

OBSAH

ŠTÚDIE

Miloslav Blahynka: <i>Inscenácie Mozartových opier na Slovensku ako dialóg o podobách režijného divadla</i>	367
Miloš Mistrík: <i>Starý holubník v Amerike (1917-1919)</i>	381
Dagmar Podmaková: <i>Slovenské divadlo v netradičných štúdiových priestoroch v 70. a 80. rokoch 20. storočia</i>	402
Ida Hledíková: <i>Ján Stražan a jeho divadelnícky rod</i>	417

ROZHLADY

Elena Knopová: <i>Európska cena za divadlo 2006 alebo Je skoro nezmyselné, aby sa špičkové európske divadlo dnes nevyjadrovalo politicky</i>	451
Jaroslava Čajková: <i>Kapitoly z dejín umeleckého prednesu na Slovensku I.</i>	455
Peter Čahoj: <i>Dramatik Viliam Paulíny-Tóth</i>	469

POLEMIKA

Anton Kret: <i>Debata o avantgarde: blýska sa na nové časy?</i>	494
-----------------------------------------------------------------------	-----

KRITIKA

Miloš Mistrík: <i>Monografia o Léonovi Chancerelovi</i>	497
Ladislav Čavojský: <i>Štyri knihy o českom ochotníctve</i>	499
Jan Vedral: <i>Veľká herečka malej divadelnej kultúry</i>	506
Dagmar Podmaková: <i>Vstup kunsthistoričiek do dejín slovenského divadla</i>	508
Anton Kret: <i>O ľudovom triptychu Lubomíra Feldeka</i>	513

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

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

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu v Bratislave a z osobného archívu Jaroslavy Čajkovej, Idy Hledíkovej, Jozefa Stražana a Miloša Mistríka so súhlasom ich majiteľov.

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

www.sav.sk, www.kadf.sav.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v júli 2006.

INSCENÁCIE MOZARTOVÝCH OPIER NA SLOVENSKU AKO DIALÓG O PODOBÁCH REŽIJNÉHO DIVADLA

MILOSLAV BLAHYNKA

Vo svojom príspevku analyzujem podoby režijných výkladov Mozartových oper v inscenáciách Opery Slovenského národného divadla v rokoch 1920 – 2001. Hoci vo vymedzenom období bolo uvedených veľké množstvo Mozartových oper, o vyhranenom prístupe v zmysle moderných zásad režijného divadla možno hovoriť iba v ojedinelých prípadoch.

Z panorámy dobových konvenčných a divadelne bez výraznejšej invencie inscenovaných Mozartových oper vystupujú nielen tieto esteticky mimoriadne činy, ale aj niektoré inscenácie svojou poetikou dobovo výraznejšie podmienené, ale poukazujúce na základné výkladové konštanty v réžiách Mozartových oper. V medzivojnovom období sa na inscenácii *Čarovnej flauty* (1938) v Bratislave pôsobiaceho českého režiséra Viktora Šulca (žiak Maxa Reinhardta) dá demonštrovať súvislosť slovenského divadla s postexpresionistickým vývojom stredoeurópskeho operného divadla. Šulc ako typ avantgardného a expresionizmom ovplyvneného režiséra vychádza z jednoty dramatickej a inscenačnej stránky opery, zdôrazňuje vizuálnu stránku divadla spolupracou s názorovo spriazneným scénickým výtvarníkom a originálnym svietením.

Šulc vyšiel z nemeckého expresionistického divadla. Bol asistentom Leopolda Jessnera a v jeho divadle ako začínajúci režisér inscenoval niekoľko hier pre mládež. Zoznámil sa aj s myšlienkami Gordona Craiga. Pochopil, že východiskom režisérovej práce je scénografická koncepcia, ktorá charakterizuje vnútorného ducha, potrebného pre javiskový účinok, a nie vonkajšiu podobu miesta, kde sa dej odohráva. V rokoch 1921 – 1924 za svojho pôsobenia v Berlíne videl významné Reinhardtove, Jessnerove, Fehlingove, Martinove, Legalove a Bergerove a pri hostovaní aj Mejerchoľdove a Tairovove inscenácie. Pochopil, že divadelný priestor má byť členený nielen výtvarne, scénograficky, ale má ho rytmizovať intenzívna hra hercov.

Do Slovenského národného divadla prišiel Šulc po pôsobení vo funkcii režiséra v hamburskom divadle Thalia, v divadle v Schleswigu a v pražskom Národnom divadle, ktoré Šulc opustil v roku 1932, lebo mu vedenie dávalo režírovať iba plytký konverzačný repertoár. Od typicky expresionistických inscenácií Šulc kráčal k syntetickému divadlu, čo dokumentuje aj jeho bratislavský príklon k opere v druhej polovici 30. rokov. Na druhej strane oproti princípom opery Šulc uznával kolektívnosť divadelného umenia a bol odporcom divadla hviezd.

Oproti opernému aranžérstvu typickému v Slovenskom národnom divadle pre celé obdobie rokov 1920 – 1938 sa Šulc usiluje o zmysluplné zdôraznenie divadelnej stránky opery. Svoje názory na réžiu opery a hudobného divadla formuloval aj v publikovaných rozhovoroch: Usiloval sa viesť spevákov k plnšiemu hereckému prejavu, neuspokojil sa s hereckou statickosťou a neprirodzenosťou, ani s pózami a afekto-



Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*, Opera SND v Bratislave, 1932, réžia Bohuš Vilím. Snímka archív Divadelného ústavu.

vanosťou. V spolupráci s moderne orientovanými scénografmi sa usiloval dať opere charakter priestorového divadla, v ktorom scénografická koncepcia zbavená manierizmu a iluzívnosti demonštruje osud človeka. V *Čarovnej flaute* chcel, ako sa bol vyjadril v rozhovore v časopise *Slovenské zvesti*, aktualizovať myšlienku, že umenie v Mozartovom prípade: „spája a urovnáva tie priepasti života, ktorá by sa inak zdali nepreklenuteľné“¹. O svojom režijnom prístupe k *Čarovnej flaute* sa bol ďalej vyjadril: „V našej inscenácii pokúsili sme sa hudobne i scénicky koncentrovať prácu na tento vnútorný poznatok tým, že sme očistili hudbu i javisko od nánosov sentimentu a romantiky reprodukčnej tradície 19. storočia a tak sústredili prejav na pramene pôvodnej expresie.“²

Táto tendencia návratu k pôvodnej expresii u Šulca pravdepodobne predstavovala opak k jeho predchádzajúcej opernej inscenácii Beethovenovho *Fidelia* (1936). Šulca sa v období atmosféry narastajúceho nacionalizmu a približujúceho sa rozpadu prvej Československej republiky dramaturgicky orientoval na repertoár, ktorý svojím myšlienkovým posolstvom korešpondoval s dobovou situáciou. Vo *Fideliovi* použil militantné zábery z nemeckých filmových týždenníkov a záverečné oslobodenie väzňov v zmysle svojej ľavicovej politickej orientácie zobrazil ako zvestovanie revolúcie. V marci roku 1938, teda v čase príprav *Čarovnej flauty*, chcel ako podobenstvo o dobe uviesť Shakespearovho *Coriolana*, ale riaditeľstvo Slovenského národného divadla

¹ –v–: K premiére Mozartovej opery *Kúzelná flétna* v SND. Rozhovor s šéfrežisérom SND V. Šulcom. In: *Slovenské zvesti*, roč. 3, (4. 1. 1938), č. 2, s. 4.

² Tamže.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*, Opera SND v Bratislave, 1971, réžia Karel Jernek. Snímka archív Divadelného ústavu.

nedovolilo túto tragédiu uviesť s odôvodnením: „netreba dráždiť nemecké diplomatické a vládne miesta“.³ Namiesto *Coriolana* bola do dramaturgického plánu vsunutá *Komédia plná omylov*. Ak v rokoch 1935 a 1936 sa Šulc výberom inscenovaných titulov (Šostakovič *Lady Macbeth Mcenského újazdu*, *Fidelio* a *Dibuk* talianskeho skladateľa Ludovica Roccu orientoval nielen v opernom, ale aj v činohernom repertoári na diela s apelatívnym vyznením, akoby na nich chcel aktualizovať Schopenhauerovu tézu „Das Böse ist die Macht selbst“, v krízovom roku 1938 sa pod vplyvom okolností orientoval na diela, v ktorých mohol rozvinúť myšlienky reprezentujúce čistý humanizmus. Na to mal Šulc základný predpoklad v schopnosti povzniesť divadelný objekt na úroveň znaku a odhaliť v ňom tak doteraz ukrytú štruktúru. Šulc tanečne odľahčoval pohyb a takisto poetizoval hmotu pompéznych egyptských pyramíd, odstránil ťažkopádnosť a plochosť maľovaných projektov. Prvý raz v dejinách Slovenského národného divadla použil malú orchestru, tj. malé javisko nad orchestriskom, kam zasadil niektoré komornejšie výstupy. Išlo mu o to, aby inscenácia nebola rozdrobená na rad nesúrodých výstupov. Viktor Šulc sám stanovil ako ústrednú zložku svojej réžie vokálny hlas. V interview k inscenácii píše: „Réžia kladie spievaný hlas do centra celej inscenácie a usmerňuje priestor okolo spievajúcej postavy.“⁴

³ Citované podľa: MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric: Viktor Šulc. Cesta režiséra. Bratislava : Tatran, 1984, s. 190.

⁴ Tamže.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*, Opera SND v Bratislave, 1940, réžia Bohuš Vilím. Snímka archív Divadelného ústavu.

Dobová kritika oceňovala najmä režisérovu prácu s hercom, špeciálne oceňovala oživené herectvo v ansámblach a takisto vysokú úroveň hovoreného slova. Šulcovi sa podľa názoru dobových recenzentov podarilo „zachytiť rozprávkové ovzdušie deja a zdôrazniť jeho krehkosť a neskutočnosť.“⁵ Oproti tomu režijný nápad s umiestnením niektorých výstupov na improvizovanej orchestre sa hodnotil rozporne. Niektorí kritici oceňovali prenesenie deja cez rampu a jeho zživotnenie priamo v hľadisku.⁶ Iní v tomto riešení videli príliš silný vplyv inscenácie českého režiséra Mandhausu, ktorý nedlho pred Šulcom inscenoval v Národnom divadle v Prahe *Dona Giovanniho*. V druhom dejstve vyčleňovanie hercov z javiskového priestoru na malé pódium nad orchestrisko podľa niektorých pôsobilo rušivo.

O scénografickej koncepcii plzeňského architekta S. Kuttnera sa zachovalo niekoľko správ. Najvýstižnejšie hodnotí kritika Kuttnerovu prácu týmito slovami: „Je to síce výtvarník, ktorý asi radšej pracuje s pravítkom než s farbami, lebo obrazy sú až studene ostré, tvrdé v kontúrach, ale je v nich pôvabná prostota a dôstojná jednoduchosť a tvorí tak vzorný výtvarný rámec Mozartovej hudbe. Jeho snaha po ušľachtilých nebanálnych kontrastoch, to minimum prostriedkov, ktoré volí k vyvolaniu veľkých dojmov, sú priamo pozoruhodné. Dávno nebola divadelná scéna tak disciplinovaná

⁵ z. b. /-Zdenka Bokesová/: Nová Kúzelná flauta v SND. In: Slovenská denník, r. 21, 11. 1. 1938, č. 8, s. 3.

⁶ Anonymus: Mozartova »Kúzelná flétna« v SND. In: Slovenské zvesti, r. 3, 21. 1. 1938, č. 8, s. 4.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*, Opera SND v Bratislave, 1956, réžia Karel Jernek. Snímka archív Divadelného ústavu.

ako teraz.⁷ Ak dáme do vzájomných súvislostí tieto charakteristiky – funkcionálnu, konštruktivistickú, možno aj trocha chladne technicistnú scénografickú koncepciu, simultánnu koncepciu a dynamizovanú hereckú akciu, nachádzame tu nielen univerzálne prvky expresionizmu, ale i čiastočný vplyv avantgardných metód opernej réžie, ktoré v dvadsiatych rokoch 20. storočia uplatňovali v Darmstadte režisér Arthur Maria Rabenalt a scénograf Wilhelm Reinking.⁸

Okrem týchto expresionistických východísk sa Šulc v opernej réžii usiloval o poetizáciu javiska, o tvorbu realistického predstavenia, avšak bez použitia iluzívnych prvkov a naratívnych inscenačných prostriedkov. Pochopil, že oproti činohernej časovej sukcesivite môže opera rozvinúť vo výraznejšej miere simultaneitu a že do charakteru operného výstupu hudba vnáša poetickú dimenziu. Túto poetickú dimenziu sa pokúsil inscenačne zvýznamniť. Oproti chápaniu opery ako „kulinárskeho umenia“ prináša Šulc už v druhej polovici 30. rokov koncepciu opernej inscenácie ako divadla, ktoré zaobchádza s dielom kriticky, prekonáva staré výkladové paradigmy a významovou štruktúrou inscenácie vyvoláva kritické myšlienkové procesy. Tým nepriamo anticipoval moderné operné divadlo. Šulcova inscenačná podoba Mozar-

⁷ - jš.: Kúzelná flauta v novom naštudovaní. In: Robotnícke noviny, r. 35, č. 9, 13. 1. 1938, s. 3.

⁸ Bližšie o tom: SPURNÁ, Helena: Nástin vývoje inscenační praxe v operním divadle. In: SPURNÁ, Helena (Ed.): Hudbení divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Praha : Národní divadlo, 2004, s. 382.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*, Opera SND v Bratislave, 1961, réžia Karel Jernek. Snímka archív Divadelného ústavu.

tovej poslednej opery vysoko prevyšovala úroveň operných réžií v prvorepublikovom Slovenskom národnom divadle. Škoda, že režisér (narodený v roku 1897) už nemohol zasiahnuť do povojnovej inscenačnej praxe. Jedenásť mesiacov po premiére *Čarovnej flauty* bol nútený ako Čech opustiť Slovensko a v roku 1941 musel ako Žid opustiť aj Čechy. Bol zastrelený na prahu oslobodenia v Osvietimi. Žiaľ, zo Šulcovej inscenácie *Čarovnej flauty* sa nezachovala fotodokumentácia ani ďalší ikonografický materiál. O jej podobe si môžeme urobiť predstavu iba na základe uverejnených recenzí a ďalších publikovaných materiálov.

Je príznačné, že v rokoch 1939 – 1945 v Slovenskej republike uviedli iba ideologicky „neproblematické“ Mozartove opery *Don Giovanni* (1940) a *Figarova svadba* (1942). Aj ich inscenácie boli „neproblematické“. Slobodomurárska a orientálna dimenzia *Čarovnej flauty* by bola bývala mohla v kultúrnej politike štátu, ktorý bol satelitom Tretej ríše, vyvolať problematické výklady.

Po skončení druhej svetovej vojny až do polovice päťdesiatych rokov boli Mozartove opery vedľa *Fidelia* jedinými nemeckými operami (bez ohľadu na jazyk libreta), ktoré sa v Opere Slovenského národného divadla uvádzali.

K roku 1950 sa viaže aj jediná scénografická práca slávneho českého scénografa Josefa Svobodu pre slovenské javisko. Pre režiséra Juraja Fiedlera v Opere Slovenského národného divadla pripravil scénografickú koncepciu *Únosu zo serailu*. Aj keď táto Svobodova práca v kontexte jeho scénografií konca štyridsiatych a začiatku päť-

desiatych rokov stojí výtvarne a symbolicky trocha nižšie, reprezentuje zaujímavý typ spojenia orientálneho koloritu s funkcionalisticky a konštruktivisticky ladenou scénografickou koncepciou a podobne ako iné jeho typické scény umožňovala pružné prispôbenie javiskového priestoru, zmeny priestorových vzťahov aj rozmerov hracej plochy. Podnety z Appiovej alebo Craigovej divadelnej estetiky by sme v nej ale ťažko našli. Kritika ju hodnotila ako „pôsobivú svojou ľahkosťou na javisku“⁹.

V povojnovom období reprezentujú inscenácie českého režiséra Karla Jerneka, výraznej osobnosti operného súboru pražského Národného divadla, ktorý sa do análov slovenskej opery zapísal najmä ako režisér svetovej premiéry Suchoňovej *Krútnavy*, snahu vyrovnávať sa s určitými ideovými i poetickými kompromisami s požiadavkami realizmu nastolenými dobovou oficiálnou estetikou. To dokladajú dve inscenácie *Dona Giovanniho* (1956 a 1961). Prvá smeruje k dobovému chápaniu realizmu, druhá sa od neho do istej miery odkláňa a scénografickú popisnosť nahrádza dôraz na hereckú prácu a snaha aktualizovať herecké vedenie postavy smerom k psychologickému drobnoskresbe, k sledovaniu vnútornej intencie postavy a k zobrazeniu určitého existenciálneho rozmeru konajúcich osôb. Inscenoval aj *Čarovnú flautu* (1949) s obradnou sošnosťou a so zámerne zvoleným chrámovým rámcom zvyrazňujúcim nehybnosť a kontrastne, avšak neprimerane k tomu, kreoval napríklad postavu Papagena ako cirkusového šaša. Pre inscenáciu *Dona Giovanniho* z roku 1956 je charakteristický dobový realizmus a iluzívne prvky. Oproti inscenačnej tradícii režisér postavu Dona Giovanniho charakterizoval príliš svetácky, podľa dobovej kritiky „ho obklopil až nadmieru ženami, jeho láskovanie so ženskou spoločnosťou v 8. obraze zabieha až do naturalizmu.“¹⁰ Kritika vyčíta Jernekovi taktiež nezvládnutie 5. obrazu, kde na stiesnenom priestore nebolo možné predviesť geniálne Mozartom zobrazené



Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svadba*, Opera SND v Bratislave, 1955, réžia Miloš Wasserbauer. Snímka archív Divadelného ústavu.

⁹ (z. b.) /= Zdenka Bokesová/: Mozartov Únos zo serailu v Nár. Divadle. In: *Lud*, 24. 1. 1950.

¹⁰ TERRAYOVÁ, Jana Mária: K uvedeniu Mozartovho „Dona Juana“ v Bratislave. In: *Slovenské divadlo*, roč. 6, 1956, č. 5, s. 486.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta*, Opera SND v Bratislave, 1961, réžia Miloš Wasserbauer. Snímka archív Divadelného ústavu.

tri tance. Na druhej strane oceňuje dialektickú jednotu tragických a komických prvkov, prostredníctvom ktorých dosiahla režijná koncepcia dynamickú silu. Zdá sa, že Jernek sa sústredil viac na celok než na riešenie detailov mizanscén a inscenačne vystihol poetiku „dramma giocoso“. Ten istý cieľ sledoval aj v inscenácii, ktorú v Opere Slovenského národného divadla pripravil iba o šesť rokov neskôr (1961), podarilo sa mu najmä predstaviteľov hlavných úloh viesť k zaangažovanému herectvu. Najvýraznejšie sa prejavilo u protagonistu Bohuša Hanáka, ktorý dal Donovi Giovannimu všetky podstatné charakterové črty, pri všetkej odsúdeniahodnosti dal Jernek titulnej postave *dramma giocoso* aj sympatické črty – najmä záverečný výstup koncipuje tak, že hrdina prijíma plnú zodpovednosť za svoje činy. Základným problémom Jernekovej inscenácie *Dona Giovanniho* z roku 1961 bolo, že hlavným rámcom sugestívne ladeného herectva sa stala iba divadelná rampa.

Jernekov generačný druh, významný brniansky režisér, znalec Janáčkovho operného odkazu, Miloš Wasserbauer vytvoril v Bratislave éru. Jeho dve inscenácie Mozartových opier *Figarova svadba* (1955) a *Čarovná flauta* (1961) prekračujú dobové požiadavky na realizmus a smerujú k štýlovej jednote inscenácií umocnenej rečou javiskových metafor a symbolov a k hľadaniu syntézy myšlienkovvej a psychologickvej dimenzie Mozartových hudobno-dramatických postáv. Najmä v *Čarovnej flaute* vytvoril Wasserbauer štýlovo čisté a krehké dielo, oprostené od exotizmu a tajuplnosti, výkladovo smerujúce k inscenačnému zdôrazneniu boja svetla a tmy, čo našlo svoj pendant aj v scénografickej koncepcii a práci so svetlom.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta*, Opera SND v Bratislave, 1961, réžia Miloš Wasserbauer. Snímka archív Divadelného ústavu.

Wasserbauer sa usiloval, ako sa bol sám vyjadril, v každej inscenácii vyjadriť filozofické krédo autora, ktoré sa môže vyjadrovať v rozmanitých obmenách. Často spolupracoval s javiskovým výtvarníkom Františkom Trösterom, ktorý v druhej polovici päťdesiatych rokov – akonáhle to spoločenská situácia umožnila – rezignoval na vytváranie popisne realistických výprav a vrátil sa k východiskám svojich medzivojnových scénografických prác, pre ktoré je charakteristické spojenie symbolického výtvarného vyjadrenia, funkčného využitia priestoru i technických prostriedkov moderného javiska s určitými postimpresionistickými prvkami. Inscenácia *Figarovej svadby* v roku 1955 sa realizovala na prvom type scénografie. O réžii konštatovala dobová kritika, že sa jej podarilo uplatniť „okrem dobovej štýlovosti i značnú dávku realizmu, ďalej jemnú rušnosť, mozartovskú ľahkosť, jemnosť a lahodnosť.“¹¹

Viac smerom k novým výkladom a k modernej režijnej práci smerovala Wasserbauerova inscenácia *Čarovnej flauty* z roku 1961. Medzi oboma inscenáciami zaznamenala československá scénografia úspech a povzbudenie ocenením na svetovej výstave Expo '58 v Bruseli. Niekedy v tomto období dochádzalo k nadradeniu scénografickej stránky nad režijnou. Neplatí to ale pre inscenáciu *Čarovnej flauty*, kde scénograf Miloš Tomek pripravil koncepciu oprostenu od kulís a dekorácií. Javiskový

¹¹ (zb) /= Zdenka Bokesová: Mozartova Figarova svadba v ND. In: *Lud*, 9. 7. 1955.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Čarovná flauta*, Opera SND v Bratislave, 1961, réžia Miloš Wasserbauer. Snímka archív Divadelného ústavu.

priestor bol členený vzdušnými závesmi a ich tvarové premeny symbolizovali svet vznešených obradov aj komicky ladených výstupov. V časoch, keď Walter Felsenstein inscenoval *Čarovnú flautu* so snahou rešpektovať historický štýl diela ako ideálny prípad doznenia barokového divadla, Wasserbauer, ktorý bol v niektorých iných inscenáciách Felsensteinom ovplyvnený, volí opačný prístup. Dominuje jednoduchosť, skratka a náznak, smerovanie k abstrakcii a štylizovaná práca s hercami. Všetko historické, exotické, mystériózne a slobodomurárske režisér eliminuje, akoby chcel viac upriamiť divákovu pozornosť na univerzálne humanistickú významovú rovinu. V niektorých detailoch pravdepodobne Wasserbauer podľahol dobovo a ideologicky podmienenému výkladu. Ironicky to komentuje kritika: „Prečo sa Sarastrov ľud zjavuje vždy s obilnými klasmi v rukách, akoby si bol odskočil z dožinkovej slávnosti?“¹²

Zatiaľ čo 70. a 80. roky sú v Opere Slovenského národného divadla z hľadiska režijnej interpretácie Mozartových oper období deklinácie (resp. stagnácie), po roku 1989 sa objavujú nové inscenačné tendencie. Milan Sládek, mím a režisér pohybového a pantomimického divadla, inscenoval *Figarova svadba* (1991) ako bábkové divadlo. Myšlienkovito vyšiel z videnia *Figarovej svadby* ako commedie dell'arte. Prostredníctvom bábok, ktoré reprezentujú typy commedie dell'arte, v inscenácii opery odкрýva najmä erotické situácie, ktoré zostávali v predchádzajúcich inscenáciách *Figarovej svadby* naznačené iba decentne a využíva taký typ hravosti, ktorý by v porovnaní s bábkami operní speváci asi ťažko vedeli dosiahnuť. Použil čínske bábky (čínske z hľadiska typu, nie charakteru) a v inscenácii mohol divák vidieť paralelne významovú stránku (hru bábok) aj ich technické zázemie (vodiči bábok boli viditeľne prítomní na scéne). Z hľadiska opernej významovosti sa Sládek nesnažil operu aktualizovať, skôr rozohrať niektoré mizanscény do takého typu pikantnosti, ktorý by nebol esteticky pôsobivý v klasickej interpretácii.

¹² ŠEDIVÁ, Viera: Mozartova *Čarovná flauta* na scéne SND. In: Slovenská hudba, roč. 5, č. 3, 1961, s. 131.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svadba*, Opera SND v Bratislave, 1991, réžia Milan Sládek. Snímka archív Divadelného ústavu.

Na prelome 20. a 21. storočia sa dve inscenácie Mozartových opier približujú tendenciám moderného režijného divadla v opere *Così fan tutte* režiséra Pavla Smolíka (1998) a *Don Giovanni* režiséra Jozefa Bednáríka (2001). Obe majú umelecky hodnotné i problematické stránky, čo súvisí s tým, že mozartovská inscenačná tradícia v Opere Slovenského národného divadla nepredstavovala už niekoľko desaťročí jeden z repertoárových pilierov, ale len akúsi doplnkovú zónu, z ktorej sa dramaturgicky čerpalo iba nesystematicky. V oboch prípadoch inscenačne dominovala opulentná poetika, s obľubou používajúca postmoderné miešanie štýlov. U Smolíka však humorné situácie opery sklzávali do pubertálnej hry s gýčom. A vršenie bizarných rekvizít viedlo k slohovej nejednotnosti, k pohybovaniu sa ponad štýl, ktoré v konečnom dôsledku neumožnilo odkryť hlavnú pointu opery. U Bednáríka, ktorý k opere dospel od činoherného a amatérskeho divadla, a od opery sa odrazil k monumentálnym komerčným muzikálovým projektom, medzi ktorými nechýba ani muzikálové sprznenie Dvořákovej *Rusalky*, neprekvapí zasadenie deja opery opier do prostredia verejného domu, ani to, že Don Giovanni v záverečnom výstupe dostáva škótske striky v blázinci. Akoby išlo o presný opak toho, čo zobrazil v roku 1956 Jernek. Namiesto zodpovednosti za svoje činy je u Bednáríka ústredný hrdina tejto zodpovednosti zbavený. Pobyt v blázinci môže taktiež symbolizovať dôsledky pohlavnej choroby. Čo však zarazí, je nedôvera v Mozartovu hudbu. Keď do prvých taktov predohry zaznieva divoké zavýjanie psov, pripomínajúce sekvencie z filmu *Pes baskervilský*, pomyslíme si, čo je – slovami Curta Riessa – väčší zločin: či keď je Aida v inscenáciach Hansa



Wolfgang Amadeus Mozart: *Figarova svadba*, Opera SND v Bratislave, 1991, réžia Milan Sládek. Snímka archív Divadelného ústavu.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Così fan tutte*, Opera SND v Bratislave, 1998, réžia Pavol Smolík. Snímka archív Divadelného ústavu.



Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni*, Opera SND v Bratislave, 2001, réžia Jozef Bednárík. Snímka archív Divadelného ústavu.

Neuenfelsa alebo Petera Konwitschného zobrazená ako upratovačka, alebo keď sa nenáležitým spôsobom zvukovo zasahuje do partitúry. Bednárík vložil aj do predohry kultovej protitotalitnej inscenácie Gounodovho *Fausta* z roku 1989 kvílenie vetra. Najďalej zašiel v inscenácii Massenetovho *Dona Quijotta* (1995), kde do árie Dulcinely vložil čvirikanie vtáčikov, ktoré úporne zaznieva počas celého spevu hrdinky. V oblasti mozartovskej interpretácie novodobé aktualizované výklady naznačil výklad *Idomenea* režiséra Branislava Krišku (1991), kde uplatnil postmoderné prepojenie barokovej a modernej javiskovej symboliky.

Dialóg o podobách režijného divadla v Opere Slovenského národného divadla nie je ukončený. V každom období sa našli inscenácie, ktoré k tomuto dialógu prispeli určitými pozitívnymi myšlienkovými alebo poetickými jadrami. Ozajstnú umeleckú kontinuitu sa však z nich nepodarilo vytvoriť.

Táto štúdia je súčasťou grantového výstupu projektu VEGA č. 2/2065/26.

MILOSLAV BLAHYNKA

**MOZART'S OPERA STAGINGS IN SLOVAKIA AS DIALOGUE
ON DIRECTORIAL THEATRE SHAPES**

In his contribution a prominent Slovak opera critic and theorist analyses the shapes of directorial interpretations of Mozart's operas in the Slovak National Theatre Opera stagings during years 1920 – 2001.

Out of panorama of contemporary conventional, and with regard to its theatrical staging not very inventively produced Mozart's operas, some outstanding aesthetic actions have been emerging. In the period between wars, the staging of *Magic Flute* (1938) by director Viktor ŠULC (Max REINHARD's student) can be used to demonstrate the connection of the Slovak theatre with post-expressionist development of the middle-European opera theatre. In the period after the end of World War II stagings of the director Karl JERNEK represent the effort to equal with certain ideological and poetic compromises of realism established by the contemporary official aesthetics. The evidence is seen on two stagings of *Don Giovanni* (1956 and 1961). The first one is orientated to the contemporary understanding of realism, the second is a bit diverted, and the scenographic descriptiveness is substituted by an emphasis on the historic work, and the effort to update the historic leading towards the psychological miniature, towards tracking of the internal intention of the character, and towards picturing certain existentialistic dimension of acting persons. He also made a staging of *Magic Flute* (1949). JERNEK's peer, an outstanding director from Brno Miloš WASSERBAUER created two stagings of Mozart's operas *The Marriage of Figaro* (1955) and *Magic Flute* (1969) in Bratislava, which exceed the contemporary requirements towards realism and aim at seeking the ideal and psychological dimension of Mozart's musical – dramatic characters. While 70-ties and 80-ties are considered to be the years of declination (decadence, or stagnation) in the Slovak National Theatre Opera with regard to directorial interpretation of Mozart's operas, after 1989 new staging tendencies have been developing. Milan SLÁDEK, a pantomime and director of the pantomime theatre, made a staging of *The Marriage of Figaro* (1991) in the form of a puppet theatre. Through puppets representing types of commedie dell'arte, in the opera staging of *The Marriage of Figaro*, he is revealing mainly erotic situations, which were in the previous stagings of *The Marriage of Figaro* outlined with decency, and is using a type of skittishness, which could – when compared to puppets – hardly be achieved by opera actors. Towards modern directorial theatre tendencies in opera during break through of 20th and 21th century have been approaching Mozart's stagings of operas *Così fan tutte* by director Pavol SMOLÍK (1998), and *Don Giovanni* by director Jozef BEDNÁRIK (2001). Both have artistically valuable and problem sides. With BEDNÁRIK, who reached to opera from drama theatre, and from opera glanced off to commercial musical projects, positioning an opera story into the surrounding of a call-house is not surprising, similarly like the concluding scene with picturing Don Giovanni in a mental hospital getting shots of cold shower.

A dialogue on directorial theatre shapes in the Slovak National Theatre Opera has not been finished, the author of the contribution is stating. In each period some stagings that have contributed to this dialogue by certain positive ideal or poetic cores can be found. Though a real artistic continuity could not be created out of them.

STARÝ HOLUBNÍK V AMERIKE (1917-1919)

MILOŠ MISTRÍK

Očakávania a realita

Divadlo Starý holubník (Vieux-Colombier), ktoré viedol Jacques Copeau, zažilo úspešnú prvú sezónu 1913/1914. Prinieslo do francúzskeho divadla nové poňatie hereckého umenia, novú koncepciu scénografie, novú réžiu a priradilo Francúzsko k podobným hnutiam na obnovu divadla, ktoré v tom čase vznikali hlavne v Nemecku, Rusku, ale aj v ďalších krajinách Európy. Tesne pred letom 1914 sa Jacques Copeau rozlúčil so svojimi divákmi prísľubom, že na jeseň svoje divadlo znovu otvorí a ďalej v ňom rozvinie program obnovy. Rastúci ohlas jeho práce v diváckej obci, ktorá už bola znechutená bezduchými bulvárnymi produkciami, sa ukazoval ako výborný predpoklad rastu tohto mladého súboru a celá intelektuálna a umelecká verejnosť, ktorej išlo o viac, ako iba o komerčné, úpadkové produkcie, sa s neskrývaným očakávaním pripravovala na nasledujúcu sezónu, v ktorej sa mal potvrdiť nastúpený kurz Starého holubníka. Žiaľ, osud chcel inak.

Dňa 28. júna 1914 v Sarajeve zastrelil istý Gavrilo Princip následníka rakúsko-uhorského trónu Františka Ferdinanda d'Este. Vypukla prvá svetová vojna. Nemecko vyhlásilo vojnu Francúzsku 3. augusta 1914. Jacques Copeau spolu s ostatnými hercami bol odvedený. Divadlo Starý holubník bolo po prvej úspešnej sezóne uzavreté. Niektorí členovia súboru odišli čoskoro na front. Dostali sa k rôznym druhom vojsk. Jeden z nich padol. Jacquesa Copeaua však po krátkom čase pre pľúcnu chorobu prepustili do zálohy. Divadlo znovu otvoriť nemohol, nemal s kým, veď aj niektoré herečky sa rozhodli pomáhať vlasti službou v armáde. Tak trávil čas premýšľaním o budúcnosti, a náhodnými ponukami na prednášky a réžie, hlavne v neutrálnom Švajčiarsku. To čo tam za krátky čas urobil pre Francúzsko, presiahlo zvyčajné vzťahy na úrovni divadla a divadelníkov. Na neutrálnej pôde tejto krajiny sa totiž odohrával propagandistický zápas medzi Nemeckom a Francúzskom. Bola tam tlač v oboch jazykoch, zmiešané obyvateľstvo. Preto objavenie sa významnej osobnosti, prednášky a réžie, ktoré mali ohlas, boli vhodným preukazom životaschopnosti a kvality francúzskej kultúry. Copeau, ktorý nemohol bojovať za svoju krajinu na fronte, ochotne zareagoval na výzvu francúzskeho vládneho reprezentanta Ducrosa, vyslaného na koordináciu informačných tokov vo švajčiarskej tlači, a na jeho žiadosť váhou svojej autority oslovil známych a priateľov, aby sa pripojili na intelektuálnom poli k spoločnému boju proti nepriateľovi uverejňovaním článkov vo Švajčiarsku.

Niekde tam vznikla myšlienka ešte náročnejšia. Copeauovi ju onedlho osobne predniesol vtedajší predseda francúzskej vlády, Georges Clemenceau. Navrhol mu, aby urobil so svojím Starým holubníkom turné do Spojených štátoch amerických. Tam by to bolo ešte potrebné, ako vo Švajčiarsku. V tom čase totiž zo zahranič-

ných kultúr v USA naplno dominovala nemecká, nečudo, veď aj medzi prisťahovalcami tvorili Nemci asi štvrtinu. Americké publikum oceňovalo nemecké umenie, v New Yorku pôsobilo stále Nemecké divadlo pokladané za najlepšie v meste, Max Reinhardt získal veľa finančných prostriedkov na to, aby exportoval svoje inscenácie do amerických miest. Ešte aj ruská kultúra tam bola lepšie umiestnená ako francúzska. Takmer ironicky, ale vo svojej podstate tragicky, vyznieva vyhlásenie, ktoré si dovolila urobiť jedna francúzska herečka žijúca v USA, že ak „Spojené štáty nie sú vo vojnovom stave s Nemeckom, tak je to len preto, že nemecká kultúra je tam považovaná za vyššiu ako francúzska.“¹

Clemenceau si dobre uvedomoval silu, akú má umenie, okrem toho patril v predvojnovom čase k častým návštevníkom Starého holubníka a napokon, sám bol literátom. Jeho ponuku Jacques Copeau prijal, ale požiadal, aby boli z frontu do zálohy odvelení všetci členovia jeho súboru, pretože len tak môže zaručiť silnú reprezentáciu Starého holubníka v USA. Od Clemenceaua dostal podporu, za sa postavilo aj ministerstvo umení, ale ministerstvo vojny robilo problémy – hercov nepovolilo uvoľniť.

Ak sa čiastočne mala aspoň začať táto misia, musel sa na ňu vybrať najprv Copeau sám. V januári roku 1917 nastúpil v Bordeaux na loď a odcestoval. So sebou si niesol prednášky, približujúce jeho divadelné zámery, ktoré chcel ponúknuť za oceánom. Americké odborné publikum o ňom a jeho parížskom divadle Starý holubník už vedelo. Dobrý chýr doletel pred ním. Významnú prednášku mu zorganizovali na Harvardskej univerzite, kde mal svojho obdivovateľa v profesorovi Georgovi Pierce Bakerovi, ktorého kurzy navštevoval okrem iných aj Eugene O'Neill.

V New Yorku bola Broadway takým istým nepriateľom ako v Paríži bulvárne divadlo, s totožnými charakteristikami: komercializmus, povrchná zábava, lacné efekty, drezúra hercov vedúca síce k profesionálnej súhre celého hrajúceho, spievajúceho a tancujúceho kolektívu, ale do úzadia sa dostala individuálna tvorivosť a schopnosť improvizácie. V predstaveniach na Broadway neexistoval bezprostredný kontakt s publikom, divadelný zážitok nesmeroval k prežitiu a precíteniu ľudského vzťahu, ale mal za cieľ iba ohúriť publikum, zbaviť ho pamäti, zmocniť sa ho a potom vyvrhnúť ako použitý materiál. Aj v USA sa už na začiatku storočia proti manieram Broadway zdvihla opozícia, vznikali malé poloamatérske divadlá. Ich počet sa v tom čase rýchlo zvýšil z päť na päťdesiat, hlavne v newyorskej štvrti Greenwich Village,² ale ich herecké umenie bolo v prevažnej miere viac ako mizerné. Celá americká kultúra bola ešte v primitívnom štádiu, nemala významných dramatikov ani režisérov. Aj nemý film bol v základoch, hoci tam sa práve v tých časoch už objavilo veľa nových tvári. Copeau napríklad obdivoval Charlieho Chaplina. Z nekomerčných činoherných súborov sa osvedčilo The Washington Square Players založené roku 1914. Jeho cieľom bolo „predviesť najlepšie diela mladých amerických a zahraničných autorov.“³ Podobné na Starý holubník bolo aj tým, že si založilo vlastnú hereckú školu.

¹ YORSKA: Une actrice française aux États-Unis, s. 167. Citované podľa: KURTZ, Maurice: Jacques Copeau – Biographie d'un théâtre. Paris : Nagel, 1950, s. 77.

² KURTZ, Maurice: Jacques Copeau – Biographie d'un théâtre. Paris : Nagel, 1950, s. 75.

³ COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, 578.

Ku Copeauovi sa hlásilo ako k svojmu umeleckému príbuznému. Neskôr sa pretransformovalo na Guild Theatre.

Prednáška kultivovaného Francúza z Paríža o intelektuálnom projekte Starého holubníka, o podujatí na rekonštrukciu divadelného umenia a spolu s ním o prerod moderného človeka 20. storočia musela v Amerike nadchnúť. Pravda, niektorí vyčítali Copeauovi nadbytočný puritanizmus, iní však ocenili jeho obdivuhodný zmysel pre čisté umenie, pre očistu umenia.⁴

Ako by sa dalo nepodľahnúť charizme tohto človeka? Jeden z tých, čo ho osobne poznali, charakterizoval Copeaua takto: „Už od prvého kontaktu s ním bolo nemysliteľné pochybovať o hĺbke a úprimnosti. Jeho sladký a vážny hlas, priamy, vyžaroval zvláštnu zmes jednoduchosti a autority, skromnosti ale aj hrdosti na svoje poslanie. Jeho vážny pohľad bol stále zamyslený, okrem niektorých okamihov radosti alebo rozhorčenia, keď mu oči plné energie zaiskrili plameňom. Vyjadroval sa pomalými gestami jemných ale silných rúk. Jeho prísne čelo a vyholená tvár, chudá a úzka, jeho hlava takmer bez vlasov, presne vykrojené ústa a jeho nos hodný kňaza, ho robili podobným, ako sa hovorilo, na Danteho.“⁵

Ďalšie prednášky sa udiali potom priamo v New Yorku, v sále Little Theatre a bolo ich šesť. Odznali v marci a apríli, vzbudzovali stále väčšiu pozornosť v tlači, navštevovali ich najvýznamnejšie osobnosti amerického divadla a kultúry. Nadchli pani Philip Lydigovú, ktorá mu pomáhala otvoriť dvere do takých kruhov, o ktorých sa mu ani nesnívalo. A hlavný úspech bol, že presvedčil známeho mecenáša Otta H. Kahna, frankofila, ktorý podporoval moderné umenie. Američanom sa vďaka nemu už predtým predstavil maliar Henri Matisse, aj slávne *Ruské balety* a keďže bol dlho na čele asociácie Metropolitan Opery (od 1908 do 1931), tak bol za pozvaním takých osobností, ako Fiodor Šaljapin, Enrico Caruso, Arturo Toscanini, Isadora Duncanová. Koncom februára 1917 Copeauovi navrhol to isté, čo predtým Georges Clemenceau – priviesť do USA celý Starý holubník. Copeau neodmietol, ale znova najprv požiadal francúzske ministerstvo umení, aby mu pomohlo uvoľniť hercov z frontu. Opäť dostal prísľub.

Otto H. Kahn už predtým podporoval v New Yorku francúzsky hrajúce divadlo French Theatre, ale toto bolo pokladané na rozdiel od nemeckého za veľmi slabé. Určite si uvedomoval aj politikum takéhoto pozvania, ale k podpore projektu ho viedli predovšetkým úplne iné pohnútky, ktoré zosumarizoval Maurice Kurtz. Bankárovi, mecenášovi a znalcovi umenia išlo predovšetkým o rozvoj amerického divadla, amerického myslenia o divadle. Chcel, aby tam popri Broadway vyklíčilo aj divadlo premýšľavé, divadlo ducha. Starý holubník bol repertoárovým divadlom, čo v tom čase v Novom svete patrilo k výnimkám, a teda Parížania mohli slúžiť ako názorný vzor náročného programovania. Bol to súbor pokusov, hľadania nových spôsobov divadelnej tvorby, nového herectva, čo tiež americkému divadlu vtedy veľmi chýbalo. A napokon, toto teleso si ešte v Paríži vybudovalo okruh autorov, teda podporovalo rozvoj pôvodnej dramaturgie, čo malo byť výzvou pre Ameriku, ktorej chýbali dobrí dramatici.⁶

⁴ KURTZ, Maurice: Jacques Copeau – Biographie d'un théâtre. Paris : Nagel, 1950, s. 73.

⁵ KURTZ, Maurice: Jacques Copeau – Biographie d'un théâtre. Paris : Nagel, 1950, s. 77.

⁶ KURTZ, Maurice: Jacques Copeau – Biographie d'un théâtre. Paris : Nagel, 1950, s. 76.



Sídlo Starého holubníka v Garrick Theatre v New Yorku. Snímka archiv autora

Tak sa v apríli uzavrela obojstranne výhodná dohoda a s ňou Copeau odcestoval do Európy, aby tam pripravil všetko potrebné na americkú sezónu 1917/1918. Predtým sa však vyjadril, že nechce v USA zakotviť natrvalo, ale akonáhle bude uzavretý mier, ktorý sa už črtal na obzore, vráti sa do Paríža, a tam bude pokračovať v začatom diele.

Otto H. Kahn, ktorý vložil do celého podujatia veľa finančných prostriedkov, ponúkol Copeauovi krásnu, práve dokončenú divadelnú budovu *Le Bijou* na Broadway, kde už hrávalo zlé French Theatre. Ale on sa rozhodol inak – v duchu svojich zásad. Nechcel sídlieť na mondénnej newyorskej avenue a vybral si staršiu budovu v ústraní, postavenú roku 1880, dovtedy nesúcu názov Harrigan a potom Garrick Theatre. Tam sa začala písať nová história podujatia

známeho v USA pod označením Nové Francúzske divadlo v Amerike.

Sálu čakala prestavba. Ešte pred odchodom naspäť do Francúzska v júni 1917, dohodol sa s americkým architektom Antonínom Raymondom na hlavných zásadách zmien, ktoré kopírovali tie isté princípy, ako predtým v Paríži. V hľadisku divadla dal uzatvoriť druhý balkón a bočné lôže, čím odstránil priveľkú diferenciáciu v radoch divákov a navyše získal priestor na novú skúšobňu. V amerických podmienkach predpokladal paralelné skúšanie dvoch nových inscenácií, kým jednu mal dokončovať na javisku, druhú mohol už začínať na zakrytom balkóne. Ďalšie úpravy dal urobiť v ostatných spoločenských priestoroch, ktorých cieľom bolo opticky zjednodušiť výzdobu, odstrániť nástenné ornamenty.

Hlavné premeny samozrejme dal urobiť na javisku. Naplno sa rozbehli až po príchode Louisa Jouveta v októbri 1917, mesiac pred začiatkom sezóny, ktorý jediný vedel presne inštruovať Raymonda aj robotníkov, ako si to Copeau, ktorého jeho podriadení prezývali „Patron“, predstavuje, prípadne veci domýšľal priamo na mieste. Všetci museli pracovať s mimoriadnym nasadením, dni i noci. Plocha javiska bola predĺžená ponad orchestru smerom k prvým radom hľadiska. Tieto dva priestory sa prepojili niekoľkými schodíkmi. Portál celkom odstránili, čo bezprostredne zlučovalo miesto hry s miestom pre publikum, presne v duchu myšlienok Adolpha Appiu realizovaných v Hellerau. So zánikom portálu sa odstránila aj svetelná rampa, dovtedy zavesená za ním, a reflektory sa presunuli pod prvý balkón. Celkovo tieto zmeny pôdorysu znamenali úbytok desiatok sedadiel, teda aj zníženie potenciálneho príjmu z predaných lístkov. Situácia navlas podobná tej v Paríži spred niekoľkých rokov, keď

sa zakladal prvý Starý holubník a upravovala sa preň sála, ale Copeau so sebazničujúcou zanovitosťou sa riadil zásadou priority estetického princípu pred všetkými ostatnými.

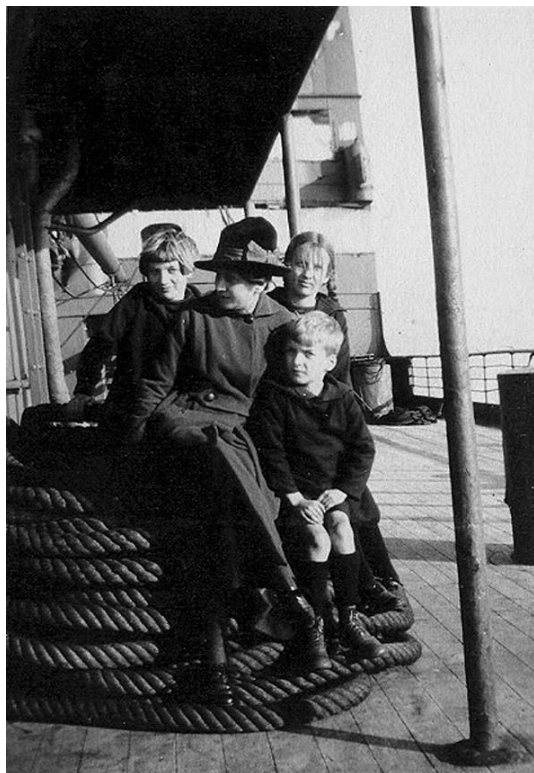
Na javisku sa po prvýkrát realizovali návrhy, ktoré dozrievali počas vojny v korespondencii Copeaua s Jouvetom. Na inak dosť plytkom javisku newyorského divadla bola v zadnej časti postavená drevená stavba, skladajúca sa z plošín, schodísk a priechodov. Mala geometrickú presnosť a rovné, čisté línie. Vo výške človeka ju tvorila tzv. loggia, teda dlhý most prebiehajúci z jednej strany na druhú. Nad ním a pod ním sa priečkami vydeleno niekoľko priestorov, akýchsi spredu otvorených miestností, ktoré boli poprepájané, čo umožňovalo dynamickú hru a prekvapujúce priechody z jedného miesta na druhé. Divák sa pozeral na simultánne priestory hry, ktoré sa mohli buď pokladať za jeden celok, alebo sa dali svetelne či závesmi zdôrazniť len niektoré časti a iné zakryť či zatmiť. Vzhľad tejto stavby pri dostatočnej fantázii mohol pripomínať staré alžbetínske javisko, princíp, ktorý Copeau ešte viac rozvinul o niekoľko rokov neskôr po návrate do Paríža.

Boky javiska boli vykryté pootočenými panelmi, v ktorých sa nachádzali po dva veľké otvory – horné okno a dolné dvere. Toto vytváralo ďalšie možnosti pre budúce naháňacky v komédiách a fraškách, alebo pre poetické a metaforické zjavovania a miznutia postáv v týchto priestoroch.

V niektorých inscenáciách potom v priebehu sezóny sa ešte uprostred, na prázdnej podlahe javiska, objavilo nahé pódium. Dovtedy ho vždy iba písomne deklarovali, teraz ale konečne realizovali. Skladalo sa zo štyroch vedľa seba položených praktíkablov tvoriacich vyvýšenú plochu, na ktorú viedli z úrovne podlahy javiska vpredu dve, vzadu jedno a na bokoch po jednom malom schodisku, vždy z troch-štyroch stupienkov. Tieto drevené konštrukcie pripomínajúce staré pódia commedie dell'arte, boli jedinou pridanou stavbou, ktorá dopĺňala scénu, inak ostali všade naokolo len voľné, nedekorované priestory, niekedy obohatené o lavičku, kus nábytku a podobne. Copeauovo „nahé pódium“ sa teda v celej svojej kráse a presne podľa opísaných predstáv prvýkrát objavilo v New Yorku, v Garrick Theatre, a potom ho už vždy sprevádzalo, po vojne v Paríži, vo francúzskej Provincii, na zahraničných cestách, v zakrytých sálach aj na voľných námestiach miest. Základnej nemennej stavbe v pozadí javiska hovoril Copeau „stála scéna“, alebo „dispozitív“. Pridanú a iba niekedy sa vyskytujúcu nízku stavbu v popredí nazýval „nahé pódium“. Táto zostava sa zapísala ako jeho najväčší prínos do rozvoja scénografie.

Kým sa toto dialo v Amerike, aj v Paríži prebiehali prípravy. Copeau otvoril v Starom holubníku krajčírsku dielňu, kde sa pod vedením pani Héléne Martin du Gardovej rýchlo ušilo množstvo kostýmov pre budúce americké inscenácie.

Patron v prvom rade vyvíjal rozsiahle aktivity, aby sa mu podarilo znova zostaviť starý súbor. Zdalo by sa, že ženská časť sa zide ľahko, ale nebolo to tak. Zhodou okolností tri herečky z pôvodnej skladby práve vtedy rodili. Ale to by ešte nebola taká prekážka, ako iné dôvody. Blanche Albaneová odmietla odísť, lebo jej manžel Georges Duhamel bol na fronte. Rovnako nechcela odísť ani Gina Barbieriová, ktorá dobrovoľne narukovala ako ošetrovatelka. Valentina Tessierová, ktorá už dva roky hrala v Anglicku, zasa naopak, okamžite na výzvu zareagovala a dostavila sa do Paríža. Pridali sa aj Jane Loryová a Jessmin Howarthová, ktorú Copeau spoznal ešte roku 1916 vo Švajčiarsku u Jaquesa-Dalcroza. Z mužskou časťou to dopadlo ešte horšie. Louis Jouvet bol práve v zázemí, pretože bol chorý, takže jeho vojenská správa uvoľ-



Manželka Jacquesa Copeaua a jeho tri deti na lodi cestou do Ameriky, 1917. Snímka archív autora.

nila. Ale Charlesa Dullina nie, pustili ho až neskôr, po ľahkom zranení. Spisovateľ, neskorší nositeľ Nobelovej ceny, Roger Martin du Gard, ktorého tiež chcel Copeau dostať z frontu, odmietol opustiť spolubojovníkov.

Narýchlo sa hľadali ďalší herci a herečky. Lucienne Bogaertová, Madeleine Geoffroyová obidve z Odéonu, Eugénie Nauová. Dostať z frontu sa podarilo Roberta Bogaerta z Odéonu, speváka Roberta Casu, Henriho Alain-Dhurtala, Marcela Milleta, Marcela Vallého, François Gournaca, ktorý hral už rok predtým v Copeauovej inscenácii v Ženeve, Émila Chifoliaua, tento prišiel priamo z bulvárneho divadla, a bývalého konzervatoristu Jeana Sarmenta. A ešte Andrého Chotina, ktorý už v USA hral, rovnako ako Paulette Noizeuxová. Výsledky náboru neboli najlepšie, priveľmi sa improvizovalo. Nový súbor určený na americké podujatie bol nielen nehomogénny, ale čo bolo najhor-

šie, skladal sa z hercov, ktorí už prešli parížskou či dokonca newyorskou divadelnou praxou, boli poznačení presne tými nezdravými manierami, proti ktorým Copeau tak veľmi bojoval a ktoré tak osobne neznášal. Za iných okolností by viacerých z nich k sebe určite nezobral, ale teraz musel jednoducho urobiť ústupky, ak sa malo podujatie vôbec uskutočniť. Veď naň dostal dvojstranné poverenia z Francúzska aj Ameriky a finančné prostriedky.

S Copeauom nasadla na loď tiež jeho manželka Agnès a ich tri deti – aj tieto potom v newyorskom Starom holubníku dostali z času na čas zahrať si nejakú menšiu úlohu. Oddaná Suzanne Bingová sa samozrejme pripojila tiež. Veľa toho so sebou neniesla. Svoje najväčšie poklady nechala v Európe – dcéru, ktorú mala so skladateľom Varèsom a polročného syna Bernarda Binga (nar. 1. marca 1917), ktorého mala s Copeauom. Organizačnú a ekonomickú stránku vecí s nimi odišiel dirigovať priateľ a spolupracovník, neskôr známy vydavateľ Gaston Gallimard. V New Yorku sa vyloďili 11. novembra 1917.

To, čo sa dalo očakávať, sa aj stalo. Narýchlo zostavený súbor, ktorý nebol dobre zohratý, tlak novej a psychicky náročnej situácie, dovtedy väčšine z nich neznáme okolnosti divadelného života v Novom svete, postupne narastajúca únava a mnohé iné vonkajšie faktory zapríčinili pribúdanie konfliktných situácií. Do určitej miery ich vyvolávala aj autoritatívnosť Jacquesa Copeaua. Roger Martin du Gard si o ňom

poznámenal: „Stále viac je sám, najhlavnejší, odsúva ostatných na druhú pozíciu, stavia svoje osobné pohľady nad všetko, nad všetky tie kostýmy, dekorácie atď. ... Stále menej a menej dá na spolupracovníkov, znesie pri sebe iba nádenníkov, zamestnancov, poslušných robotníkov.“⁷ Náročnosť, ktorou sa vyznačovalo každé jeho konanie nemal iba voči sebe, ale aj voči ostatným. Niekedy bola táto črta naozaj neznesiteľná a to, čo malo pôsobiť ako jednotiaci element, vyvolávalo opačné účinky. Tým viac, že niekedy bol aj sám Copeau nervóznym z toho, ako sa mu nedarilo zvládnuť všetko podľa ideálnych predstáv. Celá táto cesta do USA, ktorá sa konala za zdanlivo veľmi výhodných finančných podmienok, bola natoľko nedotiahnutá, že ho to privádzalo do tichej zúrivosti. Jeho povaha často rozčuľovala hlavne Charlesa Dullina. Moróznym prístupom k divadlu sa mladému hercovi nevidel. Dullin bol živý, bezprostredný, citlivý človek, ktorý sa nedokázal nadradovať nad iných. Šťastný, že vyšiel so zdravou kožou z európskych bojísk, veď on bol, na rozdiel od Copeaua, ale aj Jouveta, v naozajstnom ohni, chcel si teraz v Amerike užiť. Sestre Pauline z USA napísal: „Táto krajina ma nadchýna a obdivujem ju. Copeau tento môj názor vôbec nezdieľa. To preto, že v podstate je v ňom menej života ako vo mne. Je to literát, ktorý dáva prednosť knihám pred realitou (...) Vždy som sa dočkal straty ilúzií s ľuďmi, o ktorých som si ľahkovážne a úctivo myslel, že sú viac ako iní. Teraz spoznávam ich kvality, vidím ich slabosti a vidím ich takých, akí skutočne sú, a už im nedávam moju neobmedzenú dôveru ani svoje ilúzie. Chcem byť veľký herec a budem ním...“⁸ Copeau spomína na to obdobie: „Znova vidím Dullina, ako sa vylodil v Amerike, kúpil si za posledné peniaze červenú košeľu a začal cvičiť s lasom, aby sa mohol stať kovbojom.“⁹ Dullin objavil lákavý svet divadiel na Broadwayi, priťahovalo ho kino, chcel veľa hrať. Vyvolal nevôľu aj iných členov súboru, hercov, ktorí vedeli, že im bude konkurovať. François Gournac, ktorý sa sťažoval, že ho Dullin chce vytlačiť z obľúbenej roly Smerďakova, napísal Copeauovi: „Keď som mu vyslovil moje prekvapenie nad jeho úsilím, odpovedal mi, že v Starom holubníku sa nikdy k veci nepristupovalo podľa nejakých osobných túžob. To verím! V Paríži bol Starý holubník kaplnkou, kde, bezpochyby, práve on bol svojím spôsobom najvyšším kňazom. Ale čo ak sa teraz zjavil niekto iný! (...) Je mi ľúto, že to Dullin chce presadiť a je mi ľúto, že ste sa na tom spolu dohodli.“ A urazený ešte dodáva: „Je to moja chyba: uznával som vašu veľkú hodnotu, ale umiestnil som si vás priveľmi vysoko, hoci bolo priveľa rozporov medzi vašimi písanými či vyslovenými prejavmi a skutočnými faktami z vášho divadelného života v New Yorku.“¹⁰

Copeau musel previesť súbor nebezpečnými vodami a tak robil kompromisy, ktoré nie všetci pochopili. Nielen vnútrošuborové napätia mu robili problémy. Zmenil sa aj prístup Otta Kahna. Kým pred príchodom Starého holubníka do USA to bol predovšetkým nadšenec, ktorý by dal súboru všetko, potom, po začatí sezóny sa premenil

⁷ COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 117.

⁸ In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 254.

⁹ COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 254.

¹⁰ In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 256-257.

na opatrného finančníka, ktorý sa nerád lúčil so svojimi peniazmi. Zo vzájomnej komunikácie sa vytratil pôvodný idealizmus, z Kahnovej strany ho nahradil americký pragmatizmus. Copeau sa ocitol v pasci, z ktorej návrat nebol taký jednoduchý.

Inscenácie

V tej rýchlej dobe, keď museli herci Starého holubníka necelé tri týždne po príchode do Ameriky začať sezónu, sa veľmi skrátil čas na úvahy, precizovanie, očisťovanie, dôkladnú prípravu inscenácií. Copeau vyvinul mimoriadne úsilie, aby skonsolidoval súbor a aby prvá premiéra bola nielen dobre pripravená po umeleckej stránke, ale aby hneď v nej presvedčivo ukázal americkému publiku hodnoty a podstatné myšlienky, s ktorými sem prišiel. Tak ako kedysi v Paríži, ani tu na začiatku nestavil všetko na jednu kartu. Úvodné predstavenie, ktoré sa konalo 27. novembra 1917, zložil z troch častí: *Improvizácia zo Starého holubníka*, ďalej *Scapinove šibalstvá* od Molièra a po nich ešte výstup *Korunovácia Molièra*.

Prvá časť, názov ktorej bol odvodený z Molièrovej hry *Versailleská improvizácia*, bola malou slávnosťou na otvorenie Starého holubníka v USA. Na proscénium vyšla Suzanne Bingová v ľahkých ružových šatách Violy z *Večera trojkráľovéhoho*, kým publiku hlavou a pomaly začala hovoriť: „Prinášame vám pozdrav z Francúzska... Kým vaše lode, zaťažené zásobami a vojakmi si prerážajú cestu na východ, kde sa bojuje, miernejší vetrík sa obrátil od našich brehov k vám, poslal inú loď, ktorá dnes večer pristáva vo vašom meste, plnú básnikov, hercov, hudobníkov a celej tej trblietavej krásy drámy a komédie. Uprostred vojny prijmite úsmev z Francúzska... priateľsky, s rešpektom, s uznaním vás pozdravujeme.“¹¹ Potom sa pootvorila opona a na proscénium vychádzali herci oblečení v najrôznejších kostýmoch práve sa začínajúcej sezóny. Ľahkým krokom dotancovala Jessmin Howarthová a Copeau jej adresoval prosbu, aby ich vždy nejaký dobrý duch ochránil od chýb, nedostatkov a strnulosti, aby sa spoločne oddali rytmu, nadšeniu, hre. Potom sa celkom zdvihla opona a pred publikom sa prvýkrát objavilo nahé pódium, silno nasvietené, pripravené ako boxérsky ring na budúce predstavenia. Copeau zavolať všetky postavy zo *Scapinových šibalstiev* po mene a opýtal sa ich: „Ste pripravení?“ Zborový výkrik zo zákulisia: „Áno!“ Réžisér trikrát zabúchal na drevo, ako je to oddávna zvykom v Comédie-Française, a predstavenie Molièrovej hry sa mohlo začať.

Scapinove šibalstvá zahral Starý holubník prvýkrát práve v New Yorku, počas prvej sezóny v Paríži ich neuviedli. Réžia zdôraznila inšpiráciu v talianskej commedii dell'arte, podporila fraškovitosť, dynamiku hry, farebnosť kostýmov. Dve hlavné postavy stelesnili Jacques Copeau (Scapin) a Louis Jouvet (Geront), obidvaja s vynikajúcim ohlasom u kritiky, ktorá napísala, že ukázali Američanom moderné herectvo. Copeau bol podľa referencií obdivuhodným virtuózom, ktorý hral s imagináciou a naplno, plasticky v komickosti, čo ho potvrdilo ako herca najvyšších kvalít. Hral inteligentne a s osobným nasadením. Bol výnimočne agilný, ohybný, atletický. Bol aj mím aj komediant, vyjadroval sa rovnako tvárou, nohami, rukami aj hlasom. Jouvet zasa prejavil svoj výnimočný talent, bol mimoriadne koncepčný. Najlepšie sa

¹¹ In: COPEAU, Jacques: *Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II*, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 174.

prispôbil predlohe, jej štýlu a forme. Bola to celkovo veľmi moderná interpretácia starej hry.¹²

Kritiku zaujala aj scénografická novinka – nahé pódium. Avšak dosť kontradikticky. Niektorí v ňom videli návrat k starému komediantstvu, pre iných bolo pódium priveľmi indiferentné, ničím nepripomínalo Neapol, kde sa lokalizuje dej hry. Novinku teda nie všetci prijali, hoci zároveň azda všetci oceňovali rytmus predstavenia, dynamiku konaní, obnovenie najlepších tradícií európskej a talianskej renesančnej frašky – a k tomu predsa veľkou mierou prispelo práve nahé pódium.

Po skončení tejto hry nasledovala tretia časť večera: *Korunovácia Molièra*. Na pódium umiestnili bustu francúzskeho klasika na vysokom sokli. Po dlhšom tichu, ktoré kontrastovalo s huriavkom predchádzajúcich výstupov, sa objavil tanečník odkazujúci na dobu gréckej a rímskej antiky. Potom prišli herci, aby pripomenuli commediu dell'arte, ďalej Shakespearovo obdobie, klasicizmus, romantizmus a tak ďalej až do súčasnosti. Všetci vyjadřili obdiv Molièrovi, krúžili okolo jeho busty a klaňali sa jej. Na záver „prišli Copeauove dcéry, Maïène a Edi, nesúce prútené kliecky s holubmi. Hudba stíchla, sprava sa zjavil Copeau so synom Pascalom na rukách, zodvihol ho k buste a chlapec na ňu položil laureátsku korunu.“¹³

Ako vidno, frašku nasledovali symbolistické výjavy, ktorým nechýbal pátos, ale ktoré boli rovnako, ako všetko v ten prvý večer Starého holubníka v Amerike, režírované vo veľkom štýle moderného francúzskeho herectva, načrtnuté v jasných líniách a v racionálne vypracovanej štruktúre. Americká kritika, akokoľvek chcela, nevedela všetko pochopiť ani stráviť. Nechýbala ironia. Louis Sherwin vyhlásil: „Keď Francúzi začnú byť slávnostní a ceremoniálni, môžu sa stať nudní, pompézni a hlúpi ako my.“¹⁴ Málokto z prítomných všetkému porozumel, nezabúdajme, že Starý holubník hral po francúzsky – bolo to súčasťou pravidiel na predvedenie ich kultúry v jej plnom lesku. A tak sa kritici chytali skôr detailov. Aj zo *Scapinových šibalstiev*, ktoré sa zaradili k tomu najlepšiemu, čo New York dovtedy videl, si odniesli skôr očarenie veselou fraškou, ako poučenie moderným európskym divadlom. Začiatok to však nebol najhorší, očakávania sa dostatočne potvrdili.

Nasledoval rýchly rad ďalších predstavení. Copeau chcel predovšetkým ukázať všetko to, čo už videli parížski diváci. Osem dní po prvej premiére nasledovalo opäť trojpredstavenie: *Prelievavosť* od Henriho Becqua, *Babrošova žiarlivosť* od Molièra, obidve súboru už známe, a k nim pridaný *Koč Sviatosti oltárnej* od Prospera Mériméeho, mimoriadne úspešná inscenácia, ktorá sa potom hrala v najväčšom počte repríz. Je to nábožensko-morálny príbeh z Peru, kde sa herečka a kurtizána dobrého srdca La Périchole obráti k viere. Vymámi od miestodržiteľa parádny koč a daruje ho cirkvi, takže ten odtiaľ už nebude k dispozícii mocným a bohatým, ale bude slúžiť mestskej chudobe. Úlohu herečky stvárnila Lucienne Bogaertová.

Copeau napláňal predovšetkým svoj dramaturgický plán, veď už o šesť dní bola

¹² In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 181-182.

¹³ Podľa nepublikovaného scenára Korunovácie Molièra: In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 175-176.

¹⁴ In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 182.

ďalšia premiéra: *Barberina* od Musseta a *Domáci chlieb* od Julesa Renarda. Herci to mali trocha uľahčené – viacerí z nich už uvedenie týchto hier zažili v Paríži. Kritika pripomenula, že sa do Ameriky dostala dramatika, ktorá sa tam ešte nehrala, niektorí tvrdili, že repertoár je obohacujúci a že prináša publiku nové umenie. Veľký úspech v novinách si od prvých predstavení získala Suzanne Bingová. Predtým, v Paríži, bola trochu zatienená svojimi výstavnejšími kolegynami, tu dozrela, vyrástla do ženskej krásy, mohla hrať plné dramatické úlohy.

Žiaľ, nechýbali ani intrigy, mecenáš Otto Kahn musel odolávať a spočiatku aj odolal pokusom o zneváženie Starého holubníka. Veď ako on, finančník, mal odpovedať na takéto otázky: „Má vôbec Starý holubník nejakú metódu? Nejde tu iba o akýsi očný klam? (...) Naše divadlo, hovorím o takých, akými sú Donnay, Brioux, Porto-Riche, Sacha Guitry, Tristan Bernard, Flers, Caivallet a veľa iných je... to, čím naozaj je, občas síce mu možno vyčítať, že manželský trojuholník je jednou z jeho najdôležitejších tém, ale nemožno nevidieť jeho nesporný esprit, jeho dynamiku, jeho vo svete výnimočnú veselosť, jeho ľahký štýl, ktorý skrýva aj hĺbku, jemnosť, energiu. To je divadlo, ktoré by sa malo podľa môjho názoru ukazovať svetu.“¹⁵ Tieto riadky napísal Kahnovi Jean-Louis Janvier, ktorý bol predtým v Rusku riaditeľom cárskych divadiel, ale v čase bolševickej revolúcie v roku 1917 musel ujsť do Ameriky a usiloval sa tam za každú cenu uchytiť.

Zatiaľ Copeau pripravoval premiéru *Večera trojkráľového*, ktorá sa konala na Vianoce, 25. decembra 1917. Úspech vopred zaručovalo echo z Paríža, pretože tam to bola v prvej sezóne asi najúspešnejšia inscenácia. Toto však bolo iné predstavenie, ako pred tromi rokmi. Nielen iným obsadením. Hlavnou zmenu tu bola scénická dispozícia. Už sa nehralo v premenlivom priestore, už tu nepovievali opony a nemenili sa farby. Pevná, kubistická scéna, málo dekorovaná, aj kostýmy menej farebné ako tie, čo hrali v Paríži. Scéna mala tri úrovne: balkón, od neho nižšie samotné javisko s bočnými priechodmi na proscéniu a napokon prepadliská vpredu ústiace do prekrytej jamy orchestra. Tu sa odohrávali rýchlo za sebou nasledujúce výstupy, magické premeny a zámeny osôb, hra svetla a tieňa. Všetko si však vyžadovalo aktívnu spoluprácu diváckej fantázie, na ktorú americké publikum inokedy dotované veľkými show na Broadwayi, nebolo zvyknuté. A tak jedni, čo sa dokázali napojiť na Copeauovu priestorovú symboliku, boli nadšení, iní, ktorým sa museli veci trocha dopovedať, boli v rozpakoch. Naozaj to nebol typický Shakespeare, bola to skôr rozprávková feéria, snový príbeh o znovu nájdenej láske, ktorý za veľa vďačil hereckým výkonom súboru. Kritika ocenila Suzanne Bingovú ako Violu, čo bolo rozdielne od parížskej inscenácie, kde viac zaujala Valentine Tessierová ako Olívia. Z mužov sa najviac páčil François Gournac ako Malvolio, a – čo je významné pre štýl tejto inscenácie – aj Lucien Weber v okrajovej úlohe Bouffona. Celé predstavenie bolo postavené ako vystúpenie skupiny klaunov, komediantov v najlepšom slova zmysle, ktorí dokázali spojiť nespojiteľné – jemnú poetickosť s búrlivou komickosťou.

Všetky tie úsilie Jacquesa Copeaua a vo väčšine dobrý ohlas jeho práce mali by viesť k uvoľneniu, sústredeniu na prácu, postupnému vylepšovaniu detailov. Ale on pod ekonomickým tlakom, ktorý neustále klopil na dvere, ďalej robil drobné ústup-

¹⁵ In: COPEAU, Jacques: *Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II*, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 198.

ky. Po vstupe USA do vojny sa situácia v krajine všeobecne zhoršovala. V Európe bol koniec bojov ešte stále v nedohľadne. Kríza zasiahla každodenný život New Yorku. Štreenie uhlím znamenalo, že sa pracovalo v chlade a často bez elektriny. Americké ženy ako patriotickú pomoc začali vo veľkom pliesť pulóvre pre svojich vojakov. Hľadisko divadla bývalo večer čo večer plné takýchto žien, ktoré počas predstavenia štrngali ihlicami. Sponzori sa hlásili s menšou intenzitou ako predtým. Viaceré predstavenia neboli vypredané. V takejto situácii Copeau znižuje nároky na repertoár. Už nielen skutočné umenie, ale aj sladké príbehy a tzv. dobre napísané hry, ktoré patria na bulvár. Mladý autor François de Curel bol rád, že mu v Amerike uvádzajú jeho hru *Nový idol*, ale viacerí kritici pochybovali, či práve jeho mali dať na plagát po boku s najväčšími klasikmi.

Starý holubník pokračoval v prvej sezóne obnovením *Bratov Karamazovcov*. V úlohe Smerďakova bol François Gournac, pre ktorého to bola životná príležitosť. Nikdy predtým nezískal toľko poklôn, ako teraz. Ale nielen on, rovnako ostatní, ktorí predviedli americkému publiku tento filozofický, realisticky prepracovaný obraz doby od veľkého ruského autora. Nie často sa tamojší diváci stretávali s takým zrelým spojením majstra literatúry s vyrovnaným súborom. V Starom holubníku neboli dve-tri hviezdy obklopené bežným priemerom či podpriemerom, ako sa to dalo často vidieť na Broadwayi. Francúzi hrali všetci s nadšením, kolektívne a neraz nad svoje možnosti. Spájalo ich vedomie, že sú viac ako divadlo, že sú kultúrna a morálna inštitúcia. Copeau v tejto inscenácii pedantne nacvičil všetky mizanscény a poučený Jacques-Dalcrozom, hru previazal pevným rytmom. *Karamazovci* tak neboli režírovaní ako realistické divadlo, hoci sa tu vyjadrovala hlboká životná skúsenosť. Bolo to divadlo štylizované, nechýbal mu dokonca určitý pátos. Niekomu sa videlo, že rytmus ho priveľmi zväzuje, akoby to bolo zrežírované pomocou metronómu. Iný režisér by možno zdôraznil psychologickú drobnokresbu, avšak tu sa v hereckých výkonoch podčiarkli hlavné črty a nadčasové významy: dobro, zlo, podlízavosť, zrada, nenávisť, naivita. Nebolo to nezaujímavé, hoci jeden kritik poznamenal, že mu to pripadalo strnulé a ponuré, evokovalo mu to Mauzóleum divadla. Ale newyorské publikum sa už dávno dožadovovalo aj niečoho iného, ako boli broadwayské produkcie, a tak toto predstavenie navštevovalo v hojnom počte. Sála bývala natoľko plná, že zamestnanci museli priniesť ďalšie stoličky, aby sa všetci záujemci zmestili.

Ale Copeauovi ani to nestačilo. Waldovi Frankovi sa v liste priznal: „Sú dni, keď nechápem, prečo som tu.“¹⁶ Nebolo ani pomyslenia na školu, v ktorej by zdokonaľoval svojich hercov. Navyše, v súbore vznikali napätia medzi tzv. starými, ktorí vyznávali pôvodné ideály Starého holubníka z Paríža a tzv. novými, ktorí sa pripojili iba neskôr a chceli hlavne hrať, nechápali celý význam poslstva tohto divadla. Copeau, aby udržal prevádzku, musel sa postaviť medzi nich, a tak strácal jedných aj druhých. Táto nešťastná pozícia mala pendant aj v repertoári. Po Dostojevskom prišiel ľahký Marivaux s *Prekvapením lásky*. Potom *Traverza* od Augusta Villeroya a *Ryšavec* od Julesa Renarda, jedna naivná, druhá nepresvedčivá hra. Potom *Zlí pastieri* od Octava Mirbeaua, hra známa pre svoje sociálno-revolučné myšlienky, ďalej *Malá Markíza* od vaudevillových autorov Meilhaca a Halévyho spojená v jeden večer s Molièrovou

¹⁶ COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 228.

hrou *Láska lekárom* – ani jedna z nich nepatrí k najvýznamnejším dielam francúzskej dramatickej literatúry. Prvá sa videla kritike priveľmi zastaralá a v novej Amerike málo komická, našťastie, druhá bola aspoň pre bežné publikum dostatočne príťažlivá. Všeobecne možno povedať, že najistejšie body, o ktoré sa Starý holubník mohol vždy oprieť, boli Molière a Shakespeare. Určite aj preto sa 19. marca 1918 dostal na plagát *Lakomec* a hlavnú úlohu Harpagona stelesnil Charles Dullin. Okamžite si získal srdcia amerického publika, pretože v ňom ľahko rozpozнали výnimočný talent herca novej generácie.

Jacques Copeau v tom čase hrával trocha menej. Zamestnávala ho organizačná stránka vecí a musel cestovať aj mimo New Yorku, lebo pripravoval na záver sezóny turné svojho divadla po viacerých mestách Spojených štátov. Stretával sa s finančníkmi a hlavne, zaoberal sa otázkou, či má súbor ostať v Amerike ešte aj ďalšiu sezónu a ak áno, tak kde bude v lete. A hlavne, či francúzska vojenská správa predĺži uvoľnenie hercov na tento účel. S Ottom Kahnom sa napokon, po prejavenom záujme divákov dohodli na tom, že ich bude podporovať aj ďalší rok. Celková finančná bilancia nebola najlepšia. Nie všetky predstavenia sa vypredali, sála Garrick Theatre bola po stavebných úpravách dosť malá na to, aby aj po úplnom vypredaní prinášala dostatočné výnosy. Ale americká kritika, až na výnimky, toto divadlo počas prvej sezóny prijala a dávala ho teraz za vzor aj domácim súborom. Bol tu aj pretrvávajúci propagandistický cieľ, vojna v Európe, do ktorej vstúpili už aj USA, sa nekončila, naopak, Paríž bol neustále ohrozovaný Nemcami. Podpora Francúzska rástla a Kahn nemohol v takom momente od financovania odstúpiť. Presvedčilo ho aj to, že sa dal pozorovať nádejný proces medzi divákmi Starého holubníka. Spočiatku predstavenia navštevovalo hlavne vzdelané publikum, inteligencia, odborníci, ktorí sa oň zaujímali ako o novinku na poli dramatického umenia, a pritom mohli demonštrovať svoju podporu vyspelej francúzskej kultúre. Po tom, ako Copeau urobil zmeny v repertoárovej politike a ako sa stali populárni niektorí herci jeho súboru, bolo jeho divadlo príťažlivejšie už aj pre širšie kruhy, teda pre bežné publikum. Samozrejme, francúzština aj naďalej tvorila bariéru, ale ľahšie pochopiteľné dramatické texty, ako aj zvýšenie dôrazu na hereckú akciu, typizovanie postáv, jednoznačný divadelný jazyk dokázali prekonať aj túto prekážku. A tak padlo rozhodnutie, že súbor v lete 1918 neodíde do Európy, ale presunie sa do Kahnovej vidieckej rezidencie Cedar Court v Morristowne, asi dve hodiny vlakom od New Yorku, a tam sa bude pripravovať na budúcu sezónu.

Leto v Cedar Courte malo byť zorganizované tak, ako kedysi to prvé roku 1913 v Limone, teda ako cvičenie hereckých základov. Pravda, americký dom miliónára, veľká vila v renesančnom štýle, bol oveľa honosnejší ako staré Copeauovo sídlo pri Paríži. Veď len jeho prevádzka si vyžadovala asi dvadsaťčlenný personál. Okolo bol park s alejami, jazierkami, golfové a tenisové ihrisko, bazén. Všetok nábytok však nechal Kahn pred príchodom hercov odniesť a do prázdnych miestností im dal iba sparfánske lôžka. Dobré sa stalo, lebo takto aspoň ostávali hodní svojej povesti nenáročného, nezhyčkaného kolektívu ľudí, odmietajúcich na čele s Copeauom všetok luxus, ktorý by ich mohol nahlodávať.

Všetko sa malo vrátiť do starých koľají. Zaviedol sa prísny rozvrh hodín na celý deň. Príprava budúcej sezóny mala prebiehať za vysokých nárokov na sústredenie a oddanosť práci. Copeau vedel, že ich čaká ťažký rok, plánoval uvádzať novú premiéru každý druhý týždeň, prípadne aj častejšie, aby prekonal finančné problémy.

Ale hlavne chcel v lete dobehnúť stratený čas, aby stihol sceliť súbor, chcel zladíť vzťahy, pomôcť všetkým vyrovnáť krok, a pritom ich obohatiť o nové vedomosti a rozvinúť ich herecký talent.

Po začiatku sústreďenia v Cedar Court sa však zakrátko ukázala veľká zmena, s ktorou Copeau asi nerátal. Herci, ktorí s ním boli v Amerike, už neboli deti ani začiatočníci. Od prvého sústreďenia v Limone prešlo päť rokov, všetci absolvovali ťažké roky vojny, predčasne dozreli, mnohí mali rodinu, ale hlavne, začali byť názorovo oveľa nezávislejší. Mali svoje individuálne plány. A nestratili radosť zo života, akokoľvek bolo toto americké podujatie vyčerpávajúce. Copeauove prísne tréningy niektorí akceptovali viac, iní menej, ale všetci potrebovali voľnosť, ktorú im nechcel umožniť. A tak mu potajomky utekali, chodili do neďalekého mesta, dávali si zmrzlinu, navštevovali kino. Nič, čo je ľudské, im nebolo cudzie. Žiaľ, pokračovali aj trenice. Nešťastný Jacques Copeau! Vedel, že iba asketizmus udrží jeho skupinu v dobrej forme, lenže oni odmietli hladovať. Chcel im dať herecké školenie, ktoré im naozaj veľmi chýbalo, ale oni začali mať nesprávny dojem, že sa v divadle už dosť naučili. Myslel si, že bude ich dušpastierom, dobrým a prísnyim otcom, ale oni sa trieštili na skupinky a jeho rady nepočúvali. Znova uvažoval o vytvorení Novej komédie, teda o niečom, čo bude len ich, originálne, nové, nadväzujúce na starú *commedia dell'arte*, ale nenachádzal dostatok pozorných poslucháčov. Herci jeho amerického Starého holubníka túžili po mestskom živote, a nie po túlaní sa mestečkami a jarmokmi po krajine.

Kto stál na Copeauovej strane? Manželka Agnès s tromi deťmi, na čele s jeho najobľúbenejšou Maïène. Potom milá, verná Suzanne Bingová. A Louis Jouvet, ktorý neprestával byť zaujatý vecou. Vylepšoval dispozitív, prinášal rôzne zlepšovacie návrhy, pritom sa nebál vecne kritizovať Patrona, ak s ním nesúhlasil. Ale vždy priamo do očí, pričom s ním nijako nesúperil. Charles Dullin naopak. Rodený, spontánny herec sa nevedel cez niektoré Copeauove váhania preniesť. Bol netrepezlivý, počas skúšok hneď videl riešenia, ku ktorým sa Copeau podľa neho ťažkopádne dopracúval. Dullin aj režíroval a niektorí členovia súboru naznačovali, že mu to ide lepšie ako šéfovi. Kríza sa vyhrotila natoľko, že Copeau musel na niekoľko týždňov dobrovoľne odísť do vzdialenej samoty v Lakewoode, aby si tam oddýchol a premyslel ďalší postup. Nikdy sa však už potom osobne nepreniesol cez to, že sa cítil zradený tými, od ktorých si to najmenej zaslúžil.

Ani po jeho návrate do Cedar Court sa situácia nezlepšila. Iba Jouvet pochopil, že pre úspech ich amerického pôsobenia budú musieť všetci trocha ustúpiť. Ale Dullin ostal zaťatý a stále otvorenejšie prejavoval nespokojnosť. Za takýchto okolností pokračovalo naštudovanie hier, ktoré sa pripravovali pre budúcu sezónu. Šili sa kostýmy, vyrábali rekvizity, detaily scény.

Po návrate do New Yorku bola prvá premiéra 14. októbra 1918. Hralo sa *Tajomstvo* od moderného autora Henryho Bernsteina. Veľa napovie fakt, že túto istú hru už uviedol päť rokov predtým známy americký podnikateľ divadiel na Broadwayi David Belasco. Copeauovo divadlo teda potvrdilo svoju pomalú preorientáciu na uvádzanie aj menej náročných hier, ak nechceme priamo povedať, že bulvárnych. To bol aj prípad ďalších naštudovaní, ktoré nasledovali rýchlo za sebou: *Blanchette* od Eugène Brieuxa a *Georgette Lemeunierová* od Mauricea Donnaya. Ešte predtým sa uviedla *Figarova svadba*, básnická dramatická skladba od Beaumarchaisa. Trocha zastaralá zápleтка, ako konštatovala americká kritika, ale realizácia pripomínajúca karneval



Jean Baptiste Molière: *Lekárom proti svojej vôli*. Réžia: Jacques Copeau. New York, 1918. Na fotografii dobre vidno zadný dispozitív aj využitie nahého pódia v popredí. Snímka archív autora

a hru v krásnych kostýmoch a dekoráciách, ktoré neboli realistické, skôr mala evokovať čistú atmosféru mladosti, smiech, ľahký tanečný pohyb delikátnej francúzskej kultúry.

V tom období sa už žilo všeobecne v očakávaní konca vojny. Žalár národov, Rakúsko-Uhorsko sa rozpadlo a Copeau ohlásil ďalšiu premiéru na 11. novembra 1918. Mala sa hrať hra *Crainquebille* od Anatola Franca a *Rúško šťastia* od predsedu francúzskej vlády Georgesa Clemenceaua. V ranných hodinách v deň premiéry sa Amerika dozvedela, že Nemecko podpísalo kapituláciu. Večerné oslavy, ktoré pohli celým mestom, u Copeaua vyvrcholili uvedením hry predsedu vlády jednej z víťazných mocností. Mohol si Starý holubník želať krajšie rozuzlenie celej drámy, kvôli ktorej sa kedysi musel rozpadnúť a kvôli ktorej sa neskôr musel vydať za oceán na trnité cesty? Príveľa svedectiev o samotnej inscenácii sa nezachovalo, kritické hlasy prekryla hlavná udalosť dňa, a niet sa čomu čudovať.

O týždeň na to zasa uviedli klasika, Moliéra s jeho hrou *Lekárom proti svojej vôli*. Ale keď sa vojna skončila, akoby sa okamžite vytratil zmysel ich pobytu v New Yorku. Veď oni sem prišli povzbudiť záujem o francúzsku kultúru, vyvážiť vplyv nemeckého divadla, a teraz by sa mali rýchlo ponáhľať domov. Užij si so svojim národom prvé dni radosti z nastoleného mieru a potom sa hneď dať do práce na obnove starého Starého holubníka. Lenže to nešlo. Zmluva bola podpísaná do konca marca, sezóna bola v plnom prúde. Kompromisy museli pokračovať.

Z dramaturgického hľadiska ich stále pribúdalo: *Claudova žena* od Alexandra Dumas ml., *Gringoire* od Théodora de Banvilla, *Zať pána Poiriera* od Émile Augiera a Julesa Sandeaua, *Tajomstvo* od Paula Hervieua, *Priateľ Fritz* od Erckmanna a Chatriana, *Washington* od Percyho MacKaya – hra, ktorá priblížila vzťah amerického prezidenta k francúzskemu La Fayetteovi, *Šťastie* od Alfreda Capusa. Okrem hier, ktoré sa nija-

ko významnejšie nezapísali do divadelnej histórie, samozrejme uvádzali aj autorov vyšších kvalít. Viackrát siahli po obnovených inscenáciách, hlavne v druhej polovici sezóny, keď už bol istý ich odchod z Ameriky. Opakovane *Babrošova žiarlivosť* od Molièra (hrali spolu s *Romaneskami* od Edmonda Rostanda) a *Lakomec* od toho istého autora, znova *Bratia Karamazovci* podľa Dostojevského, *Večer trojkráľový* od Shakespeara, *Figarova svadba* od Beaumarchaisa. Uviedli sa aj výnimočne hrávané hry, v ich divadle novinky, ako Corneillov *Klamár*.

A predsa sa toto obdobie vyznačuje aj niektorými dramaturgickými číslami, ktorých nasadenie do repertoáru ukazovalo, že Copeau neostal ani v tých časoch stáť na jednom mieste. Naopak, stále pozorne čítal novú francúzsku a cudziu drámu, rozmýšľal, ako obohatiť štýlový diapazón svojho divadla. A tak sa občas odvážil pustiť svojich najistejších dramaturgických pilierov a vydal sa aj na nepreskúmané polia. 2. decembra 1918 sa prvýkrát pokúsil inscenovať Henrika Ibsena, jeho hru *Rosmersholm*.

K tomuto nórske mu dramatikovi prejavoval veľa úcty už dávnejšie a chcel ho hrať. Manželka Agnès, rodená Dánka, hru preložila už roku 1913. Copeau sa cítil dostatočne znály európskeho severu, aby sa mohol o inscenáciu pokúsiť. Vo Francúzsku mal však práva na uvádzanie Henrika Ibsena iba Aurélien Lugué-Poe, a tak sa k nemu dostal až v Amerike. Na hlavnú úlohu Rebekky mal už dávnejšie premyslenú predstaviteľku – Fernande Van Dorenovú, o ktorej sa domnieval, že najlepšie vyjadří vnútorný zápas tejto ženy, ktorá sa rozhodne pre gesto odporu voči vlastnej neslobode a ktorá dovedie tento zápas ženského pohlavia už k extrémnemu kroku v závere hry. Jej manžela Joannesa Rossmera zveril Charlesovi Dullinovi, sám si zahral postavu Krolla.

Je otázkou, či si Copeau uvedomoval priveľkú vzdialenosť medzi skúsenosťami súboru pri hraní prevažne francúzskych hier – či už to boli komédie či drámy, ale vždy plné konverzačného espritu a situačnej prehľadnosti – a touto ponorou severskou drámou takmer bez deja, nasýtenou detailnými pohľadmi do psychológie postáv. Pochopiteľné je, že veľa z hry mu mohlo byť jasné, veľa si mohol nechať vysvetliť od samotnej Agnès, ktorá bola vyspelou intelektuálkou dobre sčítanou a zorientovanou. Napokon, Ibsen už v tom čase nebol neznámy autor, naopak, vo Francúzsku aj v Amerike sa často hrali jeho hry. Ak sa oňho pokúsil vo svojom Starom holubníku, tak to bolo trochu prekvapujúce, pretože tento typ dramatiky nekorešpondoval s jeho dovtedajším štýlom, a to už nehovoríme o jeho plánoch vytvoriť Novú komédiu podľa *commedie dell'arte*.

Kritika, ani on sám v neskorších poznámkach, neboli s výsledkom spokojní, hlavne s dvoma hlavnými predstaviteľmi. Van Dorenová podľa Copeaua samého mala sklon k romantickému až melodramatickému poňatiu. Aj podľa iných nedokázala preniknúť do intelektuálnych hĺbok hry, nevyjadřila celú zložitú psychológiu drámy. A Dullin? Copeau bol priam zhrozený. Hral povrchno, bez záujmu, dokonca sa ani nenaučil poriadne text naspamäť. Unikali mu významy. Celé to bolo jedno zdĺhavé, pochmúrne predstavenie, v ktorom nemalo veľmi čo zaujať, na počudovanie iba okrajové roly pani Helsethovej (Suzanne Bingová) a Ulrika Brendela (Louis Jouvet) priviedli kritiku k niekoľkým všeobecne pochvalným slovám o ich autenticite a vystihnutej kresbe. Pokus s Ibsenom, dlho pripravovaný sa teda nevydaril a Copeau sa k tomuto autorovi už nikdy viac nevrátil.

Iným náročným projektom bola hra *Chatterton* od romantického básnika Alfreda

de Vignyho. Tu sa na rozdiel od chladného Ibsena vyžadoval nadšený až poblúznený zápal búrliváka, básnika Chattertona, typického obrazu romantických čias. Pre herectvo Starého holubníka to bol druhý nezvládnuteľný extrém. Ekonomizácia vyjadrovacích prostriedkov, intelektuálny prístup k rolám, ľahká hra espritu a poézie v ich divadle sa tomto prípade stretla s niečím, na čo neboli dostatočne modelovaní. Zvonku to vyzeralo ako nedostatočné sústredenie, neschopnosť vložiť sa so všetkou silou emócie a s dramatickým gestom do hry. Jacques Copeau nebol ani s týmto výsledkom spokojný.

Jeho myseľ sa obracala inde. Z Francúzska dostával list za listom, v ktorých ho priatelia volali urýchlene domov. Explózia nového povojnového života, nová energia si vyžadovala rýchle a energické kroky. Všetci v Paríži chceli obnoviť Starý holubník. Všetci však vedeli, že na to je potrebná predovšetkým prítomnosť toho, kto bol hlavou i srdcom myšlienky – Jacques Copeau. Lenže on sa zmietať v nepochopení svojho amerického súboru, videl, ako sa mu pred očami rozsypáva, ako si herci po premiére sami svojvoľne aranžujú mizanscény, ako sa medzi nich vkráda anarchia, alebo prinajmenej nezujem o pokračovanie. Na vlastnú žiadosť odišla Jessmine Howarthová. Známkou nespokojnosti s Patronom vyjadril už aj Louis Jouvet. A Charles Dullin protestoval vytrvalo. A tak Copeau urobil posledný pokus nastoliť poriadok. Listom zo dňa 3. februára 1919 dal Dullinovi okamžitú výpoveď. V texte listu nebolo nič konkrétne, ako príčinu uviedol iba to, že sa mu Dullin zdal zmenený a že prejavoval stále menší záujem o prácu v súbore. Žiadny delikt, žiadne hrubé porušenie profesionálnych povinností. A tak sa ocitol Dullin na ulici, v Amerike, bez znalosti angličtiny, bez prostriedkov. Bol to najbolestnejší rozchod pre obidvoch, aký zažili a trvalo viac rokov, kým sa dokázali cez to aspoň čiastočne preniesť.

Trocha to situáciu v súbore stabilizovalo. Jouvet sa od Dullina dištancoval a vrátil sa k svojej práci, s ostatnými sa pripravoval na tretí veľký projekt tejto sezóny, vlastne už posledný významnejší pred jej ukončením – naštudovanie hry *Pelléas a Mélisanda* od symbolistického autora Maurica Maeterlincka (10. februára 1919).

Pre Copeaua bol aj tento belgický autor jedným s vyvolených, už dávnejšie ho požiadal o povolenie zahrať jeho hru a teraz sa k nej konečne dostal. Príprave venoval veľa pozornosti, viac, ako zvyčajne. Išlo o to, že hru chcel uviesť na scénu svojou metódou a svojim nástrojmi, ktoré vypracoval pre všeobecné použitie. Pri inscenovaní Ibsenovho *Rosmersholmu* urobil chybu, keď chcel prispôbiť svoje naštudovanie psychologickému realizmu hry, a to sa ukázalo ako neuskutočniteľné. Starý holubník bol už, napriek všetkým ťažkostiam, vyhraneným telesom, ktorý si na niečo mohol trúfnuť a dosiahnuť v tom vysoké méty, ale práve z dôvodu tejto vyhranenosti si zasa na niečo jednoducho nemohol a nemal trúfať. Teraz bolo aj pre samotného Copeaua otázkou, či princípy, ktoré rozvinul, bude môcť aplikovať na zvláštny habit Maeterlinckovej hry, odohrávajúcej sa v starom hrade, v ponurej atmosfére symbolistického diela.

Scéna aj kostýmy sa pripravovali dlho dopredu. Návrhy oblečenia postáv aj ich realizáciu dal urobiť v Londýne. Použila sa pritom obyčajná látka, ktorú dodatočne pomalovali. Dali jej mramorovú štruktúru a plné farby bez poltónov. Melisanda dostala veľkú parochňu zo žltých vlnených pradien.

Aj dovtedy sa v každej inscenácii využíval scénický dispozitív trvalo postavený na javisku Garrick Theatre, bez väčších premien či prestavieb vždy Starému holubníku dobre poslúžil. Teraz sa jeho úloha mala ešte podčiarknuť. Jeho základná línia daná tzv. logiou, teda vo výške človeka prebiehajúcou plošinou z jednej strany na

druhú, sa pre potreby tejto inscenácie doplnila o ďalšie zvýšené a znížené priestory. Uprostred dole bola vyhradená časť, ktorá mohla pripomínať miestnosť, po jej bokoch sa pridali schodiská a ďalšie priestory vedúce na rôzne úrovne, až do najvyšších polôh javiska. Celkom hore bolo okno, ktoré sa využívalo pri tajnom sledovaní dvoch hrdinov. Celá konštrukcia, hoci nebola nijako dekorovaná, nemusela v očiach divákov ostať iba štruktúrou plošín a schodísk, ale komplexne mohla pripomínať siluetu zrúcaniny hradu, kde sa dej odohrával. Boky javiska vykrývali panely pokryté látkou vedúce až po vrch – čím vznikol optický dojem vysokého priestoru, vertikálneho smerovania.

Táto scéna niesla nespochybniteľné znaky antiiluzívneho princípu. Copeau už k tomu smeroval dávnejšie, pred viacerými rokmi predsa zavrhol všetky iluzívne maľované kulisy, divadelné stroje a mechanizmy pomáhajúce oklamať diváka, nemal rád žiadne triky prekrývajúce prirodzenú divadelnú akciu. V prípade *Pelléasa a Mélisandy*, hry, ktorá by si takéto triky priam vyžadovala, sa antiiluzívnosť pociťovala ešte s väčšou intenzitou, ako inde. Maľované kostýmy, ktoré tiež neskrývali svoj umelý pôvod, k celkovému výsledku ešte prispeli.

Pre lepšiu predstavu ako inscenácia vyzerala, môžeme zacitovať z kritiky v New York Times, paradoxne išlo o jeden z mála negatívnych ohlasov. Jej autor chcel ironizovať úsilie Starého holubníka, ale sám na seba tak prezradil, ako bol vo vleku efektov brodwayského života a ako nepochopil modernizačné kroky, ktoré americkému divadlu ponúkal Jacques Copeau:

„V prvom rade dekorácia zažiarila svojou neprítomnosťou: postavy stratené v tmavých a neprehľadných lesoch kričali svoje texty – (ale v dohľade nebol žiadny strom, iba akýsi pokrčený záves); prechádzali neexistujúcimi hmlami a naslepo sa potácali zaprášeným vzduchom podzemných priechodov, nám neviditeľných, ktoré sa nachádzali presne v rohu scény, kde chvíľu predtým ešte bolo slnečné jazierko v zámockom parku (...) Úžasne dlhý zlatý vrkoč, ktorá má podľa Maeterlincka zdobiť hlavu „krásnej ženy“, čo jej Pelléas vysielala svoje vrúcne prejavy lásky, nebol včera večer ničím viac, ako nejakým otrasným druhom bielo svietiaceho konope, žltého iba za svitu mesiaca, z ktorého sa uvoľnil jeden obrovský zväzok a z okna padol na milenca strateného v smiechu divákov.“¹⁷

Určite, každý podobný drobný incident kdekoľvek na javisku vyvoláva smiech v hľadisku, ale kritik tu inak mimovoľne veľmi trefne vykreslil atmosféru a podobu hereckých akcií, ktoré z kubusov, schodísk, plošín a priechodov vedeli vyčariť prostredie symbolistickej hry. Absolútna väčšina ostatných kritikov oceňovala práve toto, režijnú prácu, ktorá vytvorila v strohom prostredí scény Starého holubníka za účasti hercov niečo, čo bolo vo svojom výsledku mimoriadne pôsobivé. Napríklad kritik z iných novín, New York Tribune, to povedal takto: „Chmúrna Maeterlinckova poézia, disciplinovaná a nadšený herecký prejav, realizácia temného hradu Arkel – viac náznaková ako materiálna – všetko toto akoby v hlbokom sne preniká do našej pamäti, všetko sa roztápa v scénickej symfónii, ktorá má aj silu, aj delikátnosť. Nič z Maeterlinckovej poetickej drámy sa nestratilo.“¹⁸

¹⁷ In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 408-409.

¹⁸ In: COPEAU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 409.

Krátko pred ukončením pôsobenia v USA, 17. marca 1919, uviedli ešte jedno z najvýznamnejších klasických diel Molièra – *Mizantrop*. Alcesta hral Jacques Copeau, Célimènu Lucienne Bogaertová. Do inscenácie vložili celú krásu francúzskej reči a vznešenosť divadelnej tradície. Dali si záležať na štýle, kráse, excelentnosti. Jednoduchosť konaní, klasicisticky čistá forma, mimoriadna pozornosť jazykovému prednesu mali znova pripomenúť americkému publiku elegantnosť francúzskej kultúry a umenia.

Misia Starého holubníka v USA sa skončila 7. apríla 1919 záverečným predstavením *Čarovná čaša* od La Fontaina, po ktorej nasledovala *Rozlúčková improvizácia*, v ktorej členovia súboru na čele s Copeauom zrekapitulovali základné údaje o tom, čo za dva roky urobili. Nechýbalo ani pripomenutie najobľúbenejších postáv, prehliadka ich kostýmov, poďakovanie Ottovi Kahnovi a celej Amerike za prijatie.

Väčšina súboru odišla krátko na to do Francúzska. Copeau, Jouvet a niekoľko ďalších ešte zostali niekoľko mesiacov, aby všetko dôkladne ukončili a zrekapitulovali. Nebolo to ľahké obdobie ich života. Spočiatku zdanlivo dobré ekonomické podmienky sa neskôr zhoršovali a na záver boli všetci tak bez peňazí, ako sem prišli. Museli sa presadiť v cudzej krajine a nebolo ľahké presvedčiť suverénnu a drzú americkú kritiku o tom, že ich poslanie je prínosom pre tunajšie divadlo a že sa ešte iba ukáže, ako veľmi ho ovplyvnili. Prežili aj namáhavé obdobie práce, dovtedy nezvyknutí na americké tempo. Dostali sa do mnohých konfliktov medzi sebou a súbor sa neustále rozpadával, teraz sa naspäť vracal v inej zostave, ako sem pred dvoma rokmi prišiel. Copeau za ten čas priveľmi nepokročil v rozvoji svojich predstáv, naopak, bolo to obdobie stagnácie jeho myslenia o divadle a niekedy aj veľkých ústupkov v divadelnej praxi, ktorými sa vzdialil od svojich východísk, čo mu mnohí vyčítali. Veľkým prínosom preňho však bolo, že v americkom kotle musel prvýkrát tvrdo konfrontovať svoje abstraktné ideály s realitou a že si musel uvedomiť, aké ťažké je udržať spojenie medzi predbežne vysloveným a naozaj potom urobeným. Týmto poznaním sa utužil, v budúcnosti vedel ľahšie dopredu modelovať vlastné kroky. Získal neoceniteľné skúsenosti s vedením divadla, s režírovaním aj hraním. Nielen on, ale všetci spolupracovníci, Gaston Gallimard, ktorý sa priučil americkému podnikaniu, Louis Jouvet, ktorý nielen viedol divadelnú prevádzku, ale hlavne riešil architektonicko-scénografické zložky. Práve v otázkach scénografickej koncepcie Starého holubníka boli určite tie najvýznamnejšie prínosy a poznatky získané za tejto cesty za oceán. Copeau tu prvýkrát realizoval v reálnych rozmeroch javiska nový typ scénického dispozitívu a nahého pódia a zároveň s ním veľakrát ako režisér narábal. Navyše, všetkými smermi ho veľakrát osobne premeral ako herec. To, čo v Európe v prvej sezóne Starého holubníka iba intuitívne a v prvých náznakoch predstavil, to práve v Amerike do dôsledkov realizoval a mohol sa s tým vrátiť domov ako s hotovou vecou.

Odchod z Ameriky nadišiel 14. júna 1919. Na loď nastúpili Jacques Copeau s manželkou a troma deťmi, Suzanne Bingová, Louis Jouvet s manželkou a dvoma deťmi. Z brehu sa s nimi prišiel rozlúčiť ich americký priateľ, spisovateľ Waldo Frank a niekoľko najvernejších divákov. O sedem dní na to už stáli na francúzskej pôde. Akú brázdou naozaj vyorali v americkom divadle, to vtedy ešte nemohli presne vedieť. Dnes sa dá povedať, že ich pôsobenie asi najlepšie v čase ich odchodu vystihol John Corbin v odbornom časopise *The Theatre*: „Keď tu Starý holubník otvoril svoje brány, publikum prijalo jeho repertoár s nevôľou, obviňovali ho zo všetkého, že je banálny, nafúkaný aj intelektuálny. Teraz, keď sa brány uzavreli, všetkým sa zdá, že by sa

tento repertoár mal chváliť ako jediný, čo v Amerike za niečo stojí, v ktorom sa každá hra má pokladať za naozajstné literárne a dramatické dielo. Rovnako keď nám pán Copeau ukázal svoju režijnú metódu, naši vzdelanci ho informovali, že má ďaleko od toho, aby bol novátorom, že iba kopíroval metódy Gordona Craiga a Reinhardta. Avšak v katalógu výstavy amerických scénických umelcov, ktorí tiež pracujú podľa tradície dekoratívnej metódy svojich učiteľov, sa Copeau vyzdvihuje ako novátor, ktorý dokázal, že „dramatické slovo“ sa presadí aj keď zaznie v priestore striktné konvenčnom, kde maliar a architekt nemajú miesto. Takáto je metóda našich vzdelancov, najprv umelca pochováme, potom ho ospevujeme.“¹⁹ Zrátané a podčiarknuté: Jacques Copeau napriek všetkému tápaniu, problémom a utrpeniu neodíšiel z Ameriky na štíte, ale so štítom.

Táto štúdia je súčasťou grantového výstupu projektu VEGA č. 2/6065/26.

MILOŠ MISTRÍK

VIEUX-COLOMBIER IN AMERICA (1917-1919)

Expectations and Reality

A prominent Slovak theatrical theoretist and critic is publishing a chapter from the prepared monography on the French director Jacques COPEAU. The theatre Old Dovecot (Vieux-Colombier) led by Jacques COPEAU had a very successful season in 1913/1914. It brought a new approach to the historic art and a new conception of scenography, a new way of directing, and caused that France was linked with similar movements related to theatre renewal that had been originating in that period mainly in Germany, Russia, but also in other European countries. Shortly before summer 1914 Jacques COPEAU parted with his audience promising to open the theatre again in autumn, with a further development with regard to the programme renewal. But the World War I started. Jacques COPEAU and other actors were recruited and the theatre VIEUX-COLOMBIER Dovecot was closed. The then Prime Minister of the French Government Georges CLEMENCEAU personally suggested to COPEAU to make a tour to the United States of America. From the abroad cultures in the USA of that time, was fully dominating German culture. The permanent German theatre that had been performing in New York, was considered the best in the city, Max REINHARDT got a lot of finance resources to export his stagings into American cities. CLEMENCEAU was fully aware of the art power and besides that, he was a frequent visitor of the VIEUX-COLOMBIER, and moreover, he himself was a man of letters. Jacques COPEAU accepted his offer. He left for America in January 1917. He took with him lectures on his theatrical intentions, which he had planned to offer overseas. An important lecture was organized for him at the Harvard University, where he had

¹⁹ In: COPE: AU, Jacques: Registres IV – Les Registres du Vieux-Colombier II, America. Paris : Gallimard, 1984, s. 450.

an admirer in the person of a professor Georg Pierce BAKER, whose courses were attended besides others also by Eugene O'Neill. Further lectures were held in New York. The main success was achieved by persuading the maecenas Otto H. KAHN a Francophile who supported the modern art. By the end of 1917 he suggested to COPEAU the same thing what had done before him Georges CLEMENCEAU– to transfer the whole VIEUX-COLOMBIER to the USA.

The introductory performance of the American era of the VIEUX-COLOMBIER theatre took place on 27th November 1917.

The first part with a name derived from the Molière's play *Versailles' improvisation*, was a small celebration to open the VIEUX-COLOMBIER in the USA. Suzanne BING in a very light pink dress of Viola from *Twelfth Night* entered the proscenium, waved at the audience and started slowly by saying: „We are bringing regards from France... While your ships are burdened by supplies, and soldiers try to break through their way to the east, where battles are happening, a milder wind has turned from our shores to yours, sending another ship that is landing tonight in your city crowded with poets, actors, musicians and all the glittering beauty of drama and comedy. In the midst of a war, accept a smile from France....friendly, with respect, with appreciation, we are greeting you“.

In some stagings a naked platform appeared in the middle, on an empty stage floor. Until then it was declared to happen only in writing, but now they finally made it real. It was composed out of four adjacently lying cabsels that created an elevated area, to which the cabsels were leading as follows - from the level of a stage floor in the front two cabsels, at the back one, and from each sides of a small staircase one cabsel, always from three-four daises.. These wooden constructions resembling old stages commedie dell'arte were only an added construction, complementing the stage, otherwise everywhere else were just free, undecorated areas, sometimes with a bench placed in, or a piece of furniture, etc. COPEAU's „naked stage“ in all its beauty and exactly according to its described conception, was for the first time introduced in New York, in Garrick Theatre, and from that time on it accompanied him everywhere, after the war in Paris, in French Province, during foreign tours, in indoor halls or outdoor town squares. The basic and unchanged construction of the back stage was called by COPEAU „the permanent stage“ (diapositive). The added and just seldom appearing short construction in the front was called trétau nu. This set was recorded as the greatest contribution into the development of scenography.

The VIEUX-COLOMBIER continued in the first season by the opening night *Twelfth Night* and by renewing *The Brothers Karamazov*. The character of Smerdyakov was played by François Gournac, to whom it was a lifetime opportunity. Never before he had got so much appreciation like then. But not just him, also other actors showed to the American audience this philosophical, realistic and elaborated picture of the period produced by a great Russian author. Not often the audience could see such a mature connection between a master in literature and a well balanced troupe. The VIEUX-COLOMBIER it was very different from Broadway – where two or three stars were surrounded just by average or even below standard quality actors. The French actors were acting with enthusiasm, collectively, and often exceeding their possibilities. They were aware of the fact that it was more than just a theatre – they represented a cultural and moral institution. Jacques COPEAU himself did not act a lot then. He was busy with the organizational side, whether to stay with the troupe

in America also for the next season. Together with Otto KAHN, after the audience had showed its interest, they agreed to get the support of his also for the next year. The American critic with certain exceptions approved the troupe during the first year, and was giving it as an example to other domestic troupes. Also another continuing goal – the propagandistic one was present there. The next opening was announced by COPEAU on 11th November 1918. The play *Crainquebille* by Anatol France and *Cloak of Happiness* by the French Prime Minister Georges Clemenceau was to be performed. On the very day of the opening, America learnt that Germany had capitulated. The evening celebrations that were held in the city culminated by presenting a play written by the Prime Minister representing one of the victorious powers.

The friends from France called COPEAU to come back home immediately. An explosion of the after-war life, a new energy required fast and energetic steps. Everybody wanted the VIEUX-COLOMBIER to be renewed in Paris. But they were aware it was possible on condition the head and the heart of the idea – Jacques COPEAU – was present too. The VIEUX-COLOMBIER mission in the USA was concluded on 7th April 1919 by the final performance *Miracle Goblet* by La Fontain, followed by *Farewell Improvisation*, where the troupe members together with COPEAU summarized the basic data on what had been done within the period of two years. The show did not miss on reminding the most favourite characters, showing their costumes, and thanking to Otto KAHN and to America for accepting them.

SLOVENSKÉ DIVADLO V NETRADIČNÝCH ŠTÚDIOVÝCH PRIESTOROCH V 70. A 80. ROKOCH 20. STOROČIA

DAGMAR PODMAKOVÁ

*„Boli sme pri tom.
A v lete liet vše šalejúcich múdrosť
s chladnou rozvahou,
v pravdivom lete klamom zaťažných liet,
v úkryte v sebe skrytom
pili sme z tejto chvíle vlastné pocity
jak víno omamné, jak správny protijed.“*

Tieto slová Ladislava Novomeského z *Vily Terezy* by sa dali bez parafrázovania aplikovať aj na roky 70. i 80. na Slovensku i v Čechách. V tom čase sa totiž rozšírilo hnutie štúdiových divadiel, ktoré v Čechách začalo ešte za Emila Františka Buriana, Jindřicha Honzla a Jiřího Frejku, teda v období českej medzivojnovovej avantgardy, a úspešne pokračovalo potom v rokoch šesťdesiatych. Na Slovensku sa však prejavilo v celkom odlišných podmienkach. Umeleckých i organizačných. Vo vášnivých diskusiách, o ktorých by L. Novomeský povedal „donekonečné nočné debaty a zvady... boli až do úsvitu pravdy na obzore...“, sa stretali mladí divadelníci, ale aj tí stredného, ba aj staršieho veku a vymieňali si názory, „svoje pravdy“. A to nielen na festivalové predstavenia, na umelecké smerovanie toho-ktorého divadla či režiséra, ale často aj na podmienky tvorby a na ohlas v spoločnosti.

Boli to roky, keď čierne nebolo vždy čiernym a naopak, ani s bielou či červenou farbou to nebolo také jednoduché. Tých, čo začiatkom 70. rokov vstupovali do umenia, čakalo oklieštenie ich ideálov o slobodnej spoločnosti, v ktorej sa môžu skrze umeleckú výpoveď neobmedzene vyjadrovať o všetkom. Ich čo i len o pár rokov starší druhovia zažili pocit slobody v druhej polovici 60. rokov. Pre nich bolo zatvorenie bratislavského Divadla na korze, hoci aj pod zámienkou nevyhovujúcich priestorov, zradou, z ktorej sa dlho nemohli spamätať. A tak po XIV. zjazde KSČ, ktorý schválil dokument *Poučenie z krízového vývoja v strane a v spoločnosti po XIII. zjazde KSČ*, prišlo opäť obdobie zápasu o slobodu prejavu, myšlienky. Politici, či politikou nasiaknutí teoretici umenia, hovorili o zápase o socialistické umenie. Pod egidou tohto hesla sa však skrývali aj umelecké prejavy, ktoré sa vymykali z uniformity chvály spoločnosti a jej politického systému, teda aj pozitívneho hrdinu. Systém tieto snahy o vybočenie z naprogramovanej línie umenia registroval a po prvom pristríhnutí krídeliek sa mnohé z nich snažil „schovať“ pod inú, ako oficiálnu líniu kultúrnej politiky.

ČESKÉ VZORY ŠTÚDIOVÝCH DIVADIEL (Cesta k štatútu profesionálov)

Jedným z takých príkladov bolo Divadlo na provázku, ktoré na jeseň 1967 vzniklo ako združenie Husa na provázku. Program študentov umeleckých škôl a mladých tvorcov iných umeleckých profesií sformuloval pedagóg JAMU Bořivoj Srba a pod svoje krídla ich zobral brniansky Dom umenia. Bola to amatérska skupina profesionálnych divadelníkov, ktorá začala hrať na jar 1968. O rok na to sa divadlo muselo premenovať na Divadlo na provázku, keďže po aprílovom zasadnutí pléna ÚV KSČ po nástupe Gustáva Husáka niekto prepísal plagáty Husa na provázku na Husák na provázku.¹ Napriek tomu združenie nezaniklo, lebo už roku 1970 začínajú jeho členovia uvažovať o profesionalizácii, čo sa napokon – čiastočne - podarilo roku 1972, keď vytvorili samostatné oddelenie Domu umenia.

Divadlo na provázku (DNP) nepripomíname náhodou. Naším záujmom je síce oblasť slovenského štúdiového divadla, jeho vznik i podmienky tvorby v 70. a 80. rokoch, nevynímajúc jeho najcharakteristickejšie znaky, nemôžeme však nespomenúť najdôležitejšie charakteristické dominanty štúdiového či autorského českého divadla. Nielen v domácom (rozumej česko-slovenskom), ale aj v medzinárodnom kontexte vznik Divadla na provázku a jeho dlhoročná priam priekopnícka činnosť ako divadla generačného, nepriamo ovplyvnila ďalších mladých divadelníkov. Okrem iného aj preto, že toto divadlo bolo schopné napojiť sa aj na iné európske snaženia, prúdy, čo napokon dokazujú viaceré spoločné projekty. Napríklad spoločná divadelná akcia na tému „Nádej“ na vrocavskom festivale Otvoreného divadla, kde sa spojilo viacero divadiel z Európy (1978), či neskôr spolupráca s lodžským divadlom na inscenácii *Vesna národov* (Lodž, 1979, Brno, 1980). Takýchto iniciatív bolo viacero. Politicko-spoločenským vyvrcholením myšlienky slobody, spoločností bez hraníc bol putovný divadelný festival, ktorý s ôsmimi európskymi putovnými divadelnými skupinami pripravilo Divadlo na provázku. *MIR CARAVANE – KARAVÁNA MIR* začal svoju púť v Moskve, pokračoval cez Leningrad, Varšavu, Prahu, západný Berlín, Kodaň, Bazilej, Blois, Lausanne a končil v Paríži. S Divadlom na provázku spolupracovali i Slováci. Bratislavčan Peter Scherhauser, scenárista, režisér a autor *Organizačného modelu Divadla na provázku – model 1970*, publikovaného v časopise *Divadlo*², ale aj scenografovia Jozef Ciller a Ján Zavarský. Všetci traja sa významne podpísali pod dôležité inscenácie tohto divadla. Navyše Scherhauser a Zavarský spolu s dramaturgom, scenáristom, režisérom i hercom Petrom Oslzlým sa podieľali aj na koncepčných otázkach DNP a formulovaní jeho programu.

V DNP bolo viacero režisérov. Každý z nich prinášal inú poetiku. Ich spojivom bola obraznosť a minimalizovanie scénických prostriedkov, pričom dôraz kládli na ich maximálnu znakovosť – cez hravosť, komediálnosť, využívanie prvkov *comédie dell'arte* až po veľké témy bohatej myšlienky a metafory slova. Spoločným programom i znakom bola nepravidelná dramaturgia v nepravidelnom priestore a ich variácie.

¹ Bližšie pozri: OSZLZÝ Peter a kol: *Divadlo Husa na provázku 1968/7/–1998*. Kniha v pohybu I... Brno : Centrum experimentálneho divadla, 1998.

² SCHERHAUSER, Peter: *Divadlo na provázku – model 1970*. In: *Divadlo*, 21, 1970, č. 2, s. 71.

Všimnime si bližšie ešte ďalšie české divadlá, ktoré sa zásadne podieľali na formovaní programu štúdiových divadiel v Čechách a inscenácie, ktoré nepriamo ovplyvnili aj divadelné myslenie a cítenie mladšej generácie na Slovensku. Aj liberecké Štúdio Y vzniklo v sezóne 1963/1964 ako amatérska experimentálna skupina Severočeského bábkového divadla Liberec (v roku 1968 premenované na Naivné divadlo). O šesť rokov na to sa stalo druhým profesionálnym súborom Naivného divadla. Jeho zakladajúci člen – herec, režisér, dramatik a výtvarník Jan Schmid sa zasadil o typ autorského divadla, ktorého poetika pramení z text-appealu 60. rokov, využíva formu kolektívnej improvizácie, z ktorej vzniká hotový tvar v symbióze slova a bohatej hudobnej (klavír, nástroje, spev), pohybovej a výtvarnej zložky. Ypsilonári často pohostinne hrávali v Prahe, kam sa napokon v roku 1978 natrvalo presídlili. Roku 1980 sa stali jedným zo súborov Divadla Jiřího Wolkra. Štúdio Ypsilon sa však už po príchode do Prahy – napriek zaujímavým i veľkým témam a rovnakým tvorivým postupom – pridalo k tým tradičným divadelným štúdiám, ktoré síce hrali v menších a nie vždy divadelných priestoroch, ale ich program už tak nezasiahol do ovplyvňovania vývoja českého divadla tak, ako pred ich odchodom do Prahy.

Na západnej hranici v Ústí nad Labem vzniklo roku 1972 na troskách Kladiwadla Činoherné štúdio. Umeleckým vedúcim sa stal režisér Jaroslav Chundela, ktorého slovenské divadlo pozná z účinkovania vo zvolenskej činohre, odkiaľ do Ústí prišiel. V podstate išlo o činoherné divadlo, ktoré sa jeden čas volalo Činoherné štúdio mladých a uvádzalo okrem nehraných dramatikov aj málo uvádzané hry klasikov. Hlásilo sa ku generačnému divadlu, najmä v čase pôsobenia Ivana Rajmonta. Vo svojej tvorbe využívali postupy antiiluzívneho divadla, pričom ich inscenácie charakterizoval komediálny štýl, fraškovitosť až grotesknosť výstupov. V neskoršom období zdôrazňovali najmä úpadok mravov, spoločenský marazmus a negativizmus. Našli by sme tu viacero styčných bodov s niektorými inscenáciami bratislavského Divadla na korze, hoci v čase vzniku tohto súboru bratislavskí tvorcovia už nemali samostatné divadlo.

V roku 1974 vzniklo v Prostějove Hanácke divadlo (HaDivadlo). Minidivadlo tvorili štyria členovia, z nich len dvaja boli tvoriví divadelníci. Josef Kovalčuk a Svatopluk Vála spolupracovali s viacerými amatérmi z prostějovskej ľudovej školy umenia, takže spočiatku existovali ako poloamatérsky súbor. V roku 1980 sa plne profesionalizovali, aby o päť rokov presídlili do Brna a stali sa ďalšou scénou Štátneho divadla. Rozvíjali postupy autorského divadla, najmä po príchode Arnošta Goldflama, ktoré sa štýlovo hlásilo k chudobnému divadlu, využívajúc mimoslovné prostriedky na zobrazovanie vonkajšej i vnútornej skutočnosti. Cieľom bolo implantovať do divákovho vnútra nepokoj, pocity odtrhnutia od života, ktorý sa blížil k existencialistickému ponímaniu sveta. Dôraz kladli na obraz a schopnosť diváka absorbovať výpoveď podľa vlastných schopností pričom sa sústredili na vyvolanie pocitu – všetko skrze herca.

Zdá sa, že v Čechách bola klíma pre hľadanie nového divadelného jazyka mimo Prahy oveľa priaznivejšia. V Prahe bolo umenie predsa len pod väčším drobnohľadom ako napr. v západnej časti Čiech.³ Ale aj v hlavnom meste vznikali štúdiové divadlá, napr. Divadlo na okraji, vznik ktorého sa datuje do roku 1969 a ktoré po troj-

³ Ako príklad v prvej polovici 80. rokov môže poslúžiť program Festivalu jedného herca v Chebe, ako aj zoznam festivalových hostí.

ročnom amatérskom pôsobení začalo pôsobiť profesionálne na agentúrnej báze pod Pražským kultúrnym strediskom avšak bez priamych dotácií. Finančné prostriedky získavalo len z tržieb za predstavenia. V roku 1973 vzniklo pri Divadle na okraji amatérske A-štúdio, ktoré najskôr viedol Zdeněk Potužil, neskôr herec Ondřej Pavelka. Existovali paralelne, často len pod hlavičkou Divadla na okraji. Už v roku 1974 získali stále priestory v pivničnom klube Rubín na Malostranskom námestí, ktorý prevádzkoval Socialistický zväz mládeže. Ich poetiku charakterizoval dôraz na rytmizovaní slova a pohybu, poetická štylizácia, príklon ku grotesknému antipsychologickému herectvu. Neustále však mali ekonomické problémy.⁴

České štúdiové divadlá či súbory mali niekoľko spoločných črt. Išlo o generačné zoskupenie hercov alebo tvorcov iných profesií, ktorí sa zišli za účelom založenia divadla. Bolo to divadlo mladých, ktoré sa s pribúdajúcimi rokmi členilo. Druhou spoločnou črtou boli pramene, z ktorých vychádzali, a tým bolo amatérske divadlo. Tak sa v profesionálnom jazyku zvyklo pomenovávať divadlo, ktoré vzniká zo záľuby. Krátky slovník slovenského jazyka nerozlišuje tieto dva pojmy, pravdou však je, že kým takéto skupiny sa zvykli pomenovávať termínom „amatérsky“, tradičné divadelné spolky dostávali názov ochotnícke divadlo. Amatérske ako opak profesionálneho. Neskôr sa poloprofessionalizujú, t. j. pre časť súboru, resp. divadla, je to už práca, ktorá ich živí, pre ostatných koníček povedľa ich iného, „riadneho“ zamestnania. Treťou je časová postupnosť, ktorá existovala v istej množine ohraničeného času, obdobia – cca od roku 1964 (prvé predstavenia Ypsilonkárov) postupne až do roku 1989, kedy vzniká nová, odlišná situácia.⁵ Poslednou spoločnou črtou, a nie nepodstatnou, je hľadanie vlastného jazyka skrze scénografiu, hudobnú zložku a choreografiu. Slovo bolo len východiskovou základňou. Pracovali metódou kolektívnej tvorby, často vychádzajúc z kolektívnej improvizácie, ktorá sa fixovala až následne.⁶

Cieľom takýchto postupov bola čo najužšia komunikácia s divákom, a to v nepravidelných, nedivadelných priestoroch prostredníctvom autentického antipsychologického herectva. Dokázali komunikovať, spolupracovať, zjednotiť sa na výpovedi o súčasnosti (vtedajšej) o ich pocitoch (bez)nádeje, hľadania zmyslu existencie. Na otázku Kto sme? A kam? A po akej ceste kráčame? sa pokúsili odpovedať už roku 1984 v *Spoločnom projekte na tému Cesty (Križovatky, cestovné poriadky – stretnutie)*, ktorý realizovali štyri súbory z nami spomínaných piatich (Divadlo na okraji, Divadlo na provázku, HaDivadla a Štúdia Y).

SLOVENSKO: ODLIŠNÉ PODMIENKY A HISTORICKÉ SÚVISLOSTI

Na Slovensku nemožno hovoriť o štúdiom divadle ako hnutí. Má to viacero príčin. Jednou z nich sú divadelné tradície obdivoch kultúr. Pokým v Čechách už

⁴ Niektoré súbory boli v tom čase financované nepriamo, či už cez rôzne kultúrne osvetové centrá, cez kraje alebo agentúry. V Čechách a na Slovensku neboli ani tieto podmienky totožné.

⁵ Divadelné skupiny 80. rokov, ako Pražská päťka atď, ktoré reprezentovali české divadlo aj na festivale Divadelná mladosť, nie sú v tejto etape predmetom nášho záujmu, nakoľko neovplyvnili slovenské divadlo tak, ako spomínaných päť divadiel.

⁶ U nás metódu kolektívnej improvizácie začal realizovať Blaho Uhlár až koncom 80. rokov v Divadle pre deti a mládež v Trnave, v ochotníckom trnavskom divadle DISK a potom v Ukrajinskom národnom divadle; naplno ju rozvinul až v rokoch 90. v bratislavskej Stoke.

dávno zaznamenávame profesionálne divadlo, slovenské divadlo existovalo na báze dobrovoľnosti, ochotníctva a časovej nepravidelnosti. Spomínaní českí divadelníci Burian, Honzl i Frejka nadviazali na ruskú avantgardu i ďalšie smery už v čase, keď sa v slovenskom divadle len jednotlivci a jednotlivo (Ján Jamnický, Ferdinand Hoffmann) usilovali o modernejšiu podobu inscenácií. K avantgarde sa na Slovensku viac prihlásili predstavitelia iných druhov umení, najmä výtvarníci a básnici.

A tak, hoci nejde o typické štúdiové divadlo, nemôžeme nespomenúť vznik bratislavského divadla kabaretného typu Tatra revue. Prvá premiéra sa datuje začiatkom roku 1958 a posledná v predposledný deň roku 1970.⁷ Okrem hudobníkov a hercov sa tu sformovalo široké autorské i dramaturgické zázemie, režiséri i choreografi. Po zrušení divadla, ktoré najprv patrilo pod podnik Reštaurácie a jedálne⁸ a po viacerých peripetiách sa od roku 1969 dostalo pod správu Ministerstva kultúry SR, sa nesformovali žiadne skupiny s divadelným štatútom, ktoré by boli pokračovali v tomto type produkcií, prípadne si našli nový program. Bolo to normálne prevádzkové divadlo, len revuálneho typu, ktorého repertoár ku koncu obdobia prechádzal do spoločensko-kritickej satiry. Pri poslednej produkcii roku 1970 figurujú ako účinkujúci už hudobná skupina Prúdy nielen s Paľom Hammelom a Ferom Griglákom, ale podieľa sa tu na textoch i Ján Štrasser, Kamil Peteraj a Milan Lasica. Prúdy boli rok predtým a časovo len na rok začlenené pod strechu Divadelného štúdia Bratislava.

Divadelné štúdio ako inštitúcia

„Divadelné štúdio vzniklo ako výsledok dlhodobějších úsilí vytvoriť v zaktivizovanej spoločensko-kultúrnej atmosfére druhej polovice šesťdesiatych rokov inštitúciu, ktorá by organizačne zastrešovala divadelné kolektívy prikláňajúce sa k poetike tzv. malých javiskových foriem a súbory hľadajúce netradičné, novátorské tvorivé postupy,“ napísal Ján Jaborník do divadelnej ročenky 1967/1968.⁹ Jeho autori a realizátori tejto myšlienky chceli na báze profesionality vytvoriť čo najlepšie organizačno-prevádzkové podmienky pre vznik a existenciu viacerých druhov aktivít. Netajili sa paralelou s pražským Štátnym divadelným štúdiom.¹⁰ Snahy všetkých zainteresovaných vyvrcholili až v roku 1968 vydaním zriaďovacej listiny Povereníctva pre kultúru a informácie z 2. 5. 1968. Divadelné štúdio začalo oficiálne svoju činnosť 1. 7. 1968. Teda sedem týždňov pred inváziou vojsk Varšavskej zmluvy do Československa. Voľne združovalo súbory, ktoré už existovali v rámci tzv. umeleckého štúdia Koncertnej a divadelnej kancelárie. Patrili sem Divadlo poézie, Divadlo pantomímy a Divadlo Lasicu a Satinského. Pribudol k nim činoherný súbor. Divadelné štúdio získalo priestory Divadla poézie, ktoré neskôr premenovali na Divadlo na korze. Podrobnejšiu genézu pripomínam preto, že aj v prípade Divadelného štúdia, ako aj potom pri zrode trnavského divadla, sa na Slovensku všetko pripravovalo oficiálne tak, aby divadelné súbory mali k dispozícii profesionálne podmienky. To je zásadná

⁷ Táto premiéra sa začleňuje už do nového súboru Revue Bratislava, založeného výlučne na hudobno-spevákovej a hudobno-tanečnej interpretácii bez hovoreného slova.

⁸ Paralela v pražskom divadle Viola, ktorého vznik (1963) súvisel s hnutím malých scén.

⁹ Bližšie pozri: Kol.: Divadlá na Slovensku. Sezóna 1967-1968. Bratislava: Divadelný ústav, 1999, s. 63.

¹⁰ Ref. 9.

odlišnosť pri porovnávaní vzniku divadiel, ktoré by sa dali začleniť do štúdiového hnutia v Čechách a na Slovensku, Vari aj preto po zrušení Divadla na korze alebo premenovaného Divadla poézie na Poetické divadlo, z ktorého napokon zostala Poetická scéna, tieto kroky nevyburcovali tvorcov k podobným aktivitám ako za riekou Moravou. Mohli vtedy odmietnuť nastúpiť na Novú scénu, resp. Poetickú scénu a založiť si nové umelecké zoskupenie, hoci na (polo)amatérskej báze? Mohli, ale stratili by profesionálnu pôdu pod nohami, finančnú istotu, ktorá pramenila aj z účinkovania v televízii a v rozhlase.

Aktivity amatérov i profesionálov

Argumentom na nedostatok generačnej iniciatívy mladých absolventov zakladať si vlastné divadelné združenia, bol ich nízky počet. Na rozdiel od Čiech mnohí z nich dostali hneď pozvánku do profesionálnych divadiel, kde na nich už netrpezlivo čakali. Na Slovensku vychovávali divadelných hercov i režisérov len na Divadelnej fakulte VŠMU, zatiaľ čo v Čechách aj na konzervatóriách. Herecké povolanie tam malo väčšiu, často rodinnú tradíciu. Založenie Divadelného štúdia potvrdilo potrebu mať všetko zúradované, ba aj „posvätené“ zhora. Na Slovensku v 60. a 70. rokoch nepracoval ani jeden amatérsky či poloprofesionálny súbor tak, aby z toho žil. Pokým na Morave a v Čechách bolo cítiť nepokoj, vnútornú potrebu po nových trendoch, tu – a ak aj bol, navonok sa neprejavil. Ani paralelu s Bořivojom Srbom, iniciátorom DNP, by sme medzi slovenskými pedagógmi nenašli. Svoje miesto tu naostatok zohrala asi aj tradícia českého spolkového života.

V Čechách popri viacerých divadelných skupinách, ktoré sa časom vyprofilovali na divadlá profesionálne, bolo tradičné ochotnícke divadlo v závoze. Ale na Slovensku práve sféra ochotníckeho divadla umožňovala realizovať ambície, pre ktoré na profesionálnom javisku nebolo miesta, podmienok a často ani energie. S ochotníckymi súbormi pracovali viacerí poprední režiséri a scénografi (napr. Peter Scherhauser v Brezne či Jozef Bednárík v Zelenči), neskôr ako režiséri aj mnohí herci. Tu si odskúšavali nové videnia, nové divadelné poetiky. Prejavovali sa v oblasti dramaturgie, režijného výkladu a herectva, ktoré sa často vzdalovalo od popisného realistického či psychologického obrazu. Nezanedbateľnú úlohu zohralo aj košické Malé divadelné štúdio, generačný ochotnícky súbor vedený dramaturgom Štefanom Olhom, režisé-



Jozef Bednárík: *Dve duše*. Divadlo pod hradom (pri DAB Nitra), premiéra 22. 5. 1981. Eva Matejková (Olenka). Snímka archív Divadelného ústavu Bratislava.

rom Jozefom Pražmárim a scénografom Štefanom Hudákom, ktoré sa prezentovali ako divadlo experimentujúce s divadelným priestorom i hereckými výrazovými prostriedkami. K alternatívnemu divadelnému prúdu sa na Slovensku zaradili aj študentské divadlá, z ktorých vzišli mnohí budúci profesionálni tvorcovia.

Divadlá za riekou Moravou patrili do kompetencie krajov. Priamo ich (s výnimkou Národného divadla) riadili Krajské národné výbory a nepriamo krajské stranické orgány. Na Slovensku činoherné a operné divadlá spadali oficiálne pod ministerstvo kultúry. Neoficiálne aj pod stranické orgány. Najmä za čias súperenia dvoch rivalov – ideologického tajomníka ÚV KSS Ludovíta Pezlára a ministra kultúry Miroslava Válka, ktorí hrali svoju nepísanú mocenskú šachovú partiu, to (ne)zainteresovaní poľofovali až v koncovke. Spravidla české štúdiové scény – na rozdiel od domova – nemali na Slovensku väčší problém ocitnúť sa na festivalovom plagáte. Dokonca mohli prísť hrať aj do Košíc, kde mala problémy aj oficiálna Nová scéna s inscenáciami, v ktorých účinkovali Milan Lasica s Július Satinský, keďže boli trňom v oku krajskému ideologickému tajomníkovi Rudolfovi Blahovi. Do tohto „dialógu“ strana-verzus štátna správa zasahovali aj ďalšie organizácie Národného frontu, kam v krízových rokoch presunuli ideové zväzy, napr. Zväz slovenských dramatických umelcov. Stávali sa nástrojom v rukách „mocných“, pretože pri ich rozhodovaní šlo spravidla o iniciatívu zhora.

Výnimku v tých rokoch tvorilo Radošinské naivné divadlo (RND), ktoré od svojho vzniku (1963) pôsobilo doma v Radošine, odkiaľ roku 1970 prišlo do Bratislavy. Až o deväť rokov neskôr sa stalo agentúrnym súborom Slovkoncert-u. Encyklopédia dramatických umení Slovenska uvádza toto divadlo ako poloprofesionálny súbor, vari aj preto, že viacerí členovia mali aj ďalšie zamestnania (napokon tak je to i dnes, keď sú zmluvne zviazaní s inými divadlami, či inštitúciami). Začínali ako autorské divadlo kabaretného typu, ktoré sa inšpirovalo českým divadlom, najmä Semaforom. Príklon k poetike tohto divadla dokumentovali aj v 80. rokoch spoločným projektom *Nevesta predaná Kubovi* v priestoroch Štúdia S. Už vtedy sa divadlo samostatne užívalo a odvádzalo aj potrebné „prevádzkové“ percentá agentúre. Boli snahy pričleniť toto divadlo napr. k Divadlu pre deti a mládež v Trnave. Spôsob práce a prevádzka boli však natoľko odlišné, že sa vtedajší riaditeľ trnavského divadla a princípál radošincov dohodli, že im fúzia nevyhovuje, ani sa trnavské divadlo nerozšíri o ďalší súbor.

Koncom 60. rokov sa rozmáhali aktivity študentských divadiel (napr. Divadlo U Rolanda, Pegasník, Ívery, Tzv. Lyrické divadlo, Študentské divadlo FF UPJŠ Prešov atď.). Tieto divadelné skupiny, zložené väčšinou zo študentov vysokých a stredných škôl využívali vo svojej tvorbe montážny princíp tvorby – celok vznikol z viacerých krátkych útvarov, ktoré mali vlastný príbeh (niekedy sa príbeh vinul celým vystúpením) alebo boli bez príbehu (často pocitové). Súčasťou boli autorské pesničky (hudba, slová, spev). Využívali prvky kabaretu, revue, často reagovali na spoločenskú situáciu. Spreádzala ich svojská metaforickosť, silná poetickosť často súbežne s prvkami pohybového divadla. Hrávali vo vysokoškolských internátoch, aj v A divadle za rampami v Bratislave, pričom najznámejší bol priestor Divadla U Rolanda, ktorý prichýlil viacero divadelných zoskupení. Najrozšírenejšie hnutie bolo v Bratislave a v Prešove, plodné obdobie nachádzame aj v Nitre, v Žiline a v Košiciach. Na rozdiel od profesionálov, mnohé z týchto divadiel nachádzali inšpiráciu v tvorbe Ivana Vyskočila, Divadla Járy Cimrmana, najmä však v poetike text-appealovej formy.

Malé javiskové formy majú na Slovensku korene už dlhšie (ak za ich predchodcov budeme považovať estrádne programy plné skečov a rôznych hudobných čísiel), ale až koncom 60. rokov sa rozmohli natoľko, aby sme mohli hovoriť o hnutí MJF. Oficiálne inštitúcie ich akceptovali, dokonca existovali festivaly ako Akademický Prešov, ktorý trvá dodnes, či Festival Malých javiskových foriem v Poprade. Zatiaľ čo sa do Prešova schádzali výlučne súbory, ktorých zriaďovateľom boli vysoké školy, resp. Socialistický zväz mládeže pri jednotlivých fakultách, do Popradu pozývali aj súbory iných zriaďovateľov, také, ktoré sa programovo hodili do štruktúry toho-ktorého ročníka. Pozitívom týchto stretnutí boli najmä dve skutočnosti. Jednou z nich bol doplnkový pracovný program. Seminára, na ktorých generačne spriaznení kritici a teoretici i scénografi rozoberali prácu divadiel v širších súvislostiach, t. zn. aj v porovnávaní s predchádzajúcimi rokmi a možnosť sledovať vystúpenia kolegov. Druhou bola účasť tvorcov na celom festivale, čo profesionálnym divadelníkom na ich stretnutiach neumožňovala divadelná prevádzka.

Inštitucionalizovanie hnutia malých a štúdiových scén

Aj profesionáli mali svoje divadelné prehliadky. S nápadom organizovať najprv českú, potom celoštátnu prehliadku Divadelná mladosť, ktorá sa prvé dva roky konala v Českých Budějoviciach, prišli českí kolegovia. Spomínali sme, že v tom čase bolo už v Čechách silné zázemie autorského divadla. A ešte čosi navyše. Mali tichú podporu Zväzu českých dramatických umelcov, ktorá sa na prelome 70. a 80. rokov stala oficiálna a „hlasná“. Zväz, na čele ktorého stála známa herečka a funkcionárka Jiřina Švorcová, už v roku 1980 pripravil materiál *Vývojové tendencie malých a štúdiových scén*, v ktorom jeho tvorcovia pomenovali dobu i príčiny vzniku takýchto scén. Odvolávali sa najmä na stagnáciu oficiálneho divadla, na pohyby v iných socialistických krajinách. Pripomenuli aktiváciu mladých tvorcov prostredníctvom Aktívu mladých dramaturgov a dramatikov, pričom na pôde SČDU využili stranické dokumenty o práci s mladými. V tom čase už začali pri veľkých divadlách (ako napr. v Plzni) vznikať iniciatívy mladých tvorcov, ktorí sa spájali pri projektoch mimorepertoárových inscenácií. Autori materiálu pomenovali štýl a špecifikáciu práce (vychádzajúc z jednotlivých divadiel tak, ako sme to charakterizovali v úvode tohto príspevku), pričom zdôraznili najmä satirický tón tvorby divadiel a význam humoru v spoločnosti. Kolegovia z českého divadelného zväzu na seminári v Budějoviciach jasne deklarovali smerovanie jedného prúdu českého divadla, ktorého predstaviteľom boli malé a štúdiové scény a vyjadrili sa o potrebnosti takých divadiel, najmä z hľadiska akceptácie riadiacich orgánov a potreby neobmedzovania tvorby mladých, ako finančne, tak aj ideologicky. Zväz slovenských dramatických umelcov sa pokúsil v diskusii aspoň pomenovať situáciu na Slovensku a príčiny absencie širšieho generačného hľadania nového divadelného jazyka.

Na Slovensku nevznikol v 70. a 80. rokoch žiadny čisto generačný divadelný súbor. Nebolo tu divadlo, ktoré by sa utvorilo zoskupením ľudí blízkeho filozofického ponímania sveta a s podobnými pocitmi a potrebami hľadania nového divadelného jazyka. Aj v Divadle pre deti a mládež Trnave, ktoré bolo založené – podobne ako predtým Divadelné štúdio – „zhora“, tvoril necelý absolventský ročník len istú časť súboru. Navyše obsadenie kľúčových postov riaditeľa i jedného z dvoch režisérov spoľahlivými „kádrami“ ani nedával predpoklad na vznik generačného divadla. To



Leonard Gersche: *Motýľom nik nerozkáže*, Štúdio SZM – DSNP Martin, premiéra 10. 5. 1986. Zľava Marta Sládečková (Jill), Eliška Nosálová (Bakerová). Snímka Tibor Huszár, archív Divadelného ústavu Bratislava.

napokon nebolo ani cieľom. Cieľom zriaďovateľov bolo vytvoriť oficiálnu, ideovo zadefinovanú platformu pre divadelnú tvorbu pre deti a mládež. Bola to len náhoda, alebo zhoda okolností, že prvý riaditeľ tohto divadla napokon sebakriticky odhadol svoje sily pri zjednocovaní rozdielnych názorových stanovísk na tvorbu v tomto divadle a rozhodol sa vrátiť do rodného kraja, a že pričinením viacerých okolností sa riaditeľom stal generačný druh mladých divadelníkov. Tak sa vytvorili primerané podmienky na tvorbu, ktorej cieľom bolo rozvíjať metódu tvorivej improvizácie a syntetického herectva. Trnavské divadlo však nebolo štúdiovým divadlom, i keď sa už v začiatkoch pokúšalo hrať v Zrkadlovej sieni, neskoršie v tzv. fajčiarni, kam umiestnil napr. Blaho Uhlár inscenáciu s prostým názvom *Laco Novomeský*. Trnavčania si však ešte v roku 1974 založili formálne štúdio Elipsa, ktoré bolo platformou pre tvorbu mimo schváleného dramaturgického plánu. Uviedlo dve inscenácie. Jednou z nich bol Uhlárov *DAV* a druhou Ajtmatovova *Biela loď*, ktorú pripravil Peter Kuba.¹¹

¹¹ PODMAKA, Ladislav: Básnici v politike alebo Poézia s politikou na trnavskom jazyku. In: Slovenské divadlo, roč. 47, 1999, č. 2-3, s. 144.

Aktivity profesionálov v Nitre, Martine, Zvolene a Prešove

V Trnave, ani v iných slovenských divadlách v tých rokoch nevznikali oficiálne štúdiá jednotlivých divadiel tak ako ich poznáme z dejín slovenského divadla z 50. rokov pri Ukrajinskom národnom divadle či Štátnom divadle Košice. Ak vtedy tieto štúdiá slúžili na „doškoľovanie“ bývalých ochotníckych hercov, neskoršie sa pod týmto názvom skrývali buď divadelné priestory (napr. Štúdio Novej scény, Štúdio S, Štúdio SMER), alebo skupiny tvorcov, ktorí pripravili inscenáciu mimo oficiálneho programu divadla na báze dobrovoľnosti. Ich cieľom bola okrem realizovania iného prúdu dramaturgie, práca v nedivadelnom priestore, netradičné metódy práce, pokus o čo najužší kontakt s divákom. Najľahšou cestou odporu schvaľovania dramaturgického plánu bolo spojenie aktivít na pôde Socialistického zväzu mládeže (SZM) s profesionálnymi skúsenosťami už získanými v divadlách.

Prvé štúdio tohto typu, ktoré nepriamo nadväzovalo na Štúdio pri Nitrianskom divadle z roku 1952, bolo v roku 1973 Poddivadlo pri Krajevom divadle (od 1979 Divadlo Andreja Bagara) v Nitre. O tri roky neskôr obnovilo svoju činnosť a pôsobilo pod názvom Divadlo pod hradom. Najprv hrávalo v pivničných miestnostiach dolu pod klubom v starej budove, neskôr si našlo priestory pod hradom (odtiaľ aj názov) vo Vlastivednom múzeu (dnes Kňazský seminár sv. Gorazda). Z iniciatívy (vtedy mladých) členov súboru Jozefa Bednáríka, Adely Gáborovej, Mariána Slováka, Evy Matejkovej a ďalších vzniklo Divadelné štúdio SZM pri DAB Nitra. Prvou premiérou počas 1. ročníka Májovej divadelnej Nitry bola zdramatizovaná poviedka japonského spisovateľa Rjúnosoke Akutagawu *V húštine*. Z prevádzkových dôvodov (prestavba kúrenia v budove divadla a vytvorenie samostatnej kotolne v pivničných priestoroch divadla)¹² zakončili svoju činnosť, ktorú obnovili až o tri roky neskôr. K spolupráci sa pridala aj mladá dramaturgička Darina Kárová a zmenil sa aj štýl práce. Usilovali sa o dôsledné hľadanie a uplatňovanie vnútorných výrazových hereckých prostriedkov, využívajúc psychologické herectvo na vyjadrenie čo najpresvedčivejšieho pocitu a zážitku. Prvou premiérou boli tri zdramatizované poviedky Olexandra Dovženka *Olesia, Mária, Katarína* (1976). O dva roky neskôr pripravili tri Buninove poviedky pod názvom *3 x Bunin* (1978), nasledovala dramaturgická Mannovho *Tristana* (1980), v tom istom roku *Šialené lásky* na motívy poviedok G. de Maupassanta. O rok na to scénickú kompozíciu podľa poviedok A. P. Čechova *Dve duše* (1981). Až o štyri roky neskôr uviedli Chrobákovu *Katarínu* (1985). Základ nitrianskych zoskupení tvorili herci Adela Gáborová, Nora Kuželová, Vladimír Bartoň, Zuzana Jezerská, spolupracovali s nimi aj starší kolegovia, ako Ján Kováčik, Žofia Martišová, Ľudovít Greššo. Ich cieľom bolo vstúpenie do dialógu s hlavnou líniou dramaturgie, ktorá nenaplňovala ich predstavy. Čerpali z epického divadla, inšpirovali sa aj orientálnym tancom, filmovými strihmi. Napriek tomu jednotlivé produkcie boli štýlovo čisté. Stávali na presnejšej kresbe postáv, na čo najužšom kontakte s hercom, na montáži, využívajúc najmä netradičné priestory múzea. Často sa začínali inscenácie už na ulici, pokračovali na chodbách, kým sa prišlo do miestnosti, kde sa hralo. Používali minimálne prostriedky, pričom scénicky prevládala biela farba, niekedy v kontraste s čiernou.

¹² Všimnime si paralelu s neskorším Štúdiom '83 v Prešove.



Sofokles: *Oidipus (fragments)*. Štúdio DJGT Zvolen, premiéra 9. 10. 1976. Zľava Vladimír Rohoň (Hodnosťár), Tomáš Žilinčík (Oidipus). Snímka archív Divadelného ústavu Bratislava.

Táto skupina sa zrazu sama zúčastňovala na utváraní profilu divadla, keďže verejnosť si tieto ich snaženia zaradila k DAB a vedenie divadla sa nedištancovalo od ich tvorby. Naopak, produkcie Divadla pod hradom sa stávali súčasťou programu festivalu Májová divadelná Nitra. Produkcie vznikali ako kolektívne dielo pod vedením Jozefa Bednárika. Pritom tu všetci robili všetko, aj technický personál. Prichádzalo k vzájomnému ovplyvňovaniu generačných rovín. Divadlo pomaly zaniklo, keď nové divadelné postupy, ktoré si tu odskúšali, pomaly prenikli do inscenácií oficiálneho repertoáru, a to prechodom Jozefa Bednárika na pozíciu režiséra v DAB.¹³

Aj pri martinskom Divadle Slovenského národného povstania (dnes Slovenské komorné divadlo) vzniklo Divadelné štúdio SZM ako súčasť Klubu martinských divadelníkov. Tí vypratali pivnicu plnú haraburdia a priestor si upravili sami. Ako prvú naštudovali scénickú kompozíciu z tvorby povstaleckých básnikov Jána Brocku, Borisa Kocúra a Marcela Herza s názvom *Kontemplácia 44 (k výročiu SNP)*, potom uviedli literárne pásmo zostavené z listov Janka Jesenského *Pieseň pre Oľgu* a vzápätí inscenáciu jednoaktovku Alexandra Vampilova *20 minút s anjelom* (1975). Hralo sa v podzemí, kde bolo okolo šesťdesiat miest, malé javištiatko bez opony i bez ďalšej javiskovej techniky, používali sa len stojace reflektory. Martinčania sa snažili o čo najužší, priam fyzický kontakt s hercom. Najmä Vampilovova jednoaktovka v réžii

¹³ Nepriamo sa k tvorbe Divadla pod hradom pričleňujú aj monodrámy Gönczova *Médea* a Juráňovej *Salome*, ktoré uviedli v druhej polovici 80. rokov.



Peter Hacks: *Rozhovor v dome Steinovcov o neprítomnom pánovi von Goethem*. Štúdio DJGT Zvolen, premiéra 22. 2. 1978. Výtvarný návrh Rastislav Bohuš. Snímka archív Divadelného ústavu Bratislava.

Emila Horvátha ml. a dramaturga Štefana Havlíka ukázala nepochybné pozitívum symbiózy týchto priestorov s pokusom o autentické herectvo Martina Horňáka, Ivana Romančíka, Štefana Halása a Beaty Znakovej. Keď o päť rokov neskôr uviedol Štefan Halás milostný príbeh s rytierskym duchom 12 storočia *Aucasin a Nicoletta*, ako divadlo na divadle, lebo režiséra ovplyvnila tvorba Divadla na provázku a iných českých divadiel, ukázala sa neskúsenosť hercov a napokon i režiséra s takýmto typom divadla. Stretnutie dvojakeho typu herectva (mladí a starší herci) prišlo do konfliktu, jednoducho sa vzpričilo a napokon Halásov výklad (napr. použitie bábok) nebol vždy čitateľný.

Po malej prestavbe klubových pivničných priestorov na divadielko v máji 1986 Martinčania obnovili činnosť Štúdia SZM Gersheho hrou *Motýľom nik nerozkáže* v réžii Ľubomíra Pauloviča. Vynovené priestory pripomínali zmenšené Divadlo na korze. K inscenácii, ktorá mala atribúty profesionálnej práce vo všetkých jej zložkách, vytlačili bulletin, polovica ktorého bola v Braillovom písme. O poldruha roka inscenáciu preniesli na veľké javisko (1988).

V tom čase pôsobilo aj pri Divadle Jozefa Gregora Tajovského Štúdio DJGT. Išlo o netradičný malý nedivadelný priestor, v ktorom odohrali tri projekty. Prvým boli fragmenty zo Sofoklovho *Oidipa* (1976), druhým uvedenie Hacksovej hry *Rozhovor v dome Steinovcov o neprítomnom pánovi von Goethem* (1978) a tretím Tajovského *Mamka Pôstková* (1981), všetky tri v réžii Andreja Turčana. Režisér tento klubový priestor najviac využil pri *Oidipovi*, kedy herci vchádzali na scénu prázdneho priestoru, obloženého bielym plátnom cez divákov, ktorí sa neskôr spolu so zborom stali spoluúčinkujúcimi ako občania Téb. Pri Hacksovi sa už ilúzia experimentálneho priestoru vytratila. Divadlo i herci hľadali nové výrazové prostriedky, potrebovali sa zbaviť



Ladislav Ballek – Ondrej Šulaj: *Pomocník*. Štúdio '83, DJZ Prešov, premiéra 15. 9. 1979. Záber z inscenácie. Snímka archív Divadelného ústavu Bratislava.

psychologického herectva, čo sa Zlatici Gillovej v *Rozhovore* a napokon i Márii Markovičovej ako *Mamke Pôstkovej* podarilo.

So SZM – Socialistickým zväzom mládeže – sa nestretávame len pri názvoch štúdií v Nitre či v Martine. SZM spolu so zväzmi dramatických umelcov vytváral pôdu na konfrontáciu tvorby mladých tvorcov na spomínaných festivaloch profesionálov i študentov. Bola to oficiálna i neoficiálna platforma na vzájomné spoznávanie svojej práce i názorových spektier, pomenovanie odlišnosti prístupu, poetík českého a slovenského divadla, postavenie mladého tvorca v divadle, označenie príčin tohto stavu.

Zo slovenských divadelných štúdií sa najviac do povedomia československej verejnosti dostalo prešovské Štúdio '83. V roku 1977 začali Prešovčania hrať v netradičnom štúdiiovom priestore, ktorý vznikol v už postavenej kotelni zatiaľ nedostavaného nového divadla. Netradičnosť spočívala v tom, že priestor nemal typický divadelný pôdorys – nebola to ani aréna, ani voľný priestor, ktorý by sa dal členiť. Prešovčania dokázali jeho antividadelnosť premeniť na aktívny scénografický znak. Stĺpy, potrubia minimálny voľný priestor štvorca, viacero zákutí, kachličkové obloženie vytvorilo podmienky na vznik neopakovateľnej inscenácie Ballekovho *Pomocníka* v réžii Jozefa Pražmáriho (1979). Prvou premiérou však bola hra Anton Kreta *Babeta a Ján* (1977), neskôr Oravcovo *Teatro non plus ultra* (1978).

Dermiérou *Pomocníka* v roku 1980 sa mladí divadelníci z kotelne vystažovali. Po odovzdaní tejto časti stavby novostavby si Prešovčania museli hľadať iné, náhradné priestory. Hru VHV *Zámka škripí* (1981) uviedli už v Klube SZM oproti vysokoškolskému internátu UPJŠ. Nový priestor však neposkytol takú variabilitu ako priestory Štúdia '83. Publikum sedelo po užších stranách miestnosti, príbeh sa odohrával

v strede, kontakt herca a diváka sa dostatočne nevyužíval. Tam sa pod hlavičkou Štúdia '83 prezentovali aj spevoherci s programom *Môj miláčik mi spieva árie*. Nebola to náhoda, veď už v *Zámke* účinkovali okrem činohercov, aj spevoherci i členky baletného súboru. Aj Pobočná scéna pre deti a mládež v Spišskej Novej Vsi DJZ uviedla v klube Veličkovo *Klietku* (1984). Išlo však len o hľadanie menších štúdiových priestorov, nie o novú poetiku, či skúšanie iných výrazových prostriedkov.

ZÁVER

Na viacero otázok prečo sa na Slovensku nerozmohlo hnutie štúdiových divadiel a malých scén v takej miere ako v Čechách sme si už odpovedali. Nezačatou, ale dôležitou témou je postavenie mladých tvorcov v slovenských divadlách. Pre nedostatok tvorivých pracovníkov v mimobratislavských divadlách mali v tom

čase mladí slovenskí tvorcovia príležitosť byť aj na zodpovedných miestach, odkiaľ mohli nepriamo alebo priamo podieľať sa na umeleckom smerovaní divadla. Či už z riadiacich miest, alebo prostredníctvom konkrétnych inscenačných činov.

V Trnave stál osem rokov na čele divadla mladý riaditeľ Ladislav Podmaka. Bolo to v čase, keď sa divadlu podarilo vytvoriť podmienky na dialóg režisérov Blaha Uhlára a Juraja Nvotu, do ktorého po čase vstúpili aj Jozef Pražmári, Eduard Gürtler či Peter Scherhauser a ďalších hostia. K dramaturgovi Fehérovi prišiel na niekoľko rokov i Andrej Mafašik a následne Mirka Čibenkova. Vo Zvolene bol istý čas umeleckým šéfom Martin Peterich, ktorý neunesol zodpovednosť v zápase o novú tvár divadla a sám sa funkcie vzdal. Pritom práve toto divadlo veľmi túžilo po niečom novom, čo napokon začal už spomínaný Jaroslav Chundela, pokračoval Peter Jezný a dlhodobo sa o to pokúšal Andrej Turčan. Nedarilo sa im však prilákať viac absolventov školy, nevznikla tam generačná iskra, ktorá by priniesla nové formy práce. V Košiciach to bol Peter Opálený, Štefan Fejko, v Prešove šéfdramaturg Oleg Dlouhý, režiséri Jaroslav Rihák, Eduard Gürtler. V Martine sa po odchode Ivana Petrovického do Bratislavy stal riaditeľom dovtedajší dlhoročný umelecký šéf Viliam Hriadel, na začiatku skúmaného obdobia tam pôsobili režiséri Peter Scherhauser, Stanislav Párnický, Lubomír Vajdička, neskôr z Košíc prišiel Roman Polák. A k dramaturgovi Mar-



VHV: *Zámka škripí*. Štúdio '83, DJZ Prešov, premiéra 5. 11. 1981. Danica Kozáková (Niada) Snímka archív Divadelného ústavu Bratislava.

tinovi Porubjakovi sa zo zvolenskej dramaturgie pridal Peter Kováč. V Nitre dostali mladí na čele s Jozefom Bednárikom a dramaturgičkou Darinou Károvou dostatočný priestor na sebarealizáciu na veľkej scéne. Mladí scénografi, žiaci Ladislava Vychočila, mali voľný priestor vo všetkých divadlách (Jozef Ciller v Martine, Ján Zavarský v Trnave i v bábkových divadlách, Rastislav Bohuš vo Zvolene, Tomáš Berka v bratislavských divadlách, Štefan Hudák v Prešove a Košiciach, Milan Ferencík v opere), podobne kostýmografky (Mária Zubajová v Trnave, Naďa Šimunová v Bratislave, Danica Hanáková v Košiciach).

Často mladí tvorcovia na seminároch, na diskusiách po predstaveniach, ktoré organizovala Komisia pre prácu s mladými umelcami Zväzu slovenských dramatických umelcov priam závistlivo hovorili o letných sústrediach Divadla na provázku, ktoré si neskoršie odskúšali aj ďalšie české divadlá. Niečo obdobné pripravoval Osvetový ústav v Bratislave pre ochotníkov. Keď sa však Zväz podujal v Martine také sústredenie pripraviť, kde by tvorivé dielne okrem iných viedli Peter Scherhauser, Ján Zavarský, Lubomír Vajdička, prihlásil sa len jeden(!) záujemca, ktorý bol a doteraz je známy všestrannosťou svojho herectva. A hoci to všetko financoval štát prostredníctvom Zväzu, mladí, už etablovaní tvorcovia neboli ochotní obetovať svoj voľný čas na to, aby si osvojili tie nástroje divadelného jazyka, ktoré tak obdivovali u svojich brnianskych kolegov.

Štúdiové divadelné hnutie na Slovensku rozprávkovo – „bolo a nebolo“. Neprezentovalo sa tak húfne ako na našej západnej hranici, skôr potichšie sa prelialo do práce veľkých divadiel. Hľadania a nachádzania nového divadelného jazyka rôznych foriem bolo viditeľné ako na poli dramaturgickom (a to autorskou aktivitou divadla vo vzťahu k textu), rovnako v úsilí scénografov, Najviditeľnejšie však v hereckej a režijnej zložke, a to tak, že ovplyvnilo vývin viacerých tvorcov-jednotlivcov, ale aj celých divadiel.

Táto štúdia je súčasťou grantového výstupu projektu VEGA č. 2/6013/26.

DAGMAR PODMAKOVÁ

**SLOVAK THEATRE IN UNTRADITIONAL STUDIO SPACE IN 70- TIES
AND 80 –TIES OF 20TH CENTURY**

The author is describing the genesis and development of studio theatres in the above mentioned period in Slovakia, while naming the peculiarities of the Slovak situation. She is reminding conditions of their origin in short, and comparing them with the situation in the Czech Republic, mainly from the point of view of their institutional classification, but also artistic effort. For example, the Czech theatre troupes like the theatre from Brno Husa na provázku, Ha-Divadlo, Studio Ypsilon from Liberec, Činoherné Studio from Ústí nad Labem, started like amateurish troupes, and later became professional. The Slovak theatricals did not separate from their mother theatres, making use of the possibility to function alongside with a regular theatre operation. They used to play in untraditional spaces, e.g. in the underground rooms of the theatre, museums, chapels, or in a non-approved boiler-house of the new theatre building in Prešov.

JÁN STRAŽAN A JEHO DIVADELNÍCKY ROD (O FAKTOCH A TVORBE PRVÉHO SLOVENSKEHO DIVADELNÉHO PROFESIONÁLA – KOČOVNÉHO KOMEDIANTA JÁNA STRAŽANA)

IDA HLEDÍKOVÁ

Vývoj divadla na Slovensku v 19. storočí bol výsledkom procesu národného obrodzenia, ktorý si dal za cieľ formovať novodobý slovenský národ a položiť základy slovenskej kultúry v období rozkladu feudalizmu a nástupu kapitalizmu. Bol súčasťou tendencií, v rámci ktorých sa v európskych krajinách konštituovali moderné národy. Práve kultúra – a v nemalej miere špeciálne divadlo ako verejnosti široko dostupný a komunikatívny umelecký druh – vytvárali priestor na uskutočnenie premien, spojených s úsilím konštituovať národný jazyk. Slováci využili na presadenie vlastnej kultúrnej identity divadelné aktivity predovšetkým na poli činoherného ochotníckeho divadla, no do tohto procesu zapadá i pôsobenie prvého slovenského profesionálneho bábkara Jána Stražana. Slovenskí divadelníci i prvý slovenský kočovný profesionálny bábkar boli súčasťou procesu budovania základov novodobej slovenskej kultúry, i keď Stražan doň spontánne vstúpil o tridsaťpäť rokov neskôr, pokiaľ berieme do úvahy časové horizonty uvedenia predstavení Divadla slovanského svatomikulášskeho v slovenskej reči (1847) a prvého písomného dokladu o Stražanovom pôsobení (1882).

Od začiatku deväťdesiatych rokov 19. storočia (ak odhliadneme od matričného záznamu o narodení) sa v archívoch objavuje meno Ján Stražan (1. 7. 1856 Varín – 15. 9. 1939 Trnava). Je zakladateľom bábkarskej dynastie, ktorá hrá bábkové divadlo bez prerušenia už vyše stodvadsať rokov. Či už je jeho prvenstvo v dejinách slovenského bábkového divadla legendou, alebo nie, faktom ostáva, že práve meno tohto bábkara sa v archívoch objavuje najčastejšie a v 19. storočí zo slovenských bábkarov ako jediný.

Novoobjavené dokumenty o narodení a krste Jána Stražana v Štátnom archíve Slovenskej republiky uvádzajú, že Ján Stražan sa narodil a bol pokrstený v ten istý deň 1. júla 1856 vo Varíne. Bol zapísaný do matriky pokrstených Rímskokatolíckeho farského úradu vo Varíne, zväzok III, s. 160, por. číslo 6 podľa vtedy v úradnej dokumentácii používanej maďarskej gramatiky ako Joannes Sztrazsan, ako dieťa Kataríny Stražanovej z Riečnice na Kysuciach. Matričný zápis vyvracia doteraz publikované nepresnosti o mieste narodenia Jána Stražana v Tepličke pri Varíne a upresňuje dátum jeho narodenia. Dokonca vieme i adresu, kde Katarína Stražanová vo Varíne bývala, a kto boli krstní rodičia dieťaťa. Viacero ďalších archívnych dokumentov potvrdzuje, že Ján Stražan pochádzal z Varína, a uvádza sa to i v matričnom zázname o jeho úmrtí.

Väčšinu poznatkov o Jánovi Stražanovi a jeho rozvetvenom bábkarskom rode sme doteraz získavali prevažne z rozprávania, ktoré zachytili v prvej polovici 20. storočia predovšetkým českí bábkarskí aktivisti od Stražanových rodinných príslušníkov. Najucelenejším je predovšetkým materiál Jindřicha Květa *Něco z vypravování Viléma*

Stražana, obsahujúci záznam rozprávania Viliama Stražena, syna prvého slovenského bábkara. Sú to však i rôzne iné materiály, najmä články v dennej tlači, časopisoch a v odborných periodikách, ktoré prinášajú fragmenty zo života a divadelného pôsobenia stražanovskej rodiny, pochádzajúce najmä z obdobia po vzniku Česko-slovenskej republiky roku 1918.

Najvýznamnejším zdrojom informácií o Jánovi Stražanovi a jeho rodine však ostáva Slovenské číslo časopisu *Loutkář* (č.3 - 4) z roku 1928, venované predovšetkým kočovnému bábkovému divadlu na Slovensku a v ňom príspevok *Desať rokov lútkárstva na Slovensku*. So serióznym záujmom sa zaoberá problematikou kočovného marionetového divadla na Slovensku, i keď nemožno prijať bez výhrad pohľad českých autorov príspevkov na dobu vzniku bábkarstva na Slovensku. To, že nebrali do úvahy širší kontext vývoja, dokazuje i samotný titul tohto vzácneho vydania, veď slovenské bábkarstvo, ako vieme, nezačalo existovať až po vzniku spoločného štátu roku 1918.

Keďže doterajšie skúmanie najstarších dejov slovenského kočovného marionetového bábkového divadla sa opieralo predovšetkým o spomienky pamätníkov, aj dejiny stražanovského rodu ostávajú viac-menej v polohe legiend. Porovnanie týchto spomienok ukazuje na rozdielnosť informácií, a vzhľadom na širokú rozvetvenosť stražanovského rodu, pôsobí jeho rodinný i divadelný dejepis trochu chaoticky. Usilovali sme sa preto doplniť ho novšími informáciami, predovšetkým získanými po prvýkrát autenticky z archívov a odborných pracovísk, neobchádzajúc pritom ani rodinných príslušníkov, a pokiaľ bolo možné, verifikovať a doplniť už známe údaje.

V archívnych materiáloch, predovšetkým od roku 1850 do roku 1922, sme okrem Stražana síce našli známe i neznáme mená najstarších bábkarov, pôsobiacich na Slovensku v 19. storočí, no chýbajú, a zdá sa, že nenávratne, licenčné resp. zájazdové knihy, do ktorých úrady zaznamenávali povolenia na prevádzanie divadla. Nevlastní ich ani rodina Stražanovcov.

Prvé zmienky o divadelnej činnosti Jána Stražana pochádzajúce z poslednej štvrtiny 19. storočia sa nachádzajú v archívnych dokumentoch. Sú to úradné listiny – žiadosti, povolenia, zamietnutia, vymáhanie poplatkov a ďalšie dokumenty. Zo začiatku 20. storočia sa zachovali divadelné dokumenty, ako napríklad plagáty, bábký a niekoľko málo fotografií.

Isté je, že Ján Stražan hrával v roku 1882, čo dosvedčuje jeden z mnohých písomných archívnych dokumentov – dokument č. 2437 vydaný v Dolnom Kubíne. Iné pramene tvrdia, že začal hrať pravdepodobne v roku 1878.¹

Archívy slúžnovských úradov dokazujú, že Ján Stražan bol v poslednej štvrtine 19. storočia už známym kočovným bábkarom. Záznamy o jeho putovaní najmä po Turci, Liptovskej, Oravskej a Trenčianskej župe hovoria, že tu hrával bábkové divadlo v rokoch 1882, 1883, 1884, 1889, 1902, 1904, 1905, 1906, 1910, 1913, 1918, 1920, 1922. V archívnych dokumentoch sa dočítame, že Stražan predvádzal okrem bábkového divadla a panorámy i gymnastické cvičenia a neskôr žiadal o povolenie postaviť na miestach, kde hrával, aj kolotoče.

¹ „Jan Stražan věnoval se svému povolání s láskou a oddaným zápalem; vyřezal si sám také vlastní loutky a r. 1878 s nimi po prvé vystoupil na prknech, znamenajících svět.“ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. *Loutkář*, roč. XV, 1928, číslo 3 - 4, s. 79.

<p>Nagy</p> <p>Baba-színház előadás.</p> <p>ma <i>maijus hó 11 nap</i></p> <p>színe kertli:</p> <p>Molnár és gyermeke</p> <p>szindarab 5 felvonásban.</p> <p>Pénztár fél 8 órakor. Kezdele este 8 órakor.</p> <p>Helyárak: I., II., III. sor 40 fl., IV., V., VI. sor 30 fl., állóhely 20 fl., gyermekjegy: állóhely 20 fl., állóhely 12 fl.</p> <p>Vasárnapon két előadás: délután 4 órakor, este 8 órakor.</p> <p>== Minden nap van új előadás. ==</p> <p>Vasárnap: Udalrik fejedelem, vigjáték — Hétfő: Dr. Faust. — Kedd: Kis beszorékány liget alól. — Szerda: A befalazott kisasszony. — Csütörtök: Bujdosé. — Péntek: Árva. — Szombat: A blánky hadsereg. — Vasárnap: Podmanynovszkaiak. — Hétfő: Ördög a házaspár paradicsomában.</p> <p>Minden előadásom szép énekekkel, egy ügyes zeneműszer kíséretével fog végződni:</p> <p>Előadja ifj. Sztazsan Rezső Ferencz.</p> <p>Sztazsan János.</p> <p><i>Migden</i></p> <p><small>Székelyváros, Kolozsvár, 1917.</small></p>	<p>Velké</p> <p>GAŠPARKOVÉ divadlo</p> <p>Dňa <i>16 ho máija</i></p> <p>Prednášat sa bude:</p> <p>Mlynár a jeho dieťa.</p> <p>Obraz zo života v 5 dejstvách.</p> <p>Kassa otvorená o pol 8. hod. Začiatok o 8. hod. večer</p> <p>Vstupné: I., II., III. miesto 40 hal., IV., V., VI. miesto 30 hal., na státi 20 hal. Dietky: na sedenie 20 hal., na státi 12 hal.</p> <p>== V nedeľu sú dve predstavenia: == po obede o 4. hod., večer o 8. hodine.</p> <p>Prednášat sa bude v nedeľu: Katka Oldrich, vanebra; v pondelok: Dr. Faust; v útorok: Strýž epó bája; vo stredu: Zamurovaná slátna; vo štvrtok: Bludár; v piatok: Srca; v sobota: Blánické vojvka; v nedeľa: Podmanynovci; v pondelok: Dubol v raji muletohn.</p> <p>Záverok každého predstavenia bude so spevami a s hudbou sklenených nástroja, ktoré prevedie:</p> <p>Rudolf ml. Franc Stažan.</p> <p>Ján Stažan.</p> <p><i>na sihoti</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Dvojazyčný plagát Jána Stražana pochádzajúci z 20. storočia, ktorý propaguje Veľké Gašparkové divadlo – teda bábkové divadlo. Snímka archív autorky.

Archívne dokumenty, ktoré zachytávajú aj činnosť ďalších bábkarov, pôsobiacich na Slovensku v tomto období, pochádzajú zo slúžnovských úradov jednotlivých žúp, no celoštátne povolenia, ktoré sa postupovali „občanom župy“, vystavovalo v poslednej tretine 19. storočia Ministerstvo vnútra Uhorského kráľovstva v Buda-Pešti, a podpisoval ich štátny tajomník (zástupca ministra) či ministerský radca.

Zatiaľ najstaršie doložiteľné písomné dokumenty o činnosti Jána Stražana pochádzajú z prelomu rokov 1882/1883. Najstarším je dokument – žiadosť o predĺženie licencie Jánovi Stražanovi, ktorú predkladal slúžny Slúžnovského úradu v Kubíne podžupanovi dňa 28. XII. 1882 pod číslom 2437 a žiadal ho v nej o predĺženie licencie, ktorá sa Jánovi Stražanovi, bábkohercovi a artistovi, skončila 3. XI. 1882.

V dokumente č. 65 Slúžnovského úradu Kubínskeho okresu slúžny píše: „Ctený pán podslúžny! Odvolávajúc sa na rozhodnutie č. 179 a 1/32 č. Vašej urgencye, mám to šťastie od Jánosa Sztrázšana vybratý poplatok za kolok s úctou Vám v prílohe predložiť. Podpis slúžneho. Dolný Kubín 13. IV. 1883.“

Dokument Slúžnovského úradu v Žiline č. 2778/1888 je žiadosť hlavného slúžneho adresovaná ministrovi vnútra: „Dovoľujem si s úctou predložiť pre ďalšie náležité úradné konanie veľactenému ministrovi vnútra Uhorského kráľovstva predmetnú žiadosť Jánosa Sztrázšana, z Varína pochádzajúceho žilinského obyvateľa, ktorý sa priamo obrátil na môj úrad so žiadosťou o povolenie telesného cvičenia a bábkových predstavení počas jeho zdržovania sa na území Uhorska“.

Dokument č. 561 Ministerstva vnútra Uhorského kráľovstva, podpísaný štátnym tajomníkom Józsefom Prónayom v Buda-Pešti z 27. 2. 1889, oznamuje: „Na území

župy sa zdržuje z Trenčianskej župy príslušnosťou do Varína János Sztrazsan, cvičiteľ telesného pohybu a možno od neho vybrať známku v hodnote 1F ako poplatok za kalendárny rok, aby platnému nariadeniu čo najskôr vyhovel.“

Citované dokumenty o pôsobení Jána Stražana sú raritou a dokazujú, že medzi inonárodnými bábkarmi, pohybujúcimi sa po Slovensku v druhej polovici 19. storočia sa suverénne pohyboval i Ján Stražan. Stal sa výrazným predstaviteľom slovenského marionetového bábkového divadla.

Stražanovo divadelné pôsobenie v 19. storočí spadá do obdobia po Rakúsko – Uhorskom vyrovnaní, keď Slovensko čelilo výraznému maďarizačnému tlaku. Tak ako činoherné ochotnícke divadlo plnilo aj ciele národnej osvety formou verejného používania jazyka, Stražan hrajúci po slovensky sa stal prirodzenou súčasťou určitého procesu národného prebúdzania, hoci plagáty, ktoré pochádzajú až z 20. storočia, mal dvojjazyčné – slovensko-maďarské. Niektoré samostatné plagáty boli napísané v maďarskom jazyku, i keď propagoval svoje predstavenia na území Slovenska. Z uvedených skutočností vyplýva, že články, pochádzajúce z obdobia po vzniku Česko-Slovenskej republiky, predovšetkým články českých autorov, kultúrnych aktivistov pôsobiacich na Slovensku, boli písané čiastočne tendenčne, v duchu česko-slovenských spoločných ideí a prezentovali Stražana jednoznačne ako predstaviteľa procesu národného obrodzenia. Pravdepodobne sa i v tomto smere usilovali nájsť paralelu medzi českým a slovenským ľudovým bábkarstvom, ktorá prirodzene existovala, prirovnávajúc ho k Matejovi Kopeckému. Stražana prirovnal ku Kopeckému český zberateľ bábkových hier a prvý český bábkarský historik Dr. Jindřich Veselý, prvýkrát pravdepodobne roku 1928 na bábkarskom kurze, ktorý v Štubnian-ských Tepliciach usporiadala Jednota učiteliek materských škôl na Slovensku.² I keď je medzi dátami narodenia oboch bábkarov rozdiel osemdesiatjeden rokov, paralela tu existuje.

V podobnom kontexte, no v súvislosti s repertoárom Jána Stražana uvažoval i Jozef Gregor Tajovský: „Malým nárokom vyhovoval dobre, zvlášte, keď niektoré Urbánkove hry dával lútkami. *Sirotu* O. M. Horváthovej, *Márnotratného syna* Jožka Hollého atď. Bola v tom zo strany Stažana i nevedomá národná tendencia.“³ Citovaná Tajovského poznámka prispela k celkovému pohľadu na Jána Stražana ako národovca a prevzali ju i autori, ktorí sa neskôr vo svojich prácach, zväčša v článkoch, zmieňujú o Jánovi Stražanovi.

Stražanovi sa nedá uprieť jeho spontánny podiel na šírení divadelnej kultúry na Slovensku, hoci v druhej polovici 19. storočia a v prvom dvadsiatročí 20. storočia zmaďarizovanej.

Plagát napísaný v maďarskom jazyku z 8. októbra 1908, propagujúci predstavenie *Dr. Faust*, ktorý pochádza z maďarského archívu ponúka „Pre veľký záujem ešte jedno maďarské predstavenie! Veľkého bábkového divadla v Banskej Bystrici na Arpádovom námestí.“ Stražan ešte na plagáte uvádza poznámku: „Veľavážení diváci! Predstavenia dosiahli veľký úspech, preto verím, že veľavážené publikum nebude moje predstavenie porovnávať s ostatnými bábkovými divadlami.“ Podpísaný je Ján Stražan pomaďarčeným a chybné uvedeným menom Sztazsán János – vlastník divadla.

² KROFTA, V.: Loutkářský kurs v Štubn. Teplicích. Desát rokov lútkarstva na Slovensku. Loutkář, roč. 15, 1928, č. 3 - 4, s. 78.

V súvislosti s priezviskom Jána Stražana vznikli tiež dohady o jeho pravosti. Tajovský vo vyššie uvedenej súvislosti píše o Stažanovi, a nie Stražanovi, pravdepodobne vychádza z informácií na Stražanových plagátoch, kde, ako je vidno, okrem iných variantov figuruje meno Ján Stažan.⁴ Hana Gregorová v tom istom periodiku uvádza krátku spomienku na Sťažana, na jeho inscenáciu *Faust*, ktorú zažila ako dieťa roku 1893. Porovnanie plagátov a dokumentov vyvracia pochybnosti o pravosti mena Stražan, ktoré vznikli objavením sa mena na plagátoch v podobe Sťažan, resp. Stažan. Všetky doteraz nájdené oficiálne osobné dokumenty vrátane rodného a krstného listu, ako aj úmrtného listu, jednoznačne potvrdzujú správnosť mena Stražan. Iné varianty priezviska mohli vzniknúť pravdepodobne tlačovou chybou na plagáte a jej preberaním, no pravdepodobnejšie sa javí domnienka, že na plagáty sa preberal po slovensky prepísaný variant Stražanovho pomaďarčeného priezviska. Ako dokazujú archívy, množstvo rodín si v 19. storočí pomaďarčovalo mená, a nevyhol sa tomu ani Ján Stražan, ktorý, prirodzene, potreboval čo najviac publika a vyhádzal mu v ústrety. Preto sa, okrem už spomínaných variantov, stretávame s menami Sztrázsán Ján, Sztrázsán János, Sztrázsán János, Stražan. Na rodnom liste figuruje ako Joannes Sztrázsán.

Za zmienku stojí i porovnanie rukopisu žiadostí Jána Stražana o povolenie hrať bábkové divadlo a iné jeho činnosti, ktoré boli napísané v maďarskom jazyku. Na základe ich porovnania a netreba na to ani grafológa, aby sme si všimli, že tieto žiadosti (mimochodom vždy podpísané Ján Stražan, resp. v maďarskom prepise ako Sztrázsán János) nie sú vždy písané tou istou rukou. Stražan si pravdepodobne dával svoje žiadosti písať skúsenému pisárovi, pretože sú písané prevažne krasopisne. Z toho môže vyplývať niekoľko skutočností, no najpravdepodobnejšia je tá, že Stražan nevedel po maďarsky dobre písať, i keď zrejme po maďarsky hrával. Niektorí komedianti sa svoj repertoár naučili z odpočutia, bola to bežná prax. U Stražana to tak zjavne nebolo, keďže v tzv. spomienkovom materiále sa píše, že „starý Stražan míval hojně knih; mezi nimi i Palárka (z Minervy v Budapešti) a kupoval též Slovenskú knižnicu, vycházející v Turč. Sv. Martině. V obcích, v nichž přezímoval, knihy ze své poměrně bohaté knihovny půjčoval pilným návštěvníkům svého divadla a šířil tak zájem o dobrou knihu vůbec a slovenskou zvlášt.“⁵

Ján Stražan patril medzi stredoeurópskych kočovných komediantov, ktorí predvádzali marionetové divadlo v duchu jeho barokovej tradície, ako môžeme usúdiť predovšetkým z repertoáru, bábok a scény. Azda najmenej materiálov sa zachovalo k opisu scény Jána Stražana. Predstavu o Stražanovej scéne – bude (i to ide o spoločnú scénu Jána a Viliama Stražanovcov) máme vďaka opisu Františka Suchého, ktorého spomienka pochádza z dvadsiatych rokov 20. storočia. Odtiaľto získavame aj informácie o bábkach a opis inscenácie *Faust* v podaní Stražanovcov. Suchý, opisujúc návštevu Stražanovho divadla v Sučanoch, píše: „Druhý den už byla na náměstí

³ KVĚT, Jindřich: Desát roků lůtkarstva na Slovensku. *Loutkář*, roč. 15, 1928, č. 3 - 4, s. 62.

⁴ TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: Lůtkarstvo na Slovensku. Desát roků lůtkarstva na Slovensku. *Loutkář*, 1928, roč. 15, č. 3 - 4, s. 62.

⁵ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. *Loutkář*, roč. 15, 1928, číslo 3 - 4, s. 82. Túto informáciu preberá i PREDMERSKÝ, Vladimír: Dejiny bábkového divadla na Slovensku do roku 1945, Praha : SPN, s. 18. (pozn.aut.)



Portrétové bábkы – vľavo Ján Stražan, vpravo pravdepodobne jeho druhá manželka. Bábkы sú zo zbierky Slovenského národného múzea – Etnografického múzea v Martine. Snímka archív autorky.

postavena pekná, úhľadná, čistá bouda, na ploše 12 m x 6 m. Scéna je 4 m široká a 1 m vysoká, takže publikum nikdy nevidí pokrývky hlav loutek, ktoré jim zůstanou v sufitách. Kulisy má 3 a jednu stálou vpredu, tedy 4 celkem. Dekorace jsou starší, dosti nevkusné (zámek o čtvrtinu menší, než loutka sama), les je ještě uchazejší. Zato opona je ozdobena tančícími vílami a to velmi pěkně (je ovšem novější). Jevišťe nemá vlastního světla (prý z finančních důvodů nyní). Po otevření opony osvětluje scénu karbidová lampa před proscením a sloužící současně k osvětlení stanu v hledišti. Ve

stanu je 9 řad sedadel pěkných skládacích, s opěradly. Poslední 3 řady jsou na podiu a místa k stání ještě o něco zvýšena, takže každý dobře vidí.⁶

Bábkы, s ktorými Stražan hrával, boli marionety, o panoráme nemáme podrobnejšie informácie. (Takisto nevieme zatiaľ nič bližšie o jeho gymnastických, resp. telesných cvičeniach). Bábkari si zvyčajne dávali bábkы vyrábať do rezbárskych dielní. Keďže pohyb bábok bol medzi nimi zvyčajnou praxou, ťažko identifikovať, s ktorými bábkami presne hrávali. S jednotlivými sériami bábok mohlo preto hrávať viacero bábkarov.

Bábkы, s ktorými s veľkou pravdepodobnosťou najstarší bábkar Ján Stražan v prvých desaťročiach 20. storočia hrával, boli zo série osemnástich kusov marionet vo veľkosti 79 až 86 cm, medzi ktorými sa nachádzajú i portrétové bábkы rodiny – rozoznateľné a s fotografiami porovnateľné sú prinajmenšom bábkы Jána Stražana a jeho syna Viliama. Tie sa nachádzajú v zbierkach Slovenského národného múzea, v Etnografickom múzeu v Martine. Ide o kolekciu bábok, ktorých autorom je známy ľudový rezbár František Brezňanský z Hodruše. Okrem týchto osemnástich kusov veľkých zreštaurovaných marionet s kombinovaným systémom vedenia pomocou drôtu v hlave bábkы a nití, sa v zbierke bábok Etnografického múzea v Martine nachádzajú ešte tri varetné bábkы – marionety na nitiach, a to charaktery: Klaun, Čiňan a Žonglér vo veľkosti 43–45 cm a bábka Ženy vo veľkosti 42 cm z neznámeho súboru. Zbierka obsahovala i bábku Gašparka, s ktorým Stražanovci, pravdepodobne i Ján Stražan, hrávali. Dnes však existuje len fotografia tejto bábkы publikovaná v katalógu výstavy *Slovenské divadelníctvo do roku 1918*, ktorú usporiadalo Slovenské národné múzeum v Bratislave. Katalóg od autorky Štefanie Polákovej bol vydaný v roku 1970. Spolu s fotografiou Stražanovho Gašparka je v katalógu zobrazený i dvojjazyčný plagát Jána Stražana (s uvedeným pomadařčeným priezviskom Ján Sztrázsan) k inscenácii

⁶ SUCHÝ, František: Stražanové a jejich „Faust“. Loutkář, roč. 5, 1918, s. 72 – 73.

Jánošík. Po Stražanovom Gašparkovi ostal v Etnografickom múzeu iba jeho koník, typická bábka kočovných ľudových marionetárov, s ktorým bábkari hrali zábavné prídavky – sólové výstupy, napríklad *Gašparko na koni* a iné. Podľa vzoru Jána Stražana ďalší slovenskí bábkari preberali tento výstup, dnes ho môžeme vidieť u Antona Anderleho.

Milan Ivák, jeden zo zakladateľov profesionálneho bábkového divadla na Slovensku, uvádza vo svojom článku *Zanedbané dejiny*, publikovanom v časopise *Umelecké slovo*, č. 7–8/1965, že bábka Stražanovho Gašparka zmizla na 1. súbornej výstave slovenského bábkarstva v roku 1952. Spomínaná kolekcia Stražanových bábok, ktorá sa nachádza v Etnografickom múzeu v Martine, pochádza z pozostalosti Viliama Stražana, syna prvého slovenského bábkaru z prvého manželstva a prvého pokračovateľa bábkarského rodu.

Tradícia ústneho podania klasického bábkarského marionetového repertoáru sa udržala až do polovice 20. storočia. Hry pri dedení z generácie na generáciu podliehali mnohým úpravám, preto získať o nich reálny obraz, respektíve ich vernú alebo celistvú podobu, je už dnes nemožné. Existuje niekoľko príčin, prečo sa hry nedochovali. Predovšetkým to vyplýva zo zákonitostí samotnej tradície ústneho podania textov z generácie na generáciu, a navyše nikto zo slovenských divadelných a literárnych historikov, ba ani folkloristov tieto klasické hry nezapísal. Škoda, že to neurobili ani českí kultúrni aktivisti na začiatku 20. storočia, vďaka ktorým máme podstatné informácie o kočovnom ľudovom marionetovom bábkovom divadle na Slovensku.

Texty hier nezapísali ani folkloristi, pretože fenomén kočovného marionetového divadla i jeho repertoár chápali ako prevzatý jav. „Prečo považujeme za „ľudových“ bábkarov kočovných zábavkarov, vystupujúcich na trhoch, jarmokoch, púfach, ale aj samostatne v krčmnicach, maringotkách a podobne pre tržné dôvody, pre zárobok, ako spôsob obživy často celej rodiny, pôsobenie z povolania (hoci dočasu) a nielen pre mestský ľud, ale i šľachtu, ale ochotnícke divadlo už nie?! Lebo predvádzajú divadelnými prostriedkami prebraté podoby predlôh určitých pôvodcov. A či potulní bábkoherci i celé kočovné bábkárske rodiny neuvádzali výlučne cudzie a teda prebraté hry?“⁷

Navyše kočovní komedianti, ktorí hrali prevažne s marionetami, patrili v druhej polovici 19. a tiež v prvej polovici 20. storočia, čo je približne čas ich pôsobenia na Slovensku, do skupiny tzv. potulných komediantov, ktorých produkcia sa považovala skôr za podnikanie so zábavou než za divadelné umenie. Mnohí z týchto živnostníkov, ako vieme i sám Ján Stražan, vlastnili okrem marionet ešte aj iné jarmočné alebo púťové atrakcie, najčastejšie kolotoče a strelnice. To je skutočnosť veľmi podstatná, ktorá vysvetľuje, prečo sa texty nezachovali.

Repertoárovú mozaiku možno skladať aj z dobových odkazov, t. j. z písaných spomienok a z divadelných plagátov, no ani v slovenských, ani v maďarských archívoch sa doteraz nenašli ani texty, ani plagáty Jána Stražana pred roku 1900.

Odhliadnuc od rôznych spomienkových článkov, zaoberajúcich sa o i. aj repertoárom Jána Stražana (napr. J. Květ: *Něco z vypravování Viléma Stražana*; M. Weisserová: *K loutkovému divadlu rodu Stražanů* a pod.) existuje niekoľko spoľahlivých zdrojov, na

⁷ KOVÁČ, Michal A.: Poetika slovenských ľudových bábkohier. In: HLEDÍKOVÁ, Ida (ed.): *Bábkové divadlo na Slovensku*. Bratislava: Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1989, s. 3.



Gašparko a kôň – tradičné bábkky Jána Stražana, ktoré sa používali na záver inscenácií ako prídavok. Snímka prevzatá z: POLÁKOVÁ, Štefánia: Slovenské divadelníctvo do roku 1918. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1970.

základe ktorých sa dá rekonštruovať repertoár Jána Stražana. Historik českého bábkového divadla Jaroslav Bartoš v knihe *Loutkářská kronika* uvádza okrajovú informáciu v súvislosti so Stražanovým repertoárom, a to, že Ján Stražan hral na Slovensku hru *Cisár Maximilián*. V knihe *Premeny divadla* jej autorka, slovenská divadelná historička Dr. Milena Cesnaková-Michalcová uvádza: „Roku 1912 vystupovalo v Levoči bábkové divadlo Jána Stražana. Repertoár poznáme z viacerých zachovaných plagátov. Hral Neumannovo *Zamurované dievča*, *Hrdinské dievča* od Jána Hurta, *Nájdené dieťa* od Matěja Kopeckého, *Majiteľ hutí* od Georgesa Ohneta a frašku Johanna N. Nestroya *Lumpacivagabundus alebo Traja dobrí otáci*.“⁸ Z knihy *Premeny divadla* sa dozvieme aj názvy niektorých „štácií“, kde Ján Stražan hrával so

svojim divadlom, t. j., že hral niekedy v období medzi rokmi 1900 a 1901 a roku 1914 v Brezne, v roku 1912 v Hornej Štubni a v Liptovskom Hrádku a roku 1901 v Trnave.

V *Premenách divadla* uvedená fotografia dvojazyčného – slovensko-maďarského plagátu, označeného v pravom dolnom rohu menom „Ján Stažan“, ktorý pochádza z roku 1901, propaguje Veľké Gašparkové predstavenie / Nagy Baba-szinházi előadás a hru *Výťažná dievka / Vítěz leány*. Plagát je spolu s ďalšími plagátmi, získanými v slovenských a maďarských archívoch jedinečným zdrojom identifikácie Stražanovho repertoáru z prelomu 19. a 20. storočia. Podľa osôb, uvedených na plagáte je zrejmé, že titul *Výťažná dievka* je *Gróf Belengardo*, známa lúpežnícka bábková hra, uvádzaná predovšetkým v Čechách. Na plagáte figurujú ešte tituly *Cestovanie do Ameriky* (t. j. *Turecké pomezí, Turecký ostrov*), *Knieža Maximilián, Márnotratný syn, Veselý sedlák, Bilfing Stumberský, Doktor Faust, Nalezenie dieťa, Ubohá syrota, Barón Hinek, Veselý uhlár* (t. j. *Knieža Oldrich, Posvičení v Hudlicích, Oldřich a Božena*).

Plagát z roku 1903, tiež dvojazyčný – slovensko-maďarský, uvádza Veľké Gašparkové divadlo / Nagy Baba-szinház előadás a inscenáciu *Mlynár a jeho dcéra / Molnár és gyermeke* dňa 16. mája 1903 v Ružomberku. Začiatok predstavenia bol o 8. hod. večer a vstupné bolo od 12 do 40 halierov, pričom najlacnejšie vstupenky za 12 ha-

⁸ CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ Milena: *Premeny divadla*. Bratislava : Veda SAV, 1981, s. 100.

lierov boli na státie. Na plagáte je ďalej uvedený program divadla od nedele do druhého pondelka a nasledujúci repertoár: v nedeľu: *Knieža Oldrich*, v pondelok: *Dr. Faust*, v utorok: *Strýdža zpod hája*, vo stredu: *Zamurovaná slečna*, vo štvrtok: *Bludár*, v piatok: *Sirota*, v sobotu: *Blanické vojsko*, v nedeľu: *Podmanínovci*, v pondelok: *Diabol v raji manželskom*.

Z nájdených informácií možno v repertoári Jána Stražana vidieť dve jasné dramaturgické línie: prvou je tradičný marionetový európsky a český repertoár kočovných komediantských skupín, ktoré hrali s marionetami (sem patria hry: *Knieža Oldrich*, tiež *Oldrich a Božena*, *Posväcení v Hudličích*, *Veselý uhlár*; *Dr. Faust*, *Blanické vojsko*, *Knieža Maximilián*, *Bilfink Stumberský*), a druhou líniou sú činoherné hry slovenských a európskych autorov, ktorí boli populárni práve v druhej polovici



Portrétové bábky – muž (Viliam Stražan) a žena. Bábky sú zo zbierky Slovenského národného múzea – Etnografického múzea v Martine. Podoby ženských portrétových bábok zo stražanovskej rodiny nie sú tak jednoznačne identifikovateľné ako podobizne Jána Stražana a jeho syna Viliama. Snímka archív autorky.

ci 19. storočia a začiatkom 20. storočia. Ich hry sa hrali i na slovenských ochotníckych javiskách. Zo slovenskej dramaturgie to boli napríklad hry Ferka Urbánka *Strýdža zpod hája*, *Bludár* či *Sirota* od Maríny Oľgy Horváthovej. Stražan hral aj Urbánkovu hru *Diabol v raji manželskom*, ktorú roku 1899 uviedli i slovenskí ochotníci v Petrovci, hry českých autorov – napríklad Mahenovho *Jánošíka* (tiež potvrdeného dvojjazyčným plagátom ako hra Juraja Mahena v preklade R. S. – zrejme Rudolfa Stražana) a činoherný európsky repertoár – napríklad známou a veľmi často hranú činohernú hru rakúskeho autora Ernsta Raupacha *Mlynár a jeho dieťa*.

Ďalšie informácie o repertoári Jána Stražana – najstaršieho slovenského bábkaru pochádzajú z kategórie spomienok.

Jozef Gregor Tajovský spomína na „Stažana“, ktorý „dával“ Urbánkove hry, *Sirotu* O. M. Horváthovej a *Márnotratného syna* „Jožka Hollého“.⁹ Hana Gregorová v tom istom periodiku uvádza krátku spomienku na jeho inscenáciu *Faust* z roku 1893. V krátkom príspevku Gregorová opisuje scénu, ako sa Lucifer s Faustom vznášajú v povetrí cez deväťdesiatdeväť krajín a ako emotívne na ňu zapôsobila scéna, kde sa Faust s Luciferom prepadli do pekla, z ktorého vyšľahol modrofialový plameň. Ďalej píše: „Niemeň silný bol i dramatický účinok, precíťovaný veľmi úprimne. Vzbudil

⁹ TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: Lútkarstvo na Slovensku. In: Desiat rokov lútkarstva na Slovensku. Loutkář, 1928, roč.15, č. 3 - 4, s. 62.

sórendü utazó nagy „Báb-színház“
„A csütörtökön! SZINRE KERÜL. Itt először!“
JÁNOSIK
 Tragédia 6 felvonással. Írta: Mór Jókai. Feltalálta: S. H.
Pénztárnyitás este 7 órakor. Kezdeté este 8 órakor.
 HELYARAB: I–IV hely 50 fillér, VII. és VIII. hely 40 fillér, a többi az 30 fillér, előhely és gongolykó 20 fillér. Várható
 közönségnek 2 előadás: d. n. 4 óra este 9 órakor. – Előadás csak időben le megvárta.
 A n. 4. kőzetűre névvel pártigazsági kőzet.
 Stražan János
 színházigazgató.
Prvotriedne veľké cestujúce divadlo.
Dnes vo štvrtok Tu po prvý raz!
 PREDSTAVÍ SA:
JANOŠÍK
 Tragédia 6 dejstvami. Napisał: Janek Mator. Pochodil: K. S.
 O S O B Y.

Dono Jánosik	Grófok	Jej. szolgái	Borcsi	Borcsi	Károly	I. Dóczy
Grófok	Világ	Grófok	Sándor	Károly	II. Dóczy	II. Dóczy
Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok
Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok
Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok	Grófok

ZÁCIATOK O 8. H. VEČER PREDSTAVENIE JE AJ PRI NEPRIAZNIVOM POČASÍ.
 V PÍSNE: I. IV. miesto 50 k. V. VI. miesto 40 k. VII. VIII. miesto 30 k., ostatné miesto 20 k., na stánie 20 k. 40 k. na
 vzhľad 20 k. kassá kassák sa dajú predstaveniu o 4. a o 8. hodine.
 Písma: – Isten maritona, maritona a isten.
 Jan Stražan,
 najvyšší riaditeľ.

Dvojazyčný plagát Jána Stražana pochádzajúci z 20. storočia, ktorý pre zmenu propaguje Prvotriedne veľké cestujúce divadlo – teda marionetové kočovné divadlo a inscenáciu Jánosik. Snímka prevzatá z: POLÁKOVÁ, Štefánia: Slovenské divadelníctvo do roku 1918. Bratislava : Slovenské národné múzeum, 1970.

miesto 4. dejstva (s mořskou drůbeží a hraním kuřelek – což vše tu bylo vynecháno) je vsunuto 5. dejství s „vartovačkou.“¹² Študenti v Stražanovej verzii *Fausta* sa volali Fedenius a Fabricius. V scéne, kde diabol vyslovuje podmienky, za ktorých bude Faustovi slúžiť, vysloví i takýto „punkt“: „Keď ideš okolo ukrižovaného, nesmiš klobuk doľov dať.“ Faust sa Mefistovi u Stražana upisuje mimo scény, pričom volá: „Mefisto, daj sem čiernidlo, pero i moju krv, já se ti podpíšem.“ I Stražanov Faust odchádza s čertom do Perzie. U perzského kráľa vyzerá scéna tak, že kráľovi vykukujú oči zo súfit a princezná sedí na skladacej záhradnej stoličke. Na scéne vidíme bratsky pospolu kráľovský palác (siahajúci kráľovi ani nie po ramená) a mlyn tesne vedľa

túhu po divadle a keď ma toto ne-sčíslelnekrát i sklamalo – môj Faust v Stražanovom podaní i „prepracovaní“ znovu a znovu budil túhu po čomsi veľkom v dramate, lebo detská duša vtedy v biednej, chudobnej búde lútkára tušiť začala a pripravila sa, hoci nevedome, na veľký dojem, hlbokú pravdu a čaká ju, čaká. A keď z nej zavznie z javiska – dojem nadväzuje sa na naivný, ale silný, úprimný dojem z detstva.“¹⁰

„Rozpomienka“ Terézie Vansovej, z toho istého prameňa, nesúvisí síce priamo so Stražanom, a je menej poetická než spomienka Hany Gregorovej. Vansová spomína, že raz bola na *Faustovi* (bez ďalších konkrétnych údajov), kde sa jedno dievčatko naľakalo „čerta a jeho hrmotného vystúpenia“ tak, že ju museli odniesť domov a dostala „Vitov tanec“.¹¹

Na Stražanovu inscenáciu bábkovej hry *Faust* spomína aj František Suchý.

Faust v Stražanovom podaní mal štyri dejstvá. Suchý napísal, „že v hlavných rysech se nelíší od běžného podání Faustů, jen na-

¹⁰ GREGOROVÁ, Hana: Faust v lútkovom. In: Desať rokov lútkarstva na Slovensku. Loutkář, 1929, roč. 15, č. 3 - 4, s. 63.

¹¹ VANSOVÁ, Terézia: Moje rozpomienky na lútkové divadlo. In: Desať rokov lútkarstva na Slovensku. Loutkář, 1928, roč. 15, č. 3 - 4, s. 74.

¹² SUCHÝ, František: Stražanové a jejich „Faust“. Loutkář, roč. V, s. 72 - 73.

seba. V Stražanovom *Faustovi* chce Faust perzskému kráľovi predstaviť krásnu Eleonóru (rovnako ako neskôr u Bohuslava Anderleho). Kráľa to však nezaujíma a predstavuje mu Dávida. Goliáša Faust nepredvádza. V Stražanovej vartovacej scéne sa dvaja Faustovi vartáši volajú Matej a Martin. V súvislosti s obidvoma charaktermi je zaujímavý opis ich kostýmov. Suchý píše, že obaja „majú oblek detvanských pasáku a jsou velmi rozkošní“. *Faust* Jána Stražana sa končil tak, že čerti postupne všetkých – oboch vartášov, Gašparka aj Fausta odniesli za kulisy. Suchý pripomína i klasický prídavok, ktorý prebrali po Stražanovi ďalší kočovní bábkari, a to tanec Gašparka so Žabenkou – čardáš pri gramofóne.

Suchého opis hry Stražanovho Fausta má i napriek nevelmi prajnému podtónu jeho autora

porovnávajúceho Stražanovho *Fausta* s *Faustom* Alšovej bábkovej scény, ktorá v tom istom období tiež hosťovala v Sučanoch, mimoriadnu hodnotu a dopĺňa mozaiku informácií o pôsobení Stražanovcov, hoci v neskoršom období. Vďaka článku Františka Suchého máme aspoň nejaké informácie o Stražanovej verzii tradičnej bábkovej hry *Faust*. Vzhľadom na to, že po Stražanovi sa nedochovali nijaké bábkové hry, je jeho príspevok naozaj vzácny.

V článku *Něco z vypravování Viléma Stražana* od J. Květa, publikovanom v spomínanom slovenskom čísle časopisu *Loutkář*, sa uvádza tento Stražanov repertoár: „Repertoire Stražanův byl velmi pestrý. Hrávaly se nejvíce hry, které vycházely u M. Knappa v Karlíně ve sbírce „Ochotnické divadlo“ (1885). Hry z této sbírky má Vilém Stražan pěkně svázané a uloženy; pamatuje se, že když mu bylo asi 13 roků, tedy přibližně r. 1895 hráli v Liptovských Hybách *Mlynář a jeho děti* a podle stejnojmenné Raupachovy hry...“ „...upravoval si sám svoje vlastní slovenské lidové loutkové hry.“ (!)

Nemáme zatiaľ vedomosti, aké slovenské ľudové bábkové hry mali Jindřich Květ či Viliam Stražan na mysli, no posledné tvrdenie je viac ako nepravdepodobné. Veď pôvodný slovenský ľudový bábkový (marionetový) repertoár v 19. storočí neexistoval. Ak bol Stražan prvým slovenským bábkárom, po kom upravoval slovenský ľudový bábkový repertoár? Navyše je známe, že kočovní bábkari hrávali predovšetkým klasický európsky repertoár (*Faust*, *Don Šajn*, *Jenovéfa* a pod.) a ešte repertoár český, ktorý je čiastočne domestikovaným európskym repertoárom. Je vylúčené, že by bol Stražan hrával ľudové folklórne hry. Jindřich Květ ďalej uvádza: „Nezapomínalo se



Portrétové bábkы Jána Stražana (vľavo) a jeho syna Viliama (vpravo). Stražanovci sú oblečení v kostýmoch postáv z hier, ktoré hrával Ján Stražan. Bábkы sú zo zbierky Slovenského národného múzea – Etnografického múzea v Martine. Snímka archív autorky.

ani na Kopeckého hry; V. Stražan tvrdí, že otec měl Vilímkovo vydání Kopeckého her z r. 1862. Otec měl prý tyto hry rád a přával si, aby se hrály. Přirozeně, že si je sami podle potřeby upravovali a poslovenčovali.¹³

V tom istom zdroji sa uvádza: „Nejoblíbenějšími hrami ze Stražanova repertoaru byly: *Don Šajn*, rytierska hra; *Doktor Jan Faust*, veselohra o 4. dejstvách; *Ženíchovia* podle Macháčka; *Paličova dcera* od Tyla; *Maryša* podle Mrštíka; *Radúz a Mahuliena* podle Zeyera; *Trenčianský Matúš* podle V. Pauliny-Totha a Kaplana; z Urbánkových her: *Bludár*, *Kamenný chodníček*, *Rozmajrín*, *Strašidlo*, *Strýdža z pod Hája*, *Svedomie*, *Ztratené dieťa*; *Obžinky*¹⁴ od Chalúpkovy; *Márnotratný syn* Jos. Hollého; *Sírota* podle O. M. Horváthové; *Janošík*, vlastní zpracování podle Goldmannové a Mahena; *Pytlák* podle Kotzbué; *Sedlák krivooprísazník* a *Štorté prikazanie* podle Anzengrubera; *Trestanci na Špilberku*; *Zlodejka detí* E. Grangé a Lambert Thiboust v překladu Jana Kühnela; *Cestovanie do Ameriky*; ...na pořadu nechyběly ani hry podle slavných dramát Bedřicha Schillera. Látku k slovenským úpravám poskytovaly Stražanovi české překlady různých her z cizích literatur, jmenovitě citovaná sbírka Knappova a svazečky: „Slovenského divad. ochotníka.“

V článku *O Stažanovi i Tajovskom. Ružomberská rozpomienka* (František Votruba) publikovanom v tom istom slovenskom čísle časopisu *Loutkář*, je uvedená část repertoáru Jána Stražana, o ktorom píše J. Květ. Píše, že Stražan hrával Mrštíkovu *Maryšu*, Zeyerovu hru *Radúz a Mahuliena*, Urbánkove hry: *Rozmajrín*, *Bludár*, *Strýdža spod Hája* a iné hry, ktoré si Stražan (v orig. Stažan) na tento účel upravil.

Správca školy v Sučanoch František Suchý uvádza ďalej hry zo Stražanovho plagátu: *Kamenný chodníček* (veselohra), *Dom Šajn*, rytierska hra, *Doktor Ján Faust* (veselohra), *Janošík*, *Mlynár a jeho dieťa*, *Ztratené dieťa* a *Ženíchovia*.¹⁵

Ak porovnáme doteraz objavené a týmto výskumom doplnené materiály z archívov, zistíme, že Ján Stražan hrával hry európskeho a českého bábkového repertoáru aj slovenského, českého a európskeho činoherného repertoáru.

Stražan z klasického európskeho a českého barokového bábkarskeho repertoáru, nepretržite uvádzaného v bábkovom divadle od 18., respektíve 19. storočia, predvádzal hry:

Knieža Maximilián – typická rytierska hra českých marionetárov 19. storočia, pravdepodobne oveľa staršieho pôvodu, možno pramení v nemeckých hauptkciách. Jaroslav Bartoš sa domnieva, že vznikla po skončení tridsaťročnej vojny. Usudzuje tak podľa toho, že hru podobného názvu (*Cisár Maximilián*) hrali nemeckí bábkari už v 17. storočí, jeho domnienka sa však nedá dokázať.¹⁶ Podľa textu bábkara Emila Třísku tvorí zápletku hry súperenie schudobneného, čestného kniežaťa Maximiliána so Istivým rytierom Roderychom o spanilú Juditu, dcéru kniežaťa Albrechta. Na začiatku hry sa Maximilián vracia po troch rokoch z križiackeho ťaženia do Palestíny, kde preukázal statočnosť a získal bohatú vojnovú korisť, Juditu však jej otec medzitým

¹³ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. In: Desat' rokov lútkarstva na Slovensku. Loutkář, 1928, roč. 15, č. 3 - 4, s. 81.

¹⁴ Jindřich Květ zrejme omylom pripisuje Chalupkovi Palárikovu hru *Zmierenie*, alebo *Dobrodružstvo* pri obžinkoch.

¹⁵ SUCHÝ, František: Stražanové a jejich „Faust“. Loutkář, roč. 5, 1918, s. 72.

¹⁶ BARTOŠ, Jaroslav: Komédie a hry českých lidových loutkářů. Praha : Orbis 1959, s. 107.

zasľúbil Roderychovi. Ten sa pokúsi zbaviť soka ľstou a s pomocou zlého čarodejníka Horibilifaxa prikujú Maximiliána k jaskyni. Úkryt vypátra zbrojnoš Kašpárek a všetko prezradí mocnému čarodejníkovi Zorobelínovi, ktorý Horibilifaxa premôže. Vyslobodené knieža Maximiliána zdrví správa, že jeho nevesta radšej zomrela, než aby sa vydala za Roderycha, a preto sa ponáhľa na cintorín, kde sa stretne s Roderychom a v rytierskom súboji ho zabije. Jeho plač v kaplnke prebudí Juditu a vráti jej život. Hra sa končí prísľubom svadby šťastných milencov. (Hru *Knieža Maximilián* prevzali po Jánovi Stražanovi neskôr jeho potomkovia. Hru uviedol ešte v roku 1968 v Žiline v rámci XIII. celoslovenskej bábkarskej prehliadky s pôvodným textom a pôvodnými bábkami¹⁷ vnuk Jána Stražana – Ladislav Stražan st.)

Doktor Faust bol neodmysliteľnou súčasťou repertoáru každého európskeho bábkaru – komedianta. „Napriek tomu, že repertoár kočovných bábkarov reprezentovali mystériá, alžbetínsky repertoár, biblické a hagiografické hry, bábkarí uprednostňovali dve hry: *Fausta* a *Dona Juana*. Dve témy, ktoré sa v európskej literatúre etablovali i vďaka dramatickým spracovaniam Christophera Marlowa a Tirsa de Molinu. Obe postavy sa stali archetypmi postáv, ktoré predstavujú to, čo je v živote človeka najdôležitejšie – hranice ľudského poznania a naplnenie lásky. Každá z nich má samostatný príbeh, podliehajúci v priebehu storočí rôznym interpretáciám. I plebejské bábkové divadlo vytvorilo v rámci historického plynutia času svoje vlastné uchopenie témy, trochu naivné, ale zato mu nechýba zdravý úsudok, hoci ohraničený náboženskou tradíciou. Zdá sa mi, že nemecké verzie *Fausta* i *Dona Juana* majú charakter protestantský, kým české verzie katolícky. V každom prípade reprezentujú svojský štýl textov kočovného, plebejského bábkového divadla.“¹⁸

Stražan podľa informácií z plagátov hrával ďalšie tri hry českých kočovných bábkarov: rytierska hra *Blanické vojsko* sa do repertoáru slovenských bábkarov dostala pravdepodobne prostredníctvom českých bábkarov. Tí ju hrali pod názvami: *Blaník*, *Blanícki rytieri* a *Zdenek Zásmucký*. Ide o úpravu päťdesťstovej hry V. K. Klicperu *Blaník*, ktorá vyšla roku 1820. Hlavným hrdinom bábkovej hry je rytier Zdenek Zásmucký, ktorý sa po návrate z tureckých vojen dostane do tajomného vrchu Blaník, kde spia blanícki rytieri, ktorí majú v prípade núdze zachrániť český národ. Pasujú Zdenka za svojho vodcu. Keď sa Zdenek, posilnený týmto zážitkom, vráti naspäť do sveta, pod Blanikom vyslobodí svoju milú Miroslavu zo zajatia lúpežného rytiera a stane sa postrachom všetkých nepoctivých rytierov a jedným z najstatočnejších obrancov vlasti.¹⁹

Lúpežnícku hru *Gróf Belengardo* hral Stražan pod názvom *Víťazná dievka*. Bola to jedna z najrozšírenejších lúpežníckych hier českých bábkarov. Tí ju hrávali pod rôznymi názvami: *Lúpežníci v českých lesoch*, *Lúpežník Belengardo*, *Hrad šlakenvaldský*, *Víťazstvo lásky*, *Zapálenie hradu Loučína*, *Belengardi z Bavorska*, *Knieža Břetislav* a pod.²⁰ Mladý rytier Stanislav (v niektorých verziách Viliam) miluje Máriu, chudobnú dcéru starého kastelána. Jeho matka však ich láske nežičí a Máriu z hradu vyženie. Úbohé

¹⁷ Plagát Ladislava Stražana st. k predstaveniu 30. mája 1968. (pozn.aut.)

¹⁸ JURKOWSKI, Henryk: Antologia klasycznych tekstów teatru lalek. Wrocław : PWST, 1999, s. 12.

¹⁹ Text bábkaru J. Finka. In: Bartoš, Jaroslav: Loutkářské hry českého obrození. Praha : Československý spisovatel, 1952, s. 269 - 298.

²⁰ Komédie a hry Matěje Kopeckého podle sepsání jeho syna Václava. Praha : J.Vilímeck, 1862. Díl. I.

dievča zablúdi v lese a tam si vypočuje, že vodca lúpežníkov Belengardo sa chystá ako falošný hosť vniknúť do hradu a v noci ho so svojou bandou prepadnúť. Smelá Mária privolá pomoc a zachráni tak obyvateľov hradu od istej smrti. Za statočnosť ju knieža Břetislav odmení a dá Márii a Viliamovi svoje požehnanie.

Hru *Vilfink Stubenberský* Stražan hrával pod názvom *Bilfing Štumbereský*. Bola jednou z najobľúbenejších rytierskych hier českých bábkarov. Aj tu, podobne ako v *Knížati Maximiliánovi*, čaká verná Anežka, sestra Otta Habsburského, na svojho milého, rytiera Vilfinka Stubenberského, ktorý sa po ôsmich rokoch vracia domov z cudziny. Príde však práve v deň, keď majú Anežku proti jej vôli zasnúbiť s rytierom Jurajom Černoorským. Ten sa obáva stretnutia Anežky s Vilfinkom, o ktorom rozhlásil falošnú správu, že zahynul v boji, a preto vyšle zbrojnošov, aby ho zabili. Vilfinkovi príde na pomoc priateľ a stretnutiu milencov už nemôže nič zabrániť. Otto Habsburský však nemôže zrušiť slovo, ktorým prisľúbil Jurajovi Černoorskému svoju sestru, a tak má o všetkom rozhodnúť rytiersky súboj, v ktorom nakoniec zvíťazí Vilfink Stubenberský. Hra je bábkovou adaptáciou činohry J. N. Kalchberga, ktorú pre české divadlo upravil J. N. Štěpánek.²¹

Bábkovú hru *Posvícení v Hudlicích* Stražan hrával pod názvom *Veselý uhlár*. Patrila medzi najznámejšie a najčastejšie hrávané hry českých kočovných bábkarov. Uvádza sa pod mnohými názvami (napr. *Oldřich a Božena*, *Kníže Oldřich*, *Martinské a Václavské posvícení*, *Pražské posvícení*, *Založení pražského posvícení*, *Založení posvícení svato-Martinského*, *Založení rodu hrabat Černínů* atd.) a roky jej českí bádatelia pripisovali český pôvod. Autorstvo sa pripisovalo viacerým autorom, napríklad Václavovi Thámovi (v predhovore knihy *Komedie a hry Matěje Kopeckého podle sepsání jeho syna Václava* mu ho pripísal Eduard Just), ba i Matejovi Kopeckému, o ktorom však vďaka výskumom českých teatrologov vieme, že nijakú hru nenapísal. V tejto súvislosti si treba uvedomiť zastaranosť a dodnes často preberaného názoru o bábkových hrách Mateja Kopeckého, ktoré hrával Stražan.

I keď sa Stražanove hry nedochovali, sú k dispozícii Anderleho hry, a ich analýza môže priniesť posun vo výskume nielen samotných textov, ale i kočovného bábkového divadla na Slovensku. Preto je dôležité nebrať problematiku výskumu bábkového divadla ako jav uzatvorený, ale vytvoriť podmienky na ďalší výskum. Nech je príkladom azda výskum už spomínanej „českej bábkovej hry“ *Posvícení v Hudlicích*, autorstvo ktorej historik Jaroslav Bartoš hypoteticky pripisoval Prokopovi Konopáskovi (1785 – 1828), učiteľovi z Olešnej pri Rakovníku. „Bartošove názory založené len na nepriamych dôkazoch neboli vo svojej dobe podrobené kritickej analýze, a tak sa z pôvodnej hypotézy stal uznávaný fakt a takmer všeobecne sa verilo, že i autor *Posvícení v Hudlicích* je definitívne známy.“²² Rovnako sa nepochybovalo o tom, že ide o českú bábkovú hru, pretože tomu nasvedčovala skutočnosť, že v repertoári zahraničných, predovšetkým nemeckých bábkarov, sa takáto, ani podobná, hra neobjavila, takisto historické postavy z českého prostredia a lokalizácia deja navádzali k domnienkam, že ide pôvodne o látku českú. Ako ukázal výskum českej teatrolo-

²¹ Bábkovú verziu tejto hry, hoci ju bábkari veľmi často hrávali, uchovali len bábkari východočeskej rodiny Majznerovcov, ktorí jej opis zapožičali začiatkom 20. storočia bádatelovi Jindřichovi Veselému, ktorý bohužiaľ text stratil.

²² Dubská, Alice: *Causa Prokop Konopásek*. Československý loutkář 1989, s. 103.

gičky, historičky bábkového divadla Alice Dubskej²³, hra nebola síce známa v oblasti bábkarskej dramaturgie, zato množstvo jej príbehových príbuzností a variantov sa objavilo v európskej dramaturgii: od divadelnej aktivity jezuitského rádu v 17. storočí v Čechách, v rámci ktorej sa dozvedáme o inscenácii *Uhliar francúzskeho kráľa Ľudvíka XI.* v roku 1653 na pôde jezuitského rádu v pražskom Klementíne a v roku 1658 v Jihlave, až po spracovanie podobnej látky vo Francúzsku, v Anglicku a v Nemecku v činohernom a opernom divadle. V kontexte so Stražanom a jeho bábkarským repertoárom môžeme konštatovať, že hral najznámejšie hry repertoáru európskych a českých kočovných bábkarov.

V časti činoherného repertoáru Ján Stražan v podstate kopíroval repertoár slovenského ochotníckeho divadla. Začiatok novodobého činoherného ochotníckeho divadla sa datuje do roku 1830, keď vzniklo Divadlo slovenské svato-mikulášske – ochotnícky divadelný spolok pod vedením Gašpara Fejérpatakyho-Belopotického v Liptovskom Mikuláši, cieľom ktorého bolo kultúrne povznesenie národa. Spolok, ktorý síce hrával predovšetkým pre potreby evanjelickej vrbicko-svätomikulášskej cirkevnej školy, sledoval aj program a postupy profesionálneho divadla, ktoré v tom čase na Slovensku reprezentovali nemecké kočovné spoločnosti. Spolok hrával v poslovenčenej češtine, po česky hrali aj nemecké úpravy hier J. B. Molièra, C. Goldoniho i hry nemeckých dramatikov (A. Kotzbue, T. Körner, H. Zschokke, E. Raupach). Ťažisko repertoáru tvorili českí autori – J. N. Štěpánek, V. K. Klicpera, J. K. Tyl. V roku 1847 po uzákonení spisovnej slovenčiny hral spolok predstavenie *Rodina je pán Boh a priateľ meštek* v domácom jazyku. V prvom období činnosti hral spolok najčastejšie hry J. Chalupku (napr. v roku 1830 *Kocúrkovo*, v roku 1832 *Svadba Kocourkovská a Všecko naopak*; v roku 1833 *Ťrasoritka aneb Stará láska se predse dočkala*; a hry J. N. Štěpánka *Žlutá zimnice* (1830), *Čech a Němec*, *Štěkavec* (1832). V roku 1841 hralo toto spolkové divadlo hru *Nalezenec* od J. K. Tyla, ktorú neskôr nachádzame aj v repertoári Jána Stražana, uvádzanú ako *Nájdene dieťa* od Mateja Kopeckého. Túto hru hrávali i ďalší, neskôr pôsobiaci slovenskí kočovní bábkari, napríklad Karol a Ján Dubsí.

Národnobuditeľské zameranie malo aj Levočské divadlo štúrovskej mládeže. V roku 1845 ho založil Ján Francisci. Študenti hrali po slovensky, po česky, po maďarsky a po chorvátsky. Uvádzali repertoár zložený z hier Jána Chalupku (*Kocúrkovo*, *Starúš plesnivec*, *Trasoritka*, *Všetko naopak*), M. Dohnányho – *Odchod Slovákov z Bratislavy*; z českých autorov najčastejšie hrali hry V. K. Klicperu (*Veselohra na moste*, *Divotvorný klobúk*, *Bratia*, *Luhár a jeho rod*). Hrali aj hry A. Kotzbueho a K. Kisfaludyho.

Spomedzi ďalších ochotníckych divadiel, ktoré vznikali aj v iných kútoch Slovenska (napr. Trnava, Revúca, Dolný Kubín), mal najvýraznejší vplyv na vývoj ochotníckeho divadla na Slovensku Slovenský spevokol Martin (1872 – 1951). Tento divadelný súbor od jeho začiatkov v roku 1872 až do polovice 20. storočia výrazne ovplyvňoval vývoj a smerovanie slovenského ochotníckeho divadla.²⁴

Spolok získal celoslovenský význam, keďže pravidelne každoročne uvádzal diva-

²³ Dubská, Alice: Loutková hra Posvícení v Hudlicích v kontextu dramatické literatury 17. 18. stoločí. Divadelní revue 1993, s.33-44.

²⁴ Kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV a VEDA, 1990.

delné predstavenia pri príležitosti valných zhromaždení Matice slovenskej, po jej ztvorení v roku 1875 spolku Živena a Slovenskej muzeálnej spoločnosti v Martine na tzv. Augustových slávnostiach. Stretávala sa tu slovenská inteligencia a ochotníci hrávali hosťom divadelné predstavenia. Spolok postavil v roku 1888 v Martine Národný dom a vypísal súbeh na napísanie pôvodnej slovenskej hry na jej otvorenie. V súbehu zvíťazili dvaja autori. Boli nimi Martin Kukučín (1860 – 1928) s hrou *Komasácia* a známa ochotnícka herečka spolku Marína Oľga Horváthová (1859 – 1947) s hrou, ktorá sa pôvodne nazývala *Slovenská sirota*, z roku 1889. Zobrazuje životné osudy slovenského dievčaťa, ktoré odvliekli na pomaďarčenie na Dolnú zem, jej strastiplný návrat a hľadanie rodičov. Realistický príbeh mal prvky národnej symboliky, preto ju odporcovia národnej myšlienky pri otvorení Národného domu nepovolili uvádzať.²⁵

Hra mala aj iné názvy, pri príležitosti Augustových stretnutí v roku 1890 ju napríklad nazývala *Stratená*. Tlačou vyšla v roku 1892 pod názvom *Sirota*. Bola „ostrou obžalobou sociálnej a národnej skutočnosti, vykričaním herodesovských praktík uhorskej vlády, ktorá už v deťoch vraždila národné povedomie. Ale smelé videnie autorky zastiera silný sentimentálny opar“.²⁶ Bábkar Ján Stražan ju uvádzal pod názvami *Sirota* i *Ubohá sirota*.

Okrem *Siroty* Stražan prebral zo spolkového repertoára aj iné hry. Od nemeckého autora Ernsta Raupacha hru *Mlynár a jeho dieťa*, ktorú SSM uviedol vo svojom prvom období v roku 1878, i potom v ďalšom období v roku 1900. Túto sentimentálnu trúchlohru uvádzal spolok ako tzv. dušičkové predstavenie v období dušičiek – Pamiatky zosnulých. Stražan ju hral (podľa spomienky jeho syna Viliama) niekedy okolo roku 1895 v obci Liptovské Hybä a podľa informácií z plagátu ju hral aj 16. mája 1903 v Ružomberku.

Z repertoára „spevokolu“ prebral aj hru – sociálnu drámu *Majiteľ hút* v súčasnosti už zabudnutého, ale vo svojej dobe populárneho francúzskeho autora divadelných hier a románopisca Georgesu Ohnetu (1848 – 1918). Hru *Majiteľ hút* napísal Ohnet, autor množstva divadelných hier, v roku 1883, a stala sa najznámejšou z jeho tvorby. Vznikla podľa jeho vlastného románu. Spolok SSM uvádzal hru v roku 1897, Stražan ju hrával niekedy na prelome storočí resp. v prvých desaťročiach 20. storočia, v období, z ktorého pochádzajú i jeho zachované plagáty.

Ďalším identickým titulom, ktorý uviedol Stražan i Slovenský spevokol Martin, je známa fraška so spevmi od rakúskeho dramatika a vrcholného predstaviteľa viedenskej ľudovej komédie Johanna Nepomuka Nestroya (1801 – 1862) *Lumpacivagabundus*. Hra pochádza z roku 1833. Spolok SSM ju uviedol v roku 1902. Na Stražanových plagátoch sa objavila pod názvom *Lumpacivagabundus alebo Traja dobrí otáci*.

Na plagátoch je uvedené, že Stražan hrával i hru *Márnotratný syn*. Jindřich Květ vo svojom ťažiskovom príspevku *Něco z vypravování Viléma Stražana*²⁷, od ktorého sa odvíjajú všetky doterajšie práce o dejinách najstaršieho bábkového divadla na Sloven-

²⁵ Kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV a VEDA, 1990.

²⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav; ŠTEFKO, Vladimír: Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980. Bratislava : Obzor, 1983, s. 91.

²⁷ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. In: Desát rokov lútkarstva na Slovensku. Loutkář, roč. XV, 1928, číslo 3-4, s. 81.

sku, ako aj Jozef Gregor Tajovský v príspevku *Lútkarstvo na Slovensku*²⁸, publikovanom v tom istom čísle časopisu *Loutkář*, uvádzajú, že Ján Stražan hral hru slovenského autora Jozefa Hollého (1879 – 1912). Z plagátov je zreteľné, že neboli na nich uvádzané mená autorov hier. Z týchto skutočností vychádza, že jeden z vyššie uvedených autorov prisúdil autorstvo Stražanom prezentovanej hry *Márnotratný syn* Jozefovi Hollému, ktorý „preniesol známy biblický príbeh do reálneho súdobého slovenského života a demonštroval na ňom vplyv mesta na dedinského človeka“.²⁹ Nevieme, aká bola podoba hry Jána Stražana. Je však viac než pravdepodobné, že Stražan hrával jednu z klasických bábkarských verzií biblického príbehu, pretože hra Jozefa Hollého vznikla až v roku 1902³⁰ a spolok SSM ju uviedol v roku 1903. Hra *Márnotratný syn* figuruje na plagáte Jána Stražana z roku 1901. Keďže hra bola napísaná až v roku 1902, a aj na Stražanovom plagáte, propagujúcom o. i. celotýždňovú repertoárovú ponuku od nedele až do ďalšieho pondelka, figurujú názvy hier bez udania autora, je viac než pravdepodobné, že Stražan nemohol hrať hru Jozefa Hollého.

Pod názvom *Márnotratný syn* hral Stražan pravdepodobne hru klasického barokového bábkového repertoáru, ktorej základ pochádza z biblického príbehu. *Márnotratný syn* bol jedným z typických titulov repertoára nemeckých kočovných bábkarov v 18. storočí a hrali ju i českí a maďarskí bábkari v 19. storočí.

Čo sa týka uvádzania hry *Márnotratný syn* na Slovensku, píše o ňom historici dejín slovenského ochotníckeho divadla Ladislav Čavojský a Vladimír Štefko: „V Hodruši pri Banskej Štiavnici koncom dvadsiatych rokov 19. storočia tamojší učiteľ Púchor popriprával, popriobliekal školské dievky, ktoré *Dva buchy a tri šuchy*, *Márnotratného syna* a inšie takéto kúsky i desať ráz opakované produkovali.... autora *Márnotratného syna* ani hru nepoznáme. Pravdepodobne to bolo akési náučné spracovanie biblického príbehu“.³¹

Stražan podľa informácií na plagátoch uvádzal aj hry klasika ochotníckeho divadla na Slovensku Ferka Urbánka, ktorý „napísal pre bábkové divadlo *Zakliatu princeznú* (1875) a *Sňahulienku*, ktorá sa hrávala len v domácnostiach slovenských rodín (knižne vyšla 1929 v prepracovanej verzii)“³². Tieto dve Urbánkove bábkové hry nefigurujú na plagátoch Jána Stražana ani v spomienkových materiáloch na jeho repertoár. Je to pochopiteľné, pretože kočovní bábkari v 19. storočí ani nikdy predtým nehrávali repertoár určený deťom, a hoci sa pod názvom Urbánkovej hry *Sňahulienka* skrýva príbeh Genovéfy, nie je tento titul známy zo Stražanových plagátov.

Z plagátov vieme, že Stražan hrával Urbánkovu jednodejstvovú veselohru z roku 1899 *Diabol v raji manželskom*, ktorá figuruje na plagáte z roku 1903. Ďalšie dve Urbánkove hry z prelomu 19. a 20. storočia, ktoré Stražan podľa plagátu z roku 1903

²⁸ TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Lútkarstvo na Slovensku*. In: *Desať rokov lútkarstva na Slovensku*, *Loutkář*, roč. XV, 1928, číslo 3-4, s. 62.

²⁹ Kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV a VEDA, Bratislava.1990, s. 470.

³⁰ Pozri HOLLY, Jozef: *Hry (Súborné dielo)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.

³¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav; ŠTEFKO, Vladimír: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980*. Bratislava : Obzor 1983, s. 17-18. Pozri tiež: ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Slovenské divadlo do roku 1919*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 79 a 285.

³² Kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska*. Bratislava : Encyklopedický ústav SAV a VEDA, 1990, s. 508.

uvádzal, boli *Strídža spod hája* (1898) a *Bludár* (1900), a okrem Slovenského spevokolu Martin ich uviedli mnohé slovenské ochotnícke divadlá.³³ Urbánkove hry boli u publika ochotníckeho divadla obľúbené, zrejme práve pre sentimentálnosť a určitú formu „rozprávkového“ romantizmu, čo mu odborníci vyčítajú zároveň s uprednostňovaním povrchnosti pred hlbšou analýzou prostredia.

V repertoári Jána Stražana figuruje podľa plagátu i hra štúrovca Mikuláša Dohnányho *Podmanínovci* (1848) s historickou tematikou, ktorú hrali i mikulášski ochotníci. Premiéra *Podmanínovcov* bola v roku 1863 v Liptovskom Svätom Mikuláši. Jej dej sa odohráva v 16. storočí na Považí, kde zbíjali a pustošili majetky lúpežní rytieri, bratia Rafael a Jano Podmanínovci. Hra obsahuje romantické prvky pod vplyvom svetovej dramatiky, najmä Friedricha Schillera. Hra *Podmanínovci*, ak ju porovnáваме s klasickými bábkovými hrami z repertoára kočovných bábkarov, sa svojím charakterom dosť približuje týmto hrám. Majú spoločnú stavbu príbehu, jednoduchý dialóg, priamočiare, prosté charaktery, ako aj určitú dávku romantickosti. S bábkovými hrami ju spája práve táto jednoduchosť ako aj absencia psychológie jednotlivých charaktérov, ktorú nahrádza značná dávka naivity.

V súvislosti s tematikou hry *Podmanínovci* nachádzame v Stražanovom repertoári paralelu s lúpežníckou hrou *Víťazná dievka*, ktorá je známa z repertoára kočovných marionetárov najmä pod názvom *Gróf Belengardo*. Tu možno vypozerovať tematickú jednotu v dvoch jeho dramaturgických líniách – v repertoári tradičných kočovných komediantov – marionetárov aj v repertoári slovenského činoherného ochotníckeho divadla.

K hrám so zbojníckou tematikou patrí i hra *Jánošík*, ktorú hrávali aj slovenskí ochotníci, a to vo viacerých verziách. Nevieme presne, ktorú hru o Jánošíkovi hral Ján Stražan. Tak, ako to mohla byť hra dramaticky Františky Svobodovej – Goldmannovej (1859 – 1924), napísaná v roku 1911, rovnako to mohla byť hra Jířího Mahena napísaná v roku 1909. Jindřich Květ v článku *Něco z vypravování Viléma Stražana*³⁴ uvádza, že Stražan hrával vlastné spracovanie Jánošíka podľa Goldmannovej a Mahena. Azda najdôveryhodnejší bude plagát s informáciou, že hru „Napísal Juraj Mahen. Preložil R. S.“

Z dnešných spomienok pravnuka Jána Stražana, Ladislava Stražana ml., vieme, že *Jánošíka* hrával i syn Jána Stražana z druhého manželstva Jozef (starý otec Ladislava Stražana ml.). Ladislav Stražan ml. sa rozpomína, že šlo o päťdejtovú hru, určenú pre dospelého diváka s emotívne pôsobiacim začiatkom hry.

O tom, že Ján Stražan hrával i ďalšie činoherné tituly, máme informácie len zo spomienok. Je to veľmi pravdepodobné, pretože niektoré z týchto spomienkových titulov boli v období pôsobenia Jána Stražana v poslednej tretine 19. storočia a začiatkom 20. storočia známymi titulmi repertoára slovenského ochotníckeho činoherného divadla (o. i. napríklad Urbánkove hry *Rozmajrín* či *Kamenný chodníček*, Zeyerova hra *Radúz a Mahuliena* či *Maryša* bratov Mrštíkovicov).

Na základe týchto skutočností sa preukázalo, že slovenské ochotnícke činoherné divadlo, ktoré bolo predchodcom slovenského profesionálneho divadla, malo svoj

³³ Pozri: Štatistika. In: ČAVOJSKÝ, Ladislav; ŠTEFKO, Vladimír: Slovenské ochotnícke divadlo. Bratislava: Obzor, 1983, s. 118.

³⁴ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. In: Desat' rokov lútkarstva na Slovensku. Lo-utkář, roč. XV, 1928, č. 3-4, s. 81.

vplyv na tvorbu kočovného bábkara Jána Stražana. Išlo predovšetkým o ovplyvnenie repertoárom činoherného ochotníckeho divadla.

Skutočnosť, že Ján Stražan hrával klasické hry repertoára marionetového komediantského divadla a zároveň uvádzal aj hry slovenskej ochotníckej činohry, súvisí s celkovou situáciou v oblasti vývoja bábkového divadelníctva v strednej Európe. Bábkové divadlo, ktoré začal Stražan hrať podľa vzoru komediantských kočovných skupín v druhej polovici 19. storočia, sa už ďalej nevyvíjalo, preto neprinášalo ani nový repertoár. Skupiny komediantov, ktoré v strednej Európe hrali takýto typ bábkového divadla, uvádzali klasický európsky repertoár, ktorý si doplnili vlastnými hrami - napríklad v Čechách vzniklo v období rozkvetu obrodeneckého bábkového divadla niekoľko hier, ktoré sa považovali za typicky české (napríklad hra *Oldřich a Božena*). Stražan ako slovenský „prvolezec“ siahol po činohernom repertoári ako po repertoári „domácom“, slovenský bol však len šťastí. Stražanov repertoár dopĺňali hry českého, nemeckého a rakúskeho činoherného divadla, čo bol všeobecný trend ľudových bábkarov v 19. storočí. Nebolo to špecifikum Stražanovo, ale tak to prebiehalo v tomto období i v Čechách, v Nemecku a v Rakúsku.

Ak by sme porovnali situáciu v českom ľudovom bábkarstve - druhá polovica 19. storočia sa nesie v znamení istej stagnácie. „Ľudoví bábkari v tomto čase stratili kontakt s rýchlym rozvojom divadelnej kultúry. V dôsledku toho sa čoraz viac orientovali na kultúrne nevzpelé vrstvy obyvateľstva, a tak sa ešte viac izolovali od kultúrneho vývoja. Ich izoláciu dovŕšil nástup realizmu na hereckej scéne, ktorého postuláty ťažko mohli naplniť výrazovými prostriedkami bábkového divadla. A hoci ľudoví bábkari pôsobili až do konca päťdesiatych rokov 20. storočia, tradičné bábkové divadlo bolo od konca 19. storočia už vývojovo uzatvoreným javom a v ďalších rokoch sa stalo anachronizmom.“³⁵

V Maďarsku bola situácia v kočovnom bábkovom divadle podobná ako na Slovensku. Až v 19. storočí sa začína rozvíjať maďarské kočovné bábkové divadlo, ktorého najvýznamnejšími predstaviteľmi boli členovia rodiny Hinczovcov. Hinczovci sa zamerali na klasický marionetový bábkarský repertoár a na trikové bábkky.

Stražan za takejto situácie v najbližších susedských krajinách v strednej Európe vytváral „domácu“ tradíciu na Slovensku. Hľadal niečo, čím by klasické marionetové bábkové divadlo zatraktívnil. Siahol po tom, čím sa mohol v druhej polovici 19. storočia na Slovensku inšpirovať. Bol to repertoár slovenskej ochotníckej činohry, obsahujúci hry slovenskej i zahraničnej proveniencie.

Ján Stražan sa spontánne podieľal na šírení divadelnej kultúry na Slovensku v druhej polovici 19. storočia, a nie je zrejme náhoda, že najviac doteraz nájdených dokumentov, potvrdzujúcich účinkovanie bábkara Jána Stražana na Slovensku, pochádza z významnej divadelnej kultúrnej oblasti - z Turčianskej a Liptovskej župy. Dá sa teda predpokladať, že bábkarská činnosť Jána Stražana bola súčasťou kultúrno-spoločenského vývoja Slovenska v druhej polovici 19. storočia a v prvých dvadsiatich rokoch 20. storočia. To, že Stražan hrával okrem svojho bábkarského repertoára i repertoár slovenského činoherného ochotníckeho divadla, potvrdzuje jeho snahu zapojiť sa do vtedajšieho aktuálneho kultúrneho diania.

³⁵ DUBSKÁ, Alice: Cesty českého ochotníckeho divadla. Praha : ARTAMA, 1998, s. 97.

Za významný čin v dejinách slovenskej kultúry možno považovať jeho myšlienku a realizáciu portrétových bábok jeho rodiny v marionetách, ktoré dnes opatruje Slovenské národné múzeum v Martine, uvedomujúc si význam tejto divadelnej pamiatky.³⁶ Stala sa zhmotnením starej bábkarskej kultúry, ktorú dobová kultúrna obec nebrala vážne, pretože ju pravdepodobne nepovažovala za dostatočne dôstojnú, aby sa ňou zaoberala. Prihliadnuc na slovenský konzervativizmus, niet sa čo čudovať, že ľudoví bábkarí rozličnej povesti neboli pre predstaviteľov kultúry tým príťažlivým objektom. Boli to predstavitelia nižších vrstiev, ktorí pre nižšie vrstvy aj hrali. To však nič nemení na skutočnosti, že Ján Stražan a jeho bábkarská činnosť tvorili súčasť kultúrneho diania na Slovensku, i keď to v dobe, v ktorej žil, ale aj dlho potom, za kultúrne a divadelné dianie len málokto považoval. Dokazuje to okrem iného napríklad článok Štefana Hozu z roku 1938, publikovaný v novinách Slovenský hlas pod názvom *Gašparkovo divadlo na Slovensku*, v ktorom konštatoval, že ľudia si zvykli chodiť do divadla a pokladať ho za umenie, no bábkové divadlo ostalo komediantským výtvorom.

Doba, v ktorej pôsobil Ján Stražan, nebola jednoduchá, tobôž nie pre komediantov. Ako vyplýva z nájdeného dokumentu, komedianti potrebovali okrem zvyčajných povolení na hranie a prevádzkovanie ďalších produkcií doklad, ktorý sa nazýval Morálne vysvedčenie. Toto dostal Ján Stražan 30. 5. 1902 v Žiline, a je potvrdené úradnou pečiatkou veľkej obce Žilina, v Trenčianskej župe, podpísané notárom a podričtárom: "...úradne potvrdzujeme, že János Sztrazsan, v súčasnosti obyvateľ Žiliny, 46 ročný, ženatý, majiteľ bábkového divadla, panorámy a kolotoča z politického a morálneho hľadiska nespadá pod výhrady."

Význam Jána Stražana, zdá sa, nebol nikdy docenený, i keď sa v niekoľkých článkoch z rokov 1919 – 1939 snažia ich autori oživiť spomienku na bábkaru Jána Stražana, jeho syna Viliama i celú jeho bábkarskú rodinu. Jedným z takýchto apelatívnych článkov bol aj príspevok Júliusa Barča Ivana, v ktorom konštatuje smutný osud Stražanovcov, ktorí v tom čase žili vo veľkej núdzi. Článok pochádza z roku 1939, z roku, v ktorom Ján Stražan, prvý slovenský kočovný bábkar – marionetár a ľudový zabávač, zomrel v Trnave dňa 15. 9. Zomrel v trnavskej nemocnici na zápal pľúc, kresťanský zaopatrený, v matrike úmrtí Liber Defunctorum vedený ako robotník a tulák.³⁷

Viliam Stražan (29. 4. 1882 – 16. 4. 1934), syn Jána Stražana z prvého manželstva, bol známym nasledovníkom resp. aj „súpútnikom“ svojho otca. Květov článok *Něco z vypravování Viléma Stražana* v časopise *Loutkář* zostáva základným východiskovým materiálom, z ktorého čerpali aj ďalšie práce o kočovnom bábkovom divadle a pôsobení Stražanovcov.³⁸

Zo spomínaného východiskového materiálu poznáme začiatky pôsobenia Viliama Stražana s rodinným otcovým divadlom, jeho cestu do Poľska v rokoch 1908 – 1910 (z tohto prameňa preberajú informácie aj poľskí historici),³⁹ návrat k rodinné-

³⁶ Jozef Stražan mladší identifikoval v jednej z bábok portrét svojho starého otca Viliama Stražana. Známy je aj portrét Jána Stražana.

³⁷ Liber Defunctorum D16, 31. XII. 1937 – 31. XII. 1959. s. 36-37.

³⁸ PREDMERSKÝ, Vladimír: Dejiny bábkového divadla na Slovensku do roku 1950. Praha : SPN, 1985. Pozri aj: kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV a VEDA, 1990.

³⁹ WASZKIEL, Marek: Dzieje teatru lalek w Polsce (do 1945 roku). Warszawa : Polska Akademia Nauk – Instytut Sztuki, 1990, s. 128.

mu otcovmu divadlu, informácie o jeho krátkodobom vyslaní na front v roku 1916 a o založení vlastného „Slovenského Národného divadla“ po prevrate, t. j. po vzniku Československej republiky.

Jindřich Květ píše: „po prevratu, ktorý Stražana zastihl v Prievidzi, začal Vilém Stražan pracovať s novou chuťou. Sdružil zase celú rodinu: Jana, Toníka, Josefa a Bertu, a s nimi miesto loutkového divadla hrál skutočnú divadelnú predstavení. Jezdil po Slovensku (povolení dostal od tehď. ministra s plnou mocí pre správu Slovenska dra Šrobára a tehď. poradcu vnútrnej správy Dr. M. Ivanky) a hrál po mestechách a obciach osvobozeného Slovenska, dopĺňa svoj malý rodinný soubor miestnymi dobrými silami ochotníckymi. Hral tytéž hry, ktoré dříve hrával s loutkami.“⁴⁰

O tomto divadle zatiaľ vieme len málo a nie všetky informácie možno považovať za dôveryhodné. I novšie materiály často preberajú nepresnosti, ba ich ešte viac zahmlievajú. Ide predovšetkým o informáciu, týkajúcu sa repertoára stražanovského činoherného divadla. Pojem „stražanovské“ je tu použitý zámerne. Ako vieme z Květovho článku, Viliam Stražan prenechal okolo roku 1921 toto divadlo Jánovi - bez určenia, či šlo o starého Jána Stražana alebo jeho brata Jána. Bol to s najväčšou pravdepodobnosťou jeho brat Ján, pretože v dokumentoch Turčianskej župy nachádzame žiadosť bábkaru Jána Stražana o povolenie hrať bábkové divadlo ešte v roku 1920 – teda v tomto prípade šlo o Jána Stražana st.

V rámci výskumu sme našli pomerne zaujímavý dokumentačný materiál - plagát „Slovenského národného divadla“ Viliama Stražana, hoci z neskoršieho obdobia, z roku 1922. Plagát obsahuje nielen názvy hier, ale aj osoby a obsadenie, ako aj ďalšie dokumenty - kompletnú žiadosť a povolenie hrať dva dni – 5. a 6. februára 1922 - v kúpeľnej dvorane v Štubnianskych Tepliciach. Na plagáte divadla i na kladne vybavenej žiadosti nachádzame však len všeobecný podpis „riaditeľ Slovenského divadla.“ Potvrdenie bolo vydané pre „div. spol. Stražan.“

Plagát obsahuje takúto ponuku titulov: *On neni žiarlivý* – veselohra v 2 dejstvách, napísal R. S.⁴¹ *Za národ* – Americká dráma v 2 dejstvách. Napísal R. S.; *Život kočujúcich hercov* – Dráma v 3 dejstvách. Napísal R. S.; *Jedon z nás sa ožení* – Veselohra v 1 dejstve. Napísal A. J.; *Ráno* – Veselohra v 1. dejstve. Napísal A. J. Je zrejmé, že ide o plagát Stražanovho tzv. Slovenského národného divadla.

Plagát sponchýbňuje informáciu z Květovho článku, ktorá bola prevzatá do hesla Stražan Viliam v EDUSe, týkajúcu sa repertoára. V oboch týchto materiáloch sa uvádza, že repertoár Stražanovho Slovenského národného divadla „tvorili hry uvádzané predtým s bábkami,“⁴² resp. „že soubor... hrál tytéž hry, ktoré dříve hrával s loutkami.“ Obe informácie nie sú veľmi jasné. Nedá sa z nich vydedukovať o aký repertoár skutočne išlo, či o repertoár bábkový (klasické marionetové hry kočovných bábkarov, alebo hry z repertoára slovenskej ochotníckej činohry hrané bábkami). Plagát činoherného súboru Slovenského divadla spoločnosti Stražan ukazuje, že šlo o repertoár – evidentne nebábkový, a v oblasti bábkového divadla neznámy. Plagát teda repertoár Slovenského divadla divadelnej spoločnosti Stražan tento problém čiastočne vyjasňuje.

⁴⁰ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. In: Loutkář XV. číslo 3-4, s. 86.

⁴¹ Autorom hier, podpísaných R. S. je s najväčšou pravdepodobnosťou Rudolf Stražan

⁴² Kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska II. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV a VEDA, 1990, s. 383.

Na margo informácií v EDUSE, plagát potvrdzuje, že Slovenské divadlo divadelnej spoločnosti Stražan, uvádzanej ako tzv. Slovenské národné divadlo (podľa Květovho zápisu) nehralo len vo Vrútkach.

Z plagátu ďalej vyčítame, že Ján Stražan a Anton Stražan účinkovali v inscenáciách ako herci, spolu s ďalšími hercami: Bertou Čiefovou, Jozefom Markom, Annou Bertovou, Bohušom Kúrilom.

Uvádzaný autor R.S. - Rudolf Stražan - „byl vlastně rodinným spisovatelem a upravovatelem her Stražanovského repertoáru“⁴³. Práve jeho iniciálkami sú podpísané vyššie uvedené hry.

Okrem Rudolfa Stražana písali i Anton Stražan, ktorého rukopis hry *Sultán*, tragédia v 5 dejstvách, sme našli v Slovenskej národnej knižnici v Martine, a Jozef Stražan st. – syn Viliama Stražana.

Ak porovnáme informácie z článku *Něco z vypravování Viléma Stražana s plagátom „div. spol. Stražan“* z roku 1922, potvrdzuje sa, že Ján Stražan ml. prebral v roku 1921 vedenie tohto divadla po Viliamovi Stražanovi.

Tento plagát potvrdzuje i Květovu informáciu o tom, že Stražan po prevrate združil celú rodinu a začal s ňou hrať činoherné divadlo, doplniac súbor o ďalších (zrejme naozaj ochotníckych hercov).

Bábkarový repertoár Viliama Stražana poznáme z jeho plagátu, zhodou okolností tiež pochádza, rovnako ako plagát Slovenského divadla divadelnej spoločnosti Stražan z roku 1922. Je to plagát Stražanovho lútkového divadla (s dolu uvedeným menom V. Stražan). Sú na ňom uvedené tieto hry: *Dr. Ján Faust*, *Zlý duch Lumpácius Vagabundus* s poznámkou *Najlepšia zábava*; *Klebetník*, veľká veselohra v 3 dejstvách; *Klebetnice*, žart v 1 dejstve; *Kašparek v nesnádzach*, veľká veselohra v 3 dejstvách; *Na skale Čierneho hradu* – *Obraz zo života* v 4 dejstvách, kde bude Kašparek rozveselovať; a *Kto vyhraje aj prehraje – sedliak Šelma*, veľká veselohra v 3 dejstvách.

Zo „spomienkového“ repertoára z časopisu *Loutkář* roč. XV. č. 3-4 sa dozvedáme, že hral tieto hry: „... napr. Jos. Podhradského: *Vyhodený študent pri skale* – smutnohru v 5 dejstvách (z vyd. r. 1888), Gregora Tajovského *Matku* z vyd. 1906, Fr. Urbánkova *Diabola v ráji manželskom*, Mahenova *Janošíka* z prvého vydání, *Chudobnou rodinu* podľa Timravy a *Dohazovače* (totožný dej s *Prodanou nevěstou*)“. Jindřich Květ spomína aj na hry *Rinaldo Rinaldini*, *Brat proti bratovi* a hru *Quo vadis*. Podľa Květa Viliam Stražan „prepísal rukopisné hry svojho brata Antona Komtesa Adela a *Tajnosť dvora kráľovského*. „...Nedávne železn. nešťastí v Zaječí mělo odezvu i v jeho repertoáru; hrál *Hlídače trati*.“ Květ píše, že Viliam Stražan v Bratislave spísal asi pätnásť vlastných hier.

Je známe, že Viliam Stražan v roku 1921 prestal pracovať v ním založenom činohernom divadle. Z obdobia po tejto etape jeho divadelných aktivít vieme, že postavil v Bratislave stan, kde obnovil bábkové divadlo a prikúpil k nemu strelnicu. J. Květ píše, že Stražan nemal šťastie, pretože v roku 1924 veľká veterná víchrica rozmetla mu nákladne zariadené šiatre po (terajšom) Námestí Slobody, zničila mu dekorácie aj javiskovú konštrukciu. Bábky boli uložené v maringotke a tak sa náhodou zachránili. V tejto súvislosti sa spomína na finančné problémy Viliama Stražana, pretože mal

⁴³ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana, In: *Loutkář* XV. 1928, č. 3-4, s. 83.



Marionetová scéna bábkovej revue Joža Stražana v areáli bratislavského divadla Aréna. Jožo Stražan presídlil z Bratislavy do Prešova. Fotografia pochádza z 50tych rokov 20. storočia. Snímka archív Jozefa Stražana, herca Divadla J. Záborského v Prešove.

problém uhradiť škodu vo výške 10 – 11 000 Kč (ako uvádzajú viaceré pramene)⁴⁴ a toto ho uvrhlo do doživotnej biedy. Ako sa dozvedáme z dobovej tlače, v období od tejto udalosti až do roku 1939 žili Stražanovci – Viliam aj Ján naozaj v biede. Napriek mnohým apelatívnym článkom, ktorých autori sa snažili aj takouto formou pomôcť Viliamovi Stražanovi zvýšiť návštevnosť jeho divadla a spropagovať Stražanov podiel na poslovenčovaní Bratislavy⁴⁵ tieto výzvy nepomohli.

Hoci „sa Osvetový sväz pre Slovensko usiloval zadovážiť Stražanovcom aj konkrétnu podporu pre ich činnosť (okrem vydania publikácie Desiat rokov lútkárstva na Slovensku), podarilo sa to len v malej miere, a to len preto, že pri veľkej víchrici bolo jeho lútkové divadlo úplne zničené. Podporu na novopostavenie divadla poskytla na intervenciu Osvetového sväzu mestská rada v Bratislave a krajský úrad a sám Osvetový sväz pre Slovensko poskytol Stražanovi podľa svojich finančných prostriedkov bezúročnú pôžičku. Toto všetko však nestačilo a novozriadením divadla vznikla dlžoba 11 000 korún. Od tých čias, hoci Osvetový sväz pre Slovensko dal Stražanovi odporúčanie všetkým inšpektorátom, aby umožnili predstavenie pre školskú mládež a Stražan poriada zájazdy po Slovensku, nemôže si nielen zarobiť na platenie dlžoby, ale nemá, a to veľmi často, ani na chlieb. Osvetový sväz pre Sloven-

⁴⁴ KVĚT, Jindřich: Něco z vypravování Viléma Stražana. In: Loutkář, roč. XV, 1928, č. 3-4, s. 86 a Národní noviny, r. 62, 6. 5. 1931, č. 52, s. 2-3.

⁴⁵ KVĚT, Jindřich: Voľačo o lútkároch Jánovi a Viliamovi Stražanovi. Nový svet, r. 4. 1. 11. 1929, č. 20 s. 6-8 a článok Ide o slovenského lútkára Stražana.

sko by rád pomohol, ale situácia jeho je taká, že nemá teraz ani sám dostatok finančných prostriedkov na svoju činnosť, preto podáva súčasne žiadosť kraj. úradu, aby poskytol Stražanovcom podporu“.⁴⁶

V tridsiatych rokoch 20. storočia už nemáme veľa informácií o osude prvého slovenského bábkara, Viliamovho otca, Jána Stražana. V súvislosti s životnými osudmi Jána a Viliama Stražanovcov sa pristavme ešte pri informácii, ktorú prezrádza dobová tlač a matričné zápisy. Vieme, a zápis v matrike to potvrdzuje, že Ján Stražan – najstarší slovenský bábkár a otec Viliama Stražana zomrel 15. 9. 1939 v Trnave. Jeho syn Viliam zomrel o päť rokov skôr než jeho otec - v roku 1934.

Z článku Františka Suchého v článku *Ještě něco o Stražanově Faustu* sa dozvedáme, že Viliam Stražan zomrel krátko na to ako nachladol pri stavbe bábkovej arény, ktorú staval spolu so svojím otcom v zlom počasí v marci počas veľkej fujavice. Dostal zápal pľúc a po troch dňoch zomrel. Suchý spomína, že ešte dva dni pred smrťou hral s veľkou námahou Fausta, počas predstavenia za kulisami však odpadol a starý Stražan musel dohrať predstavenie sám.⁴⁷ Viliam Stražan zomrel teda o päť rokov skôr ako jeho otec. Dobová tlač približne od roku 1929 propaguje, resp. prináša články o Viliamovi Stražanovi ako o nositeľovi starej slovenskej tradície. V článku *Zo života starého slov. lútkára Stražana*⁴⁸ sa jeho autor Jožo Hrebíček odvoláva na interview so synom Viliama Stražana (mohol to byť vtedy 24-ročný Viliamov syn Jozef Stražan) a uvádza, že ani Ján, ani jeho syn Viliam Stražan už nežijú. S istotou vieme, že Ján Stražan zomrel v trnavskej nemocnici v roku 1939. Tu sa nám vnucuje veľký otáznik nad koncom kariéry prvého slovenského bábkara Jána Stražana, ktorý upadol do zbadnutia.

Doposiaľ poslednou správou o spolužití otca Jána so synom Viliamom je informácia o príčinách skonu Viliama Stražana pri budovaní bábkovej arény, ako to popisuje v *Loutkáři František Suchý*.

Autor publikácie *Vrútocké ochotnícke divadlo 1918-1998* Stanislav Pavlík venuje Viliamovi Stražanovi vo svojej publikácii kapitolu, v ktorej na Stražana, jeho divadlo i repertoár spomína Štefan Priehradný: „Bol vysoký, chudý, mierne nahrbený, stále trochu zachrípnutý. Obdivovali sme, ako dokáže meniť hlas podľa toho, ktorá osoba vystupovala. V javiskovej i hovorovej reči používal veľa bohemizmov. Jeho bábkky pochádzali z viacerých období. Hlavy mali drevené i sadrové. Boli vysoké asi 70 cm a ich hmotnosť bola okolo 5 kg. Vodiaca tyč s priemerom asi 5 mm vychádzala z trupu a prechádzala hlavou. Na vedenie a zavesenie bol vytvorený držiak a na ňom váhadielko na ruky, nohy a spodnú časť chrbta. Bábka mohla chodiť, hýbať rukami, pokloniť sa. Pripomeniem aspoň niektoré hry z jeho repertoáru: *Dr. Faust*, *Verná Genová*, *Rinaldo Rinaldini*, *Z boja do boja*, *Paracelzus*.“⁴⁹

Stanislav Pavlík píše, že zo Stražanovho bábkového divadla sa zachovalo málo, pretože po likvidácii Katolíckeho kultúrneho domu, ktorému Stražan bábkky venoval, ich vandali znehodnotili a rozkradli. Od odborných pracovníkov Slovenského

⁴⁶ Ide o slovenského lútkára Stražana. *Národné noviny* r. 62, 6.5. 1931, č. 52, s. 2-3.

⁴⁷ SUCHÝ, František: *Ještě něco o Stražanově „Faustu“*. Loutkář, roč. VI., s. 144.

⁴⁸ HREBÍČEK, Jožo: *Zo života starého slov. lútkára Stražana*. Slovenská politika r. 17. 17.6. 1936 s. 2.

⁴⁹ PAVLÍK, Ján; PAVLÍK, Stanislav: *Vrútocké ochotnícke divadlo 1918-1998*. Martin : Neoprint Plus, s.r.o. 2000, s. 58.

národného múzea – Etnografického múzea v Martine vieme, že časť bábok Viliama Stražana (ktoré patria medzi najvzácnejšie zachované stražanovské bábky) predala jeho manželka – Anna Stražanová tomuto múzeu. Ide okrem iných aj o už spomínané známe portrétové bábky rodiny Jána Stražana.

Hoci Viliam Stražan počas svojho života putoval po mnohých miestach, a nielen na Slovensku, mesto Vrútky ho prijalo za svojho. 13. septembra 2002 mu Mestské zastupiteľstvo vo Vrútkach udelilo Cenu mesta Vrútky in memoriam. Cenu preberal Ladislav Stražan mladší ako jediný aktívny pokračovateľ bábkarskej tradície stražanovského rodu.

Syn Jána Stražana Viliam a jeho brat Jozef sa stali známymi slovenskými bábkar-mi, ktorých potomkovia tiež hrali a dodnes hrajú bábkové divadlo.

Viliam Stražan mal nasledovníka vo svojom synovi Jozefovi Stražanovi st. (nar. 16. 7. 1912, zom. 6. 5. 1967) otcovi herca DJZ v Prešove Jozefa Stražana. Jozef Stražan putoval so svojimi maringotkami (ťahanými traktorom alebo prepravovanými po železnici) po Slovensku a bol to známy bábkar, bohém s výtvarnými ambíciami, pokúšal sa i písať, bol zručný a mal silný vzťah k profesii.

V Encyklopédii dramatických umení Slovenska nachádzame o ňom stručnú informáciu: „Po roku 1945 vytvoril bábkové postavy Otca Strúčika a Syna Bôbika, s ktorými uvádzal revuálne programy pre dospelých na celom Slovensku. Jeho bábky i repertoár boli v mnohom plagiátom postáv a repertoáru českého bábkaru Josefa Skupu (Spejbl a Hurvínek). Stražan bol zručným bábkovoditeľom a pokračovateľom rodovej tradície.“⁵⁰ Napriek tomu, že na dostupných dokumentoch (noviny, programové plagáty) je uvádzané meno Jozef Stražan ml., čo logicky vyplýva aj z rodokmeňa rodiny (t. j. menom Jozef Stražan starší by mal byť pomenovaný syn prvého slovenského bábkaru Jána Stražana z druhého manželstva – Jozef (otec Ladislava Stražana st.), pre ľahšiu orientáciu v tejto práci ponecháme princíp identifikácie podľa EDUS.

Repertoár Jozefa Stražana st. do päťdesiatych rokov veľmi nepoznáme. Jeho syn Jozef Stražan ml., herec DJZ, sa na repertoár veľmi nepamätá, no hovorí, že tradičný bábkarský repertoár kočovných komediantov (napríklad hry *Posvičení v Hudlicích* a *Don Šajn*) jeho otec poznal, no nehrával ho už na verejnosti, ale len pre nich, pre svoje deti doma. Jozef Stražan st. sa inšpiroval českým bábkovým divadlom a Skupovými revue a začal sa orientovať na tento v bábkovom divadle populárny žáner. V súvislosti s len doma hraným *Donom Šajnom* je zaujímavá o. i. spomienka Jozefa Stražana ml. na repliku z hry *Don Šajn*, keď Don Šajn hovorí Gašparkovi: „Gašparko, Gašparko, ty si ešte malej klučina ty ešte nesmiš veľkou šavli nosiť!“ Z repliky možno vydedukovať, že jazykom kočovných bábkarov bola stále čeština resp. určitá forma česko-slovenského jazyka a že Gašparko bol v tomto období prezentovaný (hoci v tradičnom repertoári) ako detská postava.

Skutočnosť, že Jozef Stražan st. nehrával už tradičný repertoár, ale snažil sa vniesť do slovenského bábkového divadla nové smerovanie, hoci prebraté z českého prostredia, konkrétne z tvorby Josefa Skupu, potvrdzuje aj informácia z novín Ľud z marca roku 1950, v ktorej neuvedený autor článku píše, že Jozef Stražan hrával bábkarské revuálne scény.

⁵⁰ Kol.: Encyklopédia dramatických umení Slovenska II. Bratislava: Encyklopedický ústav SAV a VEDA, 1990, s. 383.

PÁSMO HUMORU, VESELÝCH VÝSTUPOV A POHYBOVEJ TECHNIKY
 Umelecké vedenie: Jožo Stražan ml.

PROGRAM
 Zmeny v programe a časové dopletky vyhradené.)

Séria »A«

- *1. Bóhik víta
- *2. Dáva sa na známosť ...
- *3. Vylet do stratosféry
- *4. Sopilto — riaditeľ cirkusu
- *5. Bebedo — akrobat s dáždňikom
- *6. Grox — žonglér
- *7. Pástros a Kvik — tanečná dvojica
- *8. 4 akrobati
- *9. Gajdoš Filáz — bol jeden gajdoš, čo gajdoval ...
- *10. Kozáčik — tanec Ukrajinského kozáka
- *11. Na dedine — Slovenský tanec
- *12. Muzikanti — dychová muzika. Hrajú: Jožo Čik-klarinet, Fero Grňo-kridlovka, Mišo Bumbaj-bubon
- *13. Balalajky — hudobná štvorka
- *14. Ruské národné piesne — spieva Varvara Ivanovna
- *15. Komorný koncert — Strúček-klavír, Bóhik-harmonika
- *16. Húsaťko — Mikulčova scéna
- *17. Havajská idyla — tanečná a hudobná trojka
- *18. Mexická serenáda. Hrajú Don Pedros Strúčekos
- *19. Večerná idyla
- *20. Politické pélo-méle. Hrajú Strúček-otec, Bóhik-syn, Hovorčková-suseda
- *21. Motorické zakončenie
- *22. Pochod

Séria »B«

- *1. Bóhik kontra Strúček
- *2. Slovo má muzika
- *3. Peľák — akrobat na stoličke
- *4. Bímbo — slonie mláďa
- *5. Zebra — tanečné duo
- *6. Bocian a Dodo černošek
- *7. Struna a klapka — hudobná groteska
- *8. Janotikova balada
- *9. 5 minút »Veselej vdovy«
- *10. Fata-morgána — orientálna idyla
- *11. Fařma lanečnica, Abdul Mustafa, Ben Hadim Ali Husein hudobníci
- *11. Veselý námorník — sólo na harmonike
- *12. Koncert na paseke — hudobné trio
- *13. Ako Bóhik z ochoty zabil bačil suchoty
- *14. Bóhik, dobrý žiak. Hrajú: Strúček-otec, Bóhik-syn, Hovorčková-suseda
- *15. Bóhik falá sláčik — hudobná groteska
- *16. Mandarin — čínsky akrobat
- *17. Miško, pasťerik — Mikulčova scéna
- *18. Bóhik hrá na xylofón
- *19. Kuly — optička na hraze
- *20. Motorické zakončenie
- *21. Pochod

Za bábky hovorí Jožo Stražan ml.

Jednotlivé výstupy, označené hviezdičkou sa uvádzajú pre mládež.
Hrá sa vždy len jedna séria.

Plagátik, propagujúci Pásmo humoru, veselých výstupov a pohybovej techniky, ktoré pripravil bábkár Jožo Stražan. Herec Jozef Stražan ml. prepožičal bábkam svoj hlas. Snímka archív Jozefa Stražana, herca Divadla J. Záborského v Prešove.

V novinách *Lud* nachádzame informáciu o tom, že v dňoch 8. a 9. marca 1950 Povereníctvo informácií a osvetu a Povereníctvo školstva, vied a umení usporiadali kvalifikačné skúšky slovenských profesionálnych bábkarov, ktorých cieľom „...bolo predovšetkým zistiť úroveň ľudových bábkarských súborov. Doteraz bábkarská činnosť bola poväčšine úzko spojená s ľudovými zábavnými podnikmi a úroveň predstavení bola veľmi nízka“.⁵¹ Článok sa vyjadruje k činnosti bábkarov – vtedy už viac komediantov so zábavnými podnikmi - veľmi kriticky a bol predzvestou zmien v oblasti bábkového divadla, ktoré sa udiali v roku 1950. Pozoruhodné je, že spomedzi zúčastnených 23 bábkarov „najlepší bol súbor Jozefa Stražana ml. z Bratislavy, ktorý sa však venuje skôr bábkarským revuálnym scénam“.⁵² Hrával v Bratislave, tak ako i ďalší Stražanovci, napr. Jozef Stražan – syn Jána Stražana tiež z Bratislavy (nar. 24. 7. 1902 tiež v Prievidzi - zom. r. 1960). Hrávali na bývalej Fürstenallee, na mieste ľudovo prezývanom Firšnál, kde začal po skončení s činoherným divadlom hrať v roku 1921 Viliam Stražan. Tu si vzájomne Stražanovci konkurovali. Jozef Stražan st. sa časom presťahoval z Bratislavy do Prešova, kde ďalej pôsobil za zmenených kultúrno-spoločenských podmienok až do smrti v roku 1965. Jeho syn Jozef Stražan ml. spomína, že

⁵¹ Kvalifikačné skúšky ľudových bábkarov. *Lud*. 11. 3. 1950.

⁵² Tamže.

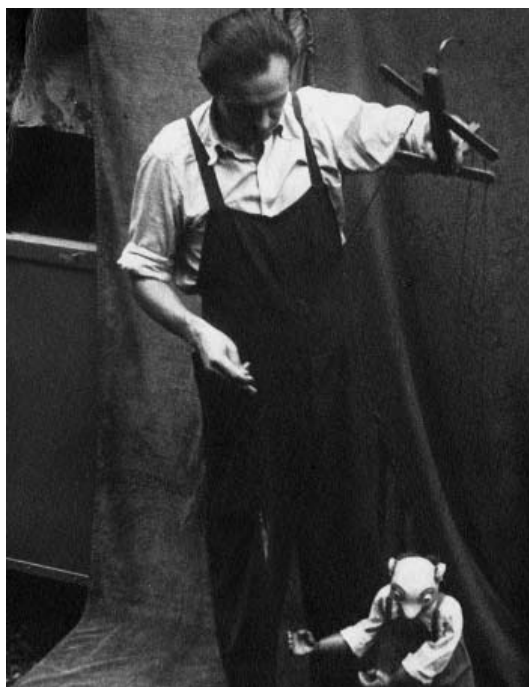
otec dostal na tie časy obrovskú subvenciu od ministra kultúry Kopeckého, aby robil divadlo na Slovensku. Václav Kopecký bol ministrom kultúry v rokoch 1953 - 1954. Je možné, že Stražan túto subvenciu dostal na podporu bábkového divadla na Slovensku, pretože tu začali vznikať prvé profesionálne bábkové divadlá. Niekedy v roku 1955 resp. 1956 kúpil od hasičov v Sučanoch vyradený autobus a s ním putovala po Slovensku tzv. Bratislavská bábková revue. Plagát populárnej bratislavskej bábkovej scény ponúkal večerný dvojhodinový program nazvaný *Veľká bábková estráda*. V estráde „bábky hrajú, tancujú, spievajú a plným priehŕstím rozdáajú dobrú náladu, humor a smiech. Na večernom dvojhodinovom programe počujete 1. 000 žartov a vtipov hlavných predstaviteľov Strúčika a Bôbika“. Podľa spomienky herca Jozefa Stražana ml. prvá časť obsahovala varietné vystúpenia a skeče s bábkami (napr. bábkový artist, bábkový spevák Elvíra, mimická gumená bábková). Druhá časť obsahovala dialógy Strúčika (staršieho z dvojice) a Bôbika (jeho syna).

S dialógmi Strúčika a Bôbika vystupoval i herec Jozef Stražan, ktorý hrával s bábkami spolu s otcom i samostatne už ako člen činohry Jonáša Záborského v Prešove. Vystupoval s nimi aj v programoch Československého rozhlasu a Československej televízie, napríklad aj v silvestrovskom programe.

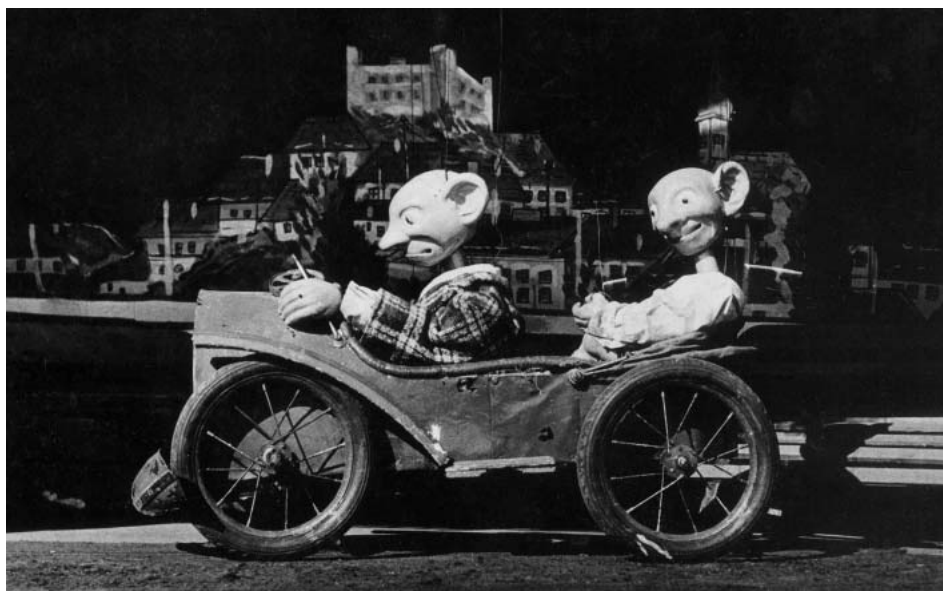
Jeden z plagátov J. Stražana informuje publikum, „že umeleckým vedením a vysokou pohybovou technikou zaradila sa táto scéna medzi najlepšie divadlá Európy“. Divadlo hrávalo denne o 18:00 hod. pre mládež, o 20:00 hod. pre dospelých a v nedeľu a vo sviatok hrávalo predstavenia aj o 16:00 hod. Plagát ešte upozorňoval na to, že „na večerný program mládež nemá prístup“.

Táto bábková scéna bola, rovnako ako iné bábkové divadlá, fungujúce aj po roku 1950, registrovaná pri Československých cirkusoch a varieté n. p. Bratislava. Po Stražanovom odchode z Bratislavy na východ došlo k postupnému zániku divadla.

V šesťdesiatych rokoch pracoval v PKO v Prešove. Vystupoval ako klaun, zabávač a sólista s bábkou. V roku 1961 ako pracovník PKO založil Stálu ochotnícku bábkovú scénu pri KOS v Prešove, ktorá mala 27 členov. Súbor vystupoval nielen v Prešove ale i v jeho okolí. Repertoár tejto ochotníckej bábkovej scény väčšinou korešpondoval s repertoárom profesionálnych bábkových divadiel, ktoré sa na Slovensku zakladali



Bábkar Jozef Stražan z Prešova, otec herca Jozefa Stražana, s marionetou figúry Strúčika, cca 50te roky 20. storočia. Snímka archív Jozefa Stražana, herca Divadla J. Záborského v Prešove.



Marionety Stručíka a Bôbika, ktoré vytvoril Jožo Stražan podľa vzoru obľúbených postavičiek českého bábkového divadla Spejbla a Hurvínka. Snímka archív Jozefa Stražana, herca Divadla J. Záborského v Prešove.

v rozmedzí rokov 1950 – 1960. Prvú uviedli inscenáciu hry *Kačiatko*, ktorá mala 32 repríz. Potom hrali *Ako v Nesvárove porazili draka*, *Veselé medved'atá*, *Tri rozprávky uja Rozprávkarom – O Budulínčekovi*, *O Červenej Čiapočke* a *O Princeznej na hrášku*, (v ktorej Rozprávkarom bol Jozef Stražan), *Zlatú ryбку*, pôvodnú hru Jozefa Stražana *Červený Spartak* a *Kaimovo dobrodružstvo*. Hra *Červený Spartak* „spája rozprávkové motívy s motívmi ponímania moderného sveta a spojenie týchto dvoch línií je spracované prístupnou formou pre deti každej vekovej kategórie.“⁵³

V ochotníckom bábkovom divadle pôsobil Jozef Stražan st. ako herec, režisér, technolog, výtvarník i autor. Sledoval dianie v profesionálnych bábkových divadlách a snažil sa držať trend. V inscenáciách Stálej ochotníckej bábkovej scény Stražan v úlohe režiséra i výtvarníka využíval všetky bábkové techniky. Inscenácie sa hrali najmä s maňuškami aj javajkami. Fotografie z týchto inscenácií dokazujú, že výtvarným štýlom sa približovali inscenáciám z počiatkov profesionálneho bábkového divadla na Slovensku, ktoré vzniklo tiež z ochotníckych základov. Stražan však realizoval i scénicky náročnejšie inscenácie, ako vidno z fotografií, napríklad z inscenácie hry J. Středu *Rozprávky pána Rozprávku*.

Okrem rozprávok v PKO pripravovali i zábavné pásma, v ktorých často vystupoval v úlohe klauna Bimba. S pásmami vystupovali predovšetkým v nedeľu dopoludnia. Jedným z tzv. osvetovo-zábavných pásiem, ktoré propagovalo zdravú výživu, bolo pásmo pod názvom *Mliečny Joe* a parafrázovalo paródiu na western, hru a film

⁵³ Citát z kroniky Stálej ochotníckej bábkovej scény v Prešove, ktorú vlastní herec Jozef Stražan ml.



Portrét bábkara Joža Stražana s javajkou z obdobia šesťdesiatych rokov 20. storočia. Stražan hrával aj s vtedy obľúbenými javajkami. Snímka archív Jozefa Stražana, herca Divadla J. Záborského v Prešove.

Limonádový Joe. V programe sa spievali pesničky z filmu *Limonádový Joe* a ako spomína herec Jozef Stražan ml. v programe sa aj „strielalo.“

Jozef Stražan mal k bábkovému divadlu i všeobecne k umeniu nefalšovaný, úprimný vzťah. Na české bábkové divadlo nadviazal predovšetkým svojimi postavičkami Strúčika a Bóbika, ktoré veľmi výrazne – výtvarne i dramaturgicky, inšpirovali slávne bábkové postavy Spejbl a Hurvínek Josefa Skupu, v tej dobe už známe temer na celom svete. Jozef Stražan bol zručný a ambiciózne výtvarník. Svoje výtvarné návrhy aj realizáciu návrhov scény, bábok i kostýmov si robil sám. Pokúšal sa kresliť aj písať.

Z jeho výtvarných prejavov je zaujímavá jeho surrealistická kresba nazvaná Ego Joanes dr. Faust.

Napísal divadelnú hru *Osudy*. Nemala však veľký úspech a Jozef Stražan po kritike Andreja Mráza, ktorá silne naňho zapôsobila (ako sa vyjadril v liste kritikovi), už nenašiel odvahu ďalej písať.

Jeho syn herec Jozef Stražan ho charakterizuje ako človeka s talentom na herectvo, maľovanie i písanie, no zároveň aj ako človeka, ktorý sa umelecky rozdrobil.

Syn Jána Stražana z druhého manželstva Jozef Stražan (1902 Prievidza – 1960 Bratislava) hrával bábkové divadlo so svojou rodinou do polovice šesťdesiatych rokov, keď štát zrušil licencie a zakázal prevádzkovať zábavné podniky, v rámci ktorých sa hrávalo aj marionetové divadlo.

O Jozefovi Stražanovi vieme, že tak ako iní bábkari, aj on putoval so svojou rodinou po Slovensku so svojimi maringotkami. V jednej z nich hrával spolu so svojim synom Ladislavom Stražanom a jeho manželkou Annou. Okrem bábkového divadla



Idylka pri maringotke – prvý zľava budúci herec Jozef Stražan ako chlapec, druhý sprava jeho otec – bábkar Jožo Stražan. Snímka archív Jozefa Stražana, herca Divadla J. Záborského v Prešove.

mal aj strelnicu. V súvislosti s repertoárom Jozefa Stražana jeho vnuk Ladislav Stražan mladší spomína na klasické marionetové hry *Doktor Faust* a *Cisár Maximilián*, ktoré jeho starý otec hrával. Z činoherného repertoára sa pamätá na hru *Jánošík a Kapsa, potras sa*. Z rodu Jozefa Stražana pochádza Ladislav Stražan ml., ktorý je aktívnym profesionálnym bábkarom a jediným pokračovateľom stražanovskej bábkarkej marionetovej tradície.

Ladislav Stražan st. (1926) je syn Jozefa Stražana. Napriek tomu, že jeho otec po úradnom zákaze prevádzkovania kočovných bábkových divadiel v šesťdesiatych rokoch predal stražanovské rodinné bábkové divadlo, rozhodol sa v bábkarstve pokračovať. Krátky čas hrával s tradičnými marionetami majiteľa Kudriho hry *Jánošík* a *Čachtická pani*. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov vystupoval aj s figúrou Strýca Muranicu, agitátora združstevňovania. Neskôr dočasne pôsobil vo filmových ateliéroch Slovenskej filmovej tvorby na Kolibe, kde bol zamestnaný ako kulisový výtvarník. Bol výtvarníkom autodidaktom, sám si navrhoval a vyrábal bábkové scény a bábky. Kostýmy pre bábky podľa jeho návrhov šila jeho manželka.

Vlastnil tri scény a asi tristo päťdesiat bábok, z nich asi so stopäťdesiatimi hrával.

Od roku 1966 pokračoval s hraním bábkového divadla, ktorého zriaďovateľom bola umelecká agentúra Slovkoncert. V jej programoch vystupoval pre rozmanité publikum. V produkciách pre dospelých vystupoval s estrádnymi umelcami, napríklad s Františkom Krištofom Veselým, Ivanom Krajíčkom, Majou a Michalom Slivkovicami. Hrával aj pre vojakov – bábkový striptíz, cigánske tance a iné estrádne čísla.

Medzi jeho populárne charaktery patrila i postava Petrika, s ktorou vystupoval vo svojom bruchovraveckom čísle.

Ladislav Stražan st. nehral, až na malé výnimky, potvrdzujúce pravidlo, s tradičnými bábkami. Tradícii zostal verný akurát vo výbere druhu bábkky – marionety. Aj v oblasti technológie bol samouk, ktorý vyrábal pomerne veľké, nie veľmi dynamické marionety, vodené s pomocou kratších nití, upevnených na vahadle. Predstavenia hrával na marionetovej scéne obdĺžnikového tvaru, situovanej priamo na zemi, bez zvýšenej podlahy.

Stražan sám neinterpretoval charaktery jednotlivých postáv. Sústredil sa len na animáciu bábok, prostredníctvom ktorej ilustroval hotové zvukové nahrávky. Tak tomu bolo aj v prípade repertoáru pre deti, pre ktoré uvádzal klasické rozprávky v spracovaní Ivana Stanislava z hotových nahrávok, určených pre verejnú distribúciu. Bábky animoval vo dvojici so svojou manželkou Annou (1934 – 2000). Repertoár pre deti Stražanovho bábkového divadla (ako sa oficiálne nazývalo), pozostával z týchto rozprávok: *Kocúr v čižmách*, *Zlatá rybka*, *Medovníkový domček*, *Červená Čiapočka*. Stražanovo bábkové divadlo bolo činné do roku 1999.

Ladislav Stražan st. inšpiroval i svojho syna Ladislava, aby sa začal venovať aktívnej bábkarskej činnosti.

Po roku 1989 začal Ladislav Stražan ml. (nar. v r. 1952) účinkovať v inscenácii svojho otca *Medovníkový domček*. Krátko nato sa osamostatnil, pričom do jeho prvej inscenácie *Gašparko a drak* mu navrhol i vyrobil scénu otec.

Ladislav Stražan ml. hráva samostatne od roku 1992. Účinkuje výhradne pre detské publikum v menších i veľkokapacitných sálach kultúrnych domov po celom Slovensku. Pre jeho štýl je charakteristické, že hráva s tradičnými marionetami na nitiach, väčšinou 70 cm vysokými, ktoré pochádzajú z rôznych období a od rôznych autorov (napríklad od rezbára Staněka z Bučovic pri Brne, od rezbára Jankolu z Trstenej), na ním navrhnutých aj vyrobených scénach s maľovaným pozadím. Po otcovi prebral ilustratívny reprodukčný interpretačný štýl. Na rozdiel od otca však upravuje hry a realizuje profesionálnu nahrávku s hercami vo vlastnej réžii. Spoločne so svojou manželkou Lýdiou v úlohách animátorov bábok ilustrujú príbehy bábkových hier. Stražan nadviazal spoluprácu s významnými hereckými osobnosťami činoherného divadla, spočiatku predovšetkým s Jozefom Kronerom, Teréziou Kronerovou, Júliusom Pántikom, Mariánom Zednikovičom, Zuzanou Kronerovou, Ivanom Krivosudským, neskôr s Michalom Dočolomanským a Stanislavom Dančiakom.

Ladislav Stražan ml. svojím repertoárom nadväzuje na prvorepublikový ochotnícky bábkarský repertoár pre deti. V jeho hrách dominuje *Gašparko* v transformovanej, resp. z hľadiska pôvodnej divadelnej tradície deformovanej podobe, prispôsobenej na začiatku dvadsiateho storočia detskému divákovi ako postava chlapca.

Prvú inscenáciu, ktorú samostatne uviedol, bola inscenácia hry *Gašparko a drak* – autorská rozprávka Ladislava Stražana st. Ďalšie hry *Ako Kubo našiel poklad* (autorka Ružena Pospíšilová – Blahoutová), *Gašparkova čarovná stolička*, *Gašparko a Janko v pekle* (autor Bohumil Schweigstill, preklad Ján Porod, úprava L. Stražan ml.) pochádzajú z edícií bábkových hier prvej polovice 20. storočia, z významnej éry ochotníckeho bábkového divadla v Československu, tzv. bábkarskej renesancie v Čechách.

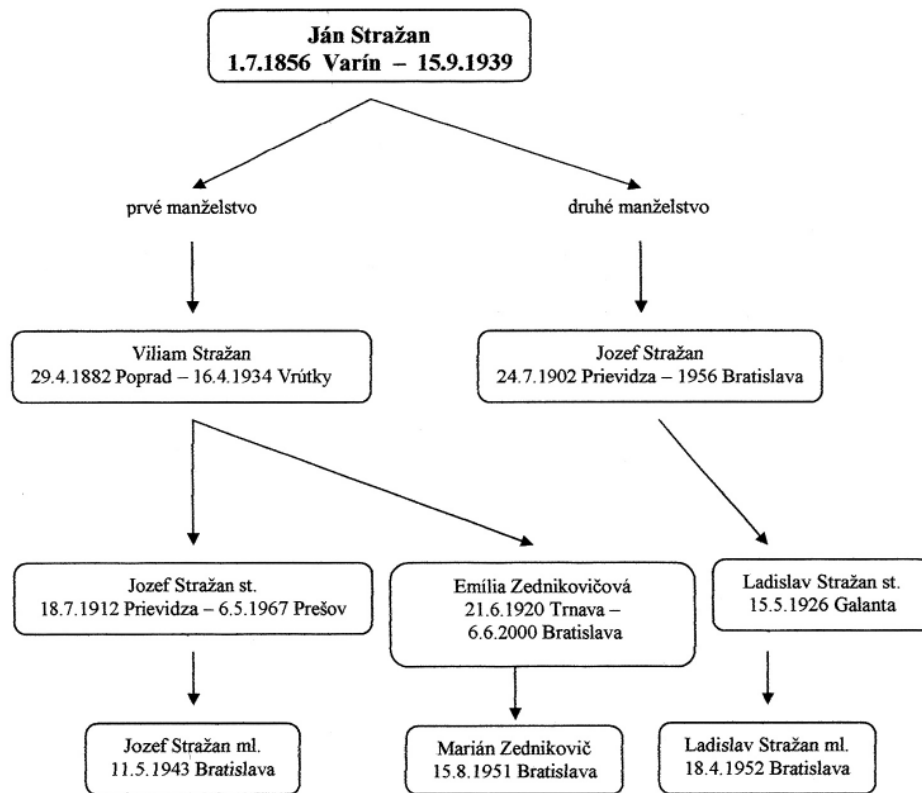
Produkcia Ladislava Stražana mladšieho je kombináciou dvoch tradícií – tradičného kočovného marionetového bábkového divadla (putovný spôsob hrania, hra s tradičnými marionetami na javisku s maľovaným pozadím a sufítami) a éry ochot-



Marionety rodiny Stražanovcov z konca 19. a začiatku 20. storočia zo zbierok Slovenského národného múzea v Martine. Hore: Žena a Šľachtic, dolu Muž s klobúkom a Muž. Snímky archív autorky.

nického bábkového divadla zo začiatku 20. storočia (repertoár, hlavný hrdina, detský divák). Najnovšou inscenáciou L. Stražana ml. je klasická rozprávka *Aladinova zázračná lampa* vo vlastnej scénografii. Jej výtvarná koncepcia spočíva v štýle maľovaných pozadí a sufit tradičného „barokového“ marionetového divadla. Stražan v inscenácii efektne využíva modernú zvukovú techniku a jej možnosti. Inscenácia mala premiéru v roku 2000.

Rodokmeň Stražanov pôsobiacich v oblasti bábkového alebo činoherného divadla



Zo Stražanovského rodu pochádzajú i ďalší slovenskí divadelníci. Okrem už spomínaného Jozefa Stražana, člena činohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove, z tohto rodu pochádza aj Marián Zednikovič, člen činoherného divadla Astorka v Bratislave, ktorý je synom dcéry Viliama Stražana Emílie. Obaja divadelníci sú úspešnými hercami svojich činoherných divadelných súborov.

Stražanovský rod je známy aj pre svoju rozvetvenosť. V divadelnom rodokmeni sú uvedení, počnúc Jánom Stražanom, jeho priami potomkovia, ktorí sa stali aktívnymi bábkarmi, samostatne pôsobiacimi so svojimi bábkovými divadlami aj obaja významní súčasní herci už spomenutých slovenských činoherných divadiel. Rodokmeň pomáha vytvoriť kompletnejší obraz o tejto slovenskej divadelnej dynastii, ktorej význam presahuje oblasť bábkového divadla.

IDA HLEDÍKOVÁ

JÁN STRAŽAN AND HIS THEATRICAL PARENTAGE

**(on facts and creation of the first Slovak theatrical professional – a tribal comedian
Ján STRAŽAN)**

A theatrical critic and historian specialized in the puppet show theatre, is analyzing the effort of the first Slovak professional marionettist Ján STRAŽAN. The Slovak theatricals together with the first Slovak tribal professional marionettist, were the building process components in establishing the basis of the modern Slovak culture.

The name Ján STRAŽAN was found in the archives in the beginning of 19th century (1st July 1856 Varín – 15th September 1939 Trnava). He is the founder of the marionette dynasty that has been performing the puppet show theatre without interruption already for more than hundred and twenty years.

STRAŽAN's theatrical activity in the 19th century falls into the period after the Austrian – Ugrian equalization, when Slovakia was facing the striking pressure of magyarization. Similarly like private theatricals, also this theatre was satisfying the aims of the national enlightenment through the form of using a national language.

Ján STRAŽAN belonged among the middle-European tribal comedians, who were performing the marionette theatre within its baroque tradition, what can be judged mostly by its repertoire, puppets and scene. Puppets that were with a high probability used for performing by the eldest marionettist Ján STRAŽAN, came from the series of eighteen pieces of puppets sized 79 to 86 cm, where can also be found portrait puppets of the family – recognizable and with photographs comparable are at least puppets of Ján STRAŽAN and his son Viliam. These can be seen in collections of the Slovak National Museum in the Ethnographic Museum in Martin. This collection of puppets was created by the famous Slovak folk wood-carver František BREZ-ŇANSKÝ from Hodruša. The fact that Ján STRAŽAN was except of the marionette theatre performing also the repertoire of drama theatres confirms his effort to become involved into then crucial cultural happening.

Viliam STRAŽAN (29th April 1882 – 16th April 1934), the son of Ján STRAŽAN from the first marriage, was a famous Slovak descendent, or rather „co-wayfarer“ of his father. Within her research the author found a very interesting documenting material – a poster of „the Slovak National Theatre“ of Viliam STRAŽAN dated from the later period, year 1922. The poster contains not only the names of plays, but also the cast together with other documents. The fact that Viliam STRAŽAN stopped working in the theatre that had been founded by himself in 1921 is known. He built a tent in Bratislava, where he renewed the theatre and bought a shooting gallery to be the part of it. He was not lucky though, because a strong whirlwind in 1924 damaged costly furnished tents, demolished decorations and a stage construction. The puppets that were placed in a caravan were saved just by a coincidence. Viliam STRAŽAN's descendent was his son Jozef STRAŽAN senior (born 16th July 1912, died 6th May 1967) the father of the actor Jozef STRAŽAN from the DJZ in Prešov.

Jozef STRAŽAN was wandering with his caravans (pulled by a tractor or transported via railway) across Slovakia and became a famous marionettist, kook with scenic ambitions, trying to write, skilled with a strong bond to his profession.

**EURÓPSKA CENA ZA DIVADLO 2006
alebo
JE SKORO NEMOŽNÉ, ABY SA ŠPIČKOVÉ
EURÓPSKE DIVADLO DNES NEVYJADROVALO POLITICKY**

ELENA KNOPOVÁ

V súčasnosti badáme v našom európskom kontexte snahy o podporu a propagáciu proeurópskych postojov, a to tak v oblasti politicko-hospodárskej ako aj kultúrnej. Na jednej strane sa stretávame s odbúravaním bariér odlišností, globalizáciou a následným zjednocovaním až cielenou unifikáciou vo viacerých odvetviach spoločenského života, na strane druhej stojí zas záchrana a obrana jedinečnosti a odlišnosti ako dedičstva rôznych kultúr, národov, identít. V podobnom duchu sa nieslo aj udeľovanie prestížnej Európskej ceny za divadlo a s ním spojeného kultúrneho festivalu, ktorý sa 8. až 12. marca 2006 konal v talianskom Turíne. Divadelnej obci na Slovensku iste neunikne fakt, že táto cena (v súčasnosti predstavuje sumu 60 tis. euro) bola odovzdaná v poradí už po desiaty raz. Turín sa stal miestom znovuoživenia sicílskej tradície divadelného festivalu a následného odovzdávania najprestížnejšieho divadelného ocenenia starého kontinentu, ktorá sa od roku 1986 začala písať v meste Taormina.

Súčasťou odovzdávania európskych cien v čerstvom poolympijskom Turíne bol aj 22. kongres – valné zhromaždenie AICT (Medzinárodné združenie divadelných kritikov, predseda Ian Herbert) venovaný téme *Koniec divadelnej kritiky?*. Predseda AICT v prezentácii uviedol: „Drahí priatelia, dúfam, že viete, že Medzinárodná asociácia divadelných kritikov koná svoj 22. kongres v Turíne vďaka láskavosti organizátorov Európskej ceny za divadlo. V utorok 9. marca bude približne po otvorení ceremoniáli v Teatro Gobetti kolokvium venované téme „Koniec divadelnej kritiky“. Pozvaní rečníci z Ruska, Portugalska, Veľkej Británie a USA budú prezentovať krátke príspevky zastávajúce alebo odmietajúce myšlienku, že divadelná kritika nemá žiadny dlhodobější cieľ alebo oprávnenie v našom meniacom sa divadelnom svete. Nasledovne sa otvára pre každého možnosť prispieť do skupinovej diskusie predtým, než sa kolokvium skončí.“ Ďalej v liste informoval o pracovnom stretnutí, kde členovia AICT budú diskutovať a dohadovať plány na ďalšie dva roky a pripomenul, že toto stretnutie bude otvorené aj pre širokú verejnosť.

Ian Herbert zrejme dobre vedel, prečo v uvítacom liste ďakuje organizátorom Európskej ceny za divadlo a predstaviteľom mesta Turín. Vďaka ich podpore a aj finančnému zabezpečeniu z dotácií sa podarilo sústrediť do Turína vyše 350 pozvaných divadelných kritikov, divadelníkov a žurnalistov z celého sveta, najmä však z Európy. A iste nie je nezaujímavé, že v počte tak ocenených tvorcov ako aj účastníkov tohto podujatia, vedie najmä východoeurópsky blok.

Predstavitelia mesta prijali vďaka veľmi skromne a konštatovali, že po olympijskom športovom vzpružení mesta sa im zdalo logické doplniť ponuku kultúrnymi aktivitami. Bola pre nich česť, že sa práve Turín mohol stať hosťiteľom aj pre diva-

delných kritikov: „ Zdalo sa nám to byť zmyslupľnejšie, než utraťiť veľkú dotáciu na bombastický festival. Takto sa nám napríklad podarilo zrekonštruovať a vybudovať dva divadelné priestory a dotvoriť tak kompletnú divadelnú sieť, čo by inak asi nebolo možné.“

S Európskou divadelnou cenou je od roku 1990 prepojená Únia európskych divadiel, ktorá sídli v Paríži. Únia okrem toho, že je hlavným organizátorom celej akcie, združuje aj elitu európskych divadelných inštitúcií. Medzi jej členmi nájdeme napríklad slávny parížsky Odeon, Royal Shakespeare Company či Malyj Teatr z Petrohradu. Iniciátormi, vďaka ktorým toto združenie vôbec mohlo vzniknúť, boli svetoznámy taliansky režisér Giorgio Strehler, politicky aktívni Francúzi Francois Mitterand a Jacques Lang, ktorý pripomenul, že dôležitou ideou, aj vďaka ktorej vzišla tradícia Európskej divadelnej ceny, bolo „byť pritom, keď sa rodí Európa krásnych činov, humánnych činov. Európa, ktorá znovu objaví divadlo ako aktivitu tvorivú a poetickú... Dávajme pozor, aby sa v Európe ekonomických záujmov, biznisu a voľného trhu nestratilo bohatstvo ducha, bohatosť našich kultúr a rôznosť našich identít.“ V podobnom duchu bol ladený celý divadelný program, od divadelných inscenácií až po kritické debaty, rozhovory a diskusie.

Na svojom zasadaní predsedníctvo Únie oznámilo, že novoprijatými členmi sa stali ďalšie tri divadlá, medzi nimi aj turínske Teatro Stabile, ktoré malo jubilejný 10. ročník Európskej ceny organizačne na starosti. Na niekoľkých jeho scénach mohli účastníci vidieť okrem festivalového programu aj vybrané inscenácie ocenených tvorcov a inscenácie pripravené špeciálne len pre túto príležitosť.

Víťazom prestížnej európskej ceny za „celoživotné dielo“ sa stal britský dramatik Harold Pinter, čerstvý držiteľ Nobelovej ceny za literatúru. Ďalšími ocenenými za tzv. Nové divadelné reality (New reality) boli režisér Oskaras Korsunovas z Litvy¹ a choreograf Josef Nadj pôvodom zo Srbska², žijúci vo Francúzsku (z Divadelnej Nitry 1998 je slovenským divadelníkom a odborníkom známa jeho inscenácia *Krik chameleóna*). Ocenenia Nové reality (suma 20 000 euro) boli udelené po ôsmy raz ako súčasť Európskej ceny za divadlo. Získať ich môžu tak režiséri, dramatici ako aj celé divadelné súbory, ktorých divadelnú tvorbu trvalo sprevádzajú nové objavné prvky a postupy. V minulosti boli víťazmi napr. Royal Court Theatre, Christoph Marthaler, Thomas Ostermeier...

Obe ceny zaštituje Európsky parlament a Rada Európy. O víťazoch rozhoduje medzinárodná porota. Prvou predsedkyňou poroty bola herečka Irene Papasová a prvou víťazkou francúzska režisérka Arianne Mnouchkinová. Medzi hlavnými ocenenými nájdeme mená ako napr. Peter Brook, Luca Ronconi, Pina Bausch či Lev Dodin.

Oskaras Korsunovas sa predstavil s Bulgakovovou hrou *Majster a Margaréta* a s modernou drámou bratov Presňakovcov, ktorých hry sú súčasným hitom západoeurópskych scén, *Hra na obeť* (Playing the Victim).

¹ Oskaras Korsunovas sa narodil v roku 1969 vo Vilniuse, kde krátko po skončení štúdia založil vlastné divadlo. V ňom inscenoval viacero vlastných projektov, v rámci ktorých sa mohol realizovať režijne ako tvorivý umelec uplatňujúci netradičný, nápaditý a novátorský prístup aj pri inscenovaní svetovej a ruskej klasiky.

² Josef Nadj sa narodil vo Vojvodine, študoval v Budapešti, pracuje a žije v Paríži, kde so svojou herecko-tanečnou skupinou choreograficky pripravuje inscenácie reagujúce na aktuálne a často háklivé témy dneška, moderný balet snúbi s klasickými tanečnými prvkami, tanec spája s divadlom.

Režisér a choreograf Josef Nadj ponúkol krátke tanečné sólo z jeho prvej autorskej show, *Pekingskej kačice*, naskúšanej s herecko-tanečným zoskupením JEL, ktorá bola inšpirovaná spomienkami na Nadjovu rodnú dedinu Kanisza. Sólistami desaťminútového tanečného výstupu boli Cynthia Phung Ngoc a Peter Gemza.

Najväčšmi očakávaným však bolo stretnutie s britským dramatikom Haroldom Pinterom, ktorý je známy svojou spoločenskou a politickou kritikou. Pri preberaní ceny na slávnostnom galavečeri v Teatro Carignano zazneli z pódia z jeho úst okrem vďaky aj veľmi silné slová týkajúce negatívneho postoja voči praktikám politickej pravice, vojny v Iraku a politiky USA reprezentovaných postavou amerického prezidenta Busha: „Hanbím sa za britskú vládu a považujem za odporné, ako servilne Blair robí všetko, čo mu Bush prikáže. Spojenie týchto dvoch je odporné a nechutné... Američania presadzujú všade na svete najmä svoje záujmy. Invázia do Iraku nie je v období po 2. svetovej vojne prvou záležitosťou svojho druhu. Pýtam sa, kto dal právo jednej krajine rozhodnúť, že zhodí bomby na niektorú inú krajinu? To je vojnový zločin, ktorý musí byť odsúdený!...teším sa a nesmierne si cením, že som dostal túto cenu... Prial by som si vidieť konečne zjednotenú Európu čeliacu Amerike. Ja osobne tomuto zasväťím celý zvyšok svojho života!“

Rozhovor Michaela Billingtona s Haroldom Pinterom, ktorý sa konal ako súčasť diskusného fóra (na kolokviu sa okrem Billingtona k Pinterovmu dielu a postojom vyjadrovali divadelní tvorcovia a teoretici Roger Planchon, Luca Ronconi, Peter Zadek a mnohí ďalší) prebiehal v trochu miernejšom duchu. Pinter všetkým, prízvu- kujúc novinárov, objasnil, prečo si neprišiel do Štokholmu prevziať Nobelovu cenu. Napriek rôznym špekuláciám, ktoré novinárska obec rozvírila, dôvod bol oveľa jednodušší a podľa Pintera priam groteskný – úraz a následné zdravotné komplikácie. V deň, kedy sa dozvedel, že mu bola udelená Nobelova cena, sa pošmykol a pri páde si rozbil hlavu. O tom, že získal Nobelovu cenu sa dozvedel až v nemocnici, keď sa ešte celý od krvi prebral z bezvedomia. Bol hospitalizovaný na jednotke intenzívnej starostlivosti a v stave ohrozenia života sa dotkol hranice oddeľujúcej život od smrti. „Mal som pocit akoby som plával v mori, ale dostal som sa príďaleko, nedalo sa mi doplávať ku brehu. Bolo to, akoby som sa topil, nedalo sa mi nadýchnuť. Musel som v sebe nájsť obrovskú silu a prekonať svoju zbabelosť. Bola to neuveriteľná a neprenosná skúsenosť.“

Potom, keď si pripravoval svoju reč do Štokholmu, mu zrazu zavolať jeho lekár, že sa musí okamžite vrátiť do nemocnice a podstúpiť liečbu, inak zomrie. V jeho tele našli totiž exotické baktérie, ktorými je možné sa infikovať v amazonskom pralesi. „Ako je to možné? Ja som tam predsa nikdy nebol!“ Oponoval mu Pinter z javiska s povestným humorom v hlase a dodal: „Nemám teraz v hlave žiadnu hru, ani nič nové nechcem písať, ale k divadlu prechovávam dôveru, i keď som si vedomý toho, že len sotva môže predčiť tragédie tohto sveta. Nesmrteľná je len poézia a ja už chcem

³ Na tému divadelného spracovania a stvárnenia dramatických textov sa H. Pinter vyjadril, že je preňho zložité predstaviť si jeho hru v inej ako materskej reči. Na druhej strane ho zas vždy veľmi zaujíma, ako jeho hry fungujú v iných kultúrnych kontextoch. „Vidím, že žijú svoj vlastný život, niekedy ma úplne opustia a prílnú k režisérovi... Režisér má v európskom divadle veľkú moc a tiež veľkú zodpovednosť. My, Angličania zas rešpektujeme autora a jeho text.“ On sám nemá príliš rád režisérov, ktorí sa boja a až otrocky rešpektujú všetky jeho autorské poznámky. Divadlo je preňho predovšetkým živou formou komunikácie.

písať len verše. No, áno. To som už tvrdil pred rokmi, a potom som ešte napísal 29 hier.“

Zároveň však priznáva, že aj preňho divadlo zostáva jedinou a nenahraditeľnou formou živej komunikácie: „Nič podobné nemáme a ani už asi nevymyslíme.“³

Hold Haroldovi Pinterovi a jeho tvorbe prišli do Turína zložiť francúzsky režisér Roger Planchon a dublinské Gate Theatre. Planchon špeciálne pre túto príležitosť naskúšal s hereckým súborom v rekordne krátkom čase 6 Pinterových jednoaktoviek (*Nový svetový poriadok*, *Tlačová konferencia*, *Presne*, *Horský jazyk*, *Jeden na cestu*, *Čas na večerok*) a uviedol ich tematicky uzavretej a myšlienkovy jednotnej (protitotalitnej) kompozícii pod spoločným názvom *Nový svetový poriadok* (The New World Order). Gate Theatre zas uviedli v podaní Charlesa Dancea, Michaela Gambona, Penelope Wilton, Jeremy Ironsa koláž vybratých úryvkov z Pinterovej drámy, poézie a prózy. Takmer inscenovanému čítaniu (réžia Alan Stanford) dali názov *Pinter: Passion, Poetry and Politics* (Pinter: Vášň, Poézia a Politika).

V duchu divadla ako jedinečného kultúrneho priestoru, nenahraditeľnej priamej komunikačnej formy, ktorá dáva priestor na umelecké stvárnenie tak ľudských vášní, ako aj spoločenskej a politickej kritiky sa niesol celý sprievodný program – rozhovory a diskusie s laureátom Levom Dodinom, Lucom Ronconim, verejný prejav eurokomisára pre oblasť vzdelávania a kultúry Jána Figeľa i politicky ladené inscenácie režiséra Ronconiho: *Troilus a Kresida*⁴ - časť projektu *Domani*, ktorý pozostáva z piatich hier predstavujúcich päť olympijských kruhov, zameraných na univerzálnu tému: história, vojna, biotechnológia, peniaze, politika; *Mlčanie komunistov* (Il silenzio dei comunisti)⁵ - divadelná adaptácia listovej korešpondencie troch politických predstaviteľov; *Biblioetika* (Biblioetica. Dizionario per l'uso)⁶.

Európska cena za divadlo nadviazala na svoju začatú divadelnú taorminskú tradíciu s rovnakým, ak nie väčším, úspechom aj v Turíne. Ocenenia sa tohto roku posúvajú k tvorcom pochádzajúcim z východnej časti Európy. S pribúdajúcimi novými členskými štátmi Európskej únie sa otvára priestor aj pre nových členov významných európskych divadelných štruktúr, organizácií, združení a orgánov. Aj Slovensko má už po svojom necelom trojročnom pôsobení v EÚ svojho novozvoleného člena v najnovšej zostave medzinárodnej poroty (stal sa ním M. Mistrík, teatroológ, riaditeľ Kabinetu divadla a filmu SAV), ktorá navrhuje víťazov, hodnotí ich tvorbu a kultúrny prínos a zároveň udeľuje toto prestížne ocenenie.

⁴ Inscenácia trvala 5 hodín, vojnu, násilie a terorizmus zobrazovala v mnohých podobách - často ironických, nikdy však nie zosmiešnených.

⁵ formou čítania listov popisujú postavy súčasný stav komunistickej ideológie a politickej ľavice

⁶ komorná hra rozoberajúca problematiku etiky a zameraná hlavne na otázku: Ako môže každý z nás ísť so svojou vlastnou individuálnou výpoveďou a nebyť pri tom ovplyvnený inými názormi?

KAPITOLY Z DEJÍN UMELECKÉHO PREDNESU NA SLOVENSKU I.

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

1. Výraz slova na našom území pred Veľkou Moravou

O podobe vysloveného slova, ktoré oslovuje širší okruh ľudí a má výrazové a umelecké kvality, pred obdobím Veľkej Moravy môžeme vyslovovať len hypotézy. Žiaden jasný a jednoznačný dôkaz sa nám z tohto obdobia nezachoval. Môžeme preto len spájať určité fakty a dopĺňať ich hypotetickými poznámkami.

Domnievame sa, že v predkresťanských časoch vystupovala postava budúceho „recitátora – rozprávača – rečníka“ v týchto polohách:

1. ako súčasť náboženských obradov spájala v synkretickej podobe rozprávačský, dramatický, pohybový, výtvarný a hudobný výraz. Postavenie kňaza – rečníka a jeho verejný prejav boli prirodzenou súčasťou spoločenského, náboženského a kultúrneho života, ktorý vtedy predstavovali mágia a jej verejné prejavy. „V magickom pôsobení na prírodu oddávna zohrávalo významnú úlohu zvláštnym spôsobom prednášané slovo, či už formou piesne alebo formou recitatívneho prednesu.“¹ Prednášač býval často čarodějníkom alebo duchovným vodcom kmeňového zoskupenia a musel ovládať ani nie tak silu slova, ako silu osobnostného výrazu. Komparáciou so súčasnými záznamami z kmeňových slávností môžeme ich prejav charakterizovať na jednej strane ako dramatický, expresívny, až agresívny, s výraznou rytmizáciou, niekedy aj melodizáciou zvuku a slova, na druhej strane so silnou vnútornou tenziou, ktorá vyvoláva očakávanie zázraku, či vyvrcholenie emócií. Vnútorne napätie neraz neočakávané vybuchuje do silnej emocionálnej expresie a zasa naopak. Poslucháč, člen väčšieho kmeňového zoskupenia, tak zotrval v pozornosti a emocionálnej premenlivosti a od jeho psychickej citlivosti záviselo, do akej miery a akým spôsobom tomuto výrazovo-emocionálno-estetickému tlaku podľahol.

2. ako samostatný ľudský subjekt, ktorého cieľom bolo zaujať, poučiť, alebo zabaviť poslucháča. V tejto podobe sa nám črtajú obrysy rozprávača, ktorý v kruhu alebo pred zoskupením svojich súkmeňovcov rozpráva a vyjavuje skutočné, fantáziou dotvorené alebo vymyslené príbehy. „Rozprávania bývali spojené s kmeňovými stretnutiami pri rôznych rodových slávnostiach alebo pri kolektívnych lovoch.“² Rozprávania teda plnili okrem estetickej aj sociálno-spoločenskú funkciu. Spájali ľudí a pomáhali vytvárať ich kolektívne a historické vedomie. Tento typ „rozprávača“, ktorého úlohou už nebolo len sugestívne pôsobiť, ale aj myslieť, t.j. vymýšľať a ukla-

¹ MIŠIANIK, Ján a kol.: Dejiny staršej slovenskej literatúry. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1958, s. 32.

² Ibid, s. 33.

dať myšlienky a predstavy do určitej štruktúry, či rozprávačskej formy, viedol neskôr k vzniku literárnej epiky a neskôr prózy. Vďaka takémuto druhu rozprávačov sa nám zachovali aj najstaršie rozprávky, povesti, legendy, eposy, resp. zlomky a motívy v neskorších rozprávkach.

3. Inú podobu predstavoval typ recitátora - speváka, ktorý vychádzal zo svojich nálad a pocitov, obveseľoval spoločnosť, vytváral jej atmosféru. V tomto type sa dostáva do popredia estetická a zábavná funkcia. Zmyslom tvorby bola hra – s momentálnou situáciou, so zvukom, so slovnými, hudobnými a zvukovými možnosťami, neraz aj s publikom. Tento typ recitátora viedol zasa k vzniku lyriky a jej formám, neskôr k vzniku poézie.

1.1. Podoby prednesu u Keltov

Územím dnešného Slovenska prešlo pred naším letopočtom a na jeho prelome viacero kultúr. Ak sa však chceme oprieť o ich duchovný odkaz, môžeme tak urobiť až pri Keltoch, ktorí tu svoju pozíciu zaujali od 3. po 1. st.p.n.l.

Z histórie spôsobu života Keltov v Európe sa dozvedáme, že ich najmocnejšou duchovnou vrstvou boli kňazi – druidi, ktorí sa na svoje povolanie pripravovali v špeciálnych školách. Učenie trvalo viac rokov, autori uvádzajú sedem až dvanásť, ba aj dvadsať, a žiaci sa v nich všetko učili naspamäť. Okrem iného v školách „preberali...pravidlá, podľa ktorých sa skladá báseň, genealogické fakty, a prirodzene všetky staré príbehy, čo už boli v obehu, pretože obecenstvo ich chcelo počuť znovu a znovu v presne tradovanej podobe.“³ Ako vidieť, jednou z úloh druidov bolo uchovať v pamäti históriu svojho kmeňa, či národnosti prostredníctvom rozprávania, ale aj ochraňovať kmeň silou slova.

Schopnosť osloviť nielen skupinu, ale celý dav ľudí, prejavovali druidi nielen na kultových zhromaždeniach, ale aj vo vojnách, keď museli vedieť utíšiť nepriateľské tábory, čo vtedy vraj vyzeralo „akoby krotili divú zver“. „Takto sa aj u najhrozivejších barbarov vašeň skláňa pred múdrosťou a Áres sa poddáva múzam“. Druidský prejav tak v sebe spájal vysoký intelekt, intenzívnosť myslenia, sugestívnu silu, ktorá neraz prechádzala do heroického výrazu. Schopnosť ovládnuť slovom a výrazom rozvášnený dav predpokladala skutočne mimoriadne osobnostné, hlasové a výrazové predpoklady. Nemôžeme potvrdiť existenciu druidskej školy na našom území, aj keď objavitelia keltských hrobov pri Palárikove prítomnosť druidov u nás predpokladajú.⁴

V druidskejších školách sa zrejme pripravovali aj bardy – pevcy, ktorí mali spolu s veštami zvláštne postavenie. Všetci patrili k vrstve mudrcov, ktorej ľud prejavoval veľkú spoločenskú úctu. Bardy boli na našom území prví umelci slova, pričom schopnosť narábať so slovom museli preukázať na niekoľkých úrovniach. Spolu s druidmi boli akousi „živou knižnicou“, ktorá uchovávala históriu kmeňa nielen vo svojej pamäti, ale aj prednášaním mýtických bájí svojmu a okolitým kmeňom.

Hoci sa nám nezachovala ucelená mytológia z tohto obdobia, isté prvky rozprávania, ktoré by mohli byť dokladom aktívnej prítomnosti bardov na našom území, na-

³ HERM, Gerhard: Kelti. Bratislava : Obzor, 1985, s. 248.

⁴ DVORÁK, Pavel: Odkryté dejiny (Dávnoveké Slovensko). Bratislava : Pravda, 1974.

chádzame v našich ľudových rozprávkach. A keďže Kelti ukončili svoje putovanie po Európe na britských ostrovoch, pozrime sa na niekoľko porovnaní našich rozprávok s írskymi ságami. Viaceré rozprávky a ságy spája podobná alebo rovnaká tematika. Napríklad „keltskej fantázii treba pripísať autorstvo mýtu o bojovníkoch, spiacich vo vrchu a čakajúcich svoju chvíľu, ktorý poznáme z našej povesti o Sitne“⁵. Prvky rodových rozprávání zasa uchovávajú rozprávky o tom, ako sa rôzni hrdinovia stali kráľmi, napr. rozprávka o Jankovi a Mackovi.

V tejto súvislosti stojí za zmienku všimnúť si aj niektoré typy keltských mincí z nášho územia. Najstaršie mince z Nitry mali vyrazenú lýru, sprievodný nástroj spievanej lyrickej poézie, neskôr na ich averzoch a reverzoch vidíme rôzne tváre a námety. Možno sa domnievať, že niektoré mince zobrazujú mená (Biatec) a činy keltských kniežat, a teda môžu súvisieť aj s tematikou rozprávání bardov.⁶

„Starí rozprávači írskych ság vedeli, že príbeh sa musí vyrozprávať jedným dychom a že treba skončiť v najlepšom“⁷, a tak často niektoré motívy vynechávali. Iní rozprávači zasa v priebehu rokov priberali podľa situácie a momentálnej tvorivej schopnosti motívy z iných rozprávání, čím sa jednotlivé príbehy premiešali, aby z nich vznikli rozprávky, teda zachované pomiešané torzá starých rozprávání.

Keltské rozprávania boli poznačené vierou v mágiu, zázračnosť, na druhej strane vedeli uplatniť originálny humorný pohľad. Ich krutosť, ktorú uchovávajú aj slovenské rozprávky, bola spôsobená nielen samotným dejom a akciou, ale zrejme aj schopnosťou rozprávača vidieť postavy a prostredie v nadsadenej, hyperbolizovanej podobe. To, čo slovenské rozprávky umocňuje, je ich temný a dramatický kolorit, ba dokonca záľuba v hrôze a strachu. Aby sa v ňom rozprávač a poslucháč od hrôzy ne-

⁵ HORNIŠ, Juraj: O autoroch ság. In: O'Faolainová: Írske ságy. Bratislava : Mladé letá, 1968. Autor doslova veľmi zaujímavo porovnáva niektoré paralely írskych ság a slovenských rozprávok.

⁶ Porovnaj DOBŠINSKÝ, Pavol: Slovenské prostonárodné povesti s odbornou prácou ONDROUCH, Vojtech: Keltské mince typu biatec z Bratislavy, Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1958, s. 38 a so zoznamom a opisom keltských mincí v diele MARSINA, Richard (ed.): Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov. Územie Slovenska pred príchodom Slovanov. Bratislava : Národné literárne centrum, 1998. Spomedzi náleзов mincí môžu byť pre našu tému zaujímavé mince s nápisom COISA, na ktorých je zobrazený zápas ozbrojeného muža s medveďom, BVSVMARVS (veľkouсты, preslávený ústami, rečou) so zobrazením grifa – okrídleného mytologického koňa. Aj keď nápisy na minciach nie sú doteraz jednoznačne dešifrované, vedci predpokladajú, že ide o mená kniežat alebo vodcov kmeňov, a spomínaná minca „predstavuje zážitok kniežaťa.“ Možno tak máme pred sebou jednu z tém rozprávání, ktorá sa nám zachovala vo vizuálnej forme, a možno nielen v nej. V rozprávke Tri zakliate kniežatá nájdeme podobnú tému rozvinutú do príbehu. Vedci upozorňujú aj na jedinečnosť mince s nápisom MACCIUS. Na jednej strane stočený šarkan, či okrídlený had a na druhej zubatá šelma, ktorej trčia z papule ľudské nohy. Význam obrazu vedci vykladajú v náboženskom zmysle. Šarkana interpretujú ako symbol nesmrteľnosti, človeka v papuli zvierata ako symbol ľudskej obete venovanej bohom. Nápis Maccius (možno od magius – veľký, mladý) tiež nemá presné historické zakotvenie, ale istú súvislosť by sme mohli opäť hľadať medzi slovenskými rozprávkami. V jednej z nich (Janko a Macko, čo je ojedinelé meno pre hrdinu slovenskej rozprávky) vystupuje okrem iného had, šarkan a Macko sa v nej stane kráľom, pri zvláštnom obraze korunovania. J. Horniš upozorňuje aj na iné paralely medzi írskymi ságami (scélami) a slovenskými rozprávkami, ako sú deti premenené na vtáky (u nás rozprávka o zhavranených bratoch), návrat po stáročiach z neznámej krajiny do rodného obydľia, ba dokonca aj využitie farieb – biela, červená, čierna - v rozprávkach a ságach je rovnaké. V Prostonárodných slovenských povestiach Pavla Dobšinského však nájdeme aj iné motívy, ktoré by sme mohli spájať s obdobím Keltov, prípadne s pobytom iných barbarských kmeňov na našom území – kanibalizmus (Vikolak), spolužitie a obcovanie ľudí so zvieratami (Hadogašpar) a iné.

⁷ HORNIŠ, Juraj.: cit.d.



Keltská minca s nápisom BVSV, zobrazujúca ženu - kentaura, 1.st.p.n.l. Snímka archív autorky.

Keltská minca COISA, zobrazujúca zápas človeka s diviakom, 1. st. p.n.l. Snímka archív autorky.

pominuli, pomáhajú si víťazstvom statočnosti, čestnosti, udatnosti, čo boli uznávané hodnoty u Keltov, inokedy zasa drsným humorom.⁸

Bardi a ich nasledovníci nám zanechali príbehy, ale aj štylistické zvraty, ktoré nastupovali na miestach, kde im dochádzala fantázia a svoju rozprávačskú prácu si mohli uľahčiť. Najmä keď tieto zvraty v pôsobení na diváka fungovali. Pripomeňme si začiatky našich rozprávok. Časovo a priestorovo neurčité „kde bolo, tam bolo“, „za siedmimi horami“, či „bol raz“, ako prvé slová rozprávok, sú vyslovované s váž-

⁸ Pri charakterizovaní prednesu írskych ság J. Horniš tiež zdôrazňuje na jednej strane vážnosť, na strane druhej humor. „Nad dôstojnosťou a vážnosťou, s ktorou sa to prednáša, premkne nás silný pocit čohosi aj nám posvätné blízkeho“. Humor írskych ság charakterizuje autor takto: „Írovia – z vtipu robia vážnu vec a z vážnej veci vtip. Tú istú vlastnosť mali asi aj starí rozprávači. Zdravý cit pre mieru sa prejavuje aj tak, že sa miera vecí porušuje. Odtiaľ pochádza „prášilskosť“ ság, ...kde sila zveličenej hrôzy zmení zrazu celú perspektívu a ľudia sa zmenia na smiešne zmátožené postavičky veľkolepej grotesky. Je to barbarický humor – ale humor ľudí, ktorí si to môžu dovoliť, pretože pevne stoja na svojej zemi, zrastení so svojím živlom – a práve preto ho roztláčajú fantáziou a aj humorom, rovnako ako z neho čerpajú silu“



Keltská minca MACCIUS, zobrazujúca stočeného hada (draka) a zviera, ktorému trčia z papule nohy. Snímka archív autorky.

nosťou a tajnosťou. Vytvárajú koncentrovanú atmosféru a začínajú roztáčať nezvyčajný príbeh. Podobne boli zaužívanými zvratmi rozprávania aj ukončené.

Bardi tvorivo spracovávali aj nové udalosti, strhujúce zážitky, najmä hrdinské boje a príhody najlepších a najvyššie postavených členov kmeňa do nových, pútavých rozprávání. Preto si ich vrchnosť vydržiavala, aby šírili jej slávu. Bardi tak plnili aj spoločenskú, politickú, diplomatickú a z dnešného pohľadu aj reklamno-propagačnú úlohu. „Keď vstali a v sprievode harfistov prednášali dávne príbehy či zvesti o žijúcich hrdinoch, ostrieľaní bojovníci im priam lipli na perách... A beda šľachticovi, ktorý pevca bohato neodmenil.“⁹

Bardi preto plnili aj rôzne diplomatické úlohy, keď boli vysielaní s posolstvom k inému pánovi. Pri tej príležitosti prinášali svoje príbehy, ale aj oslavné básne na hostiteľa. Pavol Dvořák vidí Keltov v takomto obraze: „Pri pijatike aj recitovali a spievali. U Keltov napríklad vznikla tradícia dvorského chválorečenia, ospevovania pána, jeho hrdinstva a pohostinstva, ktorá sa udržala až do stredoveku.“¹⁰

Radi zrejme zavítali aj medzi stredné vrstvy, kde plnili rýdzo zábavno-umeleckú úlohu. Kelti, podobne ako Gréci (kde funkciu barda spĺňali aédi), sa radi hostili a zabávali. Bard tak okrem stáleho mytologicko-hrdinského pripraveného repertoáru musel vedieť aj spontánne improvizovať, okamžite slovne a básnicky tvoriť, hrať na hudobnom nástroji.

V jednej z najstarších írskych ság, ktoré na rozdiel od iných európskych pamiatok toho obdobia, tiež neboli veršované, podobne ako naše rozprávky, sa dozvedáme aj o istých vonkajších znakoch barda. Pred vystúpením si títo umelci upravovali vlasy na „básnický spôsob“, čo znamenalo „vložiť si do vlasov básnické mašle“¹¹. O tom, ako sa mašle viazali, či akej boli farby, už príbeh nehovorí, zrejme boli istou obdobou antických vencov. Vidíme, že znakom umelcov slovesnej tvorby v staroveku vo všeobecnosti bola ozdoba hlavy, čo pretrvalo až do čias renesancie.

Ďalšie stopy po prvých prednášачoch môžeme na našom území hľadať medzi germánskym kmeňom Kvádov, ktorý sa usídlil na juhozápadnom Slovensku v r. 21 – 406. Zo zobrazenia obetovania na striebornej mise z kvádskeho kniežacieho hrobu

⁹ HERM, Gerhard: cit.d., s. 250.

¹⁰ DVORÁK, Pavel.: cit. d., s. 105.

¹¹ Hrdina Brian v jednej z najstarších írskych ság O putovaní synov Turennových, HORNIŠ, Jraj.: cit.d.



Daidalos a Ikaros na náhrobnom pomníku z Gerulaty. Snímka archív autorky.

v Strážach môžeme usudzovať prinajmenšom o inštitúte kňazov u Germánov na našom území¹², z histórie však vieme aj o scopoch – spevákoch a rozprávačoch piesní a príbehov o germánskych hrdinoch.¹³

Rimania sa na našom území pohybovali v južných častiach okolo Dunaja a na juhozápadnom Slovensku. Šlo prevažne o vojenské posádky a z nich sa rozvíjajúce osady, ktoré boli v stálom napätí s Germánmi. Spoločensko-kultúrny život tu určite nedosahoval parametre Ríma, hoci odkrytý amfiteáter v neďalekom Carnunte pri dnešnej Viedni svedčí o rôznych možnostiach spektakulárnych programov a vystúpení.

K vojenskému životu však patrili neformálne druhy zábavy, kde si svoje miesto našli okrem spevov, hry na hudobnom nástroji aj mytologické rozprávania a recitovania básnikov, ktorých Rimania poznali zo svojej materskej krajiny.

Oficiálna kultúra slova mala tiež vo vojne svoje miesto. Okrem rozkazov a hlásení sprevádzali vojenský život rôzne ceremónie, kde rečový prejav a isté podoby prednesu ich dotvárali, ak priam nevytvárali. Panegyrikum (panegyrika) ako oslavná reč na cisárov, vojvodcov, príp. iné výrazné osobnosti mala často básnickú formu písanú hrdinským veršom – hexametrom¹⁴ a adlokúcio (alokúcio), príhovor vojvodcov

¹² SEGEŠ, Vladimír a kol.: *Kniha kráľov. Panovníci v dejinách Slovenska a Slovákov*, Bratislava : Vydavateľstvo Kleio, 1998.

¹³ BROCKETT, Oscar. G.: *Dějiny divadla, Divadelní ústav*, Praha 1999

¹⁴ Ako príklad uvádzam úryvok z panegyriky na rímskeho cisára Maioriana z 5. st., ktorej autorom bol Sidonius Apollinaris. „Práve si prikročil k činu, čo nevládal nijaký cisár / vykonať za našich čias: ty zbraňami dobývaš drsné / národy v širokom údolí Istra a všetky tie kmene / ...“ In: MARSINA, Richard (ed.): *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov. Územie Slovenska pred príchodom Slovanov*. Bratislava : Národné literárne centrum 1998.

k vojsku pred bitkou, zasa rečnícku, prozaickú formu. Určite zneli aj vo vojenských osadách a mestách na Dunaji (Gerulata v dnešných Rusovciach, Kelemantia na území dnešnej Iže, Brigetia v dnešnom Komárne a i.).

Z roku 170 sa zachovali mince zobrazujúce cisára Marka Aurélia pri príhovore k vojsku pred vojnou s Kvádmi na našom území.¹⁵ O pobyte Marka Aurélia na našom území je zachovaných viacero záznamov, okrem iného aj jeho prvá kniha Myšlienok (Hovory so sebou), ktorú písal na území Kvádov nad Granuou (Hronom). O svojom vzťahu k hovorenému slovu si tu v rámci svojho hodnotiaceho životopisu poznamenal: „7 ... neprejavujem svoje myšlienky v rétorických deklamáciách... Jemu (Rusticus) ďakujem za to, že som zanechal mestský spôsob reči, okrášlený rétorikou a poetikou... On ma naučil čítať všetko dôkladne... 17 Ďakujem ďalej bohom za to...že som sa nevenoval priveľmi rečníctvu a básnictvu a ostatným štúdiám, ktoré by ma boli nepochybne trvalo zaujali, keby som bol zistil, že v nich úspešne napredujem...“¹⁶

Ako teda vyzerali jeho príhovory, či adlokúcia, k vojakom? Vecné, bez príkras, ale popretkávané úvahami a otázkami o zmysle života a boja, o morálke. Cassius Dion v Rímskych dejinách zanechal rozsiahlejší obraz jeho príhovoru, z ktorého vyberáme len malú časť. „...zvolal ich (vojakov) a prečítal im príhovor tohto znenia: „ Vojaci, spolubojovníci! ... Vari nie je hrozné, že sa vedno ženieme z jednej vojny do druhej? A neprekonáva obidve skutočnosti svojou hrôzostrašnosťou a absurdnosťou zistenie, že medzi ľuďmi nejestvuje nič, na čo by sa dalo spoľahnúť? To, že môj najbližší priateľ mi nastavil úklady a ja som bol proti svojej vôli vmanévrovaný do zápasu s ním? Pritom som mu v ničom neukrivdil, v ničom som ho neukrátil. Akú cnosť smiem odteraz pokladať za neotrasiteľnú, aké priateľstvo za pevné po tom, čo som zažil



Fragment z oltára Jupitera Dolichenského v Gerulate, potvrdzujúci pôsobenie kňaza Maronia Agatagella. Snímka archív autorky.

¹⁵ MARSINA, Richard (ed.): Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov. Územie Slovenska pred príchodom Slovanov. Bratislava : Národné literárne centrum 1998. O význame takýchto prejavov hovorí o jeden a pol tisícročie neskôr náš humanista Martin Rakovský: „Koľko dokázala rečnícka skúsenosť nielen vo verejnom živote, ale aj pri vojsku.“ (RAKOVSKÝ, Martin: O vážnosti a užitočnosti škôl, in: Antológia staršej slovenskej literatúry. Zostavil Ján Mišianik).

¹⁶ AURELIUS, Marcus: Hovory so sebou. (Denník rímskeho cisára). Bratislava : Nestor, 1995. Preložil Miloslav Okál.

toto? Vari nie je mŕtva viera, nie je mŕtva statočne zmyšľajúca nádej?...¹⁷ K vojenskému životu patrili aj vyznamenávaní, pri ktorých obsah a rozsah slova nemali taký priestor ako pri predchádzajúcich formách, ale ich prednes zväčšoval alebo oslaboval slávnosť chvíle.¹⁸

Objavenie zvyškov svätýň v Gerulate a na Devíne svedčí o tom, že život Rimanov nemal len vojenský, ale aj spoločenský a duchovný rozmer. Na celom území sa stretávame s nálezmi spojenými s kultom najvyššieho boha Jupitera, ktorý bol ochrancom vojska; dával mu silu a víťazstvo, aj s kultom bohyně Juno. S bohmi sa spájali obetovania, aj menšie či väčšie slávnosti. Z gerulatskej svätyne Jupitera Dolichénskeho sa zachoval záznam z oltára dokonca s menom kňaza, a teda aj obradníka a rečníka (Maronius Agathangelus)¹⁹ Kamenné nápisy a obrazové reliéfy sú však venované aj iným bohom a večnému pokoji zosnulých. Zo zachovaných pamiatok je najkrajšou gerulatský reliéf Daidala a Ikara, ktorý symbolizuje smrť mladosti a zároveň naznačuje, že staroveké stredomorské mýty žili aj v našich oblastiach a iste nielen v kameni, ale tiež prostredníctvom rozprávání, ba možno aj v iných interpretačných formách.

Rímsky smútočný obrad mal vysokú kultúrnu úroveň, jeho súčasťou bola aj pohrebná reč. „Kedysi bolo zvykom, že nad telami zosnulých a pred verejnosťou, ktorá sa zhromaždila oproti rečníku, prednášali ich deti chváloreči, ktoré sa ponášali na smútočné básne a v prítomných poslucháčoch prebúdžali plač a nárek. Hľa, v našom prípade sa prirodzený poriadok zmenil... To, čo mal poskytnúť mládenec starým, to my starí poskytujeme mláďencovi.“²⁰ Hoci táto reč nebola venovaná zosnulým na našom území, určite by prislúchala mnohým mladým vojakom, ktorí tu predčasne ukončili svoj život.²¹

Zvyšky základov malej kresťanskej svätyne z rímskych čias zo 4. storočia na devínskom hrade, ale aj iné predmety a nálezy aj z Gerulaty naznačujú, že v rímskych osadách na našom území sa praktizovali aj starokresťanské rituály, čítala sa Biblia, a spolu s ňou sa pestovalo aj slovo spojené s kresťanskou liturgiou.

1.2. Podoby prednesu u Slovanov

Iné pole predstavivosti sa otvára s príchodom slovanských kmeňov, ktoré na naše územie postupne vytlačali Avari od 5. storočia. Slovný prejav a prednášačské umenie starých Slovanov a Slovienov možno rekonštruovať na základe prác českého vedca L.

¹⁷ MARSINA, Richard (ed.): *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov. Územie Slovenska pred príchodom Slovanov*. Národné literárne centrum Bratislava 1998.

¹⁸ „Preto ho (Proba) Valerianus vyznamenal občianskym vencom. Toto povedal Valerianus pred nastúpeným vojskom: „Prijmi, Probus, odmenu od štátu, prijmi občiansky veniec za príbuzného.“ In: MARSINA, Richard (ed.): *Pramene k dejinám Slovenska a Slovákov. Územie Slovenska pred príchodom Slovanov*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1998.

¹⁹ Porovnaj cit. d., pozri tiež SCHMIDTOVÁ, Jaroslava: *Antickí bohovia a hrdinovia v Gerulate*, In: Bratislava. Zborník Mestského múzea XVII, 2005 a latinský prepis nápisu aj s prekladom in: SCHMIDTOVÁ J. – JEZNÁ J. – KOZUBOVÁ A.: *Rímske kamenné pamiatky. Gerulata. Bratislava – Nitra : Mestské múzeum v Bratislave a Archeologický ústav SAV, 2005.*

²⁰ Hieronymus – Listy 60. In: cit. d.

²¹ Nález z Kelemantie (Iže pri Komárne). „ Bohom podsvetia a večnému pokoji Queta Patra... pisára Marca Antonia Agrippina, prvého sotníka, ktorý žil 22 rokov, 10 mesiacov, 12 dní a 6 hodín. Dal postavíť otec Quetius najzbožnejšiemu synovi a Antoniovi Gelasiovi, jeho vernému druhovi z vojenskej osady.“ Cit. d.

Niederleho, zlomkov arabských cestovateľov, ktorí kraje Slovanov navštívili a súčasných prác slovenských autorov.

Jednou zo súčastí života, kde sa slovo a prednášanie uplatňovali, bola mágia. Slovania, podľa starých ruských spisov, pestovali taký kultúrno-spoločenský model náboženského života, ktorý si vynucoval funkciu vykonávateľa príslušných obradov. Český vedec L. Niederle rozlíšil tri sociálno-kultúrne skupiny vykonávateľov magických úkonov a obradov podľa stupňa spoločenskej dôležitosti.²²

Najnižší stupeň magických úkonov, ale medzi ľuďmi najrozšírenejší, vykonávali čarodejníci, ktorí narábali s rôznymi zaklínacími úkonmi a formulami. Zaklínanie alebo zariekanie, či odriekanie existovalo na Slovensku až do 20. storočia, a nielen vo folklóre.²³ V slovanskej modlitebnej knižke *Eucho-logium Sinaiticum* z 11. storočia sa nachádza medzi viacerými modlitbami nad chorými Modlitba nad každým traseným trasavicou (zimnicou), ktorej základom je formula, používaná pri vyhánaní choroby z pohanských čias.²⁴ Čarodejník sa pri podobných úkonoch maximálne koncentroval na cieľ zaklínania, resp. zariekania. Jeho rečový prejav býval preto viac ponorený do seba, zvnútornený, reč neraz nejasná, niekedy aj zámerne skomolená, aby úkon čarovania pôsobil záhadnejšie a samo čaro bolo účinnejšie.

Čarodejníci „znali také dobre ceremonial svatební a pohřební“²⁵. Tieto udalosti si zasa vyžadovali reč, ktorá podporí význam slova v súlade so slávnostnou atmosférou výnimočnej situácie. Podľa záznamov o starých Slovanoch ceremoniály boli spojené s hovoreným, aj spievaným slovom jednotlivca, aj kolektívu. Od perzského autora Gardíziho sa dozvedáme, že Slovania „keď spaľujú mŕtveho, hrajú na hudobné nástroje a takto hovoria: „Tešíme sa, lebo na neho zostupuje milosť.“²⁶ Arabský spisovateľ Ibn Fadlan zasa u východných Slovanov

²² NIEDERLE, Lubor: *Slovanské starožitnosti*, Oddíl kulturní. Praha, 1924.

²³ Z roku 1585 sa zachoval tento zákaz v Muránskych artikulách, ktorý svedčí o praktizovaní zaklínania u nás a ktorý má korene v pohanských časoch Slovienov: „Swecenj a zaklnánj kdegakych wěcy, gakožto sol, owes, ohen, swjce hromnične, woda, wjno, zelina, lopačina etc., to se hned na kratce nemá nikde zachowáwati.“ VARSÍK, Branislav: *Muránske artikule z roku 1585*, in: *Časopis Učené společnosti Šafaříkovy*, Bratislava, 1929.

²⁴ PAULINÝ, Eugen: *Slovesnosť a kultúrny jazyk Veľkej Moravy*, Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964, s. 29.

²⁵ NIEDERLE, Lubor.: cit.d.

²⁶ PAULINÝ, Ján: *Arabské správy o Slovanoch (9.-12.storočie)*, Bratislava: VEDA, 1999. Porovnaj: MINÁRIK, Jozef: *Stredoveká literatúra svetová, česká, slovenská*, Bratislava: SPN, 1977 a RATKOŠ, Peter: *Pramene k dejinám Veľkej Moravy*, Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1968.



Pohanský kultový stĺp z 1. polovice 10. storočia zo svätyne v Zbručí (Ukrajina). Snímka archív autorky.

zaznamenal ceremoniál, keď dievča pred rituálnou smrťou striedavo pije omamný nápoj a spieva.²⁷ Aj E. Pauliny potvrdzuje existenciu pevných slovesných útvarov pri pohreboch. Obradné horekovanie pri pohrebe obsahovalo zhrnutie a vyzdvihnutie slov a skutkov zosnulého a sprevádzal ho prirodzene aj štylizovane dramatický výraz – vzlykot, kvílenie a rôzne dramaticko-patetické gestá. Tryznu po pohrebe charakterizujú niektorí autori ako „scénickú dramatickú slávnosť“, neraz s bizarnými, až bezuzdnými prejavmi a orgiami²⁸. Kolektívnosť hudobno-slovného prejavu vytvárala možnosť pre emocionálno-estetickú aktivitu každého účastníka ceremónie. Dodnes sa relikty dávnych ceremoniálov uchovali v rodinnom obradovom folklóre, napr. pri svadbách v úlohe starejšieho, pri pohrebných plačkách a vykladaniach a podobne.

Vyšší stupeň v náboženskom živote predstavovali žreci, služobníci bohov. Môžeme ich pripodobniť dnešným kňazom, ich povolanie L. Niederle charakterizoval ako „obětník, a zároveň slavitel, chvalořečník bohů“. Žrec teda pripravoval obetovania a oslavné stretnutia na počesť bohov a vystupoval v nich ako hlavný aktér. Jeho reč sa rovnako prihovárala k bohom ako k širšiemu publiku pri idole božstva na verejnom priestranstve, v kultových hájoch²⁹, alebo v uzavretých svätyniach. Vyžadovala si schopnosť osloviť ľudí zvučným hlasom, jasnou, zrozumiteľnou rečou a presvedčivým výrazom, aby ľud uznával a klaňal sa práve tomu božstvu, ktoré žrec vyznával. Mala určite sklony k vážnosti, možno až nadnesenosti, ktorú prednášač dosahoval spomalením reči, či zvýraznenou rytmizáciou, melodizáciou, ktoré zachádzali k recitatívnosti, až k spevnosti, niekedy k spevu.

„Významné byli zejména občasně velké slavnosti chrámové a spojené s tím vzývání, modlení, chvalo zpěvy a oběti... občas i krvavé, lidské“³⁰. Tieto slávnosti bývali spojené s hostinami, hrami, tancami, zariekavaniami, vešteniami. Kňazi ako duchovní vodcovia kmeňa, ktorí niesli zodpovednosť za jeho ochranu i najvyššiu reprezentáciu, na slávnostiach vystupovali „s největší pompou, s tajemnými gesty a tajným mumláním, nebo zase se slavnostními zpěvy, k čemuž občas přistupovali i různé zázraky“. Okrem slávností boli v staroslovanskom svete zaužívané aj veštenia, ktoré tiež mali charakter veľkého zhromaždenia a kňaz sa vtedy stával sprostredkovateľom božstva. Hovorené slovo prezentoval kňaz pravdepodobne v rôznych polohách hlasovej intenzity a výrazu. Hlas a reč mohli byť deformované k pátosu, aj šarži, lebo nadsadený výraz sa opiera viac o hru na niekoho alebo niečo, než na sprostredkovanie významu slov.

Okrem verejných náboženských a iných ceremoniálnych úkonov sa v spoločenskom, ale aj vojenskom živote uplatňovali rôzne formy rozprávania. Spoločenský život Slovanov nadobúdal svoju podobu v neustálej konfrontácii s kultúrou a ohro-

²⁷ NIEDERLE, Lubor: Lidstvo v době předhistorické, Praha : Bursík a Kohout, 1893.

²⁸ PAULINY, Eugen: cit. d., s. 28. Pozri tiež spomínané Muránske artikuly – „Pohanske nad mrtwym telom naříkánj, da wikánj, kwljenj, rukáma lámanj, které bývá s wyčtowanjm kde gakyh slow, skutkow a včinkow mrtwyho, to se má přeč zanechati krátce.“ Aj v Dějinách českého divadla I, Academia Praha 1968 nájdeme o týchto prejavoch takéto citované charakteristiky: „dábelské zpěvy, které je lid navyklý nočního času konat nad mrtvými a rozpustilé smíchy“, „muži obnaženými meči ve vzduchu mávají, křičíce gey, geythe, begoythe peckelle, což znamená utečte démoni“.

²⁹ Už len stopy po takýchto miestach môžeme ešte nájsť napríklad na Morave (Radhošť, Hostýn).

³⁰ NIEDERLE, Lubor.: Slovanské starožitnosti, s. 236, pozri aj Odpoved pápeža Mikuláša Bulharom. In: Magnae Moraviae fontes historici IV, Brno, 1971

zovaním zo strany Avarov. Do boja proti nim sa zapojil aj franský kupec Samo, ktorý na našom území vytvoril aj prvý pevný spoločenský útvar. So svojimi skúsenosťami začal prípravu Slovanov na rozhodujúci boj s Avarmi a neskôr aj s Frankmi. „V starých rímskych centrách – burgusoch, castellách, v čase slnovratu či pri iných zodiakálnych medzníkoch sa schádzali všefudové zhromaždenia Slovanov – veče - a hotovali sa spolu so svojimi náčelníkmi a kniežatami na vojnu proti Avarom“³¹ Súčasťou takýchto stretnutí boli „čáry, žertovné hry, zaříkávání a některé věštby“³². Můžeme teda predpokladať, že sa na nich k slovu dostávali okrem kmeňových náčelníkov aj kňazi a rozprávači s dávnymi bohatierskymi príbehmi ako príkladmi hrdinských bojov³³.



Hráč na strunový nástroj, freska v severnej veži Chrámu sv. Sofie v Kijeve (11.-12.st). Snímka archív autorky.

Slovania pestovali aj lyrické formy slovesného prejavu. Už zmienky zo 6. storočia o Slovanoch uvádzajú, že súčasťou ich bežného výstroja nebývali zbrane, ale citary a lýry³⁴.

„Zaměstnání jejich v době míru: rolnictví, chov dobytka a včel, zpěv při hře na citaru, na loutnu...“³⁵. Velkí orientální cestovatelé z 10. storočia Ibn Rusta a Gardízi uvádzajú aj ďalšie hudobné nástroje – bubny a píšťaly. Spev a hra na hudobný nástroj boli teda bežnou, každodennou súčasťou životného štýlu starých Slovanov. Usadený spôsob života dovoľoval jeho skvalitnenie, spestrenie, ktoré vrcholilo pri veľkých stretnutiach a sviatkoch. Slovania pravdepodobne spočiatku nemali vytvorené také výnimočné sociálne postavenie pre rozprávačov a spevákov ako Kelti pre bardov. Spievali a hrali zrejme všetci členovia kmeňa, ktorí tak robiť chceli a vedeli.

Spev a prednášanie sa uplatňovalo aj pri rôznych kultoch a s nimi spojenými výročnými slávnosťami. O ich približnej podobe nám niečo naznačuje kalendárny obradový folklór. Z najstarších čias sa napríklad zachovala forma koledy, ktorú vtedy pred-

³¹ KUČERA, Matúš: Postavy veľkomoravskej histórie, Bratislava : Vydavateľstvo Osveta, 1986.

³² Odpoveď pápeža Mikuláša I. na otázky Bulharov. In: Magnae Moraviae fontes historici IV, Brno, 1971.

³³ Ak zoberieme do úvahy, že Samo „bol potomkom starej keltskej menšiny“ vo Franskej ríši, spolu s taktikou boja mohol priniesť na naše územie aj rezídua zo svojej starej kultúry. Možno Slovanom práve on oživil alebo ako nové priniesol aj staré keltské rozprávania o spiacich bojovníkoch, ktorí v jednej chvíli vystúpia spod zeme a svojou udatnosťou pomôžu udatným. Spojenie príbehu, ktorý vzbudzoval nádej neočakávanej pomoci, a nadšeného, burcujúceho emocionálneho rozprávača, mohlo prebúdzat v bojových poslucháčoch nové sily a odhodlanie bojovať s maximálnym nasadením. Oduševnený výstup rozprávača tak mohol dopomôcť k víťazstvu niekedy viac ako premyslená vojenská taktika.

³⁴ SIMOKATTES, Theofylaktos: Na prelomu veků, Praha : Odeon, 1986 a RATKOŠ, Peter: Pramene k dejinám Veľkej Moravy, Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968.

³⁵ NIEDERLE, Lubor.: Lidstvo v době předhistorické, Praha : Bursík a Kohout, 1893, s. 632.



Postava Starého z ľudových hier, Lendak, 1959. Snímka archív autorky.

fixovanie sujetovej línie, dlhšiu koncentrovanosť na tvorbu a prednášanie než lyrická pieseň. Nevieme o žiadnych slovanských školách, kde by sa vyučovalo v podobnom štýle ako u Keltov. Zostávalo teda len na talentovaných jedincoch a osobnom odovzdávaní skúseností, aby spolu s príbehmi vznikala aj hudobno-spevná, či iná vhodná forma a prednesový štýl. Formovanie epickej poézie nebolo pravdepodobne spojené s vytváraním majetnejších jedincov a rodových zoskupení, ktoré zabezpečovali a živili ľudí, čo ich vebili, zabávali a oslavovali, ako to bolo u iných národov (Kelti, Rimania). Slovanský „profesionálny“ hráč, rozprávač a zabávač – igrec, ktorý sa tejto činnosti už nevenoval len pre vlastné potešenie, ale aj pre živobytie, teda systematicky a cieľavedome, pre poučenie a zábavu iných, prípadne pre oslavu udalostí a osobností nadväzoval síce na funkciu keltských bardov, bol však v oveľa slobodnejšom, ale aj sociálne nevýhodnejšom postavení. A hoci sa z epickej poézie, na rozdiel od zlomkov lyrických piesní, z nášho územia nezachovalo takmer nič, v našom folklóre, najmä v jeho slovesných a divadelných prejavoch možno hľadať pozostatky tohto

stavovali rečňovanky a piesne. Tie sprevádzali ustrojenú figúru (tiež koledu), s ktorou sa chodilo od jedného obydlia k druhému. Týmto obradom a spevom vzývali ľudia vegetatívnych démonov, aby im zabezpečili úrodný rok. S príchodom žatvy býval spojený obrad rozsypania prosa cez dierkovanú varechu a vzývania božstva. Rozsypanie prosa sprevádzali magické formulky, ktoré ľudia božstvu prednášali. „Pane, ty si naším živiteľom, dožič nám živnosť v čo najväčšej miere!“ (Ibn Rusta), „Pane, dal si nám novoročný darček, obdaruj nás milosťou.“ (Gardízi)³⁶. Rečňovanky a piesne sprevádzali aj vynášanie zimy (Moreny).

„Slovane si vypěstovali hudbu i poesii lyrickou, hlavne píseň k veliké výši. Poesie epická vznikla teprve později.“³⁷ Tá si vyžadovala náročnejšie myšlienkové pochody, ukladanie do pamäti,

³⁶ PAULINY Ján.: Arabské správy o Slovanoch, Bratislava : VEDA, 1999. Preklad možno porovnať s trochu iným znením v knihe RATKOŠ, Peter: Pramene k dejinám Veľkej Moravy, Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968 („Ó, Pane, ty nám poskytuješ živobytie, daj, aby táto (žatva) bola pre nás čo najbohatšia“, Ó, Pane, ty si tento (deň) urobil pre nás šťastným dňom nového roku; zraziš hada, ó tvorca všetkých vecí.“

³⁷ NIEDERLE, Lubor: cit. d., s. 631

archetypálneho interpreta v postave Grica (Starého, Hrica...)³⁸. Už len etymológia pomenovania tejto postavy hovorí za veľa (Grico, Gric - igrec, igric). Jej kostým doteraz zachováva pohanskú naturálnosť, zvonca akoby boli pozostatkom nejakého hudobného, či zvukového nástroja a jeho výrokky stabilne narúšajú, resp. vnášajú vzrušenie do akejkoľvek situácie. Je to postava akoby z iného sveta, samotárska, outsiderská, so zmyslom pre humor, a niektoré jej vyjadrenia, hoci prispôbené dialógu ľudového divadla, dosť hovoria o jeho prapôvodnom postavení („Čo Starý kázať bude, to všetko pravda bude.“, „A ja, starý Gric, nemám zhola nič...“). Pôvodný repertoár igreca ťažko možno rekonštruovať, hádam ho tvorili staroslovanské aj iné mýty, legendy, povesti, rôzne realistické aj fantastické rozprávky, bájky, zrejme aj nejaké obdoby eposu, hrdinských piesní, veselé, vtipné a poučné príbehy, piesne...

(Pokračovanie v budúcom čísle.)



Postava Starého z ľudových hier, Vernár, 1975. Snímka archív autorky.

CHAPTERS FROM HISTORY OF ARTISTIC ELOCUTION IN SLOVAKIA I.

JAROSLAVA ČAJKOVÁ

First chapters of the history of the artistic elocution in Slovakia have started by living, and by activities of Celts, Romes and Slavonians. The author, being a very experienced recitor herself, after graduating from the university, has started putting her interest in the issue of the artistic elocution also from the theoretical side, by analysing the historic materials, places of springs in Slovakia unknown so far, or unresearched from this aspect, and she has found elements and forms of lecturing, and artistic

³⁸ Viac pozri SLIVKA, Martin: Slovenské ľudové divadlo, Bratislava : Divadelný ústav, 2002 v časti o igricoch.

elocution in these nations. She has been trying to find the sense and place of a publicly recited, or declared word in their spiritual, sociable and cultural life; she has been trying to characterise first forms of these, sometimes almost artistic manifestations.

The study begins by the characteristics of three main types of the recitors – a sapient recitor, then she continues by the reconstruction of Celts lives on the grounds of an already existing literature on this ethnics in Europe, and by searching with regard to a connection to our territory. In the interpretation of the Roman period in the territory of Slovakia, the author is applying also results of the latest archeological researches carried out in our country, but makes use also of the old Roman literature touching upon the issue of the public elocution. The elaboration of the eldest Slavonian period before forming the civil formation is based on works of the Czech scientist L. Niederle, on historical records and folklore material.

Next part will be published in the following issue.

DRAMATIK VILIAM PAULÍNÝ-TÓTH

PETER ČAHOJ

Ú v o d

V Paulíny-Tóth patrí medzi tých dramatikov z obdobia romantizmu, o ktorých teatrologická literatúra mlčí, alebo iba okrajovo spomenie ich tvorbu. Spomedzi jeho dramatických diel je to predovšetkým *Ludská komédia*, ktorú vnímajú skôr v kontexte s Goetheho *Faustom*. Hoci s ním má priamu súvislosť len v predohre, kedy Faust umiera. Mephistopheles si hľadá nové pole pôsobnosti. Nezvádza však už jednotlivca, ale chce pre peкло získať davy. Nie je v tomto snažení osamotený, má pomocníka, ktorý patrí rovnako k pekelnému svetu ako on. Aj keď hra vyšla časopisecky, chýba jej analýza, ktorá by poukázala na spojitosti s poetikou romantizmu.

Ďalšia hra, ktorá vyšla časopisecky, je *Kocúrkovský bál*. Opäť je k dispozícii len strohá zmienka, že Paulíny-Tóth túto veselohru napísal. Rovnako je to aj pri veselohre *Pansláv*. Pansláv Lysický je pozoruhodný nielen tým, že Lysický bol aj jeden z autorových pseudonymov. Prináša celkom odlišný obraz romantického hrdinu, ako sú jeho podoby v slovenskej romantickej dramatickej spisbe. Zaslúži si pozornosť teatrologov, lebo cez Lysického a panslavizmus nadobúda v diele Paulínyho-Tótha iné významy, stavia ich do nových kontextov.

Celkom mimo pozornosti teatrologov sa ocitla smutnohra *Matúš*. Kým *Ludská komédia* spája aspekt historický so súčasným i fiktívnym, ktoré sú prestúpené alegorickým, *Matúš* je smutnohrou, ktorá sa dôsledne ponára do histórie, usiluje sa o jej verné zachytenie. Minulosť a postava Matúša Čáka mali inšpirovať k statočnosti a hrdinstvu aj národ slovenský. Samozrejme, že pri spracovaní historického materiálu sa vytvoril priestor aj pre autorskú licenciu, predovšetkým pri psychologizácii postáv. Smutnohra sa zachovala len v rukopise, neusporiadanom a neočíslovanom. Je to na druhej strane doklad o spôsobe písania V. Paulínyho-Tótha. Smutnohra je vytvorená z fragmentov radených vedľa seba, často bez príčinnej a časovej následnosti. Fragменты tvoria výseky zo života Matúša Čáka a postáv, ktoré profilovali alebo spoluvytvárali dobu. Samotný autor označil text ako plán k smutnohre. Je to však viac ako hrubý náčrt. K takémuto označeniu môže zvädzať aj fakt, že ju tvorí rad fragmentov. Aj z hľadiska historického, aj z hľadiska dnešného smerovania divadla u nás nie je problémom. Uvoľnená kompozícia, fragmentarizácia je jedným zo znakov jednej z vývinových línií drámy. Možno tým, že text sa zachoval v rukopise, v pracovnej verzii, ostal mimo pozornosti teatrologov. V literárnovednej literatúre sa spomína len historická poviedka *Trenčiansky Matúš* (1868). Vyzdvihoval sa predovšetkým fakt, že ponúkala aj oficiálny výklad zmyslu národných dejín.

Cenné poznatky o stave slovenskej drámy a divadla v období romantizmu môže-

me získať aj z adaptácie Hugovej hry *Pomsta otcova*. Zachovala sa tiež len v rukopise. Je spojená aj s otázkou, v akom vzťahu bola k *Hodovi Sitňanovi*, ktorý je zaradený z opačnej strany *Pomsty otcovej*.

Je viacero problémov, či skôr úskalí, ktoré neumožňujú členiť – aj keď nie rozsiahlu – tvorbu V. Paulínyho-Tótha do istých línií. Je to dané aj povahou poetiky romantickej drámy, pre ktorú bola príznačná košatosť, heterogénnosť, zložitosť. Aj preto sa budeme hrami V. Paulínyho-Tótha zaoberať jednotlivo.

Objavovanie osobnosti a diela Paulínyho-Tótha je lákavé aj preto, že sa pri ňom teatroológ občas ocitne v takmer neznámom priestore a ponúkajú sa mu tak nové fakty, súvislosti, poznatky. Rozhodujúcim spôsobom spoluvytváral obraz slovenskej romantickej drámy. V. Paulíny-Tóth patrí medzi tých, ktorých dielo ju osvetľuje, dotvára.

Viliam Paulíny-Tóth – bibliografia a biografia hier (1826 – 1877)

Pseudonymy:

Amaranth; Boleslav; Budišovský; B-v; F.V.P.; Lisický; Marek Rozmarín; M.I.H.; Miloslavín; Mina; M-n; M.R.; Mydloslav; Mydloslav Vechťovič; m.y.h.; Podolský; R-n; Rozmarín; ...vič; V.M.; V. Miloslavín; V. Podolský; V.P.T.

Viliam Paulíny-Tóth sa narodil v rodine evanjelického farára v Senici 3. 6. 1826. Otec bol vynikajúci rečník a vzdelanec. Matku považovali za nevšedný zjav, národne uvedomelú Slovenku. Keď mal Viliam 18 mesiacov, otec zomrel. S matkou sa presťahovali do Zemianskeho Podhradia k dedovi Žigmundovi Paulínymu, ten zomrel 81-ročný, ranila ho mŕtvica.

Bohatý statkár Gustáv Ostrolucký im daroval dom. Ujec Ján Roy poslal Viliama na výchovu a výučbu do Nového Mesta nad Váhom. Študovali tam slovenskí, maďarskí a nemeckí chlapci. Tu navštevoval aj latinskú školu.

Roku 1836 ako desaťročný odišiel študovať do Komárna. Dostal sa pod silný vplyv svojho učiteľa Jána Pálfyho. Oduševňoval sa pre maďarčinu. Matka s tým nesúhlasila. A tak začal študovať v rokoch 1838 – 1943 na gymnáziu v Modre, kde bola jeho matka vydatá za evanjelického farára Doležala. V Modre učil Viliama Paulínyho Karol Štúr, starší brat Ľudovíta Štúra. Karhal ho za básnenie v duchu maďarského romantizmu. V rokoch 1843 – 1846 navštevoval lýceum v Bratislave. Stretnutia s Ľ. Štúrom mali vplyv na jeho umelecký i ľudský vývin. So záujmom sledoval jeho prednášky o poézii, o filozofickom ponímaní histórie Slovanstva. V Prešporku študoval aj bohoslovie, no nestal sa evanjelickým farárom. Pod vplyvom Ľ. Štúra a J. M. Hurbana sa zaujímal o národný život a tak sa začal jeho život uberať týmto smerom.

Po zosadení Štúra z námestníctva profesorátu Reči a literatúry československej chcel s inými opustiť Prešpork. Ale otčím Doležal mu v tom zabránil.

Po skončení štúdií šiel s odporúčaním Ľ. Štúra za vychovávateľa do srbskej Koviňy neďaleko Belehradu. (V dĺžke pobytu sa pramene nezhodujú, Július Botto uvádza, že odišiel na dva roky, ale ako vychovávateľa ho potrebovali len rok.) Po návrate sa stáva vychovávateľom v šľachtickej rodine v Horných Příbelciach. Tu sa stretol aj s J. Kráľom a J. Rotaridesom. Stvorili si tu svoj svet s výletmi, šermom a strieľaním do terčov.

V Horných Príbelciach napísal v decembri 1846 *Ludskú komédiu*. Július Botto v životopise V. Paulínyho píše, že vznikla na spôsob Goetheho *Fausta*. Označuje ho „... za nadšené prorocké dielo jeho bádavej mladosti, v ktorom líčil prítomné udalosti vo forme vymyslenej. Z neho hovorí národná idea ako z podzemia, aké pohyby by mali v krátkom čase nastať. V tom diele Jozef je nosičom poesie slovenskej. Marina zastupuje zidealizovanú slovenčinu, Krivánsky predstavuje obraz Slovákov, v Tekenim zosobnil vládu, v Dóžovi zásadu vzbury a prevratu, v Elene maďarskú slobodu. Vôbec v tom diele dosvedčil sa Paulíny poetom nesmiernej fantázie a obrazotvornosti.“¹

Maďarská revolúcia zastihla Viliama Paulínyho v Kremnici, kde bol od roku 1847 profesorom na lýceu. V revolučnom roku 1848 vydal politický spis *Vek slobody*. Malo to svoju dohru. Ľudovít Benický, komisár vtedajšej revolučnej košútovskej vlády, mu dal na výber – medzi šibenicou a honvédstvom. Tak sa stal Viliam Paulíny honvédskym kaprálom.

V roku 1849 maďarská revolučná vláda zutekala pred cisárskym vojskom. Oslobodilo i Viliama Paulínyho. Dozvedel sa o Hurbanovom dobrovoľníckom zbore a stal sa jeho príslušníkom. Po jeho rozpustení ostal v Pešti. Stal sa prispievateľom novín *Presburger Zeitung*.

Po revolúcii pôsobil Viliam Paulíny v štátnej službe. V roku 1850 sa stal úradníkom na župnom úrade v Trenčíne, neskôr podslúžnym v Osliansko-rudnianskom okrese.

V roku 1851 bol menovaný za hlavného slúžneho v Bytči. Odtiaľ odišiel v roku 1853 do maďarského Kecskemétu, kde až do roku 1860 pôsobil ako stoličný komisár.

V roku 1855 sa Viliam Paulíny oženil s Vilmou Tóthovou, ktorá pochádzala zo zemianskej rodiny. Pripojil jej priezvisko k svojmu. Sedem detí vychovala v slovenskom duchu, hoci bola pôvodu rýdzo maďarského – aj keď jej priezvisko Tóth znamená Slovák. Bolo by zaujímavé bádanie v jej rodokmeni po slovenských predkoch. Všetko nasvedčuje, že jej priezvisko sa pri Tóthovom neocitlo náhodne.

Roku 1860 ho zo štátnej služby prepustili.

Roku 1861 sa aj s rodinou presťahoval do Budína. Vydával tu humoristický časopis *Černokňažník*.

Roku 1862 obnovil vydávanie beletristického časopisu *Sokol*.

V roku 1863 sa presťahoval do Skalice. Počas svojho pobytu v Skalici – do roku 1867 – zložil viacero politických piesní v ľudovom tóne. Niektoré z nich (*Prošba, Sloboda*) zľudoveli. Po Kuzmányho smrti sa presťahoval do Martina ako úradujúci podpredseda Matice slovenskej. Stal sa vedúcou osobnosťou slovenského politického života. Vyvíjal aj mnohostrannú redakčnú a organizačnú činnosť.

V rokoch 1871 – 1874 bol zodpovedným redaktorom Národných novín. V posledných rokoch svojho života redigoval a vydával svoje literárne a odborné práce.

Zomrel v Martine v roku 1877.

¹ BOTTO, Július: Životopis V. Paulínyho-Tótha, rkp. Martin: SNK – Archív literatúry a umenia (strany nečíslované, rok neuvedený).

Dramatické dielo V. Paulínyho-Tótha

Ludská komédia (1847)

Kocúrkovský bál (1851)

Matúš (1860)

Pansláv (1867)

Adaptácia Hugovej hry *Pomsta otcova*, v rkp. nie je uvedený rok vzniku, pri *Hodovi Sitňanovi* je rok, v ktorom sa dej odohráva (1847).

LUDSKÁ KOMÉDIA

Ludská komédia patrí medzi najnáročnejšie a najzložitejšie vybudované drámy slovenského romantizmu. Zdá sa, že neľahká bola aj jej cesta k čitateľovi. Uverejnil ju roku 1862 Sokol, obrázkový časopis pre zábavu a poučenie, ktorý v tom čase V. Paulíny-Tóth redigoval a bol aj jeho vydavateľom. Hoci rukopis ponúkol na vydanie, ako tomu nasvedčuje korešpondencia, 27. decembra 1846. Čo sa stalo v medziobdobí – od jej napísania po uverejnenie – by sme s istým rizikom nepresnosti mohli rekonštruovať na základe dvoch listov, ktoré vyšli „miesto predmluvy“ k *Ludskej komédii*. Autorom prvého je V. Paulíny-Tóth, druhého Ján z Priateľa ľudu, ktorého autor prvého listu označuje za „martýra slovenčiny“, oslovuje ho ako drahého brata. Priateľ ľudu vychádzal v Pešti. V tom čase sa tam zdržiaval Ján Kollár. Pôsobil na evanjelickej fare. S veľkou pravdepodobnosťou je práve on drahým Jankom, ktorému adresoval svoj list a ponúkol mu *Ludské komédiu* na vydanie v Priateľovi ľudu. Nasvedčujú tomu aj ďalšie indicie, predovšetkým označenie – martýr slovenčiny.

Prvý list objasňuje autorov vzťah k vlastnej hre. V. Paulíny-Tóth ráta s tým, že v Priateľovi ľudu jeho hru neuverejnia. Jeho predpoklad bol správny. Ktovie, aké by boli ďalšie osudy hry, keby napokon uzrela svetlo sveta v Priateľovi ľudu. V inom divadelnom kontexte – predovšetkým pokiaľ išlo o úroveň, javiskové možnosti – by sa možno dočkala inscenovania. Stalo sa tak až na sklonku 20. storočia, kedy ju v úprave režíroval R. Polák s ochotníckym súborom z Brezna. Pre presnosť treba dodať, že začiatkom 40-tych rokov ju chcel knižne vydať a opatriť doslovom dr. Stanislav Mečiar v Matici slovenskej. Zámer sa napokon nerealizoval.²

V. Paulíny-Tóth vo svojom liste navrhoval, že ak ho „drahý priateľ“ neuverejní v Priateľovi ľudu, aby ho poslal do Hlbokého J. M. Hurbanovi na uverejnenie v almanachu Nitra. Autor druhého listu však upozorňuje, že almanach publikuje radšej kratšie útvary, aby sa tak dostával priestor viacerým reprezentantom slovenčiny. Prípúšťa, že je to len jeho názor a možno sa mylí. Sčasti však mal pravdu. Pre presnosť treba dodať, že v ňom vyšla aj pomerne rozsiahla historická novela *Olejkar* od J. M. Hurbana, ktorý rozhodoval o obsahu jednotlivých ročníkov. Dôležité však v týchto súvislostiach je konštatovanie, že bez ohľadu na to, či sa *Ludská komédia* dostala k J. M. Hurbanovi alebo nie, v almanachu Nitra nevyšla. Sčasti signalizuje dôvod autor druhého listu, prečo nevyšla ani v Priateľovi ľudu. Aj keď v nej našiel veľa „podareného“, predsa len sa podľa neho mali niektoré miesta zmeniť. „....zvlášte tie mnohé

² PARENÍČKA, Pavol: Stanislav Mečiar – literárny historik. In: Stanislav Mečiar. Martin : Matica slovenská, 1996, s. 64.

nezrozumiteľné, bližšie vysvetliť; bo práca tá má dve stránky: jednu historickú z roku 1514 a jednu allegorickú z veku terajšieho, obzvlášte života Slovenčiny (Maríny) sa týkajúcu; miestami ale, kde sa dve tieto stránky úplne heterogénne spojené nachodia (výjavy v Tekenicich), sa ani ten najbedlivejší čitateľ nevyzná.³ Ďalej autor druhého listu argumentuje, že *Ludská komédia* je rozsiahly text (v Sokole vyšiel na 10. pokračovaní – aj s predmluvou a predohrou – od 4 do 8 strán vo dvoch stĺpcoch), navrhuje v Priateľovi ľudu „celky o sebe vytlačiť“⁴. Náklady podľa neho „...nebudú tak veľiké, že by ste jich zapraviť nemohli. Vydanie ja obstarám“⁵.

Ak autor druhého listu vyčítal *Ludskej komédii* heterogénnosť, nebola spojená predovšetkým s výjavmi v Tekenicich. Stala sa tvorivým princípom. Romantická dráma aj takto vstupovala do zápasov s poetikou klasicistickou. Ak sa vrátíme k prvému listu, ktorého autorom bol V. Paulíny-Tóth, sám na margo svojej hry konštatuje: „ostatne zdá sa mi to temer samému byť iba hŕba kamenia, tehieľ, vápna, dreva, ale nie chrám, nie palác, ba ani len dom k bydlu súci.“⁶

Je otázkou, do akej miery boli romantici otvorení pre homogénnosť, či ich filozofia skôr nenapovedala, že svet a človek sa ocitli na rázcestí, z ktorého vedú cesty k iným hodnotám. Aj keď ich dramatik v tejto hre prezentuje na historickom materiáli. Jeho znalosť bola autorovi *Ludskej komédie* dôverne známa. Dokladá to bohatý poznámkový aparát.

Dej *Ludskej komédie* sa odvíja vo viacerých líniiach, paralelne, vedľa seba, bez toho, aby dochádzalo k ich priamemu stretávaniu. Najväčší priestor je venovaný Dóžovi a jeho vojsku. Dramatik postupne navrstvuje motívy ich skutkov. Na začiatku sú viac či menej ušľachtilé. Vojsko sa chystá na vojnu proti Turkom, ale dlhé vyčkávanie, nečinnosť, oddaľovanie boja z nich spraví tých, u ktorých ušľachtilý cieľ zvíťazí postupne prerastie v túžbu po pohodlnom a bezstarostnom živote. Zabezpečuje im ho život v tábore. Najvýraznejšie túto premenu možno sledovať u Dóžu. Keď príde rozkaz rozpustiť vojsko, dôjde k vzbure, ktorá prerastie pod jeho vedením v sedliacke povstanie.

Ďalšia dejová línia sa sústreďuje na kardinála Tomáša Bakóca, šľachticov a zemanov. Obe dejové línie sú úzko prepojené, pričom iniciatíva sa delí medzi aktérov oboch strán. Raz je dominantnou strana Dóžova, inokedy zástupcov vrstvy feudálov. Obe strany vstupujú do konfliktu, ocitajú sa proti sebe, hoci mali vytvoriť spojenectvo.

Obe dejové línie je však potrebné čítať aj cez líniu faustovsko-mephistophelovskú. V expozícii sme svedkami toho, ako Faust umiera. Mephistopheles na seba berie podobu kňaza Vavrinca, aby neskôr mohol v Dóžovom tábore získavať ľudí pre upísanie vlastných duší za pohodlie a možnosť rozhodovať. Ďalším vyslancom pekla sa stáva Heridón, cez ktorého sú jednotlivé dejové línie spojené s líniou štvrtou. Heridón chce ovplyvniť osud Maríny, Krivánskeho, ale je aj svedkom umierania Macochy. Táto rovina je výrazne – podobne ako faustovsko-mephistophelovská – fiktívna. Tvoria akoby akési mystérium života, smrti a posmrtného života. Využívajú alegóriu

³ PAULÍNÝ-TÓTH, Viliam: *Ludská komédia*. Budín: Sokol, rok 1862, roč. I, č. 1–9, s. 13.

⁴ Tamtiež.

⁵ Tamtiež.

⁶ Tamtiež.

ako druh metafory prerastajúcej do celého textu. Vzniká tak čiastočne utajovaný dej, či skôr jeho téma – každá z postáv je ohrozovaná peklom a nie každá mu dokáže odolávať, víťaziť nad ním. Akoby v línii mephistophelovskej a heridónovskej prenikali na povrch.

Zápas Fausta a Mephistophela sa vlastne odohráva v každej z postáv, aj keď nie všetky dospejú do štádia vrcholného ohrozenia – upísania vlastnej duše peklu. Línia Fausta a Mephistophela teda prechádza z otvorenej v skrytú, viac či menej sa vynárajúcu na povrch v priebehu celého deja.

V. Paulíny-Tóth začína svoju *Ludskú komédiu* tam, kde J. W. Goethe vo svojom *Faustovi* končí. Faust V. Paulínyho-Tótha tesne pred smrťou rekapituluje svoj život:

FAUST: V člnku žitia vlnami metanom,
 Bez vesla viery, bez vetridiel čáky.
 Teba zloduchu! vycitoval som,
 Abys mi záživom slastí sveta
 Ohlušil bóle, čo trápily ma,
 Keď zrušil som chrám dušopokoja,
 chrám viery mojej a mieru s Bohom.⁷

Faust v predsmrtnej hrôze stoná a Mephistopheles oznamuje svojmu pánovi Leviathanovi, že obeť je už pripravená. Mephistopheles si po Faustovej smrti hľadá novú obeť. Stáva sa ňou vodca sedliackeho povstania, vyhlásený za sedliackeho kráľa, Juraj Dóža a povstalci.

Mephistopheles aj ďalej spája svoj osud so satanom a nie s Pánom Bohom. Stretáva Magladénu, prosí, aby mu vrátila slobodu a spolu pokľakli pred trón Boží. Vznáša sa nad ním kuvik a kuviká, že jeho prosbu zrušil satan. Mephistopheles v mníšskom habite prichádza na faru v Cegléte. Leviathan ho nabáda, aby sa pokúsil byť dakajý čas kňazom. Mephistophelovi sa to celkom pozdáva. Teší sa, ako pri svojom novom poslaní využije svoje rečnícke umenie. S menom Vavrinec sa dostáva do križiackeho tábora, kde však jeho vplyv paralyzuje Hrehor, Dóžov brat, ktorý je jeho pravým opakom. Usiluje sa napomínaním vrátiť Dóžu na cestu spravodlivosti a ctnosti.

Mephistopheles nie je sám, kto koná na svete zlo. Je ním aj Cudzinec, ktorý je v službách Leviathana. Kým Vavrinec sa usiluje šíriť a vyvolávať ďalšie zlo v križiackom tábore, Cudzinec sa sústreďuje na zápasy privátne. Chce získať Marinu a jej srdce, odlákať ju Krivánskemu. V tejto časti hry je takmer transparentne prítomný vzťah k cudziemu, ktoré je škodlivé, lebo jeho prítomnosť v našich končinách je spojená so zlými úmyslami. Nejasnejšia je motivácia spojenia Cudzincina a Heridóna. Cudzinec je vlastne prezlečeným Heridónom. Je zákerný a ziskuchtivý. Zdá sa, akoby v tej časti hry, v ktorej spoznáваме v Cudzincovi Heridóna, bola obsiahnutá výpoveď o tom, že zlo sa neviaže na hranice, ani tie pomyselne, národné či jazykové. Tvorí protipól zla a človek mu musí odolávať ako Marina Cudzincovi, jeho vábivým rečiam v *Ludskej komédii*.

Mephistophelov odchod z tohto sveta po porážke Dóžovho povstania, ktoré mu otváralo cestu pre živenie zla, odchádza z tohto sveta dramaticky. Jedna z postáv ju popisuje nasledovne:

⁷ Tamtiež, s. 14.

MOLNÁR: ... lež naraz chlap kýsi ozrutný octne sa pred Vavrincom, z oka modrého mu blesky jasavé šibaly, a mečom jak plameň ligotným dobýja na kňaza nášho z bieleho koňa svojho, sťa archanjel dáky. Vavrinec bráni sa jako besný, a ohňom divým zaslepený ani nezbadá, až keď valila sa mu už krv z čela, čo je poranený. Ľud náš vidiac, že je Antol už v reťazach, a Vavrinec zakrvavený dal sa do úteku divokého – a tu naraz, keď vranka kňazovho pokropila krv Vavrincova – pomysli si, že stane sa – vrankovi počne šibať plameň z huby a nosálov, na to zarechce sa divoko a vyšvihne do povetria, spraví tri kolesá jako tátoš opravdivý – a tam ten i s Vavrincom; nevideli sme ho viacej.⁸

V Mephistophelovi či Vavrincovi akoby symbolicky bolo zastúpené nebo i peklo. V úvode mu Boh dáva novú šancu a otvára mu cestu k sebe. Ale Mephistopheles sa znova vracia na pekelné cesty, tým ostáva verný. V službách Leviathana je aj Cudzinec či Heridón. Diabolské má ľudskú podobu. Dobro a zlo neustále zvädza zápas. Postavy konajú v krajne vypätej situácii, ako je vojna. K nej nepristupujú s vážnosťou, ale kalkulujú, koristia, užívajú si. Všetko sa tak stáva akousi ľudskou komédiou. Postihuje ju aj názov hry, aj keď samotný autor mal iný názor. Názov svojej hry považoval za „...dost' neogabaný, neurčitý.“⁹ Tak sa o ňom vyjadruje vo svojom liste drahému priateľovi, ospravedlňuje sa, že lepší nenašiel. Mohli by sme však hľadať aj iné paralely k názvu, napr. k Danteho *Božskej komédii*. Vyvolal ju k životu čas moru. Tóthovu *Ľudskú komédiu* poznamenal súdobý mor, ktorým sú ľudské necnosti, nielen sedliacka vojna, cez ktorú sa prezentuje.

Z histórie sa dozvedáme, že zhoršenie životných podmienok, útlak viedli k vypuknutiu sedliackeho povstania. Paralelne feudálne Uhorsko muselo čeliť nebezpečenstvu Osmanskej ríše, proti ktorej vyhlásilo krížiacku výpravu. Pre nechotu najvyššej šľachty viesť ju vymenoval kardinál Tomáš Bakóc za vodcu zemana sedmohradského pôvodu Juraja Dóžu. Protiturecké ťaženie sa však neuskutočnilo. Po nariadení rozpustiť vojsko došlo k spontánnym prejavom odporu, ktorý prerástol do sedliackej vojny. Mala protifeudálne, protihierarchické črty. Inšpirovali ju aj chiliastické predstavy. Napokon sedliakov porazili. Juraja Dóžu zaživa upiekli na rozžeravenom tróne.

V. Paulíny-Tóth vychádzal pri písaní *Ľudskej komédie* z týchto konkrétnych historických faktov. Upravenie by si žiadalo spojenie sedliackeho povstania s chiliastickými predstavami, odkazujúcimi nás k stredoveku a druhému príchodu Krista na zem. V *Ľudskej komédii* sa sedliacke povstanie zobrazuje tak, že pripomína čas pred apokalypsou. V sedliackom tábore sa vraždí, smilní, zbíja, zrádza. Povstalci, ktorí sa chceli zúčastniť protitureckej výpravy, mali spočiatku ušľachtilý cieľ. Vyčkávanie, nečinnosť, spoznávanie iného spôsobu života, bezstarostného, plného jedla a pitia v nich však prebudia túžbu po inom celi. Ten už bol celkom individuálny. S prospechom iných, s budovaním pozitívnych vzťahov k ľuďom, spoločenskej vrstve, z ktorej pochádzali, k svetu už nemali nič spoločné. Bolo to varovanie V. Paulínyho-Tótha pred individualizmom, jeho úskalia? Alebo sa takáto interpretácia diela ponúka z istého časového odstupu, kedy sa toto varovanie naplnilo? Faktom ostáva, že sedliacke povstanie nastavilo zrkadlo romantickým „individuálnym“ vojnám, ktoré

⁸ Tamtiež, s. 457–458.

⁹ Tamtiež, s. 13.

jednotlivec spravidla začínal i končil z vlastných pozícií. V týchto súvislostiach však treba zdôrazniť, aké motívy ho k tomu viedli. Nie vždy boli len ušľachtilé.

Postupný úpadok účastníkov sedliackeho povstania sa dá najzreteľnejšie sledovať v postave Juraja Dóžu. Je neverný žene Helene, ktorá preňho opustí muža, rodinu a žije s ním vo vojenskom tábore. To však Dóžovi nebráni v tom, aby mal pletky s mnohými ženami, túžil po Zuzke, ktorá je manželkou jedného z jeho vojakov. Helenin osud v niečom pripomína ten, ktorý mala kolchýdska Medea. Rozdiel je však predovšetkým v tom, že kým Medea urobí z otca a brata obeť, aby naplnila svoj vzťah k Iasonovi, muž Šimon zoberie od Dóžu za Eleny peniaze a stane sa vodcom. Elena sa, podobne ako Medea, Dóžovi za neveru mstí. Ponúkne Šimonovi sto dukátov, ak pôjde za Bathorym s odkazom, že môže zaútočiť na tábor, kým „žerie a korheľuje“.¹⁰

Väzieb na antiku by sme v *Ludskej komédii* našli viacero. Faust v predohre dospieva k sebaopoznaniu, že nemal zapredať svoju dušu. Podobne Dóža v rozhovore so Zápolím hovorí:

DÓŽA: Boli sme mstitelia dlhých utrpení sedlače biednej a tryzien šľachtických. Pravda, že previnili sme sa proti zákonom vami navymýšľaným, ale jedine preto, pretože vy previnili ste sa vymysleniami vašimi časnými proti Boha zákonom večným. A viny tejto vašej sme my mali byť mstitelia, ale Bôh opustil nás, bo i my sme opustili Boha, a mstiace ramená naše ochromely v bahne hriechov a podlostí – upadli sme vinou vlastnou, nie víťazstvom vašim. Avšak verím, že príde čas, v ktorom ešte raz vľaf bude červený križ na bielej zástave slobody ľudstva, a v ktorom križa bojovníci nesprznia hriechmi a svevoľou svätú voľnosť národov, a jestli ešte ani vtedy nepoznáte čas váš: teda vám bude beda, beda!¹¹

V *Ludskej komédii* sa stretávajú viaceré roviny, nielen historická a alegoricko-súčasná, ako sa konštatuje v druhom liste, zaradenom na začiatok hry namiesto predhovoru. Výrazne je v hre prítomná aj rovina fiktívna. V. Paulíny-Tóth v nej vychádza z príťažlivosti tajomstva ako zdroja napätia, využívania fantázie pri nepoznanom. Takáto je napr. časť s názvom Čertovo rebro.

V hre sú na viacerých miestach aktivizované zlé sily. Akoby pri každej z postáv chcel vyvolať pocit, že aj ona má svojho Mephistophela, ukrytého, čakajúceho na svoju chvíľu. Len u Vavrince a Heridóna vieme o ich spojení s peklom.

Fiktívna rovina je úzko prepojená na rovinu súčasnosti, predovšetkým cez Orlové, ktoré leží v horskom kraji a žije v ňom Jozef. Mesiac, ktorý postupne bledne, brieždenie, v doline hučí rieka, Jozef s harfou v rukách, spieva a jeho pieseň pripomína Sládkovičovu *Marínu*. To všetko navodzuje atmosféru známu z diel romantikov. Heridón, ktorý sa s Jozefom zhovára, sa vyznáva, že všetky piesne, ktoré mu Boh osudov určil, dospieval.¹² Aj toto vyznanie možno brať ako signál, že už nepatrí k svetu živých. Jozef predstavuje romantický ideál bytia. Žije osihotený v lone čistej prírody a jeho družkou je harfa a piesne. Heridón je jeho pravý opak.

Fiktívna rovina je spojená aj s tajomnou existenciou zvierat-larvy, kuvika, kohúta, holubice, žaby, netopiera, sovy. Ich prítomnosť v *Ludskej komédii* pripomína prítomnosť zvierat v Mickiewiczových *Dziadoch*, ale aj u nášho J. Grajchmana v *Melancholic-*

¹⁰ Tamtiež, s. 336.

¹¹ Tamtiež, s. 423.

¹² Tamtiež, s. 86, 88.

kom gavalierovi. Inšpirácia našich dramatikov Mickiewiczovým dielom je zjavná. Aj u nich odporné podoby zvierat zobrali po smrti na seba ľudia, ktorí žili nespravodlivo a sebecky. Zvieratá, ktoré vyvolávajú príjemné pocity, sú zase posmrtnými podobami ctnostných a bezúhonných ľudí. Tak ako v Mickiewiczových *Dziadoch*, ani v *Ludskej komédii* nie je presne vedená hranica medzi životom a smrťou. Priamo sa však premená mŕtvej na živú udeje len v prípade Macochy. Heridón čaruje a vyvolá na „cinteri“ jej ducha z hrobu. Duch Macochy sa vynorí z hrobu v podobe bieleho stĺpa. Aj keď Heridóna poslal k macochinmu hrobu Leviathan, aby naň pripol papier dudkovým brkom a žaby v jazere veštia, že tam príde jej duša. Macochin duch prináša posolstvo blaha a nekonečnej slávy. Lúči sa pozdravom: S Bohom. Postava Macochy opäť patrí medzi tie nejasné, hmlisté. Autor druhého listu z predhovoru vyčítal V. Paulínymu-Tóthovi, že časť hry s názvom Tekenice je nejasná. Nielen preto, že v nej vystupuje Heridón so zmenenou identitou – je macochiným bratrancom – a Jozef, snívajúci, žijúci skôr svojím preludom ako skutočnosťou. Je to dané aj postavou Krkošky, ktorej postava je odrazu označená ako Macocha. V rozhovore s Marinou je krutá, v Heridónovej prítomnosti skôr bezmocná. Môžeme sa iba domnievať, že ako Macocha je označená na základe jej príbuzenstva s Marinou. Tá Krkošku označuje ako mamičku.

Fiktívna rovina je posilnená aj prítomnosťou svetlonosov, zmoka, raracha. Ale prehovorí aj zvon, meluzína, vlny Labe, umrlčia hlava, hlasy z kútov.

Zdá sa, že zlo a temné sily nadobro ovládli *Ludskú komédiu*. Do deja však vstupujú v kľúčových okamihoch sily dobra: Pán, Magdaléna, ale aj Marina, Krivánsky a iní. Dôžove zlé skutky jeho brat Hrehor neustále konfrontuje s ideálom dobra, statočnosťou, ctnosťami. Aj keď sa zápas so zlom javil ako nerovný, napokon dobro víťazí a zlo je kruto potrestané.

V *Ludskej komédii* spoznávame Mephistophela ako víťaza nad Faustom. Má možnosť ovplyvniť davy, sedliakov a ich vodcov v sedliackom povstaní. Aj keď sa mu darí živiť zlo, nie je tým, čo napokon víťazí. Platí to aj o Heridónovi, ktorý akoby šíril zlo v menšom – v rámci úzkeho okruhu ľudí – a v mieri. Aj on utrpí v zápase o človeka porážku.

V závere hry prehovorí personifikovaná Glória, ktorá slziac požehnáva mŕtvolu Heridóna, Závisť, Duch Pravdy a Pamäť, ktorá „ľúba studené čelo pevca“ a sľúbi:

PAMIAŤ. Večne budem verná!¹³

Je zaujímavé, že na pevca sa mení umierajúci Heridón. Akoby sa odrazu zblížil s Jozefom. V rozhovore s ním v časti Orlové sa vyznal, že už všetky piesne, čo mu boli dané, vyspieval. Akoby v predsmrtnnej agónii sa v ňom predsa len pieseň ozve, keď rekapituluje svoj život a priznáva si prehry.

HERIDÓN. ...Všetky ospievať city; – lež Bože môj sám,

Žiadneho citu t e r a z v ňadrách už nemám.¹⁴

Pocitom osamelosti, absencie skutočného citu a strate ilúzií podliehali romantickí hrdinovia. Aj beznádej, ktorá v nejednom prípade viedla romantikov k tragickým rozhodnutiam, je posledným, čo spomenie Heridón tesne pred smrťou.

¹³ Tamtiež, s. 461.

¹⁴ Tamtiež, s. 460.

HERIDÓN. ...A ja robil som, a znal o „čáke“ spievať;
 Vedel som nádeju v ňadrá ľudské vlievať;
 Lež beda mi! – ona včul mňa nezahreje,
 Je neznám, ja nemám ani len nádeje.
 (*Prestávka, stonanie – smrť.*)¹⁵

Ak v závere akoby sa Heridón identifikoval s Jozefom, vzniká otázka, kedy a akým spôsobom sa Heridónova premena udiala. Poetika romantickej drámy nám však napovedá, že konanie postáv nebýva striktné motivované. Napokon, aj to je spôsob, akým dosahovali romantickí autori nejasnosť, hmlistosť u svojich hrdinov, postáv. Aj takto zdôrazňovali ich jedinečnosť, autonómnosť. Jednu zo stôp Heridónovej premeny môžeme nájsť v časti nazvanej Polidor Heridón, v scéne na cintoríne. Keď vyvolá ducha Macochy a chce, aby mu odpovedala, Macocha ho spolu s ostatnými odporúča do rúk Pána a lúči sa slovami:

DUCH MACOCHY. Pokoj s vami!¹⁶

Po Faustovej smrti ako Mephistopheles nepočúvol výzvu na nový život. Ako Heridón stoná pred smrťou, že mu neostala nádej.

Ludská komédia je v slovenskej romantickej dramatiky najzložitejšou svojou kompozíciou, ale aj filozofiou. Má mnoho spoločných znakov s Mickiewiczovými *Dziadmi*. Niektoré sme už spomenuli. Ale približuje sa k nim aj striedaním dramatických pasáží s opisnými – a opis je vlastný próze – ale aj básnickými. Stierajú sa hranice medzi poéziou, prózou a drámou. Tak ako sú priechné hranice medzi jednotlivými literárnymi druhmi, nie sú presne stanovené ani hranice žánru. Znaky historickej hry sa striedajú so znakmi hry zo súčasnosti, z fikcie sa prechádza do reality, skutočné prechádza – ako u Grajchmana v *Melancholickom gavalierovi* – v alegorické. Deštruuje sa aj časopriestor. Do sveta živých vstupujú mŕtvi. Zastupujú a predstavujú ich šťastí aj zvieratá – ako v Mickiewiczových *Dziadoch*. Miesto deja sa v deviatich častiach často mení. Jeho popis skôr evokoval atmosféru, ako zohľadňoval možnosti, danosti javiska. Precíznejšie sa s miestom a časom narába v historických pasážach hry.

Jednotlivé časti *Ludskej komédie* netvorí súvislý dejový tok. Autor skôr vyberá fragmenty podmienené historicky, súčasnosťou či fikciou a ukladá ich vedľa seba. Vo výsledku pôsobia heterogénne. Netradične volený sled udalostí im dáva nové kontexty, možnosť rozličných interpretácií.

Ludská komédia V. Paulínyho-Tótha stojí spolu s Grajchmanovým *Melancholickým gavalierom* na prahu modernej slovenskej drámy. Nie náhodou sa ju rozhodol inscenovať práve R. Polák s breznianskymi ochotníkmi. Škoda, že ostal v tomto úsilí osi-hotený.

KOCÚRKOVSKÝ BÁL

Veselohra vo troch jednaniach

V porevolučnom období napísal V. Paulíny-Tóth dve veselohry – *Kocúrkovský bál* a *Pansláva*. Pokiaľ sa o nich umenovedná literatúra vôbec vyjadruje, označuje ich

¹⁵ Tamtiež, s. 461.

¹⁶ Tamtiež, s. 319.

spravidla za veselohry reagujúce na národnú neznášanlivosť. Tá sa naozaj stala návratnou témou v dramatikovej tvorbe. Okruh problémov v oboch veselohrách je však omnoho širší. Sú obrazom ľudskej hlúposti, naivity, ale aj nedôvery v pozitívne vzťahy. Práve v oblasti vzťahov medzi ľuďmi zašiel V. Paulíny-Tóth dokonca ďalej ako iný slovenský romantický dramatik J. Grajchman. Ten je kritický, ironický, sarkastický, ale napokon zdravému jadrú spoločnosti sa učíní zadosť, jednoznačne „získava navrch“ a hlúposť je nemilosrdne vysmiata. Predovšetkým v *Panslávovi* V. Paulínyho-Tótha to tak nie je. Jeho postavy si už ani v najmenšom nedôverujú. Každý každého podozrieva. Dokonca aj záver akoby ostal otvorený pre vršenie ďalších pochybností. Svojimi vlastnosťami sú postavy v tom rozhodujúcom rovnaké.

Kocúrkovský bál silnejšie, intenzívnejšie živí romantickú nádej, že postavy si zvolia tú správnu cestu vo svojom živote a z minulých omylov sa poučia. Ak by sme v slovenskej dramatiky hľadali veselohry, ktoré ku *Kocúrkovskému bálu* majú najbližšie, už samotný jej názov nás upozorní na príbuznosť s J. Chalupkom a jeho hrami, ktoré sa tiež odohrávajú v Kocúrke. Aj V. Paulíny-Tóth nastoľuje problémy odnárodňovania, ku ktorému sa poukazom stávali aj pobyty slovenských slečien na „Erziehung“. Vracali sa z neho pomýlené v tom, že stačí zopár slov v nemčine, maďarčine či francúzštine a je z nich človek s inými koreňmi, pôvodom. V *Kocúrkovskom bále* takéto presvedčenie nadobudne Marina, z ktorej sa stáva Irma, ale predovšetkým jej matka Slámková. *Kocúrkovský bál* však pripomína aj veselohru J. Grajchmana *Nešťastná víza*, ktorú dramatik napísal v roku 1845 a jej dej tiež situoval do Kocúrka. V *Nešťastnej víze* je však Grajchman v kritike hlúposti, vystatovačnosti, nevzdelanosti, urodzenosti, z ktorej trčí slama, omnoho ostrejšia ako V. Paulíny-Tóth. Rovnako ako Samuel Tomášik, ďalší slovenský dramatik z obdobia romantizmu, v *Svadbe pod Kohútom*. V hlúpych hlúposť pretrváva, nič ich nepoučí. Grajchmanovo aj Tomášikovo poznanie ostáva v rovine pesimistickej – Hlupákovi môžeš rozum lievikom do hlavy liať, aj tak to nepomôže. Veselohra V. Paulínyho-Tótha skôr pripomína láskavejší prístup k neduhom rozšíreným v kraji pod Tatrami – z *Inkognita* J. Palárika. *Inkognito* vzniklo sedem rokov po *Kocúrkovskom bále*, hoci vyšiel až v letopise Černokňazníka na rok 1862, v Almanachu Nitra vyšiel dokonca až roku 1877. Mohli by sme teda skôr hľadať vplyvy *Kocúrkovského bálu* na Palárikovo *Inkognito* (1858), ako naopak. Nemôžeme však doložiť, či Palárik poznal *Kocúrkovský bál* z matičných súbehov. Preto sa treba skôr venovať pomenovaniu spoločných znakov oboch veselohier. V *Kocúrkovskom bále* prichádza do Kocúrka Hungersberg, sluha a zlodej, ktorý sa vydáva za baróna. Pripomína Potomského syna Jelenfyho z *Inkognita*, ktorý sa vracia do Kocúrka v celkom inej úlohe, ako ho opúšťal. Slámková a jej dcéra Marina priľnuli k tomu, čo je panské a neslovenské ako Evička Sokolová a jej matka v Palárikovej veselohre. Rovnako ako v *Inkognite* vystupuje Žid – krčmár, tak sa s ním stretneme aj v *Kocúrkovskom bále* ako Šmuľom – obchodníkom, ktorému sa pre jeho túžbu po peniazoch posmievajú, no na druhej strane ho mestský kapitán Kalina nazýva statočným židom. Zásadný rozdiel medzi oboma veselohrami je v tom, že Lajko Kalina, ktorý má v deji postavenie ako Jelenký v *Inkognite*, neprichádza v prestrojení do Kocúrka, aby spoznal svoju verenicu Evičku. V *Kocúrkovskom bále* sa Lajko a Marina poznajú od detstva. Od siedmich rokov k sebe patrili, lebo taká bola túžba a sľub otcov oboch mladých. Lajko sa dokonca zmieňuje, že Marínu ľudsky formoval, bedlil nad ňou po celé roky a urobil z nej svoju Marinu – jej meno nie je náhodné, hra vznikla päť rokov po Sládkovičovej *Marine* a obdiv k nej, túžbu pripodobniť k jej bytostnému čaru

aj svoje postavy premietol nielen do Mariny z *Kocúrkovského bálu*, ale aj do Mariny z *Ludskej komédie*.

Zoltán Rampák v knihe *Slovenskí klasickí dramatici 19. storočia a inonárodná dráma* spomína pôvodnú veselohru so spevmi a tancami v troch dejstvách, ktorá mala premiéru 21. decembra 1849 v peštianskom Národnom divadle – Ede Sziglieteho *Liliomfi*. Porovnáva ju s Palárikovým *Inkognitom* a poukazuje na spoločné znaky v typológii postáv, ich príbehoch, motiváciách. Nie je vylúčené, že tak ako Palárik, aj V. Paulíny-Tóth Sziglieteho hru *Liliomfi* poznal. Veď na repertoári peštianskeho Národného divadla bola až do roku 1864. Navyiac, dobové časopisy: Sokol, Orol, Černokňažník publikovali viacero adaptácií, úprav hier zahraničných autorov od V. Paulínyho-Tótha – popri Fredrovi, Garnerovi, Benedixovi a iných to bol aj Sziglieteti. Treba však zdôrazniť, že to nie je prípad *Kocúrkovského bálu*. Skôr by sme mohli hovoriť iba ak o inšpiráciách, nenesie znaky adaptácie. Tie ostatne boli v období romantizmu podmienené rozdielnym stavom oboch divadelných kultúr, predovšetkým pokiaľ ide o javiskové a realizačné možnosti.

Treba zdôrazniť, že kým v Sziglieteho veselohre sa komediálnym spôsobom riešia osudy lásky i nelásky dvojíc, u Palárika a Paulínyho-Tótha sú východiskové vzťahy k národu a národnosti, slovenčine, ktoré sú začas pokrivené túžbou po falošnom honore, obdive ku všetkému cudziemu. U oboch napokon vífazia skutočné city a hodnoty. Prestrojenia a inkognitá sotva stačia na to, aby sme hľadali príbuznosť Palárikovej i Paulínyho-Tóthovej veselohry so Sziglietim či inými. Patrili už k hrám Shakespearovým či Molièrovým, aby sme vymenovali aspoň najvýznamnejších zástupcov tejto tendencie v dráme. Romantická dráma a divadlo ich mali vo veľkej obľube a často sa s nimi v tomto období stretávame. Veď len Grajchman má hneď dve hry, v ktorých má prezlečenie a inkognito dôležitú funkciu – *Mariannu* a *Ako to bolo?*. U V. Paulínyho-Tótha sa stávajú zdrojom konfliktných situácií nielen v *Kocúrkovskom bále*, ale viacnásobne sú prítomné aj v *Ludskej komédii*.

Dej *Kocúrkovského bálu* je jednoduchý. V Kocúrkove sa pani Slámková rozhodne usporiadať bál na podporu vyhorelcov. No skôr ako úsilie pomôcť, Slámkovú vedie snaha predstaviť na bále Kocúrkovčanom dcéru Marinu, ktorá sa vrátila po troch rokoch z Erziehungu vo Viedni. V siedmych rokoch ju otec zaslúbil Lajkovi Kalinovi. Dalo by sa očakávať, že obaja mladí spečatia svoj vzťah svadbou. Marina sa však, aj pod tlakom spanštenej matky, pozerá zvrchu na roky minulé, ktoré prežila v Kocúrkove a v Lajkovej blízkosti. Situáciu ešte skomplikuje Hungersberg, ktorý sa vydáva za bohatého baróna. Uchádza sa síce o priazeň Mariny či Irmy – aj zmena mena signalizuje premenu dievčiny – ale viac mu ide o vidinu majetku Slámkovej. Obe ženy uveria Hungersbergovým nástrahám. Na bále dávajú Kocúrkovčanom najavo, že Marininým vyvoleným je Hungersber, nie statočný, Marine i národu oddaný Lajko. Marina si však sama pred sebou priznáva, že jej srdce k Lajkovi celkom neochladlo. Keď si z Mariinej nevšímavosti Lajko zúfa a jeho kríza vrcholí, prichádza na bál Szirtházy Béla. Spoznáva v Hungersbergovi markéra, ktorý uňho slúžil, ukradol mu 7.000 zlatých a ušiel s nimi. Slámková a Irma sú z tohto zistenia zúfalé. Lajko ich však zachráni pred výsmechom celého Kocúrkova a požiada Marinu o ruku. Obaja mladí si padnú do náručia a nakoniec si všetci spoločne zaspievajú Kuzmányho Kto za pravdu horí.

Odpor k odnárodňovaniu na jednej strane a budovanie zdravých vzťahov na strane druhej sú v centre autorovej pozornosti. Lásku k národu však V. Paulíny-Tóth

nevnímal na úkor úcty k národu inému. Najlepšie si to môžeme doložiť postavou notára Lajka, ktorý spolu so svojím otcom, mestským kapitánom Kalinom, prekypujú láskou k národu i všetkému národnému. To však neznamená, že by šíril národnú neznášanlivosť. Hlboké priateľstvo ho viaže k Maďarovi Szirtházymu. V jednaní III. výstupe 7. sa medzi Lajkom, Szirtházym a Zalayom odohráva nasledujúci dialóg.

SZIRTHÁZY. No itt vagyok már. Acce Kalina, servus barátom! Nuž jako sa máš Lajoško?

LAJKO. Dobre Béla môj – a ty?

ZALAY. Čože sa poznáte páni?

SZIRTHÁZY. Poznáme veru a divnými príhodami. 49-ho roku mňa Nemec zajal – a keby Lajka nie, boli by ma šikovali do Prešporka a odtiaľ iste ďalej, ale tuná –

LAJKO. Hej tuná o tri týždne neskôr zase mňa Šimoniho ľudia zajali, a keby Béla nie, boli by ma šikovali do Komárna a odtiaľ iste ďalej, ale tuná –

ZALAY. Ha ha ha – teda ste si guit páni.

SZIRTHÁZY. Nie sme, bo Kalina urobil počiatok.

LAJKO. A ty koniec.

SZIRTHÁZY. Tak je, lebo jestli ešte raz časy také prijdú, viem že nebudeme stáť proti sebe, ale vedľa seba, šak brat môj?

LAJKO. Prial by som si, aby tak bolo.

SZIRTHÁZY. Tak bude. Ty zostaneš Slovákom a ja Maďarom – ale sloboda bezrozdielna spoločná nás večne spojovať bude – a budeme jednej vlasti verní synovia.

ZALAY. Éljenek barátim! Vidíte, páni moji, také zmýšľanie sa mi ľúbi. Pravda je, že sme roku 48-ho chybili s tým hrozným magyjarizovaním; - de barátim, meg is adtuk az árát. Keď nám ešte raz pán Boh pomôže k dačomu, ináč to veru bude.¹⁷

Na tému vzťahu k národu a národnému je tento dialóg dostatočne veľavravný. Lajko je, tak ako Palárikov Jelenský, nielen záujemcom o ruku krásnej Slovenky, ktorá bola iba v krátkom poblúznení a očarení po príslušnosti k Nemcom a Francúzom, ale napokon po lekcií, ktorú dostala, spoznala, kde je jej miesto. Je aj básnikom. Jeho priateľ Dolinský ho upozorňuje vo chvíľach zúfania z nešťastnej lásky k Marine, že by sa mal venovať písaniu, svojej druhej láske. Pripomína to osudy aj ďalších postáv zo slovenskej literatúry z obdobia romantizmu, ale aj literátov samotných. Za všetky spomeňme *Marínu* a jej autora A. Sládkoviča, ale aj Grajchmanovu *Romanču*.

Slámková z *Kocúrkovského bálu* je v situácii podobnej ako Sokolová v Palárikovom *Inkognite*. V ich postavení je predsa len zásadný rozdiel. Obe túžia vydajom dcér získať a obe by stratili, keby predsa len v rozhodujúcich chvíľach nezachránili ich mená pred potupou statoční slovenskí mládenci. Nielenže oboch spojili sľuby ich otcov, že spoja životy s dcérami priateľov, obaja svojmu sľubu statočne dostoja, lebo sú si vedomí, že sa im oddá o ruku milovanej bojovať. Treba však upresniť, že kým Sokolová nielen slovami, ale aj stavom domácej pokladnice patrí vo svojom prostredí k zaujímavejším partiám, Slámková sa medzi ne pechorí, hoci doma trú núdzu a dobré časy pre ňu dávno zašli. Je skôr hodná poľutovania ako výsmechu. Je si vedomá nielen biedy v dome, ale aj svojho biedneho vzhľadu. Keď sa chystá na bál, vykladá si sama pre seba pred zrkadlom, že sa jej treba „maskirovať“, nie veľmi ústa otvárať, lebo by jej zlato z úst vykúkalo, aj učesať sa jej treba tak, aby plešinu zakryla. Šaty tiež nemá na bál akurátne, sama si ich kritizuje:

¹⁷ PAULÍNÝ-TÓTH, Viliam: *Kocúrkovský bál*. Budin : Černokňazník, rok 1862, s. 1.

SLÁMKOVÁ: ...Nádrá mi ledva dnuka vojdú a do pásu by hosťa pustiť mohla...¹⁸

Navonok však vystupuje autoritatívne a nezraniteľne.

Celkom jasne si aj Slámkovej dcéra Marina uvedomuje, že všetko je len pretvárika.

Na verejnosti sa chce podobat' bohatým slečnám, ktoré boli na Erziehung v cudzine, napodobňuje ich maniére. Keď je sama so sebou, vzdychá za starými časmi, keď ešte žil jej otec a obdivuje vernosť slúžky Liziky k Andrišovi, ktorý slúži u Kalinov. Osvojila si však taktiku svojej matky, ktorá napokon vzbudzuje zdanie dostatku. Praktizuje ju aj vtedy, keď očakávajú hostí. Z dôveruje sa s ňou matke Slámkovej nasledovne:

MARINA. Z tých menších kureniec som dala jedno upražiť a za päť groší som poslala pre salami, ty ho tak fajne vieš krájať, že ho dva plné taniere budú, und das ist nóbl zum Thee; krom toho som za 15 grajcarov dala koláčkov doniesť; – ale rumu neviem či budeme mať doma?¹⁹

Slámková jej kontruje.

SLÁMKOVÁ. ...Volačo perse bude chybeť, to dolejeme slivovicou; len pošli tú butelku k Jakubovi, nechť ju doleje a zapečúruje.²⁰

Nie však majetok je rozhodujúci pre Lajka, ktorý Marinu miluje. Verí v jej zdravý základ, vo vnútornú krásu, ušľachtilosť, ktoré ho urobia šťastným.

Medzi postavami je ojedinelou postava mestského kapitána Kalinu. Triesvo posudzuje Slámkovú i jej dcéru Marinu. Na rozdiel od Lajka, ktorý sa dáva viesť emóciami, u Kalinu pri jeho rozhodnutiach vyhráva rozum. Jeho repliky sú plné múdrosti, sentencií. Keď sa mu v 3. dejstve 1. výstupe zveruje Lajko, že Marina bola dušou jeho ducha, odpovedá:

KALINA (myslí). Dušou, dušou? Hm podľa Anaxymandra by to veľmi zle bolo, lebo ten učí, že duša je voda; naproti tomu Parmenides svedčí, že je ona oheň, Zeno dokazuje, že duša je kvintesencia štyr živlov. Hippokrates ju za ducha vyhlasuje, Heraklides za svetlo, Xenokrates hu počtom nazíva, Thales večne činnou substanciou, Aristoteles dokonalosťou; a hľadže ani jeden mudrec neučí to, žeby duša milenca v tele milenkynom sídlo mala; lebo dľa Hippokratesa ona domuje v ľavom ventrikuli srdca, dľa Erazma v membráne mozgy otáčajúcej, podľa Strába nad obočiami; Pláto ju delí na rozum, hnev a žiadosť, dľa Malbrancha záleží v sebavedomí.²¹

Takýchto brilantných replík, ktoré sú spravidla odpoveďou na Lajkove emócie, nájdeme celý rad.

Kocúrkovský bál môžeme zaradiť medzi nenáročné veselohry, ktoré v období romantizmu nastavovali zrkadlo odrážajúce negatívne ľudské vlastnosti na pozadí ideálu. Jednoznačne v ňom autor vyzdvihuje nielen zmysel pre národné, ale aj priateľské súžitie Slovákov s inými národmi. V tomto smere jeho *Kocúrkovský bál* súznie s názormi a postojmi, ktoré prezentoval vo verejnom i súkromnom živote.

¹⁸ Tamtiež, s. 17.

¹⁹ Tamtiež.

²⁰ Tamtiež, s. 18.

²¹ Tamtiež, s. 27.

MATÚŠ

Smutnohra v piatich jednaniach

„Ký div, že na Slovensku od roku 1850 do roku 1860 panovala v národných dieľach pustota a nemota“²² – píše v životopise V. Paulínyho-Tótha Július Botto.

Po roku 1860 sa začal intenzívnejšie venovať literatúre a organizátorskej práci v národnom hnutí V. Paulíny-Tóth.

Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že jeho cesta na poli národnom bola priama. Je to však iba zdanie. Kritickým bol preňho rok 1836, kedy začal študovať v Komárne u maďarského učiteľa Jána Pálfyho. Stával sa z neho oduševnený Maďar. Najradšej čítal diela maďarských dramatikov a básnikov, medzi ktorými nechýbal Petöfi. Zapáľil sa aj pre diela nemeckých autorov. Táto jeho čitateľská záľuba sa premenila na konkrétne inšpirácie, predovšetkým J. W. Goethem a jeho *Faustom* pri písaní *Ludskej komédie*, ktorá vznikla o jedno desaťročie neskôr. Matka, ktorú V. Paulíny-Tóth – a nielen on – považoval za neobyčajný zjav, národne uvedomelú Slovenku, bola jeho maďarónstvom zhrozená. Svojho syna vychovávala v národnom duchu. Po jeho návrate z Komárna si dala záležať na tom, aby „krotila“ jeho maďarskú orientáciu. Dôležitú úlohu pri tom zohral aj Karol Štúr, starší brat Ľudovíta Štúra, počas jeho štúdií v Modre. Presťahoval sa tam s matkou, ktorá sa vydala za evanjelického farára Doležala. K. Štúr karhal V. Paulínyho-Tótha za jeho básnenie v duchu maďarského romantizmu. Neskôr sa svojmu poblúzneniu smial aj samotný Viliam Paulíny-Tóth.

Ďalším dôležitým obdobím v jeho národnej orientácii bol jeho pobyt v maďarskom Kecskeméte, kde bol v rokoch 1853 – 1860 stoličným komisárom. Medzi obyvateľstvom bol obľúbený. No nielen to. Oženil sa so zemianskou bohatou slečnou Vilmou Tóthovou, ktorá bola maďarského pôvodu. Naučila sa však pomerne čisto a plynule hovoriť po slovensky a všetkých sedem detí vychovala v slovenskom národnom duchu. Ako sama hovorievala, keď prišla do reči národná otázka, svojmu národu ako Maďarka žičila úspech. Ale v otázke národnosti ich domu rozhodoval muž a v tomto ohľade sa mu cele poddávala. V. Paulíny-Tóth zase prejavil veľkorysosť tým, že k svojmu menu pridal priezvisko svojej ženy – Tóth. V otázkach výchovy detí, ich národnej orientácii bol však, možno aj na základe vlastnej skúsenosti, rozhodný. V tejto súvislosti možno spomenúť aj historku z ranejšieho obdobia jeho života. Po zosadení Ľ. Štúra z námestníctva profesorátu Reči a literatúry československej patril Paulíny k tej mládeži, ktorá ho navštevovala súkromne na jeho byte. Okrem sympatií v otázke národnej nesporne zohrala svoju úlohu aj Paulínyho vedychtivosť. Ľ. Štúr a nemecký profesor Schroer boli na prešporskom evanjelickom lýceu považovaní za najlepších. Vedeli študentom objasniť zmysel a podstatu vedy z filozofického aspektu. Pokiaľ išlo o ostatné vedné odbory na lýceu, študenti boli odkázaní viac-menej na vlastné sily a usilovnosť.

Rozsiahle vedomosti z oblasti histórie zúžitkoval V. Paulíny-Tóth pri písaní hier s historickou tematikou – *Matúš*, *Ludská komédia* a *Hoda Sitňan*. Že boli hlboké, o tom svedčí aj Tóthovo rozhodnutie „očistiť“ chronológiu Uhorska. Je dôležité zdôrazniť, že sa tak stalo pred rokom 1860, kedy vznikol Plán k smutnohre v piatich jednaniach

²² PAULÍNÝ-TÓTH, Viliam: Pansláv. Skalica : Sokol, rok 1867, roč. VI., č. 6–10, s. 210.

Matúš. Kráľovi Slovákov sa venoval aj v próze *Trenčiansky Matúš*. Encyklopédia spisovateľov Slovenska uvádza rok 1868 ako rok vzniku tejto historickej poviedky (vyšla v Besiedky 3), ďalšie pramene uvádzajú rok 1871. Dôležité je, že aj keď sa údaje o zniku prózy *Trenčiansky Matúš* rozchádzajú, vznikla až niekoľko rokov po smutnohre *Matúš*. V. Paulíny-Tóth do nej premietol svoj hlboký záujem o históriu Slovákov, jednu z jej dôležitých etáp, z ktorej mohli čerpať silu. Nadväzoval tým aj na úsilia romantickej drámy a divadla, nielen u nás, ale aj vo svete, predovšetkým v krajinách, v ktorých prebiehal národnooslobodzovací a národnouvedomovací zápas. Literatúra aj na tomto poli pociťovala svoje podlžnosti a viedla ju myšlienka splácať ich.

Mohlo by sa zdať, že plán k hre ešte neznamená, že ju možno zaradiť do národnej dramatickej spisby z obdobia romantizmu. Rozhodujúce však je, do akej miery je rozvinutý. Ak by sme ho posudzovali kritériami platnými pre klasicistický typ textu, mohli by sme konštatovať, že pôsobí neucelene, dramatické situácie nevytvárajú súvislý dejový tok. V. Paulíny-Tóth však bol inšpirovaný poetikou romantickej drámy, ku ktorej patrila aj fragmentarizácia. Nebola mu neznáma. Medzi jeho prekladmi z rukopisnej pozostalosti nájdeme aj *Pomstu otcovu!* (*Le roi s'amuse*, smutnohru v 4. jednaniach, pre slovenskije brvná slobodne premeňeno drama Hugovo). Aj to je dokladom, že romantickú dramatikú nielen poznal, s Hugovou drámou sa dokonca ako prekladateľ popasoval.

Prvé dotyky so smutnohrou *Matúš* sťažoval fakt, že jednotlivé strany nie sú očíslované. Autor zrejme postupoval metódou spracovania jednotlivých výjavov, situácií, bez toho aby ich vnímal v presnom slede – nie z aspektu časovej a príčinnej následnosti, ale na základe svojej autorskej vízie budúceho diela. Pri pomerne vysokom počte výstupov a postáv sa v ňom orientovalo zložito. Dokonca jednotlivé strany boli poprehadzované, čo nezľahčovalo prácu s textom. Ako jediné možné východisko sa ukazovalo radenie strán podľa očíslovaných autorských poznámok. Aj keď to z dôvodov, ktoré neskôr spomeniem, problém celkom neriešilo, postupne sa dala vytvoriť predstava o dramatikom zamýšľanej podobe smutnohry. Upresníme, že vysvetliviek či autorských poznámok je 97. Svedčia o tom, že autor sa dôsledne, poctivo pripravoval na napísanie smutnohry o Matúšovi. Má 33 postáv a komparz – vojsko, svadobní hostia, mnísi. Pre napísanie viacerých z nich slúžili Paulínymu-Tóthovi ako predobraz postavy z našej histórie. Ústredné postavenie medzi nimi má Matúš Čák, pán Považia. Ondrej III. ho roku 1296 vymenoval za palatína. Po roku ho tejto hodnosti zbavil, lebo ju využíval pre vlastné ciele. Od roku 1298 však boli Čakovci najmocnejšími domácimi protivníkmi Ondreja III. Výprava bratislavského a zvolenského župana Demetra proti Matúšovi Čakovi sa skončila neúspešne. Začiatkom roku 1300 sa začali vyjednávania, aby sa uhorským kráľom stal Karol Róbert, vnuk Karola II. Ondrej III. im nepripisoval väčší význam, lebo Karol Róbert nemal podporu pápeža. V polovici januára 1301 však Ondrej III. nečakane umiera a ním vymiera po štyroch storočiach vlády rod Arpádovcov. Mocní oligarchovia sa nevedeli dohodnúť na budúcom panovníkovi. Matúš Čák bol na strane tých, ktorí ponúkli korunu českému kráľovi Václavovi II. Ten ju preniesol na svojho syna Václava, ktorý bol už predtým zasnúbený s dcérou Ondreja III., Alžbetou. Napokon bol korunovaný za uhorského kráľa Ladislav. Matúš Čák dostal za jeho podporu ďalšie rozsiahle majetky. Po otcovej smrti sa Ladislav stal českým kráľom a uhorskej koruny sa vzdal. Opäť sa otvorila cesta k trónu Karolovi Róbertovi. Roku 1307 ho vyhlásili za uhorského kráľa. Matúš Čák sa tváril lojálne, ale ponechával si nezávislé postavenie. Aj napriek tomu, že Karol Róbert

po opätovnej dvojnásobnej korunovácii zveril Matúšovi Čákovi pôsobnosť, ktorá sa vzťahovala približne na dnešné Slovensko, Matúš ostával na svojom neobmedzeným pánom. Dokonca si ponechal aj cirkevné a kráľovské majetky, ktoré mal pre kráľa získať späť od neoprávnených držiteľov. Preto ho kráľ zbavil hodnosti správcovstva financií a kardinál Gentilis ho exkomunikoval z cirkvi. Postupne sa Matúš Čák stal jediným otvoreným odporcom kráľa.

V. Paulíny-Tóth sleduje vo svojej smutnohre osudy Matúša práve v tejto fáze. Že mu nebol cudzí zmysel pre dramaticko, o tom svedčí fakt, že spor, ktorý zobrazil, bol vlastne prvým veľkým sporom medzi mešťanmi (ako spojencami panovníka) a feudálmi. Posilňoval ho aj ďalšími historickými skutočnosťami, spormi medzi košickými mešťanmi a stúpecami kráľa, ktoré vyvrcholili smrťou oligarchu Omodeja Abu. Panovník pomocou ním menovanej komisie zakročil proti omodejovcom aj tým, ktorí konali – podobne ako Matúš Čák – nezávisle na kráľovi vo svojich stolicích. Museli sa zrieknuť všetkých neoprávnených majetkov. Tí sa však dobrovoľne tomuto nariadeniu neprispôbili. Vystúpili proti kráľovi. Tomu sa nepodarilo dobyť šarišský hrad, na ktorý sa omodejovci utiahli. K rozhodujúcej bitke došlo pri Rozhanovciach roku 1312. Omodejovci boli porazení a časť ich majetku kráľ udelil svojim verným prívržencom drughetovcom. Matúš Čák sa stal po porážke Omodejovcov jediným oligarchom na území dnešného Slovenska. Jeho popredným hodnostárom bol Felicián Zach. Matúš prišiel o spojenectvo s magistrom Dvončom, synom zvolenského župana i Feliciánom Zachom. Roku 1321 Matúš zomiera, čo urýchlilo rozpad jeho državy, lebo Matúš ostal bez mužského potomka – jediný jeho syn Matúš zomrel roku 1318.

Nie náhodou sa venujeme tak rozsiahlo historickým skutočnostiam súvisiacim s Matúšom Čákom. V Paulíny-Tóth sa usiloval o historickú vernosť. Hru bohato nasýtil historickými faktami, ktoré v rozhodujúcej miere – až na postavu samotného Matúša – ovplyvňujú konanie postáv. Viac-menej sú budované v rovine vzťahov k Matúšovi, či jeho protivníkom. Napokon, hra je bohato zaľudnená a pri jej rozsahu na výraznejšiu individualizáciu viacerých postáv chýbal priestor.

Konanie postáv teda v pozitívnom i negatívnom zmysle smeruje k Matúšovi a jeho skutkom. Aj keď je celkom zreteľné, že v úvode Matúšovi nechýba sila, moc, postupne z nich ubúda. Nechce vidieť alebo nevidí, že Felicián Zach (u Paulínyho-Tótha Zač) prešiel na stranu Karola Róberta. Jeho kalkulácie o možnom rodinnom prepojení s kráľovskou rodinou zlyhávajú, postupne mu ubúda z majetkov, zomiera syn Matúš. Napokon popri melanchólíi rozžiera Matúša Čáka rakovina. V závere žije Matúš skôr dovnútra, svojím smútkom, rozorvanosťou. Akoby úmerne s jeho ubúdajúcou mocou, vnútornou silou slabol aj jeho záujem o veci verejné, svetské, medzi ktoré patrila aj túžba vládnuť bohatstvom a ovládať ním beh sveta.

Je zreteľné, že dramatikove sympatie boli jednoznačne na strane Matúša. Neglorifikoval ho len V. Paulíny-Tóth, ale aj iní príslušníci štúrovskej generácie. Dôvodov, prečo Paulíny-Tóth našiel v Matúšovi Čákovi zaľúbenie, bolo niekoľko. V istom období bol Matúš Čák jediným veľmožom, ktorý sa vzoprel Karolovi Róbertovi. V boji proti nemu bol osihotený. Ako skutočne romantický hrdina teda vstúpil do nerovného zápasu, v ktorom napokon podľahol presile. Navyac ho oslabovala choroba, ktorá jeho koniec urýchlila.

Podobne ako Grajchmanov romantický hrdina Karol Búrny z *Melancholického galiera*, nemá ani Matúš Čák len kladné charakterové vlastnosti. Ale aj napriek tomu

si získava sympatie. Aj danosťami, povahopisom tejto postavy je smutnohra romantickou. Podchvíľou však nadobúda aj polóniovský rozmer (keď uvažuje o sobáší dcéry so synom Karola Róberta, aby si tak posilnil svoju pozíciu, moc).

V kompozičnej rovine smutnohry nachádzame aj ďalšie znaky poetiky romantickej drámy. Tóth ukladá vedľa seba fragmenty zo života svojich postáv, ktoré postupne vytvárajú mozaiku ich bytia, úsilí, historických zápasov. Sotva možno presne určiť, do akej miery je to dôsledok neukončenia a neusporiadanosti textu. Pretože samotný autor ju označil za nehotovú, ako plán k budúcej hre. Na druhej strane však treba dodať, že jej fragmentarizáciu posilňuje aj neakceptovanie troch dramatických jednot: miesta, času a deja – opäť v súzvuku s poetikou romantickej drámy. Odozvy klasicistickej drámy nachádzame v rozčlenení deja do piatich dejstiev. Sčasti zodpovedajú tým fázam deja, ktoré k nim patria v klasicistickej dráme. Platí to o dejovej línii, ktorú vytvárajú osudy Matúša Čáka. Od tejto hlavnej dejovej línie sa však odvíjajú ďalšie. Množstvo digresíí tak dáva smutnohre nádych roztrieštenosti, neucelenosti.

Plán k smutnohre *Matúš* je dokladom o úsiliach dramatikov posilňovať vedomie národnej identity, histórie, sily, národného uvedomovania. Núka sa otázka, ako vnímal V. Paulíny-Tóth v týchto súvislostiach Maďarov. Matúš Čák bol totiž pôvodom Maďar. Maďarkou bola aj dramatikova manželka. Aj keď sa sama vyhlasovala za vernú Maďarsku, neoslabovala v rodine ducha slovenskosti a viedla k nemu svoje deti. Mal aj Matúš Čák ako Maďar posilňovať v slovenskom národe pocit hrdosti, dvíhať národné povedomie? Je to jeden z paradoxov našich dejín, ale aj paradoxov vytvorených na literárnom poli? V prípade V. Paulínyho-Tótha nie z nevedomosti, lebo patril k ľuďom, ktorí sa v oblasti histórie pohybujú poučene, majú o nej hlboké poznatky. Alebo dovidel za hranice svojho storočia a vnímal národné otázky v širších reláciách? Jednoznačnú odpoveď by sme sotva našli. Ale aj to je konštatovanie, ktoré sa stalo pre romantizmus príznačným.

PANSLÁV Veselohra

V porevolučnom období vznikla aj ďalšia veselohra V. Paulínyho-Tótha *Pansláv*. V oku 1867 ju publikoval Sokol, časopis pre poučenie a zábavu. V porovnaní s *Kocúrkovským bálom* je dramaticky vyzretejšia a náročnejšie aj v myšlienkovvej rovine. Vzťahy medzi postavami sú omnoho rafinovanejšie a mohli by sme povedať, že nikto v nej nikomu neverí, všetci sa navzájom podozrievajú od začiatku do konca. Všetko je spochybnené a všetko neisté. Veselohrou je skôr v podtitule, ako v situáciách, príbehoch, konaní či názoroch postáv. Dokonca aj šťastný veseloherný koniec chýba. Podchvíľou *Pansláv* pripomína skôr paródiu na veselohry, ktoré mali posilňovať ducha slovenskosti. Lebo jediný pansláv, ktorý vstúpil do príbehu, sa skôr prezentuje v rovine ľúbostných či rodinných vzťahov. Neprotiví sa mu ani využitie intríg či nástrah, aby sa naplnil jeho cieľ – aj keď súvisí s inými. To sčasti oprávňuje pochybnosti postáv o jeho dobrých úmysloch. Účel urého v konečnom dôsledku svätí prostriedky. Aj keď je účel spojený s úsilím dať znova dohromady, čo úskoky a lesť rozdelili. Úskoky sú riešením úskokov.

Ústrednou postavou veselohry je Pansláv. Že ním je, o tom sa nemožno presvedčiť z jeho konania či názorov. Za pansláva ho označuje skôr Sidónia Oblazovská, druhá žena pána z Haluzíc a Oblazova, statkára Mateja Oblazovského. Kým Sidónia po-

važuje Pansláva, ktorý je vychovávateľom Arthúra, Oblazovského syna z druhého manželstva, za príživníka, pripisuje mu zhýralosť Arthúra, statkár k nemu prejavuje temer bezhraničnú dôveru. Expozíciou pripomína Pansláv Molièrovu expozíciu k Tartuffovi. Aj Pansláv je Sidóniou označovaný prívlastkami, ktoré k tejto molièrovej postave patrili. Rovnako ako Orgon, aj Oblazovský bráni Pansláva pred Sidóniou.

OBLAZOVSKÝ. ... Pre to, že je Lysický len čižmárov syn, je on statočný a šlechtný človek, a má viac rozumu, ako ktorýkoľvek armalista, či donatár, čo si svojich predkov trebars z archy Noahovej odvodzuje.²³

Keď je však osamote, na rozdiel od Orgona chvíľami pochybuje, či nemá Sidónia pravdu. Ale vzápätí sa sám na seba hnevá, že sa znova oženil, lebo so ženou má len problémy. Pochybnosť, aký pansláv Lysický je, však ostáva.

Ak sa pansláv Lysický neprejavuje výrazne v rovine panslavizmu, je to aj preto, že Oblazovského rodina nerieši problémy národné, ale rodinné, ktoré má na svedomí zhýralý syn Arthúr. Sidónia mu do panslávov „nadáva“ preto, že príčinu Arthúrových zhýralostí vidí v Lysickom a každá nadávka, aj keď na celkom inú tému, sa jej hodí. Pravá príčina Arthúrovej neposlušnosti rodičovským napomenutiam je jeho láska k Etelke Hôrkovej. V kúpeľnom meste Tepliciach nemá práve dobré meno. Otcovu zúfalstvo i macochin hnev vzbudzuje to, že Arthúr dal Etelke prednosť pred chovanicom pána Oblazovského, sirotou Konstanciou Budišovskou. Konstancia oplýva všetkými cnosťami. Keď ju Arthúr opustí, zmocní sa jej zúfalstvo. Lysický je aj pravotárom. Tak pozná spôsoby, ako dostať k slovu spravodlivosť a odhaliť pravdu. Nahovorí svojho sluhu Ďura Fuseka, aby si v prestrojení za bohatého anglického gavaliera naklonil Etelku. Pretože sa Etelke a jej matke zdá anglická partia výhodnejšia, zruší sľub, ktorý dala Arthúrovi a vrhne sa do nového dobrodružstva s domnelým anglickým gavalierom.

Lysického nástraha napokon vyjde. Arthúr si je vedomý hrozného omylu, ktorého sa dopustil. Konstancia miesto toho, aby bola Lysickému vďačná, že jej vrátil Arthúra, v záverečnom monológovi celkom pochybuje o Lysického dobrých úmysloch.

KONŠTANCIA (sama).

(Odložiac ručník z tvári.) Ha! podlý zradče, mňa neoklameš. Svodca ten ma ešte znižuje pred mňa, a náruživosť jeho rozduchuje. A ja musela som byť ešte i svedkom tejto podlosti! Nemožno mi to ďalej vydržať, musím ujcovi všetko rozpovedať; srdce Arthúrovo si tak síce neratujem, ale aspoň z tvári toho zradcu ztrhnem náličnicu, a objavím ho pred svetom v jeho celej holote a ničomnosti.²⁴

V závere teda akoby sa všetko vracalo k začiatku. Iba pochybnosť o Lysického zámeroch a prítomnosti v domácnosti statkára Oblazovského nevyslovuje svedok citových utrpení (Konstancie) aj citovej ľahostajnosti (Arthúra) Sidónia, ale ten, kto je jednou z ich hybných síl, Konstancia samotná. Moderna nazvala takýto spôsob budovania deja kruhovou, cyklickou štruktúrou. V každom prípade záver je otvorený, nevyúsťuje do jednoznačných riešení. Vonkoncom už nemožno hovoriť o veselohernom šťastnom konci. Komedialnosť tu znamená kritičnosť a nie zábavnosť.

²³ PAULÍNÝ-TÓTH, Viliam: Pansláv. Skalica : Sokol, rok 1867, roč. VI., č. 6–10, s. 210.

²⁴ Tamtiež, s. 298.

Pansláv Lysický netrpí osihotenosťou, rozorvanosťou, ani pochmúrnosťou romantického hrdinu. Neuzatvára sa do seba, ale naopak, aktívne zasahuje do života nielen Arthúra, ale celej Oblazovskej domácnosti. Nevyhýba sa spoločnosti, vie v nej manévrovať, ovplyvňovať vzťahy medzi ľuďmi podľa svojich predstáv. Jeho konanie nemožno posudzovať jednoznačne. Najskôr svojimi výhradami chcel otupiť lásku Arthúra ku Konstancii. Keď zistí, že Oblazovský potrebuje jeho pomoc, aby sa Arthúr vzdal nežiadúceho vzťahu k Etelke a vrátil sa ku Konstancii, pokojne sa stáva jeho spojencom. Dokonca sa neštíti ani úskoku a pošle v prestrojení svojho sluhu Ďura Fuseka k Etelke, len aby dosiahol toho, že sa Etelka Arthúra vzdá pre výhodnejšiu partiu a Arthúrovi neostane iné, ako vrátiť sa ku Konstancii. Lysického konanie skôr vzbudzuje pocit, že chcel živiť Arthúrovu prelietavosť a upozorniť na plytkosť jeho citov. Napokon sa vzťah Konstancie a Arthúra stáva taký neprehľadný, že sa v ňom Konstancia vôbec nedokáže orientovať. Žiadna z postáv nevie, na čom v skutočnosti je. To, čo sa stáva pravdou, je spojené s pochybnosťami. Ale to, čo bolo iba hrou, pretvárkou, tomu sa uverí. Konstancia neverí, že jej vzťah k Arthúrovi sa môže ešte raz vyvinúť vo vzájomnú náklonnosť a lásku. Arthúr stráca istotu, lebo ho o ňu pripravila Etelka, ktorá všetko iba predstierala. Cíti skôr ľútosť nad krivdou, ktorej sa dopustil voči Konstancii, ako lásku. Oblazovský vkladá všetky svoje nádeje do Lysického, lebo sám už nemá síl, aby ovplyvnil Arthúrove rozhodnutie. Sidónia je pochybnosť sama, jej stelesnenie. Júlia Hôrková a jej dcéra Etelka dôveru iných dosahujú rafinovanosťou. Tak vzbudzujú zdanie Etelkinej počestnosti, ale zároveň aj naplňujú plán úlovku výhodnej partie. Napokon sú to práve ony, ktoré doplácajú na dôveru samých k sebe. Lysický je spomedzi postáv najzložitejšou. Dáva sa viesť rozumom. Chce ním riadiť city iných. Akoby s nimi hral šachovú partiu a keď sa mu hra znepečí, rozhádzal figúrky, aby mohol hrať partiu novú. Tentoraz však nie sú spokojné hlavné figúrky, s ktorými ju hral. Konstancia už v lásku neverí, Arthúr je ranený a sklamaný. Len Júlia Hôrková a Etelka prehrávajú. Ak vôbec možno o prehre hovoriť, lebo Etelka hlbší vzťah k Arthúrovi neprechovávala. Majú otvorenú cestu na inom mieste uskutočniť lov na Etelkinho manžela, ale s dokonalejšou stratégiou, lebo majú o jedno ponaučenie navyše.

Na prvý pohľad sa zdá, že *Pansláv* je plnokrvnou veselohrou. Pripomína však miestami trýchlohru. Oblazovský viac vzdychá, zúfa si, ako prejavuje chuť do života. Sidónia je jeho pochmúrnou, pesimistickou, útočnou partnerkou. Hôrková a Etelka skôr vzbudzujú odpor, akoby vyvolávali smiech. Možno u Arthúra sú smiešne jeho city, vyvolané pretvárkou a kalkulovaním. Lysický vzbudzuje pocit, že v živote nikoho nerozoznal, Konstancia je usmoklená, skôr vzbudzuje ľútosť ako smiech. Možno sluha Ďuro Fusek má veselého ducha. Ale autor mu väčší priestor vo veselohre nevy-medzil, nerozhral partiu zvädzania Etelky, lebo o to mu pravdepodobne nešlo. Na rozdiel od autora sa možno zhodneme na tom, že *Pansláv* je tragikomédiou. Pričom zástoj tragického a komického záleží od interpretácie, akcentov.

Ak označíme *Pansláva* skôr za tragikomédiu ako veselohru, nechceme tým povedať ani naznačiť, že v Paulíny-Tóth nevedel, čo napísal. Ak však vychádzame zo skúseností, ktoré dramatici v období romantizmu mali napr. v matičných súbehoch, pochopíme, prečo V. Paulíny-Tóth pripísal svoju hru iba jednému žánru. Aj keď romantizmus sa svojou poetikou odkláňal od čistoty žánru a naopak, otváral priestor pre koexistenciu znakov viacerých v jednom diele, J. Grajchmanovi a jeho *Marianne* posudzovateľ P. Dobšinský v matičnom súbehu vyčítal žánrovú nejednotnosť. Zrej-

me tomuto problému sa chcel V. Paulíny-Tóth vyhnúť. Je to však len hypotéza, ktorú nemožno doložiť.

Názov veselohry V. Paulínyho-Tótha nás pripravuje na tému hry, ktorá sa stáva iba okrajovou. Keď si ju prečítame, nájdeme motív takejto autorovej voľby. Hovorí o neistote, blúdení, tápaní, odcudzenosti, zdaní, realite, ktorú vystriedala vízia, fatamorgána. Mohli by sme v konečnom dôsledku povedať, že už názov hry *Pansláv* pripravoval pôdu pre posilňovanie národného ducha. Ale skôr je to hra o tom, že často sa za jej propagátorom skrývajú celkom iné záujmy, na hony vzdialené od všetkého národného. Panslavizmus je skôr nálepkou ako skutočnosťou. A napokon, mladí aj starí riešia celkom iné problémy, v ich zornom poli sú len ich city a trápenia.

Pansláv je hrou o strate ilúzií. Nie preto, aby divák žalostil na spôsob Oblazovského, Konstancie, Sidónie či ďalších. Otvorený záver hry vyzýva využiť ďalšiu možnosť zvoliť si plnší a hodnotnejší život. Alebo jeho opak?

Je prekvapivé, koľko možností interpretácie veselohra *Pansláv* ponúka. Historiografia nezachytila, že by sa na slovenských javiskách inscenoval. Ostáva pre ne ako výzva. Viac šťastia mal Pansláv iného slovenského dramatika tohto obdobia – J. Záborského. Uviedli ho ružomberskí ochotníci na sklonku šesťdesiatych rokov 19. storočia.

POMSTA OTCOVA

Smutnohra v štyroch jednaňjach pre slovenskje brvná slobodně preměnenuo dráma Hugovo: „Le roi s’amuse“.

Július Botto v Paulínyho-Tóthovom životopise uvádza, že Paulíny cez prázdniny cestoval po Slovensku a usporadúval národné zábavy a divadelné predstavenia. Za bohumilý skutok považoval aj dejateľnosť národnú. A tú generáciu slovenských romantikov uskutočňovala aj prostredníctvom divadla.

V. Paulíny-Tóth teda poznal divadlo z bezprostredných kontaktov s ním. Neboli mu neznáme jeho možnosti, ale ani obmedzenia. Svoje skúsenosti s ním zužitkoval ako dramatik aj prekladateľ. Jeho prekladateľská činnosť bola rozsiahla. Prekladal z francúzskej, anglickej, nemeckej a maďarskej dramatiky. Preklady voľne upravoval, či presnejšie, adaptoval pre podmienky slovenského ochotníckeho divadla v danom období. Na tomto mieste sa ponúka možnosť prostredníctvom Hugovej hry zaznamenať, akými premenami v rámci adaptácie prešla a zároveň sa ponúka aj možnosť utvoriť si predstavu jej javiskovej vízie v našich podmienkach. Aj keď nám historiografia slovenského divadla neposkytuje informáciu, či sa naplnila. Vynára sa teda otázka, či ju vôbec inscenovali.

Ďalší nemenej závažný problém je spojený s faktom, že z opačnej strany rukopisu je predohra *Hoda Sitňan*. Aby bol problém ešte zložitejší, nasleduje po nej 6-replikový veršovaný monológ Hodu a po ňom jeho rozhovor s Duchom Sitna. Pre ďalšie bádanie ostáva otvorený vzťah týchto dvoch textov. Zatiaľ, zdá sa, možno o nich hovoriť iba ako o dvoch samostatných textoch – pri *Hodovi Sitňanovi* iba v rovine predohry. Ale vylúčiť nemožno ani fakt, že ju autor zamýšľal ako predohru k *Pomste otcovej* – sčasti ako jej pendant, prorocstvo. Ak by túto možnosť spochybňoval názov, treba túto pochybnosť vylúčiť. Napr. v *Ludskej komédii* každá z deviatich častí má svoj názov, rovnako ako text namiesto predhovoru, ktorý tvoria Dva listy.

V *Hodovi Sitňanovi* v predohre vystupuje Spevec a Duch Sitna. Odohráva sa v ro-

ku 1847 (teda tesne pred revolúciou) na vrchu Sitne (bol spojený v ľudovej povesti s rytiermi, vystupujúcimi v čase núdze z brala). Spevec stojí na končiare Sitna, na jeho kraje sa díva. Berie do rúk harfu, aby sprevádzala jeho spev, vzdávajúcí hold okolitej kráse. Prihovára sa mu Duch Sitna. Je ním „...ženská to vysoká v tenkých závojoch bielych, ktorá vyjde zo skaly“²⁵. Hovorí o Spevcovej túžbe nahliadnuť do budúcnosti. Ten si fažká, že aj keď jeho rod je priateľom pokoja, nemá hrdinov. Duch Sitna spomína hrdinov a žulové hrady, ktoré tam kedysi stávali, na ich slávu. Slávne rody, čo v nich žili, už dávno pomreli. Len Sitno vysoké si tie časy pamätá. Spevec zatúži vyviešť tie časy z hrobu, ukázať svetu niekdajšiu slávu Sitna. Duch Sitna ho vypočuje, šibne skalú a tá sa pred ním otvorí. Naplnilo sa tak čakanie Ducha Sitna, lebo raz za päťsto rokov môže dať človek život mŕtvemu.

Keby v zátvorke nebol uvedený rok 1400, mohli by sme sa domnievať, že Spevec je svedkom toho, čo sa odohrá 500 rokov po *Otcovej pomste*, keď Duch Sitna znova vystúpi zo skaly. Opäť je to však len predpoklad. Faktom ostáva, že po hrdinských skutkoch niekdajších rytierov Považia neostalo ani pamiatky. Vládnú mu zemanía, ktorí vedú život lúpežných rytierov. Unášajú ženy, vraždia, lúpia. Medzi zemaniami – zbojníkmi je najmocnejší Manin, pán Považia. Ostatní bohatí či schudobnelí zemanía ho podporujú pri únosoch, v nerestiach, cudzoložstve. Hoci má ženu, prenasleduje mladé dievčatá na Považí. Je medzi nimi aj Jurena, dcéra starého zemana Lemara. Hoci ju otec hneď po narodení ukrýval v horskej chyžke a zveril jej výchovu Katuši, Manin ju pri love objaví a začne jej dvoriť. Prikáže svojím zbojníckym kumpánom, aby ju uniesli na jeho hrad Manin. Zneužije jej hlboký cit a zneuctí ju. Jurenin otec sa rozhodne, že dcérinu potupu pomstí. Manina už nič v jeho nerestnom živote nedokáže zastaviť. Po Jurene si chce získať priazeň krásnej krčmárky Sára. Jurena zažíva muky lásky. Ale ani Sára neminú. Jej brata Šmila Lemar Becko podplatí, aby Manina zabil. Kým Jurena chce za Manina obetovať život, Sára sa stáva spolu s bratom, aj keď nedobrovoľne, strojom Maninovej smrti. Manin tak zaplatí za potupu Jureny aj vzťah k Sára.

Aj keď neporovnáваме adaptáciu V. Paulínyho-Tótha s originálom, celkom zreteľné sú slovenské reálie – miesto deja, niektoré postavy – predovšetkým Manin, dokonca aj problémy, s ktorými sa museli vyrovnávať ľudia z Považia. Lemar predstavuje akúsi dobovú podobu hrdinu. Vystriedal rytierov z hradov. Rozdiel je v tom, že Lemar sa pohybuje v inom prostredí. Je odvážny, má zmysel pre česť a statočnosť.

Spomedzi ženských postáv majú kľúčové miesto v deji Jurena a Sára. Tvoria protipóly v ľúbostnom vzťahu k Maninovi. Kým Jurena bezhlavo miluje Manina aj vtedy, keď sa z milovaného človeka vyklúje záletník a zloduch, Sára podriaďuje svoj cit povinnosti, poslušnosti k bratovi Šmilovi. Ten je verný pánovi, ktorý ho platí. Vernosť za peniaze stojí u tohto krčmára vyššie ako sestrin cit. Katuša je slúžkou, ktorá lichôtkami a uznaním živí a posilňuje Jureninu zhubnú lásku a vášeň k Maninovi. Netuší, že práve on sa stane skazou rodiny. Zomiera pri únose Jureny, ktorú bránila pred zbojníkmi spolčenými s Maninom.

Na romantické tendencie je adaptácia *Pomsty otcovej* V. Paulínyho-Tótha napojená vo viacerých smeroch. Predovšetkým Lemar je typický romantický hrdina, ktorý

²⁵ PAULÍNÝ-TÓTH, Viliam: Hoda Sitňan, rkp., 2 s.

vysoko stavia zmysel pre spravodlivosť, rytierskosť, česť. Je ochotný bojovať za ne aj vtedy, keď má proti sebe presilu. V tých fázach, v ktorých sa odohrávajú rozhodujúce zápasy, je vo svojich úsiliach osihotený. Má síce spojencov v Šmilovi, ale jeho spojenectvo je kúpené za peniaze, nie nezištné.

U postáv sa stávajú rozhodujúcimi vášne. Sú spojené s hlbokým citom, ale aj so zhubnými slabosťami. Nevyskytujú sa izolovane. Silný cit striedajú ľudské slabosti. Miestami splývajú, sú ťažko čitateľné. Aj to je jeden z dôvodov, prečo sa postavy, až na Lemara, ocitajú v chaose, bludiskách mysle, z ktorých niet východiska. Lemar ako romantický hrdina fyzicky nehynie. Umiera jeho osobné šťastie nenaplnenou láskou k Säre.

Smutnohre nechýba to, čo spravidla sprevádza príbehy romantických postáv. Vzduchy, melanchólia z neopätovaných citov, zúfalstvo, pri ktorom si Lemar dokonca trhá vlasy, keď sa dozvie o nebezpečenstve, čo hrozí jeho dcére Jurene od zbojníkov, to všetko dotvára atmosféru smutnohry. Nechýba dokonca ani prestrojenie, ktoré mala romantická dráma a divadlo v obľube. Lemar prikáže Jurene, nech sa prezlečie do mužských šiat, aby ju prenasledovatelia nespoznali.

Silnými atmosférotvornými a dramatickými prvkami sú živly. Hromy a blesky sa spomínajú viackrát. Spravidla sprevádzajú stavy mysle, duše, sú obrazom vnútorných poryvov postáv.

Smutnohra má súvislý dejový tok. Ale jednota času a predovšetkým miesta je viackrát porušená.

Adaptáciu *Pomsty otcovej* možno považovať za jeden z titulov, ktoré mali posilňovať úsilie romantizmu u nás. Tie boli spojené aj s individuálnou revoltou proti násiliu.

Záverom

Za pomerne krátky život napísal V. Paulíny-Tóth štyri pôvodné divadelné hry – jedna z nich (*Matúš*) sa zachovala v rukopise iba v pracovnej verzii. Možno uvažovať, či je to málo alebo veľa, keď Viliam Paulíny-Tóth umrel ako 51-ročný. Nemožno však zabudnúť, že poznamenal svojou činnosťou nielen oblasť literatúry, ale aj oblasť národného, spoločenského a politického života. Doložiť to môžeme aj dvoma zachovanými životopismi – od J. Bottu a J. M. Hurbana. Jeho súčasníci o ňom písali pomerne veľa. Menej ho už spomínali literárni vedci a najmenej teatrológovia. Dopustili sa nepresností, ktoré skresľujú jeho tvorbu. Dokonca aj meno, ktoré v Encyklopédii spisovateľov Slovenska uvádzajú vytrvalo nie ako Paulíny (dlhé í), ale Pauliny. Potrebné svetlo do jeho tvorby nevňášajú.

Dobové súdy o diele V. Paulínyho-Tótha sú poznamenané obmedzeniami, ktoré pre drámu sčasti vytváralo Dohnányho *Slovo o dramate slovanskom*, sčasti úsilie vytvárať v rámci romantizmu diela, ktoré rešpektujú náročné špecifiká, stav a potreby divadla. Samozrejme, že nie sú zanedbateľné. Ale problém nastáva vo chvíli, keď ich obchádzanie diela stotožňuje v kritickej reflexii s nižšou kvalitou.

Osud *Ľudskej komédie* V. Paulínyho-Tótha pripomína osud Grajchmanovho *Melancholického gavaliera*. Pre ich kompozičnú náročnosť, filozofiu, si sotva možno predstaviť, že by po nich siahol niektorý z vtedajších ochotníckych súborov. Texty vhodné pre ne boli zrejme v centre záujmu. Tie ostatné ostávali mimo ich úsilí, ale často aj mimo kritickej reflexie, zaťaženej obmedzeniami a potrebami nášho divadla. Zdá sa

to ako jedno z možných vysvetlení. Lebo generácia slovenských romantikov bola obdivuhodne vzdelaná, ovládali niekoľko jazykov, študovali i pôsobili v zahraničí a tak mali skúsenosti, poznatky o stave umenia vo svete. Nemohli preto prehliadnúť výnimočnosť *Ludskej komédie* v kontexte našej národnej drámy. Rovnako, ako im nemohli uniknúť ani kvality Grajchmanovho *Melancholického gavaliera*.

Ak by V. Paulíny-Tóth počas svojho nie dlhého života napísal čo i len dve hry – *Ludskú komédiu* a *Pansláva*, zaslúži si od teatrológov mimoriadnu pozornosť. Kým *Ludská komédia* je prelomová v kontexte slovenskej romantickej dramatickej spisby najvýraznejšie svojou výstavbou, v *Panslávovi* objavujeme nový rozmer myslenia romantického hrdinu. Kým pri *Ludskej komédii* sa najčastejšie poukazuje na vplyv Goetheho a Krasinského, zdá sa, že najsilnejšie boli tie, ktoré ponúkali Miciewiczove *Dziady* – nielen v rovine myšlienkovvej, ale predovšetkým kompozičnej. Pri *Panslávovi* je veľavravný už rok jeho vzniku, spojený s porevolučným obdobím. Bolo to obdobie dezilúzií, sklamaní a tie sa museli podpísať predovšetkým pod životy príslušníkov romantickej generácie.

Skúmanie života a diela V. Paulínyho-Tótha prekvapí nielen hodnotami, ale aj drobnými záludnosťami, ako je napr. hádanka: kto je Janko, čo sa podpísal pod druhý list, ktorý spolu s listom od V. Paulínyho-Tótha nahrádzujú „predmluvu“ k *Ludskej komédii*. Ale sú aj ďalšie, spojené predovšetkým s prácou s rukopismi. Zatiaľ však všetko nasvedčuje tomu, že bez objavovania a objasňovania diela V. Paulínyho-Tótha by bol obraz slovenskej romantickej drámy a divadla neúplný.

Literatúra

- Július Botta: Životopis V. Paulínyho-Tótha. Martin: SNK, Archív literatúry a umenia. Signatúra: 33 E 23.
- Jozef Miloslav Hurban: Viliam Paulíny-Tóth a jeho doba. Turčiansky Sv. Martin: alamanach Nitra, r. 1877, roč. VII., s. 329–408. Signatúra: D1 SE 32.
- Viliam Paulíny-Tóth: *Ludská komédia*. Budin: Sokol, r. 1862, roč. I., č. 1–9. Signatúra: II. 2251 (SNK Martin).
- Viliam Paulíny-Tóth: *Pansláv*. Skalica: Sokol, r. 1867, roč. VI., č. 6–10. Signatúra: Ch 247/50.
- Viliam Paulíny-Tóth: *Kocúrkovský bál*. Budin: Černokňazník, r. 1862, s. 1–32. Signatúra F 300.
- Viliam Paulíny-Tóth: *Matúš* (rkp.). Martin: SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra 2X5.
- Viliam Paulíny-Tóth: *Pomsta otcova* (*Hoda Sitňan*, rkp.). Martin: SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra: AG 9.
- Vladimír Štefko, Ladislav Čavojský: *Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980*. Bratislava: Obzor 1983.
- Vladimír Štefko: *Premeny slovenského ochotníckeho divadla*. Bratislava: Obzor 1984.
- Kol. *Encyklopédia slovenských spisovateľov*. Bratislava: Obzor 1984.
- Zoltán Rampák: *Slovenskí klasickí dramatici 19. storočia a inonárodná dráma*. Bratislava: Obzor 1975.
- Zoltán Rampák: *Cesty drámy*. Bratislava: Tatran 1984.
- Zoltán Rampák: *Dráma, divadlo, spoločnosť*. Bratislava: Tatran 1976.
- Kol.: *Dejiny Slovenska I*. Bratislava: Veda 1986.

PETER ČAHOJ

DRAMATIST VILIAM PAULÍNÝ-TÓTH

A young Slovak theatrologist puts his mind into the area of so far little explored heritage of the Slovak dramatic literature of 19th century. In connection to an important sociable movement that occurred in Europe in 1848/49, and whose component was also a national-emancipation fight of the Slovak intellectuals, that had culminated into a national-liberational revolution, many personalities involved in the fight for the Slovak national rights, devoted themselves also to writing theatre plays and organization of theatre performances, or to performing in plays, because through the dramatic art - being a comprehensible and mass accessible art - it was possible to address also to the then indifferent layers of the population, and wake their interest in the position of the Slovak in the newly formed Europe.

A dramatist Viliam Paulíny-Tóth (1826 – 1877) belongs to those dramatists of the romanticism period, about whom the theatrological literature remains silent, or are mentioned just marginally. Out of his drama art it is predominantly *Human Comedy*, which has been perceived more in the context with Goethe's *Faust*. Although there is a direct continuity only in the part of a foreplay, when Faust is dying. Mephistopheles is looking for new sphere of activity. Another play published in magazine article form was *Ball Kocurkovsky*. Again, only a brief remark exists relating to the fact that the author of this comedy is Paulíny-Tóth. The same applies to the comedy *Pan Slav*. Pan Slav Lysický is worthy of remark not only due to the fact that Lysický used to be one of the author's assumed names. It brings an entirely different picture of a romantic hero, when compared with the images produced in other Slovak romantic dramatic art. Completely outside the *theatrolgists'* attention was found the tragedy *Matúš (Matush)*. While *Human Comedy* connects the historical aspect with temporary and dummy ones, and they both are penetrated by allegorical aspects, *Matúš (Matush)* is a tragedy aiming at being consistently dived into history, and trying to provide its true reflection. History and the character of Matúš ČÁK were to inspire towards bravery and heroism also the Slovak nation. The tragedy is created out of fragments linked alongside, often lacking casual and time consequence. Fragments create segments of Matúš ČÁK's life and of characters who contributed in shaping, or co-creating of that particular period. Maybe due to the fact the text was preserved only in the form of a manuscript, it had remained outside the attention of theatrolgists. Valuable information on the status of the Slovak drama and theatre in the period of romanticism can be found also through the adaptation of Hugo's play *Pomsta otcova (Father's Revenge)*. This piece of art has also been preserved in the form of a manuscript. It is connected to a question of what was its relationship towards Hodo Sitňan, who is included from the opposite side of *Pomsta otcova (Father's Revenge)*.

There are many problems, or rather shoals, that result in a fact there is little possibility of including – even if not very extensive – work of V. Paulíny-Tóth into the certain lines. The reason is the poetic nature of romantic drama art, whose main feature was heterogeneity, complexity, patuolousness. Inventing the personality and work of Paulíny-Tóth is tempting also because the theatrologist sometimes finds himself in the unknown space, and new facts, sequences and knowledge have been offered to him at the same time. The picture of the Slovak romantic drama was co-created with the help of Viliam Paulíny-Tóth.

DEBATA O AVANTGARDE: BLÝSKA SA NA NOVÉ ČASY?**(K ŠTÚDIU O. PANOVOVEJ „ODKAZ MEDZIVOJNOVEJ AVANTGARDY V SLOVENSKOM DIVADLE“, SLOVENSKÉ DIVADLO 2/06, S. 319-333)**ANTON KRET

Oľga Panovová, systematicky črtajúc portrét režiséra, nemienila zájsť vo svojom výskume príliš ďaleko do histórie – zobrala si na pretras iba 70. a 80. roky uplynulého storočia a tak aj „podtitulkovala“ svoju prácu: „70. – 80. roky 20. storočia a režisér Blaho Uhlár“. A v tomto svojom perorácii odkračala, menej analyticky a skôr publicisticky, cestu „skráteneho“ hodnotenia javu, akú si sama vytýčila. Nevyhla sa však exkurzu do rokov 50. a 60. a tu sa, žiaľ, dopustila dosť vážnej metodologickej chyby: bez toho, že by vymedzila umelecké a obsahové hranice pojmu „avantgarda“, pustila sa do hľadania sebou vytýčených kľúčových miest, vzťahujúcich sa na slovenské divadlo týchto rokov. Keby sa bola pokúsila čo aj len stručne pomenovať jav, ktorým sa v celej práci zapodieva, neboli by jej vyšli uzávery, ktoré sa značne líšia od skutočnosti. Ak by sa totiž za avantgardu napríklad v českom divadle v medzivojnových rokoch a neskôr diferencovane aj vo viacerých prácach z druhej polovice 50. rokov (a tu sa mala autorka oprieť skôr o hodnotenia českých teoretikov, Adolfa Scherla a Milana Obsta a kritikov Leoša Suchařípu, Milana Lukeša či Jaroslava Vostrého) neboli považovali predovšetkým nové formálne dramaturgické a javiskové postupy, kam patrila predovšetkým poetizácia javiska (E. F. Burian), odskoky z javiska na námestia a štadióny (Jiří Frejka, Jindřich Honzl, Oldřich Štíbor) alebo satiricko-podkývačské výmyselníctvo podľa vzoru nemeckej „Freue Bühne“ zo strany Jiřího Voskovca a Jana Wericha, nemohli by sme hovoriť o avantgarde ako o totálnom a nie iba o čiastkovom (boj proti akémusi „realizmu“, čo Panovová spomína v práci niekoľko ráz) výpade za povalenie tradícií. Lebo ani Móric Mittelmann-Dedinský, ani Ladislav Čavojský, ktorých Panovová cituje, nezavršili charakteristiku avantgardy, ak ju pomenovali ako štylizované divadlo, kým to ostatné bolo vraj iba divadlo popisné. Keby napríklad upieral niekto štylizovanosť režijných postupov Stanislavského, upieral by si nos medzi očami. Avantgarda sa líšila od dovedajšieho divadla najmä preto, že pozbavila divadlo appendixu interpretá textu a pokúsila sa mu prinavrátiť autarknosť takzvaného „divadla an sich“. Že teda divadlo nie je vykladačom dramatických textov, ale ako samostatné umenie má svoju prirodzenú obrazotvornosť, čo, ostatne, platilo pre všetky divadelné prúdenia od antiky, ktoré zaznávali „literárnosť“ divadla a tým boli akosi bližšie k ľudovému divákovi. A ešte na jedno sa nemalo zabudnúť: že totiž všetky známe národné avantgardné ťaženia v Európe vyrástli priamo z lona domáceho tradičného divadla ako jeho oponent: A. Antoine – Théâtre libre vo Francúzsku, Meiningenčania – M. Reinhardt v Nemecku, K. S. Stanislavskij – V. E. Mejercholď v Rusku, J. Kvapil – E. F. Burian v Česku.

Na Slovensku sa to všetko udialo neskôr, ale takisto predovšetkým v „národných“ rozmeroch: Borodáčovým avantgardným protinožcom nebol Viktor Šulc, keďže ten v praxi polemizoval s českými konzervatívami, ale Ján Jammický, hoci on sám sa za

avantgardistu nepovažoval, ale hlboko sa klaňal Ochlopkovovi a Vachtangovovi ako predstaviteľom ruskej poetizácie javiska, oponujúcim stanislavskovovskému zbožšteniu textu. Lebo ani tam nešlo o nijaký zápas realistov a antirealistov, ale o prosť domáhanie sa zmeny v javiskových postupoch smerom k autonomizácii javiska. Akýže bol „repertoárový“ rozdiel medzi uvedením Maeterlinckovho *Modrého vtáka* v Moskovskom akademickom divadle a inscenáciou Gozziho *Princezny Turandot* u Ochlopkova? Moskovské umelecké divadlo využívalo dokonalú hru dobre pripravených hercov a kúzlilo s Dančenkovým výkladom textu, Ochlopkov zasa čaroval za pomoci rovnako dokonalých hercov s javiskovými prostriedkami na motívy, aké ponúkala *Princezná Turandot*. Hercov potrebovali jedni aj druhí „realistických“, t. j. plnokrvných a plnotvárných. Keď sa Mejerchoľdovi nedarilo s vlastnými, „avatgardnými“ odchovancami, bez rozpakov siahol po hereckej výpomoci z košiara Stanislavského. (Aj Brecht sa v poslednej fáze svojej postexilovej existencie musel obrátiť na najrealistickejších nemeckých hercov päťdesiatych rokov – Weiglovú a Buscha, hoci nie sme si istí, či Panovová vôbec radí Brechta k avantgardistom.)

Ostatne, autorka state určite toto všetko vie, ale buď chcela ušetriť miesto nezapodievajúcim sa známymi vecami, alebo – sledujúc cieľ čo najskôr sa dostať k Uhlárovi – obišla predhistóriu „oslím mostíkom“ citátov a vhupla in medias res. Alebo že by až v priebehu písania práce bola prišla na to, že ťahať avatgardu do posledných troch dekád 20. storočia je už do istej miery nenáležitý? Lebo veď v uhlárovskej pasáži práce bez hľadania širších súvislostí udrela kliniec po hlavičke, keď veľmi presne charakterizovala Uhlárovu cestu k dnešku ako cestu tvorcu, ktorý „sa vyvíjal od režisérizmu po spoluprácu s hercami, od groteskného realizmu a bielej pantomímy cez komédiu dell' arte ku klauniáde, cez javiskové koláže literatúry faktu až po originálne poňatú metódu improvizovanej kolektívnej autorskej hry“ (s. 324). Bravo, autorka, je to presné.

Ibaže... Aký zmysel má tu hľadanie vzťahu „uhlárizmu“ k avantgarde? A prečo by mal byť Blaho Uhlár práve avantgardistom, keď podmienky, za akých avantgardné prúdenia v jednotlivých krajinách Európy vznikali a zanikali, sú už dávno minulosťou? Spoločné s avantgardou má Blaho Uhlár iba to, že takmer od prvopočiatku svojej činnosti v trnavskom divadle svojou tvorbou vyplazoval jazyk vrchnostiam. Najmä keď pracoval s ochotníkmi, lebo tam cenzúra nemala až také pazúry ako v profesionálnom prostredí. Ba aj v UND si mohol dovoliť viac ako inde a preto práve tam získal ostrohy aj body. No „vyplazovanie jazyka“ nie je základnou charakteristikou avantgardy. Tá mala spravidla politický podtón a jej predstavitelia sa hlásili k tým, čo sa usilovali o zvrhnutie moci vo svojej krajine. Preto aj avantgardisti po druhej svetovej vojne už iba replikovali svojich predchodcov. Napríklad Jozef Budský formálne nadväzoval na českú medzivojnovú avantgardu a akosi prirodzene chcel napodobňovať aj jej politické postoje, kým jeho žiaci a pokračovatelia Tibor Rakovský, Jozef Palka, Pavol Haspra, Miloš Pietor, Karol Spišák, Vladimír Strnisko a nepriamo veruže aj Uhlár, preberali už iba štafetu formálnej slobody tvorby. Ale kým tí starší ešte Ipeli na akejsi vernosti autorom predlôh, Uhlár už bol v tomto ohľade skôr nezáväzným partnerom, než služobníkom tvorcu textu. A v tomto ohľade je jeho doterajšia práca bližšia k filozofii postmodernizmu: otvorene dával najavo stratu vlastných hodnôt, než aby o nejaké bojoval.

Apropo, z tohto hľadiska bude zaujímavé vrátiť sa raz k celej ére povojnového divadelníctva, vznikom replikovaných Burianových inscenácií, „periférnych“ diva-

diel v Prahe, v Liberci, v Brne (Scherhauser), ale aj v Bratislave a dajme tomu v Prešove (Horák) počnúc, a bolestným, vlastne aj neuskutočiteľným ťažením „za život, napriek jeho pustote“ (Rotry) hoci aj Blaha Uhlára a jeho nasledovníkov (Klimáček, V. Dočolomanský, Benko, Sprušanský, Ferenc) končiac.

Živočíchopis toho „najmlašieho“ učiteľa divadelnej vivisekcie, odlepovania vrstiev divadelnosti až po samé nič, načala Olga Panovová novátorsky a aj vedecky konzenkventne. Pojem „avantgarda“ však neodhmlila. Ponechala priestor nasledovníkom?

MONOGRAFIA O LÉONOVÍ CHANCERELOVÍ

Maryline Romain: Léon Chancerel. Un réformateur du théâtre français. Lausanne : L'Age d'Homme, 2005, strán 432.

Medzi najvýznamnejšie osobnosti francúzskeho divadla 20. storočia patrí Léon Chancerel (8. 12. 1886 Paríž – 6. 11. 1965 Paríž), režisér, organizátor, herec, spisovateľ. Bol žiakom Jacquesa Copeaua a spolu s ostatnými, ktorí vyšli zo Starého holubníka, odniesol si odtiaľ niektoré zásady, aby ich potom vyznával po celý život. Chcel očistiť herecké umenie od nánosov lacnej pozlátky a bulvárnosti, v divadle videl hlavne službu myšlienkam, podporoval jeho ideovú, nielen zábavnú funkciu. Spájal sa v ňom kresťanský svetonázor s vierou v obrodu jednotlivca prostredníctvom umenia. Patril k skautskému hnutiu francúzskych katolíkov, ktorí si vzali za úlohu cez výchovu a zlepšenie osobnosti človeka zlepšiť celú spoločnosť. Aktivity Léona Chancerela sa vyznačovali úsilím o šírenie dobrých myšlienok do všetkých vrstiev obyvateľstva a do všetkých regiónov Francúzska. Bol jeden z tých, čo prispeli k demokratickej decentralizácii divadla, rád opúšťal metropolu Paríž, aby pôsobil na cestách, v menších mestách, na divadelne neoranej pôde. Jeho aktivity boli naozaj obdivuhodné, ale francúzska teatrológia, možno práve kvôli tej mnohostrannosti jeho celoživotného diela, nemala donedávna ucelenú monografiu o ňom.

Teraz vyšla po niekoľkoročnej príprave rozsiahla práca od autorky Maryline Romain pod výstižným názvom – *Léon Chancerel: Reformátor francúzskeho divadla*. Vyše štyristostránková publikácia je naozaj kompendiom jeho odkazu. Ale nie iba to – v dôsledku toho, že Chancerelovo dielo autorka poníma v širokom dobovom kontexte, je kniha aj príspevkom k poznaniu celého francúzskeho divadla a spoločnosti 20. storočia. Chancerelovu divadelnú cestu popisuje chronologickým spôsobom, ukazuje postupné získavanie prvých skúseností hlavne u spomínaného Jacquesa Copeaua, kde pôsobil vo funkcii, ktorú dnes nazývame dramaturg. Neskôršie prišli rozpory, a tak sa roku 1925 vydal vlastnou cestou

so súborom Comédiens Routiers (1929-1939). Ďalej sa približujú roky nemeckej okupácie, keď sa utiahol na juh do Toulouse, a napokon priklonil k divadlu pre deti a mládež, ako aj zvýšený záujem o teoretické a historické štúdium a organizovanie divadelného života.

Maryline Romain je podrobne zasvätená do života a diela Léona Chancerela. Aj vďaka jej profesionálnemu pôsobeniu v parížskej Société d'histoire du théâtre, ktorej generálnou tajomníčkou je aj u nás známa Rose-Marie Moudouès, mala autorka knihy možnosť nastudovať rozsiahle archívy a vypočuť si autentické spomienky jeho bývalých blízkych spolupracovníkov. Preto je monografia spoľahlivým a vynikajúco dokumentovaným prameňom pre poznanie problematiky. Princípom pri písaní bolo vysvetliť vždy nielen tvorivú cestu Léona Chancerela, ale aj všetky súvislosti a okolnosti. Tak sa tu dozvieme mnoho o Starom holubníku, aj o nasledujúcom súbore Copiaus, ale najviac o dobovom skautskom hnutí. Je známe, že hlavne v 20. a 30. rokoch minulého storočia bola naša krajina úzko zviazaná s Francúzskom a že práve odtiaľ prichádzali významné umelecké aj iné podnety. Potvrdili sme si to pri problematike skautského hnutia, ktoré malo podobnú štruktúru a ciele aj u nás – zdá sa, že tu vtedy dominovala práve francúzska, nie pôvodná anglická, línia, kde sa viac zdôrazňovali duchovné otázky výchovy mladých ľudí, s čím súviseli aj divadelné aktivity skautov, vo Francúzsku iniciované Léonom Chancerelom.

Je pochopiteľné, že takáto životná inklinácia priviedla Léona Chancerela aj ku kreovaniu Divadla Strýka Sebastiana, určeného detskému divákovi a nazvanému podľa typu roztržitého vedátora-starca, ktorý sám s obľubou stvárňoval. Súčasťou jeho celoživotnej práce bolo roku 1957 založenie Asociácie divadla pre deti a mládež (ATEJ), ktorej sa stal predsedom a ktorá v roku 1965 patrila k zakladajúcim členom medzinárodnej asociácie známej aj u nás ako ASSITEJ.

Autorka monografie sa venuje všetkým činnostiam francúzskeho divadelníka. Neobišla ani jeho podiel na približovaní diela Konstantina Stanislavského, spoluprácu na preklade a vydaní jeho knihy *Môj život v umení*, všimla si medzinárodné aktivity, jeho edič-

né práce, aj účasť na činnosti Sociétés d'histoire du théâtre a na vydávaní vynikajúcej Revue d'histoire du théâtre.

Avšak predsa len najviac hovorí kniha o jeho režisérskych a literárnych činnostiach. V réžii dával prednosť inšpirácii commedieu dell'arte, nadväzoval na školu Copeaua, bol prívržencom predstavy o tzv. Novej komédii, ktorá mala prispieť k divadelnej reforme. Mal dobré kontakty hlavne s Louisom Jouvetom, ale aj s mnohými ďalšími poprednými francúzskymi i európskymi divadelníkmi. V dramatickej tvorbe spracúval náboženské témy, ako aj scenáre k improvizáčnym predstaveniam. Bol to teda človek naozaj veľmi všestranný, mimoriadne aktívny (účinkoval často aj v rozhlasoch), skutočný robotník francúzskeho divadla. To, že je u nás menej známy ako iní režiséri napríklad z okolia Cartelu, je zapríčinené aj tým, že veľa pracoval v provincii, že slúžil di-

vadlu a nie sebe, že celý život nehľadal slávu na bulvároch. Asi aj preto si získava jeho dielo stále veľké uznanie – ako sa to odráža v publikácii Maryline Romain. Svoju knihu o ňom domyslela do detailov – nie sú tu iba kapitoly o jednotlivých etapách života, ale aj biografická chronológia, ďalej stručné portréty najvýznamnejších spolupracovníkov, zoznamy jeho žiakov a hercov, v knihe sa publikujú niektoré dokumenty z jeho života, ako aj fotografie a kresby. Ak by sa nám niečo žiadalo viac, boli by to určite fotografie, scénické a kostýmové návrhy a podobná ikonografická dokumentácia k inscenáciám, predpokladáme, že sa jej nachádza v archívoch dostatok. Asi širšie využitie tohto materiálu obmedzil fakt, že už aj bez toho je monografia veľmi hrubá. Dodajme však, že stojí za to prečítať si ju.

Miloš Mistrík

ŠTYRI KNIHY O ČESKOM OCHOTNÍCTVE

Jan CÍSAŘ (ed.): *Cesty českého amatérského divadla. Vývojové tendence.* Praha : IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1998, 447 strán.

Jiří VALENTA (ed.): *Bibliografie českého amatérského divadla.* Praha : IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1999, 215 strán.

Vítězslava ŠRÁMKOVÁ a Jiří VALENTA (ed.): *Místopis českého amatérského divadla I. díl A – M.* Praha : IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2001, 518 strán.

Vítězslava ŠRÁMKOVÁ a Jiří VALENTA (ed.): *Místopis českého amatérského divadla II. díl N – Ž.* Praha : IPOS – Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2002, 780 strán.

Hneď na prvej strane prvej knihy tohto štvorzväzkového projektu anonymný úvodník čitateľa poučí, že dielo si nenárokujú titul *Dějiny českého amatérského divadla*, ale že tím teatrologov nazval výsledok svojich aktivít *Cesty českého amatérského divadla* s podtitulom *Vývojové tendence*. Pre toto rozhodnutie nájdete v úvode dostatok presvedčivých dôvodov.

Dielo teda dejinami nie je, hoci „líčí dějiny českého neprofesionálního, potom ochotnického a nakonec amatérského divadla od 12. století prakticky až po dnešek“ (s. 5).

Nebudeme sa sporiť, či sú to „dejiny“, či iba „cesta“, problémom je, ako jednotlivé úseky tej cesty nazvať.

Cesta trvala deväť storočí. Autori knihy ju rozdelili na štyri časti. Prvú – 12. storočie až začiatok 19. storočia, druhú od konca 18. storočia do roku 1945, tretiu od konca 2. svetovej vojny po rok 1989 a štvrtú, od roku 1990 do roku 1997.

Pri prvých dvoch častiach autori zvolili nie celkom jednoznačne akoby štýlové medziny, pri ďalších dvoch používajú už iba roky politických zlomov.

Sporné však v danej chvíli nie je ani toto časové delenie, otázky stoja nad pomenovaním jednotlivých etáp. Už sme ich citovali: neprofesionálne divadlo, ochotnícke divadlo

českého národného obrodzenia, amatérske divadlo.

Otázny je hneď termín „neprofesionálne“ divadlo. Viazze sa na obdobie náboženských hier, školského, humanistického, renesančného a osvietenského divadla. V začiatkoch tohto obdobia v našich krajoch ešte profesionálne divadlo nebolo, teda pojem „neprofesionálne“ divadlo by bol vhodnejší až v časoch, keď profesionálne divadlo už bolo značne rozšírené.

Termín „ochotnícke“ divadlo má naozaj svoje domovské právo v časoch národného obrodzenia. Ale len v nich? Pojem „ochotnícke“ divadlo nie je zastaralý či historický, prekonaný. Nový, podľa autorov tejto knihy aj novátorský, je termín „amatérske“ divadlo. Aj autori píšu, že je to pomenovanie mladé. „...označení amatérske divadlo se zrodilo v šedesátých letech 20. soletí, kdy dosavadní ochotnické divadlo začalo usilovat o emancipaci od divadla profesionálního tím, že si začalo svébytně osvojovat některé estetické hodnoty moderního divadla“ (s. 6). Ponechajme teraz bokom poznanie, že tak konalo svojho času aj vyspelé ochotníctvo. Nás zaráža skutočnosť, že podľa najkratšej etapy v dejinách ochotníctva (veď i podľa výpočtu autorov diela amatérske divadlo má iba 40. rokov!), podľa amatérskeho divadla nazvali deväťstoročnú cestu neprofesionálneho, ochotníckeho i amatérskeho divadla. Podľa amatérskeho divadla sa kniha volá, amatérskym sa v nej nazýva aj divadlo ochotnícke. Nielen to, na ktoré sa ešte mnohí pamätáme, lež aj to obrodenecké. Ochotnícke či amatérske divadlo používame ako synonymá. Amatér je vlastne amant, miliec, milovník divadla – a o týchto občanoch, nadšených milovníkoch divadla sa takto písalo už za cisára pána, nielen v „občianskej spoločnosti“. Pravda, cudzie slovo amatér mnohí vyslovovali posmešne, tak ako dnes, keď chcú pokoriť, vysmiať národovca či vlastenca, nazvú ho nacionalistom.

Potreboval som na úvod pripomenúť, že v tejto recenzii budem termíny neprofesionálne, ochotnícke a amatérske divadlo používať bez ohľadu na ich vymedzenie, časové ohraňovanie autormi tohto projektu a týchto pre ochotníkov priam posvätných kníh.

* * *

História českého ochotníckeho divadla je dlhá a obsažná. Veľkosti a významu tejto tradície zodpovedá aj odborná literatúra o tomto predmete skúmania. Činnosť ochotníkov sprevádzala láskavá i kritická, laická i odborná reflexia miestnych kronikárov, dopisovateľov v regionálnych časopisoch aj teatroológov v odbornej literatúre. Takmer každá doba má knižky i knihy o tom, ako sa v Čechách a na Morave dávno, nedávno, včera i dnes hralo a hrá ochotnícke divadlo. Niekedy to boli len skutky národno-buditeľské, osvetárske, neraz však výsostne umelecké.

Pohľady na cesty českého amatérskeho divadla sa s pribúdajúcimi znalosťami o ňom rozširujú a prehlbujú. Kolektív teatroológov pod vedením hlavného redaktora Františka Černého v štvorzväzkových akademických *Dějínách českého divadla* (Praha : Academia, 1968 – 1983) rozpráva o aktivitách amatérov jedným dychom s hodnotením tvorby profesionálov. Omedľho po završení onoho veľkolepého akademického projektu o nedeliteľných dejinách českého divadelníctva iná skupina českých teatroológov – sú však v nej i autori predchádzajúcej „divadelnej encyklopédie“ na čele s Františkom Černým – zhrnula do štyroch kníh takmer všetko dôležité, čo sa udialo v neprofesionálnej divadelnej kultúre. Knihy vychádzali v rokoch 1998 – 2002. Vedúcou projektu bola Vítězslava Šrámková. Publikácie vyšli s príspevom Ministerstva kultúry Českej republiky a Nadácie Českého literárneho fondu. Na príprave a realizácii rozsiahleho kolektívneho diela spolupracovala spoločnosť Amatérske divadlo a svět. Redakcia za spoluprácu a ústretovosť poďakovala desiatkam členov divadelných súborov, pracovníkom múzeí, archívov a knižníc, ktorí poskytli cenné informácie, zapožičali fotografie a rôzne unikátne materiály. Bez ich pomoci by bol projekt stroskotal. Tak ako je divadlo vecou mnohých, tak aj tieto dejiny-nejediny sú záležitosťou desiatok, či priam stoviek nadšencov.

Mapovanie ciest českého ochotníctva od jeho začiatku v 12. storočí po dnešok začali teatroológovia z obavy pred „stratou pamäti“, ktorá hrozila amatérskemu divadlu po zániku okresných a krajských kultúrnych stredísk, transformácii knižníc, ale aj po zrušení

Kabinetu dejín českého divadla na pôde akadémie vied. Práve pracovníci z tohto kabinetu rozhodli sa zužitkovať skúsenosti z napísania spomínaných *Dějín českého divadla* a k týmto knihám pridať aj pomerne podrobné hodnotenie mnohoročného úsilia hercov z ochoty a ich organizátorov. Okrem znalosti problematiky mali poruke aj veľa materiálu z výskumu v teréne, ktorý nemohli uplatniť v predchádzajúcej práci. Konali teda v hodine dvanástej a pred zánikom zachránili mnohé dokumenty. História amatérskeho divadla urobili v duchu divadla profesionálneho. Jedny i druhé dejiny písala jedna ruka, ba aj grafická úprava kníh má spoločné črty.

Výskum divadla začína v tejto kolektívnej práci Ludmila Sochorová štúdiom *Formování české divadelní kultury od 12. do počátku 19. století*. Hoci skúma hmlisté začiatky náboženskej drámy, náboženského i svetského divadla, po postupnú emancipáciu českého divadla a jeho odklon od náboženskej obradnej tradície, problematiku v esejistickej sýtosti približuje čitateľovi skoro rovnako farbisto a obrazne, ako niekoľko pripojených známych i menej známych ilustrácií. Jej stať dopĺňa krátka úvaha Evy Machkovej *Tendence dětského a školního divadla – Jan Amos Komenský*. Sochorová holou vetou pripomína aj dramatickú tvorbu Jura Tesáka Mošovského a z troch hier Pavla Kyrmezera upozorňuje na *Tobiáša*. Iba túto hru z tvorby oboch slovenských dramatikov pôsobiacich v Čechách a na Morave podľa dostupných záznamov aj hrali. O predstavení biblickej hry *Tobiáš* na svadbe pána z Kunovic s Alžbetou zo Šternberka na zámku v Uhorskom Brode (1581) vieme vďaka pohoršeniu a kritickému výčitke kalvinistu Jeronýma Šlika, že „nemá tak s písmi zacházano býti, aby hříčky z těch věcí byly strojeny“ (s. 21).

Toto je prvé prepojenie slovenských dramatikov, píšucich po česky, s českým divadlom. Ďalšie poznáme až z 19. storočia. Na jeho začiatku ochotníci v Turnove nacvičili „slovenskú komédiu k zasmániu se pro pána i pro sedláka“ Juraja Palkoviča *Dva buchy a tři šuchy* (1810) a na konci v Jindřichovom Hradci zase komickou črtou *Jej budúci* vstúpil po prvý raz na javisko Jozef Gregor Tajovský (1899). Ani na Slovensku ho dovedty neuviedli. Do prevratu, pred vznikom Čes-

ko-Slovenskej republiky, poznali v Čechách aj Ferka Urbánka. Národní klub v pražskom hoteli Palace predstavil jeho dramatický žart *O polnoci* (1912). Do češtiny ho preložil K. J. Schulz a vydal v edícii *Žertovných divadelních her* (1897). Na rozdiel od humanistických dramatikov Kyrmezera a Tesáka, pochádzajúcich zo Slovenska, no pôsobiacich v Čechách a na Morave, Urbánek sa na Morave narodil, ale žil a tvoril na Slovensku.

Napodiv sa autorom českého ochotníckeho divadla nestal Ján Chalupka, hoci známe kocúrkoviády písal po česky a poslovenčil ich až v sedemdesiatych rokoch 19. storočia. Na Chalupkovu veselohru *Kocourkovo aneb Jen abychom v hanbě nezůstali* a činohru *Dobrovolníci* upozornil českých ochotníkov J. J. Stankovský v *Divadelnom slovníku* (1876). Ani pri jednej hre však neuvádza meno dramatika. V *Prvom doplňku k Divadelnému slovníku* Stankovský zaznamenal Chalupkove frašky *Starouš plesnívec aneb Čtyry svadby na jednom pohřbu v Kocourkově* a *Třináctá hodina aneb Však se nahledíme, kdo bude hlásníkem v Kocourkově*. Obe už vytlačil s Chalupkovým menom. Nikde som sa nedočítal, že by českí ochotníci prejavili záujem o kocúrkoviády tvorcu slovenskej veselohry, Klicperovho rovesníka. Stankovský publikoval iba zoznam divadelných hier „od roku 1771 až do konce r. 1875 tiskem vyšlých a z velké části na pražských divadlech provozovaných“. To sa však týka iba Palkovičovej „slovenskej komédie“, ktorú ako benefičné predstavenie uviedli aj v Stavovskom divadle, kým Chalupkove české veselohry síce tvorili chrbtovú kosť repertoáru slovenských ochotníkov v tridsiatych rokoch 19. storočia, no vychádzali v slovenských mestách a do cudziny neprenikli. Ani príležitostne neoživil český repertoár.

Divadelný terén v 19. storočí dôkladne prebádal František Černý. On je aj autorom úvodnej state druhej časti knihy *Ochotnické divadlo českého národního obrození*. Naň nadväzuje Ljuba Klosová štúdiami *Ochotnické divadlo v letech 1848-1886* a *Ochotnické divadlo v letech 1886 – 1918*. Venuje sa činohre a kabaretu. *České ochotnické operní a operetní divadlo v letech 1860 – 1918* je témou rozprávania Jiřího Štefanidesa. Alice Dubská sa vo dvoch príspevkoch venuje bábkovému divadlu až do roku

1945, po nej túto oblasť do roku 1969 mapuje František Sokol a Pavel Vašíček do roku 1989. Tendencie detského a školského divadla do konca druhej svetovej vojny a v rokoch 1945 – 1989 zaznamenala Eva Machková, kým Alena Urbanová v rovnakom čase sledovala činoherné divadlo pre deti. Jedna autorka píše o divadle vytváranom deťmi, druhá o divadle deťom venovanom.

O ochotníctve od vzniku Česko-Slovenskej republiky až po jej rozbitie nacistami ponúka svoju analýzu Adolf Scherl. Bořivoj Srba naň nadväzuje štúdiou o divadelnom hnutí v rokoch okupácie. V tomto období sa neskorší teatrológ František Černý venoval ochotníckemu divadlu ako režisér v rodnej Jaroměři. Dokladá to foto z inscenácie hry Františka Götza *Súperi* (1940, s. 159).

Tretia časť knihy je venovaná rokom 1945 – 1989. Činoherné ochotnícke divadlo rozobrá Jarmila Černíková, po nej sa mu venuje až do pádu totality (roky 1970 – 1989) Jan Císař, ktorý je zároveň aj vedúcim autorského kolektívu a popri Vítězslave Šrámkovej a Lenke Láznovskej aj redaktorom zväzku. Císař už nepíše o ochotníckom, lež o amatérskom a alternatívnom divadle, ktorého predstupňom bolo v rokoch 1945 – 1989 divadlo poézie, ako na to poukazuje Vítězslava Šrámková. Definičiu amatérskoho divadla nájdeme v nepodpísanom úvodníku, asi z Císařovho pera.

Dodatok publikácie, referovanie o situácii v amatérskom divadelníctve v rokoch 1990 – 1997, čiže do redakčnej uzávierky, napísala Lenka Láznovská. Čitateľovi v orientácii výrazne pomáhajú poznámky k textovej i obrazovej časti a registre obcí, mien, hier a inscenácií.

Menný register slovenského čitateľa informuje, že v knižke je zmienka o klasikoch-dramatikoch (Jozef Gregor Tajovský, Ján Chalupka, Pavol Kyrmezer, Juraj Tesák Mošovský, Ferko Urbánek), o málo širší je zoznam autorov spolupracujúcich s ochotníkmi po druhej svetovej vojne. Najčastejšie sa cituje Lubomír Feldek ako autor bábkových hier *Snehulienka*, *Šípková Ruženka*, *Kúzelník a kvetinárika*. V osemdesiatych rokoch patrila medzi najhrávanejších a najhravejších spisovateľov. Peter Karvaš sa po februárovom puči 1948 ochotníkom odporúča ako autor *Bašty*. *Polnočná omša* sa spomí

na medzi najhrávanejšími súčasnými titulmi na začiatku šesťdesiatych rokov. Ján Kákoš je podľa tejto knihy v Čechách známy len ako autor bábkovej hry *O troch krásach sveta*. Štefan Králik zasa hrou *Buky podpolianske* a Ján Skalka *Kozím mliekom* sú vyzdvihnutí medzi najodporúčanejších autorov aktuálnych hier s dedinskou tematikou po roku 1950. Menej úspešne sa k nim priradil Pavol Gajdoš s hrou *Mlyny* a Ladislav Mňačko s *Mostami na východ*. V knihe sa teda zo slovenskej dramatiky prezentuje málo, veľmi málo. Z klasiky len omrvinky a z novej dramatiky vystupuje do popredia iba horlivá angažovanosť pofebruárových divadelných ideológov. Zástoj slovenských dramatikov v dlhom období českého, ale aj československého ochotníctva je podľa tejto kroniky zanedbateľný.

Ani slovenskí režiséri nie sú touto knihou zvlášť poctení. Jozef Budský sa tu výnimočne popri Krejčovi a Pleskotovi kladie za žiarivý vzor pri inscenovaní svetovej či domácej klasiky na začiatku šesťdesiatych rokov. Budský sa dostal na čelo významných režisérov – profesionálov po uvedení Tylovho *Krvavého sídu* v činohre SND. Z množstva režisérov spolupracujúcich s ochotníckymi súborami sa zo Slovenska spomína Peter Scherhauser medzi najúspešnejšími českými lektormi významných súborov a osobnosť profesionálnej alternatívnej scény, no predovšetkým Jozef Bednárík. Tomu Alena Urbanová venuje obzvlášť veľkú pozornosť a tohto tvorcu si vybrala ako najpovolanejšieho reprezentanta slovenských (no i celoštátnych) umeleckých triumfov na Jiráskových Hronovoch.

Urbanová spomína úspechy československých súborov v rokoch normalizácie v zahraničí. Jej pochvalu, ba priam chválu na bednárikovský profesionálny amatérizmus odcitujem celú: „J sme-li u mezinárodních vztahů, pak je přímo nutné v této souvislosti připomenout, že tehdejší české amatérské divadlo se vyvíjelo v těsném sepětí s divadlem slovenským a tvořilo s ním jednotu československého amatérského divadla, sdílelo s ním společné osudy. Některé výboje, výsledky a principy si nelze bez vlivu slovenských souborů a jejich inscenací představit. Zvlášť patrné to bylo na celostátních-federálních Jiráskových Hronovech, kde byly slovenské

soubory hojně zastoupeny a tím vznikala přirozená konfrontace jak jednotlivých inscenací, tak celkových trendů. Bylo by možné jmenovat mnohá jména jednotlivých slovenských amatérů, souborů i inscenací, kteří do této konfrontace svým dílem přispěli a inspirovali tak vývoj českého amatérského divadla. Za všechna jména však stačí uvést jedno jediné: Divadelný súbor DO SZM ze Zelenče. Soubor z malé vesničky západního Slovenska se pod vedením zelenečského rodáka Jozefa Bednáríka, tehdy profesionálního herce nitranského divadla, dnes renomovaného a uznávaného režiséra profesionálního českého a slovenského, propracoval mezi „úzkou“ špičku tehdejších československých amatérských souborů, jejichž inscenace byly očekávány netrpělivě a znamenaly vždy pozoruhodný výsledek. Od roku 1976, kdy zelenečtí poprvé vystoupili na Jiráskově Hronovu s inscenací Plautova *Chvastůna (Chlubivý vojín)*, patřilo jejich směřování v nejširším divadelním kontextu k reprezentaci těch souborů, které vstupovaly do oblastí výsostně estetických a uměleckých a přestupovaly svou tvorbou hranice amatérismu. Zelenečský soubor tím přispíval k formování obdobné tendence tehdejšího českého amatérského divadla“ (s. 300 – 301).

Scénograf Ján Zavarský sa dostal do vyberanej spoločnosti ako lektor na divadelných dielňach v osemdesiatych rokoch. Kolegami mu boli okrem iných E. Schorm, O. Pavelka, A. Goldflam, P. Scherhauser, P. Lébl, J. Vedral, J. Kovalčuk, V. Königsmark či V. Morávek. Zavarského scénografia sa však nespomína.

Druhá, najnudnejšia, doplnková, no zároveň prepotrebná kniha štvorzväzkového súboru o českom amatérskom divadle je 214 stránková *Bibliografie českého amatérského divadla*. S desaťčlenným kolektívom ju spracoval Jiří Valenta. Prináša teoretickú i historickú reflexiu ochotníckeho života. Upozorňuje na dvojdomových teatroológov, ktorí sa venovali tak profesionálnemu, ako aj neprofesionálnemu divadelníctvu, ako aj na autorov, ktorých publicistická aktivita mala ťažisko v amatérskej oblasti. Upozorňuje na obsiahle dejiny profesionálneho, ale aj ochotníckeho divadla. Zaznamenáva však aj menšie knihy od divadelných tvorcov, ako aj knihy o nich. Registruje príručky, kroniky, ale aj zásadnejšie články

o amatérskom divadle, najmä o prehliadkach, súťažiach, festivaloch. Je to bibliografia výberová, rozčlenená do dvanástich tematických kapitol. Sú venované dejinám divadla (zvlášť českého, zvlášť zahraničného), dejinám amatérskeho divadla, amatérskeho divadlu všeobecne, praktickým príručkám o dramaturgii, réžii, herectve scénografii, organizácii, ďalej časopisom, festivalom a prehliadkam, bábkovému divadlu, opere, operete a hudobnému divadlu, divadlu pre deti a mládež, dramatickej výchove a detskému divadlu, umeleckému prednesu a divadlu poézie. Posledná kapitola približuje použité bibliografické súpisy. Rýchlu orientáciu v širokej problematike umožňuje menný register.

V tomto registri je o čosi viac slovenských mien, než sme ich našli v knihe *Cesty...*. Predovšetkým sú to mená divadelných historikov. Na prvom mieste Milena Cesnaková – Michalcová, ktorá sa celoživotne venovala dielu Kyrmezera, Tesáka, Komenského. Ladislav Čavojský a Vladimír Štefko sú zaznamenaní ako spoluautori knižky *Slovenské ochotnícke divadlo 1830 – 1980*. Zo štúdií Zoltána Rampáka sa spomína jeho stať *Divadlo* z encyklopédie *Slovensko*. Emil Lehuta je vedený ako autor doslovu k slovenskému vydaniu *Monológu o herectve* Radovana Lukavského. Matin Porubjak sa spomína ako autor článku *Od slova k obrazu* v časopise *Amatérska scéna*. Z toho istého časopisu je článok Petra Scherhaufera *Průvodce po Ejzenštejnovském programu výchovy režisérů* a Věra Ptáčková tam upozorňuje na scénografa Jozefa Cillera. V *Bibliografii* je aj záznam o Vajdičkovej príručke *Vývoj scénografie*. Pripomínajú sa štyri práce Vladimíra Ruska venované problematike umeleckého prednesu. K téme herec a recitátor sa viaže až šesť kníh Jozefa Mistríka. Prednesu umeleckého slova sú venované aj dve knihy Rudolfa Lesňáka. Z literatúry o umeleckom prednese sa pripomína aj kniha Karola Horáka *Slovo, priester, obraz, tvar*. Magično divadla poézie pripomínajú dve knihy Ernesta Weidlera.

Najviac autorov sa spomína v súvislosti s príspevkami o festivale Jiráskov Hronov. Písali ich Andrej Bagar, Jozef Kováč, Karol Horváth, Anton Kret, Rudolf Látka, Olga Lichardová, Milan Polák, Vladimír Šefko. Z *Bibliografie* sa dozvieme, že pomerne veľa

slovenských autorov v knižných publikáciách teoreticky uvažovalo o poetizácii divadla, aktívne podporovalo, zdôvodňovalo a vykladalo poslednú fázu netradičných, novátorských činov neprofesionálnych divadelníkov, ktorú autori tohto projektu nazvali amatérskym divadlom. Termín, neraz používaný ako hanlivý prívlastok, českí teatrológovia povýšili na najvyšší možný stupeň umeleckej kreativity.

Najpoužívanejšia, najčítanejšia, najvyhľadávanejšia bude nesporne záverečná časť projektu, dvojzväzkový *Mistopis českého amatérskeho divadla I. díl (A-M)* a *II. díl (N-Ž)*. To je súpis stáročných divadelných aktivít mnohých generácií českých, moravských a sliezskych divadelných nadšencov.

Kým knihu o vývinových tendenciách českého amatérskeho divadla vytvoril pätnásťčlenný kolektív teatrológov, *Mistopis* písal mnohohlavý zástup milovníkov Tálie z celej krajiny. Len spolupracovníkov pre zber a spracovanie podkladov v regiónoch je vyše sto. A týmto poskytli podklady ďalšie stovky miestnych kronikárov, vedúcich spolkov, osvetových pracovníkov, pamätníkov z radov obecnstva aj účinkujúcich. Kto píše o divadle akiste vie, koľko námahy vynaložili Vítězslava Šrámová a Jiří Valenta s okruhom spolupracovníkov pri zaznamenaní nie jedného, ale všetkých predstavení, o ktorých sa čo-to dochovalo v archívoch, knižniciach, knižkách, novinách a v rôznych písomnostiach o zrode divadla v Čechách a predovšetkým divadla českého.

Heslá sú radené abecedne podľa súčasných názvov obcí, staršie pomenovania sa v záhlaví nepripomínajú ani v zátvorkách. Niekde sa historické, zastaralé, pozmenené názvy obcí spomínajú v texte. Počet hesiel zostavovatelia neuvádzajú, no je ich veľa, lebo takmer v každej osade sa divadlo najmä po vzniku Česko-Slovenskej republiky hralo. Niekde sústavne, inde len príležitostne, možno len raz. Podľa toho sú aj rozsahy hesiel. Od dvoch-troch riadkov až po vyše dvadsať strán. Praha so všetkými mestskými časťami a predmestiami má výnimočne 144 strán s prehľadným kalendárom divadelnej histórie hlavného mesta.

Heslá o mestách s bohatšou a starou históriou sú bohaté na faktografiu. Obsahujú

začiatky náboženských či školských hier, informujú o miestach kde sa hralo, o budovách a javiskách, o organizátoroch i účinkujúcich, o rokoch divadelnej aktivity, o repertoári (pri menej známych hrách sa uvádza aj autor), o spolkoch a rokoch ich pôsobenia, o prameňoch a informáciách či informátoroch pre *Místopis*. Činnosť každého spolku sa uvádza zvlášť, rovnako sa osobite referuje o divadle činohernom, hudobnom, bábkovom (to je v Čechách takmer rovnocenné činohernému), o divadle pre deti, kabarete, malých javiskových formách.

Nie je to nudné a stereotypné čítanie. Heslá oživujú faksimile zo spolkových zápisníc, výpisky z kroník, úryvky z dobovej tlače, rôznej korešpondencie, ako aj z kníh kultúrnych dejateľov, teatrologov či spisovateľov. Prečítali sme si napríklad spomienku Bohumila Hrabala na ochotníčenie jeho mamičky (II, s. 71). Humorne, ale aj mrazivo pôsobí udavačský list dedinskej organizácie KSČ z roku 1953 o úspešnom a obľúbenom režisérovi, ktorého „zdánlivé dobrá činnosť na poli divadelníctví odvedla naše soudruhy od bdělosti a ostražitosti“ (II., s. 413). V mnohých heslách sú pokusy zvýrazniť lokálne zvláštnosti. Napríklad v Benešove hral s ochotníkmi Karel Hyněk Mácha, v Benátkach nad Jizerou v dievčenskej úlohe vystúpil skladateľ Jiří Benda. Bedřich Smetana od ochotníkov z Brandýsa nad Labem nežiadal „odměny žádné, ani honorářů, ani tantiém“ za uvedenie *Predanej nevesty*. Heslá ilustrujú snímky budov, opón, plagátov, pozvánok, záberov z inscenácií i portréy hercov. Pobaví pohľad na mladého Karla Högera v operetnej úlohe v Brne (I., s. 101), študenta Václava Vosku ako starého Barnabáša v *Divotvornom klobúku* (II., s. 317), Václava Havla v rozhovore s režisérom pri premiére *Zobráckej opery* (1975, II., s. 226), či na Sergeja Machonina sťa slovenského mládenca v ochotníckom predstavení v Prostějove (II., s. 349). Divadlo je podľa Tyla „život, ktorý ide do života“, ale podľa nášho Hurbana je aj „soulou života“. Tejto zásady sa pridržali aj redaktori, aspoň podaktori.

V heslách sa kde-tu nájdú aj slovenské hry. *Doom buchom a trom šuchom* v Turnove dali dostatočný priestor, veď to bolo prvé ochotnícke predstavenie, ktoré v roku 1810 (v roku

druhého vydania hry) tamojší „liboherci se-hráli“. Za prvej republiky našich dramatikov v Čechách akoby nepoznali, no po druhej svetovej vojne sa stav zmenil. Českí ochotníci si k nim nachádzali cestu najmä v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch. Akoby im ktosi priam prikazoval hrať bratov Slovákov. V obľube bol predovšetkým československý legionár Tajovský. *Ženský zákon* hrali v Dašiciach (foto, I., s. 163) aj vo Vrbke. *Statky – zmátky* v Dobříkove (aj foto, I., s. 175). Stodolov *Čaj u pána senátora* videli diváci v Šumperku, Valašských Kloboukoch i vo Valašskom Meziříčí. Tam tiež uviedli *Kráľa Svätopluka*, kým v Trnave, miestnej časti obce Podkopná Lhota, zahráli *Marínu Havranovú*.

Socialistických dramatikov družobne uviedol na české javiská Ján Skalka. Plagát z Práchnie (miestna časť obce Kamenický Šenov) dokladuje, že tam piate výročie oslobodenia Červenou armádou v máji 1950 „zapíjali“ *Kozím mliekom* (II., s. 346). Hrali ho aj v Stráži nad Nisou. Peter Karvaš oslovil mestských, pokročilých i pokrokových ochotníkov. *Meteor* hrali vo Vimperku aj v Setíne, *Diplomatov* v Železnom Brode, *Polnoční omšu* tamtiež, no aj v Zákupoch a Strančiciach (foto, II., s. 491). Kákošov *Dom pre najmladšieho syna* spomínajú v hesle o obci Strážkovice, Zahradníkovu *Sonatinu pre páva* nacvičili v Úpiciach aj v Žebráku. Solovičov *Meridián* aj *Strieborný jaguár* v sedemdesiatych rokoch uviedli na plzeňsku, v obci Vejprnice. Feldeka poznali v čase totality najmä bábkári, ale v deväťdesiatych rokoch, keď na slovo iných Slovákov už málo dbali, v Přerove zahráli *Jánošíka podľa Vivaldiho*.

Zaujal nás plagát z obce Chocerady v okrese Benešov, kde v Shakespeareovej tragédii *Othello* v úlohe Desdemony pohostinsky vystúpila členka SND Nina Balcarová (1923, foto plagátu I., s. 289). V umeleckom súbore činohry SND bola krátko (1922-23), Lujzu z *Úkladov a lásky*, Oféliu vytvorila až vo Východočeskom divadle, v Brne účinkovala v inscenáciách J. Honzla i E. F. Buriana, prekladala Schillera, Brechta, ale aj Katajeva a state V. E. Mejerchoľda.

Nad každým zväzkom *Místopisu* sa „zdvíha“ opona, ba hneď opón niekoľko. Najcenejšia je opona Alfonsa Muchu pre jeho ro-

dákov, ochotníkov zo Zbirohu (1924). Ako opona v novom divadle v Nymburku poslúžil Muchov veľkoplošný obraz s glorifikáciou husitov. Okrem Muchovej opony nájdete na začiatku prvého zväzku ďalších osem farebných obrázkov maľovaných opôn z rôznych miest a mestečiek či obcí, v druhom zväzku je ich dokonca až 21. Kniha si žiada krásne ilustrácie a pre knihu o divadle sú najvhodnejšie práve opony. V Čechách sa ich zachovalo pomerne veľa. A ich čierno-biele reprodukcie priťahujú oči a zo všetkých ilustrácií o starom divadle najviac o ňom prezrádzajú. V roku 1891 pražská Umelecká beseda venovala svätomartinským ochotníkom do nového Národného domu oponu, ktorú objednala u Vítězslava Maška. V tom čase maliar namaloval obdobne riešenú oponu aj pre Zámocké divadlo v Kolíne (I., s. 368). Opona, ktorá od-

deľuje hľadisko od javiska, dejstvo od dejstva, v tomto prípade predovšetkým spájala Slovákov a Čechov v oblasti divadla.

Prítomné dielo sa nevenuje českému divadlu mimo českého územia. No keby malo túto ambíciu, vďaka českému divadlu na Slovensku by jeho rozsah značne narástol.

Místopis a s ním celé bezmála dvetisícstranové dielo sa končí veselo a vtipne. Namiesto dlhých záverečných rečí je tu faksimile protokolu zo zasadnutia ochotníckeho spolku v Hořčičkách v roku 1896 v miestnom hostinci. „Schůze po dlouhé debatě se v přátelství skončila. Každý co měl na srdci řekl a je zas vše dobře“ (II., s. 740).

Aj my sme sa držali slovenského porekadla: Čo na srdci, to na jazyku.

Ladislav Čavojský

VEĽKÁ HEREČKA MALEJ DIVADELNEJ KULTÚRY

Barbara Sušec Michieli: *Marija Vera (Igralka v dinamičnem labirintu kultur)*. Ljubljana : Slovenski gledališki muzej a Univerzo, 2005.

Rovnako, ako tvorba hercov (v prípade, že ide o skutočné zobrazovanie ľudského konania, a nie len o sebpredvádzanie) aj ich životné osudy (tam, kde ide o reflexiu tvorivej osobnosti, a nie iba o reproduktor dobových názorov) hovoria mnoho o túžbach, umáraníach, výbojoch i revanšoch formujúcich premeny spoločnosti.

S jednou zo zakladateľských osobností moderného slovinského divadla, herečkou Máriou Verou, som sa stretol začiatkom leta v Ljubljani na jej venovanej výstave *Hočem osvojiť svet* v Slovinskom divadelnom múzeu. Expozíciu pripravila autorka rozsiahlej herečkinej monografie (ktorú vydali pri príležitosti tejto výstavy), slovinská teatrologička a profesorka Akadémie divadla, rozhlasu, filmu a televízie Barbara Sušec Michieli. Reprezentatívna, graficky úhľadná publikácia s bohatou fotodokumentáciou, rozsiahlym poznámkovým aparátom a vyčerpávajúcim súpisom hereckej a režijnej tvorby Márie Very je zaujímavá už tým, že ide o vôbec prvú takúto, komplexne spracovanú, štúdiu o slovinskom hercovi. (Bodaj by sme mali obdobne fundované a dôkladne spracované monografie slovenských a českých majstrov scény!) Predovšetkým je však práca Barbary Sušec Michieli pozoruhodná (a tým aj môže – ako v mojom prípade – oslovíť aj čitateľa, ktorý nie je úzko špecializovaným bádateľom v oblasti slovanských štúdií) tým, že cez konkrétny výskum jedného umeleckého osudu explicitne postihuje zásadné premeny života stredoeurópskej spoločnosti v prvej polovici 20. storočia. Stáva sa tak, prirodzene, cez postihnutie premien divadelného umenia, a to nielen v rovine ideových a estetických koncepcií a skutočne realizovaných obsahov, ale aj premien spôsobu organizácie divadelného života. V tomto smere je monografia aj cenným príspevkom k pochopeniu zdroja problémov, s ktorými sa dnes divadelný život tak zložito vyrovná-

va v stredoeurópskom kultúrnom priestore všeobecne a konkrétne v menších kultúrach, ktoré sa v 19. a 20. storočí jazykovo a národne emancipovali, ale pôvodné inštitucionálne (produkčné) paradigmy vlastne iba kopírovali a reprodukovali.

Mária Vera (1881 – 1954), Slovinka, narodená v bilingválnej rodine v Kamniku ako Franciska Xaveria Maria Eppich, získala po sobáši s nemeckým šľachticom, ktorý vlastnil majetky v Litve, titul barónky von Osten Sacken. Ako dvadsaťtriročná graduovaná učiteľka, pôsobiaca v Pliskovici, sa rozhodla pre herectvo a v rokoch 1904 - 1907 študovala na viedenskom konzervatóriu. Dokumenty nasvedčujú, že o ňu mali záujem v Burgtheatri. Aby splnila dobovú (dobrú!) podmienku, totiž že pred prípadným „hradným“ angažmán musel mať kandidát predchádzajúcu prax, nastúpila v roku 1907 v Zürichu.

Barbara Sušec Michieli dala svojej monografii výstižný podtitul *Herečka v dynamickom labirinte kultúr*. A naozaj – Mária Vera hrala v troch jazykoch (po nemecky, srbochorvátsky a slovinsky) od roku 1907 do roku 1954 bola angažovaná v jedenástich divadlách, ktoré sa dnes nachádzajú na území siedmich štátov: vo Švajčiarsku (Zürich a Bazilej), Nemecku (Mannheim a Berlín), Rakúsku (Graz a Innsbruck), v Poľsku (Gdansk), Bosne a Hercegovine (Sarajevo), Srbsku (Belehrad a Novi Sad) a v Slovinsku (Ljubljana). Množstvo pohostinských vystúpení ju zaviedlo do rôznych kútov Európy, napríklad aj do Petrohradu. Hierarchizovaná štruktúra v nemčine hrajúcich divadiel z prelomu storočí sa však čoskoro rozrušila. Nádej Márie Very na návrat do Burgtheatru prekazili dve vojny, rozpad Rakúsko-Uhorska, vznik Kráľovstva Srbov, Chorvátov a Slovincov a jeho následné premeny, pripojenie Slovinska k fašistickému Taliansku, vznik socialistickej Juhoslávie (ďalších explozívnych štátoprávnych aktivít už bola ušetrená). Od šľachtického manžela ju odlúčili fronty prvej svetovej vojny, v ktorej zahynul, dcéra zostala u otcových rodičov. V socialistickej Juhoslávii sa barónka musela vzdať polovice svojej výstavnej vily rovnako, ako časti svojho elitárskeho postavenia hereckej hviezdy.

Významná bola herečkina berlínska spo-

lupráca s Maxom Reinhardtom, poučné boli jej snahy o formovanie divadelného života v Juhoslávii, najmä jej zakladateľská úloha pri pozdvihnutí činohry Slovinského národného divadla na profesionálnu úroveň. S týmto pôsobiskom spojila viac ako tri desaťročia svojej práce a prežila v ňom obdobia rozkvetu i úpadku (napríklad v hospodársky krízovej sezóne 1932/33 mala činohra iba 421(!!!) stálych abonentov. Po roku 1945 sa stala zakladateľkou a profesorkou herectva na ljubljanskej Akadémii.

Za životným príbehom Márie Very, ktorý je pestrý a nechýba mu dramatickosť, vnímame príbeh vojnovými traumami urýchleného rozpadu kultúrneho univerzalizmu anachronickej rakúskej monarchie, ale aj príbeh budovania národnej divadelnej kultúry malého slovanského národa. Mária Vera excelovala na začiatku svojej kariéry v úlohách schillerovského, hebbellovského a najmä ibsenovského repertoáru. Jej vrcholnou rolou bola najmä Hedda Gablerová. Po nadšenom prijatí v nemčine naštudovanej Heddy na začiatku dvadsiatych rokov, nasledovala studená sprcha doma. Mária Vera bola Heddou v Sarajeve i Novom Sade (v srbčine) a potom i v Ljubljani (v slovinčine). Bosniakov ani Srbov však témy Ibsenovej drámy nechali ľahostajných a naštudovanie prepadlo. Výčitky smerovali i voči prekladu. Prijatie v Ljubljani bolo slovan-sky ambivalentné – barónka je „náš človek“, ktorý dosiahol v cudzine úspech, čo si treba uctiť, pretože tento jej úspech je iste i úspechom našim, ale vplyv cudzej kultúry je cítiť nielen na jej prejave, ale aj v na jej javiskovej reči. Takže najprv treba stratiť onen „kozmo-politný charakter“, vyrovnáť sa s „malosťou

pomerov“ (o Slovinskom národnom divadle tých čias nemožno uvažovať inak, ako o provinčnom divadle), aby sa opäť stala „našou“. Univerzálny kultúrny kontext konca storočia skolaboval. V Ljubljani sa potom Mária Vera z lásky k autorovi svojho srdca stane aj režisérkou niekoľkých Ibsenových hier. Nastupuje však dramatika domáca, tematizujúca problémy národnej spoločnosti, alebo – možno presnejšie povedané – jej sebaapredstavy. Po druhej vojne ešte Máriu Veru zastihne nástup socialistického realizmu, ktorý však vzhľadom na špecifické vzťahy medzi Titom a Stalinom, nemá taký dlhodobý a pustošivý efekt, ako v našich zemepisných končinách.

Počas herečkinho života sa slovinské divadlo profesionalizovalo a dokázalo si nájsť širšie, než len národnobuditeľské a „voľnočasové“ postavenie v živote spoločnosti malého národa. Iste prispelo aj k jeho sebavedomiu a k úspechu, ktorý má Slovinsko, štátne zvrchované po dezintegrácii Rakúsko-Uhorska a Juhoslávie, v integrujúcej sa Európe. Mária Vera bola na hereckej škole povestná až premrštenými nárokmi na úroveň „javiskovej slovinčiny“. Základy národnej kultúry sú aj vďaka nej vybudované. Nebude však teraz chýbať nielen slovinskej, ale i iným malým národným divadelným kultúram, v „dynamickom labyrinte kultúr“ ona schopnosť univerzality a bilingválnosti? Veď aj recenzovaná monografia má rozhodne širší význam, než len pre slovinskú teatrologiu a mala by preto zaslúžene mať – ako zdroj cenného poznania a podnet k zásadnejším úvahám – väčší ohlas a dosah.

Jan Vedral

VSTUP KUNSTHISTORIČIEK DO DEJÍN SLOVENSKEHO DIVADLA

Iva Mojžišová, Dagmar Poláčková: **Slovenská divadelná scénografia. Slovak Stage Design 1920-2000. Bratislava : Slovenská národná galéria; Divadelný ústav, 2004. Strán 320. ISBN 80-8059-095-8**

Máme pred sebou dielo, ktoré je v slovenskej teatrológii zatiaľ ojedinelé. Ním je pokus predstaviť slovenskú scénografiu, resp. scénografiu slovenských autorov v zrkadle osemdesiatich rokov. Autorky sa rozhodli započat svoju cestu rokom vzniku Slovenského národného divadla, teda v roku 1920 a ukončiť ju na konci storočia. Je to kniha objemná čo do hmotnosti i rozmerov a bohatá na informácie. A na poznámkový aparát, ktorý je umiestnený za každou kapitolou osobitne. Pre čitateľa je tak dosť obťažné simultánne s textom čítať aj poznámky, ktoré neraz odbočujú do širších, nielen divadelných súvislostí. Kniha nemá totiž textilnú záložku (lacetku), ktorá by napomohla pri čítaní a prehadzovaní strán medzi textom v kapitole a poznámkami na jej konci. Kvalitný kriedový papier s tvrdou väzbou na titulnej i na zadnej strane s Fullovou kresbou, scénickým návrhom k Borodáčovej inscenácii Ostrovského *Búrky*, jasne deklaruje prihlásenie sa vydavateľov na jednej strane k významnému maliarovi (SNG), na druhej zas k autorovi scénografických návrhov pre SND (DÚ).

Kniha je plne dvojjazyčná, V slovenskom i anglickom jazyku sú štúdie, poznámky, medailóny scénografov a kostymérov, skratky, názvy diel v zozname reprodukcí, menný register a súpis inscenácií v texte. Zamerajme sa na slovenský text, ktorý nesie znaky „znalostnej“ slovenčiny až na niekoľko predložkových spojení. K anglickému jazyku sa nemôžeme vyjadriť. Uvedomujeme si, že preklad takéhoto rozsiahleho textu si vyžaduje okrem iného aj znalosti z oblasti prekladovej dramatickej literatúry, ako aj precíznu redaktorskú (z hľadiska divadelných faktov a súvislostí) prácu. Aby sa napr. nestalo, že Lubimovovu dramtizáciu Vasilievovej novely *A rána sú tu tiché*, ktorá sa na Slovensku hrala pod ná-

zvom *Pokojný úsvit*, preložila prekladatelia do anglického jazyka zo slovenského prekladu ako *Silence at Dawn* (s. 296) alebo *Fintu* Ann Fellicoe ako *The Trick* (s. 173, 181, 296), keď LITA uzavierala zmluvu na hru s názvom *The Knack*, ako napokon uvádzajú toto dielo aj encyklopédie. Slovenskému divadelníkovi sa ťažko číta meno Jurija Petroviča Lubimova ako Ljubimova, teda v anglickom prepise mena (pritom však spomínaného Vasilieva pri zozname reprodukcí prekladatelia nepíšu ako Vasilyeva, čo je anglický variant mena tohto prozaika a filmového scenáristu).

Vráťme sa však k obsahu knihy. Po krátkom *Predslove* obidvoch autoriek si *Namiesto úvodu* prečítame Mojžišovej *Obranu scénografie*. Začína ju slovami Lope de Vegu „Tri dosky dvaja ľudia, jedna vášň“ (s. 8), pričom si kladie otázku, či ešte táto charakteristika platí (podobnú otázku si položila aj D. Poláčková na s.170). Mojžišová ďalej konštatuje, že „ešte stále býva na začiatku dramatický text, ktorý, ak sa má z neho zrodiť divadlo, treba urobiť počuteľným a viditeľným.“ (s. 8) Jednak toto tvrdenie už neplatí doslovne (napokon D. Poláčková spomína inscenácie Blaha Uhlára v Stoke), jednak autorka vylúčila už vopred pantomímu. Napriek tomu, že v 60. a 90. rokoch mala na Slovensku silného predstaviteľa v osobe Milana Sládka. Prítom so Sládkom spolupracovali aj Čestmír Pechr a Stanislava Vaničková. Žiaľ, aj pri profile Č. Pechra (s. 278) vypadla jeho spolupráca so Sládkom.

Iva Mojžišová je aj autorkou prvých štyroch kapitol. V *Prvých pokusoch o zdivadelnenie dekorácie 1920-1930* (s. 11-32) zaraďuje obdobie vzniku SND a jeho začiatky do širších súvislostí vývoja európskeho výtvarného umenia, konkrétne scénografie. Na vybraných inscenáciách podrobne približuje prácu Jaroslava Jareša, Josefa Hurta, Ludovíta Hradského, ale aj maliarov Františka Foltýna a Jána Ladvenicu. Popri popise ich výkladu textu a následne scénického návrhu, resp. realizácie spomína aj na dobové odkazy iných, najmä nemeckých výtvarníkov. Časové členenie na obdobia nekopíruje delenie historikov slovenského divadla, ale prijímame toto rozhodnutie autoriek. Ako sa však čitateľ presvedčí, najmä od roku 1955 prichádza medzi jednotlivými kapitolami k prestupovaniu informácií, opisu charak-

teristiky scénografie, dokonca aj k opakovaniu súvislosti doma i v českom prostredí.

Mojžišová druhú kapitolu *Javisko ako dielňa avantgardy 1931-1944* (s. 33-70) začína odkazom na vydanie dobového zborníka *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*, v ktorom vtedy slovo o divadle chýbalo. Cituje kritický postoj Andreja Mráza k SND, ktoré vraj „nekoná svoje poslanie“. (s. 33) Autorka Borodáčovi priznáva starosť len o reč, snahu o rešpektovanie autora, myšlienky hry. Stroho konštatuje, že „na výtvarnú organizáciu javiska nehľadaj“ (s. 34). Nevedno, čo má pod touto charakteristikou na mysli, či spoluprácu mysliačeho výtvarníka alebo len „rozmiešťača“ nábytku a rekvizít. Pravdepodobne to prvé, lebo o pár riadkov ďalej začína hovoriť o avantgarde za hranicami i doma, o úlohe bratislavskej Školy umeleckého priemyslu, jej napojenie na Bauhaus, Plickovu filmovú školu, o rozšírení výučby o „divadelnú scénu“. Z Mojžišovej príspevkov je zaujímavé sledovať líniu myslenia a prepojenia informácií, s ktorými kunsthistorička pracuje. Najmä pre menej znalého čitateľa je napríklad zaujímavá informácia o prvej spolupráci Ludovíta Fullu a Jána Borodáča. Podľa nej Borodáč oslovil Fullu na podnet Fullovoho švagra, vydavateľa humoristického časopisu Dereš, keďže v jeho dome divadlo skúšalo. (s. 66)

Aj v tejto časti autorka detailne približuje prácu scénografov Pri Fullovi je zaujímavý postreh kritiky i samotného umelca o vplyve svetla na farebnosť scény, na premenu papierového návrhu, na scénickú funkčnosť. Spolupracoval nielen s Borodáčom, neskôr s Jánom Jamnickým, ale najmä s predstaviteľom avantgardy Viktorom Šulcom. Po ňom sa Šulcovým výtvarníkom stal František Zelenka, o ktorom sa nezvykne často písať. Primerané miesto dostal František Tröster (aj o ňom už existuje monografia, 1983), od prvého použitia novej točne v Langerovej *Periférii* (1934) až po jeho práce v opere. Plynulý prechod k Ferdinandovi Hoffmannovi otvoril autorke priestor pre maliarov Jána Mudrocha, Mikuláša Galandu a pre architekta Emila Belluša. Mojžišová venuje dostatočný priestor Jánovi Jamnickému a jeho najznámejším inscenáciám, ktoré sú už dobré známe z čiastkových štúdií, či z knižného vydania kritik a hodno-

tení jeho inscenácií.

Tretia stať *Nádeje scénografie v medzičase 1945-1949* (s. 71-88) začína citátom Alexandra Matušku o potrebe požiadavky a očakávania niečoho nového. Mojžišová Vychodilov prichod do Bratislavy vkomponúva do širších súvislostí. V predchádzajúcej kapitole sa venuje vplyvu ruskej avantgardy, hoci v súvislosti s Budského inscenáciou *Tartuffa* (1946) by sme privítali bližšiu charakteristiku, ako len Brousilov odkaz na Tairova. Dnes, keď sú už dostupné rekonštrukcie Tairovových inscenácií, zaujímalo by nás viac, ako len krátky odkaz na „členitý simultánny priestor so šikminami podlahy podnecujúcimi k dynamickému herectvu a k réžii na spôsob odpútaného divadla.“ (s. 75) Aj v tejto časti autorka spomína viaceré Vychodilove práce v činohre, opere i v baletе. Zmieňuje sa aj o vzniku martinského, prešovského i košického divadla a začiatkoch Martina Brezinu. Okrem iného konštatuje v bratislavskom Živnodome vznik Novej scény, činohernej a spevohernej pobočky Národného divadla. Vraj sa z nej „mohlo vyvinúť divadlo komédie, mala na to predpoklady...“. (s. 78). Nuž treba poznamenať, že na NS ND vznikli dva osobitné súbory, a to súbor hudobnej komédie na čele s Františkom Krištofom Veselým a činoherný, ktorého šéfom sa stal Drahoš Želenský. Od začiatku sa činohra hlásila k ceste experimentovania, k novej dramaturgii komorného typu. K repertoáru, ktorý sa nemohol uplatniť na scéne SND. Patrili tam najmä nové pôvodné hry, výber zo svetovej klasiky a súčasných zahraničných hier. Z tohto pohľadu je potrebné sa pozerať na výhry i prehry novoscénickej činohry toho obdobia a nie ako na budúce divadlo komédie. Autorka dáva vznik tejto scény do súvislosti s „divadelnou inváziou maliarov a sochárov“ (Skupina výtvarných umelcov 29. augusta), kam zaraďuje Rudolfa Uhra, Daniela Gálíka, Františka Kudláča. Venuje sa jednotlivým inscenáciám, aby opäť v súvislosti s NS ND konštatovala, že sa „vyprofilovalo nie divadlo iba komédie a spevohry“. Konštatuje, že Viliam Chmel sa podieľal na prvom slovenskom uvedení Brechtovej a Weillovej *Žobráckej opery* (1947) v réžii Magdy Husákovskej Lokvencovej. Škoda, že o tejto inscenácii a Chmelovej práci nenapísala viac. Už vtedy herci prichádzali

z ulice cez foyer na predĺžené javisko, ktoré vyčnievalo až do hľadiska, ako sa možno dočítať v dobových kritikách. Bolo by zaujímavé dozvedieť sa bližšie ako scénografia vytvorila priestor a prostriedky na dynamické jarmočné divadlo, ktorého účastníkmi boli herci i diváci.

V poslednej kapitole *Kaširovaná realita 1950-1955* (s. 89-96) Mojžišová charakterizuje obdobie, v ktorom predsa len nachádza svetlé chvíle Ladislava Gudernu, Ester Šimerovej-Martinčekovej, o ktorej predtým prezradila, že bola v Paríži žiačkou Alexandry Exterovej (s. 80). Opätovne zostáva len na pôde SND, keď sa po prvý raz zmiňuje o Ludmile Purkyňovej. Informácia, hoci aj kritická, opisujúca stav v mimobratislavských divadlách (Nitra, Martin, Zvolen, Košice, Prešov) chýba. V tejto súvislosti si uvedomujeme, že sledované obdobie 1920-1955 je už dostatočne spracované, či už v čiastkových štúdiách alebo aj v knihe *Slovenské divadlo v 20. storočí* (Místrík, Miloš a kol., 1999), z čoho mohla Mojžišová vychádzať.

Na *Fenomén Vychodil* (s. 97-114) oslovili autorky publikácie českú historičku scénografie Věru Ptáčkovú. Jej príspevok je ladený sčasti esejisticky. V úvode priznáva, že o Ladislavovi Vychodilovi už vyšli tri monografie (preto vari netreba o všetkom písať), ale patrilo by sa meno monografistu, Vychodilovho menovca, Ladislava Lajcha aspoň spomenúť. Ptáčková, napokon ako aj Lajcha vo svojich štúdiách a knihách, dáva do paralely Vychodilove práce s tvorbou Josefa Svobodu a s režisérom Alfrédom Radokom. Pozitívne hodnotí Vychodilovu pedagogickú prácu a prvé výsledky jeho žiakov na PQ (Pražskom quadrienále). Stručne a výstižne charakterizuje Vychodilovu tvorbu na viacerých inscenáciách. Bližšie spomína aj Neveuxovu *Zlodejku z mesta Londýn* (1962), pričom pripamätáva aj Radokove spomienky.

Dagmar Poláčková sa rozhodla písať o bohatom období štyridsiatich piatich rokov slovenského divadla, ktoré je dodnes z veľkej časti ešte nespracované. Mám na mysli rekonštrukcie dôležitých inscenácií z pohľadu scénografickej a kostýmovej zložky. O to bola jej úloha ťažšia. Zložitejšia aj z územného členenia, veď najmä od 70. rokov vzniká viacero

zaujímavých projektov mimo Bratislavy, za ktorými bolo treba aj vycestovať. Napriek poznámke jej kolegyne, že kritika nepíše o scéne (s. 9), možno v dokumentácii Divadelného ústavu v jednotlivých inscenačných obálkach nájsť aj kritiky, z ktorých sa dá vyabstrahovať nielen scénické riešenie, ale aj jeho funkčnosť.

Výtvarno-dramatické súradnice scénografie v rokoch 1956-1971 (s. 115-160) začína autorka hľadať v kľúčových a dominantných osobnostiach. Tou nesporne bol Ladislav Vychodil. Jeho práce z tohto obdobia zasadzujú do širších korelácií výtvarného hnutia (Lubor Kára), ako aj divadelnej situácie v SND. Približuje viaceré inscenácie, pri ktorých L. Vychodil spolupracoval a ktoré už poznáme z viacerých prameňov. Nezabúda ani na Zbynka Koláča a jeho *Krvavý súd* (1957), či iné práce. Veľký priestor venuje Berliner Ensemble a jeho vplyvu cez inscenácie Brechtových hier na slovenských tvorcov. Vracia sa k Lokvencovej *Žobráckej opere* (1947) na NS ND, kde približuje Chmelov pokus prepojiť javisko s ulicou a foyerom, pričom odkazuje na štúdiu Martina Porubjaka z roku 1975. Pár slov sa dostáva Martinovi Brezinovi, Ladislavovi Šestínovi. Na Pavla Herchla a Emila Pauloviča čítame len odkaz. A tento maliar a scénograf (1922-2004) by si určite zaslúžil viac ako je v *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* či v medailóniku v závere tejto knihy. V 50. rokoch začína svoju púť scénograf Otto Šujan, ktorého rukopis Polakovičová presne charakterizuje. V skratke sa venuje aj Jánovi Hanákovi či Pavlovi M. Gáborovi. V tejto kapitole sa spomínajú už aj kostýmové výtvarníčky Helena Bezáková a Stanislava Vaníčková, s to s presahom do 70. rokov. Autorka sa vzápätí vracia sa na Novú scénu, kde pripomína prácu Daniela Gálíka. Okrem iného aj jeho citáciu Warholovho elektrického kresla v Bukovčanovom *Luigiho srdci* (1973). Niekoľko pozitívnych riadkov má aj Karol L. Zachar opäť s presahom k inscenácii *Na skle maľované* (1974), za ním sa venuje Vladimírovi Suchánkovi. Aj Poláčková spomína Neveuxovu *Zlodejku* (s. 148), pričom obsérne popisuje Radokovu spoluprácu s Vychodilom. Nezabúda ani na Štefana Hudáka a jeho pôsobenie v Bratislave, hoci v nasledujúcej kapitole sa venuje aj jeho práci v košickom Malom divadelnom štúdiu.

V súvislosti s Ladislavom Vychodilom sa na niekoľkých miestach stretne s výpočtom mien jeho žiakov a nasledovníkov. Načim by bolo pripomenúť, že ich netvoril na svoj obraz, že vznikli svojbytné osobnosti, ktoré ich učiteľ viedol k samostatnej tvorivosti. Vyzdvihuje sa jeho práca na škole, založení katedry, vytratila sa však zásluha na „vybudovaní“ divadelných dielní, ktoré boli vtedy raritou s strednej Európe.

Najzaujímavejšie obdobie slovenskej scénografie nazvala Dagmar Poláčková *Tendencie akčnej scénografie 1972-1985* (s. 161-204). Začína sice „politikou“, *Poučením z krízového vývoja*, ale hneď konštatuje, že táto situácia bola vlastne výzvou pre tvorcov najsť metaforický jazyk. Pri vymenovávaní rôznych aktivít započítava sem aj amatérske divadlá (zoskupenia pod hlavičkou Divadla u Rolanda, s. 162), nespomínajúc však aj iné, napr. Študentské divadlo pri FF UPJŠ Prešov pod vedením Karola Horáka, či viaceré aktivity profesionálnych divadelníkov. Charakterizuje akčnú scénografiu, jej slovenských predstaviteľov a divadlá-scény, kde sa tento typ scénografie najviac uplatnil. Logicky píše o pôsobení Jozefa Cillera a Jána Zavarského v Divadle na provázku. Aj v tejto časti pri historickom opise vzniku takejto scénografie, sa niektoré fakty i súvislosti opakujú (napr. inšpirácie L. Vychodilom, ale aj s inými výtvarníkmi; aj tu sa opätovne vracia k *Zlodejke* z roku 1962, s. 172). Autorka sa má o čo oprieť, lebo k práci Divadle Husa na provázku je dostatočné množstvo materiálu, či už interného charakteru, alebo všeobecne prístupného (napr. habilitačné či inauguračné prednášky Petra Scherhaufera a Jána Zavarského). Neobchádza ani Cillerovi tvorbu v domácom martinskom divadle, zato jeho spoluprácu s breznianskymi ochotníkmi či s trnavskými divadelníkmi áno. Obraz Jána Zavarského by sa dal doplniť viac z jeho pôsobenia v Trnave, keďže tu si scénograf vytvoril iný jazyk ako v Brne, či na veľkých scénach. Aj Tomáš Berka by si zaslúžil viac pozornosti pri projektoch s Poetickým súborom Novej scény. V tejto súvislosti si prečítane, že „druhá polovica 70. rokov už priniesla aj zradikalizovanie vstupu akčnej scénografie do diania a jej inovatívne impulzy sa viditeľne prejavili aj na scénach veľkých divadiel v inscenáciách PS

NS a Štúdia S v Bratislave, v Nitre....“ (s. 167) Nuž, PS Novej scény vždy hrával v malých priestoroch a vždy to bol malý súbor, a Štúdio S začalo svoju činnosť až v roku 1982. Pravdepodobne mala autorka na mysli Štúdio Novej scény, kde hrával činoherný novoscénický súbor. O tridsať strán neskôr v súvislosti s Tomášom Berkom ďalej píše, že „štúdiová časť súboru Novej scény bola núdzovo presťahovaná do antividadelného priestoru ružinovskej Darnice.“ (s. 198) V tomto prípade však išlo o samostatný Poetický súbor Novej scény, ktorý po odchode z Darnice hrával v Dome odborov (na viacerých javiskách). Vari aj preto by bolo zaujímavé venovať Berkovi a jeho zdivadelňovaniu týchto priestorov viac slov.

Pri takom množstve údajov, aké v tejto veľkej monografii sú, sa môžu prešmyknúť chyby a omyly (viaceré sme zaregistrovali, ale našim cieľom nie je ich vymenúvanie), ktoré by si redaktor divadelník iste všimol a opravil by ich. V tejto súvislosti azda treba spomenúť, že chápeme postup autoriek neuvádzať v texte pri inscenácii, či išlo o činohru, operu alebo spevohru. Viacerí scénografi totiž do roku 1989 interne pracovali vo viacsúborových divadlách.

Autorka neobchádza ani Monu Hafshal, Milana Čorbu a ďalších scénografov a kostymérov. Komu nevenuje viac slov, aspoň ich zaradí do niektorého z prúdov.

Bolo to plodné obdobie na mená, na štýly. Dagmar Poláčkovej sa podarilo zachytiť hlavné línie tej doby. Z celoslovenského pohľadu a významu inscenácií divadelníkovi chýba obdoba spolupráce Mary Zubajovej s Jurajom Nvotom, Rasfa Bohuša s Andrejom Turčanom v Štúdiu DJGT (napr. pri Sofoklových *Fragmentoch z Oidípa*, 1976), Zavarského s bystrickými bábkarmi a jasnejšiu charakteristiku výnimočnosti Ballekovho-Šulajovho *Pomocníka* v Pražmáriho inscenácii v prešovskom Štúdiu '83, na čo existuje dosť pamätníkov. A absentuje aj Matejkova i Čápova spolupráca s generáčnymi režisérmi J. Pažmárim, E. Gürtlerom a ďalšími v Prešove.

Scénografia po moderne 1986-2000 (s. 205-242) je naozaj expresným pohľadom z vlaku s malými zastávkami. Tie sa ušli výnimočnému javu slovenskej scénografie tohto obdobia, akým Aleš Votava nepochybne bol.

A Alexandra Grusková je. Pomenovanie a začlenenie ich práce je presné a inšpiratívne. V tomto zložitom období sa akosi vytratila druhá polovica 80. rokov. Odchod z divadelných priestorov do jedného nečleneného priestoru (ako v 70. rokoch hrávali niektorí vysokoškooláci napr. v bratislavskom V klube, či brnianski „Provázkarí“). Napr. *Posledná večera* v Trnave, Karáskov a Uhlárov *Sens nonsens* a napĺňanie obidvoch ich manifestov, Zavorského projekt *Kemu ce treba* realizovaný vo viacerých priestoroch prešovského divadla i na námestí pred ním. Aj projekty Scherhauferyových žiakov v Košiciach v divadle i na uliciach, ktoré poukázali na premenlivosť priestoru, kostýmu a rekvizity v pouličnom divadle. Ak sa spomína Jozef Ciller a jeho práca v Martine, nemožno opomenúť jeho spoluprácu s Divadlom Alexandra Duchnoviča. Poláčková charakterizuje aj scénické videnie Milana Ferenčíka, Jaroslava Valeka, Petra Čaneckého, čas už vari nevyšiel na Jána Novosedliaka v Martine a žiaľ ani pre Pavla Čisárika. Neobchádza Milana Čorbu či kostymérky Naďu Šimunovú a Ludmilu Várossovú.

Prínosom tejto monografie sú aj medailóny tých výtvarníkov, ktorí v slovenských di-

vadlách pracovali a pracujú. Ich zverejnenie sa však vracia autorkám ako bumerang. Ne-(pozorný) čitateľ sa podľa registra opäť chce navrátiť do textu a niečo si o ich práci prečítať, t.j. stať sa pozornejším, lenže na všetkých sa neušlo. Či z časových, priestorových alebo iných dôvodov.

Slovenská divadelná scénografia 1920-2000 je veľký projekt. Uzatvára ho príspevok Ivana Laciku *Divadelná architektúra na Slovensku* (s. 243-254), ktorý je skrátenu informáciou z dvoch väčších časopiseckých publikácií, ktoré už vyšli v anglickom jazyku.

Tí, čo sa nepustia do podrobného štúdia tejto monografie a prezrú si len obrázkovú časť, sa – verím - vďaka jej „kráse“, čo ich očarí, napokon zahlbia aj do čítania. Treba oceniť nielen kvalitu reprodukcií, ale aj ich výber a zaradenie fotografií, nákresov i náčrtov. Nie sú to vyčerpávajúce dejiny pani osemdesiatničky scénografie slovenského divadla. To sa ani nedá. Mnohí predstavitelia posledného obdobia potrebujú dozrieť, historik–kritik okrem poznania zas odstup na prehodnotenie.

Dagmar Podmaková

O LUDOVOM TRIPTYCHU

LUBOMÍRA FELDEKA

(v súvislosti s otázkou divadelnosti jeho hier)

Lubomír Feldek: Tri hry (Hraj, noha a ty, druhá, tancuj, Z dreva vyrezané, Horor v horárni). Ako druhý zväzok vybraných spisov Lubomíra Feldeka a Oľgy Feldekovej vydali Lubomír Feldek a Ivan Panenka. Vydanie prvé. Zodpovedná redaktorka Lubomíra Hornáčková. Ilustrácie Dušan Polakovič. Grafický dizajn Lubomír Krátky. Tlač Faber.

Trošku sa na javiskách poobracali a trošku si podnes aj v poličkách poležali tri posledné Feldekove divadelné hry, ktoré si v edícii Vybrané spisy Lubomíra Feldeka a Oľgy Feldekovej vydal sám autor v čase, keď za pochodu diela písal (či pretváral) a zároveň ich manažoval na javiskách. Alebo tak nejako.

Parodicko-satirickú postać svojich príbehov si odskúšal Feldek už dávno. Kým prezliekal do básnivého habitu iba bábkové divadlo, plnil úlohu priekopníka. V časoch, keď sa už pokúšal vkliniť medzi autorov slovenskej drámy (najmä literárnym kabaretom *Teta na zjedenie*, NS Bratislava, 1978, paródiou na slovenský mýtus *Jánošík podľa Vivaldiho*, ŠD Košice, 1978 či operetickou parafrázou *Utekajte, slečna Nituš*, DAB Nitra, 1986) dokonca, a bohvie či aj nie oprávnene, pomýšľal vystúpiť na Parnas a „stať sa najlepším“, ako sám raz žartom a inokedy celkom vážne vyhlasuje. A aj keď úspešnosť tohto jeho zámeru posúdia dejiny, sám autor sa už odvtedy nepokúsil dobyť pevnosť drámy ako nezameniteľnej pôvodiny priamym útokom, iba ponáškami na tento útok, čiže opäť cez paródiu, parafrázu alebo priamo cez autorsko-dramaturgický mix, akým je, mimochodom, vlastný autorský prepis Hviezdoslavovej *Hájkovej ženy* (tu *Horor v horárni*). Každopádne najlepšieho z troch ponúknutých diel. (Ba čo prepis. Priam básnicko-kritická oponentúra, ortodoxní povedia znesvätenie...)

Vyjdime teda z toho posledného. Rašomonovsko-holmesovsko-országhovské hľadačské postupy (ku ktorým sa hlási sám autor), chytrácky vymyslené a textovo dokonale zvládnuté, sú iba skrytou stopou básnického

kúzlenu absolútne perfektného technológa verša Lubomíra Feldeka.

Sám neviem prečo, ale aj na základe tohto veršovníckeho úspechu sa mi len potvrdzuje dlho vo mne rastúce presvedčenie, že Feldek je ako básnik najlepší v prekladových alebo ináč intepretujúcich, preformujúcich dielach (tu sa dokonca popasoval s koryfejom slovenského verša) a že je vždy rovnocenným partnerom prvotvorcu. Už dávno to dokázal v prostých prekladoch svetovej poézie. Možno práve spomínaní prvotvorcovia sú inšpiráciou pre Feldeka-básnika, možno oni ho vyprovokujú k niekedy mimoriadne veľkým výkonom. Je len samozrejme, že *Horor v horárni* je, nazerajúc naň z hľadiska literárnovedného, najlepšie Feldekovo dramatické dielo, kým z pohľadu teatrológa je to neobyčajne moderná literárna (čo v doslovnom výklade znamená krásne sa čítajúca, no javiskovo vždy v čomsi pokulháajúca) dráma. Už sám nápad opakovať v hre žánrové verzie Villániho smrti je nádhernou básnickou konštrukciou, ale je aj retardérom dramatického princípu, ktorého osnovou je dvojpólovosť – dialogická i charakterová. Konflikt je základ drámy a najlepšie hry na svete majú vždy ten najjednoduchší vývoj konfliktu (ako príklady nech nám poslúžia Shakespeare a Molière). Lenže vášnivý robotník slova Feldek podľahol skôr Kurosawovi než svojmu obľúbenému renesančnému básnikovi. Veľmi silne ho zaujali niektoré Hviezdoslavove aj ľudové (vrátane cigánskych) motívy a tam sa ukázal ako majster.

Básnický obraz stojí nad dramatickou zápletkou aj v ďalších dvoch hrách zborníka. V bývalom *Jánošíkovi podľa Vivaldiho*, v najnovšej úprave je to *Z dreva vyrezané*, sa dôsledne dbá na logickosť motivácie (tam ako keby sa autor trochu obával obvinenia z nevierohodnosti) a na prekvapivosť versologických riešení. Sleduje sa tu iba pár historicky doložených príhod z Jánošíkovho života, zakotvených v legende, a Feldek tu preukazuje svoje majstrovstvo bravúrne básnicko ozdobíť tradičné rozprávania zaznamenané ústnym podaním aj v dokumentoch. Ale sujetovú krivku kopíruje autor iba potiaľ, pokiaľ mu ona sedí do jednotlivých jánošíkovských anekdot alebo pokiaľ korešponduje so skutočnosťou. V hre nie je ani mahenovský romantický dra-

matický rozmach, ani martákovská línia boja ľudského ducha s prírodou (čo, ostatne, takisto neumožnilo autorke „byť najlepšou“). Tu vlastne nie je Jánošík predmetom obdivu aj zbožnenia, no zároveň neuniká ani autorovmu mierne ironizujúcemu prístupu k slávnej osobnosti. Nie náhodou aj sám Feldek spomína v knižke analógiu s Bryllom. Aj s Kočanom, dodávame my. Bryll s Gärtnerovou prehlušili nekontrolovanú sujetovú líniu originálnou hudbou a dôsledným zaujímaním „ľudového“ uhla pohľadu na Jánošíka, Kočan koncepcnosťou našej, takej zriedkavej, národnej sebaironizácie. Feldek sa držal aj jednej, aj druhej cesty a vyšiel mu na jednej strane pekný poetický a žánrovo čistý obrázok, na strane druhej trošku sa zaplietol v bludisku príbehovej konštrukcie. Ktosi (možno niekto, kto nevie ani písať, ani dielo odborne ohodnotiť) o nej raz nezáväzne povedal, že je „riedka“. Aj toto posúdi zrejme až generácia, ktorá príde po nás a nič nedá na predsudky.

Ale je tu ešte ponáška na komédiu dell'arte, naoko autarkný, tematicky a obsahovo ňou cielene ovplyvnený opus nazvaný *Hraj, noha a ty, druhá, tancuj*. Áno, je to obdoba dokonca jej držičkovskej verzie, ale patronát je to historicky absolútne prípustný, ibaže ťažko dosažiteľný. Nenapodobníte Plauta ani Terentia nie vtedy, ak ste málo divadelnohistoricky rozhladený, ale vtedy, ak nie ste talentovaný. Rukavicu hodiť, tak ako to urobil Feldek, môže a má právo každý. Aspoň sa ukáže, po čom sú u nás krumple, ako sa vraví. Feldek zamenil Dunda Maroja a jeho chorvátskych partnerov v Ríme za kompletný slovenský štáb chytrákov a fuťákov, múdrych a hlupákov, pekných a ešte krajších a rozvíril udalosť na ktoromsi rímskom námestí, ako keby to bolo

slovenské diverzné letisko, kde pristávajú všetci, o ktorých nám ide. Hrajnoha, Valibuk, Filúz, Obžera, ba aj Dibarbora. A z Talianov iba Ciciolina, ale ešte aj tá má slúžku i momentálnych obrábačov Slovákov. Tu nebolo čo pokaziť ani z dramaticko-príbehovo-konfliktového hľadiska – všetko predsa naprojektoval sám Marin Držič. Vznikla predloha, ktorú možno z hľadiska ponuky prostých, svojim spôsobom ľudových, tém považovať za prínos. Nemal by sa autor uraziť, ak povieme, že je tu istá analógia so štepkovským insitne-literárnym divadlom, ktorého zvláštnosť spočíva ale v tom, že práve jeho „ľudovosť“ nijako húfne neinspiruje „ľudových“ divadelníkov, kam najčastejšie patria praktickí, t. j. neexperimentujúci ochotníci. Nakoľko povzbudí javiskových tvorcov Feldekova verzia „ľudovky“, ukáže budúcnosť. Čerstvá inscenácia častovských ochotníkov potvrdila jedno: hra je príležitosťou pre talentovaných hereckých exhibicionistov, „sólotrínkerov“.

Čítajú sa tieto Feldekove dramatické výplody naozaj výborne. Aj keď sedíte v divadle a počúvate ľahučko konštruované vety a majstrovské verše básnika, môžete sa dostať až do stavu eufórie. Eufórie z poézie, neraz aj z poézie divadelnej. A ako divadelný autor prináša ešte Feldek nové tóny ľahkosti, básnivosti, ale aj, ak treba, drsnosti, neštandardného slovníka a prísnej ľudovej konkrétnosti vyjadrovania. V tom je, ak máme parafrázovať jeho samého, najlepší. Je v tomto ohľade naozaj dobrým partnerom dramatikov, ktorých zas preslávilo čosi také, čo nazývame prirodzeným zmyslom pre obnaženie dramatického nervu bytia.

Anton Kret

CONTENTS

STUDIES

- Miloslav Blahynka: *Mozart's Opera Stagings in Slovakia as Dialogue
 on Directorial Theatre Shapes* 367
 Miloš Mistrík: *Vieux-Colombier in America (1917-1919)* 381
 Dagmar Podmaková: *Slovak Theatre in Untraditional Studio Space
 in 70-ties and 80-ties of 20th Century* 402
 Ida Hledíková: *Ján Stražan and His Theatrical Parenage* 417

OUTLOOKS

- Elena Knopová: *European Theatre Prize 2006 or Absurdity
 of Top European Theatres Not To Become Involved in Politics* 451
 Jaroslava Čajková: *Chapters from History of Artistic Elocution
 in Slovakia I.* 455
 Peter Čahoj: *Dramatist Viliam Paulíny-Tóth* 469

POLEMICS

- Anton Kret: *Debate on Avant-garde: Is It To Be Better?* 494

CRITICISM

- Miloš Mistrík: *Monography on Léon Chancerel* 497
 Ladislav Čavojský: *Four Books on Czech Amateur Theatre* 499
 Jan Vedral: *Great Actress of Small theatrical Culture* 506
 Dagmar Podmaková: *The Art-Historian's Entry into the History
 of the Slovak Theatre* 508
 Anton Kret: *On Folk Triptych by Lubomír Feldek* 513