

SARAH KANE – SAMOVRAŽDA DIALÓGU

MILOŠ MISTRÍK

Hra *Túžim* sa začína autorskou poznámkou: „Interpunkciu používam na zdôraznenie rytmu, nie aby som vyhovela pravidlám gramatiky.“¹ Sarah Kane nepotrebuje písať gramaticky správne. Aby mohla vyjadriť svoje úzkosti, dáva v tejto hre prednosť správne mu rytmu pred správnu gramatikou. Spontánne sebvýjadrenie ide u nej cez energiu tela. Neosobná gramatika verzus osobný, živý rytmus autorky Sarah Kane.

Na úvod svojej hry autorka dodáva aj toto: „Lomky (/) v texte poukazujú na miesta v texte, v ktorých sa dialógy prekrývajú.“² Všeobecne môžeme povedať, že dialóg divadelnej hry je formalizovaný. Usporiadané vety v preskokoch z repliky jednej postavy na repliku druhej postavy sú vždy do určitej miery abstrahované od reality. Repliky majú sukcesívne radenie, dialóg je usporiadaný, autorsky skonštruovaný tak, aby sa naplnili princípy dramatickej stavby hry, charakterizácie postáv a vývinu deja. Ale Sarah Kane takúto logiku spomínanou poznámkou na začiatku *Túžim* odmieta. To preto, lebo vie, ako v skutočnosti, v reálnom živote, ale aj pri uvedení napísaného dialógu na divadelnú scénu jednotlivé postavy hovoria paralelne, navzájom sa predbiehajú, prekrikujú, skáču si do reči. Sarah Kane preto zaviedla do písanej podoby svojej hry znak /, aby takto signalizovala, že sa nechce dať zviazať znakovým systémom literárneho textu a že hľadá plastickejšie vyjadrenie dialógu. Chce zaznamenať paralelnosť časov jednotlivých postáv a trojrozmernosť priestoru, v ktorom sa nachádzajú.



Sarah Kane (3. februára 1971 Brentwood – 20. februára 1999 Londýn)

¹ KANE, Sarah: Hry. *Túžim*. Preklad Eva Pivolusková. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 164.

² Tamže.



Sarah Kane: Spustošení. Nemecko. Foto archív autora

Priúzky je pre ňu bezpečný kód jazyka, hoci v bežnej medziľudskej komunikácii tento najlepšie dokáže preniesť správu.

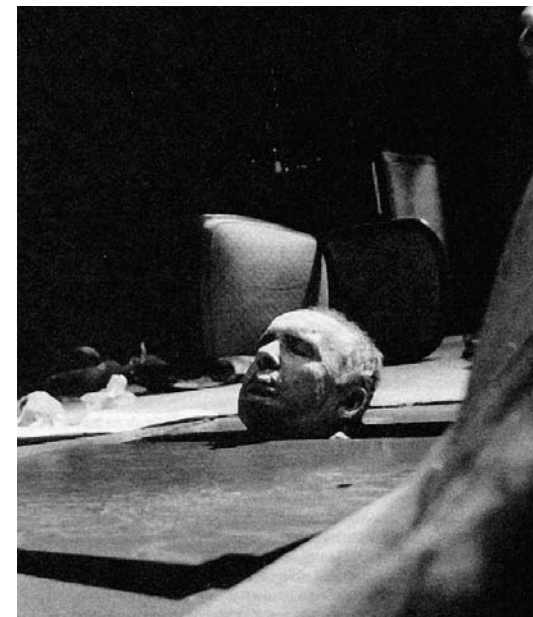
Málokto asi dokáže rozšifrovať všetko, čo Sarah Kane vložila do dialógov svojich hier. Sama sa odvoláva na Franza Kafku, o ktorom hovorí: „Pôvodne sa o Kafkovi myslelo, že je to blúznivec a je pravdepodobné, že väčšina jeho súčasníkov ho pokladala za blázna. Dnes sa jeho texty javia celkom realistické.“ Keď písala hru *Očistení* všimla si, že v Kafkovom *Procese* „sa nič nekonkretizuje, nikdy sa nepovie, o čo presne ide.“ A predsa „rozumie sa mu v každom momente.“³

Dialógy hier Sarah Kane nemožno niekedy doslovne racionálne rozšifrovať, ale dokážeme im intuitívne porozumieť. S Kafkom má Kane spoločné stavy úzkosti. Avšak na rozdiel od neho, ktorý do nich upadá pri pozorovaní spoločenskej štruktúry a absurdít, ktoré táto vytvára, anglická dramatická vyjadruje úzkosť a strach pri veciach týkajúcich sa nie veľkej spo-

ločnosti, ale malého ľudského šťastia, lásky, vzťahov medzi blízkymi, medzi súrodencami, milencami. Sarah Kane akoby išla do základných vrstiev štruktúry ľudskej spoločnosti. Jej pohľad nereflektuje makroorganizmus vzťahov medzi inštitúciami a jednotlivcom, ale (s výnimkou hry *Faidrina láska*) vyjadruje mikro vzťahy medzi ľuďmi v ich najintímnejšom súkromí. Najviac sa pohybuje vo vnútornom živote človeka – pretože toto miesto vzbudzuje jej najväčší autorský záujem i najväčšie obavy. Zostup od globálneho, spoločenského k detailom ľudskej psychiky u tejto autorky potvrdzuje aj chronologický sled jej hier: Najprv napísala *Spustošení* (1995) o tom, ako násilie v spoločnosti a vo vojne plodí všeobecnú hrubosť a nenávisť aj v súkromí a láske. Ďalej prešla vo svojich hrách cez spomínanú *Faidrinu lásku* (1996), až k deštruovaným vzťahom medzi ľuďmi najbližšími (*Očistení*, 1998; *Túžim*, 1998). A napokon sa ponorila do vnútra iba jedného človeka, ženy, ktorú približuje vo vnútornom dialógu (či monológ?) v *Psychóze 4.48* (2000). Táto jej posledná hra predpovedá rozpad osobnosti a záverečné tragické gesto našej autorky. Dnes už vieme, že komunikácia s ostatnými

ľuďmi jej v čase písania hry spôsobovala stále väčšiu bolesť, že strácala záujem o kontakt so svojim okolím (rovnako aj postava jej hry *Psychóza 4.48*), a v tejto poslednej hre vidíme, ako sa aj obyčajný dialóg stal pre ňu príťažou.

V dialógoch v *Túžim*, ako sme už povedali, sa vzdáva presnej gramatiky a vďaka znaku / (lomítko) spôsobuje konfúziu replík, lebo ich necháva prebiehať paralelne. Štyri postavy tejto hry, označené písmenami C, M, B, A, vyslovujú vety, ale nie sú to skutočné repliky ozajstného dialógu. Pri tradičnom dramatickom dialógu ide vždy o stretnutie dvoch či viacerých významových kontextov nesených dvoma či viacerými postavami hry. Každá z postáv si nesie vlastnú identitu,



Sarah Kane: Spustošení. Veľká Británia. Foto Ivan Kyncl



Sarah Kane: Očistení. Kammerspiele, Hamburg, Nemecko, 1998. Réžia: Peter Zadek. Foto Roswitha Hecke

³ KANE, Sarah: Une conversation avec Nils Tabert. In: *OutreScene*, Numéro 1, 2003, p. 65.



Sarah Kane: Očistení. Teatr Współczesny, Wrocław, Poľsko, 2001. Réžia: Krzysztof Warlikowski. Foto Stefan Okolowicz

má svoj charakter a všetky jej repliky spolu vytvárajú jej celkovú obsahovú integritu. Rad replík jednej postavy má vždy vlastnú vývinovú logiku a vyhranenú jazykovú podobu – každá postava hovorí svojím jazykom. Pri konflikte s inými a s ich replikami býva táto identita a integrita zvonku atakovaná, neraz jej hrozí aj rozpad, alebo aspoň pod vplyvom z exteriéru a od iných postáv sa daná identita premieňa a vyvíja. Človek v skutočnosti, ani postavy divadelných hier nežijú vo vákuu, a tak sa pod vplyvom iných menia. Ale to neznamená, že by sa deštruovali k ničote. Naopak, stretnutia s inými ľuďmi, konflikty s nimi ich spravidla posilňujú – robia ich charakterovo plastickejšie. U Sarah Kane to tak nie je. Postavy hry *Túžim* – C, M, B, A – sa vyznačujú priveľmi slabou vnútornou integritou. Hlavne dve ženy: C a M, ktoré sa nevedia vyrovnáť



Sarah Kane: Túžim. Réžia: Michelle Newmann, 2004. Foto archív autora

s prežitými traumami z detstva, z partnerského života – sa v dialógoch rozbíjajú na črepy a dezintegrujú sa. Hra sa teda síce skladá z replík, ale tieto repliky nevytvárajú skutočný dialóg (ani polyológ). Ide tu v skutočnosti iba o rad vedľa seba a za sebou kladených výpovedí, viac abstraktných, metaforických, akoby do seba uzavretých výkrikov. Niet tu viet určených druhej strane, druhým postavám, sú tu len vety určené samým tým, čo ich vyslovujú.

Dialógom by sa mal budovať dej a stupňovať napätie konfliktu. Napätie v tradičnom dialógu nevzniká vnútri jednotlivých replík, ale na rozhraní medzi nimi. Ak jedna postava niečo vysloví, druhá na to zareaguje, a práve moment medzi tým je nabitý protichodnými emóciami. V dialógoch Sarah Kane takéto hraničné napätia medzi replikami nenachádzame. Do seba uzavretí jednotlivci si málo všímajú okolie a navzájom na seba málo reagujú. Nekomunikujú. Napätie ich výpovedí sa nachádza vnútri replík. Akoby sme v posledných hrách, ktoré napísala Sarah Kane, nachádzali iba rad miniatúrnych monológov zložených z niekoľkých slov:

- M Som typ ženy, o ktorej ľudia hovoria: Kto bola tá žena?
 A Otázka je, kde žiješ a kde chceš žiť.
 M Neprítomnosť spí v noci medzi domami.
 C Neumieraj.
 B Toto mesto, strašne ho milujem, nežil by som nikdy inde, nemohol by som.



Sarah Kane: Túžim. Réžia: Michelle Newmann, 2004. Foto archív autora

- M Kde to je?
 C Kde začnem?
 A Japonec zamilovaný do virtuálnej priateľky.
 B Vyzeráš celkom šťastne na to, že nie si.
 M Kde prestanem?
 A Zmätok.
 B Tu.
 C Hľadám čas a priestor bez vecí, ktoré sa plazia, lietajú alebo pichajú.⁴

Ale sú to naozaj monológy? Od monológu by sme určite očakávali viac. Monológ nesie myšlienku, alebo rozvinutý ucelený rad myšlienok, vytvára jeden významový okruh. Na to niekedy stačí málo viet, ale ťažko môže postačiť iba jedno slovo, iba jedna bezobsažná veta, ako to vidíme na uvedenom úryvku. Sarah Kane nevytvára vo svojich replikách monológy. A to ani také, aké radom nonsensov vytvoril Eugène Ionesco v závere svojej *Plešatej speváčky*. Jej repliky, nech ich nazveme akokoľvek, smerujú odnikiaľ nikam, kým u Eugène Ionesca mal absurdný dialóg zložený z monologických replík svoju myšlienkovú gradáciu, ktorou autor poukazoval na životnú dezorientáciu a absurdné vzťahy medzi skrachovanými jednotlivcami z jeho hry.



Sarah Kane: Psychóza 4.48. Théâtre des Bouffes du Nord, Paríž, Francúzsko, 2002. Réžia Claude Régy. Foto Marc Enguérand

Môžeme urobiť pokus. Z rozbitého textu Sarah Kane, ktorý nie je ani dialógom, avšak, ako sme skonštatovali, ani radom minimalizovaných monológov, vyabstrahujeme iba repliky jednej postavy – M – a skúsime zistiť, či sa aspoň po ich zoradení neodhalí nejaké ucelené poslanstvo.

- M Som typ ženy, o ktorej ľudia hovoria: Kto bola tá žena?
 A
 M Neprítomnosť spí v noci medzi domami.
 C
 B
 M Kde to je?
 C
 A
 B
 M Kde prestanem?
 A
 B
 C⁵

⁴ KANE, Sarah: Hry. Túžim. Preklad Eva Pivolusková. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 173-174.

⁵ Tamže.



Sarah Kane: Psychóza 4.48. Taliansko. Foto archív autora

Ukazuje sa, že nie. Ani ak by sme v texte sledovali iba rad replík jednej z postáv, nenašli by sme medzi nimi väzbu a ucelený význam. Chce takýmto ne-dialógom Sarah Kane zahmlieť pravdu? Chce hovoriť, ale pritom nič nepovedať? Trpí táto autorka nadmernou ženskou elokvenciou? Asi áno, a predsa je zrejme, že chce niečo povedať, hoci čitateľ/divák to môže v prvej chvíli nespozorovať. Chce sa z niečoho vyrozprávať bez toho, aby priznala *expressis verbis* jadro problému. Hovorí zdĺhavo a bez prerušenia, bez konfliktov medzi postavami, bez gradácie aj bez zmyslu. Iba čosi obchádza dookola, obkresľuje to, zapletá okolo toho kľbko svojich slov, kde nezáleží na jednotlivostiach, nie je dôležitá jedna osamelá replika, málo vypovie nejaká vybratá časť dialógu. Všetko to, o čom chce Sarah Kane vydať svedectvo, nadobudne kontúry až vtedy, keď je kľbko jej hry navinuté. Pripomína nám to tvár neviditeľného muža, ktorého ľudským zrakom nemôžeme spoznať. Až dotedy, kým mu hlavu nezařafujeme obvazom. Potom jeho tvár síce nevidno, ale jej kontúry sú zreteľné. Zjaví sa v podstatných črtách, pričom jeho mimika, ani farba a typ pokožky neodvádzajú našu pozornosť. Prevažuje čistý tvar. Toto je technika dialógu v *Túžim*.

Kam smerovala nevyslovená pravda, ktorej sa určite aj sama autorka bála, a nechcela ju priamo vysloviť, potvrdila hneď jej nasledujúca hra. V hre *Psychóza 4.48* Sarah Kane už problém, ktorý predtým iba neskryte naznačovala, odhalí v celej nahote. Vysloví ho naplno, ale tiež nie dialógom. Na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že anglická autorka chce ešte lepšie zamiesť stopy, ako v *Túžim*. Veď v tejto hre už nenachádzame ani len označenia postáv vstupujúcich do dialógu. Repliky nasledujú za sebou bez



Sarah Kane: Psychóza 4.48. Pittsburgh, USA. Foto archív autora

uviedenia mena toho, kto ich práve vyslovuje, lebo Sarah Kane sa takými detailmi proste nezařafuje.

Už pri prvom pohľade na grafickú podobnosť textu si nemôžeme nevšimnúť priveľkú anarchiu slov a viet. Anarchiu a pokročilé štádium rozpadu dialógov. Striedajú sa tu dlhé texty bez interpunkcie, popri nich ešte stále trocha usporiadané repliky, ale inokedy aj repliky, ktorých slová nenadväzujú, ktorých vety sú dekomponované, pripájané voľnými asociáciami, ako to býva vo veršoch. Popritom tu nájdeme aj po papieri rozhádzané číslice, pomedzi to občas nepresné autorské poznámky a hlavne veľa, veľa voľného, nepopísaného miesta. Pomlčky. Ticho. Text niekedy na krátky čas nadobudne vlastný rytmus, spád, ale potom ho rýchlo stratí. Niekedy si už už myslíme, že sme zachytili myšlienkovú niť, ale hneď na to sa nám vyšmykne.

Dialógy v tejto hre, ak ešte môžeme hovoriť o dialógoch, sa zrútili. V tradičných divadelných hrách jedna replika podopiera druhú, napätie na ich rozhraní ich spája dohromady, a takto dokážu vzniknúť katedrály slov. U Sarah Kane je všetko v ruinách. Jedna výpoveď nereaguje na druhú. Slová a vety odmietajú žiť pre spoločnú úlohu výstavby dramatického oblúka. Slová a vety nechcú dokonca hovoriť už ani samy za seba. Stratili význam. Dialóg spáchal samovraždu.

Samozrejme, čitateľovi je zrejme, že text hry hovorí akási pacientka psychiatrickej liečebne a odpovedá jej lekár, možno aj iní zamestnanci ústavu. Väčšina toho, čo sa v hre povie, je o smrti. Ženská postava hry sa na ňu chystá dlho a bolestne, pretože stratila vieru v život. Ona ešte žije, ale z úst jej vychádzajú posmrtné reči a autorka na papier



Sarah Kane: *Psychóza 4.48*. Pittsburgh, USA. Foto archív autora

ukladá pohrebnú hudbu jej slov. Sarah Kane spolu so svojou postavou vie najlepšie, že sú to už slová mŕtveho, napokon, postava tejto hry autorku iba trocha, iba o niekoľko dní predbehla na tej istej ceste. Do jej slov, ktoré už píše z pohľadu sveta za hranicou života, otvorene a bez akýchkoľvek zábran vkladá všetko to zhnusenie, ktoré ju na túto cestu priviedlo. Tu je jadro jej listu na rozlúčku:

Jebem ťa. Jebem ťa. Jebem ťa preto, že ma odmietaš a preto že tu nikdy nie si, jebem ťa lebo sa kvôli tebe cítim ako hovno, jebem ťa pretože si zo mňa vycucal všetok ten skurvený život a lásku, jebem na svojho otca pretože nadobro pojebal môj život a jebem svoju matku lebo ho nikdy neopustila, ale zo všetkého najviac jebem na teba, Bože, za to, že si ma stvoril aby som milovala niekoho kto neexistuje,

JEBEM ŤA. JEBEM ŤA. JEBEM ŤA.⁶

K francúzskemu vydaniu tejto hry je priložená stručná poznámka. Možno mala zmierniť pred čitateľom ťažko akceptovateľné, pohoršujúce repliky autorky. Možno mala vysvetliť to, čo je aj tak ťažko vysvetliteľné (v slovenskom knižnom vydaní sa nenachádza):

„Tento text je akoby stenografickým záznamom o chorobe na smrť, chorobe, ktorú zjavne už nič nemohlo zastaviť. S celou silou dosvedčuje o jeho autorke, aká bola dramatická či poetická. Dosvedčuje celé to jej hlboké zúfalstvo, ale autorka o tom hovorí s takou pravdivosťou a popri tom s takou čistotou, že nám ten text pripomína modlitbu.“⁷

Áno, je to modlitbou čiernej omše. Čas v nej neexistuje. Dramatický dialóg musí prebiehať v reálnom čase ako každá bežná konverzácia. Pritom môže byť abstraktný, a teda vyjadrovať hlavne myšlienkové schémy a filozofické odkazy autora, môže sa pohybovať v absurdnom alebo bezvýchodiskovom kruhu, môže byť prerušovaný a inokedy môže prerastať do dlhých monológov. Ale nemôže sa zastaviť. V texte Sarah Kane, v jej hre *Psychóza 4.48* sa však čas dialógu zastavil už na začiatku. Vyslovené slová nemajú poradie, repliky by sa dali poprehadzovať, význam celku by sa nezmenil. Na záver hry, by sme mohli umiestniť repliku, ktorú však postava Sarah Kane vyslovila už približne uprostred a ktorou vlastne všetko predčasne dopovedala a ukončila: „Po 4.48 viac neprehovorím“⁸

Tento text je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/3134/25.

⁶ KANE, Sarah: *Hry. Psychóza 4.48*. Preklad Svetlana Žuchová. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 219.

⁷ KANE, Sarah: *4.48 Psychose*. Traduit de l'anglais par Évelyne Pieiller. Paris : L'Arche, 2001, p. 7 (poznámka nie je podpísaná).

⁸ KANE, Sarah: *Hry. Psychóza 4.48*. Preklad Svetlana Žuchová. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 217.

AKO VYPOVEDAŤ NEVYPOVEDANÉ

DAGMAR SABOLOVÁ-PRINCIC

Napriek nepochybne silnému a fascinujúcemu postupu televízie a jej obrazov, ktorými si podrobuje divák a vŕhajú ich do virtuálnej reality, zostáva nemálo možností aj rozhlasu a zvukovému šíreniu faktickej, ale aj estetickéj informácie. Mnohé zahraničné štatistiky uvádzajú prognózy pre tretie tisícročie, ktoré vyznievajú optimisticky pre rozhlas, pretože podľa nich práve rozhlasu patrí budúcnosť. Ľudia majú stále menej času a budú stále menej ochotní nechať sa pohltiť virtuálnou realitou televízie, kým rozhlas môžu počúvať pri práci, pri šoférovaní, žehlení, varení a popri mnohých iných činnostiach. Rozhlas im neponúka hotové obrazy, ale má prostriedky na to, aby v nich obrazy vyvolal.

Najväčšia diskusia o možnostiach a obmedzeniach rozhlasu sa rozpútala v 60. rokoch minulého storočia v rámci diskusie o masovokomunikačných prostriedkoch. „Rozhlas a televízia sú technickým prostriedkom a za jeho pomoci sa na značnú vzdialenosť vysielajú zvuky a obrazy, a zároveň (práve tento aspekt sa stal predmetom mnohých diskusií) aj umeleckým prostriedkom, ktorý umožňuje vytváranie autonómneho štýlu a otvára nové estetické možnosti.“¹ Tak ako sa s rozhlasovým šírením hudby rozšírila hudobná kultúra do stredných a ľudových vrstiev, pretože v 18. storočí bola hudba prevažne doménou dvora a aristokracie, v 19. storočí zase typickou zábavou buržoázie, tak sa vďaka rozhlasu kniha, ktorá bola výlučnou doménou najprv aristokratických, potom buržoázných a intelektuálnych kruhov, dostáva k širším vrstvám poslucháčov. V súčasnosti, keď sa s narastaním ceny kniha opäť stala materiálnou vymoženosťou, ktorá nie je ľahko a samozrejme prístupná pre všetkých, ako sme na to boli zvyknutí donedávna, otvárajú sa nové možnosti pre rozhlas sprostredkovať poznanie knihy a zážitok z jej čítania pre širší okruh, než len pre tých vybraných, ktorí si môžu knihu kúpiť, vlastniť ju, byť zberateľmi, keďže po hromadení elektrotechniky, ktorá bola u nás donedávna snobským znakom príslušnosti k istej spoločenskej vrstve, vytváranie knižníc začína byť znakom príslušnosti k vyššej vrstve. V tejto spoločenskej situácii sa vytvára pre rozhlas možnosť dramatickým spracovaním knižných textov umožniť širšiemu okruhu poslucháčov poznanie diel významných európskych autorov, s ktorými by sa ináč ťažko mohli zoznámiť.

Knižné texty dramaticky zvukovo spracované predstavujú stálu osciláciu medzi masovým a estetickým aspektom. Približujú knižný umelecký text poslucháčom, ale majú ambíciu zachovať umelecké znaky pôvodného textu v inej, teda zvukovej podobe, vzniká nové umelecké dielo. Ďalšia oscilácia pri spracovaní knižného textu je medzi

vernosťou pôvodnému textu, čím sa rozumie pohyb v bunke možných interpretácií textu, a jeho prevedením do zvukovej podoby, inými slovami ide o intersemiotický preklad z písomnej do zvukovej znakovkej podoby, o zmenu z písaného materiálu do zvukového materiálu. Samozrejme, teoreticky by bolo možné uvažovať aj o úplnej variácii na tému pôvodného diela, čo však zostáva len na teoretickej úrovni, lebo nás obmedzuje praktický aspekt veci, a síce, že k takému použitiu autor nedá súhlas (pokiaľ je živý). Práca na definitívnej zvukovej podobe adaptovaného textu sa pohybuje medzi týmito osciláciami, medzi týmito možnosťami, z ktorých si tvorca vyberá. Spôsoby použitia knižného literárneho textu sa pohybujú od toho najjednoduchšieho, od izolovania jednej roviny až po použitie textu ako stimul ideí a inšpirácie na vytvorenie vlastného textu. Na slávny text možno napísať paródiu, pokračovanie, ako je to s knihou *Odviata vetrom alebo Heathcliffov návrat na Búrlivé výšiny* (Lin Hairová-Sargeantová).

Adaptácia románového textu do rozhlasovej podoby sa môže na prvý pohľad zdať jednoduchšia ako jeho materializácia do vizuálnej podoby, ale aj tu máme do činenia so zmenou materiálu. Rozhlas osviežil akustickú senzibilitu publika tým, že kládol originálne požiadavky na zvukovú atmosféru, zvukový doprovod hovoreného slova, výrazné situácie realizované len zvukmi. Keďže špecifikom rozhlasového prepisu je nulová vizuálna informácia, všetky prostriedky textovej hypotypózy, teda opisu priestoru, v ktorom sa odohráva dej a vystupujú postavy, sa prenášajú a uplatňujú vo zvukovej rovine.

Na analýzu špecifík takejto transformácie máme k dispozícii román Umberta Eca *Baudolino*. Budeme postupovať tak, že vytvoríme akýsi druh laboratória, v ktorom rozoberieme základné princípy výstavy tohto románu Umberta Eca a zamyslíme sa nad tým, akými prostriedkami by sa dali preniesť – preložiť do zvukového materiálu. Umberto Eco predstavuje svojský fenomén na rozpracovanie z tohto uhlu pohľadu, lebo je to živý autor, navyše teoretik, ktorý sa vo svojej teoretickej práci zaoberal aj mnohými aspektmi adaptácie ako formy intersemiotického a intrasemiotického prekladu, predovšetkým v knihe *Lector in fabula* (1979), ale aj v nedávnej knihe *Povedať takmer tú istú vec* (2003). V našej práci sa pokúsime porovnať zásady a názory, ktoré Eco formuloval vo svojich teoretických prácach o adaptácii a preklade, ale aj o prostriedkoch výstavby románu, s možnosťami adaptácie, akú ponúka jeho román *Baudolino*. Našou základnou zásadou, na ktorú chceme upozorniť, je to, že nemáme v úmysle izolovať jednu rovinu diela, ani použiť jeho román ako inšpiráciu na samostatné umelecké dielo. Hoci sám Eco pripúšťa aj takúto možnosť a ako príklad uvádza *Smrť v Benátkach* Luchina Viscontiho či film Zbiga Rybczynského *Orchester*, ktorý je fimovou adaptáciou Chopinovho *Smútočného pochodu*. Variáciu na románovú tému Thomasa Manna si mohol dovoliť Luchino Visconti ako režisér s vlastnou umeleckou optikou a Rybczynského parodickú filmovú adaptáciu kritizuje sám Eco ako urážajúcu dobrý vkus.

Umberto Eco sa viackrát a na viacerých miestach priznáva, že predtým, než začne písať, robí mnohé náčrty priestorov, kde sa jeho postavy budú pohybovať. Dáva ich potom k dispozícii prekladateľom. V prípade románu *Baudolino* sú to mapy krajín, ktorými putoval *Baudolino* a jeho priatelia a sú aj súčasťou knižného vydania. Dokazuje to, že opis priestorov tvorí významnú súčasť románov Umberta Eca a tá prináleží objektívnemu rozprávačovi. Umberto Eco si zakladá na rozprávačovi, stotožňuje sa s ním, preto sa žiada, aby bol v rozhlasovej adaptácii prítomný. Jedna stránka podoby

¹Eco, U.: Skeptici a utešitelia, s. 335

rozprávača teda súvisí s prostriedkami, ktorými autor dosahuje efekt hypotypózy. Hypotypóza je rétorický prostriedok, vďaka ktorému môžu byť evidentné vizuálne fenomény. Vyvolať účinok hypotypózy možno denotáciou (určením vzdialenosti dvoch miest), podrobným opisom, vymenovaním (klasický príklad je katalóg vojsk pred bránami Tróje u Homéra), akumuláciou udalostí alebo postáv, vďaka čomu sa zrodí vízia priestoru, kde dochádza k dianiu. Hypotypóza je jedným zo základných znakov, ktoré si žiada zachovať pôvodný text. Zároveň pôvodný text obsahuje signály, ktoré nám naznačujú, či je viac alebo menej vhodný na rozhlasové spracovanie. Jedným z týchto signálov sú rôzne podoby hypotypózy ako rétorického prostriedku. V knižnom texte Baudolina nájdeme príklady takmer na všetky druhy hypotypózy: „Strávil som celé týždne na nekonečných púšťach, na pláňach, ktoré sa rozkladali, kam až oko dovidelo, a stále som sa cítil ako väzeň niečoho, čo presahovalo hranice mojej predstavivosti. Ako keď v mojom rodnom kraji kráčaš v hmle po lesoch, zdá sa ti, akoby si bol ešte vždy pod matkiným srdcom, nebojíš sa ničoho a cítiš sa slobodný...“². Hmla, tma má v románe významnú úlohu a viackrát ju autor použije. Zároveň je významovým prvkom interpretácie, lebo tak ako je zahmlený priestor, je zahmlený aj príbeh, respektíve jeho pravdivosť.

„Inokedy naši priatelia celý týždeň prechádzali cez piesočný oceán, kde sa piesok dvíhal ako veľké vlny na mori a zdalo sa, že sa im hýbe zem pod nohami a pod kopytami koní.“³

„Začiatok cesty bol príjemný, lebo to naozaj bolo, akoby vstúpili do hmly u nich doma, ale po niekoľkých hodinách sa dostali do veľmi hustej tmy. Sprievodcovia nadržovali uši, aby počuli praskot konárov, a keď ho nepočuli, domýšľali si, že vstúpili na čistinku. Dedinčania im povedali, že v týchto končinách stále fúka silný vietor od juhu na sever...“⁴.

„Baudolino s druhmi vyšli z hmly, potom znova uvideli slnečné svetlo.“⁵ (s. 285)

Príkladom na hypotypózu vymenovaním a akumuláciou je akumulácia nadávok, ktoré adresuje Baudolino mníchovi Zosimovi:

„Veď príbeh o červoch mi rozprával Zosim! A práve Zosim mi povedal, že podľa Kosmu Indikopleusta v Indii nie sú kone! A práve Zosim menoval methagallinariov a tie ďalšie zvieratá! Kurvin syn, sráč, klamár, zlodej, farizej, falošný podvodník, zradca, cudzoložník, pažravec, strachopud, požívačnik, zlostník, heretik, labužník, vrah a lupič, rúhač, sodomita, vydriduch, svätokupec, bosorák, rozosievač svárov, dohadzo-vač!“⁶

K ďalšej akumulácii dochádza pri uvádzaní postáv zvierat v cudzích krajinách, ktorými Baudolino a jeho priatelia putujú: jednonožce, satyrovia, Núbijčania, pygmejovia, pončovia.

Autor rozhlasového prepisu nemá možnosť zachovať všetky podrobnosti, lebo musí zachovať rytmus príbehu. Ale má k dispozícii zvuky, ktorými môže zobraziť priestor, a tak hypotypóza nemusí byť verbálna, ale môže sa premeniť, previesť do zvukov.

Ťažšie je však zvukmi zobraziť hmlu, ktorá pravdepodobne zostane v rovine rozprávača.

Ďalším používaným prostriedkom je ekfraz, čiže proces prenosu vizuálneho do slov. Dnes sa využíva ako prostriedok na upútanie pozornosti na obraz, ktorých chce autor vyvolať. Utajená ekfraz je prostriedok, ktorý využívajú mnohí autori a medzi nimi aj Eco, je to niečo ako vizuálny citát. V románe Baudolino je takýto vizuálny citát opis podzemnej baziliky v Konštantínopole a tí, ktorí toto mesto navštívili, dobre vedia, že spleť podzemných chodieb a kanálov je presne taká, ako ju autor v románe opisuje:

„Niketas našiel pochodne a, držiac ich nad hlavou, obaja prešli dlhou chodbou, až kým Baudolino neuzrel samo vnútro Konštantínopola, tam, kde sa takmer pod najväčším chrámom sveta rozkladala neviditeľná druhá bazilika, les stĺpov, ktoré sa strácali v tme ako stromy lužného hája, vyrastajúce z vody. Bazilika alebo opátstvo bolo zrkadlo obrátené, vo veľkej výške sa v tieni strácali hlavice stĺpov a svetlo ich len zľahka oblizovalo. Nedopadalo z gotických ružíc alebo okien, ale vychádzalo z dlážky pokrytej vodou, na ktorej sa odrážali pohybujúce sa plamene fakiel v rukách návštevníkov.“⁷

Takisto pracovňa diakona Praxeasa v meste Pndapetzim je kópiou vlastnej pracovne Umberta Eca v Bologni a ten, kto ju navštívil, to hneď spozná podľa zvláštneho vchodu:

„Každá chodbička sa však začínala ako rovná, ale na konci zahýbala do zákruty, a až potom sa vstupovalo do salónu uprostred. Nikto z obvodovej chodby nemohol dovidieť, čo sa deje v salóne, a tak bolo chránené súkromie toho, kto v ňom býval...“⁸.

Ďalším prostriedkom je tzv. dvojité čítanie alebo intertextuálna irónia, ktorú treba pri prepise románu dodržať, lebo je nenahraditeľnou súčasťou interpretácie. V románe ju autor dosahuje presnou stratégiou, vďaka ktorej robí neexplicitné alúzie na predošlé diela. Tento jav nazývajú teoretici hypertextová irónia. Citát je zasadený do iného kontextu a zmení sa jeho register. V románe Baudolino je intertextuálna irónia sústredná v rovine rozprávača a dialógu Baudolina s Niketasom Choniatesom. Nevzdelaný, neskúsený čitateľ môže oceňovať text pre jeho rytmus, dej, ale stratí sa mu znepokojivé chvenie navodené literárnymi názvami postáv, ktoré odkazujú na situácie v iných literárnych dielach a na celé bohatstvo európskej literatúry. Meno Baudolino odkazuje na Marca Pola a na jeho cestu do Číny opísanú v knihe Milión, ale aj na moderátora vtipnej televíznej show Pipa Bauda, ktorá je televíznym fejtónom mnohých aktuálnych udalostí. Poukazuje tým na prítomnosť fejtónových vsuviek v texte, ktorým rozprávač občas neodolá. Napríklad fantazmagorický Aladin je aktuálny Bin Ladin, ale pripomína aj Aladina a jeho čarovnú lampu, v ktorej sa skrýval džin. Rozprávač opäť potvrdzuje svoju nezastupiteľnú úlohu v texte. Rozprávač má niekoľko rovín, niekoľko registrov. Prítomný je v texte aj ako objektívny rozprávač, ktorý vlastní kľúč hypotypózy, prostriedkami opisu, akumulácie.

Ďalšou úrovňou rozprávača je ironický rozprávač, fejtónista, ktorý neodolá pokušeniu ironizovať, ironicky glosovať. Táto úroveň rozprávača by mala zostať vo verbál-

² Eco, U.: Baudolino, Bratislava, Slovart 2001, s. 30.

³ Tamže, s. 269.

⁴ Tamže, s. 282.

⁵ Tamže, s. 285.

⁶ Tamže, s. 186.

⁷ Tamže, s. 23.

⁸ Tamže, s. 317.

nej podobe a nemožno je preniesť do sprievodného zvuku. Na druhej strane však dochádza k miernemu rozšíreniu úlohy rozprávača o postoje niektorých epizodických postáv, ktoré sa v románe vynárajú len okrajovo.

Vráťme sa teraz k pomenovaniu procesu, ktorým vzniká z literárneho textu dramatické rozhlasové dielo, adaptácia. Pierce použil „translation“ vo figuratívnom význame, ako pars pro toto, kde sa preklad stáva synekdochou interpretácie. Názory na vzťah prekladu a interpretácie prešli viacerými zmenami a vývinom. Už Heidegger roku 1943 stotožnil preklad s interpretáciou, Gadamer si protirečí: na jednej strane vyhlasuje, že každý preklad je interpretácia (1960), na druhej strane stotožňuje interpretáciu a preklad, keď oboje považuje za kompromis.

Pri dramatickej adaptácii Baudolina ide nielen o intrasemiotický preklad z verbálnej podoby do zvukovej podoby, ale ide zároveň o intralingvistickú interpretáciu a reformuláciu v tom istom prirodzenom jazyku, medzi slovenským prekladom a slovenskou adaptáciou (reformuláciou). Ak sme optimisti, veríme, že vyjadrenie obsahu románu inými prostriedkami, nám umožní spoznať zase aj o niečo viac z interpretovaného diela. Už to, že hľadáme vyjadrenie toho istého obsahu odlišnými prostriedkami, umožňuje práve naša záľuba, pôžitok, ktorý nachádzame v interpretácii, túžba, aby sme spoznali stále o niečo viac z interpretovaného (Pierce). Navrhujem tu jednu veľmi jednoduchú hru s textom. Nahradíme opis prostredia v pôvodnom texte totožnými definíciami. Nemôžeme previesť do akcie celý historický plán románu Baudolino, ktorým je obdobie vlády cisára Fridricha Barbarossu v Svätej ríši rímskej národa nemeckého. Na tomto pláne sa podrobne opisujú jeho výboje v Taliansku, obliehanie talianskych miest, križiacka výprava. Pokúsime sa previesť tento plán do akcie:

“Väčšina Talianov nedodržiaval prísahu, ktorú zložili v Roncaglii. Podľa dohody mali vzbúrené mestá zrucať hradby a zničiť vojenské stroje. Mešťania sa tvárili, že zrovnávajú obranné valy okolo mesta, ale ani sa ich nedotkli. Fridrich vyslal poslov do Cremy, aby urýchlili práce, ale Cremčania pohrozili, že cisárskych poslov zabijú a keby neboli ušli, boli by to naozaj urobili. Potom poslal do Milána Rainalda a grófa palatína delegovať právomoci, aby Milánčania nemohli požadovať uznanie cisárskych práv a potom si sami zvolil konzulov. Aj tam obaja vyslanci takmer prišli o kožu, a neboli to obyčajní páni, ale kancelár ríše a dvoran! Milánčania sa však neuspokojili, obsadili zámok v Trezze a dali do želez celú posádku. Nakoniec znova zaútočili na Lodi, a vtedy sa už cisár neovládol. Vydal sa obliehať Cremu, aby im dal príučku.

Ale keď išli do útoku s najväčšou drevenou vežou, ktorú zostrojili Cremončania, a obliehaní začali vrhať z prakov toľko kameňov, že ju takmer zrútili, cisár od zúrivosti stratil hlavu. Nechal doviesť cremských a milánskych vojnových zajatcov a priviazať ich pred vežu a k jej bokom. Myslel si, že keď obliehaní uvidia svojich bratov, bratancov, synov a otcov, nebudú mať odvahu kameňovať ich. Nebral do úvahy, že aj Cremčania sú zaslepení hnevom, a to tí na hradbách, ako aj pred hradbami. Práve oni volali na svojich bratov, aby na nich nebrali ohľad, a tí na hradbách so zaťatými zubami a slzami v očiach – kati vlastných príbuzných – ďalej mierili na vežu a zabili deväť z nich“⁹.

Návrh prepisu do akcie:

Baudolino: Stretol som dnes milánskych študentov. Rozprávali mi o posledných Fridrichových činoch v Taliansku. Severotalianske mestá Crema, Lodi, Trezza nedodržiavli prísahu, ktorú zložili v Roncaglii. Cisár sa neovládol a vydal sa obliehať Cremu, aby im dal príučku.

Abdul: Počul som, že dal pozabíjať všetkých zajatcov. Neplač, Baudolino.

Baudolino: Nemôžem sa s tým zmieriť, že môj milovaný adoptívny otec sa pošpinil toľkými zločinmi.

Abdul: Mal by si sa k nemu vrátiť.

Baudolino: Teraz sa k nemu nevrátim, radšej zostanem v Paríži. Abdul, presfahuj sa na Básnikovo miesto v našej izbičke. Dnes spievaš veľmi krásne, ešte nikdy nebol tvoj spev taký mámvivý. Ale prečo vyzeráš taký unavený a prečo sa toľko smeješ?

Samozrejme, možností na prepis je veľa a každý, kto by sa o to pokúsil, by to mohol urobiť ináč. Výber a kritériá výberu úzko súvisia s postupom, ktorý sa nazýva typizácia, pojmom, ktorý je od konca 19. storočia v literatúre a teórii dosť opotrebovaný a mohlo by sa zdať, že aj prekonaný. Predsa však, Baudolino je typom, ak za typ považujeme postavu, ktorá síce nie je zrkadlovým portrétom našich reálnych situácií, a to len vďaka tomu, že situácie sú podané v nezameniteľnej, a preto presvedčivej podobe. Takisto Baudolino je sumou literárnych situácií a odkazov na Marca Pola a jeho putovanie do Číny opísané v knihe Milión, jeho rozhovory s kronikárom Niketasom sú odkazom na Boccaccia a jeho rozprávania, atď. Formulu typickosti, t.j. vyberanie zo všetkých možných situácií, ktoré ho charakterizujú, uplatňujeme aj pri prevádzaní do akcie. Nezmenené však musia zostať pri prepise zápletky, lebo zmenou zápletky, vytvorením novej zápletky by sa zmenila celá interpretácia pôvodného textu. Hlavnou zápletkou, ktorá zostane nerozlúštená je vnútorný konflikt Baudolina a Niketasa, či je príbeh, ktorý rozpráva pravdivý, alebo nie. Táto zápletka vytvára v románe napätie od začiatku do konca a končí sa sklamaním, pretože nedochádza k rozuzleniu. Ani Niketas, ani čitateľ sa nedozvie, či bol príbeh pravdivý alebo vymyslený. Tento plán má vnútorný dej, odohráva sa na vnútornej rovine a musí byť vnútorne dramaticky vystupňovaný.

Spomínali sme už možnosti, ktoré vytvára zvuková podoba textu ako potešenie z ďalších možností interpretácie, ktoré ju zosilnia a podčiarknu. Jednou z týchto možností je aj nechať zaznieť pesničku, ktorá je v pôvodnom texte len v písomnej podobe. V románe Baudolino je viacero pesničiek, ktoré tu plnia úlohu idealizácie lásky, schopnej vyvolať silné pocity. Spieva ich Abdul pod vplyvom drogy zelený med a celkom vzorovo a ukážkovo plnia funkciu narkotizačného prostriedku, ako o tom Eco kedysi písal v knihe Skeptici a utešitelia.

Baudolino: To bude on. A prináša so sebou aj nástroj. Taký som ešte nevidel... Zahraj nám niečo. Zvuk: hudba, do nej spev

Abdul: Keď sa prebudí fontána zrána,

vždy prská k slnku iskry vody,

puk divej ruže je ako panna

a mne sa v srdci láska rodí.

Maličký slávik trilkuje si v kroví,

o láske si nôtí, hoc nepozná noty,

a ja s ním pospevujem si spev nový.

⁹ Tamže, s. 77.

V polovici knihy, od smrti cisára Fridricha Barbarossu sa priestor často mení, využívajú sa všetky prostriedky hypotypózy, a v takto zobrazenom priestore dochádza k pohybu, putovaniu do ríše kňaza Jána. Zvukových signálov je menej, ale zato pribudli signály, ktoré navádzajú k vizuálnej alebo filmovo panoramatickej interpretácii: pochod zahmleným lesom, cesta k prameňom kamenistej rieky Sambatyon, opis jej prameňa. Na úrovni zvuku je tu šepot domorodých obyvateľov zahmleného lesa, hučanie padajúcich kameňov. Ale hypotipický opis priestoru, ktorý je vložený do úrovne rozprávača, musíme zredukovať a rozdeliť medzi rozprávača a náznaky u jednotlivých postáv podľa ich typov. Register objektívneho, nezainteresovaného rozprávača sa rozsahom zmenší, aplikujeme formulu typizácie a ponecháme mu typické, najpríznačnejšie, ale skrátené opisy. Meníme teda proporcie účasti jednotlivých postáv a rozprávača. Môžeme to urobiť preto, lebo vstupy objektívneho rozprávača sú neutrálne a môžeme ich stvárniť zvukom bez narušenia pravdepodobnej interpretácie pôvodného diela. Musíme však zachovať ironicko-moralistického glosátora – rozprávača a jeho fejtonistické vstupy a komentáre, lebo ak by sme to neurobili, rezignovali by sme na celú morálno-ironickú úroveň diela, ktorá je významovo najdôležitejšia.

Pôvodný text:

„Pre Baudolina boli prednášky jeho učiteľa veľmi osožné a postupne pochopil, na koľko treba byť klamárom, hlavne keď videl, ako si Otto protirečil, keď prechádzal od diela *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* ku *Gesta Friderici*. Preto sa rozhodol, že ak sa má stať skvelým klamárom, musí počúvať aj rozhovory iných, aby videl, ako sa ľudia navzájom o všeličom presviedčajú.“¹⁰

Rozprávač:

„Cisár Fridrich zveril Baudolina biskupovi Ottovi a svojmu pomocníkovi kanonikovi Rahewinovi. Otto bol veľmi vzdelaný muž, ktorý študoval v Paríži u veľkého Abélarda. Pre Baudolina boli prednášky jeho učiteľa veľmi osožné a postupne pochopil, do akej miery treba byť klamárom, hlavne keď videl, ako si Otto protirečil, keď prechádzal od diela *Chronica sive Historia de duabus civitatibus* ku *Gesta Friderici*. Preto sa rozhodol, že ak sa má stať skvelým klamárom, musí počúvať aj rozhovory iných. Zúčastnil sa napríklad na mnohých rozhovoroch medzi cisárom a Ottom o lombardských mestách“.

Cisár Fridrich: Ale ako môžu byť Lombardčania takí barbari? Nie náhodou ich králi kedysi nosili železnú korunu! Nikto ich nikdy nenaučil, že majú cisárovi prejavovať úctu? Baudolino, uvedomuješ si to? Vekonávajú regalia!

Baudolino: A čo sú to tie regály, cisár a otec môj dobrý?

Cisár Fridrich: Regalia, regalia, iura regalia, Baudolino, dubová hlava! Sú to práva, ktoré patria len mne, ako právo menovať magistráty, vyrubovať dane z verejných ciest, trhov, splavných riek...

Príklad:

Hlas: Baudolino pricestoval do Paríža s priateľom, synom rytiera z Kolína, ktorý sa na veľký smútok svojho otca rozhodol venovať radšej slobodnému ako vojenskému umeniu. Všetci zabudli na jeho pravé meno a volali ho Básnik. Baudolino veľmi rýchlo zistil, že Básnik nikdy nenapísal jedinú báseň, ale vždy rozprával, ako ju napíše.

Pôvodný text:

„Baudolino prišiel do Paríža trochu neskoro, lebo na týchto školách začínali študovať aj mladší ako štrnásťroční, a on mal už o dva roky viac. Ale od Otta sa veľa naučil, takže si dovoľil nenavštevovať všetky prednášky, a ako sa ukáže, robil niečo iné.“

Pricestoval do Paríža s priateľom, synom rytiera z Kolína, ktorý sa na značný smútok svojho otca rozhodol radšej venovať slobodnému ako vojenskému umeniu. Podporovala ho však matka, ktorá tak veľmi vychvaľovala nadanie mladého básnika, že Baudolino napokon zabudol jeho pravé meno, ak ho vôbec niekedy vedel, a volal ho Básnik, tak ako všetci ostatní, ktorí ho spoznali neskôr. Baudolino veľmi rýchlo zistil, že Básnik nikdy nenapísal jedinú báseň, ale vždy rozprával, ako ju napíše. Pretože stále recitoval básne ostatných, nakoniec sa dokonca aj otec nechal presvedčiť, že syn sa má venovať Múzam, a dovoľil mu odcestovať.“¹¹

Podstatný je v tomto vstupe rozprávača výsmech, ktorý adresuje tým, ktorí nie sú schopní sami niečo vytvoriť, ale živia sa rečami o iných, prácou iných, ktorú si privlastňujú a mlátením prázdnej slamy o tom, čo by oni sami urobili keby... keby mali talent, ktorý nemajú, a preto vykrádajú myšlienky a nápady iných. Tento rozprávač nie je neutrálny, nezainteresovaný, je subjektívny, vyjadruje názor Eca- fejtonistu, ktorý nastavuje zrkadlo hlúposti, úbohosti, priemernosti. Vstupy takéhoto charakteru nájdeme na viacerých miestach v románe a príklad, ktorý sme zvolili je tiež typický svojho druhu.

Na záver tohto pokusného pracovného laboratória ťažko môžeme vyvodiť univerzálne teoretické zásady na prepis každého knižného textu do zvukovej podoby. Povedali sme si, že nechceme vytvoriť nové dielo, ale nechať zaznieť pôvodné dielo, a to z dôvodov lojálnosti, rešpektu, úcty, obdivu k jeho autorovi. Môžeme len stanoviť pre náš konkrétny prípad isté vymedzenia, medzi ktorými sa práca s textom bude pohybovať. Pri interpretácii venujeme zvýšenú pozornosť zvukovým signálom obsiahnutým v texte, lebo tie nám pomôžu odhaliť pri interpretácii o niečo viac, ako to, čo odhalila interpretácia, ktorá predchádzala prekladu. To nám pomôže vybudovať priestory, v ktorých dej rozvíja. Na rovine hĺbkovej fabuly by mal byť ponechaný základný konflikt – Baudolino rozpráva Niketasovi príbeh, o ktorom sa nikdy nedozvieme, či bol pravdivý, pretože „rešpektovať fabulu znamená rešpektovať vzťah textu k možným naratívny svetm“¹².

Príspevok je výstupom projektu „Formy prekladu medzi Západnou a Stredovýchodnou Európou: pohyb autorov, textov, teórií“, schváleného v rámci medzinárodnej spolupráce medzi SAV a CNR (Taliansko) na roky 2004 – 2006.

¹¹ Tamže, s. 58.

¹² Eco, U.: *Dire quasi la stessa cosa*. Povedať takmer to isté. Miláno, Bompiani 2003, s. 155

¹⁰ Tamže, s. 42.

ROZHOVOR

DIVÁK CHODÍ DO DIVADLA PRE ODPOVEĎ
NA OTÁZKU AKO ŽIŤ

ANDREJ MAŤAŠÍK – MATÚŠ OLHA

Matúš Olha (8. 9. 1959, Prešov) – režisér, divadelný fotograf a prodekan Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Po absolvovaní štúdia na VŠMU nastúpil ako režisér do činohry Divadla J. G. Tajovského vo Zvolene. Pozornosť vzbudili jeho netradičné pohľady na slovenskú i svetovú klasiku. Nielen z hľadiska myšlienkovej interpretácie, ale i formotvorné. Po niekoľkých sezónach prišlo pozvanie do súboru s jedinečnou históriou – martinského Divadla SNP (dnes Slovenské komorné divadlo). Tu sa stretol so súborom, ktorý vyrástol na spolupráci s Milošom Pietrom, Ivanom Petrovickým a Ľubom Vajdičkom a stal sa kolegom a partnerom v druhej polovici 80. rokov vysoko oceňovaného režiséra Romana Poláka. Olhove inscenácie z tohoto obdobia boli v protiklade k Polákovým výpravným a zväčša trochu spektakulárnym projektom (*Baal, Dotyky a spojenia, Sen májovej noci, Nevesta hôľ* a i.) komorné, štýlovo zovreté a formálne veľmi striedme. Aj to vyvolalo záujem o jeho prácu aj v iných slovenských divadlách a tak v súpise jeho inscenácií nachádzame aj premiéry v Prešove či Trnave. Dlhodobá je aj jeho spolupráca s ochotníckymi súbormi (najmä Brezno). V 80. rokoch sa začal venovať aj divadelnej fotografii a v relatívne krátkom čase sa stal jedným z najvyhľadávanejších a najúspešnejších autorov fotografií, ktoré divadelné diela nielen dokumentujú, ale približujú aj ich atmosféru. V 90. rokoch vyvolala celoslovenskú pozornosť Olhova vlastná adaptácia a naštudovanie Timravinho textu *Skon Paľa Ročku* (individuálna cena na Festivale inscenácií slovenských hier), ale aj jeho návrat ku Kyrmezerovej *Komédii o Boháčovi a Lazárovi*, siahol po Kukučínovom *Neprebudenom*, ale i Solovičovej „holičskej komédii“ v úprave Milana Lasicu a Júliusa Satinského *Plné vrecká peňazí*. Päť rokov pôsobí na Fakulte dramatických umení AU ako pedagóg režijnej a režijno-hereckej tvorby, druhý rok je prodekanom pre študijné záležitosti. Dosť dôvodov na to, aby sme sa pohovorili nielen o problémoch s prípravou mladých divadelných profesionálov, ale aj o tom, ako vníma súčasnú slovenskú kultúru a zmysel divadelnej tvorby.

● **Dnes sa to síce nenesí, skôr je tendencia čo najrýchlejšie zaplniť potrebný počet riadkov, ale podľa mňa sa patrí začínať takýto profilový rozhovor „od Adama“.** Vyrastal si v čase „normalizácie“, v rodine známeho televízneho redaktora a publicistu, ktorý po previerkach dostal červenú kartu a mohol sa živiť iba manuálnou prácou vo Výstavníctve. Spomínaš si, kedy ťa začala prenasledovať myšlienka na to, že tvojim budúcim pôsobiskom by sa mohol stať svet divadla?

– Keď som mal päť rokov a presťahovali sme sa zo Soľnej Bane pri Prešove do Strážskeho, šiel som sa pozrieť, ako môj otec režíroval v miestnej kinosále ochotnícke predstavenie *Charleyho tety*. Herec Jano Bojko, bradatý a zarastený na rukách, nohách a hrudi

hral v ženských šatách hlavnú postavu a hoci sa snažil rozprávať vyšším hlasom bolo mi jasné, že ide o Jana Bojku, len postavy na javisku to vôbec nevideli a my v hľadisku sme sa mohli popukať od smiechu, až som zabudol na sľub, ktorý som dal mame, že hneď prídem. Tak prišla mama a povedala mi, nech ostanem, keď otec dovoľí. Dovoľil a to sa mi stalo osudným. Dolu pod javiskom bola fotokomora závodného klubu ROH. Otec ma raz vzal, aby som mu pomohol s fotkami. Prechádzali sme cez javisko, kde som sa na smrť vyľakal ležiacej handrovej figuríny v mužských šatách s okuliarmi z jednoaktovky *Karol* od poľského dramatika Mrożka. Dolu v šere fotokomory som zo zväčšovaných negatívov identifikoval dôverne známych rodinných príslušníkov v prevrátených svetelných hodnotách, kde tma žiarila a slnko bolo čierne. Keď sme skončili v kine už bežal film, stál som na javisku z druhej strany plátna. Za plátnom plné kino, fascinované lúčom svetla z premietacej kabíny. Premietáč sa volal Matúš, ako ja. Tak som si ho viac všimol, hlavne keď nosil krabice s filmami, a ja som sa tlačil pred kinosálou, kým začnú púšťať. Ten premietáč zahynul pri výbuchu v miestnej chemickej fabrike v oddelení špeciálnej výroby. Telo sa nenašlo. Mal symbolický pohreb. V truhle ležali iba jeho šaty... Otec bol päťnásobným víťazom Hviezdoslavovho Kubína a doma na polici stáli trofeje – okrem keramickej sošky a reliéfu Hviezdoslava aj vázy z brúseného skla s vrchnákmi. Keď k nám prišiel na návštevu môj strýko Peter, len o päť rokov starší, s radosťou sme tie vázy používali ako kalichy pri hraní sa na kostol. Peter si priniesol k nám aj učebnice, hoci k učeniu nikdy, kým bol u nás, nedošlo, ale v peračníku mal kružidlo a s ním sme z maminých tortových oplátok vyrobili hostie. S väčším polomerom pre kňazov, s menším pre ľud. Naplnili sme nimi otcove víťazné vázy a slúžili od rána omše, kým otec na nás pracoval v redakcii závodných novín. Vázy aj bez hostií boli pre detské ruky dosť ťažké, najmä keď sme prijímanie dávali po celom byte, pretože málokto vydržal našu omšu do konca. Keď začala kázeň, mama prihorela zápražka. A tak sa stalo, že sme ich v jeden deň rozbili, ako sa vraví na cimprcamp, ostal len brúsený vrchnák. S hrôzou som čakal otcov príchod. Nepovedal nič, len stoicky pokrútil hlavou a zjedol čo mama navarila. Toto gesto som mu ja nedokázal vrátiť, keď pred pár rokmi rozbil tienidlo petrolejovej lampy z leptaného skla, po prastarej matke...

My sme pomerne dlho nemali doma televízor. Kúpil sme si ho až v pondelok 19. augusta 1968. V stredu som potom zažil najdôležitejší priamy prenos svojho života. Nie nadarmo básnik Novomeský hovorí: „Tá streda ústredná, tá streda v trede dní...“ Ale kým sme boli uchránení pred týmto žrútom času vkusu a identity otec nám často čítaval básne. Pamätám si baladu Janka Kráľa *Kríž a čiapka*. Keď v závere basne zaznela veta: „Plač celá dedina, Mariška dobrú noc.“ – vždy som si spomenul na svoju pratetu Marišku, ktorá na rozdiel od hlavnej hrdinky neumierala, ale prekypovala energiou. Na Soľnej Bani roky paličkovala nádherné čipky. Aj vo vysokom veku denne klepotala drevenými paličkami – knepľami. Ten zvuk má v sebe niečo upokojujúce. Ako ruženec. Moja obľúbená kniha básní, a ešte k tomu aj s nádhernými ilustráciami Adolfa Hoffmeistera bol Majakovského *Lietajúci proletár*.

„Raz budem mať osemnásť,
ako z vody rastiem.

V ktorej práci nájdem raz
opravdivé šťastie?“

V sedemdesiatom sme sa presťahovali do Košíc, kde otec dostal prácu v televíznom štúdiu. Keď som prišiel k budove divadla, musel som sa ho dotknúť, nechcelo sa mi



Režisér Matúš Olha (vpravo) s otcom Štefanom pred budovou košického divadla. Snímka Adam Olha.

veriť, že je to skutočne to krásne veľké divadlo. Moja prvá inscenácia, ktorú som tam videl, bola indiánska rozprávka *Tri orlie perá*, v ktorej najmladším hercom bol Dušan Skokan, dnes už penzista. Po predstavení som šiel na autobus skratkou, cez ulicu Kováčska, ktorej obyvatelia tvorili základ povestne známej mestskej časti – Luník IX. Samozrejme, že som dostal nakladačku a mesto mi v deň môjho prvého divadelného zážitku ukázalo aj svoju neprívetivú tvár.

● **V súčasnosti sme svedkami rozmanitých pokusov „vyrovnávať sa s minulosťou“ a naprávať krivdy. Tvoja generácia – spomeňme, že diplomové inscenácie si robil s hereckým ročníkom, v ktorom bola napríklad vynikajúca herečka Divadla A. Bagara a tamojšia muzikálová diva Eva Pavlíková, Miro Noga, Milan Bahul a iní – ešte nemala slobodu výberu, nemohla odísť na rok či na dva do sveta nazbierať skúsenosti. Vnímaš to z odstupu rokov ako krivdu na tebe spáchanú?**

– My sme mali na vtedajšie pomery šťastie, podarilo sa mi dvakrát vycestovať do Sovietskeho Ruska, a to rovno do Peterburgu, vtedy ešte Leningradu. Bol to môj prvý a dosť dôležitý kontakt s veľkou divadelnou kultúrou a hoci divadelná prax tých dní neponúkala iba samé skvosty, podarilo sa mi vidieť aj réžie Tovstonogova, predpremiéru *Juna a Avos* Marka Zacharova a na spiatočnej jednodňovej zastávke v Moskve sme v MCHAT-e mali možnosť sledovať Anatolija Efrosa na skúške Molièrovho *Tartuffa*. Neskôr sme sa zúčastnili festivalu vysokých škôl v Bari s mojou ročníkovou prácou *Kým kohút nezaspieva*. Mali sme mimoriadny úspech, hoci na začiatku sme sa nepohodli s miestnym intendantom. Sedel v lôží najbližšej k javisku v obleku, so zlatým pečatným prsteňom na prste – a pri našej snahe zobrať niečo z mobiliáru divadla vý-



Spoluziák na Divadelnej fakulte VŠMU, Goran Marojević, na ulici v Leningrade uvidel klavír na prívesnom vozíku a neodolal pokušeniu zahrať si. Snímka M. Olha.

razne gestikuloval a temperamentne vykrikoval: „No, no, no!“ Scénograf Jaro Valek improvizoval a tak sme obnažili starú architektúru javiska, odhrnuli horizont a na zadnej stene javiska dvesto rokov starého divadla Piccini sa objavili tri okienka. V závere inscenácie sme okienka otvorili a zapadajúce slnko vo funkcii vychádzajúceho slnka oslepilo divákov z Európy, Japonska a Austrálie. Zarazilo ma, že v meste porovnateľnom s našimi Košicami, v tak nádhernej divadelnej budove, nesídlí aspoň malý divadelný súbor a publikum sa muselo uspokojiť s občasným vystúpením kočovnej divadelnej skupiny z Ríma či Milána. Dnes si viem vážif veľkorysosť, s akou sme mali zabezpečenú napríklad absolventské predstavenie. O tom sa môže súčasným absolventom réžie iba ak snívať. Veď napokon šlo o absolventské predstavenie poslucháčov scénického výtvarníctva. V mojom prípade v oboch školských predstaveniach som spolupracoval s Jaroslavom Valekom ako scénografom a s kostýmovým výtvarníkom Petrom Čaneckým. V inscenácii *R.U.R.* sme potrebovali priestor podsvietiť a zadymiť. Preto podlaha v inscenácii bola z roštov – a škola to zabezpečila. Akurát na to doplatil môj kolega, vtedajší absolvent odboru opernej réžie Marián Chudovský, ktorý mal mať premiéru o pár týždňov po našej, a aby vôbec mohol skúšať, tak musel rešpektovať scénicky pôdorys. Maroš to dokázal a pripravil tak prvú operu na rošte. *R.U.R.* sa dočkalo reprízy aj v Paríži, ale ja som už v tom čase zarezával vo Zvolene na príprave Shakespeareovej *Búrky*. Z ročníkových prác si veľmi dobre spomínam na inscenáciu, ktorá vznikla na základe dramatického fragmentu básnika Jána Bottu *Čachtická pani*. Kritické vydanie vyšlo v roku 1982 v Tatrane a upozornil ma naň Ján Sládeček, môj starší spoluziák a vtedy už začínajúci dramaturg Slovenského národného divadla. S prácou sme v tom roku vyhrali ŠVOČ-ku (celoštátna súťaž študentskej vedeckej



Spoluziakov Jaroslav Valek na festivale v talianskom Bari nezareprel obdiv Johnovi Lenonovi. Snímka M. Olha.

a umeleckej činnosti) v konkurencii pražskej DAMU a brnenskej JAMU. Tritisíc korún, ktoré sme vtedy vyhrali, sme na návrh Petra Kováča dali ako svadobný dar Zuzane Mrlianovej a Ivovi Gogálovi. Pre mňa to bola vlastne prvá skúsenosť so slovenskou klasikou a dá sa povedať, že s medzinárodným úspechom. Veď pán osvetľovač v DISK-u (Divadelnom štúdiu pražskej DAMU) mi počas produkcie povedal: „Hezky! Máte to také diagonálne.“ A naliel čerstvo načapovaného Kozla z hlineného džbánku. My sme síce na dlhšie do sveta ísť nemohli, ale zato svet prišiel k nám. Veď mojimi spoluziakmi boli Sudánc Omar Aldosh a Bosniak Goran Marojevič.

- **Košické divadelníctvo v čase tvojej mladosti malo „dve tváre“.** Na jednej strane Štátne divadlo, skostnatelá inštitúcia, ktorá sa usilovala kopírovať repertoárovú činnosť SND a dramaturgicky neváhala robiť „nadprácu“ (nepre-

konateľným výrazom kolaborácie s normalizátormi bolo napríklad jediné slovenské uvedenie hry Václava Trapla *Tebe neodzvonia*). Na druhej strane tu boli jednak pokusy o obrodu divadla v rámci inštitúcie, keď sa po príchode početnejšej skupiny tvorcov (dramaturg Š. Fejko, režisér P. Opálený, herci E. Vitek, A. Hryc, S. Turbová, L. Košická, V. Durdík a neskôr ďalší) začali objavovať „šokujúce“ inscenácie ako *Desať dní*, ktoré otriasli svetom, ale veľmi produktívnym strediskom divadelného hľadávania sa stalo aj študentské divadelné „združenie“ HOP (Hudák-Olha-Pražmári), jedna z prvých slovenských otvorených divadelných dielní, kde sa v procese tvorby stretávali rovnocenné podnety scénografa Štefana Hudáka, dramaturgické koncepty tvojho otca a režijné nápady vtedajšieho „enfant terrible“ slovenského profesionálneho divadla, Jozefa Pražmáriho. Kam to ťahalo teba – bolo ti väčšmi sympatické pozlátané ticho dôstojného „kukátka“, alebo tvorivá haravara štúdia HOP? V ňom si predsa s Evou Pavlíkovou hrával...

– Počas môjho štúdia na gymnáziu v Košiciach prišiel hosťovať do Štátneho divadla Jozef Pražmári, ktorý sa tam pokúšal dostať angažmá, ale vo vtedajšej zostave režisérskeho zboru (Bobula, Ondrejka, Petruška a Opálený) nemal šancu. V Košiciach vo vtedajšom Dome odborov na Marxovej ulici č. 2 ziváľa prázdnotou malá divadelná sála, s javištiakom a bábkarskou vaňou, či jamou, už neviem ako sa nazýva to plytké

prepadlisko, pred ktoré si bábkar postavia kulisu lesa a v ňom stoja animátori maňušiek Červenej čiapočky, Vlka a Horára. To prepadlisko, aj keď sa zakryje, nijako podstatne nezväčší plochu javištiatka, takže prakticky šlo o malú sálu s hľadiskom, ale bez javiska. Pepo, lebo tak sme familiárne nazývali o generáciu staršieho, neukončeného strojného inžiniera, čerstvého absolventa divadelnej réžie na VŠMU v Bratislave v ročníku Jozefa Budského, ktorého si cítil ako pedagóga aj režiséra, na rozdiel od trojice vyššie spomenutých košických starých pánov, ktorí boli pre Pepa, a tým pádom aj pre nás, stelesnením malomeštiackého divadla. Teda Pepo mal známeho, svojho spoluziaka z košickej Techniky, ktorý bol riaditeľom toho Domu odborov. Asi aj to rozhodlo, že sa tam podujali financovať ochotnícky súbor, v ktorom sme boli schopní pripraviť niekedy až tri inscenácie v sezóne. Nielenže sa Jozef Pražmári niekoľko rokov, aj s rodinou, užíval, ale aj môj osud bol spečatený, pretože prakticky všetok voľný čas, ktorý som na strednej škole mal, som venoval Malému divadelnému štúdiu, kde som atakoval malomeštiaka. To bolo naše divadelné krédo a brali sme ho doslovne. Na diváka sme nielen útočili myšlienkou, ale sme ho aj fyzicky vtiahli do priestoru hry. Hrali sme na plošinách, ktoré vybiehali medzi divákov. Obkľúčili sme publikum čiernym horizontom v inscenácii *Pokojný úsvit*, štekli sme ho, vtedy ešte vlasatí, po plešinách a tupírovaných účesoch červenou zástavou, alebo ho celé prikrýli čiernym flórom spolu s mŕtvym básnikom Majakovským v inscenácii *Veľavážení súdruhovia potomci*. Staronovou osobnosťou, ktorú som si začal lepšie všimáť práve počas práce v Malom divadelnom štúdiu je Štefan Hudák. V tomto absolventovi scénografie (u profesora Ladislava Vychodila) sa snúbila neskutočná výtvarná invencia s remeselnou zručnosťou. Neraz som dostal od Pištu zasvätený výklad, s ktorou maketou pánovi profesovi pomáhal, alebo ktorú stoličku, skriňu, či schody ešte ako študent vyrábal. Ak si uvedomím, že si roky píše denník a je schopný aj po dvoch desaťročiach zmysluplne zrekonštruovať priebeh rozhovoru napríklad s Petrom Scherhaufferom, má môj neskonálny obdiv. Štefan Hudák vyrastal vo veľmi skromných pomeroch a pri svojom otcovi, ktorý bol čalúnnikom, si zvykol odkladať drobnosti ako nite, klinčeky, handričky, čo neskôr prerástlo do monumentality, keď svoju záhradu v jednom údolí na okraji Košíc roky systematicky budoval zo skládky odpadu zo demolovaných domov. Odnášal z nej tehly, kamene a kovové kovania, aby ich zakomponoval do terás svojej záhrady...

Atmosféra divadelných Košíc mojej mladosti... Moje spoluziacky šaleli pri pohľade na Andyho Hryca, alebo mladého Vlada Durdíka. Peter Opálený bol režisér, ktorý túto mladú vlnu režijne podchytil. Pamätám si na jeho inscenáciu *Tartuffa*, ale aj Solovičovo *Meridiána*, ktoré sme navštívili vo večerných hodinách ako spoločnú akciu celého gymnázia. Pre mňa bol nesmierne zaujímavým hercom Lubo Záhon. Štefan Fejko patril k častým návštevníkom aj v našom Malom divadelnom štúdiu. Ten pohyb, ktorý vládol v divadle, aj pre mňa sľuboval možnosti profesionálneho uplatnenia. Byť hercom, alebo byť v divadle, bolo výsadou, spoločensky vysoko oceňovaný post, ktorý núkal a priťahoval slobodou vypovedať, hoci v náznačku a teda nepriamo, ale vážne o podstatných otázkach doby a človeka. V porovnaní s dneškom ostal tejto profesii snáď len atribút tvorivej práce.

- **Pristavme sa ešte pri tvorbe tímu Hudák-Olha-Pražmári. Zo svojej skúsenosti viem, že pre mnohých návštevníkov oficiálnych festivalov Divadlo dnešku, ktoré sa striedavo usporadúvali k „oceľových srdciach“ vtedajšej republiky, Ostrave a Koši-**



Hnacím motorom Malého divadelného štúdia bol režisér Jozef Prazmári. Snímka M. Olha.

ciach, bola návšteva predstavení Malého divadelného štúdia obrovským prekvapením. Navyše ochotnícke divadlo v 70. a 80. rokoch veľmi výrazne vstupovalo do formovania modernej tváre celej slovenskej divadelnej kultúry (veď medzi ochotníkmi „sa našiel“ ako režisér nitriansky herec Jozef Bednárík, ochotnícke bolo Študentské divadlo Karola Horáka, s ochotníkmi intenzívne spolupracovali Ľubomír Vajdička či Peter Scherhauffer) a tak často práve tu, kde nebývala taká dôsledná ideologická kontrola, nachádzali odozvu podnety z moderných divadelných výbojov v zahraničí. Bol si ako mladý človek pritom – ako sa podľa tvojho poznania rodili inscenácie MDŠ?

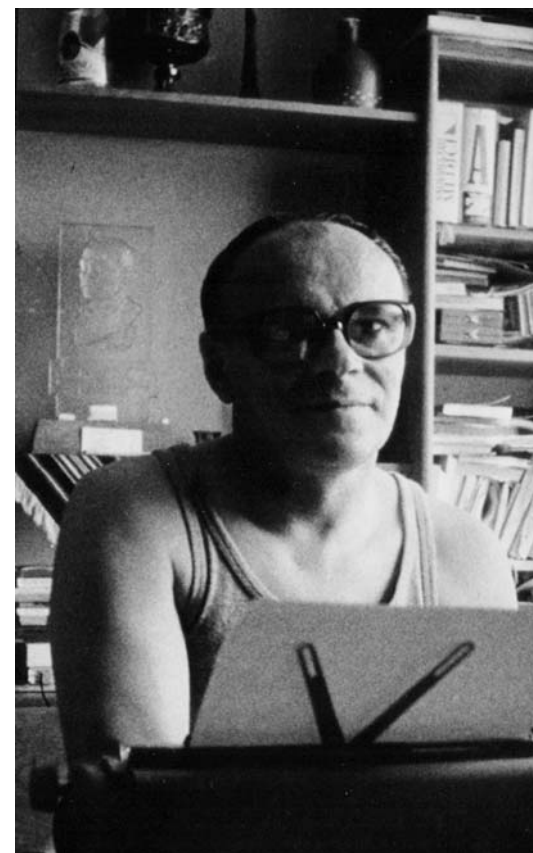
– Príprava inscenácií Štúdia a mnohé diskusie prebiehali najčastejšie u nás doma, v otcovej pracovni. Vnímal som to tak, že Prazmári je sopka chrlíaca nápady, počnúc témami, ktoré by sme mali uviesť, až po nekonečné možné i nemožné realizačné myšlienky, ktoré čím boli nerealizovateľnejšie, tým viac priťahovali. Otec bol zasa uvážlivejší, literárne podkutý, dobrý štylista a v tomto spojení živlov predstavoval vodu, v ktorej Pepova láva nachádzala tvar a konečnú podobu. Nie raz sa stalo, že projekty sa rozpracovali do pokročilého štádia, ale neuzreli svetlo sveta. Spomínam si na Tajovského *Smrť Ďurka Lansfelda* popretkávanú úryvkami z eseje Vladimíra Mináča *Dúchanie do pahrieb*. Ten bol veľmi blízko realizácie, ale napokon vyhral názor, že netreba prilievať olej do ohňa v Košiciach so silnou maďarskou menšinou. Niektoré projekty ostali len ako nápad. Kubányho *Suplikant*, Maeterlinckov *Belasý vták*, O'Neillova *Och, divo-*

čina... Mne bolo veľmi sympatické, že sme sa pokúšali o netradičné inscenovanie poézie. Úplne prvé predstavenie Malého divadelného štúdia (tak znel oficiálny názov), do ktorého vstúpil Prazmári až tesne pred premiérou, a ktoré pripravil a režíroval môj otec, bolo *Víno milencov*, pásmo ľúbostnej poézie od antiky až po súčasnosť. Medzi vrcholy patrila Novomeského *Vila Tereza*. Básnik Laco Novomeský ma vďaka bližšiemu kontaktu počas tejto práce celoživotne očaril. Vždy si s ním rád poviem: „A nech aj tak sa stalo, jak sa stalo s nami, tam, kde sme začínali začal by som znova a rád, jak vedec hľadajúci bacily, ktoré ho zabili.“

Možnosti strihu a nekonečného formálneho experimentovania sme si overovali v *Jedenástich dňoch krížnika Potemkina Tauričeského*. Inšpirovali sme sa Scherhaufferom a hrali sme túto tému od konca. Od pokorenia vzbúrených námorníkov až po úvodné revolučné nadšenie. Takúto cestu proti času som už v divadle nezažil, ale neviem, či môj zvyk prezerat si noviny, alebo knihy od konca nezačal práve vtedy, pri tejto obrazoboreckej inscenácii, ktorá totálne ignorovala čas v prospech ideí. Udržala sa na repertoári iba na premiére a tvorila prvú časť predstavenie *Veľavážení súdruhovia* potomci, z ktorej sme potom veľmi úspešne hrali konflikt jedinca a spoločnosti na základe tvorby ruského básnika Majakovského.

„Poézia je ťažba rádia.
Gram výťažku
a celé roky driny.
Pre jedno slovíčko sa rozbíja
tisíc ton slovníkovej suroviny.“

V celoslovenskom kontexte bola zaujímavá inscenácia hry Borisa Vasilieva *Pokojný úsvit*, kde sme na príbehu martýria piatich mladých žien a dievčat demonštrovali nezmyselnosť vojnového besnenia a krehkosť ľudskej existencie. V tom predstavení som nehral, ale niekoľkokrát som cestoval so súborom na zájazd, pretože preniesť scénu do iných hracích priestorov znamenalo brať množstvo praktíkablov, svetelného parku a inštalovať to takmer celú noc, ako napríklad na krajskej prehliadke v Revúcej na jar



Dramaturgom a občas i režisérom prvých inscenácií, v ktorých účinkoval Matúš Olha, bol jeho otec Štefan. Snímka M. Olha.



Štúdio Matúš Olha absolvoval inscenáciou drámy Ivana Bukovčana *Kým kohút nezaspieva*. Snímka M. Olha.

1978. Práve v tomto projekte zažiarila Eva Pavlíková, moja neskoršia spolužiačka na VŠMU, ktorá mala výborné spoluhráčky v Dáši Rúfusovej, Maji Mičákovej, Ľube Handzokovej a ďalších. Mnohí moji kamaráti z tohto obdobia žijú svoj profesionálny život ako právnici, lekári, robotníci, zverolekári a pod. Pred pár rokmi ma potešila informácia, že náš spoluherec Teodor Kluka uskutočnil unikátnu operáciu ruky, kde zachránil pacientovi cirkulárkou urezané prsty. Zošil ruku skoro tak, ako Stvoriteľ v našej inscenácii *Božskej komédie* Izidora Štoka. Dnes sa už divadlo v priestoroch MDŠ nehrá. Po odstránení sedadiel a reflektorov v sále fungoval tento priestor ako fitnesscentrum. Podrobnú faktografiu spracoval ešte v osemdesiatych rokoch môj otec a s fotografickou prílohou pod názvom *Malé divadelné štúdio* vydal túto prácu Osvetové stredisko v Bratislave.

● **Voľnosť vysokoškolského študenta a relatívnu bohatosť bratislavského kultúrneho diania si po promócií vymenil za pôsobenie vo zvolenskom divadle. Hoci v jeho dejinách nechýbajú obdobia, keď sa veľmi usilovalo a zaznamenalo isté úspechy, predsa sa však dlhodobo radí medzi divadlá, ktoré zostávajú takpovediac „na okraji“. Išiel si do Zvolena so zámerom zmeniť to, vtlačiť súboru svoju pečatľ a urobiť z neho divadlo, na ktoré sa chodí a ktoré je v centre pozornosti – čo je asi logická ambícia každého mladého režiséra? A kedy si v divadelnej praxi dostal prvé „prevádzkové“ zacho, lekcii, že tu nie je divadlo pre teba, ale ty pre divadlo?**

– To, že som sa ocitol po ukončení vysokej školy vo Zvolene, bol kompromis medzi východom a západom, odkiaľ je moja žena. Zároveň nebolo odtiaľ ďaleko do Martina, kde vtedy prijali o niečo staršieho Romana Poláka, a tak som vyčkával. Do Zvolena som prišiel aj so svojimi spolužiakmi, dramaturgom Petrom Kováčom a scénografom

Petrom Čaneckým, ktorý sa hneď po príchode stal aj šéfom spojených dielni zvolenskej činohry a banskobystrickej opery. Moje prvé hosťovanie sa viaže k Zámockým hrám zvolenským ešte počas štúdia na VŠMU. Pripravil som na Zvolenskom zámku Shakespeareovu *Búrku*. Trochu nás k tomu vyprovokoval náš profesor dejín svetového divadla, Ján Boor, ktorý už v šesťdesiatych rokoch písal o tejto hre ako o dramatickom testamente veľkého Angličana. Pôvodne mal so mnou spolupracovať nezabudnuteľný scénograf a človek Rasťo Bohuš. Keď prišiel na prvé stretnutie, tak som mu položil otázku, či si prečítal text. „Nie.“ – odpovedal. „Ale čítal som poznámky k textu, a tie sú výborné.“ Chrlil scénografické nápady. Poradil nám aj černocho Davida Mahary Mashoa, študenta Strednej priemyselnej školy, ktorý pochádzal z Etiópie a spomedzi všetkých Etiópanov vo Zvolene najlepšie ovládal Slovenčinu. Žiaľ to bolo do premiéry aj moje posledné stretnutie s Rasťom. Celú výpravu si vzal potom na seba Peter Čanecký. Vzápätí nasledovala moja absolventská inscenácia *Vlci a ovce* A.N. Ostrovského o požieraní jedného pracháča druhým, ktorá je ako stvorená na dnešok, hoci dramatik vychádzal z ruských reálií rýchlo bohatnúceho meštictva druhej polovice devätnásteho storočia. Za isté veci v tejto inscenácii, napríklad kolotoč s ozajstnými kolotočiar-skými labuťami sťa vidinou šťastia, na ktorú naskakujú víťazi tohto požierania, by som sa ani dnes nehanbil. Hodno podotknúť, že ako scénograf mi vtedy veľmi pomohol môj spolužiačik Jaroslav Valek. Na premiére sa zúčastnil aj vtedajší predseda Zväzu dramatických umelcov, národný umelec Mikuláš Huba. Jeho poslucháči Edita Gallová a Karol Šimon nastúpili do DJGT a majster Huba bol spoločenskou ozdobou tohto večera. Vo Zvolene som sa musel naučiť, že v profesionálnom divadle existuje po dvoch hodinách odbormi garantovaná dvadsaťminútová pauza a hoci mňa pred piatimi minútami koplá múza, málokedy som si mohol dovoliť túto skutočnosť nerešpektovať. Potom som na rok odišiel na povinnú vojenskú službu. Medzi najväčšie nedorozumenia kladím svoju zvolenskú inscenáciu konverzačnej hry Oscara Wilda z prostredia vysokých kruhov anglickej spoločnosti *Je dôležité mať Filipa*. Tu sa veľmi očividne zrážalo prostredie v ktorom a pre ktoré som pracoval, s dosť nereálnym odhadom síl mojich aj súboru. Jednoducho lordom vo Zvolene trčala slama z topánok a ja som si nanovo musel uvedomiť, že divadlo sa deje tu a teraz, alebo nikdy.

● **Pre čitateľov treba asi upresniť, že hovoríme o období, keď sa vo Zvolene ešte len schyľovalo k veľkému investičnému projektu, ktorého výsledkom je dnešná budova DJGT, ktorá vyhovuje všetkým nárokom na kvalitné podmienky pre divadelnú tvorbu. Ty si ešte zápasil s dosluhujúcou technikou v starej budove, ako dnes z pozície skúseného režiséra vnímaš vplyv podmienok na tvorbu? Provokuje „chudoba“ kreativitu? Alebo ubíjajú dobré podmienky talent? Alebo je to jedno – a dobré divadlo sa presadí?**

– Zaiste rekonštrukcia starého divadla vo Zvolene patrí k najvydarenejším a pomerne rýchlym akciám svojho druhu na Slovensku. Treba však povedať, že hoci proporcia starého javiska, ktoré bolo viac široké ako hlboké, ani zvláštna štukatárska výzdoba sály z päťdesiatych rokov neboli najšťastnejšie, divadlo bolo pomerne veľkorysé k potrebám inscenátorov, a tak sa prakticky každá inscenácia zabezpečovalo novou výrobou scény aj kostýmov. Dnes je situácia taká, že často v perfektno zariadenej divadelnej budove trochárčite, pretože rozpočet inscenácie vám nedovoľuje často ani koberec, ktorý by zakryl notoricky známe dosky javiska. Kostýmy hľadáte v šatnici



Rasťo Bohuš, scénograf Divadla J. G. Tajovského a živý dôkaz, že divadelná tradícia sa rozvinula z Dionýzovského kultu. Snímka M. Olha.

a páchnúce naftalínom prešívate, aby ste sa pokúsili predviesť ich divákom ako najnovší výstrelok módy. Uznávam, že niektoré inscenácie nepotrebujú toho veľa, ale takéto podmienky odsudzujú vopred inscenátorov do pozície upchávačov dier v potápajúcej sa lodi.

• **Vo Zvolene si sa stretol so vzorkou rozličných typov hercov. Boli tu niekdajší ochotníci, ktorí prijali ponuku a stali sa profesionálmi, boli tu absolventi odborných divadelných kurzov Štát-**

neho konzervatória, niekoľko absolventov herectva na VŠMU, ale aj elévi, ktorí síce divadlo mali radi, ale veľa o ňom nevedeli. Prešiel si neskôr viaceré súbory a môžeš porovnávať – s akým typom herca sa ti najlepšie darilo? Je to pravda, že herec-absolvent školy si prináša do praxe množstvo zbytočných obmedzení a návykov, ktoré treba odbúravať?

– Prišiel som do divadla s niekoľkými spolužiakmi zo školy a mali sme ambíciu poznačiť našou prítomnosťou v dobrom tento rôznorodý súbor. Vo Zvolene sa v odborní garantovaných pauzách, ale aj posedeniach po premiére, alebo pri príležitostiach životných jubileí neprestajne spomínalo na režiséra Milana Chundelu, ktorý prišiel do Zvolena z Prahy a počas šéfovania Petra Jezného tvoril majstrovské inscenácie svetového repertoáru – Dürrenmatta, Wildera a iných autorov. V tomto spomínaní na zlaté časy bolo ukryté aj riešenie našich vtedajších problémov. Model ktorý sa najlepšie osvedčil aj v najvidieckejšom divadle na Slovensku bol dialóg dvoch režisérov, z ktorých jeden sa venuje prevažne domácej klasike a dramatickej spisbe a druhý svetovej dramatiky. Mal som to šťastie, že som mohol vo Zvolene pracovať s takým hercom ako je Andrej Mojžiš. Prišiel niekedy začiatkom päťdesiatych rokov na konkurz do divadla z neďalekej Kremnice. Jeho kolega Tono Vozár, ktorý ho na ten konkurz nahovoril, už v divadle nebol. Andrej Mojžiš patril k hercom, ktorí sa napriek nesporným úspechom každé ráno s pokorou pripravujú na vytvorenie postavy, charakteru v novej inscenácii. Jeho rituál sa začínal najmenej pol hodiny pred skúškou v spoločnej čakárni, kde si pri rozvoniavajúcej káve s vtedy ešte neodmysliteľnou cigaretkou čítal text hry, ale zavšes sa aj zapojil do debaty, ktorá sa popritom viedla. Bol ochotný nespočetne veľa krát opakovať výstup, hoci on bol zväčša perfektný a problém mala kolegyňa, či mladý začínajúci herec. V čase, keď ešte televízia vyrábala pôvodné tituly, sa našla občas robota aj pre herca „z vidieka“ a Ondro Mojžiš býval v Bratislave častým hosťom. Pokiaľ to priamo nekolidovalo s našimi skúškami, často sme ani nevedeli, že prišiel z Bratislavy niekedy nadržanom – o deviatej už bol na skúške, popoludní cestoval na zájazd a večer hral, možno v Novej Bani, alebo Rimavskej Soboty. K nám mladým sa správal priateľsky, s pochopením k často nelogickým riešeniam. Sám vravel, že pokiaľ sme v poriadku tak sami prídeme na to, že sme si vzali do hlavy nezmysel. Divadlo vo Zvolene bolo v polovici osemdesiatych rokov v hlbokej generačnej kríze. Ja som sa stretol, ale už nie na

javisku, aj s jeho veľkými osobnosťami ako Máriou Markovičovou, JUDr. Ivanom Machom, pani Jakubisovou, alebo celkom nedávno zosnulou Zorou Pavlendovou. S Julom Trégom som viedol tvorivú polemiku, aby sme sa napokon stretli pri slovenskej klasike, a to *Závejoch* Vladimíra Hurbana Vladimírova. Hoci Jul bol veľkým znalcom tohto dramatika, aj jeho diplomová práca bola práve o jeho diele, nedal som sa zmiest a vyškrstal som hru na polovicu, tak aby ostala len hrateľná podstata bez nepotrebných kudrlinek. On to niesol ľahšie, chýbali mu poltóny, ale Ondro Mojžiš bol nadšený a pustili sme sa do práce pod dojomom výbornej inscenácie *Maryše* bratov Mrštíkovcov, ktorú urobil Vladimír Strnisko v SND. Tým, že sme vyškrallali veľa archaického textu, mohlo nastať a hrať aj ticho. To považujem za svoj najväčší zvolenský objav. Zároveň sa po rokoch musím ospravedlniť Julovi Trégovi, ktorý aj po premiére, ktorá obhájila takýto prístup ku klasike obhajoval autora, a ja, hoci som to nemal vo zvyku, som v zápale urazenej režisérkej samofúbnosti zdvihol na tohto múdreho kmeťa hlas.

• **Po niekoľkých sezónach si zvolenskú etapu uzatvoril a v závere 90. rokov si prišiel do divadla s veľmi dobrou povestou, do divadla, kam sa chodilo, ktoré pozývali na festivaly u nás i v zahraničí, do martinského Divadla SNP. Je pravda čo sa hovorí o „martinskom divadelnom duchu“? Vívala a preklepávala si aj teba ešte teta Naďa Hejná pri svojom stolíku v starom Klube?**

– Teta Naďa Hejna ma privítala v kruhu, čo bolo v Národnom dome miesto, kde sa stretávali umelci s administratívou. Pýtala sa ma, či neviem po anglicky, pretože dostala dotazník od vydavateľov publikácie *Who is who*. Zažil som dramaturgiu Igora Galandu s neodmysliteľnou fľašou vína v najspodnejšom priečinku pracovného stola, kde mal aj niekoľko tutoviek, ktoré ponúkal režisérom. Ak by tá časť budovy divadla v Martine ešte dnes stála, tak by ste tam našli Dva dni v Chujave, Othella, ale aj poriadny štôš fotografií, ktoré Igor sušil pre príležitosti jubilea zobrazeného, alebo zobrazenej. Jeho presvedčenie o nezničiteľnosti divadla v Martine, podporené niekoľkými desaťročiami praxe, kedy po hereckých aj režisérskych odlivoch so železnou pravidelnosťou nastávala nová jar, renesancia, alebo jednoducho obdobie novej slávy, jeho presvedčenie, ktoré by som dnes tak rád zdieľal, by zrejme viedlo k tomu, že pri poslednom premenovaní divadla by sa nepremenovalo na Slovenské komorné, ale na La Fenice, čo by po slovensky znamená Divadlo Fénix v Martine. Generáciu hercov, ktorí zväčša v päťdesiatych rokoch prišli do Armádneho divadla som zažil v ich posledných rokoch služby a s mnohými som rád spolupracoval. Pamätám sa, že pri návšteve delegácie zo Spojených štátov, niekedy v apríli 1989, naši americkí hostia netajili svoje nadšenie nad množstvom starých hercov u nás v divadle. Nerozumeli, ako je možné, že ešte aj po šesťdesiatke sa niekto venuje herectvu, hoci nejde o filmovú hviezdu. V čase, keď som prišiel do Martina, bolo v divadle takmer tridsať hercov, produkovali sme asi desať premiér v sezóne a okrem tučta predstavení v Martine sme zahráli aspoň ďalších dvadsať predstavení mesačne na zájazdoch od Popradu po Trenčín a od Námestova po Rimavskú Sobotu. Divadlo zamestnávalo troch režisérov. Ja som dostal ponuku od vtedajšieho riaditeľa Viliama Hriadela a umeleckého šéfa Romana Poláka a nastúpil som do divadla spolu so svojou manželkou Janou. V divadle bol taký zvyk, že každý nový herec mal svojho tútora, alebo akéhosi divadelného krstného otca, ktorý sa podujal zasvätiť mladého kolegu do kolobehu života divadla, od úplne praktických vecí, až po skúšky, kde sledoval svojho zverenca pri práci a medzi štyrma očami, často i pri



Dlhoročný umelecký šéf a riaditeľ martinského Divadla SNP Vilam Hriadeľ s maketou divadla po rekonštrukcii a dostavbe štúdia. Snímka M. Olha.

Jozefa Cillera to bola predovšetkým moja žena Jana, ktorá hrala postavu Jossie. Tá jej padla ako uliata, pretože Jana sa jej zmocnila s príznačným zmyslom pre humor a s nemsierne sugestívnymi dramatickými okamihmi, ktoré strhli aj spoluhráčov, hlavne Milana Bahúla ako Jimmieho Tyrona. Spolu s Antonom Šulíkom to bola trojica, medzi ktorou sa rozohralo ťažisko hry, pri ktorej podvodný plán slúžiaci na okradnutie bohatého Tyrona krachuje, kvôli láske Jossie k Tyronovi. Ten nie je schopný, aj kvôli svojmu alkoholizmu, opäťovať jej hlboký a nezištný cit. Centrálnym momentom scény bola maringotka bez kolies, metafora života, ktorý stratil schopnosť vyvíjať sa, alebo kde sa provizórium stáva trvalým stavom. Maringotku našiel štáb Jozefa Cillera na poli neďaleko Martina. Po odľahčení a rekonštrukcii stála maringotka posledné dva týždne na javisku. Po našich skúškach prichádzal na scénu s téglikom farby dobrý duch dielni Miro Čobrda, aby spatinoval po skúške scénu, pretože do deviatej rána musela farba uschnúť. Vzdialenosť, či skôr „blízkosť“ divadelných dielni od javiska sa dala rátať na metre a majstrovstvo aj oddanosť ľudí, ktorí slúžili zo všetkých síl inscenácii sa vlastne nedá vyčíslieť a žiaľbohu odchádza s generáciou, ktorú tu takto velebím. Či už spomením Štefana Plánku, vyučeného a dodnes pracujúceho maliara divadelných kulís, ktorý vie namaľovať najpresvedčivejšie divadelné alebo minimálne v strednej Európe, alebo aj Petra Klauďinyho, momentálneho šéfa dielni, ktorý je špecialista na slovo vzatý. V čase keď sa uvažovalo o predaji divadelných dielni a argumentovalo sa zbytočnosťou takýchto pracovísk a ich finančnou náročnosťou, sa Jaro Valek, ako umelecký šéf výpravy, zachoval múdro, pretože týchto špecialistov jednoducho nepredal. Martin prevyšoval Zvolen v každej zložke profesionality. Sebavedomie a osobné odovzdávanie výrobného tajomstva, ktoré má taktiež v divadle svoje nuansy a tajomstvá bolo badať vo všetkých zložkách – od riaditeľa, až po stavačov scény. Tí často prestáli celé

tuhšom trúnku, mu povedal, že pri hraní by nemusel až tak mávať rukami, alebo že ho nepočuť už v piatom rade... Aj to pomáhalo vytvárať kontinuitu a pocit či presvedčenie, že ťaháme jedným smerom.

• Tvoj vstup do martinských divadelných dejín bol mimoriadne vydarený, na Noc pre dvoch Eugena O'Neilla budú musieť spomínať autori všetkých relevantných štúdií o slovenskom divadle v závere 20. storočia. Ako si dnes spomínaš na svoju prvú martinšnú réžiu? Bola zreteľne iná, ako tie zvolenské?

– Bola to dobre pripravená a premyslená réžia, kde som mal k dispozícii aj veľmi zdatných spolupracovníkov. Okrem dramaturga Martina Porubjaka a scénografa Jo-

hodiny v portáli javiska, čo bol neklamný znak kvality hercovej práce a často platila táto pozornosť viac, ako oficiálna pochvala.

• Pri príchode do Martina si mal za sebou zo desať inscenácií v profesionálnom divadle, robil si napríklad aj Vladimíra Hurbana Vladimírova, A. N. Ostrovského i W. Shakespeara, o ktorých sa prirodzene dosť hovorilo a písalo. Kritika ti vtedy zazlievala, že ideš veľmi priamočiaro za svojou interpretáciou, že pokojne obtínaš z košatého stromu dramatikovho textu haluze, ktoré sa ti nepozdávajú, ale bez ktorých je potom zvyšok menej stabilný. Ako sa na svoje zásahy do klasikov dívaš z odstupu času – posvätil inscenačný výsledok tvoje rozhodnutie rázne vstúpiť do textu, alebo by si už bol opatrnejší?

– O svojej úprave Závejov Vladimíra Hurbana Vladimírova som sa už zmienil. Bola to najradikálnejšia a pritom aj moja najúspešnejšia úprava. Som presvedčený, že aj dnes by som postupoval rovnako. Text hry je starý a vznikol pre iného diváka a inú divadelnú prax. Som presvedčený, že môžeme siahnuť na text klasika, krátiť ho aj upravovať – a pritom mu byť verní v myšlienke, nezneužiť ho, ale pokúsiť sa mu porozumieť. Úprimne poviem, že moja trpezlivosť v divadle prudko klesá po prekročení dvojhodinového limitu. Úpravu a zásah do textu divadelnej hry vám budú pripomínať hlavne v prípade neúspešnej inscenácie. Úspech je aj tu najlepším ospravedlnením.

• Problémom, ktorý považujem za dosť kľúčový pre slovenské profesionálne divadlo ostatných 15 rokov, je absencia dramaturgie, jej faktické vytisnutie z divadelnej praxe. Časy, keď legendárne postavy slovenských dramaturgií, či martinšský Igor Galanda, alebo hoci novoscénický Stano Mičinec, nitriansky Jano Laca, Martin Porubjak na Korze, alebo tandem Anton Kret – Laco Obuch a neskôr Kret – Ján Sládeček v činohre SND, nielen dávali režisérom zaujímavé tipy na texty, ktoré by ich mohli zaujať, ale uvažovali o repertoári ako o umeleckom programe divadla, sú zdá sa definitívne zabudnuté. Je podľa teba dramaturg v súčasnom divadle zbytočný?

– Dobrý dramaturg je najdôležitejšou postavou dobrého divadla. Jeho vplyv je kľúčový pre režiséra aj hercov. Je to stratég, ktorý vie koho v divadle má a myslí na niekoľko ťahov dopredu, zatiaľ čo režisér s hercom sa intenzívne venujú najnovšej premiére. Dobrý dramaturg je strážcom najdôležitejších hodnôt a kontaktov. Je to partner do dialógu pre režiséra a herca, a nie len, hoci aj to je dôležité, tvorcom bulletinu inscenácie. Len neprítomnosť skúseného a vzdelaného dramaturga v divadle spôsobuje záplavu



Jana Olhová ako Josie Hoganová v dráme Eugena O'Neilla Mesiac pre smoliarov. Snímka M. Olha.



Štúdiňa martinského divadla – dnes už nejstávajúci priestor, v ktorom sa pod dohľadom slovenských klasikov pripravovali nové projekty. V deň 30. narodením režiséra Matúša Oľhu sa v nej stretli (zľava) inšpicient Ivan Kollár, herečky Katka Zatovičová, Jana Oľhová, dramaturg Peter Kováč, herci Martin Horňák, Marica Bálintová a inšpicientka Dana Kolárová. Snímka M. Oľha.

komercie a neprítomnosť pôvodných titulov, a teda aj dramatických autorov, v divadle. Byť dramatikom u nás znamená mať svoje divadlo (Štepka, Klimáček), alebo byť natoľko schopným manažerom, aby ste svoju hru dokázali v divadle finančne zabezpečiť (Jedlička).

• Ono sa dnes dosť často argumentuje, že dramaturgov v našom zmysle slova poznajú akurát v Čechách a v Nemecku, že už povedzme vo Francúzsku či Británii je divadelná prax dlhodobo iná a zaobíde sa aj bez prítomnosti reprezentanta literárnej zložky divadelnej syntézy. Chápem, že v trhovej ekonomike každého riaditeľa zaujíma bezprostredný efekt ním financovaných činností, ale nesporne napríklad pre pôvodnú tvorbu bolo významným podnetom, ak sa ponúknutým textom zaoberal niekto, kto mal záujem autorovi pomôcť, vedel mu navrhnúť, čo by sa malo napísať inak a lepšie, bol mu oponentom ešte v procese tvorby textu. Ivan Stodola napríklad spomínal, ako s ním pred pražskou premiérou dramaturg absolvoval dlhé prechádzky po brehu Vltavy v debate o hre a poťažkal si, že „slovenské nábrežia sú neprešľapané“. Ty si sa podpísal pod niekoľko pozoruhodných inscenácií, ktoré vznikli na základe slovenskej klasickej literatúry, či už divadelnej, alebo prózy, ktorú si si pre divadlo upravil. Ako sa dívaš na miesto pôvodnej drámy v repertoári profesionálneho divadla?

– Samozrejme, že divadelné inštitúcie by mali spolupracovať s autormi dramatických textov a pomáhať ich výtvorom na svet. Keď som pred desiatimi rokmi pripravil

pre – vtedy ešte Divadlo SNP – svoju dramaturgiu poviedky Boženy Slančíkovej Timravy *Skon Paľa Ročku*, mali sme túto ambíciu vpísanú do nášho dramaturgického plánu a patrilo to k samozrejmostiam našej divadelnej praxe, aspoň raz za dva roky uviesť klasický, alebo pôvodný slovenský text. Klasický text je klasický preto, že ho overil čas a sú v ňom myšlienky, ktoré sú všepjatné a blízke aj napriek dátumu vzniku. Text Timravy som poznal ešte z povinného čítania zo strednej školy. Motív kaviiek, ktoré neustále



Scénograf martinského divadla prof. Jozef Ciller. Snímka M. Oľha.

útočia na hlavného predstaviteľa sa mi vryl do pamäti. Neskôr som videl televíznu inscenáciu Martina Šulíka, ktorý si vybral a zdôraznil vo svojej úprave motív malosti prostredia a konzervatívnosti vzťahov, ktoré pomohli hlavnému hrdinovi do hrobu. Pôvodne som bol s vedením divadla dohodnutý, že zdramatizujem poviedku Stanislava Rakúsa *Pieseň o studničnej vode*. Bol to ťažký oriešok, pretože spôsob, akým Rakús rozprával svoj príbeh, sa priecil – napriek nesmierne hlbokému pohľadu na človeka – môjmu chápaniu stavby divadelnej dramaturgie. Náhodou som si v tom čase prečítal *Skon...* a zažil som niečo ako zjavenie. Predovšetkým som u Timravy ocenil racionálny, až dokumentárny pohľad. Boli to psychologicky presné štúdie postáv, ktoré formou vnútorných monológov vypovedali o tej istej situácii z pohľadu rôznych strán sporu. Uplne skvelé sú dva monológy Paľa a Zuzy, ktoré rozprávajú o rozpade ich vzťahu a každý z nich má pravdu. Priam ideálny materiál pre javisko. Veď predsa nepotrebujem vyrozprávať bohato rozkošatený dej, to je doména prózy. Divadlo potrebuje prekreslený charakter, konflikt a problém, ktorý je schopný osloviť čo najširšie publikum. Smrť človeka takým problémom určite je. Po prečítaní *Skonu...* som neváhal a šiel som dosť tvrdohlavo za svojou predstavou. Najdôležitejšie bolo presvedčiť vedenie divadla, že zmena autora nie je len moja bezradnosť, ale aj viera, že Timrava by mohla byť pre dramaturgiu podstatne vhodnejšia. To sa neobíšlo bez ultimát a podmienok, až sa veci dostali do polohy, že buď sa mi podarí urobiť predstavenie na úrovni, alebo môžem rátať s výpoveďou. Keď moja dramaturgia mala niečo viac ako dvadsať strán, pochybnosti o nemožnosti inscenovať takýto text sa iba prehĺbili. Tie problémy boli pre mňa pozitívne stimulujúce a riziko, ktoré vtedajšie vedenie podstúpilo, sa mu zúročilo v niekoľkoročnej sláve doma aj za hranicami. Rokmi pestovaná prax dramaturgie v divadle neprípúšťala zaradiť do plánu text, ktorý neexistoval. Pôvodná dráma je aj neistota a preverí divadlo zvnútra. Ale risk je zisk.

• Prečo prestalo byť ambíciou väčšiny našich divadiel objaviť nového autora?

– Súvisí to s neujasnenosťou miesta divadla v spoločnosti. Aj so súčasným zdivočením mravov. Divadlo sa chápe viac ako budova, inštitúcia, alebo tok peňazí a mladí, ktorí sú v súznení s dobou a tým tokom najlepšie rozumejú, a teda divadlám aj vládnu, nie sú ochotní uznať za dôležité to prepojenie medzi literatúrou a divadlom. Aj tu platí



Jedným z najvýraznejších úspechov posledných rokov Divadla SNP bolo Olhovo naštudovanie vlastnej dramatisácie Timravinej novely Skon Paľa Ročku. Snímka M. Olha.

„niečo za niečo“, a tak viac ako skutočne dobrý text sa dostane na javisko „projekt“, ktorého autor by mohol zainteresovaným pomôcť v ich ďalšej kariére. Napokon hľadať autora je doménou predovšetkým dramaturga. Koľko ich v divadlách na Slovensku ostalo, toľko môže mať ambíciu nejakého nového autora objaviť.

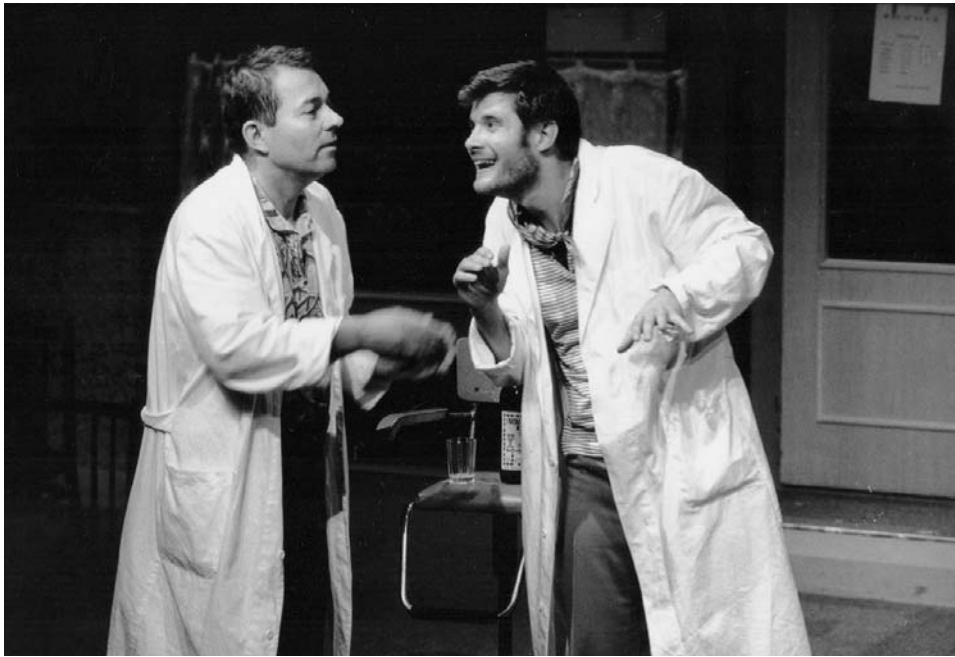
- Poľské divadlo našlo v situácii náhleho úbytku záujemcov o divadlo, ktorý mal jasnú súvislosť s transformáciou spoločenského systému, ale i s takými „banálnymi vecami“, ako je zhoršenie bezpečnostnej situácie na nočných uliciach, riešenie v obrátení sa k deťom a mládeži. Aj najväčšie umelecké kalibre pripravovali rozprávky, na plagáty divadiel sa vrátili v neobyčajne hojnom počte diela poľskej i svetovej klasiky, ktoré sú predpísané v učebných osnovách stredných škôl. V niekoľkých rozhovoroch mi poľskí divadelníci hovorili, že okrem pragmatického rozmeru návštevnosti to pre nich znamenalo aj možnosť aktívne vstúpiť do formo-

vania hodnotových kritérií mladých ľudí. V protiklade ku kultu násilia, akčnosti, povrchnosti a konzumu, ktorý ovládol médiá, považovali za svoju úlohu ponúkať v divadle úplne iné hodnoty a sústrediť na tvorbu takejto ponuky najkvalitnejší umelecký potenciál. Mohla by to byť cesta k obrode divadla a k jeho návratu na také miesto v spoločenskom povedomí, na aké bolo zvyknuté?

– Divadlo ostáva jediným živým umením, kde sa stretáva človek s človekom, a to nie len divák s hercom, ale aj spoločenstvo divákov, ktoré tu a teraz zažíva jedinečnú udalosť a v divadle utvrdzuje svoje kolektívne vedomie. To mu napokon prinieslo minimálne dvetisícpäťstoročnú existenciu, hoci medzi takými vrcholnými obdobiami ako je staré grécke divadlo a alžbetínska éra divadla uplynulo dvetisíc rokov. Medzitým sa v perspektíve jedného ľudského života môže zdať, že je koniec. Napríklad, keď puritáni úradne zakázali v 17. storočí divadlo a trvalo takmer sto rokov, kým sa nezačal nanovo objavovať Shakespeare. Sú obdobia v dejinách divadla, keď viac o repertoári divadla rozhoduje bohatá skupina divákov, zväčša aj financujúca divadlo, než ideál, ktorý sa vtíka do hlavy poslucháčom divadelnej fakulty. Najslávnejšie je sformulovaný v Hamletových radách hercom. Medzi dvoma vrcholmi v dejinách divadla sú obdobia úpadku, ako napríklad plytké komédie typu Coonho hry $1+1=3$, ktoré majú zabrániť, aby sa láskavý divák, unavený po celotýždňovom podnikaní, nebudaj nezľakol hĺbok svojej existencie, keď už na dve hodiny vypne mobil, alebo ho aspoň prepne na tichý chod. Na muštru takejto hry dokáže napísať divadelnú situačnú hru priemerne zdatný divadelný konštruktér. A tak, ako takáto schéma ničí invenciu autora, prevádzkovanie takéhoto typu dramatiky šrotuje aj herecký fortiel a vkus diváka. Stačí načúvať nesmelým ponosám zúčastnených hercov po tej repríze takejto produkcie. Aby sa vyvážil komerčne zameraný repertoár, pozve sa režisér-avantgardista, najlepšie z Bratislavy, ktorý spácha v divadle ďalší extrém – kvázi avantgardnú inscenáciu, ktorej ani on sám nerozumie. Ponosy zúčastnených hercov po zrušenej repríze pre nezáujem publika sú o niečo prudšie ako v prvom prípade. V našich zemepisných šírkach a hlavne na takzvanom vidieku máme diváka, ktorý je ešte čistý. Možno trochu menej naklonený formálnym výbojom, ale schopný načúvať, čo mu to ten autor chce povedať. Nie je to ešte divák pokazený, necitlivý, neetický, hovädo, ktoré kalkuluje v duchu niektorých postáv z Nebezpečných známostí. Je to divák schopný chápať morálne poslanstvo, ísť do divadla preto, aby mu pomáhalo odpovedať na otázku ako žiť. Tento rozmer sa z repertoáru našich divadiel pod tlakom komercie nebezpečne vytráca a s ním odchádza aj úcta k jazyku, tradícii, ale aj herecké umenie, tak obdivované v zakladajúcej generácii nášho profesionálneho divadla.

- Veľmi často si v posledných sezónach prijímal pozvanie do Divadla A. Duchnoviča v Prešove a nie raz si zložil poklonu tamojšiemu hereckému súboru. Ide pritom o divadlo, ktoré je dlhodobo úplne na konci všetkých štatistík, pokiaľ ide o subvencie či platy umeleckých a mimoumeleckých pracovníkov. V Prešove je navyše len minimálna šanca „privyrobiť si“ – ako divadelný umelec všeobecne a herec rusínskeho divadla zvlášť. Napriek tomu sa súbor nerozbehol na všetky strany a minimálne jeden či dva projekty každú sezónu pritiahnu pozornosť na jeho existenciu. Prišiel si pri svojich hosťovačkách na to, v čom je tajomstvo DAD-u?

– Divadlo A. Duchnoviča je ostrov. Väčšina členov umeleckého súboru študovala na kijevskej divadelnej škole. Emocionálne sú títo herci, zdá sa mi bohatší, úprimnejší,



Solovičova hra *Žobrácie dobrodružstvo* sa v muzikálovej úprave M. Lasicu a J. Satinského pod názvom *Plné vrecká peňazí* a réžii M. Oľhu stala na niekoľko sezón diváckym hitom repertoáru Slovenského komorného divadla. Vľavo František Výrostko (Gejza Galiba) a Miloslav Král (Alfréd Cicák). Snímka M. Oľha.

v konečnom dôsledku aj otvorenejší než herci ktorí sú vychovávaní u nás. My pestujeme viac racionálne chápanie hercovej práce, aj keď sa pritom operuje predovšetkým K. S. Stanislavským, ktorý bol alfou i omegou takisto v Kijeve, ale výsledok týchto procesov výuky je diametrálne odlišný. Ďalšou veľkou výhodou je, že tu prakticky neexistujú tzv. kšefty, hlavne kvôli jazykovej bariére, a hoci sa umelecký šéf Jožko Tkáč občas objaví v reklame, napríklad na Sme, nezarobí až tak dobre, aby mu ostatní kolegovia závideli, preto musí občas v lete aj so spoluhercami ísť na zárobky, napríklad do Španielska na sezónnu robotu. Keď pred pár rokmi oberal v sade neďaleko Barcelony jablká a majiteľ-plantážnik zistil, že mu jablká oberá umelecký šéf divadla, okamžite Jožkovi zmiernil dennú normu. Z toho usudzujem, že v Španielsku si ešte vedia vážiť umenie. Jožko Tkáč sa Španielom odvdčal tak, že skvelo zahral Dona Quijota v tohtoročnej inscenácii *Don Quijote* v DAD-e. Jediné po rusínsky hrajúce divadlo žije od začiatku, ale hlavne odvtedy, čo prestalo hrať po ukrajinsky (pretože ukrajinjčine na Slovensku málokto rozumel), v stave trvalého ohrozenia. Momentálne sú to tlaky, aby opäť začalo hrať po ukrajinsky, hoci pre divákov, ktorých má toto divadlo predovšetkým na vidieku severne od Humenného, kde je taká chudoba, že pomaly nemáte v kultúrnom dome ani reflektor a keď ho aj nájdete, určite v ňom bude vyhorená žiarovka, je to rovnako cudzí jazyk, ako slovenčina. Porovnajme si tento stav s nesmierne dobre fungujúcim maďarským divadlom, ktoré momentálne neporovnateľne lepšie funguje na slovenskom juhu. Svojich milionárov majú Rusíni v Kanade. Boli aj v DAD-e. Prijali s nadšením inscenáciu *Adolf Ivanovič Dobrjanskij* o svojho času jedinom poslancovi uhorského



O'Neillovu hru *Túžba pod brestami* M. Oľha v Martine uviedol v roku 2000. Vľavo Ján Kožuch ako Efraim Cabot, Jana Oľhová hrala Abbie Putmanová. Snímka M. Oľha.

snemu, ktorý bránil aj záujmy Slovákov, inžinierovi, ktorý staval železnice aj odvodňovacie kanály medzi Dunajom a Tisou na Dolnej zemi. Bol blízkym dôverníkom cisára Františka Jozefa a v jeho mene orodoval u ruského cára za potlačenie maďarskej revolúcie. Muž ktorého vyznamenali v Rusku najvyššími štátnymi vyznamenaniami, teda podľa všetkého z pohľadu Rakúsko-Uhorska zradca. Človek, ktorý ako osemdesiatročný zdolal alpské štíty, o ktorom dnes prakticky nič nevieme, a ktorého životopisná inscenácia bola prvým príspevkom v zaplňaní bielych miest na mape rusínskej histórie. Aj inscenácia sa dožila iba niekoľkých repríz a napriek ambicióznemu projektu zapadla pre nezujem o históriu, o svoje korene. Karol Horák ešte vytiahol tento text do rozhlasu, ale škoda inscenácie urobenej v horúcom máji pre Svetový kongres Rusínov. Ich najslávnejším krajanom je Andy Warhol, hoci sa narodil v Spojených štátoch, mama mu spievala uspávanku po rusínsky. Fedor Vico, známy karikaturista a organizátor pravidelných súťaží kresleného humoru v Prešove, je autorom myšlienky založiť galériu MÚR, ktorá má pár metrov štvorcových a vznikla v priestore medzi bývalým komplexom divadla a dostavbou divadla, ktorá ešte patrí DAD-u. Prešovský rímskokatolícky úrad, ktorému po reštitúcii pripadol celý objekt bývalého divadla, sa medzi „záujmami“ cirkvi a divadla rozhodol postaviť múr. Je to asi posledný múr v Európe, ktorému nechýba ideologický podtext, keďže oddeľuje alebo od pekla, teda cirkevné gymnázium od divadla, v ktorom sa tradične riešili spoločenské aj pracovné veci v bufeciku, kde ste našli vždy všetkých potrebných funkcionárov aj umelcov a kde sa chodilo aj z iných inštitúcií, pamiatkostatvu, vojenskej správy, alebo blízkej požiarnej stanice. V Prešove sa

o Rusínoch hovorí, že sa s nimi dá rozprávať iba dopoludnia, pretože popoludní sú už „šalene“. Keď sa Fedor Vico pohádal s Vasiľom Turokom, inak dlhoročným priateľom a spolupracovníkom a ja som práve prišiel a oni už „boli šalene“, tak mi Fedor Vico tesne pred vrhnutím sa na Vasiľa povedal, že keby som mal v hlave nejakú zbytočnú myšlienku, ktorá tam zaberá miesto a potreboval by som ju vyhodíť, tak nech vyhodím tú, že by som mohol porozumieť Rusínom. A vrhol sa na Vasiľa. Aj to patrí k dobrému divadlu. Nie nadarmo na pôvodnej zástave Matice slovenskej nájdete azbuku, ktorá nie je výrazom martinského rusofilstva, ale predstavuje zásadný kladný postoj Rusínov a hlavne ich reprezentanta A.I. Dobrjanského v čase vzniku našej národnej inštitúcie. Keď sedíte a rozprávate sa s Vasiľom Turokom, nadobúdajte dojem, že kam sa na Slovensku pohnete tak nachádzate Rusínov. Patria k nim Andy Hryc, Štefan Ladižinský, ale popoludní už aj ja, pretože keby som bol Slováč, tak sa volám Jelša a nie Olha, ale aj Janko Borodáč, pretože keby bol Slováč, tak sa volá Bradáč. Dokonca aj vicepremiér Ivan Míkloš je Rusín. Som presvedčený, že po rokoch prežitých v tomto skvelom divadle aj Pepo Pražmári, Blaho Uhlár a Miloš Karásek sú doživotní Rusíni...

• **Popísal si sa aj pod ojedinelý projekt, keď si Gavranovu komédiu Muž mojej ženy našťudoval v koprodukcii oboch prešovských divadiel. U nás sa skôr nosí jasné a jednoznačné „vymedzenie sfér záujmov“, ako nejaké pokusy o spoluprácu. Ako sa ti na tomto projekte robilo a šiel by si do niečoho podobného znova?**

– Gavranova komédia bol ideálny text pre takúto spoluprácu. Stojí totiž na dialógu dvoch mužov, z ktorých je každý z iného konca republiky. Jožo Stražan hral Záhoráka a Vasiľ Rusiňák Východniara. Neskôr do projektu pribudol Eugen Libezňuk, ktorý hral postavu bez slov. Predstavenie je na repertoári dodnes. Vzájomné vzťahy na úrovni hercov existujú zrejme od nepamäti. Keď sa ešte hrával medzidivadelný stolnotenisový turnaj, tak obidve prešovské divadla boli schopné postaviť silne družstvá. V poslednom čase sú aj pokusy zlúčiť tieto dve divadlá administratívne, čo by zrejme bolo osudným pre Rusínov a tak sa takémuto spojeniu bránia predovšetkým oni. Momentálne nastúpil na post umeleckého šéfa František Javorský, ktorý sa netají svojimi dobrými kontaktami aj obdivom DAD-u. Prizval k spolupráci kľúčovú postavu posledného desaťročia pre duchnovičovcov (jeden môj priateľ hovorí perinovičovcom), dramaturga Vasiľa Turoka, ktorý spolupracoval pri inscenácii Jozefa Pražmáriho v DJZ. Sú to prirodzené väzby a zrejme v budúcnosti aj kvôli existenčným problémom, ale aj s kolegiálnej spolupatričnosti bude prepojenie oboch prešovských divadiel bližšie. Napokon v historickej budove pôvodné Ukrajinské národné divadlo začínalo ešte v časoch, keď nemalo svoju vlastnú budovu. Zdá sa mi celkom zmysluplné vrátiť sa k jednému hraciemu dňu v DJZ a nevyklúčujem ani spoluprácu na náročnejších projektoch. Pokiaľ viem, nápady nechýbajú a viem si predstaviť aj ich realizáciu.

(Druhú časť rozhovoru uverejníme v budúcom čísle.)

ANDREJ MAŤAŠÍK – MATÚŠ OLHA

IN THE THEATRE, THE AUDIENCES SEEK AN ANSWER TO THEIR QUESTION ABOUT THE ART OF LIVING

Director, theatre photographer, and educator Matúš Olha is among the most distinct personalities of the middle generation of Slovak theatre professionals. In the first part of the interview, he recalls the early stage of his career with the theatre, which was closely linked to the Little Theatre Studio in Košice in the 1970s; programmatically, this theatre „attacked the petty middle-class man“ and at the time of the emerging consumer society, it put great emphasis on all-humanity grand themes emotionally appealing to the viewer and on the acts in the name of human freedom (such as Peaceful Dawn by B.Vasiliev). Further, the interview maps out Olha's direction activity with A. Duchnovič drama theatre, the repertory of which is staged in Ruthenian.

OPĀŤ O ČLOVEKU... NA CESTE

Karol Horák: Komorné hry. Bratislava : R. S. Royal service, 2004. Strán 204.

Karol Horák má pravdu, keď v úvode svojej knihy píše, že „knížné vydávanie dramatických textov je u nás skôr výnimkou než pravidlom“ (s. 5). Naozaj, okrem Stanislava Štepku a Viliama Klimáčka, ktorí majú aj svoje divadlá a svoje hry vydávajú až po ich inscenačnej podobe, nevychádza tlačou veľa uvedených dramatických textov monografického charakteru. Popri prvých dvoch divadelníkoch, ktorí svoje hry dopĺňajú aj textom – kronikou života divadla a svojich hier, sa Karol Horák v knižných vydaniach svojich hier neprihovára čitateľom spomienkami. Necháva text napospas čitateľovi a pozornému vnímateľovi. Ani pri *Komorných hrách* to nie je inak. Po dvadsaťvriadkovej poznámke autora nasleduje šesť hier a po nich krátke zhrnutie tiež autorky Boženy Čahojovej. Dvestostránkovú knihu uzaviera *Biografická silueta* od Mirona Pukana, t. j. súpis – kde, kto a čo s Horákovými dramatickými textami urobil.

Ale poďme pekne po poriadku. Hry *Chronosov zub*, *Arbitráž*, *La Musica*, *Spätne zrkadlo*, *Hrdzavý dážd*, *Vyššie, tam je srdce* majú jeden spoločný ukazovateľ. Komorné nie sú len dĺžkou, ale predovšetkým témou. Všetky boli realizované (a vari aj napísané) po roku 1989 a reagujú na meniacu sa spoločnosť. V minulosti a dnes. Najmä na nové, iné postavenie jednotlivca v nej a jeho (ne)uvedomovanie si tejto skutočnosti. Zrkadlí sa v nich minulosť s mätážou súčasnosti so všetkými jej negatívami – vonkajšími i vnútornými tlakmi na človeka, na jeho schopnosť vyrovnávať sa s týmto náporom na jeho krehké vnútro. To je základný rozdiel medzi dovtedajšími a týmito Horákovými textami. Predtým nadčasovosť a osobitá metaforickosť smerovali k vyjadreniu veľkého, často apokalyptického obrazu. V minulosti bol jazyk jeho hier, v ktorých sa nezaprel režisér (hoci len študentského, ale výsostne obrazového divadla), zložitý, neraz i expresívny, smeroval k vyššiemu poslaniu ako len zobrazeniu jednotlivca, jeho sifyzovskej cesty života. V predkladaných komorných hrách je autor

menej obrazný, o to však miestami komplikovanejší. Vari aj preto, že sú to hry napospol rozhlasové, aj keď majú alebo mali svoj predobraz či pokračovanie v divadelnom tvare.

Karol Horák totiž rád (a napokon sa k tomu aj priznáva) prenáša motívy, postavy i znakový systém svojich hier z divadla do rozhlasu, alebo naopak, z rozhlasu do divadla. Je tvorcom viacerých variácií príbuzných tém. Dá sa v nich orientovať len s kompletnou databázou, či s dobrou pamäťou. Platí to i pre týchto šesť hier. Navzájom sa tu prestupujú motívy, symboly, vízie, alegórie, často prítomný (i prevtelený) alter ego, ktoré však nachádzame aj v predchádzajúcich jeho hrách.

Tento poznatok nás len utvrdzuje v poznaní, že navonok bezstarostný, vždy usmievavý a nekonfliktný Karol Horák si nesie vo svojom vnútri batoh plný (ne)vyslovených vnútorných otázok a problémov, ktoré ho sprievádzajú po celý život. Jedným z nich je žena.

Jej vnímanie kolobehu prírody, do ktorého ak nezasahuje, tak sa aspoň mlčky prizera Boh. ON pokojne dopustí aj dominantný, ba až násilný vzťah muža k žene, odvolávajúc sa na ich odvekú spätosť. Prvý text *Chronosov zub* autor charakterizuje ako pôvodnú stereofónnu rozhlasovú hru. Realizovalo ju košické štúdio Slovenského rozhlasu v roku 1999 a o dva roky neskôr mala premiéru jej divadelná verzia pod názvom *La Musica*. V jej rozhlasovej podobe nepriame zasahovanie mytologickej postavy – gréckeho Boha času, ktorý sa zapojí i do dialógu rodinného príbehu, je zreteľnejšie. V divadelnej verzii sa viac zhmotňuje príbeh dcéry, neskôr ženy i matky, ktorú otec, matka a napokon i manžel nútia stať sa husľovou virtuózkou; proste byť dokonalou, za každú cenu vyniknúť nad ostatnými. Ambície otca zviditeľniť sa skrze dcéru, jeho neuskutočnené sny sa napokon premietnu aj do dcérinho nenaplneného života. Odchod muža na vojnu, jeho návrat a nakoniec i smrť sú cestou k hľadaniu pokoja a vyrovnanosti. Odchody a príchody detí na svet i „trmákanie“ sa dospelých za svojím (presne) neidentifikovateľným cieľom sú tu symbolom kolobehu života. Horák nezaprie pero rozprávača, pozorovateľa, ktorý približuje svoje postavy bez emócií, skôr v dekompozícinej polohe, ako v tradičnej dramatickej

s výrazným autorským odstupom od postáv i od diania. Vzťah (ne)hrdinov akoby kopíroval dobu, či vlastne naopak. Dnešný svet prefiltrovaný Horákovým vedomím sa premieta aj do týchto dramatických prác. Emotívna vyprahutosť postáv, prázdnota ich života zatlačujú do pozadia základný príbeh. Navodzujú viacero nezodpovedaných otázok o funkcii rodiny, postavení ženy, vzťahu muža a ženy.

V *Chronosovom zube* je viac informácií o rodine, všetko sa musí vypovedať slovom. V *La Musica* autor vyhodil nadbytočné realie o dobe, hoci boli len v náznakoch a ponechal iba základné informácie: Dcéra, z ktorej sa stane matka, otec i prvé dieťa jej zomrú, druhé tiež v čase, keď dá prednosť zábave pred návštevou nemocnice, až napokon rod prežije len ona. Zatiaľ čo v rozhlasovej podobe sa Dcéra v postave Manželky po záverečnom dialógu s Chronosom oslobodzuje od života i od neho hraním a záverečnou vetou „Hudba je nekonečná“ (s. 42), v *La Musica* končí ako Starena, ktorá už nehrá na žiadnom nástroji a ktorej Chronos nedovolí „odísť“ za jej milými. Napokon repliku o nekonečnosti hudby vyslovuje sám. Cez sociálny aspekt (chudoba), ktorý sa vinie obidvoimi textami a v rozhlasovom je zvýraznený aj osudom Dcéry, neskôr ako Manželky, Matky či Stareny, nachádzame paralelu s hlavnou hrdinkou divadelnej hry *Cesta* – Katarínou Pohlodkovou. Tá prechádza naozajstnou krízovou cestou, zatiaľ čo hlavná postava *Chronosovho zuba* i *La Musicu* sa nevyvíja. Nemá ani meno. Jej zovšeobecňujúce pomenovanie pripomína status quo – ani sa nechce vymaniť z chudoby, ani sa dať prestať „tyranizovať“ pasívnym okolím. Rovnako pasívne prijíma aj svoje čakanie na koniec. Jej talizman, ktorý sa neskôr mení na personifikovanú osobu, svet, do ktorého akoby sa dcéra utiahla, nepreberá na seba úlohu katalyzátora, skôr pripomína rozhranie sveta, v ktorom žijeme. Ten skutočne jestvujúci, ktorý vieme „ohmatať“, priestorovo zmerať a opísať a ten fiktívny, ktorý sa tak javí tým, ktorí sú na strane toho reálneho. Zložitnosť Horákovho obrazu obrazov ukázala rozhlasová realizácia *Chronosovho zuba*. V texte sa veľa hovorí o hudbe. Priam ako o postave skôr z toho fiktívneho sveta, ktorý v skutočnosti je tiež reálny. Čitatelia však nemajú možnosť po-

rovnať si, kde v nahrávke bola takýmto rovnocenným partnerom Dcéry na jej ceste životom, kde vyjadrením jej „prázdnych“ túžob, zrkadlom jej vnútorného života, kde stavebným dramatickým prvkom. V tejto súvislosti nám nevdok napadne, že by bolo načim priložiť ku knižnému vydaniu aj CD rozhlasových nahrávok, aby si čitatelia mohli konfrontovať svoju predstavu so skutočnou akustickou realizáciou.

Aj v ďalšej pôvodnej stereofónnej rozhlasovej hre *Arbitráž* (2002) je hlavným hrdinom jedinec – Muž. Text má nepriameho predchodcu v divadelnej hre *Skaza futbalu v meste K.* (1990), ale sčasti aj v rozhlasovej podobe *Duša hry* (1991). V *Skaze* ide o rozpad istého systému, deštrukciu ideálov, ale aj istoty (futbalový zápas, príchod tanku na ihrisko, prepadnutie mesta, zostali len tí, čo neposlúchli organizátorov – obrazne oficiálnu moc), ktoré vyúsťia do metaforickej „kozmonomickej kataklizmy“. V *Duši hry* realizátori tento záver vynechali a v *Arbitráži* sa Horák už posúva ďalej. Zo širokého príbehu *Skazy* si vybral v podstate nenápadnú postavu Muža – Rozhodcu, ktorý počas (fiktívneho?) futbalového zápasu mozaikovitě vyrozpráva svoj zápas so životom na ihrisku i v súkromí. Do mužovho dialógu so svedomím (v profesii) vstupuje Smrť, ktorá ho na rozdiel od Chronosa povoláva z tohto skazeného sveta. V poslednom (pomyselnom) dialógu so svojou ženou i vlastným alter ego preukáže strach zo smrti a za seba „podhodí“ svoje polocigánske vnúča. Tým, že Smrť – podobne ako Chronos v *Chronosovom zube* či v *La Musica* – berie život dieťaťa za život dospelého, ubližuje zas len žene.

Spätne zrkadlo (2003) – „monodráma pre jednu, ba aj dve dámy“ – je vnútornou svedou ženou. Sociálnou sondou života a myslenia ženy, ktorá je príkladom ženskej slabosti a podriadenosti mužskému pokoleniu. Zatiaľ, čo jej manžel Róm zostáva doma, ona ide nádenničiľ bez pracovného povolenia na taliansku farmu. Itu, ako v *Arbitráži*, autor do jej rozprávačského monológu, pripomínajúceho skôr prozaický ako dramatický útvar, vkladá skutočnosti zo života (spôsob práce, vyplácania mzdy, pracovné podmienky). Napriek nedostatku financií žena odolá lákavej ponuke zostať tam ďalej

pracovať a nájde silu vrátiť sa domov. Ťažká životná skúsenosť z rozhrania starého a nového tisícročia, ktorú autor opisuje priam denníkovou formou či rozhlasovou reportážou, jej dáva po návrate domov silu vystúpiť verejne proti primátorovi a bojovať za práva obyvateľov (opäť reálna skutočnosť). Katarína Pohlodková z *Cesty* nesie svoj kresťanský kríž utrpenia aj reálne i symbolicky, v *Chronosom zube* Ženamanželka skôr mýtický, hrdinka zo *Spätného zrkadla* sa počas dobrovoľných „galejí“ na poli poučí a vzbúri sa. Zatiaľ len verejne, postavenie v rodine sa nemení. Autorská poznámka je skôr inscenačným návodom, ktorý stavia tento reálny príbeh do inej konfrontačnej roviny dvoch akoby rozdielnych postáv. I ju otec nútil stať sa plavkyňou, i na nej si „silnejšie“ pohlavie vyskúšalo svoje sily. Na rozdiel od svojej predchodkyne si žena túto skutočnosť uvedomuje až pri inom násilí na druhých.

Horákove postavy z predchádzajúcich hier mali domov. Odniekaľ prišli a niekam sa mohli vrátiť. A a B (on a ona) z *Hrdzavého dažďa* (2004) – sú bezdomovci. Na pozadí Starinárových výziev na odkúpenie starého nábytku, Hlásateľa mestského rozhlasu, Moderátora sledujeme ich bezcieľne túlanie sa mestom a svojrázne komentovanie navonok nesúrodých myšlienok. Vieme si predstaviť, že logickým členením vety sa dá z nich vyabstrahovať ďalšia ako len príbehová rovina. Hoci aj tu číha nebezpečenstvo monotónnosti, keď inscenátori ponechajú text len v jednej hladine (SRo, 2004). Hrdzavý dažď, ktorý steká z hrdzavej strechy je metaforou viacerých reálnych i reálnych skutočností – viditeľných i schovaných. Závislých od dispozície diváka či poslucháča čítať nenapísané, počuť a vidieť nevyslovené, proste od schopnosti vystavať si vlastné obrazy života, hľadania – a vari aj nájdenia – cesty. Opätovne, tak ako v *Skaze futbalu v meste K.*, autor tankom pripomína traumy zo '68 roku. Ak vtedy systém prišli rozbiť cudzí, tentoraz to môžu beztriestne urobiť vlastní. Aj v *Hrdzavom daždi* sa prelína niekoľko časových rovín, aby A a B v závere odišli z tohto sveta. Nezláka ich Chronos, ani Smrť, ale iný nepoznaný svet, reprezentovaný studenou raketou (kov) a ohňom (štart). Predtým však podpália mesto. Spália mosty za sebou, aby nič po nich nezostalo. Aj

keby chceli, už sa nemôžu vrátiť do spálenej zeme.

Zaradenie posledného textu – rozhlasovej hry *Vyššie, tam je srdce* pôsobí po obrazne povedané kataklizmatickom konci sveta zvláštne. Skutočný príbeh dneška je Horákovým dopovedaním sveta, akýmsi Dňom po... v štruktúre tohto zborníka. Návrat nezamestnaného muža s manželkou a dieťaťom do rodného mesta k rodičom, viera, že tam nájde medzi kamarátmi zamestnanie, je akoby príbeh vystrihnutý z novinových správ. Obchodný zástupca, kúpa bytu, možnosť získať nelegálne väčšie prostriedky za nelegálne prevádzanie osôb, napokon havária a smrť. Tá si aj tu vyberie svoju zálohu a bremeno každodenného života zostáva na pleciah dvoch žien a dvoch detí, z toho jedného ešte nenarodeného, ktorého ešte čaká len jeho svet.

V porovnaní s predchádzajúcou tvorbou Karola Horáka príbehy týchto hier sú menej komplikované ako predchádzajúce. Autor akoby sa vzdal veľkých plátien (napr. *Evanjelium podľa Jonáša (Záborského)*, *Nebo, peklo, Kociúrkovo*), v obale jasnej štruktúry príbehu pracuje skôr dekompozičnou metódou v myslení i vyjadrovaní sa postáv a väzbe situácií. Horák v nich spája myšlienku, príbeh i moderné poňatie štruktúry textu, v centre záujmu ktorého však stojí Človek, nie situácia.

Príbehy zakotvuje doma – dedina, malomesto, Sitno, Cigán, o desať rokov neskôr už ako Róm atď. Aká je cesta utrpenia, skôr vnútorného ako vonkajšieho, (ne)hrdinu dneška? Zborník týchto šiestich hier začína Otec slovami: „Pozor! Opatrne! To nie je skriňa, ale klavír! Značka Petrof!“ (s. 9). Poukazujú na spätosť s minulosťou, na jej hodnoty, ktoré sa často bez príčin popierajú. A končí sa slovami mladej vdovy a jej svokry: „Mia: Bojím sa toho, čo príde. Matka: Zajtrajší deň, potom ďalší a ďalší... Určite to bude budúcnosť – o niečom“ (s. 177). Obrazne povedané – napriek všetkému si vieme ešte uchovať hodnoty. Tí, čo si ich nevážili, po ktorých zostala spálená krajina, odišli a tí, čo tu majú korene, zostávajú s vierou žiť.

Biografický súpis Mirona Pukana uzatvára putovanie poslednými Horákovými hrami. Skromne, namiesto siahodlhého životopisu, si môže čitateľ pozrieť obsiahly zoznam Horáko-

vých textov uvádzaných v divadle, rozhlase, v televízii i v Študentskom divadle Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Prešove (po premenovaní Prešovskej univerzity). Autor súpisu neuvádza, odkiaľ dáta preberal – či z knižných ročeniek Divadelného ústavu, či vychádzal z vlastného výskumu. Pri kompletnom divadelnom súpise s menami všetkých spolupracovníkov však chýba inscenácia *Človek z druhej strany*. Text slovenskej časti, ktorú našťudovala činohra Štátneho divadla v Košiciach (1988), napísal Karol Horák, časť, ktorú uvádzalo divadlo vo Vladivostoku, Valerij Šulžik. Obidvaja autori vytvorili spoločné dielo na podnet spisovateľských zväzov. Našli spoločnú tému – pôsobenie Česko-Slovenských légii na Ďalekom východe. Horák písal *Človeka z druhej strany* pravdepodobne zároveň s *Cestou*, keď aj v týchto textoch nachádzame prestupovanie motívov i postáv.

Súpisy rozhlasových hier sú v porovnaní s divadelnými strohé, bez bližších informácií. Pukan tu neuvádza okrem režiséra nikoho.

Lenže pri rozhlasových realizáciách je okrem dramaturga a režiséra rovnako dôležitý aj zvukový majster. Pri televíznych scenároch nie sú uvedené dokonca ani presné dátumy premiér. Pritom aj v Archíve Slovenského rozhlasu, aj Slovenskej televízie sú tieto údaje k dispozícii. Chýbajúce krstné mená sa stávajú už módou aj v iných súpisoch. Akoby sa v závere tejto knihy naplnil nepriamo Horákom avizovaný odklon od starých dobrých tradícií s vierou, že aj budúcnosť bude o niečom.

Karol Horák tak po samostatných knižných vydaniach *Päť hier alebo Hrdina menom hra* (1990), *Šesť hier* (1996) a *Štyroch hier* (2001) pričádza s *Komornými šiestimi hrami*. Poslednú 204 stranu tejto knihy ponechal voľnú, na „poznámky“.

Dagmar Podmaková

Tento text je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/3029/25.

Jiří Frejka: Divadlo je vesmír. Výber uporiadala, súpisy zostavila, úvodnú štúdiu a edičnú poznámku napísala Ladislava Petišková. Ako tretí zväzok edície České divadlo – Eseje, kritiky, analýzy vydal Divadelný ústav v Prahe, 2004, 736 strán.

Pre vývoj slovenskej divadelnej kultúry bol veľmi významným impulzom vznik prvej stálej profesionálnej divadelnej inštitúcie na našom území. Došlo k tomu pred osemdesiatimi piatimi rokmi, keď Družstvo Slovenského národného divadla angažovalo divadelnú spoločnosť riaditeľa a režiséra Bedřicha Jeřábka, dovtedy pôsobiaca ako Divadlo združených miest východočeských. Paradoxne, aj keď od 1. marca 1920 je inštitúcia Slovenského národného divadla historickým faktom, aj keď doň postupne prichádzali prví slovenskí profesionáli a vznikali v ňom aj inscenácie v slovenskom jazyku, charakter divadla skutočne slovenského dostala až o 12 rokov neskôr vznikom samostatnej Slovenskej činohry.

Generačnými druhmi prvých slovenských odvážlivcov, ktorí sa rozhodli stať divadelníkmi povolania, boli vo viacerých európskych kultúrach, kde podmienky pre vývoj malo divadlo priaznivejšie ako v polofeudálnom a kolonialistickom Uhorsku, sa stali predstaviteľmi hnutí, usilujúcich sa o modernizáciu a obnovu divadla. Dostali sa pod súhrnné označenie „avantgarda“, ktoré sa vzťahuje rovnako na Mejerchoľdovo pouličné divadlo revolučného páťosu, ako na Tairovovo koncentrované skúmanie možností herectva, na divadelné hľadanie možností francúzskeho, talianskeho i poľského. Pre vývoj slovenského divadla je dôležité, že skúmanie nových možností divadelnej tvorby našlo živnú a žižlivú pôdu aj v meste, kde naši priekopníci profesionálneho divadla získavali umelecké vzdelanie a prvé profesionálne skúsenosti – v Prahe. V čase, keď na tamjšom Konzervatóriu študovali budúci manželia Ján a Oľga Borodáčovci, študent Jiří Frejka so spolužiakmi z Jiráskovho gymnázia zažíval prvé divadelné úspechy a nadobúdal skúsenosti s tvorbou, no o dva roky neskôr Andrej Bagar

nepochybne patril k Frejkovým spolužiakom, veď na pražskom Konzervatóriu boli v roku 1923 obaja žiakmi prof. Jaroslava Hurta a Otokara Fischera. A cez osobné kontakty, rovnako ako cez hosťovania rôznych pražských neoficiálnych divadielok v Bratislave a v iných slovenských mestách, sa postupne vytvárali predpoklady pre úspech neskoršej Hoffmannovej a Jamnického slovenskej divadelnej reformy, i keď tá nemala charakter avantgardnej inštitucionálnej a kreatívnej alternatívy, ale znamenala presmerovanie vývojovo prekonanej orientácie tvorby vtedy ešte stále jediného profesionálneho slovenského divadla a jeho výraznú modernizáciu obsahovú i tvarovú.

Aj pre pochopenie vývinových súvislostí slovenského divadla, najmä v období medzi dvoma svetovými vojnami, je preto dôležité poznať pramene, osvetľujúce súdobý kontext českej divadelnej kultúry. Preto treba aj z aspektu slovenskej teatrologie privítať edičnú činnosť Ladislavy Petiškovej a pražského Divadelného ústavu, ktorý predstavuje objemná publikácia Divadlo je vesmír. Obsahuje výber z podstatných statí režiséra a pedagóga Jiřího Frejku, ale aj takmer stostránkovú monografickú štúdiu L. Petiškovej, ktorou česká teatrologia čiastočne likviduje jedno z bielych miest na mape českého divadla 20. storočia. Pretože zápas o uznanie tvorivých postupov a hodnôt, ktoré do vývoja českého divadla vniesol a zužitkoval Jiří Frejka, trval prakticky od jeho dobrovoľnej smrti (1953). Josef Träger (predovšetkým ako autor viacerých článkov Divadelných novinách a v odbornej tlači a editor zborníka *K nedožitým šesťdesiatinám* (Divadelný ústav, Praha 1964), Ludmila Kopáčová obsiahlou štúdiou *Tvorca štýlu* v jubilejnom zborníku Divadlo na Vinohradech 1907 – 1967 (Divadelný ústav, Praha 1968) a výberom Frejkových statí v zborníku *Odkaz českej divadelnej avantgardy* (spoločne s Ljubou Klosovou, Divadelný ústav, Praha 1990), Ladislava Petišková (od diplomovej práce *Hľadanie javiskového páťosu*, FF UK Praha 1970), Jiří Hájek sériou štúdií v *Tvorbe* i ako editor výberu z Frejkových štúdií *Réžia ako prejav pribojného ducha* (Divadelný ústav, Praha 1980, cenná je aj jej príloha *Jiří Frejka v dátumoch*, ktorej autorom je Jan Dvo-

řák, ktorý sa dielu J. Frejku venoval aj viacerými samostatnými článkami v časopise *Scéna*) a Antonín Dvořák, ktorý v knižke *Trojica najodvážnejších* (Praha 1961, 1988) dielo J. Frejku prezentuje ako tretí vrchol experimentálnych tendencií, reprezentovaných v medzivojnovom období ešte Jindřichom Honzлом a Emilom Františkom Burianom) – to je v podstate úplný výpočet zreteľahodných českých prameňov k štúdiu života a diela Jiřího Frejku, ak neberieme do úvahy viac či menej zdvorilostné príležitostné články. V porovnaní s pozornosťou, ktorú česká teatrologia venovala výskumu života a diela dvoch jeho súčasníkov, J. Hozla a E. F. Buriana je to nepochopiteľne chudobnejšia bilancia. Nepochopiteľne do okamihu, kým si uvedomíme, že v ponurej spoločenskej atmosfére 50. rokov volil Jiří Frejka radšej dobrovoľný odchod zo života, kým Honzl s Burianom sa v rovnakom čase dali plne do služieb režimu a jeho ideológie.

Ludmila Petišková považovala za najdôležitejšie poskytnúť čitateľovi svojho výberu komplexný pohľad na Frejku nielen ako režiséra, ale aj ako na významného českého divadelného mysliteľa a v neposlednom rade i pedagóga. Preto je dôležité, že mala k dispozícii nielen jeho knižne vydané práce a archívne vydania (novín, časopisov a ďalších printových zdrojov (buletiny, občasníky jednotlivých divadiel a pod.), ale i rozsiahlu pozostalosť Jiřího Frejku, ktorú sa z pozostalosti Josefa Trägera v polovici 70. rokov podarilo po rôznych peripetiách získať Divadelnému oddeleniu Národného múzea v Prahe. Treba vyzdvihnúť, že editorka cielene smeruje k maximálnej prezentácii dosiaľ buď nezverejnených, alebo menej známych prameňov, i keď nechýbajú ani ťažiskové a známe Frejkove štúdie a články. Aj tie však vradením do presnejšieho historického kontextu dostávajú nový rozmer svedectva o vývoji Frejkovho myslenia o divadle, modifikácii jeho názorov v priebehu desaťročí. Knižný výber sa začína Frejkovými pohľadmi na *Cesty moderného javiskového myslenia*, teda úvahovo koncipovanými materiálmi, v ktorých sa Frejka pokúšal pomenovať v rôznych etapách svojho života a tvorby svoj pohľad na smerovanie, hodnotovú orientáciu, spoločenský význam a teda budúcnosť divadla. Sú tu

zoraďené jeho texty od tých, ktoré v polovici 20. rokov vyjadrovali opojenie magickým svetom divadla až po koncepcne premyslené texty, v ktorých formuloval program povojnovej obnovy Vinohradského divadla, či v ktorom už v závere svojho života pomenoval možnú perspektívu Hudobného divadla v Karlíně. Časť *Réžia ako svedomie doby* sústreďuje texty, v ktorých Frejka formuloval svoje presvedčenie, v ktorých úlohou divadla je reagovať na situáciu, v ktorej sa konkrétna spoločnosť ocitla, sú tu zverejnené jeho takpovediac „programové“ úvahy k jednotlivým inscenáciám, ktoré pripravoval, ale aj širšie koncipované úvahy na túto tému. Kapitola *Dynamizácia scény* sa venuje vývinu Frejkovho priestorového a architektonického divadelného cítenia a je zaujímavá aj preto, lebo medzi jeho scénografmi po celú dobu jeho režisérskych aktivít nachádzame najvýznamnejšie osobnosti českého výtvarného umenia a scénografie – od Josefa Šímu a Antonína Heythuma, cez Adolfa Hoffmeistera, Otokara Mrkvičku, Jozefa M. aj Václava Gottlieba, Bedřicha Feuersteina, Vlastislava Hofmana, Jiřího Trnku až po najdlhodobejšieho výtvarného spolupracovníka Františka Tröstra. Frejka teda svoju predstavu scénického priestoru modeloval nielen z úzkeho pohľadu praktických potrieb réžie, ale nechýba im ani významný rozmer prieniku do vývojových trendov výtvarného umenia a poznatkov modernej architektúry. Do kapitoly *Divadlo je pospolitost* zaradila L. Petišková Frejkove texty, dokladajúce jeho schopnosť vnímať divadlo v širších súvislostiach a veľmi predvídavo diagostikovať hroziace problémy. Inšpiratívne aj pre nás – v situácii, keď sa hľadajú argumenty ZA a PROTI dokončeniu novostavby Národného divadla – môžu znieť slová z jeho úvahy prednesenej na zasedaní komitétu pre oslavy 50. výročia vzniku pražského Národného divadla (v roku 1933): „...Národné divadlo nebolo založené ako divadelno-obchodný podnik, ale ako umelecký ústav a táto tradícia trvá od počiatku. Bolo veľa odbočení, ale nebolo možné nevracať sa práve sem. To preto, lebo tu nešlo nikdy iba o „predvädzanie“ divadelných hier, ale o hľadanie vnútornej základne národného ducha, že kritériá tu boli vždy vyššie. /.../ Sila Národného divadla spočíva práve v to, že tam – hoci po

veľmi dlhých obdobiach reakcie a bezduchosti – sa vždy znova dostáva k slovu vedomie, že duchovné hodnoty vyrastajú zo slobodného prejavu veľkých osobností a z ich éteru, ako rád hovorí Šalda. Len takto vyrastá tradícia umelecká a mravná.“ (s. 541)

Na záver knižky zaradila L. Petišková štyri texty, dôležité pre správe pochopenie zložitých súvislostí Frejkovho života. *Karlín čiže kamarátske praktiky*, Frejkov výkrik, ktorý sa objavil už v spomínanom Trägrovom zborníku, je kruto otvorenou úvahou človeka, ktorému natoľko zúžili manévrovací priestor, až sa dostal do bezvýchodiskovej situácie: „Drahému Nezvalovi, aby pochopil, čo to so mnou je a s prosbou, aby mi odpustil, že sa to tvári veršovnícky.

Posmievať sa mi, že chcem „veľa toho umenia“ – tu predsa stačia veci na „zosprostacenie vkusu“, ako hovorieval Havlíček. Tu sa má robiť sranda, opereta podľa cisárskej Viedne, klauniáda.

Posmievať sa mi, že chcem „veľa toho umenia“ a bez hanby ma posielajú niekam, kde sa to nosí, som im na smiech – čo chce do čerta na tejto galére s umením? Aj tak tomu tu nikto neverí a nik sa o také veci nezaujíma. (Že to prekliate umenie má rád robotník alebo študent, alebo murár Kytka zo Zvoleněvse?)

Blbosť – tu sa môže robiť iba sranda, opíjať sa, zarábať peniaze a ohlupovať ľudí. Čo chce do čerta na našej pohodlnej galére s umením? Posmievať sa mi, že chcem „veľa toho umenia“ –

Krása sa nemá dávať človeku socializmu. Tomu sa majú dávať iba „fóry“ a „show“ a zmes všetkých presvedčení a najmä sa tu majú ubíť všetky krásne talenty, ktoré ešte myslia a cítia.

Posmievať sa mi, že chcem „veľa toho umenia“ – ale na mne nezáleží, ja už stojím jednu nohou za Lété a veľa som vo svojom živote pracoval v znamení avantgardy – ja som žil už dosť, ale prečo sa majú ochromiť mladé talenty – ja som mal veľa radosti z práce, ale čo bude s tými umelcami, skutočnými umelcami, ktorí so mnou prišli na túto loď vyhnancov umenia?

Chodím medzi tým tunajším panstvom ako ľadový medveď v trópech, ale skôr by zo mňa zodrali kožu, aby som cítil bolesť od obyčajné-

ho vánku a oni to azda ani nechápu, pretože nie sú poznačení túžbou dávať ľuďom krásu, ktorej s pohľadániím hovoria umenie v úvodzovkách.

Oni nepoznajú večné besnenie Amora a Psyché, nemilujú Edisonov, Lenina a vôbec nemajú svojho osudného básnika (napokon osudného i pre neho, ako bol Majakovskij, ktorý sa zabil z lásky k socializmu a doštipaný jeho plošticami), nemajú svoj príznačný motív alebo vášeň k veľkosti diela, uspokojujú sa s tým, že sú pečiatkujúcimi pošťarmi za prepážku, za čo dostávajú toľko a toľko mesačne po zrážkach na dane.

Čo do čerta s umením na tejto galére srandy, prečo má byť nežiadúcim príživníkom, ktorý je na verejný posmech a ktorý sa napokon musí vyoperovať?

Krásny človek, ktorý chce krásu a ktorého som včera videl v Ostrave a ktorý krásu popísať nedokáže, ale dokáže si ju vybrať, človek komunistického pokolenia, ktorý sa ťažko i sladko rodí, ten pre týchto zostatkových statkárov neexistuje, toho musia na čo najdlhšie uspať, aby nevstal a nepocítil svoju silu a nerozbil tomu tunajšiemu panstvu jeho legálne získané majetky.

Inžinieri duší, ako ťažko sa nám kreslia nové Archimedove obrazce, keď nám odľali ruky.“ (s.598)

Petiškovej rozsiahly edičný projekt prináša aj novo zrevidovaný súpis Frejkových réžií a publikovaných textov. Možno by bolo zaujímavé sústrediť v jednej kapitole aj Frejkove koncepty týkajúce sa divadelného školstva. Tejto téme sa venoval dlhodobo, prakticky od svojej skúsenosti s úrovňou divadelného vzdelávania na Konzervatóriu a v čase Protektorátu bol jedným z kľúčových osnovateľov budúcej vysokoškolskej divadelnej inštitúcie – naostatok sa po spravodlivosti stal aj (čo aj len nákrátko) prvým rektorom Akadémie múzických umení po jej vzniku. Oceniť treba aj dôkladne spracované edičné vysvetlivky na ktorých spolupracoval aj historik Adolf Scherl, mimochodom spoluautor knižky *K dejinám českej divadelnej avantgardy* (Praha 1962), ktorá Frejkov zástoj v dejinách českého avantgardného divadelníctva v súlade s dobovým trendom objektívne nezhodnotila.

Znalci sa už dávnejšie zhodli, že práve v diele Jiřího Frejku došlo k efektívnej a produktívnej syntéze podnetov ľavicovej, sociálne citiacej divadelnej avantgardy a oficiálneho divadla reprezentovaného najmä z expresionizmu odvođeného divadla K. H. Hilara. Jindřich Honzl bol „suchopárnym teoretikom“ a jeho divadelný úspech v 30. rokoch bol predovšetkým úspechom dvojice J. Voskovec a J. Werich. Vlastnými pokusmi s uvádzaním modernej európskej drámy tých rokov, ale ani režiséorskými experimentmi v neskorších obdobiach podobný úspech nedosiahol (i keď jeho teoretické štúdie z medzivojnového obdobia sú dodnes cenným zdrojom poznatkov a inšpiráciou pre divadelníkov), a v povojnovom období sa stal viac ideológom kultúry, než režisérom, spôsobilým vtisnúť Národnému divadlu (kde nahradil v roku 1945 práve Jiřího Frejku, „odsunutého“ do Mestského divadla na Královských Vinohradoch) osobitý umelecký program. Emil František Burian zasa po návrate z koncentráku po vojne už zaznamenal úspechy iba v prípadoch, keď sa vracal predvojnovým pro-

jektom poetického divadla, ale postavenie oficiálne rešpektovanej divadelnej autority a všeobecne pozitívne hodnoteného divadelníka akoby mu spôsobovalo psychologický problém reflektovať metaforicky cez divadelnú tvorbu živé spoločenské problémy, teda nadviazať na tvorivú metódu, ktorá mu pred vojnou priniesla úspechy.

Vďaka náročnému edičnému projektu Ladislavy Petiškovej získava aj slovenská odborná verejnosť zdroj cenných poznatkov, umožňujúcich rekonštruovať kultúrnu klímu v Česko-Slovenskej republike od 20. rokov až po začiatok rokov päťdesiatych. Zostáva však úlohu slovenskej teatrológie vrátiť sa v podmienkach slobody bádania aj k už v minulosti spracovaným vývinovým etapám a osobnostiam. Výber Frejkových štúdií Divadlo je vesmír tak popri uznaní jeho editorke prináša aj otázku, prečo doposiaľ nedisponujeme podobným výberom napríklad z pozoruhodných textov Ferdinanda Hoffmanna...

Andrej Maťašík

TAKÝCH KNÍH JE VŽDY MÁLO

Tatjana Lazorčáková – Jan Roubal: K netradičnému divadlu na Moravě a ve Slezsku 60.–80. let dvacátého století. Ed.: Jan Dvořák. Praha : Pražská scéna, 2003. ISBN 80-86102-41-6. 207 s.

Jan Roubal a Tatjana Lazorčáková pôsobia na Katedre teorie a dějin dramatických umění Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. Ich spoločná kniha *K netradičnému divadlu* je venovaná – ako už napovedá jej názov – netradičnosti v divadle, problematike netradičných divadelných tendencií a aktivít atď. Venujú sa v nej síce predovšetkým amatérskym súborom najrôznejšieho druhového a typového zamerania (študentské divadlá, ľudové školy umenia, klubové divadlá, divadlá poezie, bábkové divadlo, pantomíma atď.) v strednej a severnej Morave a v Slezsku, avšak mnohé z toho, o čom píšu, má širšiu platnosť. Z hľadiska vývinu netradičného divadla i z hľadiska pojmového. Publikácia má predovšetkým historiografické ambície, ako hneď vo svojom úvodnom slove hovoria jej autori. Je pokusom: „... zachytiť obrysy dejín určitého divadla v určitej dobe a v istom regióne...“ (Lazorčáková – Roubal, s. 17). Je však rozdelená do dvoch častí. Prvá časť, do ktorej patrí aj úvodné autorské slovo, je zameraná na vymedzenie danej problematiky z hľadiska témy a spôsobu jej spracovania, na ujasnenie si základných pojmov po obsahovej stránke a na pomenovanie a zachytenie všetkého, čo v rozhodujúcej miere ovplyvnilo život netradičných foriem divadla. V kapitole *Obrysy mapy netradičných divadelných aktivít na strednej a severnej Moravě a ve Slezsku od 60. do 80. let dvacátého století* sa tak dozvieme nielen to, z akých koreňov netradičné divadlo v danom regióne vyrastalo, aké typy divadiel sa mu venovali, ale aj na akých prehliadkach sa prezentovali a čo je najdôležitejšie, kapitola sa venuje aj príznačným inscenačným formám netradičného divadla a súhrne jazyku netradičného divadla. Analýzy sú písané s hlbokou znalosťou veci a podložené skúsenosťami i vecne (veď J. Roubal sám patril k aktérom amatérskoho netradičného divadla).

Na diskusiu je snáď len otázka, prečo autori pojem netradičnosť považujú len za tendenciu, aj keď konštitutívnu (s. 18), keď tento pojem zaštiťuje i ďalšie termíny, pomocou ktorých sa bežne označujú netradičné vyjadrovacie prostriedky ako alternatívnosť, avantgardnosť, nekonformnosť atď. Druhú časť publikácie tvorí Heslář. Na deväťdesiatich siedmich stranách sa v ňom dozvieme stručnú charakterizáciu tvorby veľkého počtu doteraz Lazorčákovou a Roubalom zdokumentovaných a zistených divadiel (vráťanie názvov inscenácií), mená členov súborov (ak sa ich autorom podarilo získať) a bibliografiu, z ktorej (okrem iných zdrojov) autori čerpali svoje informácie. Dozvieme sa v ňom nielen o koreňoch mnohých dnešných popredných osobností českého divadla (Petr Oslzlý, Josef Kovalčuk, Barbara Plichtová, Břetislav Rychlík, Jan Kanyza atď.), ale aj o vývine divadelného jazyka (s. 167 – vznik novej hodnoty dramatického kontrapunktu montážou francúzskej poézie v inscenácii *Oči a paměť* súboru Větrník v roku 1962) či o zatknutí členov Divadla Waterllo v roku 1972 za satirickú inscenáciu *Syn pluku*.

Publikácia je dôsledne spracovaná aj po informačnej stránke. Jej súčasťou je pomerne bohatý fotografický materiál v dobrej kvalite a okrem argumentačne vyčerpávajúceho úvodu autorov, v ktorom sa zaoberajú daným problémom i z metodologického hľadiska, obsahuje databázu súborov, edičnú poznámku, databázu zistených súborov na Morave a v Slezsku a literatúru, o ktorú sa autori opierali (aj keď by v zozname nemala chýbať publikácia P. Scherhaufera a J. Zavarského *Inscenování v nepravidelnom prostoru*, už len kvôli tomu, že sa v nej pracuje aj s pojmom nepravidelná dramaturgia – na s. 96). Jej súčasťou sú taktiež životopisné a bibliografické informácie o autoroch, bohaté záverečné slovo editora publikácie (dozvieme sa v ňom o histórii a vedeckom zameraní olomouckej teatrologickej školy), menný register a čo je tak isto dôležité, informácie vydavateľa publikácie o ďalších svojich knihách.

Dagmar Inštorisová

O UMENÍ PREDÁVAŤ UMENIE

Jan Dvořák: Kreativní management pro divadlo aneb O divadle jinak. Nakladatelství Pražská scéna, 2004337 s.

Jan Dvořák (ed.): Management divadla – antologie textů. Čítanka k tématu realizace divadla v českých zemích. Nakladatelství Pražská scéna 2004, 196 s.

Transformácia spoločenských vzťahov v strednej a východnej Európe zásadne zmenila a podmienky pre divadelnú tvorbu. Pred rokom 1990 vo všetkých socialistických štátoch (i keď s malými rozdielmi) platila legislatíva, ktorá v podstate dovoľovala fungovanie divadla výlučne ako štátnej (prípadne mestskej či regionálnej) inštitúcie a vonkajší rámec tvorby zväzoval systém kontrolných a povoľovacích mechanizmov, vytvorených so zámerom podriať tvorbu ideologickým a propagandistickým zámerom zriaďovateľa. Rozpočty divadiel boli plánované, podobne ako počty ich zamestnancov a návštevnosť zabezpečovali náborové oddelenia najčastejšie predajom celých predstavení záujemcom, ktorí zasa mali naplánované výdavky na návštevu divadla a neskúmali ani ich kvalitu, ani schopnosť oslovíť diváka. Neplatilo to samozrejme paušálne, aj v centrálne riadenom systéme sa našli divadlá, v ktorých sa buď vynikajúce osobnosti, alebo generačné zoskupenia tvorcov dokázali presadiť a okolo ktorých vznikli dostatočne početné komunity priaznivcov, ktorí chodili na predstavenia prežiť ojedinelý zážitok duchovného súznenia, onej myšlienkovj spriaznenosti či „spikleneckého pocitu“, ktorý bol príznačný pre inscenácie metaforicky vypovedajúce predovšetkým o probléme slobody a zápase výnimočných individualít s omedzeniami tyranie. K nim v slovenskej „normalizačnej“ minulosti patrilo predovšetkým Štúdio Novej scény, Krajové a neskôr Bagarovo divadlo v Nitre, Divadlo SNP v Martine či trnavské Divadlo pre deti a mládež. Avšak ani mimoriadny záujem individuálnych návštevníkov o vstupenky na predstavenia nič nemenil na spôsobe plánovania a financovania týchto súborov. Platili pre ne rovnaké mzdové predpisy,

rovnako záviselo len na schopnosti riaditeľa získať si priazeň príslušných úradníkov, ak potrebovali zdokonaľiť či jednoducho vymeniť niektoré zariadenia.

Výnimiek, ktoré sa dokázali aj v tomto prostredí presadiť, získať si osobitosťou svojej tvorby takú masívnu podporu návštevníkov, že napokon aj štátni úradníci museli hľadať možnosť, ako im činnosť umožniť, nebolo veľa – na Slovensku si tak osobitý štatút agentúrneho divadla v osemdesiatych rokoch vytvrdzovalo predtým roky na perifériu vytláčané Radošinské naivné divadlo, v blízkom českom prostredí zasa treba spomenúť predovšetkým Divadlo Husa na provázku v Brne a HaDivadlo v Prostějove (dnes tiež v Brne).

Po roku 1989 sa postupne transformujú všetky oblasti spoločenského života a prispôbujú sa podmienkam trhovej ekonomiky. Divadlo a kultúra vo všeobecnosti sa dostali do tieňa spoločenskej pozornosti, hoci miera straty záujmu verejnosti o tvorbu a šírenie kultúrnych hodnôt nie je v rozličných postsocialistických štátoch (s veľmi podobnou „štartovacou plochou“) rovnaká. Je príznačné, že kým v západnej Európe sa z verejných zdrojov a podporu kultúry vyčleňuje suma zodpovedajúca približne 1,5 % hrubého domáceho produktu, v Slovenskej republike je to len 0,6 % (2004) – navyše v posledných rokoch s klesajúcou tendenciou! Útechou nemôže byť, že podobne zle je na tom aj podpora kultúry v Českej republike (v roku 2004 0,55 % a výhľad na rok 2006 len 0,45 %). Pre divadelnú prax to znamená každodenný zápas o samotné prežitie umeleckých inštitúcií, teda prioritné úsilie získať z rôznych zdrojov prostriedky na zachovanie akej-takej prevádzky pri takom škrtení nákladov, ktoré z pôsobenia v profesionálnom divadle robia často činnosť ponížujúcu a nepokrývajúcu ani elementárne životné potreby. Niet priestoru na skutočnú divadelnú tvorbu, na hľadanie a experimentálne overovanie novej a účinnejšej divadelnej „reči“, čo samozrejme prinesie svoje ovocie v nasledujúcich rokoch.

V tejto situácii je nesmierne cennou a inšpiratívnou pomôckou pre všetkých tých, ktorí sa usilujú pochopiť zásady fungovania divadla v nových ekonomických podmienkach dvoj-

zvážková knižka docenta divadelného manažmentu na Divadelnej akadémii múzických mení v Prahe, PhDr. Jana Dvořáka. Sám už podtitulom (O divadle jinak) zdôrazňuje, že pre neho zostáva mimo diskusiu umelecká časť divadelnej tvorby, ktorú považuje za územie, ktoré patrí do pôsobnosti tvorivých individualít. Zaoberá sa tou časťou aktivít, ktoré sa začínajú zavŕšením divadelného umeleckého procesu a ktorú Dvořák nazval „realizácia divadla“. Jeho obrovskou výhodou je, že o nej rozpráva ako vysoko vzdelaný teatrológ, znalec divadla a jeho dejín. A súčasne ako muž, ktorý v 90. rokoch bol pri niekoľkých úspešných projektoch, ktoré naznačili možnosti, ktoré divadlo má v nových spoločenských podmienkach.

Knihu Dvořák rozčlenil do prehľadne usporiadaných kapitol, ktoré v prvej časti, mapujú východiskovú situáciu, typológiu divadla, stručne analyzujú historický vývoj „divadelného podnikania“ v Česku a aktuálnu situáciu divadla. Nie je bez zaujímavosti začítať sa napríklad do popisu aktivít Osvobozeného divadla a najmä Voskovca a Wericha, alebo zahľadieť sa na to, s akým dôvtipom dokázal svoj divadelný úspech komerčne zužitkovať Vlasta Burian. V ďalšej časti sa Dvořák venuje jednotlivým, hoci v praxi často prekrývajúcim sa činnostiam a aktivitám, ktoré na jednej strane majú za úlohu vytvoriť optimálne podmienky pre nerušenú tvorbu divadelného diela a súčasne pracujú na tom, aby vyvolali o takúto umeleckú hodnotu záujem verejnosti. Hovorí o „pragmatickej stránke“ procesu, ktorý prebieha od formulácie projektu po premiéru, o hľadani voľného priestoru a trhu (“trhová nika”), faktore konkurencie, ale aj o rozličných formách uplatnenia diela na trhu, multiplikácií jeho efektov (teda schopnosti ponúknuť trhu v nadväznosti na samotné umelecké dielo aj ďalšie deriváty, napríklad hudobné nahrávky, pamiatkové predmety a podobne). Autor sa široko zaoberá problematikou reklamy a publicitou, vrátane zdeformovanej podoby žánrov divadelnej publicistiky. Tretiu časť knižky venuje Dvořák analýze aktivít, ktoré v divadelnej praxi predstavujú nový fenomén – hovorí o grantoch, fundraisingu, multiplikačných efektoch divadelných dotácií, sponzoringu,

ale aj o osobitých formách divadelných aktivít, napríklad organizácii divadelných festivalov a koprodukcii. Pre súčasnú slovenskú diskusiu o využití novostavby Národného divadla môže byť napríklad veľmi osožné uvedomiť si, že „marketingová analýza a korešpondenčná anketa v Ostrave a Olomouci ukázali, že divadlami indukované vplyvy na hospodárstvo, externé výdavky – za nákup tvarov a služieb, dlhodobé za obliečenie, obuv, šperky, i krátkodobé za kaderníka, kozmetiku, gastronómiu, dopravu a pod. – a priame i sprostredkované daňové odvody prevyšujú získavané dotácie. Návšteva divadla spravidla stojí diváka štyrikrát viac ako samotná vstupenka. Multiplikačné efekty tak presahujú 1,4 krát výšku dotácií. Každá koruna dotácií sa teda vracia.“ (s.221). Bolo by dobre, keby sa s Dvořákovou knižkou oboznámili aj tí naši ekonómovia, ktorí štátne subvencie pre kultúru považujú a neproduktívne a najradšej by ich celkom zrušili!

V druhom dieli knižky Dvořák sústredil účtyhodnú kolekciu dokumentov, ktoré názorne demonštrujú dobový vývoj „manažérsko-marketingového“ myslenia o divadle. Začína dokumentom z roku 1785, ktorým bratia Thámovci žiadali o povolenie česko-nemeckej spoločnosti, nájdeme tu Tylov Divadelný poriadok, zmluvu s riaditeľom Národného divadla v Prahe, niekoľko divadelných zákonov, ministerských výnosov, state režisérovi ako K. H. Hilara, J. Frejku, E.F. Buriana, P. Scherhaufera či V. Morávka.

V súhrne teba zdôrazniť, že kniha Jana Dvořáka nemá ambície vydávať sa za „učebnicu“, ktorú stačí nastudovať a z človeka sa stane úspešný divadelný manažér. Chce len poučiť, upozorniť a inšpirovať príkladmi, o ktorých divadelníci často nevedia. Práve preto by mohla a mala zaujať nielen mladých divadelných tvorcov, ale siahnuť by po nej mali aj ľudia, ktorí tých či onakých pozícií ovplyvňujú situáciu slovenského divadla. Už aj preto, že „Najefektívnejším odvetvím turistického priemyslu je kultúra turistika. Kultúra turistika prináša vyššie zisky ako turistika bežná – architektonické pamiatky a maľby sú zdrojom vyšších devízových príjmov ako pláže či zjazdovky. Potvrдил to aj prieskum v Rakúsku, kde roky panovalo presvedčenie, že príjmy turistického

ruchu plynú prevažne zo zimných lyžiarskych a turistických destinácií. Ukázalo sa, že väčšia polovica z celkovej čiastky je výsledkom pamiatok a kultúrnej ponuky dvoch miest – Viedne a Salzburgu. Ideálnym predpokladom tejto turistiky je jednak kultúrne dedičstvo, ako uvádza Jaroslav Anděl, jednak – dodajme – kvalitná a bohatá ponuka programov živého umenia. Značný rozvoj zažíva práve táto kultúrna turistika, čiže tzv. Event-Tourism, cestovanie na udalosťami, príležitostná turistika za kultúrou, umením a zábavou, už sú celkom bežné zájazdy na muzikály, koncerty pod širým nebom, športové akcie, pouličné slávnosti,

karnevaly a podobne, ktorých sa podľa prieskumov v Nemecku zúčastňuje každý piaty Nemec.“ (s. 276). O tom, že Slovensko disponuje množstvom unikátnych pamiatok sa presvedčať nemusíme. Ak to ale v príjmoch z turistiky necítiť, treba sa začať zaoberať aj nápadmi, ako mŕtvu architektúru naplniť životom, ako zo slovenských hradov, zámkov, kaštieľov, parkov, č nádvorí urobiť dejisko príťažlivých kultúrnych aktivít, na ktoré budú turisti cieľene prichádzať. A tu už nestačí len láska k mestu či regiónu a nadšenie, to treba a vedieť!

Andrej Maťašík

K POETIKE DIVADLA POÉZIE

Jan Roubal – Jiřina Hůrková: K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie. Ed.: Jana Štefánková. Praha : NIPOS-ARTAMA; Prostějov: Hanácké folklorní sdružení, 2004. ISBN 80-7068-182-9. 110 s.

Brožovaná publikácia Jana Roubala a Jiřiny Hůrkovej *K poetice divadla poezie. Orten v divadle poezie* je zaujímavým teoreticko-edukačným projektom, aj keď nie veľmi šťastne zvládnutým. Pozostáva z dvoch častí, ktoré dohromady pomáhajú vytvárať obraz o problematike inscenovania nielen poézie všeobecne, ale i konkrétne – o poézii Jiřího Ortena, jedného z najpozoruhodnejších zjavov českej medzivojnovnej poézie (1919 – 1941). Autorom prvej časti *K poetice divadla poezie* je Jan Roubal a zaoberá sa v nej problematikou definovania divadla poézie z teoretického hľadiska, analyzuje jeho jednotlivé zložky a jej posledná kapitola je venovaná rekonštrukcii inscenácie *Ortel/n* Divadla na dlani z roku 1979. Je smutné, že ešte aj teraz (rok vydania 2004) je niekto nútený v úvodnej časti svojej práce obhajovať oprávnenosť existencie divadiel poézie. Nosná teoretická stať (druhá kapitola) je venovaná podrobnej analýze poetiky divadla poézie. Osobitne sa v nej venuje problematike dramaturgie, herectva, scénickej hudbe, scénografii a réžii, ale aj otázkam štýlu inscenácie, atmosféry a publiku. Ústrednými pojmami, o ktoré opiera svoje chápanie divadla poézie je poetický text ako montáž, herectvo založené na montáži, akčná scénografia a divadlo poézie ako réžia hlasu. Táto časť však najviac trpí nezvládnutým dvojitým určením celej publikácie. Dikcia mnohých problémov, o ktorých autor hovorí, je totiž raz teoretická (neosobná) a inokedy edukatívna (a až príliš metodická).

Cítiť z nej, že základnom práce je metodický materiál pôvodne určený pre Metodické centrum Okresného kultúrneho strediska v Prostějove. Poslednú kapitolu tvorí veľmi zaujímavé čítanie, ktoré výrazne pracuje s našou predstavivosťou. Ide o záznam inscenácie *Ortel/n*, v ktorej sa dozvedáme o jej koncepcii a prostriedkoch, o podobe samotnej inscenácie a poslednú časť tejto kapitoly tvorí scenár inscenácie a niekoľko faktografických a osobných poznámok J. Roubala. Kapitola je obohatená i o fotografický materiál. Okrem toho, že autor pozabudol osobitne uviesť kompletné údaje o inscenácii (názov, dramaturga, scénografa, režiséra, hercov atď.) možno nám vo vytváraní predstavy o inscenácii mohol pomôcť aj vloženie podrobnejších poznámok o nej do textu scenára.

Autorkou druhej časti Ortenova poezie je Jiřina Hůrková. Podrobne v nej rozoberá Ortenovu poéziu z hľadiska typu verša i najvýraznejších rysov. Škoda však, že jej štúdiá je viac literárnovedne ako pragmaticky zameraná. Rád recitátorom ako pristupovať k prednesu Ortenovej poézie či v čom spočívajú jeho špecifiká z hľadiska prednesu, je v nej málo.

Jan Roubal pripojil k hlavným textom zoznam súvisiacej literatúry, v ktorom si nadšenec divadla poézie môže nájsť nielen základnú literatúru týkajúcu sa umeleckého prednesu a inscenovaniu poézie, ale aj odkazy na základnú literatúru z dejín a teórie divadla všeobecne. Je potešujúce, že v zozname nájdeme i literatúru vydanú v slovenskom jazyku. Medzi publikáciami o umeleckom prednese by ale nemala chýbať pozoruhodná knižka Jaroslavy Čajkovej z roku 1997 *Recitátor a tvorba*. Publikáciu však vydalo Metodické centrum v Banskej Bystrici a asi preto sa k autorovi nedostala.

Dagmar Inštitutorisová

HUDOBNÉ DIVADLO AKO VÝZVA

Helena Spurná /ed./: Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty. Praha: 3. svazek edice Knihovna opery Národního divadla, 2004. Strán 495.

Dvadsaťdva textov od českých a iných odborníkov na hudobné divadlo zhrnula do zborníka o súčasných problémoch hudobného divadla absolventka divadelnej i hudobnej vedy, dnes odborná asistentka na Katedre teórie a dejín dramatických umení Filozofickej fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, Helena Spurná. Texty sú interdisciplinárne, viažu sa na súčasné hudobné divadlo, no všímajú si, ba viac, odborne analyzujú všetky jeho druhy, žánre, ale aj zložky. Autori píšú o opere, operete, muzikáli, baletе, o librete, dramaturgii hudobného divadla, o súčasnej inscenačnej praxi v popredných svetových operných domoch, prirodzene, aj v českých. Hoci v publikácii sú až traja hudobní vedci a teatrologovia zo Slovenska (Miloslav Blahynka, Vladimír Zvara, Róbert Bayer), túto problematiku na slovenských scénach neskúmajú.

Širokú problematiku, zameranú na súčasnosť, no podmienenú u všetkých autorov znalosťou celej doterajšej histórie hudobných divadelných žánrov, postavili bádatelia na dôkladnej znalosti najvýznamnejších reprezentantov svetovej i domácej opernej tvorby. Z operných reformátorov, či určujúcich skladateľov starších epoch, je to predovšetkým Giacomo Meyerbeer či Richard Wagner, z tvorcov dvadsiateho storočia si autori zvolili na demonštrovanie svojich názorov a tiež javiskové diela Igora Stravinského, monodrámy Arnolda Schönberga a Francisca Poulenca, z najnovšej opernej literatúry minimalistickú operu Američana Johna Adamsa. Z českých tvorcov opernej moderny sa v príspevkoch venuje najväčšia pozornosť odkazu Bohuslava Martinů, Aloisa Hábu. Slovenská opera absentuje, hoci hudobno-dramatické skladateľské dielo Eugena Suchoňa a Jána Cikkeru v povojnovom období tvorilo vrchol vtedajšej „československej“ moderny, s veľkým domácim i svetovým ohlasom.

Publikácia nie je, ako to v takomto prípade

prevažne býva, súhrnom referátov z dákej konferencie, ale editorka zozbierala do tejto objemnej a najmä obsažnej antológie predovšetkým pôvodné, ale aj staršie, už publikované texty od odborníkov z rôznych krajín, z Európy i Ameriky. Štúdie začlenila do troch oddielov.

V prvom sú práce teoretické, dotýkajú sa hudobného divadla všeobecne, i konkrétne. Tak opery ako aj operety, muzikálu či baletu. Čitateľ tu nájde štúdiu najstaršieho autora antológie, popredného člena Pražského lingvistického krúžku Jiřího Veltruského /1919-1994/ *Sémiotika opery*. Keďže viacerí prispievatelia zborníka sa odvolávajú na semiotickú analytickú metódu Veltruského, jeho slovo o tomto probléme tu má veľkú váhu. Je ťažiskovým príspevkom knihy. Vstup do tejto kapitoly i celej knihy patrí nemeckému bádateľovi Jürgenovi Schläderovi, autorovi mnohých hiesiel vo vynikajúcej viacväzkovej Encyklopedii hudobného divadla (*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*). Aj tu sa predstavuje encyklopedickým náčrtom celej problematiky, tézami k súčasnému stavu a perspektívam výskumu. Eugenia Dufková ponúkla do zborníka glosu k otázkam tanečného umenia. Vojen Drlík prináša prolegomena k bádaniam o operete a fragmenty úvah o muzikáli. Profesor románskej filológie Albert Gier sa venuje vzťahom medzi literatúrou a hudbou, je teda logické, že aj tu si záujemca môže prečítať jeho úvahy o librete.

Druhá, najrozsiahlejšia aj na autorov najbohatšia časť prináša štúdie k vybraným témam z dejín hudobného divadla, dramaturgické a inscenačné analýzy od českých a slovenských bádateľov. Pavel Petránek (vedúci edície *Knihovna opery Národního divadla*) sa zaoberá dramaturgiou Bendlovej opery *Lejla*, Cyril Šálek skúma svetlo ako dejový faktor vo Foersterovej opere *Eva*, Marta Ottlová v jednom príspevku píše o Meyerbeerovi v Prahe 19. storočia, v druhom o vstupe Offenbacha na českú scénu. Pavel Klein sa zameril na spoluprácu Stravinského a Ďagileva, na ich scénickú víziu baletu *Petruška*. Jarmila Gabrielová publikuje poznámky k dramaturgii opery Bohuslava Martinů *Larmes du couteau*, Ľubomír Spurný sa venuje novátorskej estetike Hábovej štvrtónovej opery *Matka*. Dana Toncová ponúka niekoľko poznámok k instrumen-

tálnemu divadlu Mauricia Kagela. Editorka Helena Spurná, popri veľmi záslužnej a neľahkej zostavovateľskej práci a redigovaní príspevkov toľkých a tak rozmanitých autorov z takmer z celého sveta, napísala dve veľké štúdie. Prvú venovala fenoménu monodrámy a jej hudobného stvárnenia na príklade diel Erwartung a La Voix humaine. V druhej sa pokúsila o náčrt vývoja inscenačnej praxe v opernom divadle. Všíma si predovšetkým francúzskych, anglických, nemeckých, ale aj domácich operných režiséro. Medzi nimi i Jozefa Bednárika, jeho inscenácie Gounodovej opery Romeo et Juliette a Bizetovej Carmen v pražskom Národnom divadle. Spomína aj jeho prelomovú bratislavskú inscenáciu Gounodovho Fausta. Napriek priaznivému ohlasu v obecenstve aj u kritiky domácej i medzinárodnej (cena kritiky za najlepšiu hudobnú inscenáciu na festivale v Edinburgu) Bednárík operu postupne opúšťa. Spurná to konštatuje so zatajeným smútkom: „V súčasnej dobe se Bednárík se svou opulentní inscenační poetikou libující si v postmoderním míšení stylů realizuje zejména v muzikálové produkci“ (s. 403). Hoci sa takto Spurná vyjadruje v publikácii, ktorá akceptuje aj muzikál ako neodmysliteľnú a dnes najpopulárnejšiu odnož hudobného divadla, predsa, len z jej povzdychu cítime kritický odstup od dnes masovým divákom preferovaného žánra hudobno-dramatického umenia.

V druhej časti publikácie sú aj tri závažné príspevky zo Slovenska. Nemôžem napísať od Slovákov, lebo najstarší z týchto spoluautorov knihy, Miloslav Blahynka, pochádza z Moravy. V Bratislave však vyštudoval, bol a je pracovníkom slovenských inštitúcií a redakcií, v slovenských periodikách hojne publikuje, učí na bratislavských školách a na úväzok pôsobí ako vedecký pracovník Kabinetu divadla a filmu Slovenskej akadémie vied. Svoje záujmy delí medzi muzikológiu, teatrologiu a kritiku. Prispievateľ pre tu recenzovanú publikáciu nanajvyšš povolany. V domácom kritickom kontexte venoval pozornosť nesmelým pokusom o avantgardnú súčasnú operu, škoda, že sa nepokúsil zapojiť opusy mladých slovenských operných postmodernistov do celosvetového virvaru v tejto oblasti. Rozhodol sa pre analýzu

a kritickú obhajobu diela premiérovaneho na prvej českej scéne, pre reflexiu Adamsovej opery Smrť Klinghoffera v Národnom divadle pred propagáciou pokusov mladých Bratislavčanov v miniatúrnych priestoroch avantgardného divadielka s názvom STOKA. Svojej úvahe dal príťažlivý názov: Operní meditace na tému terorismus. Blahynka píše bez rozpakov po česky i po slovensky, je doma v českých aj slovenských periodikách.

Ďalší dvaja autori z tejto antológie sú operní svetoobčania. Vladimír Zvara, aj o osem rokov mladší Róbert Bayer napriek svojej mladosti už preukázali priam encyklopedické znalosti a dôvernú znalosť dejín opery. Zvara si východisko do sveta modernej opery vybudoval na rozbo-re a propagácii diela Jána Cikkera, predovšetkým jeho Vzkriesenia. Bayer odvíja celú problematiku skúmania opernej reformy od dôverného poznania diela Richarda Wagnera. Prvý Slováč, o ktorom môžeme bez rozpakov povedať, že je to dokonalý wagnerián. Aj tu sa prezentuje štúdiou Konwitschneho Tristan a Izolda na doskách Bavorskej štátnej opery. Nejde o slávneho dirigenta, lež o jeho nemenej slávneho syna režiséra. Bayer ovláda tak umenie dirigentské, ako aj režisérské. Jeho rozbor zvolenej inscenácie je zasvätený i posvätený. Som na rozpakoch, ako ešte väčšmi adorať jeho po slovensky napísaný esej. Rovnako po slovensky sa v českom zborníku zboru povolaných ako výrazný sólista prezentuje aj Vladimír Zvara príspevkom knižnej ucelenosti Commedia dell'arte a vývin hudobného divadla v prvej tretine 20. storočia. Autor sa dokonale vyzná v činohre i opere. Doma je aj pri skúmaní inšpirácií jednak ľudovej komédie, jednak komédiografov významu Molièra či Goldoniho na opernú tvorbu od jej zrodu po súčasnosť. Navyše k dvojici libretista – skladateľ Zvara pripojil ako tretieho režiséra. Na trojici Max Reinhardt, Jevgenij Vachtangov a Vsevolod Mejerchojld odkryl úžasnú silu inšpirácie spomenutých divadelníkov na opery postavené na princípoch commedie dell'arte. Keďže Zvara sa zmieňuje takmer o každom dielku z tejto oblasti hľadali sme slovko-dve o čapkovskej opere Zdenka Folprechta Lásky hra osudná, inscenovanej aj v SND. Anna Hostomská dielo zo svojho Průvodce operní tvor-

bou vyhostila a nateraz nepoznám bádateľa, ktorý by sa tvorbou tohto dlhoročného dirigenta bratislavskej opery zaoberal. Zvara je aj slovenský operný encyklopedista. Rovno ako už spomenutý Jürgen Schläder aj on, hoci v menšom rozsahu, je spoluvorcom Pipersovej Enzyklopädie des Musiktheaters ako aj ďalších podobných domácich i zahraničných diel. Zvara s Bayerom majú ešte jednu významnú spoločnú črtu, ktorá ich historicko-teoretickým štúdiám dáva punc živosti či aktuálnosti: Zvara je dramaturgom Opery Slovenského národného divadla v Bratislave, Bayer dramaturgicky spolupracuje s Bavorskou štátnou operou v Mníchove. V Nemecku je to bežné, no u nás sme ešte nemali tak erudovaného operného dramaturga.

Tretia, posledná časť je čitateľsky najpúta-vejšia, zostavená z upravených príspevkov cudzích autorov. Časť má názov Hudební divadlo (opera) v kontextu soudobých inter-pretáčnických trendů. Udo Bernbach uvažuje o komplikovanom vzťahu medzi operou a politikou, Ralph P. Locke sa pýta K čemu jsou ženy

v opeře? a Margaret Reynoldsová sa úsmevne i zádrapčivo dotýka sexuality v opere, najmä zakázanej či hriješnej lásky v stati s poetickým názvom Ruggierovo mámení, Cherubínovo bláznění. Je to stať vhodná tak pre takúto vážnu antológiu, ako aj pre viac zábavný než odborný magazín o gayoch a lesbičkách.

Nielen záverečná časť, ale celé toto divadel-nolvedné kompendium pohľadov na hudobné divadlo je odborným, obohacujúcim i púta-vým, miestami aj zábavným čítaním. Názvy príspevkov vás spoľahlivo zorientujú v proble-matike. Keby kniha mala aspoň menný regi-ster, to, čo vás najviac zaujíma, našli by ste bez dlhého hľadania. Keby ten register existo-val, žasli by ste, koľko mien autori vyhrabali z prachu zabudnutia.

Ak chce opera prežiť aj naše novonarodené storočie, musí byť hudobným divadlom. O tom nás presvedčuje väčšina názorov vpísaných do úctyhodného množstva strán tejto antológie.

Ladislav Čavojský

PRÍSPEVOK KU KULTÚRNEMU KONTEXTU

Milan Polák (ed.): Gustáv Valach – herec pokory a vzdoru. Zborník. Združenie divadelných kritikov a teoretikov a Kabinet divadla a filmu SAV, Bratislava 2004, s.184.

O historickej pamäti, či kultúrnom kontexte sa u nás nehovorí často, hoci tieto atribúty patria do základnej výbavy každého vyspelého národa. Bez poznania minulosti sa mnohé súčasné deje javia v inej hodnote, než v akej v skutočnosti sú. A tak až príliš často sme svedkami objavovania dávno objaveného, nekritického obdivu k všetkému cudziemu, nedoceňovania, ale i podceňovania vlastného. Až príliš ľahko-vážne túto svoju „slepotu“ ospravedľujeme floskulami typu: „Dnes je taká doba“. Isto, dnes žijeme mimoriadne dynamické časy, na ktoré príslušníci strednej a staršej generácie nie sú „trénovaní“. Nič nie je vopred nalinkované, platnosť stratili „večné poučky“ i direktívy jediného správneho politického názoru. Vývin spoločnosti – a v nej kultúry a divadla obzvlášť – ovplyvňujú nové faktory. Do popredia sa dostávajú požiadavky kreativity, dynamického porušovania vžitých stereotypov, absolútneho nadradovania individuálnej výnimčnosti. Nezriedka sa však za tieto atribúty skrýva obyčajný exhibicionizmus, či povrchné poklonkovanie cudzím vzorom. Nečudo preto, že tí mladší oveľa ľahšie presadzujú svoje úzko subjektívne pohľady nad únosnú mieru. A súčasne – z nedostatku času a hlavne hlbších vedomostí – podliehajú celkovej degradácii hodnôt.

Aj takéto myšlienky vyvstanú pred čitateľom najnovšieho zborníka z *Galérie osobností slovenského divadla*, ktorú už desať rokov dopĺňa Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, v posledných rokoch v úzkej súčinnosti s Kabinetom divadla a filmu SAV. Jedenástym príspevkom tejto Galérie je zborník *Gustáv Valach – herec pokory a vzdoru*, ktorý vyšiel aj s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR v roku 2004 (obálka Ján Zavarský, 182 strán). Časť príspevkov odznela na vedeckej konferencii *DNES A TU: Gustáv Va-*

lach 14. 12. 2004 na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Zostavovateľ Milan Polák zachoval tradičnú štruktúru týchto zborníkov: kolekciu štúdií od popredných teatrologov dopĺňajú spomienky a postrehy osobnejšieho zamerania z okruhu priateľov, známych, či ďalších osobností a neoceniteľné súpisy diela dotýčnej osobnosti.

Možno aj preto, že autormi odborných statí sú prevažne príslušníci staršej, nanajvýš strednej generácie divadelných teoretikov, tento zborník približuje Gustáva Valacha najmä na základe osobných, ba neraz intímnych spomienok. Ladislav Čavojský, Milan Polák, Anton Kret, Terézia Ursínyová, Vladimír Rusko, Richard Blech, Štefan Vraštiak, ale aj Dagmar Podmaková, Andrej Maťašík a Vladimír Mlčoušek pertraktujú tradičný obraz svojskej hereckej osobnosti. Do istej miery sa vyčleňuje Miloš Mistrík, ktorý na Valachovo herectvo nazerá cez optiku u nás málo známej (ak vôbec) práce Charlesa Auberta. V kontexte zborníka, ale aj našej teatrologie ako celku, však Aubertove postrehy i ich aplikácia na nášho osobitého herca pôsobia viac špekulatívne, než vedecky.

Teoretickej časti zborníka ako celku tak chýba najmä analýza širších súvislostí, ktoré vo svojej dobe Gustáva Valacha formovali. Akoby autori nedocenili skutočnosť, že medzičasom dorástli nové generácie čitateľov, ktorí paradoxy doby, v ktorej herec pokory a vzdoru žil, dostatočne nepoznajú a hlavne hlbšie nechápu. Valachov život totiž v sebe obsahuje oveľa viac protirečení dejinného vývinu Slovenska a Slovákov druhej polovice dvadsiateho storočia. Žiadalo by sa, aby odborné referáty objavovali hlbšie korene Valachových postojov práve v plastickejšom prehodnocovaní jednotlivých vývinových etáp našej spoločnosti. V takom prípade by totiž isto ľahšie dosiahli, aby profil navonok málo komunikatívnej, svojhlavej, ba možno až extrémistickej osobnosti svojou ľudskosťou získal na váhe pre poučenie súčasných i budúcich generácií osobností nielen nášho divadla. Valachovo dielo je uzavreté, no Valachove životné, filozofické, etické postoje majú oveľa väčší presah, než sa na prvý pohľad zdá. Minimálne jeho hlboká kresťanská

viera je fenomén, ktorý v spoločnosti bude ziskavať oveľa väčšiu váhu a širší dosah, než to bolo za Valachovho života. A práve toto je rozmer, ktorý súčasný zborník zatiaľ hlbšie neskúma.

Zaujímavejšie a výpovedne cennejšie sú príspevky v kapitolkách Svedectvá, spomienky, dokumenty. Najmä Ján Chryzostom Korec, Jozef Šimonovič, Eduard Grečner a Dušan Tarageľ prekrusili osobnosť Gustáva Valacha v prekvapivej mnohoznačnosti a hĺbke. Pozoruhodná je stať Petra Vala, v ktorej sa prezentuje náš herec v obdivuhodne širokom spektre názorov na politiku, ale aj kresťanskú filozofiu, dejiny národa a spoločnosť vôbec. Podobne Ján Sládeček do state *Rozhovory*, monológy a odkaz Gu-

stáva Valacha zozbieral viaceré novinové, a rozhlasové rozhovory, ktoré dokladajú názorovú hĺbku a principiálnosť Majstra. A zmienku si zaslúži aj zamyslenie Milana Lasicu *Spoza dverí*, ktoré je akýmsi zúctovaním s našimi podlžnosťami s dosahom, prekračujúcim Valachovu osobnosť.

Napriek výhradám treba jednoznačne aj zborník o Gustávovi Valachovi privítať. Najmä preto, že zosumarizoval rôznorodý materiál a v doplnení o cenné súpisy divadelných, filmových a televíznych postáv poskytuje pramenný materiál aj o dobe druhej polovice 20. storočia a jej protirečeniach.

Oleg Dlouhý

INTERPRETAČNÉ SONDY DO SÚČASNÉHO SLOVENSKEHO DIVADLA

Dagmar Inštorisová (ed.): Interpretáčn
sondy do súčasného slovenského
divadla. Univerzita Konštantína Filozofa,
Nitra 2003. 198 strán.

Ako je známe, Asociácia Divadelná Nitra popri svojich iných aktivitách gesturuje aj Centrum informácií o divadle. V máji 2002 toto centrum uskutočnilo vzdelávací projekt, ktorého cieľom bolo vybraných adeptov herectva, scénického výtvarníctva, divadelnej vedy a estetiky oboznámiť so vznikom divadelnej inscenácie, ako aj s odborným pojmoslovím určeným na pomenovanie jednotlivých zložiek tohto procesu. V priebehu štyroch dní DAB v Nitre študentom predviedlo štyri inscenácie zo svojho vtedajšieho repertoáru. Pri tej príležitosti mali študenti možnosť diskutovať s ich tvorcami i divadelnými teoretikmi a mohli si prezrieť aj javiskový priestor nitrianskeho divadla. Kniha *Interpretačné sondy do súčasného slovenského divadla* v tomto projekte pokračuje: aj ona svojim čitateľom umožňuje vstúpiť do „divadelnej kuchyne“, no tentoraz im ponúka príležitosť rozpoznať „receptúru“ iba jednej inscenácie, a to Strindbergovej *Hry snov* v réžii Litovca G. Varnasa (Nitra 2000) – príležitosť určiť skutočné množstvo, kvalitu, a najmä pomer v nej realizovaných inscenačných zložiek.

Kniha teda programovo hovorí o poetike nitrianskej inscenácie Strindbergovej *Hry snov*. Pojem poetika sa však v šestnástich príspevkoch, ktoré tvoria jej obsah, vyskytuje len ojedinele – napríklad vtedy, keď kritik L. Čavojský konštatuje, že táto inscenácia „položila základný kameň pre tú zvláštnu strindbergovskú javiskovú poetiku, ktorú sme doteraz nepoznali, obchádzali.“ Oveľa častejšie ale v knihe natrafíme na synonymum pojmu poetika, na pojem kľúč. Napríklad v komentári dramaturga S. Sprušanského k Varnasovej koncepcii inscenácie: „Divadlo kontra realita – tento kľúč dal režisérovi šancu, aby pomyselnú hranicu medzi životom, realitou a predstavenou ilúziou-snom – precízne postihol.“ Spoločnou vlastnosťou oboch týchto pojmov

je fakt, že sú to nástroje na generovanie zmyslu umeleckého diela, pričom rozdiel medzi nimi je azda iba v tom, že poetika slúži viac na utváranie zmyslu, kým kľúč zasa na jeho otváranie. V prípade divadelného umenia, v dôsledku intervalu medzi dramatickým textom a divadelnou inscenáciou, sa však zdá, že tieto nástroje sú akoby obojaké, akoby sa pomocou nich dalo textu zároveň aj porozumieť aj vytvoriť si predstavu o tom, ako je stvárný na javisku.

Podobne ako s pojmom poetika je to v knihe aj s pojmom interpretácia. Hoci tento nepriamo figuruje aj v jej názve, vo väčšine príspevkov dominuje hľadisko divadelnej tvorby (interpretácia sa považuje za konštitutívnu zložku recepcie). Dokonca to platí aj o knihe ako celku, keďže príspevky sú v nej zoradené „chronologicky“, podľa postupnosti jednotlivých štádií zrodu divadelnej inscenácie. Kniha začína „vznikom drámy *Hra snov*“, reflektovanom v stati M. Hvišča v súvislosti so Strindbergovou biografiou, a končí „reklamou na nitriansku inscenáciu“, čiže analýzou plagátu k tejto inscenácii z pera výtvarnej teoretičky E. Kapsovej. Medzi týmito dvoma príspevkami sa nachádzajú výpovede tvorcov inscenácie: dramaturga S. Sprušanského, režiséra G. Varnasa, kostýmovej návrhárky A. Gruskovej, ktorá referuje aj o výtvarnom riešení scény zosnulým A. Votavom, hercov-predstavitelov hlavných postáv J. Hrčku, D. Kuffelovej, M. Zelmanovej, M. Majeského, A. Gáborovej; ako aj jej príjemcov: zväčša divadelných kritikov a teoretikov L. Čavojského, M. Ballaya, D. Uhreka, D. Inštorisovej, J. Fújaka a P. Jankú. Výpovede tvorcov inscenácie majú pritom viaceré spoločné črty, ktorými sa bežne vyznačuje tzv. autorom sformulovaná poetika: sú pojmovým vyjadrením ich osobnej tvorivej skúsenosti, opierajúcim sa o rekonštrukciu tvorivej situácie, vrátane podnetov z osobného i divadelného života, rekapituláciou jednotlivých krokov či okolností, ktoré ovplyvnili ich tvorivý výkon, zdôvodnením prečo postupovali tak a nie inak. Sú teda zdrojom takých informácií, ktoré nám môžu poskytnúť výlučne iba oni. Zo strany tvorby je predsa inscenácia prístupná len jej tvorcom, kým my ostatní máme k nej prístup len zo strany recepcie. Pravda, aj v tomto ohľade jestvuje „výnimka“, a to v prípade

divadelnej kritiky, ktorá na inscenáciu síce spravidla nazerá z hľadiska príjmu, ale môže k nej pristupovať aj z hľadiska tvorby, z hľadiska dramaturgie – tak postupuje L. Čavojský, keď zvolené inscenačné riešenia hodnotí na základe ich umeleckej hodnoty. K dramaturgickej analýze má však blízko aj stať D. Inštorisovej, ktorá upozorňuje na korešpondenciu Varnasovej verzie Strindbergovej *Hry snov* (hry z r. 1905) s realitou dneška.

Nemýľme sa však, žiaden z príspevkov knihy nemohol vzniknúť bez interpretácie dramatického textu alebo divadelnej inscenácie, teda určite nie aspoň bez ich intuitívneho pochopenia. Tento stupeň interpretácie sa v literárnej vede považuje za tzv. implicitnú interpretáciu. Jej verbalizovaný stupeň, explicitná interpretácia, však už predpokladá u interpreta rozvinutú schopnosť odhaľovať konotačné súvislosti umenia. Práve o takúto interpretáciu sa pokúša M. Ballay, ktorý k Varnasovej inscenácii Strindberga pristupuje hneď zo štyroch aspektov: hlbinnop-psychologického, filozofického, kresťanského a z hľadiska orientálnej symboliky. D. Uhrek zasa overuje dopad základného sta-

vebného princípu inscenácie – neurčitosti výrazu a nejednoznačnosť významu – na kvalitu jej diváckej recepcie. Títo interpreti s inscenáciou „pracujú“ ako celkom. Ďalší dvaja J. Fújak a P. Jankú však vstupujú do významového diaľnia inscenácie iba cez jednu z jej zložiek – posudzujúc kvalitu jej hudobnej, resp. výtvarnej stránky.

Ambíciou zostavovateľky knihy bolo, aby „predviedla“, že divadelné dielo je skutočne zložito štruktúrovaný fenomén. Možno aj preto do knihy zaradila nezvyčajne bohatý dokumentačný materiál – úplný text Strindbergovej hry v preklade J. Zimu, CD s nahrávkami kľúčových scén, fotografie a reprodukcie zachytávajúce rozličné okamihy a aspekty inscenácie. Paradoxne tak exponovala hlavne fázu zrodu inscenácie, vrátane zrodu jej poetiky. Namiesto je preto otázka, aký význam má pre čitateľa knihy možnosť vstúpiť do kuchyne divadla. Odpoveď je jednoduchá – je to preňho šanca na zdokonalenie svojej divácku/interpretačnú kompetenciu aj týmto nezvyčajným spôsobom.

Mária Valentová

POLÁKOVE KRÁTKE DEJINY DIVADLA

Milan Polák: Krátke dejiny divadla. Vydalo Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2004. Redaktorka Mária Hulmanová. Obálka a sadzba Anna Chovanová. Tlač NOVART. Strán 119. Vydanie prvé.

Hneď na úvod treba podotknúť, že táto Polákova práca sa bude využívať trojako: ako všeobecné prvotné zoznamovanie sa s dejinami skúmaného odboru, ako zoznamovanie sa s odborom pred prípravou a počas štúdia divadelných disciplín a po tretie, po knižke siahneme vždy, keď si budeme chcieť overiť mená, diela a roky súvisiace s históriou divadelného umenia. Laikovi a menej rozhladenému milovníkovi divadla nahradí teda elementárnu encyklopédiu najväčších javov a zjavov vo sfére svetovej javiskovej tvorby.

Ale nejde o prosté vyexcerpovanie tvorcov ako Blahník, Moussinac, Brockett a aj nevedených autorov učebníc dejín divadla, ako to koncom štyridsiatych rokov veľmi precízne vykonal český koncipient učebnice pre amatérskych divadelníkov Antonín Kytka (*Dejiny světového divadla*), alebo ako sa s dejinami divadla obšírne v uplynulom desaťročí vypořiadal sčítaný režisér Peter Scherhauser vo svojej viac-zväzkovej *Čítanke z dejín divadelnej réžie*. Prvý z nich umne kompiloval Blahník a iných českých autorov parciálnych divadelných dejín, druhý rozšafne analyzoval procesy svetovej divadelnej tvorby cez prizmu najväčších osobností a ich individuálnych inšpiračných zdrojov, teda vlastne nápadov, ktoré boli pre Scherhausera základným hýbateľom dejín divadelného myslenia. Kytka volil sociálny prístup, Scherhauser sa sústreďoval ani nie na filozofické, ale jednoducho na komplexné divadelné súvislosti, aj keď nemal potrebné kunsthistorické vzdelanie. A robil to neuveriteľne dôsledne.

Toto všetko nemohol nebrať Milan Polák do úvahy, ak len nechcel byť mechanickým synoptikom. Tým skôr, že vo veci svetových dejín významnú rolu zohral Boorov slovenský doslov k Moussinacovej učebnici, ktorý poopravil periodizáciu a systematiku najmä dejín divadla od Prahy po Ural, no a ak odhliadneme

od parciálnych slovenských príspevkov do dejín slovenského divadla, dôležitú rolu hrá akademický zborník *Kapitol z dejín slovenského divadla* (1967) a okrem iných čiastkových prác aj dajme tomu Rampákové pokusy o spísanie análov činohry Slovenského národného divadla, ktoré, žiaľ, nikdy nevyšli knižne, a o ktoré sa, prirodzene, neoprel ani ako o faktografický prameň sám autor Krátkych dejín.

Nie však slovenské divadlo je ústrednou témou Polákovej knižky – tvorí iba jej dodatok. Cieľom bolo poskytnutie pohľadu naprieč celým svetovým divadlom. Priznám sa, že stručnejší prehľad nepoznám. Viem si predstaviť poslucháča divadelnej školy, ktorý si za pomoci Polákovej knižky poľahučky zostrojí historickú tabuľku mien a diel, nabífluje si to a pri troške rečnovočských schopností skúšku úspešne absolvuje. Až potom, možno oveľa neskôr, sa dostane k tomu, že si musí okrem chronológie zostaviť aj istú systematiku, lebo prehľad dejín takého svetového fenoména, ako je divadelné mystérium, podľa národov alebo štátov, nie je ten najšťastnejší. Problémom je najmä dvadsiate storočie, keď sa štýly a poetiky prelínali podľa stupňa divadelného myslenia tvorcov, preskakovali ponad štáty a etniká (naturalizmus, symbolizmus, moderna) a ak už sa niekde usadili nadlhšie (avantgardizmus), bolo to naraz na viacerých miestach, kým vlastní tvorcovia boli „rovnako zmýšľajúci“ príslušníci tých istých filozofických zoskupení či dokonca tých istých politických strán a pritom pochádzali každý z inej krajiny. Patrí k Polákovej zásluže, že dbal na približne rovnomerné rozloženie síl a dejov nie podľa územných, ale podľa objektívnych hodnotových celkov. Sympatické je aj jeho úsilie zaradiť dianie ruského divadla, tak či onak zároveň aj obsahovo najplastickejšieho divadla v Európe za celé uplynulé storočie, do kontextu s ostatnou Európou. Škoda, že z jeho zorného poľa vypadli Poliaci a južní Slovania (Srbi, Chorváti, Slovinci), ktorým patrí jedno z popredných miest prvenstvo v tvorbe modernej drámy.

Polákova práca je praveľmi živým, priam aktuálnym vyjadrením pohľadu na svetové divadlo ako také. Nečudo, že v ňom síce nezaznievajú aj politické odsudky tvorcov a diel, ale

každopádne dáva autor najavo svoj nesympatie, averziu, alebo aspoň ľahostajnosť voči tým, ktorých v práci nespomína vôbec, alebo ich nespomína v navyknutom rozsahu. Ale opäť: dotýka sa to iba „dodatku“, nazvaného Náčrt dejín slovenského divadla.

Ale je ľahko možné, že iba dodržiavanie zásady lakonickej primäli autora k zmienene-

mu postupu. Tak či tak je aj tento stručný výpočet najvýznamnejších skutkov a faktov svetového divadla približne za uplynulých štyritisíc rokov významnou pomôckou pre tých, čo ako nevedomé neviniatka vstupujú do paláca Tália.

Anton Kret