

O B S A H

Š T Ú D I E

Ladislav Čavojský: <i>Muzikálový Bednárik</i>	3
Miloslav Blahynka: <i>Estetická analýza opery a jej možnosti</i>	22
Dagmar Inštitorisová: <i>O divadelnej konvencii</i>	28
Anton Kret: <i>Z esejí o záhadách tvorby: Talent alebo Vystupovanie na Olymp</i> ..	32
Vladimír Štefko: <i>Zabudnutý režisér Ernest Stredňanský</i>	36
Martin Palúch: <i>Film ako zrkadlo subjektu I.</i>	57
Elena Knopová: <i>Tajovského Ženský zákon a Hasprov Tajovský</i>	69

ROZHLADY

Miloš Mistrík: <i>Sarah Kane – samovražda dialógu</i>	95
Dagmar Sabolová-Princic: <i>Ako vypovedať nevypovedané</i>	106

ROZHOVOR

Andrej Mafašik – Matúš Oľha: <i>Divák chodí do divadla pre odpoveď na otázku ako žiť</i>	114
--	-----

S T A T E

Dagmar Podmaková: <i>Opäť o človeku... na ceste</i>	136
Andrej Mafašik: <i>Petiškovej rehabilitácia Jiřího Frejku</i>	140

K R I T I K A

Dagmar Inštitorisová: <i>Takých kníh je vždy málo</i>	144
Andrej Mafašik: <i>O umení predávať umenie</i>	145
Dagmar Inštitorisová: <i>K poetike divadla poézie</i>	148
Ladislav Čavojský: <i>Hudobné divadlo ako výzva</i>	149
Oleg Dlouhý: <i>Príspevok ku kultúrnemu kontextu</i>	152
Mária Valentová: <i>Interpretačné sondy do súčasného slovenského divadla</i>	154
Anton Kret: <i>Polákove Krátke dejiny divadla</i>	156

Hlavný redaktor: Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloš Mistrík, Július Pašteka, Ján Sládeček, Ida Hledíková,
Karol Horák, Nadežda Lindovská, Ján Zavorský, Miloslav Blahynka,
Ladislav Čavojský, Jana Dutková

Technická redaktorka: Jana Janíková

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

Telefón: ++ 4212/ 54777193

Fax: ++ 4212/ 54777567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v máji 2005.

Reprodukcie fotografií z archívu Divadelného ústavu v Bratislave,
Divadla Andreja Bagara v Nitre a súkromného archívu Matúša Oľhu.

CONTENTS

STUDIES

Ladislav Čavojský: <i>A Musical Bednárík</i>	3
Miloslav Blahynka: <i>Aesthetic Analysis of the Opera and Its Prospects</i>	22
Dagmar Inštorisová: <i>Conventions in the Theatre</i>	28
Anton Kret: <i>From the Essays on the Mysteries of Creation: Talent or Ascending the Olympus</i>	32
Vladimír Štefko: <i>Ernest Stredňanský, Forgotten Director</i>	36
Martin Palúch: <i>Film as a Reflection of the Subject I</i>	57
Elena Knopová: <i>Tajovský's Women's Law and Haspra's Tajovský</i>	69

VIEWS

Miloš Mistrík: <i>Sarah Kane, a Suicide of the Dialogue</i>	95
Dagmar Sabolová-Princic: <i>Expressing the Unexpressed</i>	106

INTERVIEW

Andrej Maťašík – Matúš Oľha: <i>In the Theatre, the Audiences Seek an Answer to Their Question About the Art of Living</i>	114
--	-----

PAPERS

Dagmar Podmaková: <i>About Man... on His Way</i>	136
Andrej Maťašík: <i>Petišková's Rehabilitation of Jiří Frejka</i>	140

REVIEWS

Dagmar Inštorisová: <i>On The Poetics of the Theatre of Poetry</i>	144
Andrej Maťašík: <i>On the Art of Art Marketing</i>	145
Dagmar Inštorisová: <i>There Will Never Be Enough of Such Books</i>	148
Ladislav Čavojský: <i>Music Theatre as a Challenge</i>	149
Oleg Dlouhý: <i>A Contribution to the Culture Context</i>	152
Mária Valentová: <i>Probing Into the Interpretation of Contemporary Slovak Theatre</i>	154
Anton Kret: <i>Polák's Short History of the Theatre</i>	156

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma
aj do zahraničia prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Dúbravská cesta 9
842 34 Bratislava
Slovenská republika
Registračné číslo: 7090 – 6/15

Slovenské divadlo

Slovenské divadlo

Slovenské divadlo

Štúdie

State

Štúdie

State

Štúdie

Kritika

Štúdie

Kritika

Štúdie

Kritika

Štúdie

Kritika

Štúdie

Kritika

Rozhľady

Kritika

Rozhľady

Kritika

Rozhovor

MUZIKÁLOVÝ BEDNÁRIK

LADISLAV ČAVOJSKÝ

Kľúčové slovo pre našu operetu je Gejza Dusík.

Kľúčový pojem pre muzikál u nás je Jozef Bednárík.

Keď myslím na operetu, myslím na domácu, slovenskú tvorbu. Keď hovorím o muzikáloch, hovorím takmer bezvýhradne o svetových hitoch, či aspoň o zahraničnej produkcii. Slovenský pôvodný muzikál nebude mať v tejto úvahe veľký priestor.

Operetný žáner ovládol v slovenskom divadle skladateľ populárnych šlágrov. Módny zábavný žáner vyniesol na výslnie pôvodom činoherec, ktorý na vyhľadávaného muzikálového režiséra vyrástol cez herectvo, činohernú, opernú, bábkársku ba i baletnú réžiu. V posledných rokoch činoherné divadlá obchádza, strieda muzikálové scény s opernými domami. A tam sa mu spravidla viac vydarí komický Rossini či Donizetti, než tragický Verdi.

Jozef Bednárík je chlapec z dediny, no nie dedinčan. Jeho rodný Linč bol trnavským humnom. Dnes sa volá Zeleneč. Zeleneč je aj pri Prahe. Keď Bednáríkova ochotnícka sláva dosiahla až po hranice hlavného mesta Československa, mnohí recenzenti preložili jeho rodisko od malého slovenského Ríma k českej Matičke stovežatej. Bednárík na zmenu rodiska a bydliska jeho amatérskeho Z-divadla nepristal. Jeho divadelná sláva nezačína druhým písmenom abecedy, lež takmer posledným, nie je to B, ale Z. Až neskôr sa jedným dychom hovorilo Bednáríkovu divadlo zo Zelenča.

To divadlo sa však v žiadnom prípade nedalo zaradiť medzi dedinské súbory, ktoré hrávali predovšetkým slovenské dedinské hry. Urbánka, ba ani Tajovského nemali nikdy na repertoári. Zato uvádzali Plauta, Tirsu de Molina, Shakespeara, Goldoniho, Gogoľa, Maupassanta, Kafku, Brechta. Pritom nie všeobecne u nás známeho Shakespeara, lež pre nás „neznámu“ trpkú komédiu *Koniec všetko napraví*. Nie Molièrovho *Dona Juana*, ale v slovenskej premiére hru rovnakého názvu od Tirsu de Molina. Nie Gogoľovu všeobecne prístupnú *Ženbu* či *Revízora*, ale dramatisáciu *Mŕtvoch duší*. Tu Bednárík zistil, že dramatisácia mu lepšie vyhovuje než klasická dráma a tak po úpravách dramatických textov inscenoval netradičné a u nás málo čítané prózy, Maupassantovu *Gulôčku*, Brechtovu *Matku Guráž* spolu s prózou H. J. Ch. Von Grimmelshausena, ba aj novelu F. Kafku *Premena* so zverejnením obsahu inscenácie pod názvom *Otem jako sa ráz zobudzil pán Gregor Samsa ve svojej postely a ziscil, že sa premenyl na obludný hmyz*. Zelenčania teda hrali aj v trnavskom nárečí, či v bernolákovskej spisovnej slovenčine. Hovorili, jako očuli. Napodív v tejto reči bola kafkovská absurdita každému zrozumiteľná. Bednárík si vyberal na zdivadelnenie literatúru najvyšších hodnôt. Svetovú v plnom význame toho slova. Na javisku ju nemilosrdne literárne anuloval. Akonáhle vstúpil do skúšobne, drámu či prózu, drámu v próze alebo vo verši odložil, začal písať knihu divadla. Uňho pojmy scenár a scéna mali k sebe veľmi blízko. Jeho zdiva-

delenie divadla vychádzalo z literatúry, no končilo jej zavrnutím. Čo však prečítal svojimi očami, to preložil do divadelného písma a jeho rečou napísané inscenácie mali široký a ďaleký divadelný ohlas.

Zelenečské Z-divadlo bolo dramaturgicky aj inscenačne všeobecne prístupné dedinčanom aj mešťanom, neplnilo žiadne príkazy a nariadenia doby, zato malo plné sály doma aj na zájazdoch, vo všedných dňoch aj na festivaloch. Bolo mladé, „zelené“, no inscenačne pestrofarebné. Nehýrili v ňom farby bez lađu a skladu, ale každá inscenácia mala svoju farebnú škálu, tá zase mala vždy metaforický význam. Akej farby bola jednoduchá scéna, takú použil režisér-scénograf aj na kostýmy. Pre Plautovho Chvasťuňa zvolil biely základ, pre hru bratov Čapkovcov *Zo života hmyzu zelený*, pre Shakespearovu komédiu *červený*, pre *Mítve duše hnedý*, pre *Dona Juana čierno-biely*¹. Absolvent umeleckej priemyslovky si vypestoval estetické cítenie, naučil sa robiť divadlo jednoduchými prostriedkami. Chudobné divadlo s bohatými nápadmi. Toto bosonohé divadelné detstvo kontrastuje s jeho neskorším príľnutím a priznaním sa ku gýču. Gýč je drahý, náročný na peniaze. Bednárík ich na začiatku nemal. Talent mu talenty – ako sa nazývali staré platidlá – nemohli skorumpovať. Kým bol Bednárík na listine činohercov, o gýči nepadla takmer ani zmienka. Iba jeden jediný raz. Aj to umelcovým pričinením. Vo *Fantázii* Kozmu Prutkova dokonca gýč parodoval. Dokázal premeniť pôvabnú kuriozitu na drastickú paródiu kulinárneho umenia... „Antiuluzívny princíp inscenácie založil na obnažení mechanizmu zákulisia a na obsadení mužských postáv ženami a naopak.“² Už je tu reč o „obnažovaní“, zatiaľ iba mechanizmu zákulisia, ale obnažovanie hercov ako aj prevleky mužov za ženy budú mať svoj čas až v epoche muzikálov. V činohre princíp „všetko naopak“ využíval Bednárík „chalupkovsky“, čiže zlé mravy odsudzoval a mravnosť bezúhonných divákov nepohoršoval.

Bednárík bol rodeným režisérom, ale túto vrodennú „vadu“ najprv tajil. Nevie, aký diplom dostal absolvent SUPŠ-ky (Strednej umeleckej priemyselnej školy, 1966), no viem, že VŠMU (Vysokú školu múzických umení; 1970) ukončil ako herec. Herec duševným rozhľadom univerzálny, no telesným výzorom predurčený iba na jednu oktávu komediálneho repertoáru, na francúzskeho Harlekýna od Marivauxa, či talianskeho Arlecchina od Goldonih. Boli to viac než bratia, boli to dvojčky. Pre hercov tvarovaných sfa Bednárík dramatici nepísali veľavravné postavy, iba postavičky uvravené, táravé. Bednárík však nepripustil, aby ho hmotnosť ťahala k zemi, prekonával ju „erupčivnosťou prejavu, hektickou gestikuláciou, dynamickým pohybom.“³ Tento herec bol na nitrianskom javisku večné perpetuum mobile. Bol to umelec predurčený viac dávať než prijímať, svoj vulkanický, no čiastočne i vulgárny temperament si začal vybiť na rodákoch. Režisér sa z Bednáríka stal v rodnej obci, ktorá nemala ani ochotnícku, ani muzikantskú starú a dlhú minulosť. Učenlivý Bednárík bol však dieťaťom učiteľov a organistu. Jeho muzikálnosť má korene v rektorskom muzicírovaní otca, múzickosť si odniesol zo škôl. Na strednej sa naučil remeslu, na vysokej herectvu, na jednej i druhej všeličo prepotrebné pre divadelnú prax, pre chápanie spojitosti, previazanosti umení. Prázdny na škole i po škole Bednárík využíval na zaplnenie prázdnych miest vo

svojom poznaní a rozhľade. Do českých kúpeľov chodí odtučňovať, do svetových galérií, múzeí a divadiel priberať nové poznatky. Preto je jeho divadlo „hudobno-výtvarno-hereckou kolážou, je syntetickým tvarom, v ktorom dominuje jeho režisárska ruka.“⁴ Miloš Mistrík takto umelca charakterizoval po dvadsaťročnej, takmer bezvýhradne len činohernej, režisárskej praxi.

Čo náš umelec vedel, čo cítil, čo ctil i čo sa naučil, začal ako režisér skúšať medzi amatérmi. Slovo amatér má u nás neprávom často hanlivý význam, kým ochotník je cti hoden. Pritom jeden výraz hovorí o tom, že dotyčný robí divadlo s láskou, druhý, že sa ochotne obetuje. Obaja milujú divadlo rovnako. Preto zhadzovačne nehovoríme, že v ochotníckom divadle je čosi amatérske, nepopierajme jedným slovom druhé, veď obe majú rovnakú podstatu. Profesionálom často chýba táto dvojjediná podstata divadla, láska i obetavosť, rozhľad i skromnosť. Bednárík túto dvojjedinú kultúru netrieštil. Mal čas venovať sa zároveň jednej i druhej, nebol preň problém dochádzať z Nitry do Zelenča, no keď sa rozcestoval po svete, ochotníci museli naň zabudnúť. On na nich nezabudol a do sveta vyvážal svoje inscenácie vytvorené ich pričinením.

Bednáríkova zelenečská režisárska a nitrianska herecká perióda sa vzájomne prelínajú. Na domácej pôde si Bednárík zorganizoval takpovediac režisérsky kurz. V Nitre potom postúpil z herca na režiséra bez konkurzu, ale s tvrdými pravidlami. Nepomohlo mu, že v Z-divadle inscenoval samých veľikánov, v Nitre musel začať s neznámym Bulharom. Kostovova hra *Veštec* mu však vyveštila veľkú režisérsku kariéru. Bednárík podobne ako Ján Jamnický či Karol L. Zachar v SND popri režirovaní aj naďalej hral, no na rozdiel od tamtých ho oveľa skôr zapísali oficiálne do stavu režisérov. Trvalo mu to iba desať rokov (1981). Na novom poste si zopakoval zelenečskú skúsenosť. Mnohé réžie postavil na dramaturgicky objavných textoch. Prvý začlenil do nášho divadla tragického Euripída aj komického Terentia. Zo Shakespeara vybral pre nás neodkľiateho *Tita Andronica*, *Perikla* a *Zimnú rozprávku*. Nič ho neoslovilo v hrách dobových laureátov, no živú divadelnú vodu našiel v prózach Vlada Bednára, Vincenta Šikulu, Andreja Ferka. Bednárík nemá dve tváre. Rovnakú poetiku si zachováva medzi ochotníkmi i profesionálmi. Ponechá si ju aj v rôznych divadlách, kam ho pozývajú čoraz častejšie režirovať nekaždodenné tituly, do SND Lorcovu *Krvavú svadbu*, do Martina Marlowovho *Doktora Fausta* či Andrejevov *Život človeka*, na Novú scénu muzikálovú verziu hry bratov Čapkovcov *Zo života hmyzu* (1983).

Tu sa zrodil režisér hudobného divadla, ktorý však hudbu zakomponoval do každej svojej inscenácie. Z Goldonih komédie *Impresário zo Smyrny* v Z-divadle urobil dokonca činohernú operu. No hoci prvé operné inscenácie v Komornej opere vytvoril Bednárík až v roku 1987 (Donizettiho *Maniere teatrali*, Gluckove *Číňanky* a *Bábky majstra Pedra* od Manuela de Fallu), Miloš Mistrík už na prahu nasledujúceho roku urobil rozhovor s Bednáríkom s titulom *Režisér ľudovej činohernej opery*.⁵ Čo zdanlivo znelo ne-logicky, bolo pravdou. Činoherná a naviac ľudová opera bola vlastne muzikálom, najvlastnejším Bednáríkovým žánrom, Mistrík bol veštcem. Dobre predvídal.

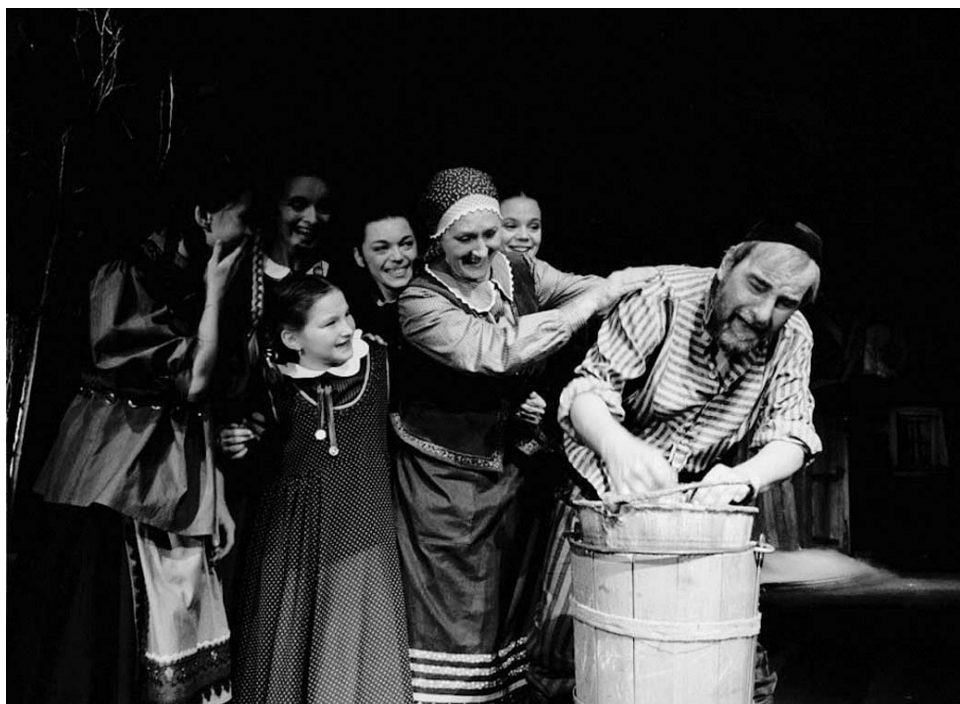
¹ Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2, M – Ž. Bratislava: Veda, 1990, heslo Z-divadlo pri Dedinskej organizácii SZM Zelenč, s. 558.

² Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1, A – L. Bratislava: Veda, 1989, heslo Bednárík Jozef, s. 98.

³ Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1, A-L, ref. 2, s. 97.

⁴ MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery. Rozhovor s Jozefom Bednáríkom. In: Slovenské divadlo, roč. 36, 1988, č. 1, s. 112.

⁵ MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery, ref. 4, s. 112 – 148.



Jerry Bock: Fidlikant na streche. Divadlo A. Bagara, Nitra, 1998. Marián Slovák (Tovje). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

Zopakujem to ešte raz: v čase rozhovoru s Mistríkom bol Bednárík v opere a v hudobnom divadle cudzincom. O hudbe sa vyjadroval ako nadšený, očarený diletant. Hry čítal s jasnými očami a vyčítal z nich nielen to zjavné, lež aj skryté. Pochybujem, či vie čítať operné partitúry. V tom určite medzi konvertitmi z činohernej na opernú réžiu nie je sám. O partitúre sa vyslovoval viac obrazne než konkrétne. Vraj od režiséra a pedagóga Jozefa Budského si zapamätal vetu: „Text divadelnej hry by sa mal chápať ako scenár, alebo partitúra, v ktorej by dôležitosť pravej, akustickej strany mala byť rovnocenná strane ľavej, vizuálnej podobe predstavenia.“⁶ Hudobné termíny používal aj inokedy. Vraj najlepšie si ako herec porozumel s režisérom, keď jeho telo radostne „swingovalo“ s návrhom inscenátora. Veľmi ho potešilo, keď režisér pevne kreslil „husľový kľúč“ ich spoločnej roboty.

Do činoherných inscenácií si nedával skomponovať pôvodnú hudbu. Vyberal si najpopulárnejšie pasáže zo symfonických, operných či komorných diel. Nahrávkami inscenácie presycoval. „Schopnosť vytvorenia atmosféry provokujem hojným používaním hudby.“⁷ Robil tak v ochotníckom i profesionálnom divadle. Vyberal úryvky z klasickej i modernej, vážnej i populárnej, džezovej i ľudovej hudby. Tvrdil, že „mo-

ment krásneho stotožnenia herca a diváka sa v mojich predstavách pevne viaže na hudbu, ktorá je raz podkresom, raz akcentom, raz kontrastnou plochou, inokedy iba pulzátorom... Mám rád, keď hudba v divadle pomáha situácii a hercovi čo najpriamejšie a čo najpôsobivejšie. Možno práve preto režisér môjho typu tak obľubuje citácie a hudobné koláže. Komplex nie celkom zanedbateľných finančných a ekonomických zložitostí, ktoré divadlu prináša nahrávka komponovanej hudby od súčasného skladateľa spôsobuje, že nie som v tomto trende osamotený. Okrem toho, ktorý zo slovenských hudobných skladateľov vám skomponuje krajšiu hudbu k sladkotrpkému zvitaniu sa Shakespearovho Perikla s dcérou, ako Gustáv Mahler...?“⁸ Je to Adagio z Mahlerovej Desiatej, nedokončenej symfónie, ktoré nadmieru spopularizoval Luchino Visconti vo filme *Smrť v Benátkach* podľa novely Thomasa Manna /1971/. Bednárík vždy takto postupoval. Ako zvukovú kulisu si vybral módne, vychytené úryvky zo skladieb, málokedy použil dielo neobohrané, neznáme.

Od tej záľahy krásnych melódií v Bednáríkových činoherných inscenáciách – ich hudobná náplň nám pripomína vystúpenia, majstrovstvá krasokorčuliarov v tom čase – viedla Bednáríkova cesta k hudobnému divadlu. „Opera urobila zo mňa dosť nekritického obdivovateľa spevohernej dojemnej nerealite, milovníka toho prekrásneho spojenia farbavých veršov a krásnej hudby. Mám rád pátos opery, i jej naivnú grotesknosť... Ako režisér často závidím operným režisérom okrem iného napríklad fakt, že u nás v činohre častokrát krvopotne dosahovaný dramatický rytmus, alebo atmosféru, im v opere diktuje pomocou nádhernej hudby nikto menší ako Mozart, alebo Puccini, alebo Verdi, alebo Alban Berg.“⁹

Iný na Bednáríkovom mieste by hlboko teoretizoval, on sa otvorene priznáva k opernému pátosu i naivite, dojemnej nerealite. Má už za sebou prvé stretnutia s operou, netradičnú inscenáciu Donizettiho buffy v amfiteatrálnom, či dokonca antiteatrálnom prostredí Štúdia S s novozaloženým súborom Komickej opery, ako aj dve miniatúrne opery od Glucka a Fallu v takisto v netradičnom prostredí a pripravuje sa na Gounodovu tragickú operu *Faust a Margaréta* (1989). Úspech tejto inscenácie Opery SND doma aj v zahraničí pravdepodobne podnietil Bednáríka ku „zrade“ činohry. Už budeme o ňom počuť len ako o opernom a následne o muzikálovom režisérovi.

O opernom Bednáríkovi sme si pero už čiastočne vypísali. Širšie sme komentovali hneď jeho prvé veľké stretnutie s veľkou operou. Pred záznamom inscenácie Gounodovej opery *Faust a Margaréta* v SND (1989) sme v Slovenskom divadle publikovali časť z režisérovho pracovného materiálu k inscenácii. Nazvali sme ho „rozbor a inscenačný princíp diela“.¹⁰ Režisér teda hneď na začiatku cesty operného režiséra súhlasil s uverejnením jeho pohľadu na vznik opernej inscenácie nielen poznamenananej, ale priam podmienenej novodobými trendmi svetového hudobného divadla v závere 20. storočia. O zrode inscenácie natočili aj televízny dokument. Bednárík rozmach v opernej réžii sa podobal vzletu legendárneho Ikaru. Aj jeho pádu.¹¹ Nebolo to prepadnutie sa do

⁸ MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery, ref. 4, s. 130

⁹ MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery, ref. 4, s. 114.

¹⁰ BEDNÁRIK, Jozef: Rozbor a tanečný princíp Fausta a Margaréty. In: Slovenské divadlo, roč. 38, 1990, č. 4, s. 526 – 530.

¹¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav: Nezadržateľný vzostup a pád režiséra Jozefa Bednáríka. In: Slovenské divadlo, roč. 44, 1996, č. 2, s. 197 – 210.

⁶ MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery, ref. 4, s. 121

⁷ MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery, ref. 4, s. 128



Jerry Bock: *Fidlikant na streche*. Divadlo A. Bagara, Nitra, 1998. Marián Slovák (Tovje). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

ničoty. Bednárík vedome zostúpil z výšin operného neba na revuálnu, prízemnú pôdu muzikálu.

Keď sme v niečom úspešní, zvedavci hneď začnú zhromažďovať údaje na vyšperkovaní zrodu novej hviezdy. Bednárík takou hviezdou, ba priam kométou v oblasti muzikálu bol. Sťa v kádrovom dotazníku zaznamenal prvé stretnutie s muzikálom. „životný sen mi splnil Karol Spišák: v nitrianskej verzii muzikálu *Na skle maľované* som si mohol zatancovať, zahrať i zaspievať. Prvýkrát som si ako herec mohol pričuchnúť k syntetickému divadlu, k tomu, čo som chodil obdivovať a závidieť do Londýna a čo som občas chodil menej závidieť na Novú scénu...“¹² Aj v muzikálovom žánri začínal Bednárík ako herec. Začínal v prvej slovenskej inscenácii poľskej hudobnej komédie (tak opus označili autori Ernest Bryll a Katarzyna Gärtnerová), ktorá na rozdiel od bratislavskej a prešovskej mala krátku životnosť. Začínal v Nitre pod Spišákovým vedením, ktorý v tamojšom divadle vytvoril s činohercami viacero zaujímavých hudobno-divadelných produkcií. Začínal unesený Londýnom a znechutený Novou scénou. Práve tam však vytvoril svoj prvý pokus o hudobné divadlo, muzikálový prepis Ivana a Václava Kašlíka hry bratov Čapkovcov *Zo života hmyzu* (1983). Úspech si zopakoval v Kyjeve. V scéne bola zmena: kým na Slovensku sa tancovalo, spievalo a hralo v telocvični, na Ukrajine v stodole. Bednáríkov vydatený pokus však nenadviazal na



Willy Russell: *Pokrvní bratia*. Nová scéna, Bratislava 1993. Stano Král (Eddie) a Soňa Valentová (Johnstonová). Snímka Anton Sládek, archív DÚ Bratislava.

veľkú muzikálovú éru Novej scény podnietenú a vytváranú tímom Heger – Macháček – Kramosil v šesťdesiatych rokoch. Zarovno s Čechmi, ba niekedy aj rok-dva pred nimi uviedli na NS vrcholné diela amerického muzikálu (*Pobozkaj ma, Katarína*, 1963; *My Fair Lady*, 1965; *Hello, Dolly!*, 1966; *Don Quijote*, 1967; *Fidlikant na streche*, 1968; *West Side Story*, 1969; *Zorba*, 1970; *Loď komediantov*, 1971). V ďalšom desaťročí broadwayskú produkciu svetových hitov nemohla nahradiť česká a slovenská, k muzikálu smerujúca tvorba a sovietske hudobné komédie. Výnimkou bol pôvodný muzikál *Cyrano z predmestia* (1977) na motívy hry Edmonda Rostanda s hudbou Pavla Hammela a Mariána Vargu.

Definícia muzikálu Iva Osolsobě ako divadla, ktoré hovorí, spieva a tancuje bola u nás všeobecne rozšírená. Vyššie sme čítali, že si ju osvojil a zopakoval aj Bednárík. Bola lapidárna, jednoduchá, ale aj zavádzajúca. Predsa to isté môžete povedať o opere. I tam sa hovorí, spieva a tancuje. Rozdiel medzi týmito príbuznými žánrami je vari v tom, ako sa v nich spomenuté prostriedky používajú. V opere sa prevažne hovorí plytko, nasilu vtipne, plocho, nepoeticky, nedramaticky, neliterárne – muzikál si libretá vyberá s väčšou náročnosťou, siaha po známych literárnych predlohách, románoch, hrách, filmových scenároch (alebo na podklade muzikálu vznikne film). Operetný šláger je často nenáročná pesnička, len okrajovo súvisiaca s dejom. Ten sa pri hudobnom čísle zastaví a herec si voľne zaspieva. Muzikálové hudobné číslo je pokračovaním deja, často pointa výjavu. Čo sa nedá vypovedať slovami vyjadri sa spevom. Ako so spevom je to v muzikáli aj s tancom. Poď, poviem ti to tancom – mohli by sme povedať o dobrej

¹² MISTRÍK, Miloš: Režisér ľudovej činohernej opery, ref. 4, s. 120.



Karel Svoboda: Monte Christo. Kongresové centrum, Praha 2000. Ivet Bartošová (Haydé). Snímka www.ivetbartosova.cz.

predovšetkým v muzikáli sa h r á, hrá sa slovom, piesňou i tancom. Takto som si na základe Bednáríkových muzikálov upresnil definíciu Iva Osolsobě.

Bednáríkova muzikálová cesta mala po prvom pokuse deväťročnú medzeru. Od začiatku deväťdesiatych rokov sa však muzikálu venuje nepretržite, inscenuje ho rok čo rok, niekedy dvakrát za rok. Jeho muzikálové decénium má rozdielne etapy. Prvá patrila bratislavskej Novej scéne. (L. Tolcsvay: *Evanjelium o Márii*, 1992; R. Wright: *Grand hotel*, 1993; W. Russel: *Pokrvní bratia*, 1993; A. L. Webber: *Jozef a jeho zázračný farebný plášť*, 1994). Sériu hudobne prevažne menej významných diel, kde dominantnou osobnosťou bol jednoznačne režisér, uzatvára nečakaný Bednáríkov odskok k operete. (F. Lehár: *Paganini*, 1995).

Ohlas bratislavských inscenácií priviedol Bednáríka do Prahy. Tam mu zverujú uvedenia nových českých muzikálov. Hoci viaceré z nich kritika prijala rozporne, Bednáríkovo meno nestratilo nič na svojej dobrej povesti. (K. Svoboda: *Dracula*, 1995; bratislavská premiéra tejto inscenácie 1998, prešovská 1999; Z. John: *Rusalka*, 1999; O. Soukup: *Jana z Arcu*, 2000; K. Svoboda: *Monte Christo*, 2000).

Po pražskom dobrom diváckom ohlase na *Draculu* odchádza Bednárík do Košíc, kde s ročným odstupom našťudoval dva tituly (C. Coleman: *Sladká Charity*, 1996; L. Bart: *Oliver*, 1997).

So spevohercami pripravoval muzikály na Novej scéne a so slávnymi muzikálovými hviezdami v Prahe. V Košiciach staval svoje koncepcie na činohercoch, domácich i hosťujúcich. A túto orientáciu dodržiava v posledných rokoch v Nitre (J. Bock: *Fidlikant na streche*, 1998, premiéra tejto inscenácie v Prešove, 2002, J. Kander: *Zorba*, 2002, V. Patejdl: *Adam Šangala*, 2003, J. Kander: *Kabaret*, 2004). So zmiešaným obsadením spevákov a činohercov, dokonca naposledy aj nehercov pripravuje zároveň komornejšie muzi-

muzikálovej choreografii. Ope-
retný sólista môže po piesni či me-
dzi jej slohami pridať náznak
dákeho spoločenského tanca, najča-
stejšie valčíka či čardáša, muziká-
lový interpret sa musí medzi
tanečníkov rovnoprávne zaradiť.
Nesmie medzi nich iba „zapad-
núť“, či stratí sa v tanečnom čísle.
A to číslo by nemalo mať – podobne
ako hudba – odsekutý začiatok
a koniec. Nemalo by prerušovať, re-
tardovať dramatický tok. Veď do-
brý muzikál má bližšie k hudobnej
dráme než k číslovej opere.
A bližšie k opere ako k operete. Pou-
čený Bednáríkovými inscenáciami
by som do tamtej definície muziká-
lu vsunul slovo „rovnocenne“. Že
v muzikáli sa hovorí, spieva a tancu-
je bez nadradovania či podceňova-
nia druhej alebo tretej zložky. No



Zdeněk John: Rusalka. Divadlo Milénium, Praha 1999. Yvonne Přenosilová (Ježibaba). Snímka www.musical.cz.

kálové predstavenia na Novej scéne (J. Herman: *Klietka bláznov*, 2002, D. Yazbek: *Donaha!*, 2004).

Bednáríka doteraz oslovilo sedemnást diel, pätnásť skladateľov, no vari trojnásobný počet muzikálových tvorcov, čiže libretistov a textárov piesní. Veľkých mien svetového muzikálu nebolo medzi nimi veľa. Najväčšie, nosné piliere broadwayského muzikálu nájdete na súpiske Bednáríkovho repertoáru len zriedkavo. Je to Bockov *Fidlikant na streche*, Kanderov *Zorba a Kabaret*, Webberov *Jozef a jeho zázračný farebný plášť*, nie najvýznamnejšie dielo skladateľa. Stále platí, že na Slovensku, na Novej scéne, sme s oveľa väčšou náročnosťou muzikálovú éru pred bezmála polstoročím začínali, než ako v nej pokračujeme. Bednáríkov záujem ide chvalobohu opačným smerom. On si veľikánov moderného hudobného divadla opatrne prisvojuje až v posledných rokoch. Nitriansky *Fidlikant* bol jeho doterajším triumfom.

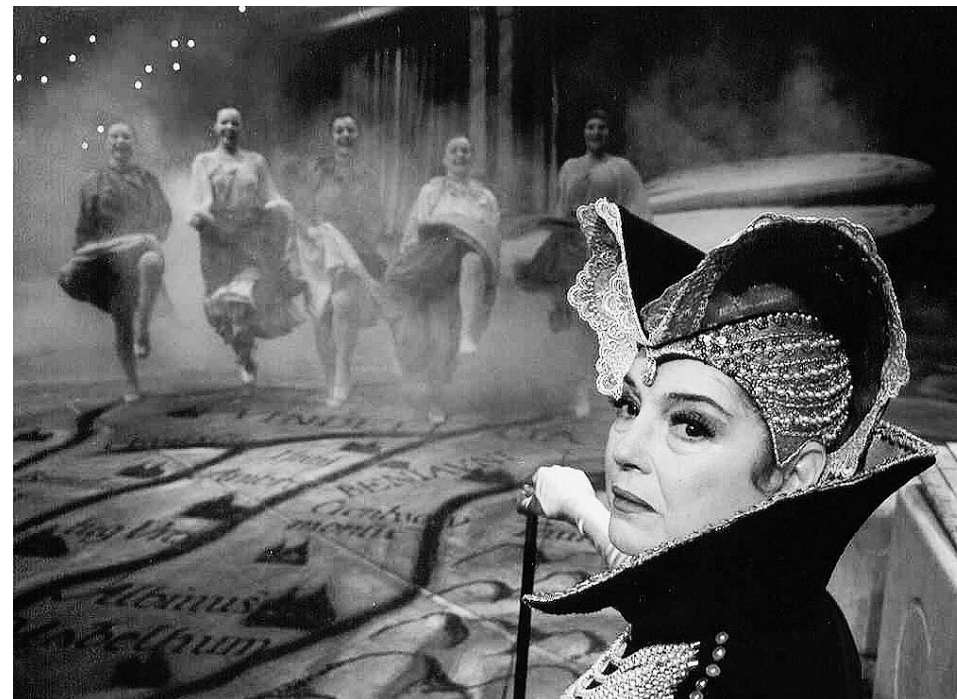
Ako bol kedysi náročný vo výbere pôvodných činoherných textov, ale aj domácej klasiky, tak sa obrátil chrbtom aj k slovenskej hudobno-dramatickej tvorbe. Treba mu priznať, že si nemá z čoho vyberať. Zato pozvania českých muzikálových producentov prijíma s otvorenou náručou. Stretnutie s nimi sa pre obe strany vydarilo na prvý pokus. Svobodovho *Draculu* v pražskom Kongresovom centre inscenoval Bednárík bombasticky (1995). Keď sa Pražania produkcie nasýtili preniesli ju do bratislavského Istropolisu (1998) a nakoniec do prešovského divadelného „hangára“ (1999). Svoboda zveril Bednáríkovi v Kongresovom centre aj svoj ďalší opus *Monte Christo* (2000) a skladateľ Soukup *Janu z Arcu* v divadle Ta Fantastika (2000). Prelom storočí bol aj pre nášho režiséra v muzikálovom svete naozaj prelomový.



Zdeněk John: Rusalka. Divadlo Milénium, Praha 1999. Kamil Střihavka (Princ). Snímka www.musical.cz.

měli. Vzpomněl jsem si na Antonína Dvořáka a jeho Rusalku, která má všechno, čo správný muzikál musí mít – velký příběh a krásnou muziku, odolávající času. Stačí jen ji převyprávět současným jazykem.“¹³

Z projektu vypadol asi „neveriaci“ režisér Petr Novotný a vstúpil doň Bednárik. Textár a producent Prostějovský oslovil skladateľa Zdenka Johna, jedného z Dvořákových potomkov, aranžéra Martina Kumžáka a manžela pani Basikovej, architekta Jaromíra Pizingera, ktorý sa po dlhšom pobyte vrátil zo Spojených štátov a Rakúska. Ten chcel pre nový muzikál vytvoriť netradičný divadelný priestor. V okolitom svete sa na divadlá pretvárali nefunkčné fabriky, bitúnky. Taký priestor Pizinger našiel, objavil nepoužívanú halu bývalého skladu v Pražskej tržnici. Budovu postavili v roku 1900, podľa tohto vročenia jej dali názov Milénium. V tom istom roku dokončil Antonín Dvořák Rusalku. Aj to hralo tvorcom muzikálu do karát. Architekt ponechal zvonka budove pôvodný tvar, vo vnútri vytvoril dvadsať prvé storóčie. O premene tržnice na divadlo (na divadlo, v ktorom sa malo predovšetkým tržiť) Pizinger písal už s myšlien-



Vašo Patejdl: Adam Šangala. Divadlo A. Bagara, Nitra 2003. Božidara Turzonovová (Grófká Praskovská). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

kou na pripravovanú inscenáciu. Bol jej scénografom. „Návštevníci divadla nejdříve sestoupí do podzemí mezi velká akvária s rybami, která navodí iluzi Rusalčiny vodní říše. Odtud vystoupí do prostoru jeviště obklopeného do podkovy stoupajícím hledištěm s 860 sedadly. Z materiálu jsem volil kov a sklo, barvy šedou a černou. Možná se někomu bude zdát prostředí divadla studené, ale to byl můj záměr. Tak jako někomu bude připadat muzikálová adaptace klasické opery nezvyklá a třeba jako svatokrádež, mělo by nezvykle působit i divadlo.“¹⁴

Tých, ktorí pokladali tento prepis najpopulárnejšej Dvořákovskej opery na muzikál za svätokrádež bolo veľa. Protestovali niektorí speváci (Dagmar Pecková), novinári, kritici, inštitúcie. Umelecká rada Hudobnej fakulty Janáčkovej akadémie múzických umení vyjadrila nesúhlas s primitívnym parazitovaním na geniálnej partitúre proti zámeru „ušít moderní háv Dvořákově Rusalce“. Zástanci klasika oponovali, že „Dvořákova hudba žádný háv nepotřebuje. Árie jsou diletantsky kráceny a deformovány po stránce melodie, rytmu i harmonie a hlučný balast módního rockového doprovodu jde přesně proti duchu a obsahu Dvořákova lyrismu.“¹⁵ Prepisu diela sa zastal jednoznačne spisovateľ Josef Škvorecký, opatrne dramatik Václav Havel.

¹⁴ BAUER, Jan: Muzikálový triumf, ref. 13, s. 105 – 106.

¹⁵ BAUER, Jan: Muzikálový triumf, ref. 13, s. 106.

¹³ BAUER, Jan: Muzikálový triumf. Praha: Brána, 1999, s. 103.



Vašo Patejdl: Adam Šangala. Divadlo A. Bagara, Nitra 2003. Eva Hlaváčová (Šangalova matka). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

Najväčší spor v krátkych dejinách českého muzikálu predstaviteľka titulnej postavy zhrnula do jednej vety s rockerovskou otvorenosťou a s bednárikovskou občasnou vulgárnosťou: „Rusalka rozdelí národ jako prdel na dvě půlky.“¹⁶

Na domácej pôde nemal Bednárík šťastie byť v ohnisku takýchto vojen o hudobno-dramatický žáner nášho veku. Najbližšie mal k tomu v Nitre, keď sa pripravoval už tretí slovenský muzikál *Adam Šangala* (2003). Predtým Bednárík pôvodnú tvorbu ignoroval. Ujali sa jej iní. V Divadle Andreja Bagara sa Martin Ťapák podvolil preniesť na javisko čo-to zo svojho filmu o hybskom zbojníkovi Pachovi. Muzikál na Jarošov námet so Stračinovou hudbou sa volal *Pacho sa vracia* (1995). Muzikál *Báthoryčeka* napísal skladateľ Henrich Leško s literátmi Janou Kákošovou, Martinom Sarvašom a Ivanom Vojtekom. Režiroval ho Martin Kákoš (2000). Aj *Adam Šangala* má filmársko-televíznu predhistóriu. Jozef Paštéka prepísal na libreto svoj televízny triptych podľa románu Ladislava Nadášiho-Jégé. Väčšina úspešných muzikálov vznikla podľa zaujímavých literárnych predlôh. Nádašiho román medzi ne nepatrí. Libretista chcel nerozhodného mládenca premeniť na aktívneho hrdinu. Nedosiahol presvedčivý výsledok. Museli sme si položiť otázku Kto je Adam? Hrdina? Rebel? Zbojník? Nezbíja, lež zabíja, hoci proti svojej vôli. Túži po slobode, no vždy ho zotročia. Neorie, neseje, zato všade zanecháva plody. Malých Šangalovcov kolíšu na hradoch aj v chalupách. Vyspal sa s mnohými, zosobášili

ho iba s Povrazníkovou dcérou, ako poeticky nazval sľučku na šibenici Ján Chalupka. Adamovo putovanie životom i muzikálom trvá veľmi dlho. Nedokázal ho skrátiť a dramaticky viac vypointovať ani režisér Bednárík, ktorý na texte aj dramaticky spolupracoval. Príbeh bol dlhý a najmä zdlhavý aj napriek tomu, že režisér využil mnohokrát vyskúšaný princíp filmovej montáže.

Od *Evanjelia* a až po *Kabaret*, od druhej až po nateraz poslednú muzikálovú inscenáciu sa Bednáríkovo inscenačný model nemení. Nepoužíva oponu, nezaťažuje predstavenia prestavbami scény, obrazy sa prelínajú jeden do druhého. Zvyčajne na točnu postaví hlavnú dekoráciu, dve – tri základné prostredia hry, do portálov nazhromaždí množstvo rekvizít a lokalizuje tam podružnejšie výstupy. To podstatné sa však odohrá a odspieva ako v starej opere či operete na proscéniu. Zvykne tiež nepoužívať horizont, ale miesto neho celé javisko do polkruhu zabarikáduje zveličenými rekvizitami (v Adamovi Šangalovi knihami) a do stredu scény, zozadu, zľava i sprava vysúva plošinky so stavbami interiérov, či s náznakmi exteriérov. Neruší to priebeh deja ani hudobný tok. Divákov však unavuje malou variabilnosťou.

Pravidelne sa na Bednáríkovom javisku opakujú určité režisérsko-výtvarné schémy. Zo scény vytvára nesúrodé koláže. Mieša rôzne výtvarné štýly, nábytok a rekvizity z rôznych čias, do svojho čítania z *Evanjelia* vložil reklamné logá súčasných naftárskych firiem. Staré príbehy chce takto aktualizovať. Po javisku nechá roznášať transparenty a rôzne fotografické portréty, pripomínajúce dnešné demonštrácie. Postavy píšu po dekoráciách rôzne slogany a heslá, aj v biblických časoch nachádzame dnešných sprajerov. Do každej inscenácie zakomponuje dojímavý výjav s deťmi. Málokedy chýba detské pieskovisko, kočky, vláčiky, autička. Na Bednáríkovom javisku nesmie zastať čas, život ani dej. Aj Dalího tečúce hodinky už neraz použil. Vo svetových múzeách a galériách videl veľa krásnych obrazov a teraz túži aspoň výlomky z nich ukázať divákovi a zároveň obohatiť obrazovú rovinu inscenácie. Neraz jeho javisko pripomína antikvariát. No nestáva sa, aby čo by len jeden zo sta predmetov nebol aspoň na chvíľku



Vašo Patejdl: Adam Šangala. Divadlo A. Bagara, Nitra 2003. Leopold Haverl (Bábkar). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

¹⁶ BAUER, Jan: Muzikálový triumf, ref. 13, s. 104.



John Kander: Kabaret. Divadlo A. Bagara, Nitra 2004. Eva Pavlíková (Master of Ceremonies). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

stredobodom deja. Čo Bednárík vymyslí, to aj domyslí. A to nedomyšlené zahalí mrak dymu či hustá umelá hmla, ktorá sa pravidelne valí z každého kúta scény.

Bednárík pracuje s rôznymi scénografmi, nielen v Čechách, aj na Slovensku ich srieda. *Evanjelium o Márii* robil ešte s Ladislavom Vychodilom, na Novej scéne pri inscenovaní *Donaha!* plnil jeho vôľu Juraj Fábry, v Nitre pri *Kabarete* Vladimír Čáp. Pripomeňme si, že Bednárík absolvoval umeleckú priemyslovku, že pre kolážovú techniku a umenie ho tam nadchol profesor Rudolf Fila. Na začiatku Bednárík navrhoval pre svoje amatérske inscenácie aj scény. Veľmi dobré scény pre iné súbory ani vyškolení scénografi tak často nevytvorili. Bednárík výtvarný cit a znalosť remesla ako postaviť scénu fungujúcu sfa hodínku v sebe nikdy nezaprel. Na všetkých jeho inscenáciách dodnes vidno jeho kresliarsku ruku aj technické uvažovanie. Prvotný scénický nápad je vždy jeho. Škoda, že v poslednom čase bohatstvo Bednáríkovej fantázie prekrýva nákladnosť výpravy. Muzikál však nemôže byť chudobnejšou sestrou opery ani operety. Muzikál ako na truc chce mať všetko iné a ináč než to prekvitalo v operete, no na nablýskanú výpravnú pompéznosť nechce zabudnúť. Cez ňu sa do mnohých muzikálových veľkoprodukcí prešmykol aj gýč. Do Bednáríkových inscenácií má cestu otvorenú. On totiž svoju lásku ku gýču verejne vyznal. Na Bednáríkovom muzikálovom začiatku, v *Evanjeliu o Márii*, vo finálovej apoteóze Kristus s Matkou stúpajú do divadelných výšin orámovaní množstvom žiaroviek a kvetov, v zlatých rúchach, v jase svetiel a v jasote obecnstva. Starší a pobožní videli tu obraz dôverne známy zo sviatočných chvíľ vo svojich kostoloch. V jednom z nedávnych Bednáríkových scénických

divov, v *Adamovi Šangalovi* sa Bábkar, riadiaci celú hru, ktorého všetci oslovovali Bože, v závere predstavenia ako Deus ex machina vznáša nad javiskom sediac v strede veľkého „božieho oka“, okopírovaného z barokových oltárov. Bednárík miluje v divadle takéto kostolné „zázraky“. Pre *Krvavú svadbu* si dal na Malej scéne od Vychodila postaviť kaplnku s oltárom, kazateľnou a s krstiteľnicou.

Bednárík o gýči hovorí láskavo, s porozumením, ba viac, s uzročením, nezakryte ho pestuje. Ale čo je to gýč? Jesto viacero definícií, no mne sa pozdáva jednoduché vysvetlenie, že gýč v umení je to všetko, čo človeka ženie naspäť do detských rokov, v ktorých sme vnímali svet zjednodušene, ale neobychajne farebne. Práve takýto je gýč bednáríkovský. Keď v mladosti a v chudobe použil pre celú inscenáciu jeden farbený odtieň, nemohla byť reč o gýči, teraz, keď jeho muzikálové i operné inscenácie márnotrane hýria krikľavými farbami, gýč sa skloňuje v mnohých recenziách. Áno, dnes Bednáríka poznáš v muzikáloch nie ako vtáka po speve, lež po gýči.

Gýč nemusí oslepovať oči iba pestrou farebnou paletou, chce sa zapáčiť aj nahotou. Zatracovanú operetnú šteklivosť vysoko prekonal dva Bednáríkove muzikály či „muzikály“ ako ich – vraj vtipne – pomenoval sám inscenátor, *Klietka bláznov* a *Donaha!* V nich sa Bednárík prihlásil k tradíciám revuálnej operety a hudobného kabaretu. V niektorých inscenáciách celé plochy vyznievajú ako revuálne šou. Vo všetkých sa réžia a choreografia silne prepletajú, prepájajú. Muzikály, opery, ale aj činohry Bednárík vytrvalo, bez výnimky rámcuje tanečnou postavou alebo dvojicou. Divák má v nich spoznať akýsi symbol, tanečné vyjadrenie drámy. Aj v *Modrom vtákovi* bola biela baletníka, aj v *Majstrovskej lekcii* sa tancovalo na špičkách. V *Evanjeliu* v čiernom zahalená tanečnica vyjadrovala Bolesť, v opernom Gounodovom prepísaní Shakespeareovej tragédie *Romeo a Júlia* dvaja takmer nahí tanečníci pripomínali Hnev rodu Capuletov a Nenávisť rodu Montekov. Hlavní hrdinovia mali navyše tanečné spodobenie svojich Duší. Bol to dobrý nápad. Popisne a nevhodne vyznelo naproti tomu baletné ilustrovanie detských spomienok kráľovnej Alžbety vo Verdiho opere *Don Carlos*. Hudobné produkcie Bednáríka sú teda zakaždým aj baletnou činohrou, operou-baletom, či muzikálom-baletom.



John Kander: Kabaret. Divadlo A. Bagara, Nitra 2004. Eva Večerová (Fräulein Schneider) a Leopold Haverl (Herr Schulz). Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.



John Kander: Kabaret. Divadlo A. Bagara, Nitra 2004. Snímka Anton Sládek, archív DAB Nitra.

Niektoré zo scénických prvkov či myšlienok Bednárika a jeho spolupracovníkov sú tak invenčné, príťažlivé, efektné, že ich do omrzenia používa nielen sám tvorca, ale aj iní režiséri. V Opere SND Bednárik naštudoval činohru Američana Terrence McNallyho *Majstrovská lekcia* (2002). Monodrámu o dive medzi opernými divami, o sopranistke Márii Callasovej. Režisér v predlohe našiel zámienku postaviť pred oči malých ľudí nevšedný veľký ideál, „posvätnú obludu“, ako nazval hysterickú primadonu, dnes veľkú historickú osobnosť hudobného divadla. Z monodrámy a drámy silného jedinca urobil príťažlivé divadlo pre milovníkov opery aj činohry. No oprel sa viac o operu než činohru. Scénograf Vladimír Čap po dohovore s režisérom vybral príbeh z rámčeka monodrámy a orámoval ho veľkým, veľkolepým pozlátaným portálom operného javiska. Vo chvíľach šťastia a speváckych triumfov Callasovej inscenátori portál zhora i zo strán magicky nasvietili. Spomienky na triumfy sa tak ocitli v zlatom divadelnom ráme. Vynikajúci nápad, to obdivuhodné nasvietenie osvietilo každého diváka. Ba aj režisér rov nasledujúcich produkcií na tomto javisku. Prvý si ho osvojil Martin Huba, keď so scénografom Jozefom Cillerom inscenovali pôvodné dielo Juraja Beneša *The Players*. (2004). V diele našli momenty, keď gloriolu herectva považovali za vhodné takto slávnostne iluminovať. Naposledy český režisér Jiří Nekvasil a scénograf Daniel Dvořák oným svetelným portálom rámcovali všetky odpoetizované obrazy z Dvořákovej *Rusalky* (2005).

V Bednárikovom prístupe k hudobnému divadlu existuje jeden závažný rozpor. Kým v opere rešpektuje muziku tragických diel Gounoda, Bizeta, Verdiho, Masseneta

aj komických buffonád Rossiniho či Donizettiho, v muzikáloch skladateľov akoby bral na ľahkú váhu. Nevyberá si opusy hudobne najkvalitnejšie a zmieril sa s požiadavkou producentov, že všetky jeho muzikálové inscenácie budú bez živej hudby. Naproti tomu na javisku malom ako dľaň v Astorke hrali *Kabaret* so živým orchestrom, nepoužili playback, iba urobili nové aranžmán. Bednárikove muzikály bez živej hudby sú veľmi znehodnotené, nemajú dôstojné miesto v dejinách hudobného divadla. Bez živej hudby vlastne ani nie sú hudobným divadlom. Sú iba Bednárikovým divadlom. Pripomína to nadšenie bez hraníc talianskych operných maniakov, ktorí si trúfajú uviesť veľkú operu aj v malomestskom divadle. Dáku slávnú hudobnú nahrávku s poprednými sólistami púšťajú zo záznamu a nemí kostýmovaní ochotníci na javisku naprázdno otvárajú ústa, veľkoooperne gestikulujú a markujú živé predstavenie.

Bednárik je na všetkých spolupracovcoch inscenácie veľmi prísny, ľudia sa ho obávajú, no predsa vyhľadávajú spoluprácu s ním. Stalo sa, že „herec počas skúšok prehlásil, že nebude otročiť, pretože inscenovať s pánom Bednárikom je skutočne katorga. On totiž vyžaduje absolútne, na sto percent pripraveného profesionála a z hercov tečie krv...“¹⁷

Činoherné divadlo Bednárik opustil a vydal sa za operným či muzikálovým z túžby po syntetickom divadelnom tvare. „Ak by som nemohol robiť a chápať divadlo ako nádhernú syntézu pohybu, poézie či prózy, výtvarnosti, hudby a hereckého umenia – tak by som od neho odišiel.“¹⁸ Neodišiel, lebo aké divadlo si vysníval, také divadlo sa mu darí vymýšľať. Divadlo, ktoré má „aktuálnosť a údernosť televízie, dynamiku a šmrnc videoklipov, rafinovanosť a atraktivnosť módy, rocku, tenisu, jasnosť a pútaivosť dobrých filmov.“¹⁹ Tajomstvo jeho úspechu je v tom, že hrá a vie robiť hudobné divadlo bez náborových tajomníkov. Živé aj napriek absencie živej hudby.

LADISLAV ČAVOJSKÝ

A MUSICAL BEDNÁRIK

Originally actor and drama director Jozef Bednárik (1947), has been lately keenly involved in music theatre projects. Musicals follow his opera productions and currently, he collaborates with the New Stage Theatre in Bratislava, A. Bagar Theatre in Nitra and with several musical theatres in Prague. The outcome of his creative endeavours are a modern synthetic format of music theatre, collages of music, stage design and acting art and on the stage, he does not hesitate to apply the principle of film montage. His music theatre aspires to be current, with the striking power of television, the dynamism of videoclips, the glamour and attractiveness of fashion and rock, and the intriguing nature of good films. Kitsch in his production has a concrete and justifiable purpose. However, live music is not a component part of the majority of his musicals.

Táto štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/3134 /25

¹⁷ GREGOR, Ľubo: Ľubo Gregor spomína. Astorka. Divadlo, ktoré nikto nechcel. Bratislava: List, 2000. S. 83.

¹⁸ KAMENISTÝ, Ján: Ako kopú múzy. Bratislava: Smena, 1990, s. 16.

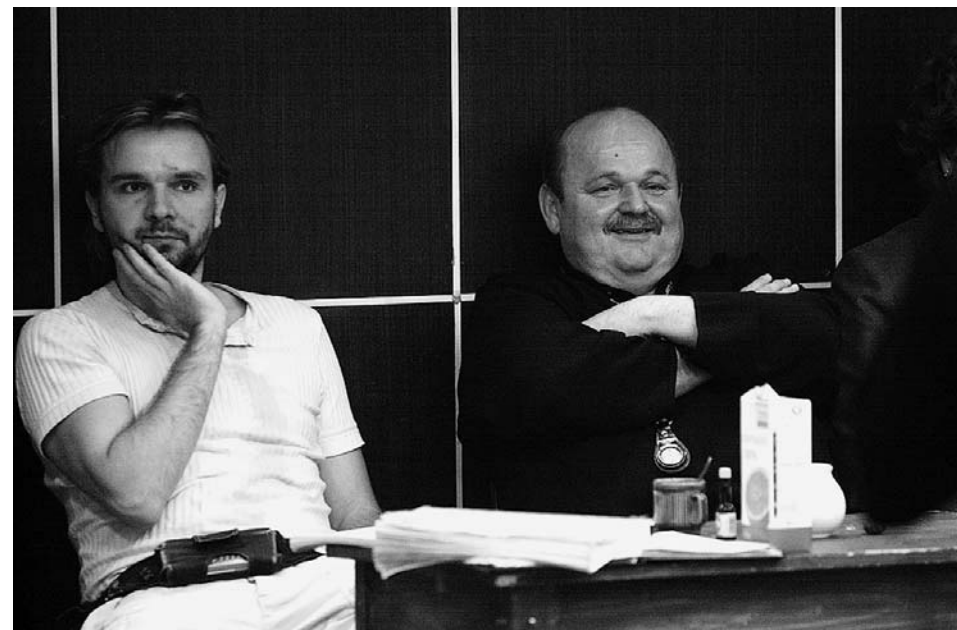
¹⁹ KAMENISTÝ, Ján: Ako kopú múzy, ref. 18, s. 17.

Súpis premiér muzikálov v réžii Jozefa Bednáríka

Dátum premiéry	Skladateľ/libretista	názov	divadlo
30. 04. 1983	Ivan Kašík, úprava Václav Kašík/ J. Brukner	Zo života hmyzu muzikál podľa hry bratov Čapkvcov	Nová scéna, Bratislava
13. 03. 1992	László Tolcsyay/ Péter Müller st. a ml.	Evanjelium o Márii (Maria Evangeliuma) rocková opera	Nová scéna, Bratislava
15. 01. 1993	Robert Wright, George Forrest/ Maury Yeston, Luther Davis	Grand hotel muzikál podľa románu V. Baumovej	Nová scéna, Bratislava
17. 12. 1993	Willy Russell	Pokrvní bratia (Blood Brothers), muzikál	Nová scéna, Bratislava
27. 05. 1994	Andrew Lloyd Webber/ Tim Rice	Jozef a jeho zázračný farebný plášť (Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat), muzikál	Nová scéna, Bratislava
13. 10. 1995	Karel Svoboda/ Richar Hes, Zdeněk Borovec	Dracula muzikál na motívy románu B. Stokera	Kongresové centrum, Praha
21. 12. 1995	Franz Lehár/ Paul Knepler, Béla Jenbach	Paganini opereta	Nová scéna, Bratislava
21. 06. 1996	Cy Coleman/ Neil Simon, Dorothy Fieldsová	Sladká Charity (Sweet Charity), muzikál podľa scenára Federica Felliniho	Východoslo- venské divadlo, Košice-Prešov
14. 06. 1997	Lionel Bart	Oliver! muzikál podľa románu Ch. Dickensa	Východoslo- venské divadlo, Košice-Prešov
11. 09. 1998	Karel Svoboda/ Richar Hes, Zdeněk Borovec	Dracula muzikál	Istropolis, Bratislava*
15. 09. 1998	Karel Svoboda/ Richar Hes, Zdeněk Borovec	Dracula muzikál	Umelecké centrum, Soul, Južná Kórea*
18. 12. 1998	Jerry Bock/ Joseph Stein, Sheldon Harnick	Fidlikant na streche (Fidler on the Roof), muzikál	Divadlo A. Bagara, Nitra
14. 02. 1999	Zdeněk John, Martin Kumžák/ Michael Prostějovský	Rusalka muzikál na motívy Jaroslava Kvapila a Antonína Dvořáka	Divadlo Milénium, Praha
10. 09. 1999	Karel Svoboda/ Richar Hes, Zdeněk Borovec	Dracula muzikál	Divadlo J. Záborského, Prešov*
31. 03. 2000	Ondřej Soukup/ Jiří Hubač, Gabriela Osvaldová	Johanka z Arcu muzikál	Divadlo Ta Fantastika, Praha

13. 12. 2000	Karel Svoboda/ Richar Hes, Zdeněk Borovec	Monte Christo pop opera	Kongresové centrum, Praha
07. 12. 2001	John Kander/ Joseph Stein, Fred Ebb	Zorba muzikál	Divadlo A. Bagara, Nitra
22. 03. 2002	Jerry Herman Harrey Fierstein	Klietka bláznov (La Cage aux Folles), muzikál	Nová scéna, Bratislava
06. 12. 2002	Jerry Bock/ Joseph Stein, Sheldon Harnick	Fidlikant na streche (Fidler on the Roof), muzikál	Divadlo J. Záborského, Prešov (nitrianska inscenácia)
28. 11. 2003	Vašo Patejdl/ Jozef Paštéka, Kamil Peteraj	Adam Šangala muzikál	Divadlo A. Bagara, Nitra
19. 09. 2004	David Yazbek/ Terrence McNally, David Yazbek	Donaha! (The Full Monty), muzikál	Nová scéna, Bratislava
03. 12. 2004	John Kander/ Joe Masteroff, Fred Ebb	Kabaret muzikál	Divadlo A. Bagara, Nitra

* Pôvodne pražská inscenácia (1995) so zmenami v obsadení.



Choreograf Ján Ďurovčík s režisérom Jozefom Bednáríkom na skúške Kabaretu v Divadle A. Bagara v Nitre, 2004. Snímka Anton Sládek, archív DABNitra.

MILOSLAV BLAHYNKA

Problematika estetickej analýzy opery má svoje opodstatnenie z čisto odborného a poznávacieho hľadiska, ale aj z inscenačného, interpretačného a pedagogického hľadiska. Záujem o teoretickú, muzikologickú a teatrologickú reflexiu operného umenia rastie, dokumentuje to zväčšujúci sa počet odborných prác, štúdií a kníh o opere. Estetická analýza opery má svoju dôležitú gnozeologickú stránku. Pre naše účely však existuje len obmedzený počet štúdií a ďalších teoretických prác poskytujúcich podnety pre estetickú analýzu opery. Preto sa často práce o opere obracajú k námetovej a libretovej stránke opery a pri analýze hudby opery nedospejú ani ku klasickému analytickému prístupu vychádzajúcemu z postulátov hudobnej teórie a z princípov hudobno-dramaturgickej výstavby opery.

Estetická analýza opery má nezastupiteľné miesto aj pri hudobnej interpretácii opery a v jej inscenačnej praxi. Ťažko si možno predstaviť, že by členovia inscenačného a hudobno-interpretáčného tímu dospeli k hodnotnému výsledku bez toho, že by sa spoločne aj každý sám nezamýšľali nad estetickou dimenziou interpretovaného a inscenovaného operného diela.

Táto otázka súvisí predovšetkým so syntetickým a komplexným charakterom opery. Estetik tu má pred sebou dva prístupy k opere. Prvý z nich smeruje k objasneniu a odôvodneniu estetickej a umeleckej hodnoty diela, druhý smeruje k analýze opernej významovosti. Práve oblasť významovosti je určujúca pre pochopenie operného diela. Estetika tu má možnosť postupovať ruka v ruke s modernou hermeneutikou, ktorá problém významovosti a chápania zmyslu umeleckého diela nastoluje na rozdiel od staršej hermeneutiky nie ako „preklad“ umeleckého diela do slov, teda v určitej naratívnej linearite, ale ako relatívnejšie vymedzenú množinu možných zmyslov a významov, do ktorej sa okrem iného premietajú recepčné postoje a skúsenosti vnímateľa.

Tento postoj modernej estetiky a hermeneutiky podporuje aj súčasná operná inscenačná prax. Dnes len v ojedinelých prípadoch sa opera inscenuje iba ako príbeh odohrávajúci sa v jednom určitom časopriestore, ako príbeh uzavretý do seba a tak prezentovaný divákovi. Oveľa častejšie inscenačná prax prináša taký výklad, ktorý nad dramatickými a naratívny významovými prostriedkami opery kreuje výklad zmyslu diela pre myšlienkový svet súčasného človeka.

Pre problém chápania a umeleckého zmyslu má v opere kľúčový význam hudba. V dejinách hudobno-estetických názorov na funkciu hudby v opere sa stretáme s rozmanitým estetickým chápaním funkcie významovosti opernej hudby. Už v 19. storočí sa stretáme s chápaním opernej hudby ako komplexného a obrazného jazyka zmyslu a oproti nemu s estetickým vedomím, ktoré oddeľuje čisto estetickú kvalitu diela od všetkých obsahových momentov. Toto vedomie si umenie minulosti prisvojuje ako

štýlový fenomén a smeruje k abstraktnému chápaniu opernej hudby. Typickým reprezentantom prvého smeru bol Richard Wagner. V úvode k čítaniu *Súmraku bohov* pred vybraných okruhom poslucháčov v Berlíne o tejto problematike napísal: „Je to teda hudba, ktorá nám neprestajne sprostredkuje motívy deja v jeho rozvetvených súvislostiach, aby sme ich spolupreciňovali, a zároveň má úlohu predvážať tento dej s dramatickou určitosťou: lebo konajúce postavy sa nemôžu o základoch svojich pohnútok vysloviť v zmysle reflektujúceho vedomia a ich dialóg tak získava tú naivnú precíziáciu, aká vytvára ozajstný život drámy. Ak antická tragédia obmedzovala dramatický dialóg, pretože ho musela (oddelene) vkladať medzi spevy chóru, je teraz tento pôvodný produktívny prvok hudby, ktorý dával vyšší význam spevom drámy predvážaným v orchestre, v modernom orchestri – tejto vymoženosti našej doby – neoddeliteľný od dialógu stále po boku samotnému dej; v najhlbšom zmysle je to tak, že všetky motívy akoby uzatvára v materinskom lone.“¹

Oproti nemu Eduard Hanslick v práci *O hudobnom krásne* hovorí o opernej hudbe ako o významovo najabstraktnejšej zložke významovej štruktúry opery: „Opera sa nikdy nemôže stať vyslovenou drámou alebo rýdzim inštrumentálnym dielom. Cieľ pravého operného skladateľa je preto aspoň neprestajné spájanie a sprostredkovanie oboch momentov, nikdy principiálna nadvláda jedného z nich. Ak však pochybuje, rozhodne v prospech hudobnej (kurzíva E. H.) požiadavky, lebo opera je predovšetkým hudbou a nie drámou. Môžeme si to ľahko overiť na značnom rozdieli v tom, čo očakávame od drámy a od opery s rovnakým dejom.“² Pre estetický výklad významovosti opernej hudby má poznanie estetických názorov súvisiacich buď bezprostredne so vznikom diela alebo so širšími dobovými estetickými názormi na operu mimoriadny význam. Veď prvotnou a azda aj najdôležitejšou úlohou estetiky nie je iba hľadanie teórie, ale aj objasňovanie pojmu umenia a pojmov umenie a estetická hodnota.

Preto ozajstný estetický výskum a estetická analýza sa začínajú až tam, kde sa prekročia hranice čisto technologického popisu a na neho nadviaže systémová reflexia toho, čo sa najprv popisuje. Táto systémová reflexia smeruje k objasneniu zmyslu umeleckého diela, ten však nemožno oddeliť od kategórií, akými sú kvalita, látka, forma, tvar. Aj najvšeobecnejšie kritéria hodnotenia, ku ktorým patrí napr. vzťah obsahu a formy, spôsob integrácie použitého materiálu alebo umelecká intenzita sa napokon opierajú o umeleckú pravdu a umelecké poznanie.

Analytik, ktorý pristupuje k opernému dielu, by mal vychádzať z okolností, ktorú podľa nášho názoru nanajvyš priliehavo pomenoval už Otakar Zich vo svojej *Estetike dramatického umenia*. Opera je podľa neho „dramatické dielo spoluvytvorené hudbou, ktorého herci spievajú.“³ Z tejto definície pre operného skladateľa aj pre analytika, či estetika, vyplýva dôraz na dramatický dej a dramatické postavy. Existuje medzi nimi silné prepojenie: dramatický dej by sa nemohol vytvárať bez dramatických osôb a ich charakterov sa môžu rozvíjať iba v rámci dramatického deja. Dramatický dej a dramatické osoby jestvujú, pravda, aj v činohre, v opere však práve hudba môže vytvárať

¹ PETRÁNEK, Pavel (ed.): Richard Wagner a Prsten Nibelungův. Statě a články Richarda Wagnera spojené se vznikem a prvním provedením díla. Praha : Národní divadlo Praha. Český překlad Vlasta Reittererová. Knihozna opery Národního divadla, svazek 6., 2004, s. 82 – 83.

² HANSLICK, Eduard: O hudebním krásnu. Do češtiny přeložil Jaroslav Střítecký. Praha : Editio Supraphon, 1973, s. 56 – 57.

³ ZICH, Otakar: Estetika dramatického umění. Praha : Panorama, 1931, s. 304.

prostredníctvom svojich významových, výrazových a atmosférotvorných kvalít typologicky nové alebo špecifické spôsoby prepojení medzi nimi.

Preto by mal analytik – ešte skôr než z architektóniky operného diela vysegmentuje základné hudobné formy, z ktorých sa skladá – rozobrať, ako jednotlivé dramatické situácie vytvárajú celok dramatického deja a až potom by mal riešiť otázku, ako korešpondujú hudobné situácie s dramatickými situáciami a ako skladateľ rieši hudobne dramatickú stavbu jednotlivých výstupov, operného dejstva aj diela ako celku.

Z estetického hľadiska by sa mala opere venovať pozornosť zameraná súčasne a paralelne na mikroštruktúru, mezoštruktúru aj makroštruktúru. Proporcie a vzťahy, ktoré skladateľovi ponúka text operného libreta, sa môžu spôsobom zhudobnenia radikálne zmeniť. Až skladateľova tektonická koncepcia diela určí a definitívne potvrdí, čo z potenciálneho dramatismu libreta potvrdí a realizuje ako hudobnodramatický rozmer operného diela. Dynamické napätie medzi potencialitou libretového textu a skladateľovou hudobnodramatickou koncepciou býva často, napríklad v súčasnej opernej inscenačnej praxi, zdrojom neobvyklých výkladov a prekvapivých režijných riešení. Preto analýza tohto vzťahu by nemala zostať stáť mimo analytikov zorný uhol pohľadu a konzekvencie z neho odvodené v niektorých prípadoch jasne poukazujú na štýlové a významové špecifiká konkrétneho operného diela.

Estetická analýza operného diela by mala poukázať aj na to, že skladateľom vytvorený „definitívny“ tvar diela je zároveň podnetom na štýlovo osobnostne široké spektrum inscenačných a hudobno-interpretáčnych výkladov. Pojem definitívny sme uviedli v úvodzovkách. Niekedy sa v tradičnej estetike absolutizuje. Nazdávam sa, že predmetom estetickej analýzy opery by mali byť jednotlivé verzie diela a otázka opodstatnenosti ich použitia v inscenačnej praxi. Nikto nepochybuje, že je veľký rozdiel, či sa Don Giovanni hrá v pražskej alebo viedenskej verzii, či sa hrá *Don Carlos* s úvodným obrazom vo Fontainebleau a s Eboli snom, či sa *Jej pastorkyňa* hrá v Kovařovicových úpravách a retušoch alebo v Janáčkovom origináli, resp. v definitívnom tvare z roku 1908, alebo či sa *Krútnava* inscenuje s originálnym Suchoňovým záverom alebo v podobe, ktorú diktovala kultúrna politika štátu a štátostrany. V mnohých prípadoch nejde len o dve verzie a o jednoduchý problém voľby jednej z nich. Jestvuje niekoľko verzií a tie v konečnom dôsledku relativizujú pól estetického objektu, respektíve definitívnej podoby diela.

Od otázok tektoniky a hudobnodramatickej výstavby celku by mal analytik smerovať k skúmaniu hudobnej charakteristiky dramatických osôb. Základná otázka sa týka už samotného rozloženia dramatického času medzi jednotlivé hudobné postavy. Opäť tu platí to, čo sme pomenovali v súvislosti s operným libretom. Medzi charakteristikou postavy v librete opery a medzi jej hudobným stvárnením jestvuje dynamická antinómia. Až hudba dáva postave reálny rozmer. Od plasticity a „trojrozmernosti“, ktoré dáva hudba opernej postave sa odvíjajú konzekvencie pre inscenačnú prax. Režisér, ktorý nemá schopnosť prostredníctvom estetickej analýzy hudby opernej postavy dospieť k jej výkladu a postupuje rovnako ako činoherný režisér – teda opiera sa len o text libreta – takmer nikdy nepredstaví inscenačne postavu v jej javiskovej životnosti.

Často sa pri charakteristike opernej postavy analyzujú čisto hudobné parametre a zdôrazňuje sa typ melodiky, rytmiky, charakteristické melodické kroky, príznačné motívy. K charakteristike postavy sa potom pripája ako ju dotvárajú prostriedky orchestrálného výrazu. Zabúda sa na problematiku hudobnej deklamácie. Nejde len

o prístup k zhudobnému slovu v zmysle jeho zrozumiteľnosti. Problém deklamácie v opere má širšiu estetickú dimenziu. Úcta a rešpektovanie fonologických jazykových noriem je základná rovina. Je dôležitá nielen pre zrozumiteľnosť spievaného slova, ale etabluje zároveň sféru spoločných výrazových a významových prostriedkov reči a hudby. Zvukové prostriedky hovorenej reči sa v rozmanitých operných štýloch špecifickým spôsobom prenášajú do jej zhudobnenia a spoluurčujú typy expresivity. Rečový prejav môže ovplyvniť dynamické, tempové a agogické kvality hudby a od nich sa odvíja hudobná štylizácia reči.

Okrem kvalít, čo určujú štrukturálne súvislosti opernej hudby, treba analyzovať aj ténbrové kvality, najmä ľudského hlasu. Aj v tejto oblasti sa ukazuje, že nemožno v estetickej analýze oddeliť a izolovať analýzu diela od problematiky jeho interpretácie. V dejinách estetických prístupov k opere sa stretáme s vysokým ocenením zvukového parametru ľudského hlasu, ale aj s jeho odmietaním.

Paul Bekker, napríklad, chápal operu ako alegorickú hru s ľudskými hlasmi. Jej základným predpokladom je prezentovať ľudský hlas ako plasticky obrazný. Potenciál schopný tejto charakterizácie má tri základné faktory:

1. materiál – ten je do značnej miery určený klímou a národným temperamentom
2. spôsob vokálnej štylizácie – utvára ho najmä kultúrne prostredie
3. zákon typizácie – v ňom hrá mimoriadnu úlohu rozmanitosť hlasovo charakteristickej diferenciacie.⁴

Bekker zo vzájomných vzťahov týchto troch faktorov dospieva k názoru, že vytváranie operných postáv – na rozdiel od činoherných dramatických postáv – sa zakladá na zvukovo charakteristickom potenciáli samotných ľudských hlasov. Oproti nemu, napríklad Hans-Georg Gadamer jedinečnosť, ktorú do diela vnáša interpret, odmieta. V štúdiu Aktualita krásneho označuje ako „estetickú priberčivosť“, keď sa ide do opery preto, že spieva Maria Callas a nie preto, že je na programe určitá opera. V z významnení interpreta vidí sekundárnu reflexiu umeleckého diela a dospieva k názoru, že: „Dokonalá skúsenosť s umeleckým dielom je taká, že naopak musíme obdivovať diskretnosť aktérov: že nepredvádzajú sami seba, ale evokujú dielo, jeho kompozíciu a vnútornú koherenciu až k nechcenej samozrejmosti.“ V prílišnej pozornosti, ktorou krása hlasu a jeho ténbrovosť budí potešenie vkusu, vidí iba sekundárnu estetickú vrstvu umeleckého diela.⁵

Estetický význam ténbrovosti v opere má svoje historické pozadie. Ténbrovosť vo vzťahu k ľudskému hlasu a k deklamácii mala veľký význam už v počiatkoch opery, v monodickom štýle, ktorý prostredníctvom prostoty a jednoduchosti inštrumentálneho sprievodu opery vyzdvihol charakteristickú zvukovosť vokálneho hlasu. Dá sa povedať, že ténbrovosť mala dôležitú funkciu pri samotnom zrode opery ako umeleckého druhu a v jej prvotnom vývine.

Analýza špecificky hudobných prostriedkov opery prináša azda najzložitejšiu problematiku. Ťažko možno nájsť prístup, ktorý by sa dal aplikovať univerzálne – na rozmanité štýlové a historicky zakorenené operné diela. Vo vzťahu k deklamácii vystupuje ako mimoriadne závažná otázka výskumu intervalového spektra vokálnych partov.

⁴ BEKKER, Paul: Stimme und Gestalt, In: Musikblätter des Anbruch, roč. 6, 1924, s. 21.

⁵ GADAMER, Hans-Georg: Aktualita krásneho. Umění jako hra, symbol, slavnost. Do češtiny preložil David Filip. Praha: Triáda, 2003, s. 59 – 60.

Už klasická hudobná semiotika typologicky členila intervaly na viac spojené s hovorovou rečou a viac s možnosťami hudobnej štylizácie a hudobnej významovosti.

Každý interval mal svoju sémantickú intonačnú kvalitu, významovosť mu však dodával kontext a sloh, v ktorých bol použitý. Jaroslav Jiránek v práci o Smetanovej opernej tvorbe zisťoval štatisticky priemernú hodnotu vzájomných intervalových proporcií vokálnych partov jednotlivých opier a na ich základe stanovil charakteristické odlišnosti v intervalovej skladbe vokálnych partov na pozadí štatistického priemeru celej opery a kládol si otázku, ako sa podieľajú na vytváraní jednotlivých typov dramatických situácií. Túto štatisticky zistenú hodnotu však vždy overoval zisťovaním na základe analytického prístupu, kde hudobná skúsenosť a vkus pôsobia ako účinná a vhodná korekcia.⁶

Samozrejme, nad analýzou a zovšeobecneniami z intervalového spektra postáv sa klenú ďalšie sféry teoretickej reflexie. Z veľkej šírky prístupov pripomeňme na tomto mieste napríklad Zichove analýzy ako je hudba schopná vyjadriť motiváciu dramatického deja, ako môže hudba emocionálne odôvodniť určité konanie a ako prostredníctvom príznačných motívov nadobúda schopnosť aj ideovo odôvodniť určité konanie.

Na opernú postavu sa treba pozeráť ako na postavu kreovanú mimeticky aj fiktívne zároveň. Stále sa stretáme s prístupmi, ktoré vidia operné postavy ako realistické imitácie skutočných ľudí. Skladateľ a teoretik Juraj Beneš neraz pripomínal, že na základe takto nastavenej optiky máme sklon hovoriť o týchto postavách, ako keby boli naši susedia alebo známi. Tento prístup izoluje postavu od textovej štruktúry operného diela, vrátane textu hudobného zápisu. Analýza niekedy upadá do špekulácií o podvedomých motiváciách, alebo sa týmto postavám umelo konštruje minulosť a budúcnosť. Opačný extrém predstavuje prístup, ktorý postavu chápe iba ako textovú a hudobnú štruktúru. Obe tieto krajné pozície možno zmieriť, ak sa na opernú postavu nebudeme pozeráť iba ako na výsledok umeleckej mimezis, ale aj ako na výsledok subjektívneho prístupu k opernému štýlu, v rámci ktorého sa umenie do istej miery odpúta od reality a svojou významovosťou mieri k fiktívnym svetom.

Práve uvedomenie si vzťahu medzi umeleckou mimezis a fikciou umožňuje reflektovať operu nielen ako dielo, ale v prepojení diela a jeho javiskovej podoby, divadelnej inscenácie. Pomer medzi mimetickými významovými prostriedkami a tými, ktoré pomáhajú etablovať polohy fikcie otvára priestor, z ktorého vyrastá nové chápanie opernej réžie, ktoré operné diela minulosti vyníma z významových kontextov daných opernou tradíciou a prezentuje ich ako výrazne individuálne chápané súčasné divadlo. Hľadanie inscenačných perspektív známeho diela teda predpokladá takisto estetickú analýzu. Nejde len o problematiku odpatetizovania opery a o vykročenie z oblasti konvenčných interpretačných vzorcov a schém, ale o nové čítanie a nový individuálny výklad, hoci založený na objektivizujúcom základe danom aj racionálnym uchopením operného diela. Ak sa staršia inscenačná prax opierala o určité historické inscenačné modely overené tradíciou a konvenciou, nový režijný výklad klasických i moderných opier má šancu sa oprieť o analytický postoj, ktorý individuálnemu výkladu dodá zmysel a opodstatnenie.

⁶ JIRÁNEK, Jaroslav: Smetanova operní tvorba I. Praha : Editio Supraphon, 1984, s. 21 – 24 a intervalové spektra jednotlivých operných postáv, uverejnené priebežne v tabuľkách pri analýzach jednotlivých Smetanových opier).

Pri tomto výklade je kľúčová analýza nielen hudobnej významovosti, ale aj relácií medzi hudbou a divadelným časom a priestorom. Od hudobnej charakteristiky dramatickej postavy a dramatického deja a zápletky estetická analýza opernej hudby smeruje k otázke ako hudba spoluurčuje časopriestorové dimenzie inscenácie. Z ich hľadiska sú najdôležitejšie tri otázky:

1. Aký je poriadok a postupnosť operného príbehu a jeho vzťah k poriadku a postupnosti operného textu? Rozpory medzi poriadkom príbehu a poriadkom textu definovala teória naratológie v rámci literárnej vedy⁷ a teória drámy v rámci teatrológie. Pri uplatnení reflexie rozporu medzi poriadkom príbehu a poriadkom textu vo výskume operného divadla je na mieste otázka, ako hudba prispieva k tomu, aby sa v rámci významovej štruktúry opery uskutočnili rozmanité pohľady dozadu (retrospektíva) alebo pohľady do budúcnosti (anticipácia).

2. Ako autor pracuje s časopriestorom operného libreta a ako ho pretavil do opernej hudby? Podobne ako v bode 1. sa tu črtá rozpor medzi trvaním (respektíve možným trvaním) príbehu a trvaním operného textu, ktoré je v opere (a vôbec v hudobnom divadle) dané jeho inscenovaním. Medzi trvaním príbehu a trvaním jeho operného uchopenia existujú rozmanité ruptúry. A dokonca aj tam, kde libreto opery naznačuje, že dramatický a ozajstný čas príbehu sú totožné, ako napríklad v Schönbergovej monodráme Očakávanie, je to práve hudba, ktorá má schopnosť tieto jednoznačné relácie realitívizovať a v poslucháčovi vyvolať oprávnený dojem, že ide o celý život koncentrovaný do niekoľkých minút alebo aj naopak niekoľko kľúčových chvíľ ľudského života premietnutých do neho celého.

3. Akým spôsobom hudba naznačuje časopriestorové dimenzie inscenácie? Tu treba byť obzvlášť citlivým analytikom, aby režisér aj spievajúci herec pochopili, aká mimická, gestická a pohybová koncepcia bude vhodne a citlivo korešpondovať s gestickými, tanečnými a pohybovými kvalitami hudby, alebo ako sa tektonika operného dejstva prejaví v scénografickej koncepcii. V tejto oblasti je možnosť budovať významové paralely medzi hudbou opery a jej vizuálnou podobou v inscenácii veľmi veľa, opäť sa vynára ako základná korekcia opodstatnenosti jednotlivých prístupov k inscenačnému stvárneniu opery problém významovosti.

Znova sa tak pri úvahách o časopriestorových dimenziách opery vracia myšlienka o prepojení diela a jeho inscenačnej podoby. Bez tohto neustáleho prepojenia a s ním spojeného kladenja si otázok ako sa môže operná hudba premietnuť do inscenačnej podoby opery a čo z inscenačného tvaru sa odvíja od významových kvalít opernej hudby by sa bádanie o opere a estetická reflexia opery podobali kvázi zasvätenému hovoreniu o origináli, ale bez toho, že by rečník tento originál vôbec videl.

Táto štúdia je súčasťou grantového projektu VEGA č. 2/3134 /25

⁷ RIMMON-KENANOVÁ, Shlomith: Poetika vyprávění. Brno : Host. Strukturalistická knihovna, 2001, s. 51 – 65.

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

O divadelnej konvencii sa vie už veľa. Tak z pozitívnej i z negatívnej stránky. Vie sa, že ide o pomerne stabilný systém vyjadrovacích prostriedkov, ku ktorému divadelné umenie dospeje vždy, v každej epoche vývinu ľudskej spoločnosti. Vie sa o tom, že konvencia prežíva svoje vrcholy i pády nielen z historického, ale aj z umeleckého hľadiska. Preto sa považuje tak za tradičný vyjadrovací prostriedok, ktorý možno použiť v novej výrazovej pozícii (napr. v súlade s intertextuálnymi alebo interkultúrnymi postupmi alebo hľadaniami divadelnej antropológie), ale aj za niečo, čo spútava fantáziu. Za niečo, čo znemožňuje presadenie sa nových výrazových prostriedkov, pretože divadelná konvencia môže byť už príliš skostnateným súborom pravidiel vyjadrovania sa. Normou, ktorá je až priveľmi zrozumiteľná, jednoznačná a jasná. A preto banálna, všedná, z umeleckého hľadiska nezaujímavá, a teda aj všeobecne nízko hodnotená. Niekedy až do takej miery, že sa o konvenčných vyjadrovacích prostriedkoch hovorí ako už len o šablóne, kliše a šmíre. Z teoretického hľadiska o divadelnej konvencii tiež vieme, že jej „život“ v divadelnom umení má procesný charakter a zaručuje prístupnosť výrazu. Individuálne výrazové prostriedky ju nielen rozvíjajú, ale zároveň predstavujú jej prirodzené opozitum. Veľmi komunikatívnou ju robí všeobecná vedomosť o jej význame. Pri pretrvávajúcej prevahe konvenčných prostriedkov v stavbe divadelného diela sa však okruh záujemcov o tento spôsob vyjadrovania divadelného zámeru postupne zužuje. Akýkoľvek typ recipienta sa skôr či neskôr od diela kriticky odvracia pre jeho neaktuálnosť, t. j. poplatnosť umelo udržiavaným názorom a umeleckú vyprázdnenosť používaných výrazových foriem. Na druhej strane ako nezdravý sa pociťuje i opačný stav, kedy pri maximalizácii individuálneho divadelného výrazu sa divadelné dielo výrazne subjektívizuje a je kompozične a výrazovo veľmi osobité. O divadelnej konvencii v tomto zmysle môžeme hovoriť len v súvislosti s malým okruhom aktérov i účastníkov divadelného diania, pretože divadelný znak sa tu nedekóduje alebo netvorí prirovnávaním k poznanému a známemu – mimeticky, ale metaforicky – t. j. nepriamo, prenesene. Tvorivým hľadaním v diele alebo mimo neho. Oproti konvenčnej znakovej podobe divadelného vyjadrovacieho prostriedku sa v tejto situácii maximálne preferuje tvorivosť a asociatívnosť. Výber významov je slobodný a veľmi bohatý. Avšak každý individuálny výrazový prostriedok, za splnenia určitých podmienok, o ktorých sa podrobnejšie zmienim neskôr, sa má možnosť stať konvenciou. Úspešnosť a pretrvanie diela spočíva práve v optimálnej prítomnosti všeobecne známych a prijímaných a individuálnych vyjadrovacích prostriedkov. Čo zo sémantického hľadiska v prvom rade znamená, že ide o dielo s bohatou a veľmi inšpirujúcou škálou ťažšie i ľahšie dekódovateľných významov.

Táto krátka úvaha nad témou ma vedie k otázkam, ktoré považujem za mimoriadne

zaujímavé: Prečo je v dobe rozkvetu divadelná konvencia po výpovednej stránke silná a v dobe pádu slabá? Prečo však vždy niekoho silne priťahuje a oslovuje, či už tvorcov alebo divákov? Prečo je zaujímavá aj vo svojej „netvorivej“ podobe? Čoho je divadelná konvencia vždy „stretnutím“¹?

Mechanizmus vzniku divadelnej konvencie je podobný ako pri konvencii v bežnom živote. Na jednej strane je vždy výsledkom prirodzeného vývoja divadelného jazyka, vyvíja sa v súlade s jeho zákonitosťami. Prostriedok, ktorý sa stane konvenciou, si najprv „hľadá“ ideálne vyjadrovacie prostriedky, v novej forme sa stabilizuje a etabluje, rozširuje pole svojho pôsobenia na širší okruh divákov i tvorcov, čím zároveň vo svojom okolí vyvoláva vlastné popieranie. Na druhej strane vzniká na základe zachytávania mimodivadelných signálov najrozmanitejšieho druhu, ktoré hovoria o tom, čo je v danej dobe najdôležitejšie a najpodstatnejšie. Vytvára sa tak tlak na to, aby sa nové zistenia vyjadрили. Pretavenie týchto signálov do podoby divadelnej konvencie znamená, že „aktuálny“ podnet, vec, fakt, jav, problém atď. – t. j. „pravda o veci“ je pomenovaná. Je presne definované jej pozadie, mechanizmus vzniku, príčiny, ktoré k nej viedli i dôsledky, ktoré vedú od nej ďalej. Na javisku v podobe konvencie zasvieti práve svojím presným umiestnením do doby, v ktorej diváci i tvorcovia (reflektanti signálov) žijú. Jasnosť pomenovania podstaty veci v tejto etape vývinu konvencie ešte neprekáža. Jej veľká vnútorná sila spočíva práve vo výsostne aktuálnom spojení záležitostí človeka a divadla. Pomenované sa stalo dohovorom o pravde, ktorá je kvôli veľkej vnútornej sile a posolstvu o zistenom prijímaná ako niečo, čo je pevné a čo pôsobí. Reč nového prostriedku sa mení na nezrušiteľnú zmluvu, ktorá je prijímaná ďalej. Jej vonkajšia, ale aj vnútorná podoba sa postupne ustáľuje. Konvenčná podoba „pomenovaného“ sa stáva základným spôsobom vyjavenia zistenej pravdy, záväzným pravidlom, kánonom. Masovosť rozšírenia jej podoby znamená, že zistená pravda v nej prekročila a zároveň spojila hranicu osobnej, spoločenskej a univerzálne platnej skúsenosti. V novej divadelnej konvencii sa zrušili hranice starých právd, stretli sa nové pohľady.

Z celkom pochopiteľných ľudských dôvodov sa z divadelnej konvencie pri jej rozširovaní strácajú aktuálne informácie pôvodne do nej vložené. Je prirodzené, že sa ako prvé z novo vzniknutej konvencie strácajú informácie týkajúce sa osobnej skúsenosti s pomenovaným. Kvôli zväčšovaniu sa vzdialenosti použitej konvencie od doby alebo miesta jej vzniku sa tak neskôr konvencia celkom zákonite stáva znakom seba samej, tradíciou, vžitým úzusom, návykom, pravidlom, manierou až po kliše. Podľa miery neadekvátnej práce s ňou. Divadelná konvencia-zmluva sa tak stáva postupne odkazom na minulosť, ktorá je už ale zabudnutá. Keďže jej vnútorná sila stratila pôvodný zdroj energie, rezonovanie jej opakovaných používaní závisí od iných okolností. Na schopnosti používateľov – interpretátorov zvolenú konvenciu naplniť skúsenosťou, ktorá rezonuje s pôvodným vnútorným rozmerom jej podoby. Znakové štruktúry však už majú iné podmienky svojej existencie a teda nemôžu dosiahnuť pôvodnú silu výpovede. Prečo však vie byť silná aj „inovovaná“ konvencia? Prečo dnes tak veľmi lákajú konvenčné textové štruktúry – Shakespeare, Čechov, commedia dell'arte, orientálne divadlo, muzikálové alebo operné postupy atď.?

¹ Konvencia z lat. conventio – stretnúť sa, zísť sa.

Namiesto priamej odpovede si pomôžem príkladom rozšírenia istého typu spoločenskej konvencie do iných spoločensko-kultúrnych podmienok. Ide o v súčasnosti čoraz viac obľúbený bandžidžamping, ktorý je v pôvodnej forme súčasťou zasväcovacích rituálov obyvateľov z Tichomoria. Napriek masmediálnemu a komerčnému zatičeniu znalosti pôvodného zmyslu bandžidžampingu, ani v našich podmienkach nejde o nič príliš cudzie pôvodnému prostrediu. Bandžidžampingom sa vytvára len ďalšia podoba simulácie bevýchodiskovej situácie, v ktorej človek spoznáva podstatu svojej osobnosti. Ich rôzne formy poznajú a bežne využívajú mnohé kultúry sveta dodnes ako formy, ktoré učia žiť. Podobné skúšky odvahy majú určite svoje miesto aj našich kultúrnych a historických podmienkach.

Na základe aj uvedeného príkladu si dovoľím povedať, že sila a príťažlivosť divadelnej konvencie nespočíva „len“ v jednoznačnosti výpovede, v zrozumiteľnosti tvaru či v jednoduchosti formy, v znakovom alebo symbolickom narábaní s ňou atď., ale práve v jej mimodivadelnom rozmere, ktorého je výrazom. V tom, že sa v nej v dobe vzniku ideálnym spôsobom stretáva jazyk divadla s ontologickou a gnozeologickou rovinou ľudského bytia. Aj keď by dnes tvorcovia mohli na javisko len s veľkými obtiažami preniesť jej pôvodnú javovú podobu, dokážu ju znovu prinavrátiť k životu práve nadviazaním jej výpovede v uvedených dvoch rovinách. Inak by konvencia existovala (a my vieme, že často aj existuje) len v polohe vyprázdneného rámu, ktorý sa len vhodne kombinuje a používa. Vtedy sa stáva len prázdnu rečou, ktorá minimálne nadväzuje na život spoločnosti. Tou ontologickou rovinou Shakespearových textov, ktorá neustále rezonuje od čias ich vzniku, je napríklad hlasné vyslovovanie faktu, že sme schopní zabiť (ontologická rovina). Avšak vždy ide o veľkú tragédiu a nešťastie, či už ide o zabitie – vraždu – samovraždu z lásky (Romeo a Júlia) alebo z túžby po moci (Macbeth). (Na tomto mieste už ide o gnozeologickú rovinu.) Čechov láka tým, že nám hovorí o našom práve byť vnútorne neistými, slabými, „nehrdinmi“. Až o našom práve nepoznať korene svojej neistoty. Pretože aj neistota a vnútorný chaos je jedna z ciest, pomocou ktorej sa hľadá zmysel života. Staré komediálne konvencie priťahujú tým, že ich používaním hľadáme staré dobré recepty ako sa inak pozrieť na to, čoho sa bojíme. Pretože pri zabávaní sa vždy pozeráme za to, čoho sa bojíme (pohľadom etymológie – zabávať sa – za-bávať sa – za báť sa) a to tak, aby to báť sa bolo pre nás iba zábavné a aby sme sa na ňom mohli iba baviť. Preberanie divadelných konvencií orientálneho divadla znamená pre nás okrem inovácie výrazových prostriedkov predovšetkým zoznámenie sa s inou rovinou nášho bytia (napríklad práca s energiou, s rovnováhou) a s „iným“ jej zmyslom atď.

Konvencia práve kvôli tomu, že pri priestorovom alebo časovom vzdialení sa od miesta svojho vzniku existuje vo forme znaku pôvodnej zmluvy, je zároveň veľmi vďačným vyjadrovacím prostriedkom vhodným nielen na akékoľvek použitie, ale aj zneužitie. Môže sa teda naplniť i obsahom, ktorý je v konečnom dôsledku negatívneho zamerania nielen z nášho terajšieho estetického a etického hľadiska. Popravy a mučenie na rímskych javiskách v období úpadku Rímskej ríše určite nemali len dramatizačnú (estetickú) funkciu, ale aj politickú a ideologickú (preto neboli len znakom), podobne ako využívanie jazyka psychologického realizmu pre šírenie ideí socializmu atď. Otázkou ale je, či aj tu môžeme hovoriť o divadelnej konvencii-zmluve tak, ako sme si ju definovali. Pri tomto type vyjadrovacích prostriedkov (nevyhnutnosť zabiť ničiteľa, ak to inak nejde; veľká vnútorná sila ideálov atď.) bol aktuálny rozmer pôvodnej konven-

cie nahradený prikázanou a nie prirodzene vyvinutou a pochopenou pravdou. Jej prirodzený pozitívny etický rozmer platný pre všetkých bol nahradený etickým rozmerom moci (platným len pre úzku skupinu), čím sa „dohovor o pravde“ stal „konvenciou“ len s obmedzenou platnosťou a dosahom pôsobenia, pretože nevyjadrovala pravdu o nás s univerzálnou platnosťou.

V týchto súvislostiach vyvstáva ďalšia zaujímavá otázka súvisiaca s rozšírením tzv. „cool“ dramatiky i na Slovensko. Táto dramatika býva niekedy inscenovaná prostriedkami, ktoré sa nazývajú hyperrealistickými, hypernaturalistickými či brutálnymi. V jej najkrajnejších polohách (a to nie málokrát) však ide o psychopatické prejavy založené na sexuálnej deviácii a fyzickom a psychickom sebaškodovaní herca. Otázka v tejto súvislosti znie: Budeme tento krajný typ dramatiky (i jej inscenovania) otvorene a bez zábran prijímať? To, čo je príznačným prejavom správania sa určitého typu osobností, sa nikdy nemôže stať všeobecne pozitívne prijímaným, pretože nevypovedá o podstate človeka ako takého. Uvedenými „prostriedkami“ sa síce zvyšuje apelatívnosť predkladanej výpovede, o človeku sa však (napríklad) súdi, že je vo všetkých smeroch založený len na biologicky podmienených skutočnostiach. Ide tu teda o snahu o vytvorenie „konvencie“, ktorá nie je výrazom univerzálnej pravdy. Svet nie je psychicky narušený, brutálny, nerozumie si atď., takými sú len niektorí spomedzi nás. (Uvedené typy správania sa môžu stať len divadelným znakom – konvenciou tohto typu osobností.)

Jednu z ďalších odpovedí na základnú otázku: Prečo konvencia tak silno púta? nájdeme v oblasti mimo divadelného umenia. Často práve tu dochádza k veľmi zaujímavej skutočnosti. Konvencie, ktoré v divadelnom umení zdanlivo už stratili svoje opodstatnenie, v iných druhoch umenia alebo ľudskej činnosti ako sú napríklad niektoré druhy akčného výtvarného umenia (body-art, akčná maľba), súčasná hudba s jej veľkými choreografiami, interaktívne či zážitkové vyučovacie metódy a i. pôsobia veľmi progresívne. Sú v základe vzniku nových výrazových prostriedkov týchto činností. Aktéri príslušných diania v nich na seba preberajú funkciu herca, vedú s nami dialóg, pracujú s predmetmi, ktoré animujú v antropologickom zmysle (a vyjadrujú prostredníctvom nich nejaký vzťah, názor atď.), vo vymedzenom priestore svoje konanie zmysluplne výtvarne, pohybovo atď. komponujú (inscenujú) atď. Ich snaha o interaktívny kontakt s okolím tak dostáva väčšiu hĺbku a celostné pozitívne zameranie.

Teda za dnes tak veľmi rozšíreným a žiadaným zdivadelnením mnohých umeleckých foriem a i nášho bežného života stojí aj prenikanie divadelných konvencií do týchto činností. Používanie práve tých univerzálne platných významne prispieva k znovu nájdaniu ich „živého“ ontologického a gnozeologického rozmeru.

Nastal výrazný posun v jej gnozeologickej rovine. Začalo tu platiť: Zabiješ, lebo JA som rozhodol, že to inak nejde; budeš veriť v tieto ideály, pretože JA viem, že sú najlepšie. Tak ako je isté, že pokiaľ bude existovať ľudská civilizácia, bude existovať i divadelné umenie, aj divadelná konvencia-zmluva bude vždy zdrojom inšpirácií pre každú oblasť ľudskej činnosti.

Z ESEJÍ O ZÁHADÁCH TVORBY:

TALENT ALEBO VYSTUPOVANIE NA OLYMP

ANTON KRET

Človeku sa podchvíľou žiada znova a znova si ozrejmovat niektoré problémy okolo tvorby ako činnosti, ktorá je často mimo reality a aj mimo tvorcu. Mieni sa tu, pravda, akákoľvek tvorivosť, nie iba umelecká: vynálezca alebo konštruktér, staviteľ či výrobca pluhov, kvetnárka za pultom a oproti nej kuchár pri sporáku; každý, kto stojí zoči voči možnosti využiť plné priechy vlastnej fantázie na krátky čas premenenia nápadu na nový, doteraz nevidaný a zároveň už nikdy nezopakovateľný čin, vystupuje zo seba a z reality, povznesie sa nad čas a nad priestor. Udeje sa s ním čosi ako krátkodobé nanebovstúpenie, vystúpenie na Olymp, aby sa duch vzápätí vrátil na zem a úprimne sa počudoval dielu, ktoré vzniklo z vlastného umu a rúk. Tvorca je mimo diela! Autor je nad vlastným výtvorom! A dotýka sa to dokonca aj herca, ktorý tvorí a zároveň predstavuje výsledok svojej tvorby. Aj on, súc v postave, je zároveň mimo nej; možno ju vidí, ale ten, koho vidí, nie je on, lež ktosi iný – výtvor jeho činnosti, dramatická postava. Um a ruky každého tvorcu sú umom a rukami ktorékoľvek iného človeka; tvorí začína až vtedy, keď zapojí do spolupráce s umom a rukami aj tú časť svojho ne-vedomia či podvedomia, ktorá je impulzom, možno generátorom tvorenia, a nazývame ju predstavivosťou. Predstavivosť je neiniciovateľný, neregulovateľný, ale zato individuálne ohraničený priestor pre istý typ podvedomej duševnej aktivity, pričom jej hranice, hranice predstavivosti, vymedzuje talent tvorcu. Talent fantazirovať, vymýšľať, povznášať sa nad reálno a približovať sa takpovediac k všemohúcnosti. Lebo talent, to je predovšetkým kýmsi nám darovaná schopnosť premieňať fantáziu na zmysluplný artefakt. Naozaj, schopnosť premieňať fantáziu na zmysluplný artefakt nemožno získať ani štúdiom, ani praxou. Schopnosť premieňať fantáziu na zmysluplný artefakt možno iba pričinením externej, podľa všetkého nadprirodzenej sily. A tou disponuje iba ktosi, kto je nad nami, kto stojí vyššie ako my. Možno je to práve tá sila, ktorú spravidla nazývame božstvom. Dodatočne síce môžeme pripustiť, že hodnota artefaktu je daná mierou talentu, pracovitosti a skúsenosti tvorcu, ale vlastné mystérium premeny je mimo dosahu tvorcovho vedomia, umu, želaní, chcení, usilovnosti.

„Vystúpenie“ tvorcu zo seba samého a z reality, jeho povznesenie sa nad túto realitu, stav jeho odčlenenia sa od skutočnosti s cieľom dať jej vedecké, poznávacie alebo metaforické zovšeobecnenie, dostalo v dejinách a v jednotlivých vrstvách kultúry ľudstva rôzne charakteristiky a pomenovania. V biblii sa volá raz vnuknutie, raz zázrak, v Novej zmluve aj konanie z milosti Ducha svätého, ale aj posadnutosť besmi, v rôznych iných filozofiách a náboženstvách má meno nirvána, extáza, mantra, tranz, stav mimotelesnej, rýdzo duchovnej existencie. Na inom mieste pomenúvame tento stav približením sa k Bohu. Teraz nám však ide o iné: kto je schopný navodiť si tento stav alebo doň jednoducho upadnúť? Je to iba výsada génirov alebo talentovaných jedincov? Alebo

schopnosť byť mimo seba a reality je vlastná každému, ibaže nie každý je schopný zaznamenať to a dokonca vyťažiť z toho neopakovateľné zovšeobecnenie, teda viacej úžitok, radosť, potešenie, v prospech seba samého alebo aj celého ľudstva?

Moderný nemecký filozof Reinhard Brandt (1937) si pri kladení otázky o vzťahu slobody a pluralitného usporiadania sivej hmoty mozgu vyčleňuje aj podotázku: „Vládne mozog vedomosťami alebo vedou?“ Ak pripustíme, pátra po pravde Brandt, že rovnocenným faktorom pri objavovaní a pomenovaní „objektívnych“ prírodných zákonitostí je aj sám „pomenovateľ“, človek-arbiter, možno dospieť k poznatku, že duch je neskorým plodom miliárd medzibunkových kopulácií a to všetko že je síce ešte nedokázané, ale dokázateľné. Ale ak pripustíme, že bez tohto ducha by sme nevedeli ani to, že dvakrát dva sú štyri, ako je potom možné, že vedecké princípy života ako takého, teda zákonitosti prírody, sú o miliardy rokov pred vedomosťami o týchto princípoch? Je predsa jasné, že princíp, zákonitosť ako filozofická kategória môže pochádzať iba z ducha, z akýchsi nevyhnutných vedomostí, z poznania teórie princípu a teórie zákona. A prvé bunky vznikajúceho sveta stoja a fungujú podľa istého princípu, všakáno? To si však myslí človek, produkt „medzibunkových kopulácií“. A to jeho duch zaostáva za realitou, teda za pravdou o živote. Samotnú pravdu o živote vyslovil však ktosi iný, ten, čo bol dávno pred človekom. Bez nej by nebol mohol vzniknúť ani sám človek, aj keď toto tvrdenie je v istom rozpore s čistou evolučnou teóriou.

Medzi človekom a tým, čo bolo pred ním, existuje teda nekonečná priepasť, nazvime ju priestorom medzi nebom (obrazným sídlom Stvoriteľa) a zemou (sídlom človeka). Človek má však už v sebe samom zakódované duchovné prepojenie medzi ním, Stvoriteľom, nazvime ho pre tento prípad Prvým, a sebou, nami, Ľuďmi (nazvime sa Druhými). A so slobodným myslením Druhých je spojená aj túžba aspoň sa pokúsiť o priblíženie k Prvému. Túto túžbu a aj samotný pokus o vzlet Druhých k Prvému podnecuje talent, nadanie, genialita. Génus je vlastne jeden z Druhých, ktorému sa podarí preletieť čo najväčšiu (aj keď v skutočnosti iba nepatrnú) vzdialenosť k Prvému. Zopakujme si ešte raz: nie je to rojčenie ani mystifikácia, ale skutočnosť – Prvého chcú dosiahnuť Druhí, tvorcu stihajú jeho výtvory, z ktorých sa medzičasom stali takisto tvorcovia, ale iného, ľudského rozmeru či rangu. Ducha prvotnej tvorby, ducha pôvodnej vedy o svete nasleduje duch druhotný, vzniknúcí z vedomia a vedomostí o svete. Druhí komponujú vlastnú vedu o svete, formulujú zákony, tvoria obrazy. Archimedov zákon a formulka o zlatom reze v umení sú z toho istého cesta nedokonalosti nášho poznania ako naše nedokonalé poznanie Boha. Empiricky však dokazujú, že sa k poznaniu približujeme. Nik z Druhých nedostihne Prvého (už aj preto nie, že sa mu nedá zobrať prvenstvo prvenstva – že bol totiž pred vznikom atómu a jeho zhlučovaním sa do buniek), ale Druhí aj napriek tomu bojujú o zbavenie sa neistoty z tápania.

Človek sa za pomoci nadania a fantázie usiluje obsiahnuť virtuálny medzipriestor medzi Bohom a sebou. Zdá sa však, že vo chvíli, keď opúšťa priestor reálneho sveta Zeme a zamieri k výšinám, zostáva jeho telo a aj pozemský duch tu, na Zemi, a do výšok sa uberá už iba jeho „kozmickejší“ duch, čosi ako druhý stupeň medziplanetárnej rakety, aby sa po kratšom-dlhšom pobyte v kozme navrátil späť do odedze pozemského ducha. Počas pobytu v tomto priestore vzniklo čosi, čo je dielom ducha človeka povýšeného na určitý čas na ducha kozmu, možno na časť zo Stvoriteľa. Vzniknúcšie dielo vzišlo z človeka, ale zrodilo sa v medzihviezdnom priestore, v blízkosti Olympu ako pomy-

selného sídla antických božstiev. Obrazne sa dá povedať, že Všemocný tamhore ocenil odvahu jedného z pozemšťanov a odmenil ju dielom, na ktorom má pozemský tvorca iba čiastočnú zásluhu, pričom ale božstvo nemá nič proti tomu, aby sa dielo pripísalo iba tomuto pozemskému tvorcovi. Aj talent a aj jeho výplod sú darom človeku a ľudstvu, hoci sám ľudský tvorca sa neraz čuduje, čo všetko sa mu podarilo vďaka Premúdremu vytvoríť. (Nie je náhoda, že aj veľkí duchovia ako Tomáš Akvinský, sir Isaac Newton alebo Jan Ámos Komenský úprimne pripisovali zásluhy na vzniku svojich výtvorov Bohu a vzdávali mu za to vďaka.)

Na potvrdenie novej pravdivosti predchádzajúcej úvahy možno uviesť skromný poznatok, že mnohí veľkí tvorcovia, ak náhodou nie sú podkutými teoretikmi alebo estetikmi, nevedia vysvetliť ani pôvod a ani obsah svojho diela. Najčastejšou odpoveďou na otázku, ako dielo vzniklo, počujeme odpoveď: „Tak som to cítil.“ Táto odpoveď je ešte z tohto sveta, teda z čias, keď tvorca sa ešte držal zeme. Len čo však jeho duch vzlietol do medzihviezdia, len čo nastúpila činnosť Múz, tvorivé posadnutie démonom či Duchom svätým, stratil autor kontakt so Zemou a zotrval v tranze tvorby, ktorý neúprosne prerušil na čas všetky styky so svetom tamdolu a zaťažil ducha tvorbou čohosi, čo už navždy zostane nad samotným tvorcom, mimo neho. Tvorca, vrátiac sa na Zem, nevie, čo sa vlastne stalo. Vie iba, že „...takto to cítil“ a že to, čo z tohto cítenia vzniklo, to „neznáme“, vzniklo jeho pričinením.

Estetika sama a ani filozofia estetiky sa nezapodieávajú stavom v čase Č, keď bol duch tvorcu – Druhého – v absolútnom spojení s Prvým, z čoho vzniklo dielo Druhého. Všetci, od idealistov cez vyznavačov lartpurlartizmu až po vedcov pragmatického zamerania, operujú buď spojením talentu s praxou, buď vierou, nanajvýš intuíciou tvorcu. O dipolarite osobnosti umelca, tak ako o komkoľvek inom, sa hovorí iba v súvislosti s vedomými prejavmi života a vždy z racionálneho hľadiska (duša-telo, cit-rozum, pravda-výmysel, viera-neviera, predtuchovosť – intuitívna krátkozrakosť, stav pokoja ducha – tvorivé poryvy a pod.), ale akákoľvek zmienka o podvedomom mimotelesnom poryve ducha ako keby zavádzala reč do vôd teológie, ba až duchárstva. A pritom každá filozofia pripúšťa rozdiel medzi geniálnym a takpovediac priemerným človekom, medzi talentom a netalentom. No v čom táto genialita či talentovanosť spočíva, sa opäť odpovedá iba v racionálnej rovine: pochopiteľné-nepochopiteľné. Pochopiteľné je napríklad to, že tvorca máva chvíle osvietenia. Ľudovo sa vraví *kopla ho Múza*. Vtedy sa rozkrúti súkolesia fantázie a prebieha bolestné či radostné tvorenie. Ale čo je nepochopiteľné, to je tabu. Načo sa tým zapodievať, keď to aj tak nedokážeme pochopiť? Lenže tak, ako Olymp či nebesia sú pre človeka odjakživa hore, a čo je hore, reprezentuje nedostižnosť, „nepolapiteľnosť“, nuž takisto sa nepoznaný duch človeka pokúša odpútať od tela a vzlietnuť k výšinám. A, ako sa už spomínalo na inom mieste, tým, čo doletia najvyššie, hovoríme talenty a tým, čo sú medzi nimi VIP, vravíme géniovia.

Treba, aby sme sa zapodievali aj touto, rozumu len ťažko dostupnou stránkou tvorenia, týmito pokusmi o dematerializáciu tvorivého ducha a jeho úsilím o vzlety k Olympu. Vzlietnuť chce predsa každý, aj za cenu oškretých krídel. Ale teoretikom sa akosi nedarí túto vševekú záhadu skúmať.

Skeptik povie: akýže vzlet k Olympu zaznamenáva košíkár alebo viazačka kytíc? Inštrumentalista alebo mím? Tí predsa po celý čas tvorby obrazu tvrdo pracujú. Nemajú čas na vznášanie sa v nadoblačne ako básnik, maliar alebo skladateľ. Vzlet k Olympu sa začína tam, kde tvorca podvedome prekročí územie, kde sa v tvorbe kontroloval,

a odrazu sa, čo i len na chvíľku, na zlomok sekundy, ocitol v stave organizovaného zmätku ducha (keď v zmätku pocífoval chod svojej práce ako úplne zákonitý, ale už ním, tvorcom, nekontrolovaný; ako keby sa udialo čosi, s čím on súhlasil, ale ako keby nemal na to takmer nijaký vplyv). Košíkárovi vzišiel z rúk výrobok, s ktorým sa tvorca, po dohotovení tohto výrobku tvorcom samým, akoby zoznamoval, kvetinárka vytvorila ikebanu, ktorá je šťastie ručná práca a šťastie umelecké dielo. Ani jeden z nich presne nevie, ako sa „to“ vlastne stalo. No a trubkár vylúčil tóny neobyčajnej čistoty a v absolútnom dokonalom rytme a intonácii; ani on to nevie...

Veď aj v medzi ľudom sa povie: človek, ktorý veľa vie, vďačí za túto svoju múdrosť vzdelaniu; nadaní však musia ďakovať nebesiam.

ZABUDNUTÝ REŽISÉR ERNEST STREDŇANSKÝ

VLADIMÍR ŠTEFKO

Po roku 1968 sa meno režiséra Ernesta Stredňanského (nar. 4. 4. 1930 v Čadci) vtratil z televíznej obrazovky, z divadiel a, samozrejme, z kritik a článkov o múzických umeniach. Populárny tvorca bratislavských TV inscenácií, hosť vo viacerých slovenských divadlách nezniesol tanky pod svojimi oknami a emigroval. Čakala ho strastiplná cesta z Viedne do Mníchova (redaktor a režisér v Slobodnej Európe) a napokon komplikovaná existencia v USA. Prešiel tam priam gorkovskou univerzitou amerického spôsobu života. Učil slovenčinu amerických diplomatov, predával v nočnej smene obchodnej siete Seven-Eleven vo Fairfaxe, bol nezamestnaným, kameramanom, staváčom kulís a dizajnérom svetla v regionálnej TV stanici v San José, profesorom televíznej produkcie na štátnych univerzitách v San Franciscu a San José, držiteľom najvyššej televíznej ceny USA – Emmy Award (Christmas Show, 1981), napokon redaktorom slovenskej sekcie rozhlasovej stanice Hlas Ameriky vo Washingtone.

Ale ani cesta k postu šéfrežiséra Československej televízie na Slovensku, v štúdiu Bratislava, nebola jednoduchá. Ernest Stredňanský bol jedným z viacerých, ktorí od hlbokého záujmu a nadšenia prešli k umeleckej tvorbe. Zbehol z nitrianskeho gymnázia študovať herectvo na Štátne konzervatórium roku 1948 a jeho absolventské vysvedčenie pozná len dve známky – výborný a chváľitebný. Jeho profesormi boli J. Budský, K. L. Zachar, I. Lichard, M. Huba, V. Záborský a L. Chudík. Angažovali ho za asistenta réžie na NS SND, asistoval D. Želenskému, ktorý ho chcel poslať na stáž do Realistického divadla v Prahe, aby sa vrátil ako šéfrežisér Dedinského divadla, stal sa mládežníckym redaktorom Čs. rozhlasu na Slovensku a na vlastnú žiadosť roku 1951 nastúpil do mladého Krajového divadla pracujúcich v Žiline (neskôr Divadlo P. Jilemnického). Stal sa tu hercom, režisérom a lektorom dramaturgie. A ako väčšina mladých, v tých časoch funkcionárčil, chodil na politické školenia a bol presvedčený, že nová ideológia, nový štát je plný jasných perspektív. Miloval a vyznával Stanislavského, ktorý sa stal normou divadelnej práce. Už v bulletine k svojej prvej premiére v Žiline (1951) sa k tomuto bardovi realistického divadla vehementne hlási, ale podotýka, že „...Bez správneho pochopenia idey nemôžeme hovoriť o práci podľa systému Stanislavského, ktorý nie je ani receptom, ba ani naším cieľom, ale iba prostriedkom k vytvoreniu realistickej inscenácie.“ A pochopiteľne dodáva, že aj inscenátorský kolektív „musí byť politicky vyspelý, nadchnutý budovať komunizmus.“ Jeho hlas ladil s podobnými deklaráciami, ktoré sa vyznávali z lásky k Stanislavskému, ibaže – Stanislavského tvorivé postupy a metodické vývody, vtedy u nás poznal lepšie málokto. Preklady jeho hlavných kníh vyšli až v rokoch 1953–1954. Stredňanský sa v ničom neodlišoval od príslušníkov svojej nastupujúcej generácie, iba jeho slová, že Stanislavského metóda nie je cieľom, ale iba prostriedkom, zaznela trochu výnimočne. Vo vtedajších manifestoch o novom, sociali-

stickom divadle zväčša bolo jedným z cieľov aj dôkladné použitie Stanislavského „systému“.

V žilinskom divadle inscenoval iba dve hry – Kalinový háj A. Kornijčuka (24. 11. 1951) a Ostrovského Búrku (7. 6. 1952), túto inscenáciu pripravil spolu s dramaturgom M. Gábrišom. Kritika nám nezanechala žiadne podrobnejšie reflexie, môžeme len usudzovať, že išlo o inscenácie podľa vtedajších zvyklostí – úsilie o divadlo realistické a v herectve psychologicky podmienené, v ktorom účinkovali napospol neďávni ochotníci s malými skúsenosťami. V prvej sa myšlienkovito akcentoval zápas o nového človeka – budovateľa, v druhej sa predostieral obraz prehnitosti samodurského Ruska.

Prvého novembra 1954 ho angažovali ako herca v Krajovom divadle v Nitre. Prišiel sem v čase, kedy tu začal režírovať mladý absolvent VŠMU Pavol Haspra, o rok neskôr aj Oto Krivánek a Ondrej Rajniak (1955) a najťažšie sa rodia profesionálne divadlo na Slovensku začínalo byť zaujímavé. No do pätnásteho augusta 1955 stihol zahrať len tri postavy – Šikúta v Matuščíkovej Kristíne, Curia v Shakespearovom Večeri trojkráľovom a Albína v hre A. Fredra Panenské sľuby. Shakespeara režíroval O. Haas a. h., druhé dve hry P. Haspra (všetky 1955). Išlo napospol o malé postavy, ale jeho Albína si všimla kritička V. Žitňanová: „E. Stredňanský v tejto postave neprekročil hranicu miery, ale vykreslil verný obraz snílka zahľadeného do seba, do svojich problémov, ktorého sa netýkajú udalosti okolo neho. Jeho Albín, žijúci iba svojmu svetobôlu vyvolával v divákovi srdečný, ale odsudzujúci smiech.“ (Kultúrny život č. 25, 1955).

Na jeseň 1955 je však už medzi zakladateľmi bratislavskej televízie. (Pre prácu v TV ho odporúčala M. H. Lokvencová.) Sen o režisérom poste, ambícia byť stvoriteľom inscenácie, nielen sklíčkom v jej mozaikovitom obraze sa mu začala naplňovať. Po ročnom študijnom pobyte v pražskom televíznom štúdiu spolu so spisovateľom E. B. Štefanom, V. Mládkom (inak J. Skalkom, autorom populárnej komédie Kozie mlieko), D. Michaelim sa stáva zakladateľom literárno-dramatického vysielania, aj legendárnych bratislavských pondelkov. Režíroval pôvodné inscenácie, pásma, chvíľky poézie, prenosy z divadiel, publicistické relácie – ako to vtedy bolo zvykom, v štúdiu, ktoré začínalo v skromných priestorových, technických a personálnych podmienkach. Dokumentácia Slovenskej televízie zaznamenáva jeho 88 réžii, žiaľ, väčšina z nich sa nezachovala, jednak pre počiatkovú neexistenciu záznamového zariadenia, jednak pre nezujem archivovať diela emigranta.

Ak sa v šesťdesiatych rokoch začalo hovoriť o slovenskej televíznej škole – a to napriek tomu, že pražská televízia mala časový i technický náskok – vyplývalo to z toho, že pražské štúdio formovali predovšetkým filmári, v Bratislave to boli najmä divadelníci. Tí najprv preniesli divadlo pred kamery, neskôr začali využívať aj prostriedky filmového jazyka a z množujúce sa možnosti štúdiových kamier, strihu, trikov a pod.



Režisér Ernest Stredňanský na snímke Štefana Šugára. Archív Divadelného ústavu.



Alexander Nikolajevič Ostrovskij: Búrka. Divadlo Petra Jilemnického Žilina, 7.6.1952. Katarína Hrobárová (Katarína). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka archív Divadelného ústavu.

No základom bola plynulosť hercovej akcie (vyplývalo to aj z priameho, živého vysielania), postupné budovanie dramatickej situácie. A, pochopiteľne, využívali veľký bratislavský herecký potenciál, takpovediac, in situ.

Ernest Stredňanský však divadlo miloval, z neho vyšiel a neraz deklaroval, že aj televízni režiséri by mali pracovať v divadle, aby si na ceste za televíznou réžiou uvedomovali rozdiely medzi divadelným herectvom, divadelnou mizanscénou a prácou s hercom, scénografiou a technikou v štúdiu. Veril v produktivnosť konfrontácie divadla a televízie. Veril a spoliehal sa na dôkladnú znalosť hercov, s ktorými potom pracoval pred kamerou. Bol to aj on, ktorý postupne učil slovenských hercov zbavovať sa teatralnosti, priveľkej expresie, ktorá pred kamerou pôsobila nenáležito, toporne a umelo.

Od roku 1962 sporadicky režiroval vo viacerých slovenských divadlách. V tých časoch bol priam ojedinelým zjavom, z jeho televíznych kolegov sa len veľmi zriedkavo podujímali na divadelnú réžiu J. Vrba a F. Chmiel. Naopak, divadelní režiséri veľmi často hosťovali v televízii (P. Haspra, J. Budský, K. L. Zachar, P. Mikulík, M. Pietor, I. Petrovický, I. Cieľ, K. Spišák a i.). Príčinou bolo aj to, že divadlá mali zväčša kompletne režisérske zbory – divadlá sa aspoň o to usilovali, pretože prevládal názor, že režisér je ten, ktorý musí profilovať súbor, určovať jeho poetiku, pracovať s hercami aj ako pedagóg a dialóg režisérov aj vo vnútri súboru sa považoval za dôležitý. Ako ukázala prax, vo viacerých divadlách táto idea – zásada bola produktívna. Ak sa pozývali hostia, tak preto, že domáce sily nestihli zvládnuť celú sezónu, alebo že vedenie súboru

chcelo poskytnúť hercom možnosť pracovať s iným tvorcom, s inou poetikou a metódou. Napokon nahrávali praxi stabilných režijných postov aj zamestnanecké predpisy a už vtedy limitované finančné prostriedky na externé spolupráce. No prax sa častokrát vzdala týmto ušľachtilým ideám. Hostí veľakrát pozývali na inscenovanie tzv. prevádzkových komédií, ktoré ľahším tónom mali povzbudiť návštevnosť, divadelnú pokladnicu a „vyvážiť“ náročnejší repertoár, o ktorý sa divadlá napospol od začiatku šesťdesiatych rokov usilovali. Výnimky boli zriedkavé, najmä vtedy, ak sa podarilo získať režisérskeho renomovanú osobnosť (napr. Budský v Martine, Rakovský v Košiciach a Trnave).

Nuž do takejto situácie prichádzal E. Stredňanský ako hosťujúci režisér v slovenských divadlách. Aj v jeho obľúbenom martinskom divadle, s výnimkou Havlovho Vyrozumenia (1966), uvádzal zväčša ľahšie komédie.

Hra *Nebezpečný vek Bohuslava Březovského* na začiatku šesťdesiatych rokov patrila medzi dosť frekventované komédie, najmä v českých divadlách. Priniesla totižto príbeh, v ktorom sa „zrazili“ predstavy o živote staršej a mladej, nastupujúcej generácie. Autor nenapísal moralitu, ani ostrú satiru, iba konštatoval, že tento spoločenský problém existuje. Režisér E. Stredňanský (premiéra 10. 3. 1962) vyšiel autorovi v ústrety a chopil sa, vtedy dosť vzácnej nečiernobiely v charakteristike postáv. Krátko po päťdesiatych rokoch, v ktorých najmä súčasné novinky v rôznej miere síce, ale predsa, len jednoznačne pritakávali ideologickej uhladenosti a priamočiarosti, bola Březovského hra i Stredňanského inscenácia pozitívnym prvkom. Režisér sa cieľavedome vyhýbal jednoznačnosti postáv a priznával im širší diapazón charakteristických črt. Po dlhom čase to bola hra i inscenácia, ktorá nedelila postavy na kladné a záporné. V tomto čase martinské divadlo prežívalo záver svojho krízového obdobia, ktoré charakterizovala poetologická rozkolísanosť a nevyrovnaný zápas o podoby štylizovaného divadla. V Stredňanského inscenácii ešte doznievali vplyvy opisného realizmu, s ktorým sa aj režisér tejto inscenácie zakrátko radikálne rozišiel. Ziskami boli aj niektoré herecké výkony – Karla Kataríny Hrobárovej, Oľga Eleny Zvaríkovej, Eva Silvie Letkovej a Honzík Igora Hrabinského. Inscenácia však prešla bez väčšej kritickej reflexie.

Priam prekvapujúca bola ďalšia Stredňanského réžia v Martine, komédia amerického autora Normana Krasnu *Nedela v New Yorku* (27. 3. 1965). Zručne napísaná hra, ktorej príbeh sa krúti okolo otázok sexu, našla v režisérovi i v hereckom súbore dostatok porozumenia. Po solídnej práci nad Březovského hrou sa v tomto prípade objavila črta, ktorá sa stala charakteristickou aj v ďalších Stredňanského prácach – invencia, niekedy až bezuzdná, ambícia zabaviť publikum špilcami, gagmi a hyperbolizovanými situáciami. Tu ohňostroj nápadov, pohybových etúd, dialogických šermov, konverzačnej ľahkosti a spontánnosti však ešte ladili s drámou. A herectvo sa dokázalo adaptovať, síce na nie príliš hlbokú, no vtípnú hru, glosujúcu realitu podľa vtedy módnjej tézy amerických psychoanalytikov – dajte si do poriadku svoj sexuálny život, v poriadku bude celý váš život. Autor i inscenátori ju jemne ironizovali. Stredňanského inscenácia bola tak jednou z prvých lastovičiek, ktoré ohlasovali, že divadlo, dokonca socialistické, sa môže zaoberať touto, na tie časy ešte stále háklivou problematikou. Inscenácia mala spád a tempo, režisér dokázal jednotlivé situácie pointovať, nezanedbávať detaily. Opäť osvedčil svoju schopnosť pracovať s hercom. Vydarila sa najmä v postavách ústrednej dvojice M. Mitchela (I. Letko) a E. Taylorovej (S. Letková), inak hercov, ktorí v martinskom kontexte mali najbližšie k zvládnutiu konverzačnej polohy. No zaujal aj



Norman Krasna: Nedeľa v New Yorku. Divadlo SNP Martin, 27. 3. 1965. Zľava Silvia Letková (Eileen), Jozef Sorok (Adam) a Ivan Letko (Mike). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka Jaroslav Barák, archív Divadelného ústavu.

Folkmanov Muž a Halásov Wilson, ktorý sa vyhol kategorickej jednoznačnosti svojej postavy.

Inscenácia to bola pôvabná, dynamická a obecenstvo sa na nej dobre zabávalo. Bola to najlepšia Stredňanského divadelná réžia. Hložekova scéna bola však priveľmi a okato americká, zato kostýmy G. Matisovej sa strihom i materiálom zasa od americkej ohurujúcej či krikľavej noblesy skôr vzdalovali.

V tom istom roku E. Stredňanský naštudoval v Martine populárnu komédiu francúzskeho komédiografa Pierra Aristida Bréala *Husári* (13. 11. 1965). Pozvali ho nepochybne po úspechu *Nedeľa v New Yorku*. Spolupracoval opäť so scénografom M. Hložekom a kostýmovou výtvarníčkou G. Matisovou. Zrodila sa vtípná, zámerne trochu nostalgická až sentimentálna komédia o malej veľkosti a veľkej malosti husárov ponevierajúcich sa po svete. Aj tu režisér pridával, exponoval komické situácie, usiloval sa o dosť ostro črtané komické typy. No inscenácii chýbala ľahkosť a spád, ktoré tak zaujali pri inscenovaní N. Krasnu. No divácky ohlas bol opäť veľký.

Úspechy režiséra podnietili vedenie martinského divadla, aby mu zverili réžiu *Vyrozumenia Václava Havla* (28. 5. 1966). Zdá sa však, že dramaturgia nie celkom presne odhadla, že táto hra je celkom iného rodu. Režisér veselohier pochopil Havlovu absurditu predovšetkým ako komédiu antibyrokatickú, ktorá ma satirizovať určité javy nášho spoločenského života a nevytvárať takmer obľudnú metaforu o nej. Ak scéna L. Hupku, Stredňanského televízneho scénografa, predstavovala kanceláriu po všetkých stranách javiska obloženú šanónmi, mohla fungovať ako metafora spoločnosti



Pierre A. Bréal: *Husári*. Divadlo SNP Martin, 13. 11. 1965. Zľava: Emil Horváth st. (Flicot), Štefan Mišovic (Kapitán) a Jaroslav Vrzala (Le Gouce). Réžia Ernest Stredňanský.

ovládanej predpismi, vyhláškami, úctami, to čo sa v nej odohrávalo sa dosť príkro rozchádzalo s textom. Hry vlny tzv. absurdného divadla v prvej polovici šesťdesiatych rokov nemali v našich divadlách veľa šťastia. Iná životná i umelecká skúsenosť režisérovi ich viedla k polohám, ktoré vychádzali z chybných premis, totiž, že absurdný príbeh možno hrať absurdnými, umelo štylizovanými prostriedkami, v ktorých sa herci najmä „pitvorili“. Likvidovali tak životodarné napätie medzi absurdnou situáciou a reálnym hraním. Vznikali tak sterilné, niekedy aj divákovi málo zrozumiteľné inscenácie. Stredňanský v Martine postupoval ináč – rozhodol sa z Havlovej hry urobiť komédiu až fraškovitého charakteru. Postavy boli najmä smiešne, zápletky ako z burlesknej veselohry. Nič v tejto inscenácii nesmerovalo k metafore o nezmyselnosti systému, ktorej charakteristickým znakom je umelý jazyk ptydepe, navyše obostretý úradným tajomstvom. Inscenácia sa nestala obrazom demagógie, ktorou občana ČSSR každodenne „křmili“. V celej inscenácii len dve postavy sa vymykali komediálnosti za každú cenu. Š. Halás a E. Nosálová hrali to, čo Havel napísal. „Text Havlovej hry je dostatočne silný na to, aby zaujal diváka, ktorý sa zaujíma o osudy spoločnosti, v ktorej žije. Nepotrebuje barly režisérových samoučelných nápadov. A ak ich režisér vniesol do inscenácie kvôli tým divákovi, ktorých by hra hádam nezaujala, potom by bolo bývalo lepšie použiť ich v nejakej inej hre.“ Takto pointoval svoju recenziu kritik Štefan Šugár. (Štefan Šugár: *Nezrozumiteľné Vyrozumenie*, *Predvoj* 23. 6. 1966.)

Vyrozumenie bola posledná inscenácia, ktorú E. Stredňanský pripravil s martinským súborom. Roku 1967 ho ešte pozvali režírovať komédiu V. K. Klicperu *Ženský boj* na



Wolfgang Hildesheimer: *Helenina obeť*. Koncertná a divadelná kancelária Bratislava, Divadlo poézie, 18. 2. 1965. Jozef Hajduček (Paris), Hilda Michalíková (Helena). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

show prvky hrajú žilinskí herci akoby smrteľne vážne, toporne a vtipné, zaujímavé momenty v inscenácii vznikajú len na periférii ... Úplne je cítiť, ako tento druh herectva nejde na telo žilinskému súboru, ako sa do neho silia...“ (Vladimír Štefko: *Komédie, po ktorých je smutno*, Smena 3. 1. 1968.) Problémom inscenácie Klicperovej komédie boli najmä dve veci – režisérova nezáväznosť s akou pristupoval k textu a jeho príbehu a nepripravenosť hereckého súboru.

Komentovaním Stredňanského réžii v martinskom Divadle SNP sme porušili chronológiu jeho pohostinských účinkovaní v divadle. To preto, že v jeho nepočtetnom divadelníctvom diele tvorí najhutnejší blok a predstavuje najužšiu spoluprácu. Prvou inscenáciou, ktorú však pripravil už ako televízny režisér, bolo pásmo starej čínskej poézie autorov Štinga, *Tu-fu a Li-po*, *Perly a ruže* (15. 4. 1961).

Začiatkom šesťdesiatych rokov neobyčajne vzrástol záujem o poéziu a o poéziu na javisku zvlášť. Mladá generácia aj takto demonštrovala svoj odklon od politiky a politicky usmerneného umenia. V Čechách, ale aj na Slovensku zhusta vznikali a zanikali, ale aj pretrvávali súbory divadiel a divadielok poézie. V Bratislave na profesionálnej báze založil Divadlo poézie (prvá premiéra v decembri 1960) bývalý Budského asistent

javisku filiálnej scény D SNP v Žiline (16. 12. 1967). „Stredňanský prečítal *Ženský boj* ako frašku a ako takú ju dôsledne inscenuje ... prízvuk inscenácie je jednoznačný: dať publiku zábavu ... nevelmi dbá o autora a narába s jeho textom len ako s libretom – pridržiava sa ho natoľko, nakoľko vyhovuje jeho zámerom. Nevidíme v tom neúcty voči klasikovi; kvapka neúcty je rizikom mŕtvych. Pochopiteľne jestvujú hranice. A žilinské naštudovanie *Ženského boja* je zraniteľné práve tam, kde ich ľahkomyselne prekračuje ... kde sa uchýľuje k sérii pubertálnych vtipností na jedno kopyto, alebo opúšťa samotné piliere frašky: figúrky a situácie. Pretože v tejto inscenácii je priveľa akoby bez nich. Stredňanský chvíľami takmer zabúda, že jeho herci niekoho a niečo stvárnajú.“ (Juraj Váh: *Aj fraška by mala mať svoje*, *Film a divadlo* č. 2, 1968.) „... V Žiline režisér E. Stredňanský zostal na pomedzi recesie a akejsi show. Ale aj tieto

réžie, Igor Lembovič. V komornom priestore Divadla hudby začalo divadlo priam manifestačne premiérami z poézie V. Majakovského, V. Nezvala a pásmom z tvorby mladých slovenských básnikov. *Perly a ruže* režiséra a scenáristu E. Stredňanského boli štvrtou v poradí. Lembovičov súbor sa inšpiratívne vracal k metódam Jamnického i k Budského slávnym inscenáciám poézie a neskôr uvádzal aj činoherné inscenácie, zväčša jednoaktoviek či scénických adaptácií prozaických diel. Mohutná vlna záujmu o poéziu mala živnú pôdu najmä na vysokoškolskej i gymnaziálnej pôde a spolu s profesionálmi sa obracala k tvorbe novej generácie slovenských básnikov (Válek, Feldek, Kováč, Mihalkovič, Stacho, Ondruš, Janovic a i.), ale aj k dielam zahraničných, dovtedy neodporúčaných autorov (Rimbaud, Verlain, Prévert, Jeffers, Ferlinghetti, Corso, Hughes, Apollinaire a i.).

E. Stredňanský v televízii režíroval aj pásma a tzv. chvíľky poézie, a tak jeho včasný vstup do Divadla poézie bol logický. Tvorca sa vlastne identifikoval s týmto prúdom divadelno-recitačnej tvorby. Vybral si verše neobyčajne prosté, priam miniatúry pociťovej sféry ľudského privatissima, ktoré ostro kontrastovali s deklaratívnou a plagátovou poéziou nedávnych rokov päťdesiatych. Réžisér intenzívne pracoval s melodikou i malebnosťou veršov, usiloval sa popri slove vytvoriť vzťahmi jednotlivých čísel i aranžmán recitátorov (M. Svarinská, J. Rybárik, J. Stredňanská, V. Štefca a z nich najvyspelejšia E. Kristínová) aj vizuálne obrazy a metafory. V nezvyčajných úlohách recitátori dobre obstáli a päťdesiatminútové pásmo dokázalo udržať záujem divákov. Hudba tu už nebola len sprievodným prostriedkom vytvárajúcim atmosféru, ale vstupovala do centra javiskového diania ako partner, umocňovateľ slova a prednesu. Úspech tohto pásma nespočíval teda len v exotickosti poézie z dávnych čias a vzdalenej krajiny, ale aj v jej zvládnutí.

Druhá Stredňanského réžia v bratislavskom Divadle poézie, ktoré sa medzičasom etablovalo v adaptovanom priestore bývalého Bristol baru na Michalskej ulici, bola hra Wolfganga Hildesheimera *Helenina obeť* (18. 2. 1965). Autor u nás vtedy ešte neznámy,



Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Krajské divadlo Trnava, 10. 10. 1964. Milan Kiš (Štefko), Ľudovít Greško (Jano) a Zita Furková (Anička). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

hoci vo svete už mal svoje renomé, ktorý neskoršou svojou tvorbou tendoval k divadlu absurdity. No Helenina obeť spracovávala príbeh krásnej Heleny a jej únosu, mala ešte klasickú štruktúru (pôvodne to bola rozhlasová hra). Oproti ódickému Homerovmu traktovaniu, nemecký autor pridal iróniu a našiel v nej polohy načisto nehrdinské. Ctižiadostivosť krásnej kráľovnej využívali obe bojujúce strany, aby po dlhotrvajúcom krvavom zápase postihla Helenu i vífaza Menelaa rezignácia, sklamanie a dezilúzia. Hildesheimer nešetril humorom – to všetko pechorenie sa okolo krásnej uneseney videl optikou komédie. No Stredňanského réžia rezignovala na komediálnosť (iste k tomu prispela aj malá disponovanosť hereckého súboru, z ktorého iba výkon H. Michalíkovej v titulnej úlohe bol akceptovateľný) a uberala sa cestou akéhosi experimentovania. (Ostatne, táto črta Stredňanského réžii sa stala príslovečnou.) „Usiloval sa využiť intímne prostredie divadielka, zainteresovať diváka čo najviac na javiskovej akcii. Volí preto nástupy z hľadiska, epické príhovory sa odohrávajú pred prvým radom kresiel, aranžmán nezdržaňuje logiku textu, ale je často stavané proti jeho zmyslu... Usiluje sa o aktualizáciu svetelnou výveskou pripomínajúcou interiér lietadla ... využíva hudobný motív z Beethovena, ilustruje stretnutie Heleny s Parisom „striptýzom“ dvoch kariatíd...“ (/NS/: Divadlo poézie hľadá tvár, Na repertoári Helenina obeť W. Hildesheimera, Večerník 2. 3. 1965). Nepochybne sa režisér scénickými prostriedkami snažil ozvláštniť túto protivojnovú hru, ale ako aj neskôr a inde, prevládol prístup zvonka. Musíme však zdôrazniť, že to neskôr aj inde, neraz malo príčinu aj v herectve súborov, s ktorými pracoval (Zvolen, Trnava, Nová scéna, Prešov). Tam bolo ešte málo porozumenia pre jeho štylizátorské ambície.

Roku 1964 pozvali Stredňanského naštudovať všeobecne známy *Ženský zákon* Jozefa Gregora Tajovského (10. 10. 1964) do Krajského divadla v Trnave. Spolu s dramaturgom divadla Igorom Rusnákom sa rozhodli rozhodne prekročiť doterajšiu inscenačnú tradíciu, ktorú poetikou realizmu vytvoril najmä J. Borodáč a po ňom svietivými, radostnými, rýdzo komediálnymi postupmi K. L. Zachar. Zdá sa však, že motívom pre neúctivú inscenáciu klasika bola aj presila folklóru, ktorý sa u nás vydával za jediný a jediný legitímny prejav ľudu. Krepčilo a ujúvalo sa skoro vždy a skoro všade. Stredňanského réžia vsadila na iróniu – nie Tajovského, ako tvrdili niektorí kritici (E. Lehuta, P. Palkovič, S. Vrbka), ale narábania s ním. Kritik Smeny V. Štefko príslovečne nazval svoju krátku recenziu „Z dedkovej krabičky“ (Smena 17. 10. 1964), parafrázujúc vtedy populárne pesničkové televízne programy Z babičkinej krabičky.

Inscenácia sa začínala vysvieteným javiskom, ktoré od hľadiska oddeľovali stojany s hrubou šnúrou (ako v múzeách) a s tabuľkou prikazujúcou „nedotýkať sa vystavených exponátov“. Technikári aktérov príbehu priniesli ako figuríny, ktoré ožili a predviedli akýsi muzeálny kus od slovenského klasika. Pravdaže, v tomto čase ešte slovenské divadelníctvo nedospelo k novému a dôkladnému čítaniu klasického odkazu – to uskutočnili až M. Pietor a L. Vajdička po roku 1972 (kedy mali premiéru v Štúdiu Novej scény *Statky-mätky* J. G. Tajovského práve v Pietorovej réžii). Stredňanského prístup ešte nemal túto dôkladnosť, zostal na povrchu vyžívajúc sa v parodizujúcich polohách spevavej ľudovej intonácie a fraškovitého herectva. No nepochybne to bol postoj namierený proti tradicionalizmu. Iba mladší kritici (V. Štefko, E. Trančíková v Roľníckych novinách a L. Fiala v Hlase ľudu) ho prijali s určitým porozumením. No jedným zo základných problémov inscenácie bolo herectvo trnavského, roku 1960, napochytré zostaveného súboru. Iba Z. Furková (Anička) a čiastočne O. Rufusová

(Zuza) a M. Kiš (Štefko) sa priblížili zamýšľanej polohe inscenácie. Štylizmus bol hercom odchovaným napospol v bývalom Dedinskom divadle ešte veľmi vzdialený. Inscenácia vzbudila teda rozruch a napriek jej nedokonalosti vyvolala záujem aj publika. Nie bez zaujímavosti je však fakt, že aj neskoršie inscenácie *Ženského zákona* nepriniesli nové videnie hry, ktorej základom je vlastne iba nedorozumenie a sociálny problém. *Statky-mätky*, *Nový život*, *aktovky Hriech*, *V službe* a *Matka* sa dočkali viacerých zaujímavých interpretácií. Panoptikum celkom nevyšlo, spomienka – obrázok zdôrazňujúci odstup dnešného človeka od dávnych čias zostala len v polohe pokusu.

Pokusníctvo, akási nespokojnosť s tradičným zobrazovaním sa stala charakteristickým aj pre Stredňanského naštudovanie ďalšieho klasika – Ivana Stodolu. *Čaj u pána senátora* vo zvolenskom DJGT mal premiéru 8. 10. 1966. Podobne ako v Trnave aj tu odľahčil spoločensko-kritickú tému a akcentoval situáciu komiku. M. Fehér nazval túto inscenáciu „cirkusom“ (M. Fehér: Aj vo Zvolene..., Kultúrny život č. 10, 1967). Nie preto, že by sa inscenácia hrala pod akýmsi pomyselným šapitó, ale pre presilu k burleske smerujúcich situácií a postáv, dravý rytmus a spád. Stredňanský svojou optikou však narazil na dve veľké prekážky – po prvé na nerovnorodosť samotnej hry, v ktorej prvá časť invenciou i situačnosťou prevyšuje časť druhú, a po druhé, na zvolenské herectvo nezvyknuté na štylizovaný prejav. Najmä predstavitelia zakladateľskej generácie (K. Badáni, A. Jakubisková a i.) nedokázali režisérovo videnie akceptovať. Mladší, ktorí prišli z VŠMU, kde sa v absolventských predstaveniach už hojne štylizácia pestovala, preukázali pre dravú komediálnosť a štylizmus omnoho viac porozumenia. Znovu sa ukázalo, že nedostatočné poznanie súboru a režijné vedenie vychádzajúce z vonkajškoveho nápadu nemohlo viesť k úspechu.

V sezóne 1963/64 prešla viacerými slovenskými divadlami publicistická hra Jána Kákoša *Križovatky*. V prešovskom DJZ ju naštudoval E. Stredňanský (10. 4. 1964). Scénograf A. Dimitrov mu navrhol scénu, inšpirovanú konštruktivizmom, ktorá mala



Ivan Stodola: *Čaj u pána senátora*. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen, 8. 10. 1966. Karol Badáni (Slivka), Angela Jakubisková (Slivková). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka Karol Miklóši, archív Divadelného ústavu. Snímka Jaroslav Barák, archív Divadelného ústavu.



Ján Kákoš: Křižovatka. Divadlo Jonáša Záborského Prešov, 10. 4. 1964. Zľava: Ladislav Farkaš (Juraj), R. Čalkovská (Julka) a Anton Trón (Králík). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka J. Fecko, archív Divadelného ústavu.

vytvoriť priestor symbolizujúci zložitý a uponáhľaný svet dnešných ľudí, či aspoň svet riaditeľa Juraja, ktorého opantal akýsi pocit únavy, vzdialene pripomínajúci Čechovovho Ivanova. No hra to bola dosť frázerská, dramaticky nevystavaná a v Dimitrovovej modernej scéne hrali prešovskí herci ťažkopádne a fádne, so slabou hereckou technikou. Stredňanský hru ani neupravoval (urobil tak v D SNP režisér M. Pietor – no nevelmi to pomohlo) a príslovečne sa usiloval dynamizovať javiskové dianie energickejším tempom, nervóznym pobehovaním. No nevznikla ani groteska, ani satira, iba séria siláčkových výstupov.

Na bratislavskej Novej scéne režíroval E. Stedňanský jednu hru – *Ideálneho manžela* Oscara Wildea (1. 4. 1967). Hru, ktorá vyžaduje šarm, konverzačnú vyspelosť, zmysel pre skratku, vtip. Toho v celom slovenskom divadelníctve bolo ako šafranu. „Ernest Stredňanský ... odviezol prácu uzemnenú, miestami až ťažkopádnú, priveľmi vážnu alebo vážne sa tváriacu. Výdatne mu v tom pomáhala najmä mužská časť súboru, ktorá, zdá sa, nemá ešte dostatočnú skúsenosť s kreáciami salónnych levov, duchaplných konverzátorov – slovom šarmantných anglických gentlemanov.“ (O. Ladislav – L. Obuch, Kultúrny život 12. 4. 1967). A P. Hirš v Práci (4. 4. 1967) dodal, že „Ani režisérovi E. Stredňanskému, ani hercom sa nepodarilo zbaviť sa šablón naturalistickej drámy a manier s ňou súvisiacich.“ K fiasku inscenácie pomohla aj staromódna, kašírovaná scéna D. Gálíka a operetné kostýmy S. Vaníčkovvej. Kritika unisono tvrdila – je to veľmi nevydarená inscenácia. Ocenila iba dva herecké výkony – *Chevelynovú* Nade Kotršovej a *Roberta Chilterna* Vladimíra Müllera.



Oscar Wilde: Ideálny manžel. Nová scéna Bratislava, 1. 4. 1967. Zľava Dana Kákošová (Chilternová), Eduard Bindas (Caversham) a Oľga Zollnerová (Mabel). Réžia Ernest Stredňanský. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

S pohostinským účinkovaním na divadelných javiskách sa paradoxne rozlúčil scénickým humoristickým leporelom Michala Braťka *Zbohom smútok* v bratislavskej Tatra revue (26. 5. 1968). V súbore, ktorý napriek priaznivým spoločenským pomerom obrodného procesu sa zmietať v hlbokoj kríze. Ani Stredňanského réžia však dosť slaboduché texty a lacné komediálne herectvo súboru nedokázala posunúť k vyšším ambíciám a métam. Onen paradox spočíval v tom, že názov estrády *Zbohom smútok* kontrastoval s osudmi nielen hosťujúceho režiséra, ktorý po okupácii ČSSR vojskami Varšavskej zmluvy emigroval, ale aj súboru, ktorý na začiatku normalizácie politická moc zakázala. Smútku teda bolo neúrekom.

* * *

Gros umeleckej tvorby E. Stredňanského však spočíva v jeho priekopníckej televíznej tvorbe. Nie je bez zaujímavosti, že najlepšie jeho inscenácie vychádzali z kvalitných textov divadelných hier, hoci režíroval aj vydarené dramatizácie (Čechovov Pavilón č. 6, 1962), prózy, pásma a iné, častokrát len príležitostné útvary. Objavuje sa v tom nepochybne Stredňanského úprimný vzťah k divadlu a dráme, teda k pevne kontúrovanému príbehu, zložitým charakterom, ich vývinu, premieňaniu či postupnému odhaľovaniu. Pre režiséra to bola evidentne opora a spoľahlivé východisko. V tomto ohľade bol nepochybne tvorcom, čo profiloval špecifiká bratislavskej televízie, presnejšie jej literárno-dramatického vysielania. Mnohokrát bol aj scenáristom či upravovate-



Oscar Wilde: Ideálny manžel. Divadlo SNP Martin, 1. 4. 1967. Zľava Vlado Müller (Chiltern), Slavomír Droz (Goring) a režisér inscenácie Ernest Stredňanský. Snímka Anton Šmolák, archív Divadelného ústavu.

lom divadelnej hry pre TV inscenáciu (napr. Rachmanovovho Profesora Poležajeva roku 1963, Ibsenovho Johna Gabriela Borkmana roku 1964, Brucknerovu Alžbetu anglickú roku 1966, Izrafela Castilla Abelarda roku 1967 a i.). Ako príklady jeho úspešných inscenácií divadelných hier pred televíznymi kamerami možno uviesť Králikovu Svätú Barboru (1961), O'Caseyho Strieborný pohár (1963), Brechtove Pušky pani Carrarovej (1966), či z rannej tvorby Radokovu hru Stalo sa v daždi (1957), Cervantesovu komédiu Na rozvodovom súde (1959), Králikovu Poslednú prekážku (1960). Inscenácie, ktoré mali najpozitívnejší ohlas aj u kritiky bol už spomínaný John Gabriel Borkman, Izrafel, a najmä vysoko cenený Verejný žalobca F. Hochwäldera (1965).

Na sklonku roku 1965 inscenoval E. Stredňanský Solovičovu hru Polnoc bude o päť minút vo varšavskej televízii. Spreádzali ju nadšené kritiky. Ewa Boniecka v Kurieri Polskom (14. 12. 1965 napr. napísala: „...slovenskí tvorcovia – režisér E. Stredňanský a scénograf L. Hupka hru – literárnu reportáž prinášajúcu diskusiu o probléme zodpovednosti za katastrofu starého železničiara inscenovali využívajúc všetky možnosti televízie. Plynulá montáž scén filmových i štúdiových, práca s kamerou a strihom priniesli to najlepšie vysvedčenie pre slovenskú televíznu školu.“ Ocenila tiež režisérovi prácu s hercami a nazvala ju koncertom. A Krystyna Karwicka (Ekran 2. 1. 1966) napísala, že inscenovanie scén v čakárni a v lekárovej ordinácii pripomínali atmosféru ako z Kafkovho Zámku či Procesu. A vysoko ocenila, že režisér i scénograf išli so svojou ambíciou ďaleko za hranice akéhosi dokumentárneho záznamu.

Úspešne si počínal E. Stredňanský aj v brnenskom televíznom štúdiu, kde roku 1967 naštudoval s kameramanom S. Szomolányim a kostýmovou výtvarníčkou J. Krivošo-

vou Dufkovu dramtizáciu románu B. Kellermana Deň veľkého hnevu. Podľa kritiky (V. B. Roľnícke noviny 6. 12. 1967, /ab/ Práca 6. 12. 1967) táto inscenácia patrila k tomu najlepšiemu čím brnenské štúdio prispelo do celoštátneho vysielania.

Stredňanského televízna tvorba je rozsiahle, variabilná a nemožno konštatovať inšie ako to, že patril k priekopníkom dramatického vysielania i k tvorcom, ktorí ju umelecky profilovali. Iste si zaslúži pozornosť historikov televíznych umeleckých programov.

Divadelné réžie Ernesta Stredňanského

Divadlo pracujúcich, ŽILINA

O. Kornijčuk: Kalinový háj

Preklad: K. Podolinský

Výprava: I. Markovič

Premiéra: 24. 11. 1951

A. N. Ostrovskij: Búrka

Preklad: F. Jesenský

Výprava: I. Markovič

Réžia: M. Gábriš, E. Stredňanský

Premiéra: 7. 6. 1952

Divadlo poézie, BRATISLAVA

Perly a ruže (stará čínska poézia)

Scenár a réžia: E. Stredňanský a. h.

Premiéra: 15. 4. 1961

W. Hildesheimer: Helenina obeť

Výprava: L. Hupka a. h.

Hudobná spolupráca: E. Eisler a. h.

Premiéra: 18. 2. 1965

Divadlo Horizont, BRATISLAVA

R. Wolf: Čert na rebríku

Preklad: R. Olšínský, B. Droppa

Kostýmy: L. Hupka a. h.

Hudba: P. Mandel

Choreografia: B. Slovák

Réžia a výprava: E. Stredňanský a. h.

Premiéra: 18. 2. 1965

Divadlo SNP, MARTIN

B. Březovský: Nebezpečný vek

Preklad: E. Nemsilová

Scéna: M. Kravjanský a. h.

Kostýmy: G. Matisová

Premiéra: 10. 3. 1962

Divadlo J. Záborského, PREŠOV
 J. Kákoš: Křižovatka
 Scéna: A. Dimitrov
 Kostýmy: O. Dimitrovová
 Hudba: J. M. Soukup a. h.
 Premiéra: 10. 4. 1964

Krajové divadlo, TRNAVA
 J. G. Tajovský: Ženský zákon
 Výprava: E. Paulovič
 Choreografia: M. Ďapák
 Premiéra: 10. 10. 1964

N. Krasna: Neděľa v New Yorku
 Preklad: E. Klinger
 Scéna: M. Hložek
 Kostýmy: G. Matisová
 Hudobná spolupráca: E. Eisler a. h.
 Choreografia: B. Slovák a. h.
 Premiéra: 27. 3. 1965

P. A. Breal: Husári
 Preklad: J. Štefánik
 Scéna: M. Hložek
 Kostýmy: G. Matisová
 Hudba: J. M. Soukup
 Premiéra: 13. 11. 1965

V. Havel: Vyrozumenie
 Preklad: M. Lasica
 Výprava: L. Hupka a. h.
 Premiéra: 28. 5. 1966

Divadlo SNP MARTIN, filiálna scéna ŽILINA
 V. K. Klicpera: Ženský boj
 Scéna: L. Hupka a. h.
 Kostýmy: G. Matisová
 Premiéra: 16. 12. 1967

Divadlo J. G. Tajovského, ZVOLEN
 I. Stodola: Čaj u pána senátora
 Výprava: M. Čech
 Choreografia: B. Čegan
 Premiéra: 8. 10. 1966

Nová scéna, BRATISLAVA
 O. Wilde: Ideálny manžel
 Preklad: K. Dlouhý
 Scéna: D. Gálik
 Kostýmy: S. Vaničková
 Premiéra: 1. 4. 1967

Tatra revue, BRATISLAVA
 M. Braňko: Zbohom smútok
 Scéna: L. Hupka a. h.
 Kostýmy: J. Krivošová a. h.
 Choreografia: F. O. Bernatík
 Hudba: J. Novotný
 Premiéra: 26. 5. 1968

Súpis zachovalých záznamov tvorby Ernesta Stredňanského v STV

Autor Autor TV scenára	názov	dátum premiéry	režisér	kameraman
Ján Palárik	Inkognito (PP SND)	26.2.1962	Karol L. Zachar E. Stredňanský	Vojtech Törey
Štefan Králik Ernest Stredňanský	Svätá Barbora	16.5.1962	E. Stredňanský	Eduard Landisch
Anton Pavlovič Čechov Daniel Michaelli	Pavilón číslo 6	28.5.1962	E. Stredňanský	Vojtech Törey
František Hečko Ernest Stredňanský	Červené víno	15.10.1962	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Sean O'Casey Vladimír Strnisko	Strieborný pohár	11.2.1963	E. Stredňanský	Jozef Plencner
Leonid Rachmanov Ernest Stredňanský	Profesor Poležajev	4.11.1963	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Ľubomír Feldek, Jozef Mihalkovič, Milan Rúfus, Ján Stacho, Viliam Turčáni, Miroslav Válek	Keď mestá spia	24.12.1963	E. Stredňanský	Stanislav Szomolányi
Marian Promiňski Ernest Stredňanský	Cena ticha	24.2.1964	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Siegfried Lenz Bedřich Becher – Ernest Stredňanský	Majáková loď	7.9.1964	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Henrik Ibsen Ernest Stredňanský	John Gabriel Borkman	30.11.1964	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Jurij Vasilievič Bondarev Peter Balgha	Dvaja	12.7.1965	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Fritz Hochwälder Vladimír Strnisko	Verejný žalobca	13.12.1965	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Guillaume Apollinaire	Výber z poézie	20.2.1966	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Miloš Krno Rudolf Kazík	Prišla jar	9.4.1966	E. Stredňanský	Ľudovít Klč
Bertolt Brecht Peter Ševčovič	Pušky pani Carrarovej	22.5.1966	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Miloš Krno Rudolf Kazík	Prišlo leto	3.8.1966	E. Stredňanský	nezistený
Miloš Krno Rudolf Kazík	Jesenná paleta	10.11.1966	E. Stredňanský	nezistený

Ferdinand Brucker Milan Slobodník – Ivan Úradníček	Alžbeta anglická	25.12.1966	E. Stredňanský	Marián Minárik
Miloš Krno Rudolf Kazík	Prišla zima	31.12.1966	E. Stredňanský	Mojmír Tomašovič
Ján Johanides Jozef Bobok-Ernest Stredňanský	Spoznávanie	6.3.1967	E. Stredňanský	Gustav Riccini, Jozef Plencner, František Lukeš
Abelardo Castillo Ernest Stredňanský	Izrafael	17.4.1967	E. Stredňanský	Stanislav Szomolányi
Ernest Stredňanský	Puškina pamätník	4.7.1967	E. Stredňanský	František Trutz
Mária Lúčanová	Dnes môže Cigán spievať	9.7.1967	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Helena Križanová – Brindzová	Čarodejný obraz	30.7.1967	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Helena Križanová – Brindzová	V stolnom meste Kijeve	16.11.1967	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Ján Čomaj, Jozef Kočí, Ernest Stredňanský	Smrť Márie Jankovskej	6.2.1969	E. Stredňanský	Vojtech Törey

Súpis pripravil Milan Antonič

Súpis, Ernest Stredňanský – nezachované relácie Slovenskej televízie

Autor Autor TV scenára	názov	premiéra	Režisér Režisér divadelnej inscenácie	kameraman
Vladimír Oleríny	Federico Garcia Lorca	20.3.1957	E. Stredňanský	Vojtech Törey, Mojmír Tomašovič
V. Suchovo – Kobylin Ján Skalka	Krečinskij sa žení	17.4.1957	E. Stredňanský M. Husáková- Lokvencová	nezistený
Klabund	Kriedový kruh	1.6.1957	E. Stredňanský P. Haspra	nezistený
Alfréd Radok	Stalo sa v daždi	14.9.1957	E. Stredňanský	nezistený
Daniil Alexandrovič Granin Ernest Stredňanský	Druhý variant	30.11.1957	E. Stredňanský	nezistený
Peter Sever	Prípady Verony Tkáčovej	22.6.1958	E. Stredňanský	nezistený
Ernest Stredňanský	Zajtra svitne ráno	27.8.1958	Oto Varečka	Mojmír Tomašovič
P. H. Freyer Ernest Stredňanský	Stratená hliadka	26.9.1958	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Nikolaj Pogodin Ernest Stredňanský	Petrarkov sonet	13.11.1958	E. Stredňanský	nezistený
Štefan Žáry	Ikar večne živý	4.1.1959	E. Stredňanský	nezistený
Alexander Iljič Bezjymenskij	Stranícky preukaz	18.1.1959	E. Stredňanský	nezistený
Miguel de Cervantes Saavedra Ernest Stredňanský	Na rozvodovom súde	2.2.1959	E. Stredňanský	nezistený
Vojtech Mihálik	Spievajúce srdce	8.2.1959	E. Stredňanský	nezistený
Jozef František Kunik	Na krížnych cestách	16.2.1959	E. Stredňanský Dezider Janda	nezistený
Janko Jesenský	Netvor, Recept pre básnikov	1.3.1959	E. Stredňanský	nezistený
Ján Kostra	Stretnutie v Leningrade	5.4.1959	E. Stredňanský	nezistený
Ernest Stredňanský	Lenin večne živý	20.4.1959	E. Stredňanský	Ľudovít Klč
Vojtech Mihálik	Prísaha	26.4.1959	E. Stredňanský	nezistený
Vladimír Reisel	Tak prišla jar k nám	10.5.1959	E. Stredňanský	nezistený
Peter Jilemnický Ludo Zúbek, Ernest Stredňanský	Kronika	24.8.1959	E. Stredňanský	František Trutz

Stanislav Stampfl Ernest Stredňanský	Niet neznámych ostrovov	30.11.1959	E. Stredňanský	nezistený
Štefan Králik Ernest Stredňanský	Posledná prekážka	18.1.1960	E. Stredňanský	Vojtech Törey
William Shakespeare	Veselé panie z Windsoru	15.2.1960	E. Stredňanský Karol L. Zachar	nezistený
Friederich Schiller	Zbojníci	29.2.1960	E. Stredňanský Tibor Rakovský	nezistený
Konstantin Simonov	Otvorený list	15.5.1960	E. Stredňanský	nezistený
Lubomír Smrček	Šťastné chvíle	30.5.1960	E. Stredňanský	nezistený
Fraňo Kráľ Ernest Stredňanský	Cesta zarúbaná	4.7.1960	E. Stredňanský	nezistený
Vilém Závada	Ostrava	17.7.1960	E. Stredňanský	nezistený
Andrej Sarvaš	Bratovi po rokoch	28.8.1960	E. Stredňanský	nezistený
Pierre Aristid Bréal	Husári	12.9.1960	E. Stredňanský Ondrej Rajniak	nezistený
Andrej Sarvaš	Spomienka	25.9.1960	E. Stredňanský	nezistený
Patrice Lumumba	Ráno v srdci Afriky	16.10.1960	E. Stredňanský	nezistený
Guilherme Figueiredo de Oliviera	Líška a hrozno	17.10.1960	E. Stredňanský Ivan Lichard	nezistený
Maxim Gorkij	Na dne	14.11.1960	E. Stredňanský Ján Borodáč	nezistený
Izidor Štok Ernest Stredňanský	Kotvové námestie	12.12.1960	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Ján Rak	Na oblohe krúži biely vták	18.12.1960	E. Stredňanský	nezistený
Elisabeth Barrettová – Browningová	Portugalské sonety	25.6.1961	E. Stredňanský	nezistený
Karl Wittlinger Ernest Stredňanský	Poznáte Mliečnu dráhu...?	26.6.1961	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Vachel Lindsay	Afrika bojujúca – Kongo	3.7.1961	E. Stredňanský	nezistený
Pak Il-lo	Spev mieru	3.9.1961	E. Stredňanský	nezistený
Peter Sever Ernest Stredňanský	Ľudia na terase	27.11.1961	E. Stredňanský	František Trutz
Iľja Senvil'skij	List k inteligencii Západu	17.12.1961	E. Stredňanský	nezistený
Juraj Váh Ernest Stredňanský	Štefanská koruna	8.1.1962	E. Stredňanský	František Trutz

William Shakespeare	Sen noci májovej	5.3.1962	E. Stredňanský Pavel Rímský	Vojtech Törey
Vladimír Reisel	Spi dcérka moja	3.6.1962	E. Stredňanský	nezistený
Ivan Krasko	Plachý akord	6.1.1963	E. Stredňanský	nezistený
Bertolt Brecht	Nemecký vojnový šlabikár	3.2.1963	E. Stredňanský	nezistený
Libuša Mináčová Judita Balghová	Blato na ceste	28.6.1963	E. Stredňanský	nezistený
Andrej Mráz – Alexander Matuška Mária Lúčanová	Človek proti skaze	1.7.1963	E. Stredňanský	nezistený
Ján Palárik	Dorodružstvo pri občinkoch	4.8.1963	E. Stredňanský	Ivan Lichard
Martin Rázus František Trutz	Keď sa srdce ozve	31.5.1964	E. Stredňanský	nezistený
Ladislav Mňačko Daniel Michaelli	Kádrová legenda	5.6.1964	E. Stredňanský	nezistený
Pierre-Jean Béranger	Piesne	1.11.1964	E. Stredňanský	nezistený
Alejandro Casona	Samovraždy na jar zakázané	22.3.1965	E. Stredňanský Ivan Petrovický	Vojtech Törey
Lubomír Smrčok Ernest Stredňanský	Knieža Rastic	4.4.1966	E. Stredňanský	Tibor Biath
Julian Przybos Rudolf Kazík	Výber z diela	19.6.1966	E. Stredňanský	nezistený
Peter Sever	Februárová noc	25.2.1968	E. Stredňanský	Tibor Biath
Ján Čomaj – Jozef Kočí Ernest Stredňanský	Hodina nad cudzím hrobom	27.3.1969	E. Stredňanský	Vojtech Törey
Hana Zelinová Ernest Stredňanský	Štyridsaťdeväť dní	7.5.1969	E. Stredňanský	nezistený

Súpis pripravil Milan Antonič

FILM AKO ZRKADLO SUBJEKTU

MARTIN PALÚCH

Ak by sme použili pri analýze filmového priestoru model zrkadla, situácia by vyzerala pravdepodobne nasledovne: pri pohľade do skutočného zrkadla sa odrazený priestor stáva závislým od pozície pozorovateľa, to znamená, že sa mení (pohybuje) v závislosti od jeho pohybu pred zrkadlom. V prípade filmu ako pomyselného zrkadlenia je situácia opačná. Filmový obraz je zrkadlom priestoru v počiatkovej fáze naskríbania a to natoľko, nakoľko kamera „kradne“ priestor rozkladajúci sa pred ňou, bez toho aby sa pri zázname porušil. Efemérne prenášané častice, ukladajú pomocou zachyteného svetla, atribúty skutočného priestoru, ako odrazenú stopu reality, na svetlo citlivú plochu filmového pásu. To znamená, že sa zachováva odraz ako obraz a konzervuje sa v prítomnom stave. Ide o muzeálnu techniku par excellence. O mumifikáciu reality a jej preparáciu podľa túžby a potreby tvorcov s ohľadom na spotrebiteľa.

Vnútrotný pohyb už nezávisí od pozície pozorovateľa, je oslobodený od konvencie invariantného modelu zrkadla a stáva sa imanentnou súčasťou „filmového“ pásu/zrkadla. Toto oslobodenie pohybu mení referenčný princíp (divák-zrkadlo). Priklinčíva diváka na invalidný vozík (handicap troch zmyslov: hmatu, čuchu a chuti) zmyslového vnímania a divák sa ocitá v pozícii statického a fyzicky pasívneho prihládajúceho. Klasické zrkadlo a z neho vyplývajúca schéma zdvojenia materiálnych znakov odrazených v ňom je ukážkou auto-referencie. Odrazené znaky poukazujú na zrkadlo a zrkadlo na ne – priamo, bez možnosti zámeny prvkov v tomto systéme. Princíp „filmového“ zrkadla by sme mohli považovať za ukážku tele-referencie. Pri filme dochádza k premene pôvodného auto-referenčného vzťahu na tele-referenčný. Na vedomej úrovni (pri pohľade diváka do „filmového“ zrkadla), dochádza k zdanlivej nedokonalosti pôvodnej auto-referencie (zdvojenie materiálnych znakov), spôsobenej nepriamosťou jazyka zrkadlenia filmu. Napriek tejto nepriamosti aj pri diváckom prežívaní filmového deja, dochádza k psychologickému zdvojeniu a to vtedy, keď sa subjekt premieta do filmových znakových sústav. Napríklad v prípade hororového filmu, je nositeľom strachu divák, ktorý sa identifikuje s filmovou postavou, ktorá je len znakovou vecnou konfiguráciou v tvare filmového obrazu. Zrkadlenie sa totiž nevzťahuje na diváka priamo (zdvojením materiálnych znakov), ale nepriamo ako autorov zámer (autorská intencia), čiže ako simulované zrkadlenie, ktoré si divák subjektivizuje. (Každý režisér podriaďuje filmovú realitu jeho vlastnému vidaniu. Divák je podriadený vždy autorskému zámeru, bez možnosti vstupovania alebo ovplyvňovania predloženej filmovej reality. Týka sa to celej štylizácie predkamerovej reality, výberu hercov až po uhol kamery.)¹ Divák sa pred „zrkadlom“ ocitne tak povediac po akte mumifikácie a preparácie reality prispôbenej pre potreby filmového zrkadla. Pozoruje sám seba v niečom, k čomu sa vzťahuje (psychologicky) a zároveň nevzťahuje

(existenciálne). Osobne participuje i neparticipuje.² Subjektívnou identifikáciou utvára „vedomie“ znaku. V tele-referenčnej sústave vzniká medzera, oddeľujúca dištancia (medzi aktom zrkadlenia a pohľadom diváka do „filmového“ zrkadla je medzera časová, priestorová a pohybová). Preto maliar Francis Bacon pri sledovaní projekcie filmu Krížnik Potemkin, vo filme Prekliata láska (John Meybury, 1998), sucho konštatuje a hovorí o našej nevedomej (z pohľadu diváka) účasti na predstavení, o našej participácii na neskutočnej (simulovanej) filmovej udalosti, ktorej v čase projekcie prikladáme aktuálny význam napriek tomu, že sa odohráva „za medzerou“ a vo filmovej (umelej a simulovanej) realite, kde sledujeme momentálne počas filmu už mŕtvych ľudí.³

Filmové zrkadlo disponuje vnútorným samopohybom a ten je nezávislou filmovou funkciou. Nezávisí od pozície pozorovateľa. Vnútorný pohyb vo filmovom zrkadle a funkcia prítomnosti (čas projekcie je vždy časom prítomným, viz. J. Plazewsky – Filmová reč) určujú umelú dimenziu priestoru a času a priestorového pohybu. Film ako muzeálna technika prítomného je poľudštenou organizáciou výsekov skutočnosti, ktorú film zdvojuje, deteritorizuje a na jej základe predkladá adekvátne nové celky. Ako tvrdí Baudrillard, vytvára simulakrá.⁴ Tieto tzv. simulakrá predstavujú spôsoby, formy a zdvojovania pomocou filmového zobrazovania a iných typov zobrazovania (napr. digitálne generované obrazy), pričom sa subjektívne myslenie premieta do obrazovej simulácie. Strih predstavuje časovú a priestorovú skratku. Všetmožnými kombináciami potom vo filme vznikajú vzťahy a konfigurácie rôznych sústav znakov (optoznakov, sonoznakov), ktoré budujú vo vedomí divákov vlastnú identitu zachyteného, čiže vytvárajú širšie alebo užšie pole pre subjektívny priestor zmyslu prvého priestoru. Prvým priestorom je myslený letný pohľad na plátno a následný rýchly odchod z kina, kedy medzi plátnom ako zrkadlom a pozorovateľom resp. divákom ako subjektom nedôjde k pozitívnej sugestívnej interakcii, ktorá je špecifickou podmienkou prežívania filmových príbehov. Len na základe zrkadlenia môže dôjsť k vybudovaniu si priestoru zmyslu.

Napriek tomu aktivácia vedomého vnímania pri pohľade na plátno je blesková. Filmové obrazy sú pre vnímanie dráždivo zvodné. Uhrnutie podmieňuje reflexné reakcie na určité typy obrazov. Reflexná stimulácia presných typov pocitov je pod-

¹ Pre porovnanie uvediem názor z pohľadu výtvarného umelca. Vasilij Kandinskij o autorskom zámere a maliarskom plátne: „Pocítil som ako tvrdohlavo vzdoruje môjmu zámeru a naučil som sa násilne si ho podrobovať. Čoraz väčšmi som cítil, že ťažisko umenia nespočíva v oblasti formy, ale výlučne vo vnútornom zámere – v obsahu, ktorý si neodvolateľne podrobuje formu.“ In: Kandinskij, Vasilij: Stupne. Fragment Bratislava 1994.

² „V zrkadle sa subjekt odcudzuje aby sa znovu našiel“ Baudrillard, Jean: O svádění. Votobia Olomouc, 1996. Str. 199.

³ „Za nesmrteľnosťou sa totiž skrýva idea, vtelená trikom do filmovej hviezdy, idea, že smrť sama o sebe vyžaruje svoju neprítomnosť, že sa môže zrušiť v žiarivej a povrchovej zdanlivosti, že je len zvodnou hladinou.“ Baudrillard, Jean: O svádění. Votobia Olomouc, 1996. Str. 114

⁴ „Baudrillard postavil simulakrum (s.) ako opozíciu voči reprezentácii, ktorá vychádza z princípu, že znak a realita sú ekvivalenty. Baudrillard definoval štyri fázy vzťahu obrazu a reality. V prvej je obraz reflexiou základnej reality, v druhej túto východiskovú realitu maskuje a prekrúca, v tretej obraz maskuje absenciu reality a v záverečnej fáze sa obraz vyviazal zo vzťahu k realite a je čistou simuláciou. V Baudrillardovej koncepcii vyúsťuje s. do fázy hyperreality (sveta samoreferenčných znakov) a stáva sa základným princípom sociálnej existencie v ére high – tech kapitalizmu.“ In: Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia. V redakcii Jany Geržovej Kruh súčasného umenia. Profil. Bratislava 1999. Pod heslom „S“.

mienkou filmových žánrov. Masová obľúbenosť komerčného filmu je vo všeobecnosti založená na presne definovaných typoch slasť, presne určených kritériami a stratégiami ich vyvolávania, na konvenčne overených obrazoch a komerčne osvedčených modeloch. (Např. TV seriály sa najviac približujú svojou obrazovou štruktúrou k verbálnej štruktúre reči ako je ukotvená v systéme jazyka. Seriály si kodifikujú svoj vlastný obrazový jazyk, ako aj např. jazyk konania nesmrteľnej seriálovej postavy.) Tieto obrazy sú potom ponúkané spotrebiteľom a fungujú ako výmenná ekonomická hodnota. Prenášajú a sprostredkujú presné typy účinkov. Umelecký film ako tvrdí Marshall McLuhan vytvára antiprostredie⁵, čiže také prostredie, v ktorom sa problematizujú zabehané modely slasť, čím nekomerčný film stráca masovú popularitu a tým zároveň znižuje svoju výmennú ekonomickú hodnotu.

Simulácia reality (montáž reality pre potreby filmu) a schopnosť vystupovať v prítomnosti ako prítomné dianie, sa stáva náhradou prirodzenej reality a prirodzeného chápania času a priestoru. Táto simulácia mení samotný princíp vnímania prirodzenej reality subjektom.

Psychoanalýza, ktorá podmienila na jednej strane výskum podvedomia (hoci za cenu mnohých omylov), na druhej strane umožnila pochopiť jemnejšie procesy prebiehajúce vo vedomí a pracovať s nimi. Vrhla svetlo na dovtedy bezzmyselné oblasti mysle a naučila sa ich riadiť. Dominantný vplyv médií a filmu na subjektívne vnímanie a hlavne dôraz médií na aspekt prítomnosti nezávislý od prezentovaných časov vďaka „medzere“, potláča referencie vedomia k časom a priestorom (a udalostiam) minulým a budúcim. Každé očakávanie anticipuje isté budúce udalosti, ale môže sa prelomiť aj do neočakávaného pocitu práve vtedy, ak moment prítomnosti vo chvíli očakávania násilím poprie čaro všetkých zdanlivých predstáv. Zdanlivé predstavy sú jediným možným spôsobom uvažovania o budúcich udalostiach, resp. prichádzajúcich skutočnostiach. Filmové obrazy a filmové naratívne modely pracujú práve s očakávaním a so sprítomňovaním predstáv. So zrealňovaním predstavových zdanlivostí a to tým, že simulátory reality pretláčajú náš vzťahový, z existenciálneho hľadiska prirodzený, prístup k realite. Je to najmä z toho dôvodu, že vo filme je možné všetko neočakávané, pretože je hlavne montážou atrakcií a tieto simulátory reality plnej nepravdepodobností, menia prirodzené schopnosti človeka ako subjektu vzťahovať sa k realite. Tým následne dochádza k javu, ktorý Paul Virilio označuje ako nehody reality.⁶

Médiá majú nepriamo za následok psychologickú zmenu v chápaní pojmu prirodzenosť. Momentálne môžeme v ľudskom chápaní prirodzenosti rozlíšiť tri rôzne historické etapy a prístupy k jej uchopovaniu. Základné rozdelenie prirodzenosti ukazuje prinajmenšom tromi historickými smermi: prvá – premediálna prirodzenosť (pred rozšírením písma a vynájdением kníhtlače), druhá prirodzenosť slova a písma (pred nástupom fotografie a filmu, o ktorej svedčia najmä literárne diela a písomné historické pramene) a tretia – mediálna prirodzenosť (po nástupe fotografie, filmu a audiovizuálnych médií – prirodzenosť stroja) človeka žijúceho v simulakre. Prvá chápala priro-

⁵ In: McLuhan, Marshall: Ako rozumieť médiám.

⁶ „... to, čomu sa deje nehoda, je realita celého sveta. Kyberpriestor je nehodou skutočnosti. Virtuálna realita je nehodou skutočnosti ako takej.“ In: Virilio, Paul: C- Theory. Z rozhovoru Louise Wilsona s Paulom Viriliom z 21.10.1994) Zdroj: <http://www.freecyb.com/virilio/index.html> Film je tiež typom nehody reality. (pozn. autora)

dzenú realitu ako nedeliteľný celok, druhá a tretia používa na vyjadrenie i sebareflexiu len franforce znakov tvoriacich znakové komunikačné systémy, vybudované na základe prvej a vychádzajúce z pôvodného prirodzeného vnímania. Presnejšie sformulované: cez výpovede umelej znakovkej reality (slová a obrazy) vo forme fragmentov a nekomplexných celkov (audiovizuálne médiá), vníma naše vedomie, ako reakcia na umelé svety, prirodzenú realitu tiež fragmentárne (v prípade slova abstraktným, v prípade audiovizuálnych médií konkrétnym plochým a ohraničeným spôsobom). Tak isto sa fotografiou a filmom, ako technicky reprodukovateľnými umeniami, začali písať nové dejiny skúsenosti. Skúsenosti s médiami.

Vzťah reálnych udalostí k simulovaným a vplyv simulovaných na reálne

Medzera ako istý typ psychického dištancu, ako sme popísali v predchádzajúcej kapitole, vzniká pri sledovaní filmovej projekcie. Utvára sa medzi subjektom a zrkadlovými svetmi kompenzácie, a má svoj psychologický presah na konanie človeka v reálnych situáciách. Film ako hra, typ psychologickéh hry, je v prvom rade zvláštnou vizualizovanou racionalitou používajúcou určité stratégie zvädzania. Ako každá racionalita, aj filmová, si vynucuje vlastné formy, ktorými dokáže odrážať svet a tvoríť značiace čiže zmysluplné celky. Keďže sa jedná o filmovú racionalitu, používa len nástroje vlastné filmovému uvažovaniu o veciach, udalostiach a javoch. Film v zakliatí prítomnosti ostentatívne zobrazuje rôzne udalosti a situácie. Tak, ako píše Baudrillard: „Reč je o duchovných zrkadlách: záblesk a odraz seba samého je zábleskom ducha. Kúzlom zrkadla nespočíva v tom, že sa v ňom rozpoznávame, to je najskôr len beznádejná súvislosť, ale v ironickej a záhadnej črte zdvojenia.“⁷ Podobne aj filmová racionalita v sebe obsahuje podvedomý útok na vedomie ukrytý v „ironickej a záhadnej črte zdvojenia“, ktorý zavádza do prežívania reality a reálnych udalostí subjektom pomyselnú dištanciu (na základe skúsenosti s tele-referenciou) rozpoznánu vďaka vnímaniu kino-svetov. Zdvojenie, ktoré nastáva pri sledovaní filmu je v podstate založené na pasívnom hltaní udalostí z donútenia, pomyselným ponáraním subjektu, kedy divák prežíva blízkosť situácie bez nebezpečenstva, možno len s pocitmi jemnej závrate, ktoré film ako atrakcia nemožného a atrakcia zdania vyvoláva. Pri pozorovaní televízie sa v niektorých momentoch pasivita tela spája s úplnou pasivitou vedomia. Divákovo vedomie blúdi v simulovaných chladných udalostiach, príťahované žiarením, zmenou, pohybom. Je „kanalizované“, správa sa ako kanál. Vedomie sa prispôsobuje vysielaniu. To znamená, že pri sledovaní televízneho vysielania je naše vedomie kanálové, kryogénne a voliteľné.

Sme navyknutí registrovať zmenu, unikajúcu, bežiacu a miznúcu v sekundových intervaloch. Hltanie stroboskopickéh zmeny súvisí s očakávaním nových prekvapení, avšak stáva sa, že po dlhom čase nič neprichádza, a to je zvyk alebo otupenie (nedostatok informačnej hodnoty). Ostáva len čakanie na atrakciu (informáciu), ktorá pozdvihne všednosť do stavu ďalšieho mámvitého okúzlenia. Rýchlosť a pohyb vyvoláva pocit rútiacich sa zdanlivostí, ktoré neustále vstupujú do momentálneho zafarbenia vysoko citlivého vedomia. Vedomie je v každej sekunde naladené vedomie. Či v bde-

lom, či v snívajúcom stave. Televízia a film preberajú na seba túto funkciu naladenia na svoj technologický obraz, sú vizualizovanou racionalitou stroboskopickéh zmeny a prchavosti.⁸ Ponúkajú nám na konzumáciu opto- a sono- texty.

Vďaka zrýchleniam bežného života už nikto z nás nerozlišuje homogenitu prostredia a vnímania. Každá situácia sa stala variabilnou (čo do počtu možných finálnych riešení neobmedzene variabilnou) a skúsenosť so stroboskopickou heterogenitou nás zalieva umelým jasom médií. Obrazovka televízora prebrala funkciu zarámovaného obrazu a vzniklo zarámované vysielanie ako protiklad k tradičnému zarámovanému obrazu výtvarnému. Televízia preberá aj funkcie vedomia, stáva sa zarámovaným vedomím. Už nie subjekt v psychologickéh rovne vnímania, ale vysielanie je aktívne, vynucuje si stroboskopickou rýchlosťou našu pozornosť. Paralyzuje zmyslové centrá a príťažlivosťou svojho žiarenia pohlcuje subjektom podfarbené vedomie. Vnucuje mu vlastné formy. Televízia vytvára okolo seba špecifický typ poľa, akýsi inertný bod⁹, čiernu diery v miestnosti. Vplyvom pravidiel, ktoré so sebou do reality prinášajú filmove a televízne svety, pretože sú založené na simulovaných udalostiach, dochádza podľa Paula Virilia k nehodám prirodzenej reality a k vnášaniu neprirodzenej dištancie do prežívania reálnych udalostí subjektom. Táto dištancia a priepasť sa stáva prirodzenou súčasťou prežívania reálnych udalostí. Film ako obrazová racionalita 20. storočia, je dokonalou substitúciou reality, racionálne vystavanou halucináciou a hrou na stvorenie dokonalých vzťahov. Dokonalých v rámci koexistencie všetkých prvkov naraz v prípade jedného filmu. Práve v tom tkvie ľudské potešenie z filmu ako „beznehodovej racionálnej reality“, pretože film vytvára „svety kompenzácie“. Priveľmi sme si obľúbili tele-existenciu a nadhodnotili hravé filmové riešenia všetkých nadhodnotených otázok. Filmová a televízna racionalita funguje v zmysle, že väčšina problémov v sebe obsahuje vždy isté nezameniteľné riešenia. Túto pomyselnú autoilúziu, umelú istotu následne transplantujeme na prežívanie reálnych udalostí. Aj realita sa prispôsobuje takto vnímanej racionalite na všetkých úrovniach. Pri nejakej autentickéh udalosti, napr. pri autohavárii, v niekom kto je svedkom nehody, ale nie je lekár, prevládne dištancia a pocit kompenzácie z realít: „No, nie som lekár, nemám tam čo hľadať, takto to predsa nefunguje.“ Nad reálnou udalosťou nehody prevládne nezainteresovanosť (v zmysle záujmu bytia o vlastné bytie), vyplývajúca z predpokladu, že aj táto udalosť v konečnom dôsledku obsahuje v sebe nejaké riešenie, je riadená racionalitou. Aj písomná kultúra slova tak isto ovplyvňovala realitu, ale jej vplyv nikdy nebol konkrétny, vizualizovaný a modelujúci ako sa to stalo od nástupu fotografie, filmu a audiovizuálnych médií. O tom nás presvedčili politické stratégie propagandy komunizmu aj fašizmu. Na jednej strane atrakcia ako výrazná a ojedinelá jednotka zmeny okamžite stimuluje našu pozornosť, na druhej strane všednosť je sestrou nezmyslu, banálnym rudimentom

⁸ „Ak máme dobre vidieť nejaký obrázok, je teda v zásade – na koniec treba zodvihnúť hlavu alebo zavrieť oči, fotografia musí byť mlčanlivá. Pred plátnom nemám slobodnú vôľu zavrieť oči, ak by som ich zavrel, nenašiel by som už ten istý obraz, som teda nútený k ustavičnej hltavosti...“ Barthes, Roland: Svetlá komora. Archa Bratislava, 1994. Str. 52

⁹ inertný bod – „...z ktorého nie je možný návrat, kde sa spomaľujú všetky trajektórie, po bode kde je objekt (vedomie – pozn. autora) vstrebaný vlastnou silou odporu a vlastnou hustotou. Čo sa deje v okolí tohoto inertného bodu? ...O týchto procesoch inercie nič nevieme, len to, že sú v ústí čiernej diery: bod nenávratnosti sa stáva bodom úplnej reverzibility, totálnej katastrofy, kedy sa krivka smrti rozvíja v nový účinok zvädzania.“ Baudrillard, Jean: O svädění. Votobia Olomouc, 1996. Str. 152. Napr. Francis Bacon je maliarom inercie. (pozn. autora)

⁷ Baudrillard, Jean: O svädění. Votobia Olomouc, 1996. Str. 120

reality, jej slepým črevom, ktoré sa snažíme vyoperovať z vnímania. Pripomína nám smrť. Možno práve preto majú väzni vo väzeniach možnosť sledovať televíziu, aby inertný bod – čiže čierna diera – vnímania pohlcovala a vŕhala do seba všednosť cely a na druhej strane v psychiatrických liečebniach sú televízory zakázané, aby pacientom s akútnou alebo chronickou psychickou poruchou neprivedili do prežívania všednosti akúkoľvek neželanú zmenu, ktorá by vyprovokovala k aktivite, ich – pre normálnu spoločnosť, preferovanejšia – „kryogénny“ stav chorej mysle. V obidvoch prípadoch sa jedná o odklonenie subjektívneho vnímania od reality. V prvom pomocou televízie a v druhom, v umelo, liekmi rozháňanej pozornosti, ktorá by sa inak mohla zaostriť a stimulovať na neadekvátny zmyslový impulz. Niekde v strede medzi týmito dvomi pólmi sa nachádza spoločnosť s oslobodenými a legalizovanými spôsobmi prežívania. V rámci normy a z vlastnej vôle môžeme slobodne naplňať väzenský alebo psychiatrický model. Rozdiel je len v tom, že ten náš spôsob, nie je viazaný na obmedzovanie osobnej fyzickej slobody a nepramení z nutnosti, ale naopak z oslobodenia. Vzhľadom k realite by sme mohli hovoriť o väznoch, ktorých presvedčili, že sú slobodní a nechali ich zabudnúť na to, že sú väzni. „Forma túžby potvrdzuje historický prechod od štatútu objektu k štatútu subjektu, ale samotný tento prechod je subtlítnou a znovu sa opakujúcou interiorizovanou situáciou z rádu podriadenosti a služobnosti.“ Inými slovami: „Začala byť uplatňovaná, spoločensky a historicky, tzv. soft stratégia. Masy budú psychologizované, aby mohli byť zvedené. Budú namaškarené túžbou, aby mohli zblúdiť. Kedysi boli odcudzené, to keď mali vedomie (mystifikované!), dnes sú zvedené, pretože boli obdarované nevedomím a túžbou (bohužiaľ potlačenou a zablúdenou). Kedysi boli olúpené o historickú (revolučnú) pravdu, dnes je im scudzovaná pravdivá skutočnosť ich vlastnej túžby.“¹⁰

Ešte na okraj, pripomeňme si prípad z Brazílie, v ktorej bola zakázaná distribúcia amerického filmu režiséra Davida Finchera s názvom *Fight Club*. Stalo sa tak potom, čo jeden z divákov nerešpektoval „medzeru“, po impulze z filmu prekročil kryogénny stav normálnej mysle a rozhodol sa strieľať na svojich spoludivákov v sále kina. Spomenutá situácia, napriek tragickému obsahu, paroduje model oslobodeného človeka a približuje ho k psychiatrickému alebo väzenskému modelu.

V obsahu kontroverzného filmu je zakódované ohrozenie normálnej skutočnej reality. Z nášho pohľadu považujeme konanie fascinovaného strelca za odsúdeniahodné, z iného uhla pohľadu je vyvrcholením teórie.

O nemých systémoch a ich podiele na nerozhodnuteľnej zrozumiteľnosti

„Neprítomnosť jazyka, to je veľké utrpenie prírody.“ „Príroda trúchli pretože je nemá.“

Walter Benjamin

Walter Benjamin v eseji *O jazyku vôbec a o jazyku ľudskom*¹¹ analyzuje ľudskú jazykovú bytnosť. Úvaha sa dotýka jazyka ako božieho daru, čiže zjaveného Slova,

a ľudskej schopnosti označovať prírodu a veci menom prostredníctvom jazyka. Ako upozorňuje citát, toto mlčanie prírody je vystavené viac-menej svojvoľnému označovaniu menom zo strany človeka a príroda je plná smútku, pretože sa nemôže brániť kvôli tomu, že sama nedisponuje jazykom alebo iným – systémom označovania. Tento stav súvisí s po – babylónskou situáciou podľa starozákonnej tradičnej interpretácie, ktorá sa stala podkladom pre Benjaminove úvahy. Smútok prírody pramení z jej mlčania. Pôvodný význam mena: označovať, pomenovávať, mať schopnosť vymenovať, označovať menom – sa vzťahuje na spoznávanie (kognitívna funkcia) a v našom prípade nie je jednoznačne určený. Ako však, keď v množstve označení a jazykov meno už stratilo svoj „rajský pôvod“ a jeho božská kvalita vprchala?

Odhladnuc od božieho plánu pristúpme ku komparatívnej analýze dvoch systémov, ktoré slúžia na poznávanie prírody a vecí (sveta ako takého) a v syntetickej jednote utvárajú symbiotický nad-systém označovania. Film je ukázkou toho ako sa znaky odtrhli od pôvodnej funkcie slova označovať realitu menom a uplatnili sa v hre na realitu novú. Film už neslúži len na poznávanie, ale stojí hlavne za naším osvojovaním si reality pomocou modelov. Prostredníctvom filmu budujeme paralelné umelé svety, jedinečné repro-sústavy samostatných značiacich celkov.

Človek dosiahol počas pomerne krátkeho obdobia historicky výnimočný obrat. Prestal pomenovávať realitu pôvodnú a začal produkovať realitu novú. Mediálnu realitu napr. filmovú, televíznu a tak podobne. Obrazy v tomto systéme verne zastupujú prírodu. A tak ako príroda, aj obrazy mlčia a iba na plátne ukazujú, že niečo vyzerá, javí sa, tak a tak. Na druhej strane slová sú akustickým alebo grafickým ornamentom presne definovaných významov (abstraktných pojmov), ktoré hovoria, (že je, niečo sa má) tak a tak.¹² I keď pôvodný význam a zámer označovania nasvedčuje, že verbálny jazyk je prototypom pri poznávaní a výklade sveta, určite si každý z nás všimol fakt, že plášť logických jazykových vzťahov nesedí v súčasnosti až tak presne, neodieva nekompromisne realitu, že jazyková štruktúra nie je mierou pre mimojazykové vzťahy ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Jazyk je tiež len jednou z projekcií, v ktorej sa nám svet ukazuje raz tak, raz tak. Začiatok tohto omylu však nezačal v nejakom bode x, od ktorého sa zmenil svet. Jediné čo podľahlo nečakanej zmene je myslenie a vnímanie reality. Výraznú zmenu má na svedomí nástup vizuálneho kódu, ktorý obohatil, rozvinul a rozšíril popisnú funkciu jazyka o konkrétny rozmer. V tomto novom kóde je svet schopný odrážať sa na základe obrazovej projekcie. Najvlastnejším výrazom takto chápanej zmeny kódu je film, ktorý mytologicky predpovedaný nebol. Obrazová projekcia sveta ako spôsob označovania obrazom, je revolučným obratom od abstraktného (dominantná vlastnosť jazyka) ku konkrétnemu (dominantná vlastnosť zobrazovania). Filmová projekcia sprostredkúva obrazom a slovám spoločné miesto. Ako vieme ani jazyk, ani film, nemajú schopnosť odrážať pravú tvár skutočnosti. Tvoria znakovú hyperrealitu. Len myslenie o skutočnosti a jej osvojovanie novodobou kultúrou postúpilo o krok iným, neurčitým smerom a podniklo prechod od označovania skutočnosti

¹² Preto sú radšej uvádzané dva ekvivalenty, ktoré lepšie vystihujú a odhaľujú mienený význam a približujú sa k nemu akoby z dvoch strán (že niečo vyzerá, sa javí tak a tak). Je to preto, aby sme sa vyhlili neschopnosti jazyka hovoriť niečo ako napr. pravdu, tak isto slová „je“ a „sa má“ sú slovným opisom vzťahu, vystihujú situáciu medzi znakmi a sú akousi chorobou reči, ktorá neustále a jednostranne zväzda slepé slová z cesty významov. Nadbytok a jemnosť významov spôsobil, že nie sú schopné vstieť sa do jedného slova. (pozn. autora)

¹⁰ Baudrillard, Jean: *O svádění*. Votobia Olomouc, 1996. Str. 206

¹¹ Benjamin, Walter: *Agessialaus Santander*. Herman a synové Praha, 1998

menom, k jej modelovaniu obrazom. Ako je zrejme z dejín výtvarného umenia, nové myslenie nebolo na svoju cestu nepripravené. Dejiny výtvarného umenia a fotografie dlho pripravovali súčasnému modelujúcemu mysleniu cestu, takže film podnikol v pomerne krátkom období jeho existencie bleskový rad partikulárnych metamorfóz svojich výrazových zložiek a formálnych možností. Snaha lingvistiky „zožrať“ nový trend nie je správne zvolený kľúč na „otvorenie“ takého komplexného psychologicko-fyziologického fenoménu, akým je film.

Treba ešte poukázať na špecifickú vlastnosť obidvoch projekcií, či už jazykovej alebo vizuálnej, a tou je schopnosť absorpcie a odrazu. Absorpcia súvisí s konštituovaním a organizáciou systému (označovania v prípade jazyka alebo modelovania v prípade zobrazovania) na úrovni tvorby a spájania prvkov systému do rôznych vzťahov odporovaných zo skutočnosti, alebo z kultúrnych vzťahov. Odraz na druhej strane je schopnosť umelých realít označovania a zobrazovania pôsobiť a meniť pôvodnú realitu. Avšak ako sa zdá, v súčasnosti projekcia nadobudla prevahu nad realitou, prebrala jej funkciu ako životného prostredia. A to v takej miere, že transformácia reality sa uskutočňuje len na úrovni jej projekcií. Ako sú absorpcia a odraz dvoma vlastnosťami zrkadla, tak sa pôvodná realita stráca v zrkadlení nespočetného množstva zrkadiel namierených rôznymi smermi. Každá projekcia je zdanie. V našom prípade by situácia vyzerala nasledovne: zdanie zdania sa zdá i nezdá ako zdanie iného zdania.

Znaky sa odtrhli od prírody, ktorú mali pôvodne označovať a utvorili svoj vlastný nezávislý svet. Arbitrárnosť jazykového znaku je štrukturalistická poklona princípu ľubovoľnosti, v inak presne determinovaných jazykových vzťahoch. To znamená, že napriek arbitrárnosti medzi označovaným a označujúcim jazykového znaku je všetko v systéme prirodzeného jazyka presne určené a kontrolovateľné. Avšak, ako sa zdá, autor tohto sveta sa rozpustil v nadbytku významov a rozpadol sa na miliardy autorov a miliardy jazykov a kompromisov. U Paula Virilia prevádzal pri skúmaní spätného pôsobenia virtuálnej reality na skutočnosť resentment a hľadá v pozadí tejto umelej situácie Boha rozpínajúceho sa nad rozbúrenými znakmi.¹³

Diskurz a figúra

Túžba sci-fi scenáristov po ľuďoch – strojoch nie je len otázkou vonkajšej metamorfózy. Stroj prenikne do človeka nebadane, zvnútra a po špičkách vnikne do jeho organických sústav. Omyl ľudstva spočíva práve v tom, že stroj zmenený na ľudský obraz je prísľub, ktorý sa uskutoční od chrbta a pri bežnej teplote tela. Postup je však v zásade opačný, funkcia spätný chod už prebieha. Nejde o príchod, ale o čakanie na dokonalejší návrat. Ľudstvo už dávno prestalo vyrábať stroje v klasickom chápaní tohto slova – aby mu pomáhali. Teraz Oni – technológie – prerábajú človeka pre vlastný úžitok. Stali sme sa technikmi, sluhami a opatrovateľmi niečoho, čo bez pomoci zahynie. Chceme opatrovať, chceme sa podobať, chceme slúžiť. Technológie prepracúvajú ľudí na svoj obraz.

¹³ Paul Virilio o technológiách virtuálnej reality: „Ponímanie transcencie je komplexné, ale pravdou je, že v tejto novej technológii je niečo božské. Výskum kyberpriestoru je hľadanie Boha. Stať sa Bohom. Byť tu aj tam. Som kresťan a aj napriek tomu, že viem, že hovoríme o metafyzike a nie o náboženstve, musím povedať, že kyberpriestor si počína ako Boh a zaobchádza s ideou Boha, ktorý existuje, vidí a všetko počuje. Realita ako taká sa stala predmetom umenia.“ Virilio, Paul: C – Theory. Z rozhovoru Louise Wilsona s Paulom Viriliom z 21.10.1994) Zdroj: <http://www.freecyb.com/virilio/index.html>

A preto aby nedošlo k zámene a nedorozumeniu, musíme opustiť starú realitu, smiešnu nič neznačiacu a nemú prírodu a katapultovať sa do tej novej – technologickej a informačnej „prírody“. Všetko čo sa v nej stane označeným nesie našu stopu, nálepku človeka a dá sa to kontrolovať, vystopovať. Pri slove realita, odtiaľ myslíme len tú organizovanú v hre znakov, ktorá je v každom smere mimo/pod kontrolou. Vzťah k starej realite je prekonaný, je len nová realita, a nás zaujíma predovšetkým tá zložená z obrazov a slov. Dva systémy v symbióze substituujú skutočnosť a tvoria novú. Umelá realita parazituje na zmyslových orgánoch človeka a kino je najmä strojom túžby. Výtvarné umenie a fotografia ako dva systémy hrobového ticha boli dvomi medzičlánkami a pomyselným šípom vystreleným k oslobodenej vizualite, aby podopreli červivé slovo súčasnosti ako barličky ochrnutého. Vznikol komunikačný mutant. Spojenie medzi obrazom a menom sa aj tak postupne narušilo a brázda, ktorá ich začala oddeľovať pohltila mostík spojenia medzi nimi v hĺbke. Až film obidva systémy opäť rehabilitoval v novej forme a oslobodil ich tušené smerovanie k samostatnosti jedného a druhého, ale odsúdil ich k organickej forme a siamskej závislosti.

Ludia zobrazovaní vo filmoch sú redukovaní do naprogramovaného správania sa a sú extraktom programátorovej mysle. Programátor sa k nim stavia ako k znakom, divák ich znakovú povahu nerozlišuje. Herci i diváci existujú pre obrazy a slová, pretože scenáre im nedovoľujú vybočiť zo stanoveného programu. Omyl v konaní sa v bežnej terminológii označuje dôrazom na zlyhanie ľudského faktora. Čo je meradlom ľudských omylov? V omyle sa človek nepriblížil stratégiám neomylnosti stroja, práve naopak, vzdialil sa. Spustil vírový program do myslenia ostatných a to nepotrebujeme. Stroje to nepotrebujú.

Momentálne tendencie v kultúre nasvedčujú, že slová a obrazy splynuli do plošných odrazov a významov týchto odrazov. Mlčiace obrazy sú podporované tmným slovom, vo filme vystupujú obrazy (figúra) častokrát nezávisle od dialógu (diskurz) postáv, ktorý sa väčšinou uberá úplne iným smerom, čiže obrazy neukazujú slová, ale sú ich podkladom. Ako príklad, môžeme uvažovať o reklame, kde obrazy tvoria pozadie pre odtrhnuté slová túžby. Obraz vyvoláva slasť a slovo určuje konkrétny produkt. Obidva systémy označovania – nech sa akokoľvek miňajú – zároveň odkazujú k ponuke produktu a typu slasti. Ďalší príklad: nemý film a výtvarné umenie sú podporované recenziami a literárnymi súdmi o ich estetike. (Dziga Vertov takýto prístup, podľa úvodných titulkov k svojmu filmu Muž s kinoaparátom z roku 1929, rozhodne odmieta..) V galériách by mali ku každému jednému obrazu priradiť niekoľko posudkov, aby sme si až na ich základe urobili presnejší „obraz“ o vystavenom diele. Spisovateľ síce používa pri písaní veľa slov, ale nezobrazuje ani jedno. Až audiovizuálne médiá a film ponúkajú kompromis v označovaní. Pri nich dochádza k syntéze diskurzu a figúry, ktoré sú spojené v hĺbke. V hĺbke, v ktorej sa vždy niečo z označovaného stráca a to najmä preto, že to čo z hĺbky vystupuje, ukazuje sa, javí sa vždy len z jednej strany, a zároveň zakrýva ďalšiu perspektívu hĺbky. Preto sa stalo, že slová a obrazy stratili hĺbku a ich presný význam sa rozplynul v zakrytom výhľade možných perspektív hĺbky. Obrazy a slová pripomínajú perzský koberec rozprestretý pred našimi očami. V jeho tkaných záhyboch je zašifrovaná udalosť z dávnych čias. Aj keby sme tú dávnu históriu poznali, povedzme príbeh lásky, pre nás je význam stratený navždy v hĺbke a medzere, ktorá nás oddeľuje od zachytenej udalosti. Ukazuje sa nám len krása výšivky. Tak isto aj film je umením, ktoré ukazuje cez povrch možnú hĺbku vecí a javov.

Nezameriava sa však len na skutočnosť reálnu, ale vrstvením významom ako na palympseste môžeme hovoriť, že vytvára aj hrúbku filmovej reality (vzťah denotácie a konotácie). Film je umením obrazov a slov, pri ktorom sa hĺbka obrazov (ich zobrazovacia fakticita, konkrétnosť, určitosť) rozprestiera do povrchu slov, a hĺbka slov (abstraktnosť, zameniteľnosť, neurčitost', arbitrárnosť) sa vpája do povrchu obrazov. Obidva systémy sa navzájom podporujú, strácajú pôvodný rozmer a obtáčajú sa okolo seba v divokom tanci, ktorý nemôžeme s presnosťou určiť pretože sa v rýchlosti otáčok zmenil na vír. Z tejto situácie v konečnom dôsledku pramení rozdiel medzi videným a hovoreným.¹⁴ Obrazy a slová môžu vystupovať len ako program, scenár, dohoda. Môžu vystupovať len ako konšpirácia kultúry, dvojsečná a dokonalá psychologická zbraň. Diskurz a figúra, systém a fenomenologický fenomén, imanentná linearita a rozvetvenosť a na druhej strane fragmentarizovaný pohľad, alinearita, hľadanie záhybu, ktorý by obišiel jednu stranu figúry a tak odhalil jej celok, manifestujúci sa v skrytosti jednotlivých častí. Pohľad, ktorý by rozvinul a vzápätí ukázal celistvejší plášť jej reality.

Nadprodukcia analyzovaných systémov, aparátov vedenia má za následok stratu významovej roviny a rozpad reality na umelé indiferentné značiace časti. Tento rozpad navyď prerušil referenciu, ktorá je podmienkou označovania. Existujú už len presné typy, ktoré si dokázali podržať aktuálny zmysel, po histórii ktorého sa neoplatí pátrať, lebo je ako fragmenterizovaný ostrovček v „mori“ zloženom z pevniny podobných ostrovčekov. Nastáva postupná diseminácia významovej roviny. Je to ako keby sme pomiešali dielce z veľkého množstva hier puzzle. Neschopnosť každého pokusu o rekonštrukciu a opätovné nájdenie pôvodnej štruktúry Hry plodí a prináša množstvo ďalších nezmyselných a nových opakovaní. Zmysel totiž časom zvetráva, prekonáva sa, a ukladá do geologických vrstiev, stáva sa predmetom foucoultovskej archeológie. Znak už nemajú svoju históriu (história zanikla podobne ako originál). V období nadprodukcie sa význam stal aktualitou, napríklad sekundovou, bleskovou záležitosťou prchavého vnemu a svoj umelý význam a cieľ jestvovania naplňuje vec – znak až pri prieniku, interakcii s vedomím, ktoré Bergson vo svojej filozofii pripodobňuje k súdobej záznamovej technike. V nadväznosti na Bergsona Jean Baudrillard označuje súčasné obdobie za obdobie videa a človeka v ňom za terminál, integrovaný obvod.¹⁵

¹⁴ „Umenie ako mlčanie je divoké. Pozícia umenia vyvracia pozíciu diskurzu. Pozícia umenia naznačuje funkciu figúry, ktorá nie je označovaným, naznačuje túto funkciu v okolí diskurzu dokonca aj v ňom samom. Naznačuje, že transcenciou diskurzu je figúra, čiže priestorová manifestácia, ktorú do seba lingvistický priestor nemôže prijať, ak sa nemá zruťiť exteriorita, ktorú nemôže interiorizovať ako význam... /avšak/ ...k figúre sa dá dostať len vo vnútri diskurzu... K figúre môžete prejsť, keď ukážeme, že každý diskurz má svoju protifaľhú opozíciu, predmet, o ňom hovorí, predmet, ktorý je „tam“ ako to, k čomu diskurz na svojom horizonte odkazuje. Diskurz je ohraničený videným. A je možné prejsť do figúry, bez toho aby sme opustili reč, pretože figúra v nej spočívá: stačí sa spustiť do hĺbín diskurzu a nájdeme tu oko, ktoré má diskurz vo svojom strede... Oko je v prehovore, pretože nie je artikulovanej reči bez exteriorizácie „viditeľného“, ale je v ňom taktiež preto, pretože vo vnútri diskurzu existuje prinajmenšom gestická, „viditeľná“ exteriorita, ktorá je jeho výrazom.“ Lyoterd, Jean Francois: Za zrkadlom myslenia. Zborník prác o súčasnej filozofii. Médiá, Bratislava 1999. Str. 40-41.

¹⁵ „TELE: len terminály. AUTO: každý je svojim vlastným terminálom. (TELE- a AUTO- sú svojím spôsobom typy operátorov, nevyhnutných spínačov, ktoré sa spájajú do slov, ako sa video alebo televízia zapájajú ako do zásuvky do tých, ktorí ich sledujú.) Celé zoskupenie okolo videa je tiež svojim vlastným terminálom. Samo sa to usporiada, samo sa to riadi, samo sa to nahráva. Samozápal, samozvádzanie. Celá skupina je erotizovaná a zvedená prostredníctvom náhleho zistenia, že je sama na príjme so sebou a čoskoro bude samoovládanie, autoriadenie, univerzálnym zamestnaním každého, každej skupiny, každého terminálu. Samozvádzanie bude normou pre každú časticu, nabíjanú zo siete alebo zo systémov.“ Baudrillard, Jean: Osvädčení. Votobia Olomouc, 1996. Str. 195.

Cieľom obrazov a slov je neurónový tobogan. Ak pri ceste mestom narazíme na sto billboardov, z toho dva sú rovnaké, neuvedomíme si to na základe ich rozdielnej polohy v priestore, ale na základe aktualizovaného vnemu. Už nejde o náš záujem, ale o digitálny impulz mysle, aktualizované opakovanie banálneho významu. Vzťah k svetu pri tomto billboarde sa konštituuje len na základe rozdielu a odlišnosti od iných billboardov čakajúcich na prchavé aktualizovanie vnemu. Rozklad priestoru, ktorý nastal v prípade príkladu s billboardami približuje cestu mestom k sledovaniu televízie. Billboardy sú statické, my ako pozorovatelia sa pohybujeme. Efekt je rovnaký ako v prípade, keď pozorujeme reklamy mihotať sa pred našimi očami na televíznej obrazovke. Ako vieme, v dnešnej dobe sú reklamy v televízii obsahovo identické s reklamami na billboardoch. Aj televízia má schopnosť de-realizovať reálny priestor (miestnosť s televízorom) na základe striedania tele – priestorov, a opakovať určité vnemy na základe ich zámernej aktualizácie (reklama).

Medzi reklamou a súčasným filmom by sme určite našli veľa zhodných prvkov. Napríklad zhustené pointovanie. Postmoderný film pracuje s nadbytkom vnemov, so zhustením významov, uložených tesne vedľa seba, čo má za následok skracovanie ich aktuálnosti vo vedomí, čím sa mení reakčný čas a schopnosť príjemcu správy vnímať odlišnosti. Vďaka tomu sa klasický film stáva nezaujímavým. Kvôli vycibrenej reakčnosti strojovej mysle na stroboskopickú zmenu, ktorá dlhé vnemy nedokáže rozkladať. Sama táto potreba sa stáva nepotrebnou. Rozhodujúca je rýchlosť a pulz významu. Milovník klasického filmu trpí resentmentom človeka – stroja po stratenej forme ľudskosti, ktorá sa odrážala v prekonanej chuti a pravom pôvodnom cite ešte zo začiatkov kinematografie.

Momentálne sa ľudské oko prispôsobuje citlivosťou precíznosti stroja a prechádza do štádia fotografickej presnosti a filmového strihu. Dôkaz a rafinovanú alúziu na rozštiepenie súčasného myslenia, do paralelného zdvojenia dosvedčujú v súčasnosti dva americké filmy: Matrix a Fight Club. Dve reality v jednej, ktorú hlavný hrdina uchopí, len keď zbystrí svoju rozlišovaciu schopnosť, to je Matrix. Dve identity v jednom tele, jedna pôvodná a druhá nová, pozorujú sa, ale nerozlišujú sa navzájom, obidve sa tušia, ale koexistujú vedľa seba paralelne ako dva kanály televízie, to je Fight Club. Naratívnu štruktúrou a estetikou založenou na funkciách digitálneho mozgu, presvedčajú obidva filmy naše vedomie, že ľudské subjektívne vnímanie sa vďaka médiám a technológiám rozširuje, a odohráva sa len v technickej extenzii. Digitálne super svety, hyperreality, prichádzajú s vlastnou koncepciou a ideou „satori“. Jeho príťažlivosť tkvie v simulácii niečoho čo uniká pred – extenzívnej fáze vnímania. Nedá sa konštatovať, že tomu v súčasnosti presne rozumieme. Hľadanie digitálneho „satori“ je pascou pojmového myslenia, ktoré si zakladá, kvôli prevahe strojovej komunikácie, na type myslenia, akým je duševné zobrazovanie (pojmov a iných konštruktov zobrazovania). Nadbytok interpretácií dosvedčuje, že digitálne stroje a film v našich rukách sú zdrojom pre špekulatívne myslenie, ktoré hľadá za zdaním nejaký tušený priestor, tzv. heterotopný priestor. A pri tom len dochádza k sedimentácii pôvodného povrchu a k jeho prekryvaniu novými vrstvami prchavých označení.

MARTIN PALÚCH

FILM AS A REFLECTION OF THE SUBJECT

The study *Film as a Reflection of the Subject* makes a theoretical comparison between the film image and the invariant model of the mirror. It is based on a theoretical assumption according to which a subjective perception is projected on a screen in the presented cineworlds. A conventional mirror and from it ensuing scheme of duplicated material signs reflected in it, is an example of autoreference. Reflected signs imply the mirror and in return, the mirror hints at the reflected sign, which happens directly without a possibility to change the elements in the system. The principle of a "film" mirror may be regarded as an example of telereference. In film, the original autoreference relationship is transformed to telereference relationship. In the process of the cinema-goer experiencing the film plot, psychological duplication takes place when its subject is translated to film sign systems. For instance, in case of a horror, the viewer is the vehicle of fear and he/she identifies himself/herself with the film character, who is just a sign material configuration in the film image.

Štúdia je súčasťou projektu VEGA 2/3029/25.

TAJOVSKÉHO ŽENSKÝ ZÁKON A HASPROV TAJOVSKÝ

TRI HASPROVE DRAMATURGICKO-REŽIJNÉ INTERPRETÁCIE ŽENSKÉHO ZÁKONA

ELENA KNOPOVÁ

Problém interpretácie a inscenovania *Ženského zákona* spočíva predovšetkým vo vystihnúť špecifického postavenia samotného dramatického textu v kontexte jeho autorského vývinu, vývinu celej Tajovského tvorby a taktiež v nájdení aktuálneho zmyslu a podoby pre dobu novú a s autorom korešpondujúcej, no súčasného diváka aktuálne oslovujúcej interpretácie. Tajovský ako autor, jeho dramatické texty a rovnako ich divadelné inscenácie (aj televízne) sa v priebehu času vyvíjali, menili, prispôbovali. V prvom rade musel dozrieť ako autor. Zdokonalil štýl, vypestovať v sebe cit pre dramatické, pre mieru a formu. V druhom rade musel dozrieť jeho cit pre dramatický text, čo dokumentujú nespočetné prerábania, prepisovania, škrtania a dopisovania. Zdokonaľovanie deja, postáv, kompozičných prvkov. Až potom mohla prísť inscenácia – niekedy s prostou ambíciou javiskovo „zviditeľniť“ to, čo autor vymyslel a napísal a niekedy aj s jej historickou, tematickou a tvorivou interpretáciou či posunom. S novým výkladom, spracovaním, odkazom zakódovaným do estetickéj formy divadelného alebo televízneho autentického diela.

TAJOVSKÉHO ŽENSKÝ ZÁKON (1900)

– uverejnený v III. ročníku Tovaryšstva roku 1900 ešte autor žánrovo definoval ako obraz z ľudu v štyroch dejstvách

Tajovský sa názvom svojich hier usiloval vždy čo najpresnejšie vystihnúť ich základné ideovo-tematické zameranie. Koľkokrát prepracoval sujet a fabulu, toľkokrát zmenil aj názov – najskôr ho nazval *Anička*, potom *Sľuby* a napokon *Ženský zákon*.¹ Formálne Tajovského hra pripomína v čase jeho vzniku obľúbený model dramatického textu. Nájde sa v ňom exponovanie folklórnych motívov, uplatňujú sa v ňom hudobno-spevné vstupy, príbeh je zasadený do dôverne známeho prostredia slovenskej dediny a postavy základnou typológiou zodpovedajú sociologickej štruktúre vtedajšej slovenskej populácie. Na rozdiel od väčšiny hier napr. *Ferka Urbánka* však v prípade Tajovského textu tieto základné atribúty nie sú súčasne aj jedinými a nadobúdajú iný, ako len opisný charakter. Máme pred sebou skutočne realistickú hru bez sentimentalizmu, moralizovania a vonkajšej sviatočnej okázalosti, živý charakterizačný dialóg s plastickým portrétovaním dramatických osôb, miesto obrazu z ľudu sa postupne dostávame k *Ženskému zákonu* ako veselohre v štyroch dejstvách.

¹ PALKOVIČ, P. 1972. Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny. Martin : Osveta, 1972, s. 22.



Monika Haasová (Anička), Dušan Cinkota (Michau), SND, 1996.

Vystupujú v nej: Zuza Javorová – vdova, Anička – jej dcéra, Jano Malecký – uhliar, Mara – jeho žena, Miško – ich syn, regrút, Dora Kalinová – vdova a suseda, Šteško – sluha u Javorov, mládenci, dievčatá, deti, muzikanti.

– dej sa odohráva pri Kordíkoch, malej dedinke na strednom Slovensku od októbra až do Štefana o Vianociach.

Východisková téma i sujetový rámec hry je v prípade Ženského zákona rovnaký, ako v pôvodnej verzii komédie v troch aktoch spomínanej Aničky. Mladý pár si dá tajné sľuby ešte pred odchodom Miška na vojnu. Rozhodnú sa zdôveriť sa s tým Aničkinej mame. Tá sa na oko hnevá a chce sa stretnúť s Miškovými rodičmi, aby odobrili synov čin. Rodičia súhlasia a vyzerá to, že sa v pokoji odbavia zásnuby. Kľúčovým, centrálnym konfliktom drámy sa stávajú prístupky – kto dostane mladý pár do domu po svadbe. Od tohto konfliktu sa logicky odvíjajú v priebehu hry ďalšie. Začína ženské hašterenie podporované novými okolnosťami a postavami. (Dora očierni pred Marou Aničku, nájde Miškovi novú bohatú nevestu, Zuza spáli Miškov list, Anička trucuje a nechce odstúpiť od sľubu, Jano chyť stranu Zuze a mladým, rieši sa Mišova reklamácia, Mara odpadne, začarovanie Miška, atď.) Príbeh sa končí šťastlivo: Marino odpadnutie a choroba vyústia do zmiere medzi oboma rodinami.

Pred sebou máme príbeh lásky mladého páru. Oni otvárajú dramatický rámec hry, aby ho nakoniec mohli aj uzavrieť. Ženské prieky síce vystúpia na istú dobu (a to dosť dlhú) do popredia, nesú sa všetkými dejstvami a stupňujú zauzľovanie deja, no ich východiskom a predmetom ani na okamih neprestanú byť osudy detí. Tajovský do hry transponoval lásku a obdiv k prostému dedinskému ľudu, jeho spoločenským, mravným a citovým hodnotám. V Ženskom zákone pre konanie postáv prejavuje porozu-



Gustáv Valach (Jano Malecký), Hana Meličková (Mara), SND, 30.10.1952. Štúdiu ilustrujeme archívnymi snímkami z Bagarovej divadelnej inscenácie, pretože Haspra v televíznom naštudovaní obsadil mnohé postavy rovnako.

menie. Pristupuje k nim citlivo, zmierlivo, zachytáva ich pozitívne stránky a na tie negatívnejšie sa pozerá z odstupu, s láskavým humorom, optimisticky. Reflektuje životné podmienky, akceptuje mentalitu a čítenie svojich čistých dedinčanov, zohľadňuje toto všetko a nachádza optimálnu mieru umeleckého zobrazenia. Stotožnil sa so sociálnym i duchovným svetom dediny, pristupuje k nemu s úctou a bázňou, nie však pietne, nechýba mu zdravá miera kritického náhľadu. Svoje postavy nechce karhať ani meniť, ony samé nájdu v sebe duchovnú silu, aby sa pokúsili zmeniť k lepšiemu. Dominujú tu ľudské povahy nad dejom v ich vzájomnej dramatickej súčinnosti a protichodnosti. Vajanský sa vyjadril, že ... „celá táto hra spočíva na veľkých hereckých rolách.“²

A skutočne, Tajovský sústredil svoju pozornosť predovšetkým na dramatické postavy. Dej je chudobný na udalosti, nevybočuje z hlavnej línie žiadnymi pridanými vedľajšími epizódami. O všetkom sa dozvieme hneď na začiatku, dialóg vedie priamočiaro, koncentrovane k pointe, vzhľadom na žánrové určenie textu je vysoko prediktabilné i rozuzlenie príbehu. Hrá sa s otvorenými kartami, žiadne tajomstvo, ani zásah zvonka nepríde. Niekoľko základných situácií vytvára postavám široký priestor na sebvýjadrenie prostredníctvom jazyka a reči. Zo spôsobu vyjadrenia (intonácia, timbre, dikcia, prízvuk) myšlienok a pocitov vyplýva následné logické i kontrastné konanie postáv smerom do vonka k iným postavám i smerom dovnútra postavy.

Napätie sa dosahuje prestupovaním vážneho a veselého tónu, a to dokonca v rámci najmenších stavebných jednotiek – replík, teda nie len v rámci dialógu či jednotlivých

² PAŠTEKA, J. 1990. Slovenská dramatika v epoche realizmu. Bratislava : Tatran, 1990, s. 190.



Hana Meličková (Mara) a Frida Bachletová (Dora), SND, 1952.

výstupov. Takýmto striedaním dramatického napätia sa buduje dramatický kontrapunkt posilnený prelínaním dramatických dialogických častí s lyrickými monologickými časťami (nie všetky monológy hry sú lyrické) a spevnými vsuvkami.

Z reči a dramatického kontrapunktu pramení humor Tajovského veselohry. Reč má charakterizačnú, štýlotvornú aj kompozičnú funkciu, z nej sa pred nami vytvára verný obraz dramatických postáv a celého ich okolia i vzťahov.

Jedno dejstvo kontinuálne nadväzuje na druhé, motív sa vrství na motív, často protichodne, čím sa predpokladá v hereckom prejave dosiahnutie akcie a jej gradácia. Pohyb v medziľudských vzťahoch tak vydrží až do konca. Počiatočná razantná kumulácia motívov a kontrapunktického napätia spôsobuje, že obrat v hre a následné rozuzlenie prichádza akosi potichu, akoby autor nevyužil základnú koncepciu postáv a dejovú schému nerozvinul do očakávaného vyvrcholenia, ale uspokojil sa iba s náčrtom.

Hra má svoje silné i slabé stránky: pevný myšlienkový a tematický základ, pestré motivické vrstvenie, výrazné charaktery postáv, dejové i lyrické pasáže. Nesie v sebe viacero podtextových rovín, no neposkytuje veľmi široké možnosti myšlienkového výkladu. (ako to divadelná prax dokázala aj v umeleckom spracovaní Pavla Haspra).

HASPROV (TELEVÍZNY) ŽENSKÝ ZÁKON (1967)

- pôvodná televízna inscenácia
- televízna premiéra 24. 12. 1967
- Réžia: Pavol Haspra
- Dramaturgia: Viera Mikulášová – Škridllová

Scéna: Vladimír Suchánek

Kostýmy: Jana Krivošová

Hlavný kameraman: Marián Minárik

Strih: Eva Hetényiová

Zvuk: Igor Šándrik

Osoby a obsadenie:

Zuza Javorová: Beta Poničanová

Anička: Emília Vašaryová

Jano Malecký: Gustáv Valach

Mara Malecká: Hana Meličková

Miško: Jozef Adamovič

Dora Kalinová: Mária Markovičová

Šteško: Anton Mrvečka

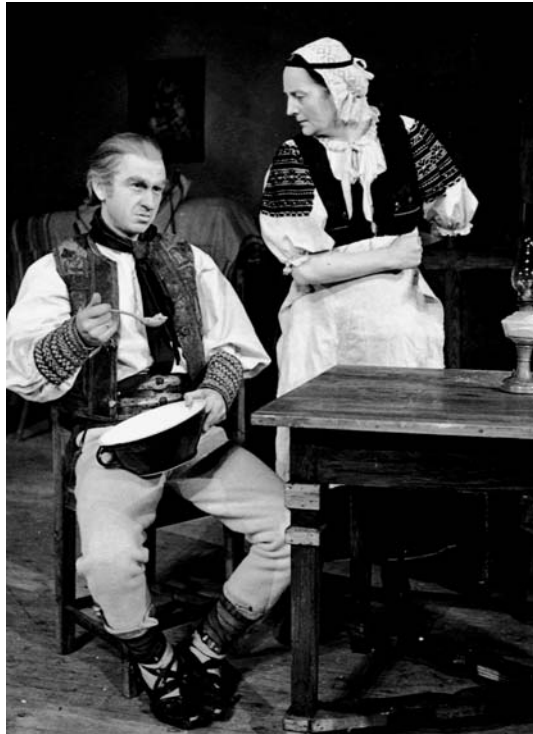
Mládenci. Dievčatá. Deti. Muzikanti.

- dej sa odohráva v stredoslovenskej dedinke Kordíky na prelome 19. a 20. storočia, v období od jesene do Vianoc

V tomto smere mal Haspra trochu uľahčenú úlohu, pretože dramatický text Ženského zákona pred ním inscenovali mnohí iní. Treba podotknúť, že aj vo veľmi sa líšiacej inscenačnej a interpretačnej kvalite. (M. Hollý, K. Badáni, L. Smrčok, A. Chmelko, E. Stredňanský, predovšetkým však J. Borodáč a A. Bagar). Pavol Haspra sprvoti akoby sa bál prekročiť hranicu, ktorú najmä títo dvaja stanovili, zrušiť prijatú inscenačnú normu. Navyše druhý z nich, Andrej Bagar, dosiahol významný posun v bohatej (dovtedy najmä ochotníckej) tradícii inscenovania Ženského zákona (1952). Podarilo sa mu dodať postavám ich sociálnu hĺbku, spresniť motiváciu ich konania, dosiahnuť spoločenskú naliehavosť príbehu bez toho, aby príbeh stratil humor a citovú sviežosť.

V prípade tejto televíznej inscenácie Haspra prebral osvedčenú borodáčovsko-bagarovskú koncepciu a citlivo ju, so všetkými pozitívami i negatívami, preniesol na plochu televíznej obrazovky. Ale krivdili by sme mu, keby sme tvrdili, že ako tvorca sa na dramaturgicko-režijnej koncepcii novej televíznej inscenácie vôbec nepodieľal. Ako nesporný prínos sa ukázalo obsadenie novej mladej hereckej generácie do hlavných úloh Miška a Aničky (E. Vašaryová, J. Adamovič) a preobsadenie Dory Kalinovej M. Markovičovou, zvyšok je totožný s obsadením v Bagarovej divadelnej inscenácii. Mladí herci vniesli do príbehu skutočné, úprimné city a láskavý pohľad na jednoduchého dedinského človeka s jeho radosťami i starosťami. Stali sa vyrovnanými partnermi staršej hereckej generácie, ktorá vyrástla na divadelných doskách, svojou civilnosťou a prirodzenosťou prejavu vzácné dorovnávali ich expresívnosť a teatralnosť, ktorá sa neskôr – po postupnom osvojení si princípov rozdielnych metód hereckej tvorby pred detail snímajúcou kamerou, na rozdiel od detaily znejasňujúcej hereckej tvorby v klasickom divadelnom priestore kukátkového typu – spreď televíznych kamier úplne vytratila.

Ďalším pozitívom inscenácie je, že tvorcovia dodržali všetky podstatné parametre drámy (sujet, fabulu i jazyk): v popredí stojí príbeh mladých zaľúbencov a materské hádky nadobúdajú hlbší, než len situačno komický charakter. Ťažisko koncepcie nespočíva už len v komike ženskej hašterivosti a v ľubozvučnom, spevavom stredoslovenskom dialekte, ale aj v zobrazení sociálnej a spoločenskej roviny príbehu, ktorá presahuje rámec televíznej obrazovky onej doby, ako aj v zobrazení jemných lyrických



Gustáv Valach (Jano Malecký), Hana Meličková (Mara Malecká), SND, 1952.

a načo v dramatickom diele popisovať.

Nasleduje priamo 2. výstup, kde sa Anička a Miško stretnú u Javorov na dvore a vzájomne sa prekárajú. Na pozadí prekárania sa zrkadlí vrúcny citový vzťah oboch zalúbencov. Ich láska je čistá, úprimná, svieža. Zároveň kde-tu vystupuje tieň Miškovo rukovania na vojnu, z neho pramení vnútorné napätie, ktoré núti postavy konať. Miško sa chce celkom uistiť v Aničkinej láske, a tak upokojí svoje mladé búrlivé srdce i dušu. Anička, keďže ho má úprimne rada, zaviazne sa mu sľubom. Zo všetkých vybraných inscenácií práve tu sa podarilo najlepšie ukázať, že práve 2. výstup je aktom skladania tajných sľubov (aj vďaka zrozumiteľnej a presnej časovej perióde), ktoré rozprúdia nasledujúci dej. Podarilo sa plnokrvne započatť ústrednú motivickú líniu mladej lásky, ktorá má silu niesť sa príbehom až po záver IV. dejstva.

Možno k tomu pomohli aj televízne vyjadrovacie prostriedky, konkrétne titulky, ktoré významotvorne oddelili expozíciu od kolízie.

Ešte jeden zaujímavý kontrast sa podaril v úvode. Hneď po titulkoch sledujeme lyrický obraz spievajúcej Aničky (na nasledujúci deň – po sľuboch) a paralelne sa strihom dostávame k utrápenému Miškovi, ktorý do spevu rozpráva svoj monológ

motívov, ktoré dávajú postavám punc vieryhodnosti a nezdôrazňujú ich fiktívnosť.

V texte autori televíznej inscenácie takmer nič neškrtali ani kompozične nepremiestňovali (iba 1. a 2. výstup) a inscenovali text presne podľa autorských poznámok v celej jeho kvalite, aj rečovej, až na pridané Marine repliky v závere III. dejstva (povestné „A ja už nevestu mám!“³).

I. dejstvo sa začína dedinskou zábavou, na ktorej spolu tancuje aj mladý pár (Anička a Miško). Ten sa počas tanca obozretne vytráti, čo divák informuje o tom, že sa tajne schádzajú. Nasleduje pomerne dlhý záber na muža pijúceho alkohol v polodetaile, ktorý má zrejme upozorniť na neduh dediny a trochu bipolarizovať mužsko – ženské holdovanie „životabudiču“, ktoré Tajovský v tomto prípade nasmeroval skôr k pólu ženskému. Je však úplne zbytočný, pretože túto rovinnu neskôr obsahuje druhé dejstvo

z 3. výstupu. Táto lyrická pasáž pripraví živnú pôdu nasledujúcemu 4. až 13. výstupu, ktoré prinesú dramatické zvraty a kolízie:

Motív sľubov. Miško pod tiažou neistoty rozhodne sa všetko povedať Aničkinej mame, aby aj ona odobrila ich lásku. Reakcia Poničanovej Zuzy v sebe už tu niesla takmer všetky roviny svojej dramatickej postavy. Táto Zuza sa nenahnevá len na oko, plne si uvedomuje vážnosť celej situácie a všetky možné problémy, ktoré sa môžu k tomu pridružiť. Je prísnu a zodpovednou matkou, ktorá si vopred chráni dcéru a celý svoj dom pred hanbou a rečami dediny. Vie, že Miška nemusia z vojny vyrekľamovať, jej postoj (na rozdiel od Aničky) je triezvy a praktický. Berie do úvahy aj Miškových rodičov, ich plány so synom a majetkové zázemie rodiny. Na druhej strane má pre mladých pochopenie. A tak pod podmienkou súhlasu Miškových rodičov pristáva aj ona na vzťah mladých a ich sľub.

Motív prístupkov. Z predchádzajúceho vyplýva, že vtedy vládol na dedine iný hodnotový rebríček i model správania. O svadbe a osudoch detí rozhodovali ich rodičia. Dôležité je zdôrazniť, že obidve deti sú jedináčikmi. Zatiaľ čo Miško Malecký bol Marinou pýchou a potešením a otcovou pravou rukou na staré kolená, Anička vyrastala ako polosirota pod prísnejšou výchovnou rukou, Zuza sa stala od nej v podstate duševne aj fyzicky závislá, odkázaná na jej pomoc.

ZUZA: Aby Boh – otec nebeský vyslyšal, že by som ťa ešte tej jeseni tu, v dome mala! (na Miška)

JANO: Tototo, švagriná moja!

MIŠKO: To, Bože, tetka moja!

MARA: (ako omráčená skočí) Sestra! Jano! Nuž čože ty sľubuješ?! Veď som ja, že mi ty (k Zuze) k nám dáš dievča!⁴

Svár je na svete! K tomu sa pridruží obvinenie, ktoré pôsobí dosť urážlivo a hanlivo, že si Mara vypila cez mieru, a je tu konflikt, ktorý spôsobí ženské hašterenie a stáva sa hnacím motorom všetkých ďalších komických i vážnych situácií.

II. dejstvo sa nesie v „ženskom“ napätí, ktoré vybuďovalo predchádzajúce dejstvo a v očakávaní výsledkov Miškovej reklamácie.

Z dramaturgického hľadiska je mimoriadne zaujímavý najmä 1. výstup. V ňom sa predstaví postava dedinskej klebetnice Dory Kalinovej, ktorá nasmeruje priebeh deja. Od nej záleží rozohranie celého druhého dejstva. Haspra svoju Doru nepostavil do roviny dedinského parazita, ale do roviny ľahko vtieravej, prešpekulovanej klebetnice a svätuškáry. M. Markovičová svojou funkčnou úspornou intonáciou, celkovým miernym mimickým a gestickým výrazom podporila režisérov výklad a postava Dory v jej hereckom stvárnení sa stáva pre ostatné postavy i pre diváka o to viac dôveryhodnejšia, čím je cielene menej expresívna a na oko dravá. Práve štylistické jazykové prostriedky jej reči sa stávajú východiskom pre presvedčivé, živé stvárnenie tejto postavy. Stáva sa z nej veselá ľudská figúrka zaradená do vnútra dedinského kolektívu, nie len na jeho perifériu. Pripraví sa postave logický dramatický oblúk, ktorý skutočne môže viesť k jej morálnej premene v závere hry. Ona sa stáva jedinou rovnocennou partnerkou Mary v druhom dejstve (aj pri pití slivovice), ktorá v nej spustí všetky vnútorné pochody. (Monológ Mary je akoby jej vnútorným dialógom samej so sebou. Kládne si otázky

³ HASPRA, P. 1967. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1967.

⁴ TAJOVSKÝ, J. G. 1922. Ženský zákon. Turčiansky sv. Martin : Kníhtlač uč. spolku, 1922, s. 23.



Hana Meličková (Mara), Hana Sarvašová (Anička), Jozef Sodoma (Miško), Gustáv Valach (Jano Malecký), Beta Poničanová (Zuza), SND, 1952.

a odpovedá na ne, po svojom hodnotí celú situáciu – proti jednej „verzii“ formuluje „alternatívu“. Vnáša do deja motív majetku, ktorý súvisí s „dohodením“ novej nevesty pre Miška a ohovorením Aničky.

DORA: (zaliečave) Tak ja poviem, že váš Miško si aj inakšie dievča môže vybrať, ako je Anča Javorovie. Veru môže! To ti ja poviem!!! (dôraz na ja)

MARA: (akoby sama tomu neverila) To sa vie, že hej.

DORA: (tajne) Toť – ale to len tebe zjavím – včera mi tak trochu šuchla – hádaj..

MARA: Ktože?

DORA: Stará rychtárka (...) že by ona svojej Katuške (dôrazne) tisíckou truhlu vyložila.⁵

Motív karty. S ním prichádza Mrvečkov Števkó, ktorý svojim trhaným čítaním listu (tak ako sa dokázal dedinský chlapec popri všetkých povinnostiach okolo domu a statku naučiť čítať) na chvíľu odľahčí napätie, aby vzápätí mohla prísť nová vlna sváru a ono Marino povestné „Ja už mám nevestu.“ a „Ani počuť, ani počuť, ani nie! Ja som opitá!“⁶

Treba upozorniť na koncepcne nedomyslenú interpretáciu záveru 3. výstupu, kde v pôvodnom Tajovského texte Števkó odchádza sám a Mara za ním kričí, že mu potom niečo dá. Haspra však akceptoval nedomyslené Bagarovo riešenie, aby posilnil komický efekt a naopak, Mara zastaví odchádzajúceho Števkó:

„Počkaj Števkó, voľačo ti dám. (snaží sa akože odviazať uzol na vreckovke) Jáj, vidíš, zauzlenô. Potom.“⁷

Škoda. Táto Mara predsa vôbec nie je lakomá. Nemala dôvod pristaviť Števkó, ak mu v skutočnosti nechcela nič dať. To že sa nechala zaslepiť vidinou majetku, nemá nič spoločné s lakomosťou, ale s tým, že chce, aby jej dieťa bolo zabezpečené, no najmä s tým, že je urazená a tručuje. Veď predsa niekoľkokrát sa vracia k tomu, že ju vyhlásili za opitú a nikdy im to nezabudne! (Janovi a Zuze).

Základným motívom III. dejstva je návrat Miška z vojenčiny a nádej, že z jeho pomocou a pomocou prelomenia Marinej tvrdohlavosti Janom, ktorý to Zuze a Aničke sľúbil, sa všetko urovná. Dôležitú úlohu tu zohrá opäť Dora a jej intrigy (povie Zuze, že ju ľudia ohovárajú, že odlákava muža Mare) a neoblopná ženská hašterivosť, ktorá naplno zdynamizuje dej. Škoda len, že i tu Haspra zanedbal posledný 13. výstup, Marino odpadnutie u Javorov. Po tom, čo si scénou magického kriesenia chorej (poverčivé ženy a Števkó zhŕňajú až groteskným spôsobom tri kôročky, tri uhlíky, vodu a soľ behajúc po celej izbe) vybudujú dostatočný komický efekt, Meličkovej Mara ne-logicky preexponuje komiku tým, že po tom, čo sa Aničke slabá, ledva hovoriaca, ledva ležiaca na posteli poďakuje, odrazu z nej priskočí ku dverám so zvolaním: „ A ja už nevestu mám!“⁸

Poprie sa tým celý záver hry. Mara odpadla a ochorela kvôli tomu, aby bolo možné zakončiť celý dej zmierlivo a hlavne vierohodne. Marina choroba a telesné vyčerpanie, spolu s náboženským prvkom, ktorý sa nesie celou hrou a je prítomný vo vnútri každej postavy, mali viesť aj k oslabeniu jej tvrdohlavosti a zatrpknutosti.

Na IV. dejstve najzreteľnejšie vidieť, že ide o autorovu prerábku pôvodne trojaktovej komédie. Možno práve preto je sled za sebou prichádzajúcich udalostí až prirýchly, aj kompozične je posledné dejstvo slabšie vystavané ako dejstvá predchádzajúce. Jednotlivé udalosti prichádzajú naratívne za sebou. Všetko sa mení v lepšie, pretože sa blíži čas Vianoc, ktoré sú v autorovom socio-konfesno-spoločenskom skúsenostnom rámci



Hana Meličková (Mara) a Beta Poničanová (Zuza), SND, 1952.

⁷ HASPRA, P. 1967. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1967.

⁸ HASPRA, P. 1967. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1967.

⁵ TAJOVSKÝ, J. G. 1922. Ženský zákon. Turčiansky sv. Martin : Kníhtlač uč. spolku, 1922, s. 27.

⁶ TAJOVSKÝ, J. G. 1922. Ženský zákon. Turčiansky sv. Martin : Kníhtlač uč. spolku, 1922, s. 42.



Hana Sarvašová (Anička), Jozef Sodoma (Miško), Hana Meličková (Mara), Gustáv Valach (Jano Malecký) a Beta Poničanová (Zuza), SND, 1952.

synonymom kresťanskej „povinnosti“ kajať sa, vymazať svoje hriechy a očistený od zlého privítať Jezuliatko. Rovnako sú preto na tom aj Tajovského postavy Ženského zákona. Ony i dej smerujú ku konečnému naplneniu.

Motív obrátenia Dory, motív Dorinho začarovania Miška zrkadlí dialektiku, v ktorej pramení životnosť Dorinej postavy. Napriek tomu, že má odhodlanie zmeniť sa, lebo ju ťaží svedomie, nedokáže prekonať svoju podstatu. Ona nevie bojovať proti svojim neduhom inak, než starými zbraňami (začaruje Miška, aby odčinila svoju vinu na Aničke, po kresťansky pod obrázkom), a tak v snahe konať dobro, napraviť, čo pokazila, vracia sa späť do starých koľají. Hoci tu už neberie za svoje služby „judášsky groš“. Napriek všetkému, je to Dora, kto prinúti Zuzu podať ruku Mare, a tak započat' zmierovací proces medzi oboma rodinami.

Pekný vývojový oblúk v poslednom dejstve zaznamenala aj postava Števk. Z naivného poslíčka Aničkinej lásky sa stal suverénny, smelý mládenec, ale zrejme iba na jeden deň, kedy oslavuje svoje meniny. Nie je však iba dedinským „prostáčikom“. Má zdravý úsudok a odhad, vtipne glosuje po celý čas dianie a hodnotí ľudí. V závere hry privádza muziku, aby orámcovala celý príbeh a navodila akúsi „happy-endovú“ atmosféru.

HASPROV (TELEVÍZNY) ŽENSKÝ ZÁKON (1987)

- televízna inscenácia v úprave Pavla Haspra
- televízna premiéra: 23. 12. 1988

Réžia: Pavol Haspra

Dramaturgia: Jozef Kočí

Scénický výtvarník: Tibor Lužinský

Kostýmový výtvarník: Ľubica Jariabková

Hlavný kameraman: Jozef Brezanský

Strih: Soňa Martincová

Zvuk: Igor Šándrik

Výprava: Vladimír Murčo

Osoby a obsadenie:

Zuza Javorová: Zuzana Krónerová

Anička: Natália Hasprová

Jano Malecký: Leopold Haverl

Mara Malecká: Eva Krížiková

Miško: Maroš Kramár

Dora Kalinová: Magda Paveľková

Števk: Marián Zednikovič

- ľudová hudba a tanečníci súboru Gymnik
- dej sa môže odohrávať na ktorejkoľvek dedine stredoslovenského regiónu, v rovnakom časovom rozmedzí ako tomu bolo v prípade prvej inscenácie, teda od jesene do Vianoc, resp. do Štefana.

Druhý Hasprov pokus o umelecké stvárnenie Tajovského textovej predlohy. Autorský text a myšlienky v ňom obsiahnuté, ideovo tematický základ hry, ostávajú naďalej prvoradé, sú východiskom pre dramaturgicko-režijnú koncepciu a nový výklad, nové uchopenie témy prinášajúce aktualizačné tendencie novému prijímateľovi diela. V inscenačnej genéze Tajovského hier dochádza k výraznému posunu. Kým v prvom prípade mal Haspra možnosť inšpirovať sa (aj to urobil) réžiami vedúcimi k založeniu tradície v inscenovaní slovenskej klasiky, koncom osemdesiatych rokov je táto línia prekonaná. Po Borodáčovi a Bagarovi prichádza K. L. Zachar a neskôr Peter Jezný, Miloš Pietor a Ján Sládeček s prevratnou koncepciou a novou režijnou poetikou v duchu moderného európskeho divadla ich čias.

Pietor priniesol so svojimi Statkami zmätkami (Nová scéna, 1972) na scénu defoliorizačnú vlnu. Výsostne aktualizačná tendencia v spracovaní témy vedie k vyhrteniam konfliktov na maximálnu znesiteľnú hranicu, k ostrým kontúram postáv, ktoré sa vyznačujú surovosťou, naturalnosťou a biologizmom. Vyzliekol ich z kroja a obliekol do pracovných „hábov“, umiestnil do prostredia, ktoré vizuálne korešpondovalo s ich zovňajškom i vnútom, žiarivá čistota a naivnosť typická pre Zacharove láskavé pohľady na Tajovského hrdinov sa vytratila. Okresal na kosť ich zvukomalebnú reč, skrátil repliky na minimum, napätie plynie skôr z toho, čo urobia a nevyslovia. Strohosť v reči i vo výraze stali sa jeho prednosťou.⁹

⁹ PALKOVIČ, P. 1982. Dialógy s Tajovským. Bratislava : Tatran, 1982, s. 59 – 120.

Naproti tomu Zachar pristúpil – už po Pietrovom naštudovaní Statkov-Zmätkov - ešte aj k inscenovaniu Ženského zákona (SND 1974) ako folklórneho pásma. Jeho postavy sú ľúbivé, pekné, čistučké na tele i na duši, oblečené do kroja, ľudovej mäkučkej reči a zvykov. Scéna plná farieb, hudby, piesní a tanca. Výrazne lyrická tendencia má sklon k sentimentalizmu a dojímavosti. Prehnaná ilustratívnosť obrusuje hrany konfliktov, zjemňuje ostrejšie kontúry Tajovského charakterov, vedie k akejsi sviatočnosti a dobrotivosti slovenského ľudu.

Ďalší tvorcovia, divadelní i televízni, napr. Ľubomír Vajdička, Matúš Olša, Ján Sládeček uprednostnili „pietrovské“ inscenovanie slovenskej klasiky po novom. Stalo sa tým, z popudu čoho pôvodne vzišlo – inscenačnou tradíciou, ba dokonca až konvenciou. Zasiahol aj Haspra pri jeho druhom televíznom spracovaní Ženského zákona. Pod vplyvom novej inscenačnej a interpretačnej vlny pristupuje k pôvodnému Tajovského textu bezohľadnejšie ako v prvom prípade. Nielen, že sa nezdráha pripísať a prepísať niektoré pasáže, často vyhadzuje či mení repliky idúc tak proti logike celej hry, ale predovšetkým mení hierarchiu jednotlivých motívov a charaktery postáv v mene naturalizmu a biologizmu. Čo je však len výsledkom toho, že aj Haspra akcentuje predovšetkým novú spoločenskú situáciu s jej pozmenenými sociálnymi, kultúrnymi a ľudskými hodnotovými preferenciami. Spoločenská situácia „reálneho socializmu“ akoby už nebola ochotná akceptovať idylický obrázok osnovaný na „nemateriálnych hodnotách“, ale rozumela viac snahe získať majetok a moc.

A tak sa stalo, že v centre pozornosti už nestoja mladí zaľúbenci a problémový vývoj príbehu ich lásky, ale majetkové pomery oboch rodín, Javorovcov i Maleckých, ktoré podmieňujú reakcie postáv vedúce ku konfliktným situáciám. Tu už nevyznieva súboj dvoch žien (Mary a Zuzy) ako súboj matiek o svoje deti, ich česť a šťastie, ale ako súboj kto z koho – kto získa alebo príde o pracovnú silu. Ženské postavy sú menej komplikované, zemité a obsahovo plnšie ako v prvom prípade. Už sa v nich nepreskupujú viaceré povahové línie ich charakteru naraz. Sú vystavané takpovediac „čierno-bielo“, raz oplývajú hnevom, raz spokojnosťou.

Mladý pár zaznamenal výrazný posun od čistého, nevinného, až poetického vzťahu k telesnej láske a sebedomejšiemu, istejšiemu vystupovaniu. Tak vo vzťahu k ostatným postavám ako aj k sebe navzájom.

Haspra nesiahol len na text a repliky postáv, ale aj na ich reč. Odvrhol spevavú stredoslovenskú intonáciu. Miesto nej postavám do úst vložil takmer spisovný jazyk, ktorý síce pôsobil civilnejšie, ale nemal tak výrazne charakterizačný účinok, neposkytol taký široký manévrovací priestor. Rušivo a umelo pôsobilo popisné kladenie dôrazu na koncovky niektorých slov v stúpanej melodike, typické pre stredoslovenský región, aby zvýraznil prostredie dediny a zázemie postáv v nej, keď im nedal do úst žiadne nárečové slová, frazeologizmy, neposkytol typické štýlotvorné a slohové prostriedky.

Kompozične sa síce režisér pokúsil, a v konečnom dôsledku aj dodržal rámeč štvordejstvej hry, ale predĺžil expozíciu o celý jeden dopísaný výstup a naopak, záver o skoro celý výstup skrátil, no ako ukáže nasledujúca podrobnejšia analýza, bez pozitívneho účinku.

I. dejstvo sa začína podobne ako v prvom prípade dedinskou zábavou, na ktorej Anička a Miško spolu tancujú, ale v tomto prípade pred zrakom oboch svojich matiek. Tento fakt mal za následok napísanie nového prvého výstupu (alebo to bolo naopak) a následnú výkladovú zmenu v začiatku dejstva.

Dopísaný výstup: (Mara a Zuza sedia za jedným stolom, kochajú sa mladým párom)

MARA: Akoby ich z obrázku vystrihli. Pekný párik, Zuzka...

ZUZA: Veru pekný, Marka.

MARA: Tuším si už aj tajné sľuby dali?!

ZUZA: Dali-nedali, čo z toho, keď ti Miško z domu musí. Dva roky na vojne je dlhý čas. MARA: Hádám ani nebude taký dlhý, keď sa nám podarí vykúpiť ho. Ale on vraj od Aničky neodstúpi, ani keby tam sto rokov mal byť!

ZUZA: A vari Anička odstúpi? Tá už aj v spánku jeho meno vykrikuje.

MARA: Keď iné nešťastie do toho nepríde, hádam len budú svoji? (smiech)¹⁰

Tajné sľuby, ktoré mali viesť ku strachu zaľúbencov (Miška a Aničky) zveriť sa s nimi Zuze (Aničkinej mame), k ostrážitej Zuzinej reakcii a káravému postoju, zrazu už nie sú až také tajné. Uvedenie motívu hneď na začiatku oboma matkami zároveň znemožňuje brať 2. výstup ako akt skladania sľubov zaľúbencami priamo pred očami divákov. Haspra ich takto ochudobnil o hereckú akciu, ktorá mohla vykresliť ich čistý vzťah a zároveň úprimnú naivnosť, dospelosť hraničiacu s detskosťou. Preto 2. výstup situoval do tajne, kde Anička dojí kravy a Miško sa prišiel s ňou rozlúčiť pred odchodom na vojnu, zároveň sa utvrdiť v jej láske a stálosti, či je schopná dodržať, k čomu sa niekedy predtým zaviazala. (Len kedy to bolo?!) Prekárание mladých vyznieva viac telesnejšie. Miško je sebedomejši a odvážnejší, Anička menej nevinná a bojazlivá. Ich pôvodne panenský vzťah končí v kope sena a ktovie ako by to pokračovalo, keby sa nevrátila Zuza z kostola.

K druhému výstupu Haspra pripojil hneď aj tretí (Miškov monológ, v ktorom sa rozhodne prezradí všetko Aničkinej mame). Monológ prerobil na dialóg Miška s Aničkou, čím bola zrušená lyrická rovina príbehu už na začiatku.

ANIČKA: Radšej mi zaspievaj na rozlúčku.

MIŠKO: Nie je mi do spevu Anička, keď si pomyslím, čo ma čaká. (...) Dobre Anička, tak ja idem a všetko im poviem o našich tajných sľuboch, aspoň budem vedieť ich mienku. (Zuzinu)

ANIČKA: Dobre. (pobozká ho)¹¹

Bozkom Anička odobrila Miškov zámer prezradiť Zuze, že už sa jeden druhému zaviazali sľubom. O to nelogickejšia je jej reakcia v 5. výstupe, keď sa zrazu zľakne a chce v tom Miškovi zabrániť s argumentom, že ona by to mame povedala aj sama, keby sa nebála, že ju zabije. Vynárajú sa nasledovné otázky: Prečo s tým predtým súhlasila? Kedy by jej to chcela prezradiť, keď Miško čochvíľa rukuje? On sa predsa chcel zaistiť aj zo Zuzinej strany ešte pred odchodom a Anička nemá kedy tak urobiť, keďže sa celé prvé dejstvo odohráva v jeden deň.

Zmenený je aj 7. výstup, v ktorom prichádza Števkovo s kolesom od kováča.

ŠTEVKO: Gazdiná, to koleso je už hotové.

ZUZA: A zaplatil si?

ŠTEVKO: Zaplatil, ale nič mi nevydali.

ZUZA: Netáraj, radšej si ho mohol sám opraviť!¹²

¹⁰ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

¹¹ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

¹² HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

Upravený text zámerne upozorňuje na skromné majetkové pomery v dome vdovice. Motív majetku sa od tohto momentu prediera do popredia a ešte niekoľkokrát je zdôraznený pridanými replikami v ďalších výstupoch. Števkovo tu pôsobí ako smelý mládenec, ktorý suverénitou dokonca prevyšuje Miška a nerobí si príliš ťažkú hlavu ani z gazdinej.

Miško sa nakoniec predsa len odhodlá a všetko prezradí Aničkinej mame. Tá už nemá veľmi na výber a je v podstate prinútená hnevať sa len na oko. Otvára sa pred nami hra v hre: Zuza „hrá“, že o ničom nevie a je nahnevaná. Ako prísna matka nemôže dovoliť, aby mladým také niečo len tak ľahko prešlo – tajné sľuby za chrbtom rodičov! Zároveň sa obáva, že Miška predsa len nevyreklamujú z vojny a dva roky sú dlhý čas na to, aby sa všeličo bez oficiálneho stvrdenia prihodilo. Chce sa preto poistiť a počuť mienku Miškových rodičov, či so zasnúbením súhlasia a zaviazajú sa rodičovským slovom. Nechá si ich po jednom priviesť do domu, zvyšuje sa tak jej autorita a Miškova duplujúca replika „Máte vy ozaj srdce z kameňa!“¹³ je na tomto mieste úplne zbytočná a popisná.

Do dejstva opäť vstupuje Mara a zapája sa do Zuzinej hry v hre. Cieľom je zrejme trochu potrápiť mladých, aby si uvedomili na aký závažný krok sa odhodlali a správali sa zodpovedne voči svojmu rozhodnutiu. Lebo tento Miško s Aničkou sú ozaj akísi ľahkovážni a vzťah berú nanajvýš „športovo“.

Motív prístupkov. Po príchode Jana do Zuzinho domu naberajú udalosti rýchly spád. Rodičia akceptujú partnerský výber svojich detí a keďže sa ich rodiny navzájom vždy považovali, nemajú nič proti (po 1. výstupe by to ani nebolo možné). Nuž, zapájajú zasnuby. Ústredný konflikt sa v podstate oproti prvej inscenácii nemení, ide o to, kto koho dostane do domu. Tentokrát sa však na problém hľadí z pozície získania či straty pracovnej sily, a nie získania či straty dieťaťa. Možno je to tým, že rodičia sú podstatne mladší, než tomu bolo zvykom u predchádzajúcich inscenácií, a tak pocit strachu zo samoty nie je pre nich dosť aktuálny. Obidve matky sú v plnej sile, rozohráva sa konflikt kto z koho, ale vyhlásenie Mary za opitú už nemá taký vážny, ďalekosiahly účinok.

II. dejstvo je zaujímavé z dôvodu príchodu postavy Dory do deja, ktorá svojim vystupovaním a intrigami prináša humor a zauzľovanie príbehu.

Jej postava však vplyvom zmeny jazykového stavebného materiálu stráca svoj pôvodný pôvab. Je strohá, hrubá, príliš priama vo vyjadrovaní aj v konaní.¹⁴

DORA: Tak ti poviem, tvoj Miško si aj iné dievča môže nájsť ako je Anča Javorovie.

MARA: No veď hej, len koho Dora?

DORA: No, stará richtárka mi včera trochu šuchla...¹⁵

Navyše Pavelekovej Dora je opäť tým zlým žvlom bez náznaku ľudskosti a dobroty v jej vnútri. Všetko robí z chladnokrvnej vypočítavosti, bez šarmu a hravosti. Táto Dora vyvoláva zhnusenie, nie chápaný úsmev. Je až ťažko vierohodné, že jej Mara všetko hneď uverí a pridá sa na jej stranu v hľadaní novej nevesty pre Miška s vidinou bohatého majetku.

Nasledovný Marin monológ (2. výstup) sa zameriava len na zviditeľnenie motívu majetku. Rýchlo si zhnusí Aničku a prijme miesto nej tisíčku do truhly.

MARA: Katuša richtárova, nie veľmi súca, ale budeš mať väčší grunt a peniaze.¹⁶

Mara je tu už tak pevne rozhodnutá a zabažená za bohatstvom, že odpadá akákoľvek polemika, či vedenie rozpravy vo vnútri postavy. Tým stráca táto časť potrebnú dynamiku a komiku, ktorú je schopný monológ priniesť. Miesto živej debaty samej so sebou, ako tomu bolo v prípade H. Meličkovej, iba vymenuje všetky fakty a potvrdí to, čo chce počuť.

Motív Marinho holdovania alkoholu sa stráca úplne. V predchádzajúcom výstupe si s Dorou ani nepripila, miesto toho jej dala do šatky celú fľašu slivovice ako proviant a rozlúčila sa s ňou, aj týmto ju vytlačila na spoločenskú perifériu. Nepripraví si tak vhodné podhubie pre 8. výstup, v ktorom sa sama pred Zuzou a Janom vyhlási za opitú, a tým zruší akékoľvek ďalšie zmierovanie zo Zuzinej strany.

Motív karty. Števkovo prinesie Mare list, v ktorom stojí, že Miška predsa len pustia. Samotné čítanie listu neprekročilo štandard daný prvou inscenáciou (1967). Je menej živé a veselé, Števkovo nelepí slabiku ku slabike, len sa o to pokúša, neodľahčí atmosféru natoľko, aby mohlo prísť k ostrejšiemu vyhroteniu dramatickej situácie v nasledujúcich výstupoch. Hašterenie žien vyznieva preexponovane, skôr naberá na hlasovej intenzite ako na stupňovaní napätia.

V časti nasledujúcej po čítaní listu narážame na viaceré koncepčné nedostatky:

a) Mara sa spytuje Števkovo: Števkovo, okolo Počatia, to bude kedy?

ŠTEVKO: O šesť týždňov.¹⁷

Ale v liste nebolo ani zmienky o termíne Počatia. Píše sa tam doslovne, že si Miško odsluží šesť týždňov teraz, lebo by potom musel na jar. Mara si v pôvodnom Tajovského texte odpočítala, že šesť týždňov bude okolo Počatia. Logicky vyplýva, že postava nemá prečo reagovať na podnet, ktorý nedostala, ako to urobila v tomto prípade.

b) Števkovo sa trikrát lúči s Marou s nastavenou dlaňou čakajúc odmenu. Táto si to nevšímá, až ho napokon odbíja slovami: „Potom ti niečo dám.“ Následná Števkova reakcia – „Radšej potom ako nikdy.“¹⁸ – má svoju logiku, ak sa pozeráme na Maru ako na lakomú ženu. Opäť sa týmto dodal dôraz na jej vzťah k majetku, čo by bolo z hľadiska tejto interpretácie postavy Mary v poriadku, lenže Števkovo ako suverénny a hrdý mládenec zo začiatku hry, by sa asi len veľmi ťažko štylizoval do takejto polohy. Jedine, že by si chcel z nej „vystreliť“, a to tento Števkovo nerobí. Inak by musel k celej situácii pristupovať z nadhľadu, aby bolo jasné, že ju chcel vyprovokovať a už dopredu vedel, ako zareaguje na vystretú dlaň.

c) Anička prichádza do Maleckých zistiť, čo písal Miško už s vedomím, že sa vráti o šesť týždňov. Ako sa o tom dozvedela, keď jej mať hodila nečítanú kartu do ohňa? Možno stretla cestou Števkovo a ten jej zvestoval radostnú novinu. Nuž, ale on jej mohol rovno prerozprávať celý obsah listu a nemusela zbytočne do Maleckých, keď vedela, že

¹³ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

¹⁴ pre porovnanie pozri repliky k poznámke č. 5.

¹⁵ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

¹⁶ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

¹⁷ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

¹⁸ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

rodiny sú rozhádané. Faktom je, že Anička prichádza do Marinho domu a stretá sa s ňou tvárou v tvár, čím mohlo gradovať napätie. Miesto strachu a bázne z jej reakcie však Anička akoby prišla hľadať ku nej útočisko a vyžalovať sa z toho, že jej mať hodila list do ohňa. Čakala Marino pochopenie a spojenie sa s ňou proti prísnej materi. Opačná reakcia ju skutočne zaskočila, a tak sa utieka k Janovi.

Tu vidíme posun v Aničkinom charaktere oproti prvej inscenácii. Miesto úctivej a poslušnej dcéry, ktorá nemôže z vnútorného presvedčenia a úprimnej lásky konať inak a tým zarmucuje i hnevá svoju mamu, stojí pred nami Anička, ktorá sa neváha ísť ponosovať na ňu k znepriatelenej strane. To nemení nič na tom, že v konečnom dôsledku sa vlastne Anička nedozvedá nič o obsahu listu, pretože Marina prítomnosť v miestnosti jej zabráni prečítať si ho, zároveň tým stráca jej postava lyrickú, poetickú rovinu. Naopak, nadobúda charakter nevďačnej, trucovitej dcéry, ktorá skutočne neuznáva celkom autoritu svojej matky a nebojí sa vystúpiť proti nej.

III. dejstvo je plné stupňujúcich sa ženských svárov, márneho Janovho snaženia urovňať nezmyselný spor a očakáva sa Miškov návrat, ktorý môže o všetkom rozhodnúť. Mariným komickým kriesením a následným vyrieknutím „A ja už nevestu mám.“¹⁹, čím sa opakuje koncepčná chyba z prvej inscenácie (dôvody sme si už vysvetlili podrobne predtým). Rozdielny prístup k medziľudským vzťahom badať v Dorinej intrige, že Zuza zvädza Jana. V tejto inscenácii má táto dvojica k sebe naozaj bližšie. I keď Jano nevystupuje ako sukničkář, nezatají, že má Zuzu rád, a to nie len ako švagrinú.

Keď si príde vo 8. výstupe Mara po muža do Javorov, tento drží Zuzu okolo pliec a zľaknuto i previnilo ju púšťa vidiac pred sebou svoju ženu. Zuza trochu nahnevane Mare odvrkne, že ona ho nedrží, čím vlastne podčiarkne kto koho zvädza. Obraz čistého dedinského človeka s jeho zmyslom pre kresťanskú morálku sa celkom rozplynul.

IV. dejstvo začína Doriným obratom k lepšiemu. Haspra však svojou koncepciou nedal šancu tejto postave zmeniť sa k lepšiemu, na rozdiel od Tajovského. To, že jej hneď v druhom dejstve zobral rovinu ľudskosti a portrétoval ju ako výsostne zápornú postavu, malo dopad na jej možnosť úprimného oľutovania všetkých hriechov a prerodu v nového človeka. Dora ostala prekvapená z toho, že sa v nej ozvalo svedomie, akoby ani netušila, že nejaké vôbec má. Ťaživý pocit výčitiek svedomia je jej cudzí. preto ju netreba zbytočne dlho presviedčať, aby sa vrátila na staré chodníčky. Kým vynášalo asistovať pri rozvaďovaní, intrigovala, keď začína byť toto nevýnosné, hľadá možnosť, ako sa uplatniť a uživiť v inej funkcii: no teraz dôsledne, pod maskou duševného prerodu začaruje v mene „dobra“, či skôr v mene materializmu Miška.

Aj čarovanie stratilo svoje čaro. Už nebolo po kresťansky pod obrázkom, ale len pri peci a skončilo sa prijatím úplatku od Aničky. Mimo chodom, táto sa nebojí dať Dore úplatok bez matkinho vedomia, ale dať Števkovi korunu už áno.

Trochu metúce je aj Zuzine uzmiernenie sa s chorou Marou. Kým v prvej inscenácii Dora silnými kresťanskými a ľudskými argumentmi presvedčí Zuzu na tento čin, v tomto prípade jej Dora pohrozí a odchádza čakajúc, že príde za ňou do Maleckých. Kým v prvom prípade vidíme priamo pred našimi očami Zuzine zmäknutie a rozorvanosť

ústiacu do ústretového prvého kroku, táto Zuza je príliš hrdá a odmietne ísť za Marou. Iba neskôr ju zaregistrujeme vracajúcu sa a dojatú od Maleckých, ale sme ochudobnení o impulz a jeho herecké spracovanie, ktorý ju presvedčí urobiť to.

Ochudobnení sme aj o Dorin návrat do deja, keď si príde očistiť svedomie od najnovšieho hriechu – zakliatia Miška, a tým sa vracia k východiskovému bodu svojej postavy. Miesto toho sa Anička mame medzi rečou prizná, že Miška zakliala. Dora teda v tomto výklade skutočne nemá svedomie.

Celé dejstvo sa končí prvoplánovým zmierom a porozumením medzi oboma rodinami, ktorý nebol spôsobený víťazstvom ľudskej dobroty a čistej lásky, ale tým, že to tak Tajovský jednoducho napísal (resp. Haspra ukončil orámcovaným oblúkom:

MARA: Ani by mu s inou nepristalo, Zuzka.

ZUZA: Veru nie, Marka).²⁰

Ani postava Števkova privádzajúceho muziku nezaznamenala taký badateľný dramatický oblúk ako v prvom prípade, tento bol totiž hneď v úvode dostatočne suverénny na to, aby si jeho oslavu menín ako akt povýšenia z úrovne sluhu na mládenca niekto všimol.

HASPROV (DIVADELNÝ) ŽENSKÝ ZÁKON (1996)

- divadelná inscenácia, činohra SND
- premiéra 23. a 24. novembra 1996
- Réžia: Pavol Haspra
- Dramaturgia: Darina Porubjaková
- Preklad: Štefan a Jozef Moravčíkovci
- Scéna: Vladimír Suchánek
- Kostýmy: Hana Cigánová
- Choreografia: Helena Jurasová
- Hudobná spolupráca: Miroslav Dudík

Osoby a obsadenie:

- Bjeta Šálinka (Zuza Javorová): Soňa Valentová
- Anička (Anička): Monika Haasová / Gabriela Dzuríková
- Janek Mauacký (Jano Malecký): Dušan Taragel
- Marina (Mara Malecká): Božidara Turzonovová
- Michau (Miško): Dušan Cinkota / Milan Mikulčík
- Dora Chomúcká (Dora Kalinová): Mária Kráľovičová
- Francek (Števkovo): Richard Stanke / Braňo Bystriansky
- spoluúčinkujú folklórne súbory Vienok a Technik
- dej sa odohráva na Záhorí, v období od jesene do Štefana

Po tretíkrát sa Haspra vracia k inscenovaniu Ženského zákona, tentoraz v činohre SND a na doskách divadla P. O. Hviezdoslava. Takýto postup je v dejinách divadelníctva a v inscenačných dejinách Tajovského textov jav skôr ojedinelý. Prekročil ho len Janko Borodáč svojimi obnovenými premiérami v činohre SND. Pristupovať však k au-

¹⁹ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.

²⁰ HASPRA, P. 1987. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : STV, 1987.



SND, 1996.

torovmu textu, obzvlášť ak je tým autorom J. G. Tajovský, zakaždým z iného uhla pohľadu a s odlišným inscenačným zámerom, si vyžaduje obrovskú mieru odvahy a trpezlivosti, ale predovšetkým fantázie a analytickej koncepcnej tvorivosti.

Na prvý pohľad prílišná jednoduchosť a tradičnosť deja i postáv a akási príbehová nesústredenosť viedli k tomu, že sa tzv. slovenskej klasike mnohí tvorcovia úmyselne vyhýbali. Isteže, mnohí slovenskí dramatici sa skutočne nedokázali popasovať so svojím dramatickým talentom. Ich texty sú viac literárne a menej divadelné, miesto výrazných dramatických postáv a charakterov sa stretávame so zástupmi lepšie či horšie napísaných typov. Ale rovnako to platí aj opačne: Mnohí slovenskí tvorcovia, dramaturgovia aj režiséri, nedokázali plnohodnotne a tvorivo uchopiť pôvodný slovenský dramatický text.

Tajovský sa však svojou dramatickou tvorbou vymyká spod šedého priemeru dramatikov svojej doby. A zdá sa, že Hasprovi sa po predchádzajúcich dvoch televíznych pokusoch konečne podarilo nájsť práve v divadle ten správny inscenačný kľúč, ktorým zrušil dovtedajšie konvencie jednosmerne okliešťujúce výklad a prenesenie témy Ženského zákona na javisko či televíznu obrazovku po novom.

Obsiahol celú tému drámy, jej jednotlivé vrstvy a výrazivo, zoznámil sa dokonale s formou, jej silnejšími časťami aj slabšími. Práve to mu dávalo právo pristupovať k Tajovského textu odvážnejšie a menej pietne, pohrávať sa s jednotlivými jeho časťami a možnými podtextami. Haspra všetky svoje skúsenosti patrične využil a spolu s dramaturgičkou a prekladateľmi vytvorili skutočne aktuálnu, no napriek tomu dobovo presne zaraditeľnú a autorsky skoro presnú, vtipnú, sviežu divadelnú inscenáciu.

Prvým a zásadným krokom z pozície dramaturgie bolo preložiť pôvodný Tajovské-



Soňa Valentová (Bjeta Šálinka), Božidara Turzonovová (Marina), SND, 1996.

ho text do záhoráčtiny. Samotný Štefan Moravčík sa vyhýba pojmu prekladu a výstižne svoj akt nazýva „pozáhoráčtením“ Tajovského.²¹

Moravčíkovci sa totiž nezamerali len na mechanické pretlmočenie textu z jazyka do jazyka, ale dodržali všetky pôvodné textové náležitosti. Pôvodný stredoslovenský dialekt s jeho špecifickými rečovými, štýlovými a slohovými prostriedkami a ostrovtipom nahradili záhoráčtinou s rovnakými kvalitami. Pritom takmer vôbec neporušili stavbu a význam každého jedného výstupu, dokonca repliky. Veľmi dobre si uvedomovali, že kvalita Tajovského drámy pramení práve z jej jazyka. Dodržali v plnej miere všetky charakterové črty jednotlivých postáv, neunikla im žiadna rovina ich komplikovanej povahy, ani jedno napätie či uvoľnenie deja. Presne sa pridržali motívácií vedúcich ku konfliktným situáciám a ich vyriešeniu. Nič svojvoľne a neopodstatnene nepridali. Dej, dokonca aj ľudové piesne a zvyky korešpondujú s Tajovského pôvodinou. Lenže, ako sa hovorí: iný kraj, iný mrav. Aj oni museli brať do úvahy, ako to pred tým urobil sám Tajovský, špecifickosť nového regiónu a náture jeho obyvateľov a v mene tejto špecifickosti a pôvabnej jedinečnosti, ako to výstižne nazval Miloš Mistrík, presadiť stromček Tajovského hry na Záhorie a nechať ho tam samostatne rásť.

„Ibaže reč Moravčíkovcov je jadromejšia, priamočiarejšia a zároveň folklórnejšia. Zdá sa, že literárna konvencia Tajovského zo začiatku storočia bola predsa len uhladenejšia, spôsobnejšia, než je neostýchavá nekonvencia Moravčíkovcov z konca tohto storočia.“²²

Podarilo sa im odhaliť nečakanú originalitu, malebnosť, esencie zabudnutého kraja,

²¹ PALKOVIČ, P. 1997. Ženský zákon prekračuje záhorácky región. In: Slovenské pohľady 11/ 1997, s. 154.

²² MISTRÍK, M. 1997. Priesada z Kordík v Jakubove. In: Teatro 2/ 1997, č. 4, s.14 – 15.



SND, 1996.

známeho najmä z lacných, poklesnutých vtipov, a tým zároveň oživí Tajovského tému, postavy aj láskavo kritický pohľad.²³

Možno smelo tvrdiť, že Moravčíkovci urobili podstatnú časť dramaturgickej práce a vytvorili pevný základ, na ktorom sa mohol dotvoriť dramaturgicko-režijný projekt. Haspra vychádzajúc z koncepcie ich prekladu dramatického textu vytušil nové možnosti koncepcie divadelnej réžie. Na javisko opäť prináša folklór, zvyky, tradície i lyrizmus, napriek tomu má ďaleko od Zacharovej malebnosti. Na postavy hľadí ako na ľudí z mäsa a kostí, často na ne pozerá z nadhľadu a rovnako sa vidia aj ony. Nechýba im odstup a značná miera sebaironie, zemitosť a biologizmus sa v nich spája so vzletnosťou. A to je práve tá odlišnosť od Pietrovej interpretácie. Sú až neuveriteľne obyčajné, prirodzene smutnosmiešne, krásnoškaredé. Hasprovi sa práve tu podarilo nájsť tú krehkú hranicu medzi nimi, po čom volal Tajovského text od samého počiatku.

Hneď na začiatku nám režisér ponúka davovú scénu plnú spevu a tanca, pripravil divákov na vlny nečakaného smiechu a ostrovtipný záhorácky humor a zároveň priblížil svoje postavy z javiska tým, ktoré sedia v hľadisku, teda nám obyčajným ľuďom. Veď v konečnom dôsledku je to príbeh o nás.

„Záhoráci pozdravujú šeckých dobrých ľudí, aj veseľých, aj tých smutnejších!“

Vzápätí na to nám naši milí Záhoráci začnú spievať pod vedením Janka Mauackého: „Šecko dobre nám dopadne, keď divaduo nám nespadne!“²⁴

I. dejstvo je zaujímavé najmä tým, že motív sľubov vo všetkej počestnosti sa zmenil



Soňa Valentová (Bjeta Šálinka), Gabriela Dzuríková (Anička), Richard Stanke (Francek), SND, 1996.

na „sľuby včera večer pod tým plotom“, avšak bez akéhokoľvek náznaku porušenia kresťanskej morálky, bez náznaku prílišného telesného zblíženia. Anička aj Miško sú omnoho bližší generácii mladých ľudí dneška, a pritom nestratili nič zo svojej detskej nevinnosti. Hravosť ich úvodného dialógu kontrastuje so smútkom a strachom z Miškovho skorého odchodu na vojnu. Sú vyrovnanými partnermi. Nič si v rámci prekárania nezostanú dlžní.

MIŠKO: Spravíme si také husličky, co majú ručičky a nožičky.

ANIČKA: Jaký šikovný – ručičky, nožičky by spraviu. Takých by sa našuo, na každý prst jeden.

MIŠKO: Však to, to mňa mrzí najviac!²⁵

A o chvíľu, keď sa Miško zverí Aničkinej mame so sľubmi, čo si večer dali a táto ho ide biť, postaví sa Anička pred neho brániac ho slovami, že to ona ho na to naviedla. Prvý nový a skutočne komický prvok prichádza s Bjetinou replikou: „Ja na to nejsem jako tvoja mami.“²⁶ Myslí tým popíjanie kyslého záhoráckeho vínka a Miško jej prisvedčí.

Motív prístupkov. Obidve matky sú nadmieru spokojné s výberom partnerov svojich detí a počiatočnú nespokojnosť len predstierajú:

BJETA: Nohy si zapletete a zbohem rodzina!

MARINA: Je to muadé, je to sprosté!²⁷

²⁵ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

²⁶ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

²⁷ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

²³ MORAVČÍK, Š. 1997. Tajovský nie je sterilný klenot. In: Teatro 3/ 1997, č. 5, s. 14

²⁴ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.



Richard Stanke (Francek), Soňa Valentová (Bjeta Šálinka), Milan Mikulčík (Michau), SND, 1996.

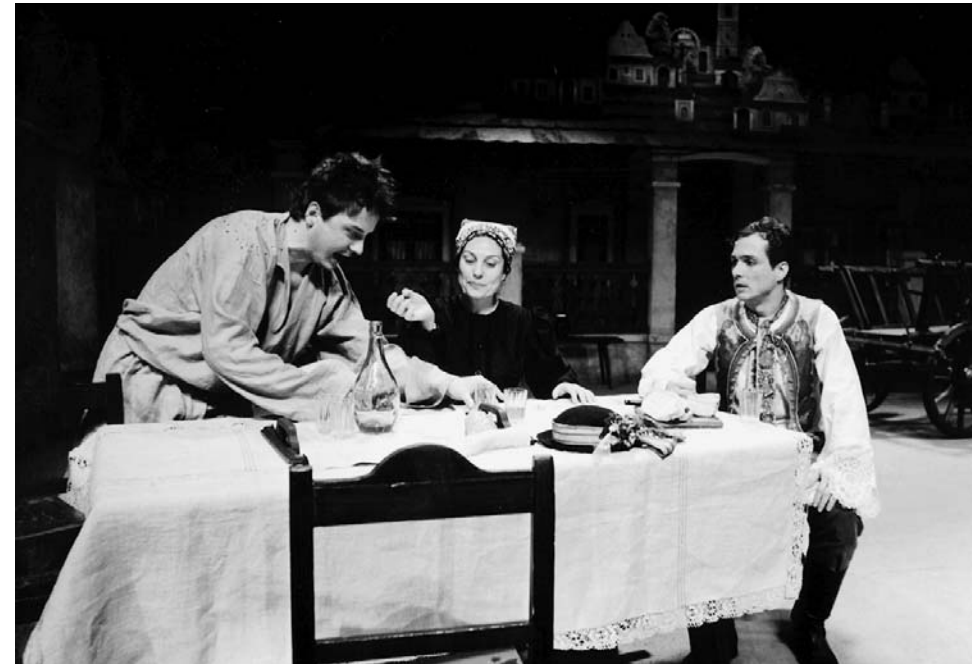
Komické je, keď sa na scéne objaví Jano, odobriť zasnuby ku Bjete a neopatrne ju takmer automaticky pobozká pred vlastnou ženou.

Zasnuby sa končia absolútnym fiaskom a Marina odchádza hlboko dotknutá tým, že ju vyhlásili za opitú. Motív alkoholizmu sa dostáva do popredia, ale pozerá sa naň ako na súčasť, samozrejme v únosnej miere, záhoráckeho odľahčeného spôsobu života, teda nie ako na sociálny neduh dediny.

II. dejstvo je pôvabné najmä vďaka motívu Marininho popísania. Aj jej rozhovor s Dorou týkajúci sa novej bohatej nevesty pre syna je racionálnejší ako v predchádzajúcich prípadoch. Nedá sa hneď zlákať vidinou majetku, ba dokonca táto Marina sa Aničky pred Dorou zastáva. Až keď príde na pretras jej vyhlásenie za opitú, vzkypí v nej hnev a v tom hneve prijíma odmietavý postoj voči Aničke, no skôr zo ženskej trucovitosti.

MARINA: A ten mój starý chmula, ešte ožralú ze mňa spraví. A ona mu prisvedčí. Mňa ešte nigdo napitú nevidzeu. To on byu nacecaný jako tela i s tú Bjetú.²⁸

Tento Marinin postoj vynikajúco dopĺňa pieseň, ktorú spieva aj neskôr, po 7. výstupe II. dejstva:



Braňo Bystriansky (Francek), Soňa Valentová (Bjeta Šálinka), Dušan Cinkota (Michau), SND, 1996.

„Ráda pijem, ráda jím. Ráda sa pekne strojím. Ej, ráda pekne krávy mám a ráda im trávu dám. A že som já opiuá, šak sem ešte nepiuá. Ej, enem maú krapečku, štyri razy z košéčku“²⁹ (krava je synonymum pre nevestu bohatú „s krávičků rohatú“) [doplnila E.K.]

Motív karty je zo všetkých doterajších Hasprových inscenácií koncepčne najpremyslenejší. Števkovo dosahuje komiku tiež prostredníctvom spôsobu čítania, ale tu jeho postava vychádza z malej rečovej vady – koktavosti. Preto prirodzene medzi ním a Marinou prichádza počas čítania k nedorozumeniam, dokonca sa v jednej chvíli aj sám na seba a svoju koktavosť nahnevá. Po dočítaní listu nečaká na odmenu, ani Marina ho nepočastuje skupánstvom. Miesto toho si obidvaja pripijú na Miškov návrat.

Motív karty v ohni. Marina sa sama natoľko rozčúli, že jej „synáčkovu“ kartu Bjeta spálila, až je zveličenie tejto udalosti do enormných rozmerov naštartuje dynamiku deja. Vybuduje vysoké dramatické napätie a zároveň pripraví priestor pre príchod Bjety po Aničku do jej domu.

MARINA: Kááártu, do ohňa? Tak teda tvoja maci. Dobre. Doposaváááď sem brala na tebjá jaký taký ohlad, bár aj si jaká si, ale včil nemám proč. Viec náš prah tvoja noha neprekročí. U nás už ani kilo petržele nezjíš!

MARINA: Ančo, kde sú tvoje sluby? V koprivě zahodzené!³⁰

²⁹ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

³⁰ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

²⁸ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

Mimoriadne pôsobivá je aj ďalšia hudobná vsuvka, v ktorej sa prostredníctvom spevu obidve matky navzájom prekárajú a jedna pred druhou vychvaľujú svoje deti, ktoré je lepšie. Všetko toto sa odohráva v pohybovej choreografii okolo truhlice, čím sa úplne plynulo upriamuje pozornosť na motív majetku.

7. výstup: Jano sa vracia domov a Marina s Dorou si už naňho pripravili plán, ako ho presvedčiť, že majú pre Miška lepšiu a bohatšiu nevestu. Plán stroskotá, na Marininu náhlu milotu a masáž brucha nebol Jano pripravený, a tak ju odbil s tým, či na ňu náhodou nelezie cholera. Marina sa jeduje, že jej Jano nechytí stranu, ale vie, čo si môže kedy dovoliť. Jano je predsa len hlava rodiny, no ona vie, ako hýbať s krkom. Práve v tomto výstupe zaznamenávame úplne nový gag, ktorý doposiaľ pri inscenovaní Ženského zákona ešte nebol použitý, a síce Marinino a Dorino nervózne pranie v jednom koryte čakajúc na Janove reakcie. Keď tento Doru vyženie z domu s palicou, Marina mu ju najprv opatrne odhodí mimo dosah a až potom spustí svoj naratívny sebaľútostný prejav a vyhrážavé hromčenie.

8. výstup je Janovým pokusom zmieriť obe ženy, no márne.

MARINA: Já sem napitá! Já sem si preslopala rozum!

BJETA: Ale ja sem zatál až priveľice strízlivá!³¹

Toto je ten ženský zákon. V podstate každá z nich si uvedomuje absurdnosť ich sváru, ale ženská zaťatosť a ješitnosť im nedovolí ustúpiť, lebo kto ustúpi prvý, ten prehral. Podoprie to aj Janova pieseň „Ani z voza, ani na voz“, ktorú spieva na záver dejstva.

III. dejstvo vystupňuje ženské hádky do maximálnej možnej miery, zároveň prináša lyrické momenty porozumenia si matky s dcérou (pokračuje to sporadicky aj vo štvrtom dejstve spoločným smútkom za mŕtvym otcom/ mužom). Obzvlášť ľudsky pôsobí scéna, v ktorej Bjeta svoju Aničku jednou rukou utešuje a druhou hrozí Marine po tom, čo Anička chcela skočiť do studne, v ktorej nie je voda. Počas celej hry stojí teda v popredí príbeh mladého zaľúbeného páru a vývoj ich vzťahu. Všetko ostatné sú len malé epizódky hlavnej dejovej línie napomáhajúce ostenzii dramatického napätia, i keď v tomto spracovaní a predvedení mimoriadne pôsobivé a prepracované.

K motívu odpadnutia Mariny sa pridávalo po scéne zaklínania Miška Dorou snád najviac textu mimo Tajovského predlohy. Tri postavy (Anička, Francek, Bjeta) behajúce chvatne po izbe, zháňajúce potrebné prísady do „oživovacej“ vody vo vedre, pôsobia groteskne a záverečné: „A ja už nevestu mám!“³² je len zlatým klincom predchádzajúceho groteskného obrázku.

IV. dejstvo začína magickým Doriným začarovaním Miška, cez Dorin obrat k lepšiemu s kresťanským podtextom a končí zmierením rodín.

Dorin prerod v lepšieho človeka je v konečnom výsledku len márnym pokusom prekryť svoje hriechy, ale táto Dora má v sebe naozaj svedomie, ktoré ju faží a naozaj sa usiluje zmeniť, no nenájde v dostatok sily. Je to práve ona, ktorá presvedčivými argumentmi donúti Bjetu zmieriť sa s Marinou, prekonať všetko zlé prameniace z maličerností a nedorozumení a napomôže naplneniu mladej lásky.



Dušan Taragel (Janek), Mária Kráľovičová (Dora), Božidara Turzonovová (Marina), SND, 1996.

Pekný dramatický oblúk v závere hry badať u Francka. Z pojašeného chlapčiska sa stáva driečny dobrosrdečný mládenec. Jeho postava v sebe spája prostáčika aj chápaového mladíka a rozumného mladého muža, ktorý využil každú príležitosť prispieť svojou troškou do príbehu. Škoda, že zmena mena (Štefka na Francka) musela byť umelo sprevádzaná zmenou oslavy Štefkových menín (kedy si gazduje so svojou korunou) na Franckovu oslavu sviatku sv.Ščepána – sviatok všetkých sluhov, aby mal vôbec čo oslavovať a pýtať korunu od gazdinej. Mimochodom, v tomto výstupe Francek akúsi spomalenú, utrápenú Bjetu doslova dotiahne ku truhlici a strčí jej do nej hlavu, aby všetci videli akú má dobrú, prajnú gazdinú.

Hra sa končí spevom a tancom a „všetko dobre nám dopadlo, že nespadlo nám divadlo“. Lebo Záhoráci sú ako z divých vajec, rovnako ako Hasprove postavy – plné energie hnevu i vrúcneho citu a nehy.

Trochu účelné je snád len zaradenie „záhoráckej hymny“ Išiel Macek do Mauacek na samý koniec predstavenia, po tom, čo príbeh hry orámcoval Dudíkov čardáš Zasadil sem čerešničku, vyrostli mi dvě. Skúsený divadelník sa neubrání pocitu, že Haspra mal pred sebou pretrvávajúci úspech a popularitu predstavenia podobného typu – Zacharovho Na skle maľovaného a vycítil možnosti nahradiť ho s rovnakým úspechom práve Ženským zákonom. Chýbala mu ale silná melódia, ktorá by chytila za srdce a prinútila diváka splynúť s hercami v jedno, spievať a tešiť sa s nimi. A takýto účinok spomenutá pieseň zaručene vyvolá.

³¹ HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava : DÚ, 1996.

³² HASPRA, P. 1996. Ženský zákon. [VHS]. Bratislava :DÚ, 1996.

Táto inscenácia sa prikláňa k ceste rehabilitovať tradičné ľudové prostredie, zvyky, kultúru, neviazanú spontaneitu a veselosť rečového a pohybového materiálu našich predkov, nehľadieť na nich ako na figúrky zo zašlých čias, ale ako na ľudí, ktorí majú neobyčajne blízko k mentalite dnešného človeka s jeho radosťami i starosťami. Aktualizačné tendencie a nový spôsob spracovania sto rokov starého Tajovského textu dokázali ho oživiť a priblížiť divákovi ako jemu vlastný, preňho neobyčajne zaujímavý. Ak je náplňou dramaturgie odkryť nové možnosti textu a jeho prevedenia do podoby javiskového (prípadne ekranového televízneho či filmového) obrazu s ohľadom na autorský odkaz a zároveň novú spoločenskú situáciu a úlohou réžie, okrem iného, „zhmotniť“ text a myšlienky v ňom do divadelných alebo televíznych kódov a znakov, v tomto prípade došlo k vzácnnej syntéze a k naplneniu tejto funkcie.

Každé dramatické dielo si vyžaduje iný, seba vlastný prístup. Práve ním sa odhaľuje jeho jedinečnosť v kultúrnom priestore a možnosti výpovede inscenačnej interpretácie tvorcov s istými kvalitami smerom do spoločenského povedomia.

Svedčí o tom aj príklad Pavla Haspru, ktorého dramaturgicko-režijná interpretačná línia smerovala od tradičného, ešte stále trochu idealistického vykladania Tajovského textu Ženského zákona ako sociálnej veselohry, cez Pietrovské naturalisticko – biologické spracovanie témy, kde v popredí stoja živočíšne pudy človeka a jeho sociálna zemitosť (teda viac sociálna ako veselohra), až ku Hasprovsko – Moravčíkovskému záhoráčkemu oživeniu formy muzikálu – „mrzikálu“, s plným priehrštím humoru, spevu, tanca, medziľudského pochopenia a prekonania hnevu prameniaceho z nerozumení a tvrdohlavosti, čo je mimochodom typické pre slovenskú živú mentalitu.

ELENA KNOPOVÁ

TAJOVSKÝ'S WOMEN'S LAW AND HASPRA'S TAJOVSKÝ

The production of the recently deceased acclaimed Slovak theatre and TV director Pavol Haspra is noted for a significant share of the works of Slovak contemporary and classical drama. In her paper, the authoress focuses on Haspra's productions of *The Women's Law* by Jozef Gregor Tajovský. She carries out an analysis of three productions of the play – two TV productions premiered in 1967 and 1987, and one drama production, which had its premiere in 1996. The focus of her analysis is especially on the interpretation shifts in drama and direction creation in the staging of an identical dramatic piece, whereby she makes references to the transfer of the original dramatic text to a new social context. In the third case, in addition to semiotic translation, one is also faced with linguistic translation, because the drama production works with a text, which the adapters transferred from a central Slovakian region, which inspired Tajovský by its facts of life, lexicology and the temperament of characters, to the transmontane region of western Slovakia.