

OBSAH

ŠTÚDIE

Ján SLÁDEČEK: <i>Ivan Stodola – dramatik. Prológ – žartovanie</i>	3
Lubica KRÉNOVÁ: <i>Portréty zúfalých existencií v tvorbe</i> <i>Arthura Millera</i>	13
Martin PALÚCH: <i>Prezentácia, aktuálnosť a autenticita</i>	33
Josef VINAŘ: <i>K fenomenológii tváre herca</i>	38
Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ: <i>Tvorba Jána Romanovského</i> <i>v zrkadle ideologických peripetií</i>	47
Viera ŽEMBEROVÁ: <i>Autentické a diferencné v stratégii dramatického</i> <i>literárneho textu</i>	58

ROZHLADY

Anton KRET: <i>K idei „proletárskeho“ divadla v proej republiky</i>	65
---	----

KRITIKA

Dana GÁLOVÁ: <i>Krívania v stopách Sarah Kane</i>	69
---	----

Hlavný redaktor Andrej Mafašik.

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Danièle Montmar-teová (Paríž), Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavar-ský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Národného divadla v Prahe a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov. Autori fotografií: Jaromír Svoboda (1), ČTK (2), Mária Litavská (1), Katarína Marenčinová (2), Pavel Danko (1), Jaroslav Barák (1). Redakcia sa usilovala zistiť autorov použitých diel a získať ich súhlas na uverejnenie reprodukcie. Nositeľov autorských práv k niektorému z použitých diel prosíme, aby nás o tom informovali.

Preklady do anglického jazyka Mária Švecová.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: ++4212/ 54 777 193

Fax: ++4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a boli recenzované.

Toto číslo bolo redakčne uzatvorené v marci 2010.

IVAN STODOLA – DRAMATIK PROLÓG – ŽARTOVANIE

JÁN SLÁDEČEK

Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici



Portrét začínajúceho dramatika Ivana Stodolu. Snímka archív Divadelného ústavu.

Keď 38-ročný hlavný župný lekár Veľžupy podtatranskej a tajomník Masarykovej Ligy proti tbc na Slovensku, aktívny člen liptovsko-mikuláškého kultúrneho spolku Tatran (organizátor, herec, režisér), napísal pre domácich ochotníkov frašku *Náš pán minister* (1926) mal za sebou už isté, i keď len skromnejšie „cvičenia“ v podobe dialógov, žartov, na silvestrovské i fašiangové zábavy. Okrem týchto „spisovateľských“ pokusov, už od mladosti bol I. Stodola divadlom fascinovaný. Spomína, že vypomáhal pri návratku predstavení organizačne, ako režisér a i ako herec. Bolo to najmä v časoch vysokoškolských štúdií, keď sa na vakácie vrátil domov a už bol k dispozícii agilnému organizátorovi a režisérovi Pavlovi Gallovi. Aký bol I. Stodola herec sa už dnes asi nedozvieme – zdá sa, že medzi protagonistov nepatril a tak mu v tlači nie je venovaná pozornosť. Tiež je komplikované zistiť, v ktorých a koľkých predstaveniach vystúpil. L. Čavojský uvádza, že „vari prvá z väčších hereckých príležitostí“ poslucháča medicíny bola úloha v Litoměřického *Pacientke* (1907)¹. Sám len vo všeobecnosti konštatuje, že divadlo hrával – keď prišiel na vakácie domov už ho nejaká úloha čakala, už bolo pripravená – ale ktoré postavy hral a v ktorých hrách vystúpil, to už neuvádza. Čo verejne priznáva je, že spoločne s Oľgou Palkovou vystúpil v svojom prvom dialógu *Kto bude pánom v dome*.² Napísal ho podľa vzoru peštianskych kabaretných výstupov. V roku 1911 ho zahrli na Silvestrovskom večierku v Čiernom orli v Liptovskom Svätom Mikuláši.³ Oficiálne je I. Stodola ako autor po prvýkrát uvedený až 1. júna 1914. Spolok Tatran pripravoval tradičný kultúrny večierok – tentoraz bez obvyklých recitácií a spevov, zložený len z troch krátkych útvarov – dvoch veselohier v 1 dejstve (M. J. Diana: *Recept proti*

¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Doktor dramatikom*. Bulletin činohry SND k premiére hry Ivana Stodolu *Čaj u pána senátora* (premiéra 1. 2. 1992). Bratislava : SND, 1992, s. 10.

² STODOLA, Ivan. *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 401.

³ STODOLA, Ivan. *Bolo, ako bolo*. Bratislava : SVKL, 1965, s.

testinám, A. Janošková: *Nahováračka*) a z „dialógu v 1 dejstve“⁴ *Kto bude pánom v dome* debutujúceho 26-ročného aktívneho člena spolku.

Dramatické postavy, ktorými Stodola ako autor debutoval, sú novomanželia – Jurko a Želka. Už v názve dialógu je obsiahnutá jeho téma – zápas, súboj, či skôr akési „škádlenie“ o to, kto bude naozaj „pánom v dome“. Stodola si vybral tému ničím nie originálnu, avšak každému zrozumiteľnú, lákavú možnosťou komických situácií – ale vyžadujúcu od autora postaviť proti sebe dva výrazne konfliktné typy ľudí. A to sa mu podarilo. V pamätiach spomína, že tieto prvé žarty, resp. dialógy, boli inšpirované kabaretným výstupmi, ktoré mal možnosť ako študent vidieť najmä v Pešti.⁵ Majstrami krátkych útvarov boli najmä židovskí autori. Peštianske kabarety mali veľkú popularitu. Najúspešnejšie scény z nich boli uverejňované i v oficiálnom divadelnom časopise *Színház élet*. Odtiaľ už bola krátka cesta k ich poslovenčeniu a vstupu do kabaretných programov, ktoré sa i po slovenských mestečkách a mestách pravidelne pred vojnou usporadúvali. Či je aj Stodolov dialóg totálny plagiat, alebo iba variáciou na pôvodný text, už asi nezistíme. Ani to nemá význam. Podstatné je, že i z tohto krátkučného textu je vidieť, ako mladý začínajúci divadelný autor vie postaviť proti sebe dve výrazné figúry nesúce konflikt, že má zmysel pre dramaticko, javiskové cítenie, cit pre gradáciu i pointovanie konfliktov. Tieto vzácne vlastnosti sa u Stodolových textov budú pravidelne objavovať. Sú dôkazom o nemalom autorskom talente. Že dialógy mladý autor napísal už pred tromi rokmi z príležitosti tradičnej silvestrovskej zábavy a opäť bol tento výstup zaradený do programu, svedčí o tom, že mal nečakane dobrý ohlas a ako sa neskôršie ukázalo, autorovi tiež dodal odvahy, aby v nastúpených „dialógových“, žartovných pokusoch pokračoval. Sľubný Stodolov vzlet na štyri roky prerušila svetová vojna (1914–1918), hoci – podľa jeho spomienok – napísal i tam počas krátkeho vojenského „oddychu“ niekoľko žartov.⁶ Ktoré to boli – nevieme. Nezachovali sa. Priateľ a režisér Pavel Gallo v *Pamätiach* spomína Stodolovu hru *Kvôli mame*.⁷ Ani Stodola, ani dramatikovi monografisti hru s podobným názvom nespomínajú. Zachovalo sa však niekoľko žartov. Zverejnené boli v týždenníku *Republikán* alebo v časopise *Naše divadlo* a niektoré vyšli i ako samostatné separáty vo vydavateľstve ÚSOD-u v Martine. Okrem jedného z nich (*Stredobačovská strana*) ostatných šesť bolo i verejne predvedených na silvestrovských večierkoch alebo na fašiangy. Najslávnejšie, resp. najznámejšie z nich sú *Volby* a *Daňové pokonávanie* zverejnené po prvýkrát až začiatkom roku 1924. Na základe svedectva autora boli napísané „tri dni pred Silvestrom“⁸, ale je pravdepodobné, že už v roku 1920 a nie až v roku 1925, ako sa doteraz v literatúre uvádzalo. Obidva žarty boli zahrané na silvestrovskom večierku r. 1920, resp. r. 1923, členmi miestneho kultúrneho spolku Beseda v hoteli Royal.

Žart *Volby*⁹ bol reakciou na poďakovanie predsedu Čs. sociálnodemokratickej strany V. Tusara na volebný úspech na Slovensku (18. a 25. 4. 1920). Autor postavil proti sebe dve diametrálne psychicky protichodne založené postavy a nastolil problém

⁴ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Slovenské divadlo do roku 1919. Súpis A–M*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 161.

⁵ STODOLA, Ivan. *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 10–11.

⁶ Tamže, s. 26.

⁷ GALLO, Pavel. *Pamäti*. Bratislava : SAPAC, 2004, s. 53.

⁸ STODOLA, Ivan. *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 401.

⁹ Tamže, s. 39.

tak, že už od úvodného akordu žartu bola atmosféra plná komediálneho očakávania. Volič, 53-ročný Važfan Ján Ozubaj Zadný, hovorí važtianskym dialektom a úradný jazyk Voličskej komisie, ktorú zastupuje jeden člen, vníma po svojom. Jazykové nedorozumenia sú jedným zo stavebných komediálnych prvkov žartu. Stodola verbálne nedorozumenia umne dávkuje a graduje až k záverečnej pointe. Volič nahnevaný na spôsob a nechápajúci systém voľby, ktorý sa mu zdá komplikovaný, berie domov aj španielsku stenu, za ktorou mal voliť, aby mohla v pokoji i rodina vykonať volebný akt. Važfana hral Jozef Macko, herec skvele ovládajúci važtiansky dialekt, a postavu Volebnej komisie Peter Uhrík. Úspech bol mimoriadne veľký.

*Daňové pokonávanie*¹⁰ zasa karikovalo daňové úradníctvo pochádzajúce z nemeckého pohraničia (utajení Nemci zo Sudet), vydávajúce sa za Čechov. Chodili po Slovensku a denno-denne šikanovali daňových poplatníkov – remeselníkov, čím robili protislovenskú politiku. Ako pri žarte *Voľby* i pri *Daňovom pokonávaní* použil Stodola ten istý scénický princíp. Dve postavy – Daňová komisia a Daňový objekt – stoja nezmieriteľne proti sebe. Daňový objekt má i konkrétne meno – predstaví sa ako „čižmársky majster bez zamestnania, na odpočinku“ a volá sa „Ján Ničnedal“. Na tohto človeka, „nezamestnaného, na odpočinku“, asi na dôchodku, keď sa komisia nemôže dozvedieť akú daň platil vlani, je použitý ako dôkaz udanie dôvernika: „Daňový objekt“ bol minulú stredu večer v hostinci a spieval tam pesničku. Jej obsah je dôkazom vlastníctva majetku, ktorý možno zdaníť (dva kabáty, jeden je bez rukáva). Absurdnú situáciu dovádza mladý posmešník Stodola do krajnosti, keď Daňovou komisiou utýraný objekt chce spáchať samovraždu obesením, ktorá bude pre neho nielen vyslobodením, ale „najväčším pôžitkom, ba najväčšou zábavou“. Lenže, podľa zákona „za zábavu“ treba zaplatiť 40 % daň – a keď je pre neho smrť takou zábavou, musí obci Daňový objekt túto štyridsaťpercentnú daň zaplatiť! Daňovému objektu neostáva nič iné len z bezmocnosti hodiť o zem remeň, ktorý mu predtým komisia sňala už z krku a zúfalo konštatovať, že „ani len obesiť sa bez dane nemôžeš“.

Farby tohto dramatického žartu sú už trochu tmavšie, než u predchádzajúceho. Obidva však majú jedno spoločné – nesú v sebe spoločensko-kritické ostrie, majú politické žihadlá. V budúcnosti sa u Stodolu s podobnou optikou videnia reality budeme pri spoločenských fraškách a komédiách stretávať častejšie. Ešte pripomeňme, že obidva výstupy ochotníci takmer pravidelne hrávali pri rôznych príležitostiach i v iných mestách. Ako separáty tiež vyšli v ÚSOD-e v Martine. Ich úspech priam osudovo zapôsobil na autora. Dodal mu toľko odvahy, že pre liptovskomikulášskych ochotníkov „začne snovať látku pre trojaktovku“¹¹ – a „vysnová“ frašku *Náš pán minister*.

Fašiangy a silvestrovské večierky si vždy vyžadovali veselé, žartovné sólové výstupy, scény, dialógy. Bolo treba operatívne reagovať. Tak ako podľa peštianskeho vzoru napísal prvý oficiálny žart *Kto bude pánom v dome*, tiež „prepísal“, tentoraz zasa z nemčiny, dva monológy „na naše miestne pomery“¹². Ktoré to boli nevieme – nikde ich názvy neuvádza.

V spomienkach *Bolo, ako bolo* a ešte v ďalších zverejnených a tiež za jeho života

¹⁰ Tamže, s. 45.

¹¹ Tamže, s. 401.

¹² Tamže, s. 401.



Na zábere mikulášski ochotníci, ktorí účinkovali na Silvestra v roku 1925 v paródii Salome. Uprostred vľavo Ivan Stodola. Snímka archív Divadelného ústavu.

i nezverejnených fragmentoch spomienok píše, že „posmelený silvestrovským úspechom“ napísal ešte „dva-tri krátke výstupy“ – a ich názvy opäť neuvádza. Možno si ich už ani nepamätal. Jeden z nich mal byť „monológ prepadnutého kandidáta po voľbách“ a druhý „drobný skeč o nových župných výborníkoch“. Obidva zahráli „naši cechovníci v hoteli Európa“¹³ – pripomína.

Prvý výstup zverejnený nebol, našiel sa však v autorovej pozostalosti. Je to trojstranový monológ a má názov *Kvílenie prepadnutého kandidáta vo voľbách do snemovne asi 1925*.¹⁴ Už to, že I. Stodola píše, že „asi 1925“, je dôkazom, že si presne nepamätal kedy ho stvoril a kedy sa tiež hral. Prepisoval ho zrejme oveľa neskoršie.

O čom a ako sa tu „kvíli“?

V krátkom ironickom perexe I. Stodola pripomína volebnú situáciu do peštianskeho snemu za Františka Jozefa a tiež veľkú zmenu, ktorá sa vznikom ČSR vo volebnom práve občana udiala. Ako taká „kortešácka schôdza“ vyzerala, „osmelil sa opísať na jeden fašiangový večierok“. Podstatný je síce obsah monológu, ale už to, že autor posielal prepadnutého poslanca na scénu „krívajúc, tvár polepená náplastami, ruka obviazaná“, dáva jasne najavo v akom duchu sa „kvílenie“ poniesie.

Prepadnutý kandidát vymenúva miesta predvolebných zhromaždení, opisuje atmosféru, pripomína volebné sľuby o ktoré občania prišli a nezabudne dodať, že po

¹³ Tamže, s. 27.

¹⁴ Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia, Martin. Sign: príř. č. 2606/87(1).

jednom zhromaždení, kde mal tiež „veľkolepý politický úspech“, konala sa veľká večera, na ktorej sa zúčastnila celá obec. Voliči mu volali na slávu, potom ho začali „nielen hore, ale aj dolu až po zem spúšťať“ a tieto „športové výkony“ sprevádzali výkrikmi „Nech žije! Sláva!“, až sa mu z nich zakrútila hlava a dostal „morskú chorobu“. Menšie problémy nastali, keď na hostine „sa nie ku všetkým dostali klobásy, ale len jaternice“, čo „poniektorí považovali za podfuk“ a žiadali ho „osobne vyslúchať“. Tejto požiadavke bolo vyhovené a tak „naši verní chytili ho za plecía a spodnú časť tela a vyhodili tým dravcom presne cez otvorený oblok do pazúrov“. Po kortešačke nasledovala návšteva lekára, ktorej sa ten nesmierne potešil. Až tak, že sa mu pochválil, ako tú jeho chorobu vedecky opíše a nazve „Morbus chameleoni“ i získa tak docentúru. Prepadnutý kandidát tiež pripomenie občanom, o čo všetko prišli, keď ho nezvolili. Ako pars pro toto z predvolebných návrhov uvedme, že žiadal, aby bol len jeden deň v týždni pracovný a ostatné dni sa oddychovalo, pretože v Biblii je to chybné napísané, ďalej, že mladomanželia by po svadbe dostali vilu a klavír... A „tak vám treba, o všetko toto ste prišli, keď ste za mňa nehlasovali“ – dodáva a ešte vysvetľuje, že „niekto mu pošepol do ucha, odkiaľ by na to vzal pre štrnásť miliónov ľudí?“ Typickou politickou pointou končí Stodola vystúpenie kandidáta: „Len pre členov našej strany by platil návrh môjho zákona...“

Druhý výstup, „drobný skeč o nových župných výborníkoch“, je s najväčšou pravdepodobnosťou žart *S Kocúrom*.¹⁵ Keďže výstupy boli tri, nie dva, a odohrali sa na silvestrovský večer roku 1924 v hoteli Európa, spoločne s predchádzajúcimi dvomi scénkami bol ešte zahraný monológ *Príčina smrti – telefón*. Dozvedáme sa to z Republikána¹⁶, kde bol nasledujúceho roku uverejnený.

Tridsaťročný mládenec ustatý z práce príde domov, na stole nájde ružový lístok a na ňom odkaz od strýčnej sestry Marty, že spor medzi ním a Oľgou odstránila. Stačí, aby sa jej dnes do tretej popoludní telefonicky ospravedlnil, pretože po včerašom výstupe, ktorý s ním mala, je odhodlaná dnes odcestovať do Hamburgu a odtiaľ nasledujúci deň loďou do Ameriky aj so svojimi 100-tisíc dolármi. Z naznačeného vyplýva, že Oľga bola jeho snúbenica a má sa jej ozvať do Ružomberka na číslo 76. Strýčna sestra Marta výslovne v odkaze prízvukuje, že jej má povedať „to slovo – áno“, a že ak to jediné slovíčko vysloví, tak neodcestuje. Keďže má na to len päťnásť minút, vlakom pricestovať a osobne vec vybaviť sa nedá, ostáva mu len telefón. Mládenec ide ihneď vec vyriešiť. S dovolaním sa do Ružomberka zažije však neuveriteľnú tortúru, počas ktorej sa striedajú vážne, komické i groteskné situácie. Keď sa mu už zdá, že je pri cielei svojho úsilia, zasa nová prekážka jeho snaženie preruší a magické, či osudné „Áno“ sa mu už vypovedať nepodarí. Situácia pre neho končí tragicky. I. Stodola skeč – žart skvele graduje. Z jednoduchého telefonického spojenia do Ružomberka na číslo 76 vytvára stavaním prekážok dramatickú situáciu, ktorú buduje najskôr na nedorozumení s centrálou, ktorá ho niekoľkokrát zle prepojí (raz so židovským starobincom, po tom s kóšer reštauráciou), pretože v návale pretlaku číslo niekoľkokrát zopakoval a v centrále to bolo pochopené doslova; ďalej je mu vytýkané, že zabudol zacengať, robí tiež rôzne pokusy od hysterického kriku, cez prehánajúcu milotu s prosbou... a ukončí ho tak, že keď sa mládenec dozvie, že

¹⁵ Stodola, Ivan. *S Kocúrom*. Republikán, roč. XVII., 1. 2. 1925, č. 4, s. 2, 3 a v č. 5, 8. 2. 1925, s. 1–3.

¹⁶ Stodola, Ivan. *Príčina smrti – telefón*. Republikán, roč. VIII., č. 3, 25. 1. 1925, s. 1, 2.

v centrále nie je pani, ale slečna, vyzná jej lásku a ponúkne manželstvo. Ako dôkaz na jej žiadosť ju aj telefonicky bozká – bozká mušlu. Hneď na to ho centrála s Oľgou spojí. Nešťastník v návale šťastia jej začne vysvetľovať, že dostal od Marty list a keď sa ponáhľa vykriknúť to „jedno slovíčko“ – Oľga chce aby jej odpustil (nevieme však čo, či zálet, alebo niečo iné) – náhle hovor prerušia. Prednosť dostal štátny hovor. Mládenec zničený, hodí sluchátko, sadne do fotela a bezmocne konštatuje, že je s ním „amen“. Stodola však výstup takto jednoducho a banálne neukončí. Pointa na záver má viac stupňov a skvele graduje. Telefón sa ozve ešte raz. Na druhej strane telefónu je mladucha z centrály s naliehavou otázkou „kedy ju navštívi?“ On jej už len stihne oznámiť, že ho práve začína „nadchodiť porážka“ a že o minútu je nebohý. Prosí ju, aby nad ním neplakala a ešte má k nej jednu prosbu – aby ho dala riadne pochovať a nad jeho „chladné kosti“ miesto náhrobného kameňa nechala položiť „jeden veľký telefonický aparát“. Povie len „adie“ a „dobře sa maj“ a tíško zomrie. Už v tomto monológu je naznačené, že I. Stodola vie situáciu i s jednou figúrou v priestore zvládnuť s prekvapujúcou ľahkosťou, nadhľadom i vtipom. V budúcnosti sa budeme môcť o tom niekoľkokrát presvedčiť.

Ak žart – monológ nešťastného mládenca – bol len niekoľkominútový výstup, žart *S Kocúrom* je už scéнка s nábehom na malú hru – aktovku. Aj počet osôb tomu nasvedčuje. Nie je tu jedna, resp. dve figúry, ako to obyčajne pri kabaretných vystúpeniach bývalo. I. Stodola potreboval k potrebnému efektu šesť postáv a k tomu veľmi netypický kabaretný hrací priestor – kupé vlaku. Nie je to vlak obyčajný, ale „miešaný“ vlak III. triedy, kde popri osobnom vagóne je niekoľko vagónov nákladných. Nie je to žiadne luxusné cestovanie a vlak premáva na trati Štrba – Ružomberok. Miestni cestujúci ho nazývajú Kocúr. Že text žartu *S Kocúrom* môžeme považovať za inscenačný scenár, svedčia aj autorove poznámky v zátvorkách k situačným akciám. Stodola má dokonca také scénické požiadavky, že sa kupé vagóna v zákrutách nakláňa a má výrazný vplyv na gradáciu dramatickej situácie. Ktovie ako to v skutočnosti na silvestrovskom večierku Besedy v Liptovskom Svätom Mikuláši v roku 1924 v skutočnosti naozaj vyzeralo, pretože požiadavky autora na realizáciu, resp. efekt situácie, nie sú jednoduché. Vyššie uvedené scénické požiadavky sú len režisérské rekvizity na zvýšenie situačného komického efektu. Základ žartu je postavený na výbere cestujúcich postáv. Sú tak rozdielne, že automaticky navádzajú divákovi pocit, že sa medzi nimi musí odohrať niečo interesantné i vtipné.

Šesť postáv, ktoré Stodola privádza do scény žartu, pochádza nielen z rôzneho spoločenského prostredia, ale i z prostredia národnostného. Maminka s dcérou Pepkou a sprievodcom sú Česi, Adolf Wasserfall sa vydáva za Slováka, no autor od neho žiada aby hovoril síce „čisto slovensky, ale s miernym židovským prízvukom“, a k tejto spoločnosti pristúpia ešte dvaja Važňania, otec so synom – a tí zasa hovoria važňanským dialektom. Takto postavené dramatické figúry už majú v sebe zakódované momenty a konflikty nedorozumenia, pochopiteľne postavené na nechápaní významu jazykov. Základný akord komických nedorozumení udajú vo výstupe Česky, Maminka s dcérou Pepkou, a Adolf. Jeho velebenie slovenského ľudu im pri pohľade na neho logicky vnukne otázku, či je teda Slováka, keď sa takto správa. Adolfovo priznanie, že je Slováka ako repa a jeho rodičia, už keď sem prišli pred päťdesiatimi rokmi, boli predprevratoví Slováci a on od narodenia inak nehovoril len po slovensky, muselo iste pôsobiť komicky. Komično výstupu narastá, keď na otázku, koho volil, Adolf odpovie po nemecky, že ľudovú stranu, čo musí vysvetliť – ako

sa dostal k Hlinkovi, o ktorom sa vyjadrí „že je aj náš otec“. (Téma „novoslovákov“ bola v tom čase aktuálna. Nastávalo „prezliekanie kabátov“ – z maďarónov sa zrazu rodili noví Slováci.) K tejto spoločnosti na prvej stanici vo Važci pristúpia do kupé dvaja Važfania, otec a syn, ktorí cestujú do Liptovského Svätého Mikuláša, ako sa neskoršie dozvieme. Vstup týchto dvoch dedinských postáv do nefajčiarskeho kupé komicky znásobí situáciu. Prvá komická situácia nastane so sprievodcom, ktorý ich nedokáže presvedčiť, že tam nesmú fajčiť a musia prestúpiť do fajčiarskeho, no nakoniec je rád, keď od nich dostane cestovné lístky. Komično situácie je postavené na dvojitom nepochopení – sprievodcovej češtiny u Važťanov a jeho zasa važťianskeho dialektu. Nasledujúce situácie sú rámcované zástavkami, kde vlak stojí, než príde do Lipt. Sv. Mikuláša. Važfania, keď sa v kupé usadia, vyťahnu si baraninu a začnú zajedať. Keďže veľmi zapácha, zapíjajú ju rumom. Ponúknu aj spolucestujúcich, tí odmietnu. Z dialógu, ktorý sa striedavo odvíja medzi mladým Važťanom a slečnou Pepkou sa dozvieme, že nielen jej fešák Fanouš je veľký športovec, ale aj náš cestujúci hrá futbal každú nedeľu a to tak vášnivo, že ležal už i v špitáli. Fanúšikovia ich zbili a okrem špitála bol dva týždne v base – jedného fanúšika „dopichau“. V kabaretnom žarte nesmie chýbať politika. Ako pri rozhovore s Adolfom aj tu sa dozvieme, že náš mladý Važťan má i politické presvedčenie – je komunistom! (Vysloviť v dvadsiatych rokoch takéto priznanie pôsobilo automaticky posmech. Nie div, že neskoršie I. Stodola, ani iní jeho monografisti tento žart nikde nespomínali.) Autor vo vrstvení komična pokračuje. Graduje ho tým, že starý Važťan chce neoprávnene zbiť Adolfa, na čo musí zakročiť sprievodca a chce Važťanov i pokutovať za znečistenie kupé. Tí to odmietajú a mladý sa začne sprievodcovi vyhrážať, „že či vie kto je jeho otec?“ Na vyzvanie sprievodcu mu podá pozvánku na zasadnutie župného zastupiteľstva do Lipt. Sv. Mikuláša, kde cestujú. Mladý Važťan nezabudne pripomenúť, že jeho otec je tam členom a že „v župe sa robí, čo on chce a ak dačo nechce, nuž nebude“. Stodola scénu vtipne končí tým, ako sprievodca i Adolf pri vystupovaní z vlaku veľmi úslužne vzdávajú úctu „panovi členovi zastupiteľstvá“.

V tejto scéne už možno uzrieť kontúry budúceho komediálneho autora i satirika. A tiež, čo je vzácné a dôležité – dramatika – divadelníka. Autora píšuceho texty pre javisko a pri písaní mysliaceho len na javisko, resp. verejné predvádzanie, teda divadelné hry, nie dramatickú literatúru.

K Stodolovej divadelnej aktivite ešte treba pripomenúť predstavenie na Silvestra v roku 1925, keď v rámci večierka zahrli aktovku *Salome*. Kto bol jej autorom I. Stodola nespomína, pripomenúť ju však treba i preto, že na zachovanej fotografii je ako herec náš budúci slávny dramatik. Čo tam hral, i ako hral, už nespomína. Pamätá si len veľký úspech, ktorý s týmto predstavením mali a tiež, že s obrovským úspechom postavu Salome hral Ing. Fr. P.¹⁷

Ďalšie žarty, ktoré v rokoch 1925–1934, teda v čase mikulášskeho pobytu, napísal, väčšinou obmieňali už nám dobre známe situácie. Tak sa stalo, že diváci sa v obnovej podobe znova stretli so žartom *Kto bude pánom v dome* pod názvom *Kapitán* či *kormidelník* (1925),¹⁸ resp. *Myš alebo Kto bude pánom v dome?*, kde je doplnený mlado-manželský pár o figúrku svokry Maminky a tiež so zmenenými menami mladých

¹⁷ Stodola, Ivan. *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 24.

¹⁸ Tamže, s. 51.

– miesto Jurka je tu Paľo a miesto Želky Božena. Stodola situácie žartu obohatil o postavu svokry pri súboji „kto bude pánom v dome“, aby tak znásobil pointu výstupu, keď sa obidve ženy boja nie už jednej ale viacerých myší – pochopiteľne fiktívnych. Pointa záverečná je nerozhodná – žena sa podvolí, svokra vyhráva...

Žart *Rádio*¹⁹ a sociálno-zdravotný dialóg *Boj proti staromládenčizmu*²⁰ odznali na silvestrovskom večierku v roku 1927. Sú to dva dialógy, obidva pre muža a ženu; kto v nich vystúpil sa už dnes nedá zistiť.

Vlastníť rádio v domácnosti patrilo v tomto čase k životnému štýlu vtedajšej spoločenskej elity. Téma zakúpenia rádia bola v tomto žarte len témou zástupnou. Popri tom, že obidvaja partneri si vybájili, čo všetko budú z rádia počúvať a s kým sa vo svete jeho prostredníctvom spoja. Dokonca, že – popri koncerte a operných predstaveniach z Londýna, či Ríma – bude si On, postava je bez mena, môcť vypočuť podvečer i „bolševickú prednášku z Moskvy...“. Žena vezme od muža 3500 korún – na tie časy to bola obrovská suma peňazí. O tri hodiny Ona – aj postava manželky je bez mena, manžel jej sem-tam povie „dušička“ – vráti sa z obchodu s veľkým balíkom. Vráti sa však utrápená a bedáka. Dôvod – konflikt so ženou jeho podriadeného ohľadom značky i kvality kožucha. Keď už si pripraví pôdu pre budúcu kúpu kožucha, manželov súhlas, nežným hlasom mu rozkáže, aby vybalil „to rádio“. On to vykoná, ona opäť s plačom sa mu sťažuje, čo ju to stálo, než sa zriekla túžby mať rádio a „so slzami v očiach zaplatila prvú rato“ (t. j. len časť, pretože kožuch stojí 9000 Kč). Samozrejme, že kúpu kožucha neurobila pre seba, ale kvôli manželovi. Obetovala sa, za „česť tvojej hodnotnej triedy“. On ako „skrotený lev“ to len ironicky komentuje, že to „ozaj“ bola od nej obeť a posledná replika mužova je naozaj výrečná: „Ach, ty duša drahá!“

I. Stodola sa k tejto téme vrátil a v roku 1968 napísal žart *Televízor*, kde len mechanicky vymenil slovo rádio, resp. niektoré dobové repliky. Nehral sa, ani nebol zverejnený. Ďalší variant tejto témy, opäť s televízorom, napísal I. Stodola ako televízny žart pod názvom *Bez televízora sa nedá žiť*.²¹ Text zostal takmer kompletný, je len v niektorých replikách autorsky rozšírený, reálie socialistické, je aktualizovaný (používa oslovenie súdruh) a pribudla ďalšia postava Posluhu. Pochádza z konca tvorivého obdobia, pravdepodobne z roku 1974, a autorsky nás už ničím neprekvapil, ak za také niečo nepovažujeme dva varianty záveru žartu. V obidvoch prípadoch Ona otvorí okno a zvonku počuť, ako u susedov v televízii hrajú nejakú veľmi starú melódiu – televízor im vyhráva „na susedovie aparáte“; obidvaja spokojne počúvajú. Druhý variant záveru je dramaticky efektnejší. Dozvedáme sa, že v byte, z ktorého počuť zvuk televízora, bývajú nenávidení Mrhovci a majú i nový televízor. Ona končí žart pointou: „Nuž a čo je na tom, my máme i televízor i kožuch!“

Sociálno-zdravotný dialóg *Boj proti staromládenčizmu* je tiež typ kabaretného žartu, kde divák zažije niekoľko prekvapujúcich obrátov. Starý mládenec (bez mena) na chvíľu zahorí ľúbostným citom k mladej Sociálnej sestre (tiež bez mena) Ochranej Ligy proti staromládenčizmu a požiada ju o ruku, aby vzápätí ona citové očarenie mu vrátila. Nakoniec musí prísť prekvapujúca pointa. Starý mládenec sa od Sestry dozvedá, že najťažšie prípady tohto typu invalidov majú byť internované na istom

¹⁹ Tamže, s. 237.

²⁰ Tamže, s. 231.

²¹ STODOLA, Ivan. *Súborné dramatické dielo I.* Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 1103.

ostrove Stredozemného mora, kde si môžu žiť ako chcú a splnia im všetky ich žiadosti. Keďže v menoslove zoznamu uvidí množstvo kamarátov, poprosí ju, aby ho k nim napísala.

K téme staromládenečtva sa I. Stodola ešte raz vrátil ku koncu tvorivého života v televíznej groteske *Hypochonder sa žení* (1972).²² To je ale iná kapitola.

Do prvého tvorivého obdobia, „mikulášskeho“, patrí ešte zo žánru kabaretných scénok žart *Kliniec* (1932).²³ K židovskému obchodníkovi Hamererovi príde dedinčan Jano – „ten tam od vody“. V dedine vyhoreli, on tiež. Po krátkych replikách, kde zistia v akých situáciách sa obidvaja nachádzajú, Jano povie, že z požiaru zachránil len kliniec. Samozrejme, nie kliniec obyčajný, ale hneď z Jánošíkovej truhly. A okolo tohto faktu Stodola rozohrá žartovnú scénku, v podstate nie predávajúceho a kupujúceho, ale dvoch kšeftárov, obchodníkov, kde chce jeden ošmeknúť druhého. V podobných prípadoch, podľa dobového autorského klišé, by židovský obchodník, úžerník, mal ošmeknúť chudáka dedinčana. U Stodolu nie tak. Tu sa na prevrapenie stane opak. Jano, „ten od vody“, prekabáti i skúseného židovského obchodníka – prefikany dedinčan ešte prefikanejšieho žida! Mýtus ožobračovaného Slováčika vydríduchom židovským tu Stodola postavil na hlavu. Aj preto mal pravdepodobne úspech – iné riešenie by sem nepatrilo, ani by nemalo v kabarete význam. Ako v iných prípadoch, i v prípade žartu s klincom, vrátil sa I. Stodola k tejto téme ku koncu života znova. V detailoch text upraví a pod novým, atraktívnejším názvom *Kliniec z Jánošíkovej rakvy* (1975)²⁴ ostane text v jeho pozostalosti.

K dramatickému útvaru žartov či kabaretných výstupov sa už Stodola nevrátil. Krátke scénky, ale so zdravotne – výchovným zameraním, bude ešte uverejňovať v časopise *Boj o zdravie* a v cykle *Gašparkovo divadlo*. Ďalšie kratšie útvary napíše ako televízne scenáre až ku koncu života, keď neuspíše so svojimi novými hrami v divadlách.

DRAMATIST IVAN STODOLA – PROLOGUE – JOKING

JÁN SLÁDEČEK

The paper elucidates the early works of one of the most prominent personalities of Slovak 20th century drama, medical doctor and writer Ivan Stodola. His minute dramatic pieces, written for a student theatre in Liptovský Mikuláš, Stodola's hometown, were put on paper in the early 20th century. His early dialogues were affected by Budapest cabarets (he made his debut in 1911, with a sketch *Who Will be Wearing the Pants in the Family?*). Although the text is short, it shows the young and beginning playwright's gift for putting two distinct conflict-bearing characters against each other, his sense of drama and of the stage, as well as his sense of gradation and punch-lining.

²² Tamže, s. 1071.

²³ STODOLA, Ivan. *Súborné dramatické dielo I*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 521.

²⁴ STODOLA, Ivan. *Kliniec z Jánošíkovej rakvy*. Slovenská národná knižnica, Archív literatúry a umenia, Martin. Sign.: príř. číslo 2606/87.

Among the best-known Stodola's minute dramatic pieces are *Elections* and *Tax Settlement*, written in 1920 and staged on a New Year's Eve party in 1920, or, 1923, by members of the local culture society *Beseda*. Ján Sládeček, editor of an omnibus volume of dramatic works by Ivan Stodola, shares his profound knowledge of all the minute dramatic pieces of Ivan Stodola and their stagings.

PORTRÉTY ZÚFALÝCH EXISTENCIÍ V TVORBE ARTHURA MILLERA

LUBICA KRÉNOVÁ
Filozofická fakulta Karlovej univerzity, Praha

Človek ako subjekt, človek ako styčný bod filozofie a drámy

Žiadna iná filozofia sa nezaoberala subjektívnym svetom, v ktorom si človek uvedomuje svoje „ja“ a skúma subjektívnu existenciu „ako som“, než filozofia existencie – existencializmus. Analýza existenciálnych stavov človeka však nie je doménou iba filozofie. Zvlášť vo francúzskom existencializme jeho predstaviteľa (J. P. Sartre, A. Camus, G. Marcel) realizovali ich rozkrývanie, t. j. popisy existenciálií (úzkosť, bytie k smrti, porozumenie, neporozumenie, vina a pod.) prostredníctvom literárneho spracovania, najmä v divadelných hrách. Napokon v literatúre sa filozofia existencie objavila už oveľa skôr, predovšetkým v diele F. M. Dostojevského (evokáciou krajných situácií a pocitov viny) a F. Kafku (popisom absurdna a odcudzenia). Pokiaľ ide o drámu, môžeme povedať, že už od polovice 19. storočia a v priebehu celého 20. storočia, vedome alebo podvedome, nastavovala existenciálne zrkadlo mnohým svojim hrdinom, antihrdinom a nakoniec aj ne-hrdinom. Už nórsky dramatik Henrik Ibsen, považovaný za zakladateľa realistickej drámy, pretkával filozofické úvahy svojich hrdinov (*Peer Gynt*, *Nora*, *Heda Gablerová*, *John Gabriel Borkman* a i.) existenciálnymi otázkami, hľadajúc tak zmysel ich bytia. Práve tento európsky dramatik výrazne ovplyvnil vznik modernej americkej drámy na začiatku 20. storočia počnúc E. O’Neillom. Dráma krízy vedomia človeka čoraz viac zaujímala aj jeho nasledovníkov, ktorí odjakživa – bez tradície vlastnej dramatiky – hľadali svoje vzory v európskej dráme. Na druhej strane, ak aj je americká dráma mladšou a chudobnejšou sestrou európskej drámy, žiadne európske divadlo sa od čias Eugena O’Neilla bez americkej drámy nezaobíde. Ani v socialistickom divadle v bývalom Československu nebola o ňu núdza. Dielo Arthura Millera, ktoré stojí v centre tejto štúdie, bolo výrazne ovplyvnené filozofiou existencie, predovšetkým francúzskym existencializmom. A práve z tohto uhlu pohľadu sa ho pokúsme vyložiť v komparácii s „čítaním“ a praxou divadelnej dramaturgie v bývalom Československu.

Existencialistické čítanie americkej drámy (v tvorbe Arthura Millera)

Arthur Miller ako dramatik nie je staviteľom „amerického sna“, skôr jeho hrobárom. Stojí na rozhraní prvej a druhej generácie amerických dramatikov. Svojimi veľkými spoločenskými posolstvami prináleží skôr k prvej generácii, avšak nemilosrdným búraním ilúzií a mýtov až na dreň zúfalstva (popri S. Shepardovi a D. Mametovi) splyva s druhou. Tá už ale s existencializmom vedome nesympatizuje ani nepolemizuje. Jej spôsob demytologizácie americkej spoločnosti sa uskutočňuje skôr cez prizmu sociológie a hlavne psychológie, než filozofie. Miller, od Sartra o desať



Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Štátne divadlo, Košice, 1960, ŠD Košice, réžia Oto Katuša. Anton Grega, Alexander Kautnik, Ján Bzdúch. Snímka archív Divadelného ústavu.

rokov mladší americký ľavicovo orientovaný intelektuál, sa nielenže rovnako popálil komunizmom, ale aj angažovanosťou v tzv. neamerickej činnosti, za čo sa prostredníctvom svojich hier *Skúška ohňom / Čarodejnice zo Salemu* a *Po páde* akoby verejne ospravedlňoval.¹ Millerove postavy v uvedených hrách sú ako priame produkty sveta modernej civilizácie – podobne ako hrdinovia v dramatických dielach Camusa či Sartra – „literárne stvárnenými existenciami“. Dá sa teda povedať, že vo výsledku sa Miller najviac približuje k Sartrovmu ponímaniu existencializmu a aj dráha vývoja jeho politického myslenia sa nápadne podobá najviac Sartrovej. Na politickom „scenári“ sa Miller a Sartre stretli – obaja oscilovali, či skôr balansovali medzi existencializmom a marxizmom. Z pohľadu filozofie obaja v občianskom živote chápu slobodu od prostého bytia napriek tým druhým, či dokonca proti nim, až po slobodu nemysliteľnú bez vedomej angažovanosti, bez konkrétnych politických postojov i činov. Na oboch sa snažíme uplatniť rôzne „nálepky“ a žiadna z nich nie je jednoznačná. Ani v tvorbe, ani v spoločenskej zainteresovanosti. V centre pozornosti ich záujmov nie je iba človek a jeho bytie, ale aj ekonomické postavenie človeka. Či sú komunisti alebo „skorokomunisti“, vždy sa snažia hájiť spoločenskú spravodlivosť a slobodu jedinca.

¹ A. Miller sa v päťdesiatych rokoch stal terčom útokov Výboru pre neamerickú činnosť pod vedením senátora Josepha McCarthyho, kde odmietol prezradiť mená svojich priateľov sympatizantov s komunizmom a sám si vyslúžil odsúdenie za pohrdanie súdom. Neskôr sa angažoval v mene uväznených spisovateľov v neslobodných krajinách a istý čas pôsobil ako predseda Medzinárodného PEN klubu.

Sú pokrokovými intelektuálmi, ktorí úprimne tápu pri hľadaní východiska v rozpornej realite.

Reprezentatívny existencialistický oblúk ponad Millerovou dramatickou tvorbou predstavuje jeho najhranejšia hra *Smrť obchodného cestujúceho* (1949) a najmenej uvádzaná hra *Po páde* (1963). Napriek mnohým vyššie uvedeným analógiám, prvotnú inšpiráciu pre obe predmetné hry nachádza Miller v Jaspersovi, podľa ktorého je sebauváranie človeka osvetľovaním existencie, a to dvoma spôsobmi: v *hraničnej situácii* (človek sa stretáva sám so sebou) a v *komunikácii*. V prípade hlavnej dramatickej postavy Lomana z hry *Smrť obchodného cestujúceho* sa existencia človeka realizuje bezprostredne, t.j. v hraničnej situácii. Kľúčovou šifrou je potom *bytie v stroskotaní*. Avšak až v pravom stroskotaní môže plne zakúsiť bytie. Takto naplňuje svoju možnosť. V prípade hlavnej dramatickej postavy Quentina z hry *Po páde* sa existencia človeka realizuje v komunikácii, teda v kontakte s ostatnými (matka, otec, manželka Louise, manželka Maggie, náhodné ženské známosti Felice a Holga, kolegovia z advokátskej kancelárie). Jaspers Millera ešte väčšmi ovplyvnil v nazeraní na otázky nemeckej viny, studenej vojny a atómového ohrozenia. Všetky citlivé témy premietol do hry *Po páde*, kde hlavného predstaviteľa Quentina zasahujú ako „spoluvinníka“, nakoľko (povedané aj s Kierkegaardom) vie, že „nevinnosť je nevedomosť“, čo nie je Quentinov prípad.²

Na začiatku zásadnej existencialistickej Camusovej eseje *Mýtus o Syzifovi* autor píše: „Existuje iba jediný, naozaj závažný filozofický problém: týmto problémom je samovražda. Posúdiť, či život stojí alebo nestojí za to, aby sme ho žili, znamená odpovedať na základnú filozofickú otázku.“³ Miller si v *Smrti obchodného cestujúceho*, ktorú napísal v čase kulminujúceho existencializmu, kedy sa Sartre pokúšal o splynutie existencializmu s marxistickou filozofiou, stanovil existencialistický cieľ: odhalíť prostredníctvom hlavného hrdinu Willieho Lomana klamlivé predstavy každodenného života a vyzvať ho ku skutočnému pochopeniu vlastnej zodpovednosti. Loman zakúša cestu (vychádzajúc tiež z Heideggera) od „neautentickej existencie“, (kedy žil v sebaklame, a teda neslobodne), k „autentickej existencii“, kedy sa slobodne rozhodne pre samovraždu. Práve uvedomenie si ničoty, ktorá človeka neustále dobieha, ho dovedie k tejto voľbe. Sartre vo svojom zásadnom diele *Bytie a ničota* hovorí, že človek môže prežiť život dvojakým spôsobom: buď v „zlej viere“, v sebaklame, alebo autenticky. Akonáhle sa Loman „oslobodí od niečoho“, od sebaklamu, získa pozitívnu „slobodu k niečomu“ – k slobodnej voľbe, v danom prípade k samovražde. Veď povedané s Ivanom Karamazovom z Dostojevského románu *Bratia Karamazovci* – „ak nie je Boh, je všetko dovolené“ –, človek zodpovedá sám za seba. Sartre by ešte dodal: ak sa človek ocitne v absurdite, ktorá predstavuje ľudskú situáciu, samovražda je rozumným východiskom z absurdity. Avšak z pohľadu Camusa je Loman „kapitulujúcim“ hrdinom. Súhlasne so Sartrom i Heideggerom putuje na svojej ceste na časovej osi od minulosti cez svoju situáciu v prítomnosti do budúcnosti, pričom svojou podstatou sa stáva až v okamžiku smrti, pretože až vtedy sa stáva niečím hotovým.

Hlavným hrdinom hry *Smrť obchodného cestujúceho* je teda človek, ktorý naplnil americké sny v zmysle mať peniaze a úspech. Príbeh sa odvíja od chvíle, kedy ho

² JANKE, Wolfgang. *Filosofie existence*. Praha : Mladá fronta, 1995, s. 23.

³ citované z PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie. 11 improvizovaných přednášek*. Praha : Herrman a synové, 1992, s. 99.



Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Štátne divadlo, Košice, 1960, réžia Oto Katuša. Ján Bzdúch, Marián Kleis, Ivan Rajniak. Snímka Mária Litavská, archív Divadelného ústavu.

opúšťajú sily, tým sa stáva nevykonným a firma ho prepustí. Nakoniec spácha samovraždu (zámernou autonehodou). Socialistické čítanie hry, podľa ktorého bola kritikou americkej (západnej) spoločnosti, argumentovalo, že Loman si zobral život ako vykúpenie zo sociálnej krízy, v ktorej sa ocitla aj jeho rodina: stratil prácu a nedokázal splatiť hypotéku na dom. A tak vyplatenie životnej poisťky pozostalým zachránilo ich „existenčnú“ existenciu. Musíme si ale uvedomiť, aké bolo od začiatku Lomanovo negatívne určenie, v akých nereálnych snoch a očakávaniach žil, kým si uvedomil, že jeho prekážky sú neprekonateľné a že jeho existencia je „neautentická“. Hneď v úvodnom opise scény sa dozvieme, že jeho rodinnú idylu, ktorú zhmotňuje rodinný dom, obklopujú činžiaky so stovkami rodín, ktoré takúto idylu vôbec nepoznajú. Je to 64-ročný človek, čiže muž s nárokom na dôchodok, ktorý si ho vzhľadom k nesplatenej hypotéke nemôže zatiaľ uplatniť. Celú hru pretkávajú Lomanove chimérické vízie o zlatonosnom pobreží na Aljaške, ktoré zosobňuje jeho bohatý a pragmaticky uvažujúci brat Ben. Navyše všetky Lomanove repliky uvádza alibistické slovíčko „keby“. Od ranej mladosti sa riadi „filozofiu ľahšieho odporu“, vďaka ktorej človeku k sebakpresadeniu stačí príťažlivosť zjavu. Jeho najväčším nepriateľom je fakt, že zostarel. V rodičovskej domácnosti žijú aj dvaja dospelí synovia: mladší Happy pracuje ako „zástupca zástupcovho zástupcu“ a občas prispieva na domácnosť, inak vedie frivolný spoločenský život; staršieho, 34-ročného Biffa, ktorý vystriedal dvadsať-tridsať podradných zamestnaní, matka kryje ospravedlňovaním, že sa ešte nenašiel, že blúdi. Obaja bratia opakujú, že ich nikto nenaučil hnať sa za peniazmi, že strácajú všetky ideály, že sa cítia osamelí... Biff sa občas prizná k malej krádeži a Happy z „hnusu“ zo života strieda ženy. Takéto životy sú bez zodpovednosti, alebo naopak, plne zodpovedné za to, „aké sú“. Dokonca sám Biff, ktorý sa pri svojom potulnom živote stal svedkom mnohého, hovorí, že ľudia sú na tom aj horšie, a oveľa horšie než ich otec. Samovražda preto objektívne nie je Lomanovou jedinou možnosťou, ale jednou z možností. Aj jeho mladý šéf Howard, ktorý síce nemá pre jeho momentálnu finančnú situáciu veľké pochopenie, sa mu snaží otvoriť oči: „Willy, teraz nie je čas na falošnú pýchu. Choďte za svojimi synmi a povedzte im, že už nevládzete. Veď vy máte dvoch dospelých synov, nie? (...) Až sa váš stav zlepší, Willy, prídte zase k nám a porozprávame sa.“⁴ Loman „z pýchy“ odmietne aj pracovnú ponuku od ekonomicky solventného suseda. Na pozadí Lomanovej krízy väzí ešte iný problém: vzájomná neznášanlivosť otca a Biffa, ktorý ho pred rokmi pristihol pri milostnej avantúre. Táto zrada, ktorú vníma ako slabošské zlyhanie a únik od zodpovednosti (brániac tak aj svoju mamu), ho odradila nielen od pokračovania v športe, ale aj od štúdia, a preto sa obráť o ilúzie životom iba pretílka. A tu už máme čo dočinenia s vinou i spoluvinou. Pocit viny a spoluviny je však nezrušiteľný. Loman svoj konečný čin sám odobruje slovami: „Vari človek potrebuje viac smelosti na to, aby tu pekne zostal do konca života a iba živoril?“⁵ Avšak opäť je to z jeho strany iba úskok pred sebou samým, cesta ľahšieho odporu a alibizmus pre závažnejšie dôvody svojho rozhodnutia.

Loman bol obom nevydareným synom zlým príkladom a už im nedokázal poskytnúť iný, čo mu Biff, okrem jeho zrady, tiež vykričal: „A nikdy som v živote nič nedosiahol preto, lebo si zo mňa urobil takého nafúkanca, že som od nikoho nezniesol

⁴ MILLER, Arthur. *Smrť obchodného cestujúceho*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 120 – 121.

⁵ Tamže, s. 185.



Arthur Miller: *Smrt obchodního cestujícího*. Národní divadlo Praha, 1959. Karel Höger (Willy Loman), Vladimír Ráž (Biff) a Vladimír Brabec (Happy). Snímka ČTK, archiv ND Praha.

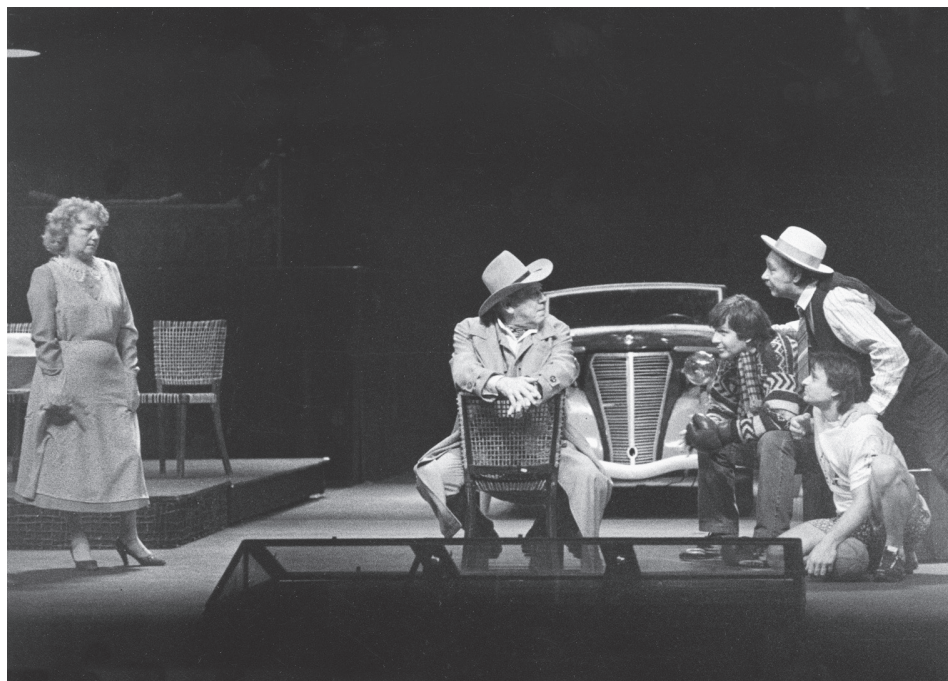
rozkazy! (...) Prečo sa pokúšam stať tým, čím nechcem byť? (...) Nemôžeš dáko opanovať ten falošný sen a udupať ho, kým sa dačo nestane?“⁶ Loman vo svojej falošnej „neautentickej existencii“ niesol zodpovednosť za seba i za rodinu. Slobodnou voľbou pre samovraždu sa zbavil svojho bremena (viny a spoluviny) a voľbou „autentickej existencie“ volil slobodu aj pre druhých. Rekviem hry je existenciálnym zavŕšením toho, „ako som“, ako som bol. Biff: „Mal pochybné sny. Celkom, celkom pochybné. Nikdy nevedel, čím vlastne bol.“⁷ Posledné (dvojznačné) repliky hry patria Lomanovej vzlykajúcej manželke Linde: „Vyslobodili sme sa z dlhov. Sme slobodní. Sme slobodní... sme slobodní...“⁸ Katarína Hrabovská v doslove k hre napísanom v čase reálneho socializmu, hoci na začiatku 60. rokov, správne, ale opatrne pripúšťa, že dramatik „posadil na lavicu obžalovaných priemernosti“⁹ a vyzýva k zváženiu podielu individuálnej zodpovednosti a viny. Takisto upozorňuje na zhubnosť Lomanových postojov k životu, ktoré vzkličili aj v defomovanej výchove synov, a predovšetkým fakt, že sám postrádal ideál, ktorý by nebol iba hmotný. Ibaže svet nám nedáva návod, ako žiť a ak je človek slobodný, môže si sám zvoliť život – slovami Sartra – „ako

⁶ Tamže, s. 184, 196.

⁷ Tamže, s. 204.

⁸ Tamže, s. 206-207.

⁹ HRABOVSKÁ, Katarína. *Millerova tragédia priemerného Američana*. In: MILLER, Arthur. *Smrt obchodného cestujúceho*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 210.



Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1991, réžia Pavol Haspra. Zdena Gruberová (Linda), Karol Machata (Strýko Ben), Ján Króner (Biff), Leopold Haverl (Willy Loman), Jozef Vajda (Happy). Snímka Katarína Marenčinová, archív Divadelného ústavu.

sklamany sen, ako zmarené nádeje, ako márne očakávania, čiže ako negatívne, a nie pozitívne určenie. (...) Žiadna všeobecná morálka vám nemôže ukázať, čo je potrebné urobiť, svet nedáva znamenia. (...) Opustenosť implikuje, že si sami vyberáme svoje bytie. Opustenosť kráča ruka v ruke s úzkosťou. (...) ...existencialista, keď popisuje nejakého zbabelca, tak o ňom hovorí, že je za svoju zbabelosť zodpovedný..., ...pretože sa svojím konaním zbabelcom stal. (...) Existencialista hovorí, že zbabelec sa *robí* zbabelcom a hrdina sa *robí* hrdinom.¹⁰ Sartre tiež hovorí, že ak človek na svojej ceste narazí na prekážky, záleží iba od jeho voľby, či to budú prekážky neprekonateľné. „Ale táto moja voľba potom ukazuje, že môj skutočný projekt či rozvrh nebol ten, ktorý som predstieral, že som vlastne klamal sám seba...“¹¹

Loman sa inými, než pre rodinu „výhodnými“, dôsledkami svojho činu nezaobrá. Pretože podľa Sartra je človeku daná schopnosť slobody (je k slobode odsúdený) a výrazom tejto slobody je *čin*. Akákoľvek nečinnosť je absurdná. Človek je sám zodpovedný za svoj život, a preto musí konať. Sám si musí nájsť vlastnú cestu – rozhodnúť sa, voliť a zodpovedať za svoju slobodnú voľbu, nech je akákoľvek. Každá racionálna reflexia a hodnotenie týchto činov sú vždy až druhotné. Ako Lomana, tak aj Maggie z ďalšej Millerovej hry *Po páde*, ktorí sa rozhodli pre samovraždu, opäť de-

¹⁰ SARTRE, Jean Paul. *Existencialismus je humanismus*. Praha : Vyšehrad, 2004, s. 35, 36, 37, 38.

¹¹ PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie. 11 improvizovaných přednášek*. Praha : Herrman a synové, 1992, s. 118.



Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1991, réžia Pavol Haspra. Jozef Vajda (Happy), Leopold Haverl (Willy Loman), Ján Króner (Biff). Snímka Katarína Marenčinová, archív Divadelného ústavu.

finuje Sartre: „...Obsah je vždy konkrétny, a preto nepredvídateľný; vždy musí niečo vyvstať. Platí iba to, či vieme, že riešenie, ktoré vyvstane, je v mene slobody.“¹² V Lomanovi sa existenciálne prekrýva s existenčným. Filozofia existencie sleduje existenciálny zážitok (osobne prežívanú existenciu) v krajnej situácii, v takmer existenčnom ohrození života. Z pohľadu Jaspersa ide o posledné bezvýchodiskové stroskotanie človeka v hraničnej situácii (môže ním byť utrpenie, zápas, vina, smrť). Loman v hraničnej situácii uvažuje ako typický sartrovský hrdina, ktorý si uvedomuje, že „Človek je zbytočné utrpenie.“ Na druhej strane je natoľko slobodný, že aj v tejto hraničnej situácii nachádza riešenie, pre ktoré sa slobodne rozhoduje.

Ak sa subjektívna filozofia existencie sústreďuje na to „ako som“, ako žijem, potom existenciálny hrdina Quentin z neskoršej Millerovej hry *Po páde* (1964) analyzuje a prehodnocuje ako žije, ako žil. Hra, ktorá sa zrodila takmer na sklonku existencializmu je oveľa existencialistickejšia než *Smrť obchodného cestujúceho* z rokov vrcholného existencializmu, a to aj po stránke formálnej. (Monologizovaný text dokonca evokuje „prúdy vedomia“ absurdistov.) Jazykom teatrológie by sme Quentina charakterizovali ako antihrdinu, ktorý po precitnutí z „amerického sna“ odmieta veľké gestá moci, výhody konzumnej spoločnosti a všetkého sa vzdáva v prospech vlastnej slobody

¹² SARTRE, Jean Paul. *Existencialismus je humanismus*. Praha : Vyšehrad, 2004, s. 51.

(a kráľovstva lásky). Povedané jazykom filozofie je Quentin vo svojej podstate camusovský revoltujúci hrdina, „revoltujúci človek“.¹³ Aj Quentin si kladie základnú otázku našej existencie, či je zmysluplná. Zvlášť po tom, ako si uvedomí presne to, o čom hovorí *Mýtus o Syzifovi*: „Niekedy se stane, že kulisy sa zrúti. Vstávam, idem električkou, štyri hodiny v kancelárii alebo v továrni, jedlo, električka, štyri hodiny robota, jedlo a spánok, a pondelok, utorok, streda, štvrtok, piatok a sobota, stále rovnaký rytmus – touto cestou sa dá ísť pohodlne dlho. Ale jedného dňa sa vynorí „prečo“...“¹⁴ Quentin pochopí, že toto zdanlivé fungovanie dáva človeku iba zdanlivý pocit istoty, avšak v skutočnosti je neisté, pretože je neslobodné, a uvedomí si neodkladnú potrebu sa z onoho fungovania vytrhnúť. Quentin oslovuje imaginárneho Poslucháča: „...musím sa o čomsi rozhodnúť. Veď to poznáš – čosi ťa omína celé mesiace a náhle je to tu a ty si v rozpakoch, lebo nevieš, čo si počať. Ehm... Z firmy som vystúpil... Jednoducho to došlo tak ďaleko, že som sa už nevedel sústrediť

na nijaký prípad... Mal som pocit, že som iba v službách vlastného úspechu. Nemalo to už nijaký zmysel. Hoci niekedy sa spytujem, či sa jednoducho nepokúšam zničiť sám seba... Nuž čo, vzdal som sa toho, čo sa považuje za veľkú kariéru... Nevie, prečo sa usmievam...“¹⁵ Quentin prežíva pocit najplnšej slobody. Ani po útrapách v manželstve, ktorého kríza vyústila do samovraždy Maggie a on zakúsil, že život, ktorý žil, nemal žiaden zmysel a vo svojom zúfalstve by si teoreticky sám mohol siahnuť na život, ani tak neprestáva byť camusovským hrdinom. Smrť je totiž protihráč, ktorý má zaručenú výhru a Quentin nechce byť porazený. Jeho riešením absurdity je revol-

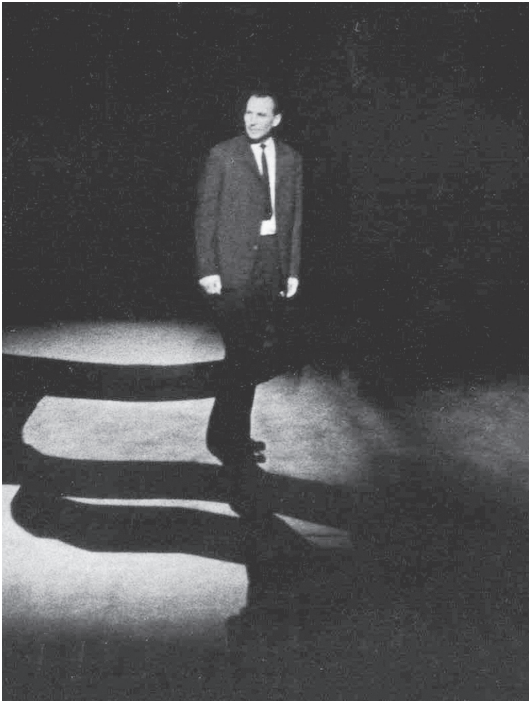


Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen, 1989, réžia Viktor Lukáč a h. Andrej Mojžiš (Willy Loman), Štefan Šafárik (Charley). Snímka Pavel Danko, archív Divadelného ústavu.

¹³ V spojitosti Millerovej hry *Po páde* a Camusovho pojatia existencializmu nie je nezaujímavá okolnosť, že samotný Albert Camus je autorom románu *Pád*, v ktorom sa akoby priznáva k chybnému stotožneniu sa s marxistickou koncepciou spoločenskej spravodlivosti. Hlavným hrdinom je taktiež úspešný sebedomý advokát, ktorého náhodná príhoda dovedie k analýze svojho vnútra, a tým aj k odhaleniu mnohých osobných i spoločenských ilúzií.

¹⁴ citované podľa: PETŘÍČEK, Miroslav. *Úvod do (současné) filosofie. 11 improvizovaných přednášek*. Praha : Herrman a synové, 1992, s. 100.

¹⁵ MILLER, Arthur. *Po páde*. Bratislava : Diliza, 1964, s. 4.



Arthur Miller: *Po páde*. Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1964, réžia Pavol Haspra. Ladislav Chudík (Quentin). Snímka archív Divadelného ústavu.

ta, ktorou sa vzpiera voči ľudskej situácii, v ktorej sa ocitol, pretože je silnejší než ona. Revoltuje tým, že opúšťa doterajšie pohodlné fungovanie. Dôslednosť camusovského hrdinu potvrdzuje i to, že Millero-va hra končí bez akéhokoľvek náznaku budúcnosti, pretože, ako hovorí Camus: „Človek, ktorý si raz uvedomí absurdno, nikdy sa ho už nezbaví. A keď si uvedomí, že je bez nádeje, nemá už pred sebou budúcnosť.“¹⁶ Osobitná zmienka patrí dramatikovmu spracovaniu existenciálnej viny a spoluviny, čo vo všeobecnosti súvisí aj s Millerovou ľavicovo orientovanou politickou angažovanosťou. Jaspers rozlišuje štyri druhy viny (kriminálnu, politickú, morálnu, metafyzickú). Quentin sa hlási k metafyzickej vine, o ktorej teistický existencialista hovorí: „Ak som neurobil všetko, čo som mohol, aby som im zabránil, som spoluvinný. (...) Inštanciou je jedine Boh. (...) Metafyzická vina sa azda môže vyjaviť v konkrétnej

situácii, v básnickom a filozofickom diele, avšak nie je možné ju osobne odovzdať... Zostáva hanba za niečo stále prítomné, konkrétne neodhaliteľné...“¹⁷ Ani Quentin neverbalizuje akýkoľvek pocit spoluviny, napriek tomu spoluvinu hlboko pociťuje a s pocitom hanby sa s ňou vyrovnáva. Dramatik pri predpisovaní scénografie pre inscenáciu hry *Po páde* zdôrazňuje: „Dej sa odohráva v Quentinovej mysli, v jeho myšlienkach a pamäti... niet tu nábytku... Nad všetkým sa ako dominantna dvíha rozstrieľaná kamenná veža nemeckého koncentračného tábora. Jej široké strážne okná sú ako oči, ktoré sa teraz zdajú slepé a temné; ohnuté žrde jej výstuže trčia z nej ako zlomené chápadlá chobotnice... Mysel nemá farbu...“¹⁸ Mysel nemá farbu, ale metafyzická spoluvina evokuje scénickú imagináciu. Quentin je Američan a preto má záujem vedieť, ako to bolo. Nemecká priateľka Holga ho sprevádza koncentračným táborm. Holga: „V tejto miestnosti ich mučili... Dvere naľavo vedú do miestnosti, kde im vytŕhali zlaté zuby; kanálom na dlážke odtekala krv. Väzňov niekedy namiesto strieľania po jednom škrtili. Baraky napravo slúžili ako bordel, v ktorom uväznené ženy boli nútené...“ Quentin /hľadá hore, na vežu/: „Myslel som si, že ma to rozhorčí alebo rozzúri. Ale je to taký pocit, akoby som prehltol hrst' zeme... (..) Prečo mi je tu čosi

¹⁶ CAMUS, Arthur. *Mýtus o Sifyzovi, Pád, Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993, s. 26.

¹⁷ JASPERS, Karl. *Otázka viny. Príspevek k nemecké otázce*. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 8-9.

¹⁸ MILLER, Arthur. *Po páde*. Bratislava : Diliza, 1964, s. 3.



Arthur Miller: *Po pádu*. Národní divadlo Praha, 1965. Karel Höger (Quentin) a Jana Hlaváčová (Maggie). Snímka Jaromír Svoboda, archiv ND Praha.

povedomé? Ešte aj hluché a prázdne má svoju tvár; a spytuje sa: ‚V čo veríš...‘ (...) Ja už totiž nevidím nijakú konečnú spásu! Kedysi to bol u mňa socializmus, potom láska... (...) Holga: „Nikto z tých, ktorých už nezabili, už nemôže byť nevinný.“¹⁹ Holga neskôr, spytujúc vlastné „nemecké“ svedomie, zasiahne Quentinove „americké“ svedomie v otázke atómového ohrozenia. Holga: „...Nie je ľahké obrátiť sa proti vlastnej krajine... Vari sa Američania obracajú proti Amerike kvôli Hirošime?“ (...) Quentin: „...prečo vravíš, že človek si nikdy nemôže byť istý vlastnou statočnosťou?“ (...) Holga: „Quentin, myslím, že je chyba, ak človek hľadá nádej mimo seba samého.“²⁰

Najautentickejšou sebvýpoveďou dramatika je problém spoluviny nastolený v súvislosti s tzv. neamerickou činnosťou. Millerov Quentin má ako právnik obhajovať svojho druhu, ktorý je obžalovaný z tzv. neamerickej činnosti. Quentin: „...Ľavicová minulosť nie je malomocnosť. Obrátili sme sa naľavo, lebo sme tam videli pravdu. Nemáš sa za čo hanbiť. (...) ...v istý deň svet prestal existovať a nikto už nebol nevinný. Bože, ako rýchlo sa všetko zrútilo! (...) ...prečo neviem byť nevinný?“ /Zjavuje sa veža./ Ešte i tento bitúnok! Prečo sa na tomto mieste čosi vo mne skláňa, akoby som bol spoluvinník! ...V akom zmysle človek zrádza? (...) ...je to vôbec v poriadku, že človek nenesie vinu za činy druhého?“²¹ Ďalej v rozhovore s dvoma priateľmi,

¹⁹ Tamže, s. 12, 15, 16, 20.

²⁰ Tamže, s.14, 15, 21.

²¹ Tamže, s. 24, 28, 29.

Louom a Mickeym, ktorí boli predvolaní pred „vyšetrovací výbor“. Mickey: „Quentin, dostal som predvolanie.“ Quentin /zarazený/: „Kriste! Pred vyšetrovací výbor?“ (...) Mickey: „Ale veď s tým hádam musíš rátať? ...človek musí nieť dôsledky toho, čo urobil, čím je.“ Lou: „Och, chudák, Mick. Ale niečo ti môžem povedať... možno ti odľahne; keď raz stojíš pred nimi, všetko je zázračne jednoduché! (...) Všetko z teba akosi spadne okrem tvojho... tvojho vlastného ja. Okrem tvojej pravdy.“ (...) Mickey: „moja pravda je taká, že strana je naozaj konšpiratívna... Myslím, že sme boli oklamaní; vzali si našu túžbu po spravodlivosti a použili ju pre ciele Ruska... Čo navrhujem je... aby sme sa pokúsili oddeliť našu vzájomnú lásku od tohto politického bahna.“ (...) Quentin neskôr – imaginárnemu Poslucháčovi: „Naozaj nechcem byť známy ako „červený advokát“... Ale keď si ten slušný, zlomený človek, ktorý nikdy nechcel iné len dobro sveta, sadne mne oproti... neviem, ako mu povedať, že moje záujmy už nie sú tie isté... lebo každý z nás je človek sám pre seba.“²² Quentin po tom, ako sa dozvedel, že Lou v predvečer súdu spáchal samovraždu. /Ide k Poslucháčovi, v očiach má slzy./: „...Nemal som odvalu vedieť prečo! Ale teraz ju mám. Bolo to strašné, lebo ani ja som nebol jeho priateľom, a on to vedel... Lebo ja som sa chcel z toho vyšmyknúť, byť zasa dobrým Američanom, byť zase kóšer... a on to videl a dokázala to moja radosť... radosť, ktorú som teraz pocítil, že moje nebezpečenstvo sa roztreslo na koľajniciach podzemnej železnice! ...ako to človek môže pochopiť, ak je nevinný. Ak kdesi vo vlastnej duši nemá spoluvinníka... tej radosti..., tej radosti, keď bremeno umiera... a necháva ňa v bezpečí? (...) Pravda zabila Loua; zničila Mickeyho. Tak čo iné tu potom ostáva? Nakoniec lož? Ale sila má pôvod v čistom svedomí. Alebo v mŕtvom. Tak zabi svedomie.“²³ Ani Jaspers to Quentinovi nijako neuľahčuje, keď vo svojej knihe *Otázka viny* hovorí: „Co se týče morální a metafyzické viny, nemusí nikdo uznávat na světě nějakou soudcovskou stolicí,“ pričom svedomie podľa Jaspersa predstavuje Boh.²⁴ Quentin: „...čoraz jasnejšie vidím, že už roky som na život hľadel ako na súdny prípad. Ako na sériu dôkazov... Teraz si myslím, že moje nešťastie sa začalo vlastne vtedy, keď som istého dňa pozrel nahor... a súdna stolica bola prázdna. Nijaký sudca na dohľad.“²⁵ Sebaspytovanie Quentina, ktorému sa zabije súputník, ktorý sa rozvedie s prvou manželkou, ktorého druhá manželka spácha samovraždu, ktorý napokon odchádza z firmy a ktorý sa tiež vysporiadava so spoluvinou, obsahuje aj takéto existenciálne repliky: „Ale ja sa už neviem nájsť v tejto prázdnote... (...) Sú chvíle, keď cítim, že musím odísť. Nie za ničím, ani preč od teba... Ale v tom odchádzaní je akási sloboda... (...) Som cudzincom voči vlastnému životu.“²⁶

Polovica hry patrí autobiografickému príbehu Quentina a Maggie. Dramatik sa prostredníctvom neho vyrovnáva so zúfalým manželstvom s Marilyn Monroe, ktorej samovražde predchádzalo niekoľko neúspešných pokusov práve vďaka Arthurovi Millerovi. Quentin: „Maggie, ty chceš zomrieť a ja naozaj neviem, ako tomu zabrániť. Ale zrazu som si uvedomil, že... ostáva len jediná nádej, drahá... musíš sa začať dívať na to, čo ty sama robíš. /Podčiarknuté autorom hry – pozn. aut./ (...) Musíš si zvyknúť, že budeš znášať dôsledky svojich činov, Maggie... (...) Všetci sme nezávislí ľudia, každý

²² Tamže, s. 30-33, 38.

²³ Tamže, s. 52-53, 55.

²⁴ JASPERS, Karl. *Otázka viny. Príspevek k nemecké otázce*. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 17.

²⁵ MILLER, Arthur. *Po páde*. Bratislava : Diliza, 1964, s. 5.

²⁶ Tamže, s. 61, 78.



Arthur Miller: *Po páde*. Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1964, réžia Pavol Haspra. Viera Strnísková (Helga) a Ladislav Chudík (Quentin). Snímka archív Divadelného ústavu.

sám pre seba. Pokúšal som sa nebyť taký, ale nakoniec človek je... človekom sám pre seba.“²⁷ Quentin sa v závere hry ocitá bez budúcnosti, akoby v bode nula (nie v nulovom bode v zmysle nihilizmu), ale práve v tom je jeho nádej. Jaspersov, Heideggerov i Sartrov existencializmus je pesimistický, ale Quentin je camusovský hrdina, preto aj jeho zúfalstvo je optimistické. Ako hovorí Camus, človek musí neustále žiť zoči-voči absurdite; na náchylnosť k nežitiu nesmie zabúdať, ale s napätím medzi láskou k životu a istotou smrti sa musí vyrovnáť. „Aj zúfalstvo... môže byť spôsobom života, ale musíš mu veriť, ujať sa ho, vziať si ho k srdcu a zasa sa pohnúť ďalej... Pri všetkej tej temnote je pravda, že každé ráno, keď sa zobudím, som plný nádeje!“²⁸ – hovorí Quentin na začiatku hry. „...Kto môže byť ešte nevinný na tejto hore lebiek! ...ja som ich miloval všetkých, všetkých! A ochotne som ich vydával napospas neúspechu a smrti, aby som ja mohol žiť – tak ako sa oni vydávali napospas mne i sebe navzájom... a to všetko vo vzájomnej láske! (...) Žeby to bolo len v tom vedomí? Vedieť... že sa navzájom zblížujeme... nie v nejakej záhrade s kaširovaným ovocím a s namaľovanými stromami, ktoré klamú o raji, ale neskôr, po páde, po mnohých, mnohých smrtiach,“²⁹ hovorí na konci hry, pričom sa vracia k prehovoru k Poslucháčovi ako na začiatku. Jaspers k dôsledkom viny dodáva: „Z metafyzickej viny vyplýva premena vedomia

²⁷ Tamže, s. 93-94.

²⁸ Tamže, s. 5.

²⁹ Tamže, s. 102-103.



Arthur Miller: *Po páde*. Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1964, réžia Pavol Haspra. Mária Kráľovičová (Maggie) a Ladislav Chudík (Quentin). Snímka archív Divadelného ústavu.

vlastného ja pred Bohom. Pýcha je zlomená. Táto premena bytosti vnútorným konaním môže viesť k počiatku nového vnútorného života, avšak spojeného s nezmazateľným vedomím viny...“³⁰ Treba dodať, že napriek snahe o dôsledné vykreslenie camusovského dramatického hrdinu s jaspersovským pocitom metafyzickej viny sa Miller predsa len nakoniec dopracoval k pochopeniu Quentina ako človeka metódou existenciálnej filozofie, ktorej otcom je J. P. Sartre. Aj v otázke viny sa v Quentinovi zrkadlí Sartrov pohľad, v ktorom vidí veci tak, že sme istým spôsobom „angažovaní“ aj svojim mlčaním a nečinnosťou. A ak má história niekedy „absurdnú a strašnú tvár“, vina z nedostatku rozhodnosti postaviť sa zoči-voči dopadá na každého účastníka histórie.

Nielen Loman a Quentin z Millerovej dramatiky sú postavy, o ktorých môžeme povedať, že sú viac či menej zúfalé v už kierkegaardovskom zmysle slova, teda „choré na smrť“. Týka sa to najmä ich hlavných protihráčov (syna Biffa ako protihráča otca Lomana a manželky Maggie ako protihráča Quentina). Zúfalstvo je „totiž chorobou ľudského ducha, prenikajúcou všetkou existenciou... Zúfalstvo (Fortvivelse) nie je nič iné než prevládajúci spôsob bytia existujúcej subjektivity.“³¹ Takýto modus existencie a jeho portréty zúfalej existencie analyzuje základný kresťanský existenciálny spis, ktorého autorom je pseudonym Anti-Climacus, ale vydal ho v roku 1848

³⁰ JASPERS, Karl. *Otázka viny. Príspevek k nemecké otázce*. Praha : Mladá fronta, 1991, s. 11.

³¹ JANKE, Wolfgang. *Filosofie existence*. Praha : Mladá fronta, 1995, s. 27-28.

Kierkegaard.³² „Táto analýza sa obmedzuje na antitézy ľudskej konečnej slobody, na protiklady rozširujúce nekonečnosti a obmedzujúce konečnosti, prípadne rozvrhnuté možnosti a faktické nutnosti v každej existencii. Prepnutie jedného z týchto momentov vytvára schému zúfalej existencie.“³³ My sa do daných schém – pretože postihujú rozpory ľudskej slobody – pokúsime dosadiť predmetné Millerove postavy, pre ktoré plne platí: „Žiadny človek nežil a nežije bez toho, že by nebol zúfalý.“³⁴

Loman je fantasta, ktorý rozptyľuje svoje Ja z nedostatku konečnosti do prázdnej šírky nekonečna, pričom svoju v skutočnosti obmedzenú existenciu redukuje na triviálnu každodennosť. „V takejto beznádeji svetskosti sa jednotlivec stáva púhym číslom v dave, len ďalším opakovaním v nerozlíšennom toku času, a ide mu výlučne o česť a vážnosť, o zhromažďovanie statkov a peňazí, skrátka o rozdiely medzi ľuďmi.“³⁵ Loman nakoniec prekonáva naivný stupeň vedomia a dvíha sa k existencii zúfalstva slabosti. Zväčša sa to stáva, keď človek stratí niečo pozemské (postavenie, majetok, ženu).

Biff je zúfalé Ja, „bludný rytier“, ako dôsledok nepomeru vo vzťahu možnosti a nutnosti. Zúfalstvo možnosti pochádza z nedostatku nutnosti. Jeho zúfalstvo potom pramení z nevyužitých možností. Biff sa nechal unášať neistou kariérou športovca, ktorá bola jeho možnosťou. Akonáhle sa ocitol zoči-voči nutnosti obhájiť ju, obhájiť svoju ďalšiu existenciu ako takú, zlyhal. „Ak sa existencia reflektuje iba v lichotivom zrkadle svojich možností, stáva sa neskutočnou... Vábidlá podobné spevu sirén ho odvádzajú preč z okruhu jeho faktického samobytia... A tak sa nikdy nestáva samým sebou.“³⁶

Quentin si zúfa, pretože chce byť samým sebou, jeho zúfalstvo je vzdorom proti osudu. Ak sa spočiatku javí ako fatalista, ktorý v podstate prijíma nutnosť, neskôr prechádza do schémy „anti-fatalistu“ a zúfalo sa pokúša získať možnosti. Pretože: „Cesta zúfalstva privádza existenciu do krízy: buď / alebo. Buď Ja navždy stratíme, alebo ho vlastne iba získame.“³⁷ Ostrejšie kontúry tohto postoja nachádzame v Sartrovom existencializme: „Existujúce cogito je schopné vďaka svojej ničotnej sile každým okamihom rozpúšťať svoju vlastnú „bytnosť“ a „minulosť“, premeniť sa v nič a začať znova.“³⁸

Maggie je taktiež z rodu fantastov, ktorým sa nedostáva sebaobmedzenia. Bezmedzne rozširujú svoju existenciu bez toho, že by akceptovali faktické hranice svojej konečnosti. Ich vedomie je ešte naivnejšie než vedomie lomanovského fantastu. „Púha fantastickosť natoľko vyvádza... ľudské Ja do nekonečna, že sa už k sebe vo svojej konečnosti nevráti. Ak je pritom fantasticky prepätý cit, Ja sa rozptylí v neľudskej citovosti,“³⁹ čím v dôsledku chorobnej fantázie stráca vzťah ku konkrétnemu spolubytiu.

³² Tamže, s. 28.

³³ Tamže, s. 28.

³⁴ Tamže, s. 30.

³⁵ Tamže, s. 29.

³⁶ Tamže, s. 30.

³⁷ Tamže, s. 31.

³⁸ Tamže, s. 34.

³⁹ Tamže, s. 29.

Socialistické čítanie existencialistickej drámy v Československu

Divadlo v epoche socializmu nemohlo deklarováť sympatie ani k absurdnej dráme, ani k existencialistickým filozofom, ktorých dramatika bola oficiálne vnímaná ako filozoficky odťažitá, pesimistická a voči socializmu otvorene nepriateľská. Niektoré tituly absurdnej a existencialistickej dramatiky sa stačili objaviť na československých javiskách ešte pred februárom 1948 a potom znova, dočasne, počas liberalizačnej vlny v 60. rokoch, vďaka čomu sme spoznávali nielen Becketta, Ionesca, Kopita, ale aj Sartra a Camusa.

Pokrokovy zmýšľajúci americký dramatik Arthur Miller, ako ho prečítala a „zaškatuľkovala“ socialistická divadelná dramaturgia, sa na našich javiskách udomáňoval bezproblémovo. Nepretržite zelenú mala hra *Smrť obchodného cestujúceho*, zato socialisticky „nečitateľná“ hra *Po páde* sa hrala iba dvakrát: raz v Slovenskom národnom divadle v Bratislave a raz Národnom divadle v Prahe – obe uvedenia sa realizovali uprostred dekády „politického odmäku“.⁴⁰ Ako sa socialistická dramaturgia v hre *Smrť obchodného cestujúceho* opakovane nachádzala, veď išlo o priezračnú kritiku sociálne nespravodlivej kapitalistickej spoločnosti, tak s hrou *Po páde* sa obidva razy nedokázala intelektuálne vyrovnáť. (Ani v Amerike sa hra *Po páde* neujala, ale z celkom iného dôvodu: hra vznikla bezprostredne po smrti M. Monroe a americký divák nebol pripravený, ani ochotný, uniesť pohľad na to, čo sa skrýva pod pozlátkom zbožstenej ikony, hoci aluzívna postava Maggie vystupuje až v druhej polovici hry, a dokonca až v druhom tematickom pláne.) Z nižšie uvedeného zoznamu inscenácií hry *Smrť obchodného cestujúceho* v Čechách a na Slovensku v rámci Československa i po vzniku dvoch samostatných republík sa dá dešifrovať, že inscenácie do roku 1971 (t.j. do začiatku tzv. normalizácie) podliehali socialistickému dramaturgickému čítaniu, potom nastala symbolická takmer dvadsaťročná odmlka, kedy bola hra dramaturgicky „nečitateľná“ a po roku 1989 opäť ožila, avšak už v inom, existencialistickom zornom uhle dramaturgie.

V záujme objektivity treba priznať, že v šesťdesiatych rokoch aj československá teatrológia pripúšťala, že Arthur Miller bol síce súputníkom psychologického T. Williamsa, ale na rozdiel od neho bol oveľa filozofickejší i politickejší. Priznávala mu inšpiráciu v Henrikovi Ibsenovi, ktorému – ako vieme – aj svetová teatrológia prisudzuje prvky existencializmu. Konštatovala jeho najčastejšie témy ako sú vina, spoluvina, zodpovednosť za seba i druhých, volanie po solidarite človeka s človekom... Zdeněk Hedbávný v bulletine k pražskej inscenácii *Po páde* dokonca vyjadril poľutovanie nad tým, že krivdíme autorovi, ak jeho dielo chápeme iba ako „odsúdenie buržoáznej spoločnosti ľavicovo orientovaným intelektuálom, len ako kritiku kapitalistického poriadku“⁴¹ a zdôrazňuje, že je „nezmyselné prisudzovať umeleckému dielu iné kritéria než tie, ktoré zodpovedajú jeho problematike.“⁴² A hoci ani raz nezmieňuje slovo existencializmus, hru charakterizuje presne a výstižne: „Millerova hra... sa... pokúša

⁴⁰ Za zmienku stoja dva zdanlivo nesúvisiace dátumy: V roku 1963 J. P. Sartre navštívil komunistickú Moskvu a Prahu. V roku 1964, keď Sartre odmietol prijať Nobelovu cenu za literatúru a v UNESCO prednášal o Kierkegaardovi, Arthur Miller napísal hru *Po páde*, ktorá mala v tom istom roku v Bratislave európsku premiéru a o rok neskôr bola v rámci Československa druhýkrát a naposledy uvedená v Prahe.

⁴¹ HEDBÁVNÝ, Zdeněk. *Millerova analýza psychologická a spoločenská*. In: bulletin i inscenácii *Po páde* v Národnom divadle v Prahe v sezóne 1965/66.

⁴² Tamže.



Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Divadlo Slovenského národného povstania, Martin, 1967, réžia Ivan Petrovický. Jaroslav Vrzala, Rudolf Látka. Snímka Jaroslav Barák, archív Divadelného ústavu.

podať perfektnú analýzu práve tých zložiek ľudského vnútra, ktoré majú rozhodujúcu váhu v okamihoch, ktorými sú v ľudskom živote medzníky, v okamihoch, podľa ktorých je náš život napokon hodnotený...⁴³ Inými slovami: v okamihoch slobodnej voľby, sebautvárania. Nadprodukcia súčasnej drámy, americkej i európskej, nedáva čas k prehodnoteniam. Počas normalizácie sme po Millerovi odvážne siahali ako po ľavicovom autorovi, dnes po ňom z toho istého dôvodu siahame zriedkavejšie. A predseda slovenský teatroológ Miloš Mistrík o vyše dve desaťročia neskôr pri analýze vplyvu európskej absurdnej drámy na slovenskú absurdnú drámu jasne píše: „...svoje uvedenia na Slovensku majú aj tí dramatici, ktorí reflektovali absurditu ľudského údeltu cez svoj filozofický existencializmus, ako je Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Friedrich Dürrenmatt, Arthur Miller.“⁴⁴

⁴³ Tamže.

⁴⁴ MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : Veda, 2002, s. 176.



Arthur Miller: *Smrť obchodného cestujúceho*. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen, 1989, réžia Viktor Lukáč a. h. Andrej Mojžiš (Willy Loman), Klára Dubovicová (Linda). Snímka Pavel Danko, archív Divadelného ústavu.

Inscenácie hry *Smrť obchodného cestujúceho* na Slovensku:

Štátne divadlo Košice, 1960, réžia Oto Katuša

Divadlo Slovenského národného povstania, Martin, 1967, réžia Ivan Petrovický

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského, Zvolen, 1989, réžia Viktor Lukáč

Divadlo Andreja Bagara, Nitra, 1991, réžia Karol Spišák

Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1991, réžia Pavol Haspra

Divadlo Thália, Košice, 1999, réžia Árkosi Árpád (*inscenácia bola naštudovaná v maďarčine*)

Inscenácie hry *Smrť obchodného cestujúceho* v Čechách:

Národní divadlo Praha, 1959, réžia Jaromír Pleskot

Horácké divadlo Jihlava, 1960, réžia Karel Neubauer

Divadlo pracujících Gottwaldov, 1960, réžia Karel Pokorný

Divadlo Julia Fučíka, Brno, 1960, réžia Stanislav Fišer (umelecká spolupráca Karel Höger)

Východočeské divadlo Pardubice, 1962, réžia Jiří Dalík

Státní divadlo Ostrava, 1962, réžia Radim Koval

Divadlo pohraniční stráže Cheb, 1963, réžia Karel Novák

Divadlo Oldřicha Stibora Olomouc, 1964, réžia Karel Pokorný

Jihočeské divadlo České Budějovice, 1967, réžia Jiří Dalík

Těšínské divadlo Český Těšín – Česká scéna, 1967, režia František Kordula
 Divadlo Jaroslava Průchy Kladno – Mladá Boleslav, 1970, režia Jiří Dalík
 Divadlo pracujících Gottwaldov, 1970, režia Svatopluk Skopal
 Divadlo S. K. Neumanna Praha, 1971, režia Karel Pokorný
 Státní divadlo Z. Nejedlého Ostrava, 1971, režia Radim Koval
 Divadlo pracujících Most, 1988, režia Luboš Pistorius
 Státní divadlo Ol. Stibora Olomouc, 1989, režia Karel Nováček
 Městské divadlo Zlín, 1992, režia Karel Semerád
 Národní divadlo Praha, 1993, režia Jan Kačer
 Státní divadlo Ostrava, 1994, režia Juraj Deák
 Východočeské divadlo Pardubice, 1994, režia František Laurin
 Městské divadlo Brno, 1996, režia Zdeněk Dušek
 Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 2001, režia Jan Burian
 Městská divadla pražská, 2003, režia Viktor Polesný
 Slezské divadlo Opava, 2004, režia Zdeněk Černín
 Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 2008, režia Vít Vencel

Inscenácie hry *Po páde* na Slovensku:

Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1964, režia Pavol Haspra

Inscenácie hry *Po páde* v Čechách:

Národní divadlo Praha, 1965, dvojrežia V. Vejražka a K. Pecha

POUŽITÁ LITERATÚRA:

- BENYOVSZKY, L. a kol. *Úvod do filosofického myšlení*. Plzeň : Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2007.
- BIGSBY, Ch. *A critical introduction of twentieth-century American Drama. Williams/Miller/Albee. Volume two*. Cambridge : Cambridge University Press, 1991.
- CAMUS, A. *Mýtus o Sifyfovi, Pád, Caligula*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- DE BEAUVOIR, S. *Rozhovor s Jean-Paulem Sartrem*. Olomouc : Votobia, 1996.
- kol. *Filosofický slovník*. Olomouc : Fin, 1995.
- JANKE, W. *Filosofie existence*. Praha : Mladá fronta, 1995.
- JASPERS, K. *Otázka viny. Příspěvek k německé otázce*. Praha : Mladá fronta, 1991.
- MILLER, A. *Po páde*. Bratislava : Diliza, 1964.
- MILLER, A. *Smrť obchodného cestujúceho*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961.
- PETŘÍČEK, M. *Úvod do (současné) filosofie. 11 improvizovaných přednášek*. Praha : Herrmann a synové, 1992.
- SARTRE, J. P. *Existencializmus je humanizmus*. Praha : Vyšehrad, 2004.
- STÖRING, H. J. *Malé dějiny filozofie*. Praha : Zvon. České katolícké nakladateľství, 1995.

THE PORTRAITS OF LOSERS IN ARTHUR MILLER'S WRITINGS

LUBICA KRÉNOVÁ

The authoress perceives Arthur Miller's emergence on the Czech and the Slovak theatrical scenes against the backdrop of existentialist philosophy proliferating in the 1960s. Miller's most staged *Death of a Salesman* (1949) and the least staged *After the Fall* (1963), are understood to be a representative existentialist arch over Miller's dramatic creation. Miller's initial inspiration for the plays was derived from Jaspers, according to whom the self-creation of Man explicates his/her existence in two ways, under extreme life circumstances (Man is confronted with himself/herself) and in communication with others. In Loman, the central character of the *Death of a Salesman*, Man's existence is materialized directly, under extreme life circumstances. The vital code here is Man's failure. However, only in a true fall, Man will experience his/her existence, thus consuming his/her option of existence. In the case of Quentin, the main protagonist of *After the Fall*, Man's existence is materialized through communication, in contact with others (mother, father, wife Louise, wife Maggie, incidental female acquaintances Felice and Holga, colleagues from his law firm). "Progressively minded" American dramatist Arthur Miller, as referred to by socialist theatre dramaturgy, was smoothly introduced to Slovak and Czech theatrical scenes. His *Death of a Salesman* was constantly given green light, however, his *After the Fall*, which was ideologically less usable, was staged only twice in the Slovak National Theatre, Bratislava and once by the National Theatre, Prague; both productions taking place in a decade of "political thawing". Repeatedly, the *Death of a Salesman* was a source of blunt criticism of a socially unfair capitalist society. The authoress concludes her paper by an overview of the stagings of the plays by Slovak and Czech theatres.

PREZENTÁCIA, AKTUÁLNOŠŤ A AUTENTICITA

MARTIN PALÚCH

Kabinet divadla a filmu SAV

Ako je známe, nie je možné presne zmerať polčas rozpadu vizuálnej informácie technického obrazu vo vedomí adresáta, pre ktorého je určená. Pre fotografiu i film je skôr príznačná metóda, akou astronómovia analyzujú možný vznik vesmíru – len od dokonalosti teleskopických prístrojov závisí, aké vzdialené objekty dokážu pomocou nich zachytiť, a tým spätne dovidieť do minulosti, priblížiť sa okom k prvým momentom ranného vesmíru. Merať amplitúdu času, ktorý uplynul medzi reálnym objektom a jeho fotografickým zobrazením síce možné nie je, ale fotografovať neviditeľné ionizované žiarenie, stopy častíc (protóny, alfa, beta častice) už možné je, o čom svedčia fotografie stôp týchto častíc zvečnených pomocou Wilsonovej difúznej hmlovej komory. Podobne ako vedci získali vizuálne informácie v spomenutých prípadoch, aj pre každú novú vizuálnu informáciu uloženú v technickom obraze platí pravidlo, že musí spĺňať špecifické a imanentné podmienky vyplývajúce zo vzťahu k veličine času a k celkovej hodnote zobrazenia. Platí to rovnako pre neprocesuálne (fotografia) i procesuálne (film) technické obrazové kódy.

Neprocesuálny kód fotografie nemôže dodatočne pretvárať zachytenú informáciu, meniť jej obsah a charakter zachytenej stopy. Informácie, ktoré fotografia sprostredkováva sú založené na fixných a nemeniteľných stanoviskách. Nezvrátiteľných poveloch, rozhodných gestách a na časom expozície presne vymedzených okamihoch. Vymenované vlastnosti sú neoddeliteľné od konečného zobrazenia na fotografii od čias dagguerotypie a Fox Talbotovej kalotypie až po Edgertonove experimenty so stroboskopickým fotografovaním. Stroboskopické fotografie obsahujú stopy fáz objektov v pohybe premietnuté na povrch jednej fotografie (napríklad fotografia zobrazujúca jednotlivé fázy golfového úderu alebo kvapka mlieka zachytená v milióntine sekundy). Ekvivalentom týchto fotografií je spomalený záber, ktorý technicky umožňuje vizualizovať tieto javy plynúce v spomalenom čase.

Naopak pre procesuálny kód filmu je každá informácia otvorenou možnosťou, zdrojom ďalšieho problematizovania v plynulosti deja, a preto vystupuje na povrch ako dynamická vizuálna premenná. Filmové informácie podliehajú dramatickým zmenám, sú premenné, založené na pochybovačnom, nestálom hľadisku a dynamické: vznikajú, menia sa a zanikajú v akte nepretržitej časovej fázy. Keby sme dokázali exaktne merať proces rozpadu vizuálnej informácie vo vedomí percipienta, zároveň by sme boli schopní pomerne presne rekonštruovať jej vznik, transformáciu i zánik. My však môžeme skúmať len rôzne časy filmového obrazu. A na ich základe rozumovým abstrahovaním vyvodzovať racionálne väzby medzi zábermi ako znakmi zastupujúcimi reálne objekty. Vzťah obrazov k skutočnej časovej osi je nepodstatný vzhľadom na neskutočný filmový čas, ktorý vytvárajú a ten je vždy časom konštruovaným. Časy obrazov (zábery) vytvárajú konštruovaný filmový čas, ktorý funguje

ako umelecká alternatíva k času reálnemu. Preto nie je možné oddeľovať pojmy ako obraz a čas pri hodnotení akéhokoľvek filmu. Pretože film disponuje časmi obrazov a nie len obrazmi. Časy obrazov následne produkujú pohyb. Technické obrazy ponúkajú možnosti na vytváranie reprodukcí a ich funkciou je byť obsahmi umelých pamätí. Ich vzťah k času je dramaticky odlišný od prežívania historického času človekom. Technické obrazy poznajú len čas posthistorický. Sú obrazom času pri fotografii a kodifikujú čas do obrazu v pohybe pri filme. Nie je preto možné hovoriť o vizuálnej informácii technických obrazových kódov inak, ako formou, ktorá charakterizuje ich prítomnosť, aktuálnosť a autenticitu. Riešenie, ktoré sa ponúka na analýzu fotografie je nasledovné: analyzujeme obraz. Riešenie na analýzu filmu: analyzujeme čas obrazu, ktorý produkuje pohyb. Tento čas vieme presne vymedziť (dĺžka záberu). Spojenia medzi obrazmi môžu byť len logické, ak sa jedná o plynulý prechod, alebo alogické, ak sa problematizujú časopriestorové súvislosti medzi dvomi spojenými obrazmi. Každý film si následne buduje logiku vzťahov týkajúcu sa spájania záberov. Vytvára si vlastný systém konvencií, ktoré ukotvujú opodstatnenosť plynutia jednotlivých obrazov za sebou.

Ak chceme skúmať časy obrazov, môžeme ich vnímať len ako alternatívne konštruované k času reálnemu alebo len ako obrazy. Vzťah časov obrazov k reálnemu času charakterizujú pojmy ako prezentácia a aktuálnosť. Prítomnosť každej vizuálnej informácie, jej „tu a teraz“, chápeme v prvom rade ako vzťah medzi obrazom a jeho prezentáciou pred divákom. Tento čas je vždy prítomný a v prípade filmu, je vždy zhodný s prítomným časom obrazu (záberom). Len konvencia určuje, či ho máme chápať napríklad ako čas minulý (retrospektíva). V tomto zmysle rozlišujeme len čas prítomný totožný s časom obrazu respektíve s diváckym časom.

Druhou dôležitou veličinou týkajúcou sa vzťahu technického obrazu a času je aktuálnosť (týka sa súčasných pomerov, najbližšej súčasnosti, časová zaujímavosť, časovosť, naliehavosť, páľčivosť) informácie. Určuje ju rozdiel medzi jej „tu a teraz“, čiže jej prezentáciou a „ontologickým“ referentom, ktorý vizuálna informácia zastupuje. Napríklad priamy prenos je aktuálnou prezentáciou. Veľké množstvo obrazov vzniká len za týmto účelom. Ak nie sú aktuálne nemajú žiadnu informačnú hodnotu. Aktuálnosť je predovšetkým založená na vzťahu medzi časom vzniku informácie a jej prezentáciou.

Vzťah časov obrazov k obrazom charakterizuje najmä pojem autenticita. Autenticita obrazu (hodnovernosť, vierohodnosť, pravosť, pôvodnosť) je určená najmä vzťahom medzi informáciou a realizmom. Hraný film fikcie môže pôsobiť realistickým dojmom, ale je neautentický. Ak je neautentický, pracuje s reprezentáciou skutočnosti ako s jednou z možných interpretácií realistickej autenticity. Každá vizuálna informácia zachytená na technickom obraze produkuje význam, ktorý je neoddeliteľne spätý s týmito tromi veličinami. Dvojnásobne to platí pre sféru technických obrazov, pre ktorú je prezentácia v prítomnosti, aktuálnosť a autenticita informácie prirodzenou súčasťou a výbavou ich pôsobenia, pretože narábajú s obrazmi a časmi.

Napríklad vo sfére sci-fi filmu sa nezaobráame odchýlkou prezentovaného sveta od prirodzeného autentického realizmu, ale tento svet vnímame ako odlišný typ neautentického realizmu. Naopak, aktuálnosť v týchto prípadoch nadobúda formy štylizované a konvenčne ako napríklad čas mýtický, rozprávkový, blízka budúcnosť a podobne alebo iné špecifické formy času ako čas iniciácia, labyrint času a podobne. Tieto prípady sa týkajú len hranej kinematografie, ktorá zámerne využíva umelecké formy času.

Ďalší dôležitý činiteľ, ktorý zohráva „gramatickú“ úlohu a týka sa kategórie aktuálnosti informácie, je jej aktualizácia (prechod bytia zo stavu čírej možnosti do stavu aktuálnosti, skutočnej existencie, dodávanie, dodanie zaujímavého, časového rázu niečomu, funkčné, zvláštne, neobyčajné použitie ustálených výrazových prostriedkov) úzko prepojená s opakovaním informácie a jej re-prezentáciou za účelom opakovanej prezentácie. Prítomnosť ako prezentácia a aktuálnosť ako aktualizácia sú hodnoty týkajúce sa kategórie časovosti akejkoľvek vizuálnej informácie. Autenticita sa týka vzťahu obrazu k realizmu. Každá iná, napríklad estetická hodnota, tvorí pridanú hodnotu ku kategórii časovosti a realizmu. Müller-Pohle okrem toho rozlišuje tri základné mody fotografickej dimenzie: estetická dimenzia („nízke“ verzus „vysoké“), politická dimenzia („ľavé“ verzus „pravé“ obrazy) a technologická dimenzia („digital“ verzus „analog“)¹.

Ak aplikujeme na definovanie základných pojmov načrtnutých vyššie delenie technických obrazových kódov na fotografiu a film, začneme s ich definovaním najprv pri fotografii. „Fotografia neuchováva transparentné rysy predmetu, ale zaznamenáva ho z rôznych stanovísk ako priestorové kontinuum. (...) fotografia, (...) musí byť nutne poplatná okamžiku svojho vzniku. (...) Ak je fotografia funkciou plynúceho času, potom sa jej vecný význam bude meniť podľa toho, či spadá do doby prítomnej, alebo do niektorej fázy minulosti.“² Napriek tomu určitý citeľný rozdiel medzi kódmi tu je. Fotografia prináša konštantný význam týkajúci sa obrazu konkrétneho času. Je konštantou filmu. Film premieňa konštantný obsah fotografie, jej dimenzie obrazu na kategórie časovosti. Tie chápeme ako premennú veličinu. Najväčším dôkazom premenlivosti je pohyb. Film vedome manipuluje konštantou, aby problematizoval jej bezprostredne daný vecný význam obrazu a prispôbil ho touto kalkulovanou manipuláciou novým, špecificky filmovým cieľom, ktoré predtým fotografický kód neobsahoval. Problematizovaním konštanty a jej premenou na proces a pohyb, vzniká film. Film mení konštantný zmysel fotografie a vnáša do neho typické procesuálne myslenie, ktoré fotografický kód neobsahuje, spolu s vlastnými kategóriami filmového časopriestoru. Tým, že pretvára lineárny kód písma (scenár, koncept) na procesuálny kód (film), členený strihom, manipuluje fotografiu a jej konštantný obsah na kalkulované myslenie/obraz.

Dokumentárny film sa vyjadruje časmi obrazu založenými na autenticite a prikláňa sa k fotografickému zobrazovaniu skutočnosti – ku konštante, svoje hodnoty stavia na vlastnostiach konštanty. Hraný film sa odchyľuje od tejto konštanty fotografie čo najviac v prospech jej pretvárania na novú, napríklad estetickú alebo konštruovanú informáciu, ktorú realita imanentne neobsahuje, ale je k nej pridaná ako špecifická estetizujúca nadhodnota. V základoch manipulovania s novou nadhodnotou vytvorenou filmom, leží hodnovernosť vo vlastnosti fotografie ako konštanty filmu. V dejinách kinematografie, je boj o prevahu jedného kódu nad druhým dialektický proces o čom svedčí aj Bazinove delenie režisierov na tých, ktorí veria v obraz a tých, ktorí veria v skutočnosť. Fotografia kodifikuje vo svojom ráme fotografovaný priestor a istý moment času, závislý od dĺžky expozície. V každom prípade vytvára obrazový znak/symbol a kodifikuje časovú jednotku a reálny priestor. Film vytvára

¹ MÜLLER-POHLE, Andreas. *The Photographic Dimension*. In. ArtPhoto, 2002.

² KRACAUER, Siegfried. *Fotografia*. In: KRACAUER, Siegfried. *Studijní materiály dramaturgie II. – Teorie filmu*. Praha : SPN, 1968, str. 105.

čas a priestor kalkulovaný. Technické obrazy umožňujú kodifikovať procesuálne javy a meniť ich na časy obrazov. Premieňať ich na kalkulované deje.

Objavom fotografie stráca umelecké dielo svoju auru, ukotvenie v tradícii, vzťah k autorovi. Sám termín „umenie“ sa stáva ťažkopádnym na označenie univerza technických obrazov, ktoré sa vzmáha a šíry kdekoľvek na plochách. Toto univerzum je existenciálne neukotvené. Parazituje síce na tradícii výtvarného umenia, ale ním nie je a prekonáva ho vlastnými špecifickými koncepciami. Napriek tomu, že sa zaoberá bez autora, túži po identifikácii s ním počas festivalov. Nepatrí do sféry elity, súvisí s konzumnou nadprodukciou, s programovaním a s vyjadrovaním más. Toto vyjadrovanie prebieha automaticky pomocou prístrojov a ich programov, s ktorými manipuluje každý na základe istej sumy dobových kliše a zároveň je nimi spätne manipulovaný. Napriek tomu, že univerzum obrazov bujnie, nenárokuje si byť trvalou hodnotou. Technické obrazy sú zdrojom pre jednanie, ktoré na svojom povrchu odrážajú, aby svet mal model na automatické opakovanie.

Inak povedané, informácie ktoré technické obrazy distribuujú, majú jedinečný charakter. Sú veľmi prchavé, založené na okamihoch, kedy sa pretnú s vnímaním. Mnohé, hlavne procesuálne technické obrazy neprežijú moment svojho odvysielania v televízii. Iné sa na obrazovku stále vracajú (reklama, téma holokaustu). Na svoju existenciu primárne nepotrebujú byť vnímané, pretože sú neľudské (nonstop zapnutá televízia bez prijímateľa). Ich opakovanie a obeh majú rozhodujúci význam. Dejiny technických obrazov sa utvárajú práve opakovaním a aktualizovaním. Či už v žánroch alebo v postmoderne – intertextuálne alebo citáciou. Ich charakter a vlastnosti určuje skôr distribučné médium, spôsob vysielania, kde technické obrazy dostávajú určený priestor. V konečnom dôsledku prenikajú a objavujú sa všade. Pohlujú, alebo naopak rozširujú, priestor. Aj ten najlepší film nakoniec skončí na skládke televízneho vysielania. Necharakterizuje ho len jeho obsah, ale štruktúra distribúcie, ktorou sa aktualizuje. Tento problém charakterizujú publikácie o dejinách technických obrazov – fotografie a filmu. Majú pochybný charakter založený na svojvůli historika. Obrazy v prvom rade vytvárajú genealógie založené na obmieňaní vecných konfigurácií (Film Ist)³. Človek je tiež jednou z vecných konfigurácií rozprestretých na dvojrozmernej ploche (Copy shop, Fast film).

Objav technických obrazov a vývoj ich univerza kopíruje vesmírne procesy. Od prvých fotografií nedovídime na horizont posolstiev, ktoré sa prostredníctvom nich šíria.

PRESENTATION, CURRENTNESS, AUTHENTICITY

MARTIN PALÚCH

In his paper, film theoretician Martin Palúch focuses on the analysis of the problems of “time” of images. They may be approached as alternative counterparts to real time, or as mere images. The relationship between the time of images and real time is

³ WIDRICH, Virgil. Copy shop (2001), Fast film (2003).

characterized by such concepts as presentation and currentness. The presence of each piece of visual information, its "here and now" is to be understood as a relationship between the image and its presentation to the audiences. This element of time is omnipresent and in the case of film, it is coincident with the present time of the image (the shot). Only convention will lay day whether it is to be understood as the past time (the retrospect). Within this meaning, only the present time identical with the time of the image, or, viewer's time, is distinguished. Another important concept concerning the relationship between the technical image and time is currentness (which relates to the current situation, the most immediate presence, attractiveness from the point of view of time, temporality, urgency, immediacy) of an information. It is determined by the difference between its "here and now", i.e. by its presentation, and "ontological" reference represented by a visual information. For instance, live broadcast is current presentation. A great number of images is produced to serve this sole purpose. If they are not current, they have no information value. The relationship of the time of images and images is especially characterized by authenticity. The authenticity of an image (veracity, credibility, genuineness, originality) is largely determined by the relationship between the information and realism. A feature fiction film may give a realistic impression, however, it is not authentic. If it is not authentic, it works with the presentation of actual reality as one of the possible interpretations of realistic authenticity. Each visual information captured in a technical image generates a meaning, which is inseparably connected with these three aspects. This holds especially for the domain of technical images, for which the presentation in the present time, currentness, and authenticity of an information is a natural component and part of their functioning, as they work with images and time aspect.

K FENOMENOLÓGII TVÁRE HERCA

JOSEF VINAŘ

Divadelná akadémia múzických umení, Praha

„Maska je klamlivý obal: peknú tvár zjaví, škaredú schová“

(Shakespeare, Márna lásky snaha)

„Tvoja tvár ... je ako kniha, z ktorej ľudia čítajú o neobyčajných veciach.“

(Shakespeare, Lady Macbeth)

„Tvár vždy bola a aj zostane najprístupnejšou a najzáhadnejšou psychologickou knihou-zrkadlom, v ktorom sa vo vzácných chvíľach ukazuje duša obnažená.“

Vladimír Levi

V našej práci budeme k jedinej téme pristupovať dvojakou cestou. Tá prvá je naznačená v názve kapitoly: fenomenológia tváre. Ide o to, ako sa nám ľudský obličaj „javí“ - a to vo svojich častiach aj v celkoch. Človek sa prezentuje najmä svojou tvárou. Práve ňou vytvára dojem a skrze dojem si vytvárame názor na osobnosť vcelku. Ide o svojbytnú „technologiu“ posudzovania tváre, ktorá sa skladá z ustálených odvekých zásad, čo pri posudzovaní obličaja využívame s neomylnou istotou. Skrze časť posudzujeme celok. Sústredeným pohľadom do tváre sa snažíme dopracovať k povahovým a mravným vlastnostiam. Hľadáme ich v očiach, vo vráskach, na perách, na brade či na čele. Každá z častí, aj skladba, kompozícia týchto častí je čímisi významná a poukazuje na osobnostné znaky vcelku. Tak miera identity, obrazne spojená s oblasťou srdca a viažuca sa na naše sebavedomie a sebadôveru, sa dokázateľne zračí v očiach a v pohľadoch. Rovnako je to aj pri libide, pri erotike, čo má koreláciu v priestore pohlavia, očí a pier, k čomu sa viaže aj aktivita koketérie.

Tieto aspekty „divadla sveta“ prestupujú, prirodzene, aj svet divadla.

Postava vzniká okrem iného aj vonkajšou technikou vytvárania masky, kostýmu, rekvizity a tvarovaním globálneho zjavu. Táto technika vychádza a napodobňuje dávnu transpersonálnu mágiu.

Tvarovaním zjavu postavy na sebe samom sa šaman touto postavou postupne stával a neskôr aj stal.

Tá druhá cesta je cesta k tvári. Tvár je netematizovateľná. Nemožno ju skúmať „technologicky“, iba v jej hĺbke a celistvosti. Tvár je vo svojej nahote a bezbrannosti výrazom spravidla cudných príhovorov duše. V nej je herec voči svojim divákom „nahý“. A preto jeho identické hľadanie výrazu sprevádza stud, ktorý je pre herca do istej miery nástrojom tvorby.

Predovšetkým tvárou sa realizuje najvyššie poslanie herectva: vyjadrenie ľudského údela. Preto je tvár „skulptúrou ducha“, „neviditeľným tvarom“. Preto sa veľký herec vyjadruje. Pre herca je to výzva na sebahľadanie. Tí vyvolení medzi povolánymi sa skrže herectvo a v herectve „našli“. Ak technickými prostriedkami vonkajšej charakteristiky hľadáme a nachádzame vonkajšok tvaru, potom cesta k hlbinnému výrazu tváre je hľadaním a splývaním s tvarom vnútorným.

V tej časti klasickej gréckej filozofie, ktorá sa zapodieva dušou, je každý ľudský orgán obdarovaný vlastnou svojbytnou energiou. To má za následok, že každý duševný stav sa prejavuje somaticky (telesne) a každá z častí špecificky zastupuje celok. V našom obličaji sa tieto energie sústreďujú a tvarujú ako výraz. Preto i pôvodné archaické myslenie umiestňuje do hlavy ducha a považuje ju za posvätnú a nedotknuteľnú. To je východisko európskeho chápania fyziognómie.

Klasická fyziognómia je veda, ktorá skúma vzťah tvaru a črt tváre a charakteru osobnosti. Oddávna existovalo tušenie, že medzi zjavom, najmä tvarom tváre, a charakterom existuje súvislosť. Skúmanie tejto súvislosti založilo hlbokú a do šírky sa rozprestierajúcu tradíciu. Táto tradícia čerpala z poznatkov duchovného výrazu tvarov, t. j. číselných relácií celých čísel a geometrických pravekov. V Európe je táto tradícia zrejme od čias Platóna. Rozhodne však súvisí s Aristotelovým chápaním tvaru, ktorý nevzniká, ale je večný a preto aj vyjadruje zmysel a poriadok. V tom pokračuje aj moderné experimentovanie s najjednoduchšími tvarmi, napríklad v kubizme, v obrazoch Maleviča či Mondriana. Toto všetko korešponduje s tradíciou Východu, s kaligrafickými kresbami čínskych maliarov, či s knihou premien I ting.

Navzdory tomu všetkému sa tieto poznatky vo všeobecnosti neprijímajú. Skôr naopak. Jednako však existuje čosi ako „všeobecné povedomie“, vyjadrujúce sa ety-mologicky či mytopoeticky, čo tieto názory vyjadruje.

V divadle je fenomén všeobecného povedomia dôležitý: ním sa konfrontuje maska, kostým, gesto, gestus (pozícia) i celkový zjav javiskovej postavy. Je to fenomén, ktorý funguje úplne spontánne. Tento jav spočíva v hĺbke a mimo samotného inštitútu divadla či umenia. Vznikal v spoločnosti v časoch, keď bolo treba jednoznačne určiť pôvod, charakter a sociálnu hodnotu toho či oného človeka, jeho miesto na spoločenskom rebríku, na škále národnosti, vzdelanosti. Tieto signály sa identifikovali a stali sa vlastne záväznými i pre ich zaradeného samého nositeľa. Vznikla „vonkajšia podoba človeka“ maska a z nej plynúci nárok, ba príkaz, ako sa správať. Vznikla v podstate apriorná „persona“. Tým sa vlastne konštruoval i zjav človeka na základe jeho somatických, antropologických a sociálnych konštánt. Človek bol konštruovaný do „tvaru“ osoby, vlastnej ne-vlastnej masky. A neskôr tento konštrukt masky okolie automaticky vyžadovalo.

Maska sa stala zdrojom sociálneho konania. Od nej sa odvodzovala aj sociálna rola. S istým zveličením možno povedať, že cesta európskeho divadla je cestou postupného zbavovania sa masky-persony, ktorá typovo určuje konanie herca. (Poslednou etapou boli herecké odbory, ktoré do istej miery, najmä vo filme v podobe „image“, existujú dodnes.) Stačí si zalistovať v monografii o utváraní hereckej masky *Soubor masek* od Josefa Krejčího (1937), či v monografii J. F. Mundingera *Hercova tvář a maska* z obdobia Protektorátu, aby sa potvrdilo, že klasická maska je personou. Teda všeobecným, reprezentujúcim tvarom, ktorý prirodzene určuje či ovplyvňuje i ostatné prostriedky hereckého výrazu, ako sú mimika a gestika, kostým i globálny tvar zjavu.

(Živé osobnostné črty človeka sa však vymykajú zo sféry schém a jednoznačnosti. V zásade majú duálny charakter v škále schopností: rozum – cit, intuícia – zmysly i duálny charakter v škále personálnej: animus – anima, ego – tieň, self – persona, a v tvarovom poli sa všetky tieto črty združujú s ďalšími obrazmi. To všetko v časovej škále života prinášajúcu dynamiku premien, sentimentov, resentmentov a deficitov. Z tejto naznačenej štruktúry sa naplňa hĺbina výrazu tváre.)

Obličajová maska je tvarom, fenoménom prezentácie človeka. Preto je významná i pre zmocnenie sa masky javiskovej postavy. Obličaj-masku postavy je signalizácia divákovi „na prvý pohľad“. Skrze líčenie nastáva akt magickej premeny, transsubstancie, formou dotvárania. „Duch“ masky-postavy vstupuje do herca. Tento akt sa deje postupne. Herecké líčenie má črty magickej technológie, pomocou ktorej duch postavy otvára hercovo vnútro, aby korešpondoval s jeho tvarom.

Táto magická technológia premeny zodpovedá obdobnému procesu diváckeho vnímania, apercpcie. Divák na základe znakového a obrazového napovedania implantuje (projektuje) do postavy tie významy, ktoré sa v ňom vzbudzujú. (A to ako vo svojom celku, v globále, tak aj v jednotlivostiach.) Poriadok tvaru obrazu postavy prebúdza, aktivuje obrazy, ktoré sa v našom vnútre nachádzajú. A tak iluzórny svet divadla rozpútava skutočné obrazy vnútra uložené v ňom od nepamäti.

Tomuto procesu imaginárnej implantácie zodpovedá aj vnútorná schopnosť pareidolie, schopnosť dopĺňať tvarové znaky, implantovať do nich združené významy. (Vidieť v detskom obličaji obličaj starca a naopak, v ženských očiach studňu či riekku, atď.)

Zjavná rovina obličaja patrí teda k zmyslu, tvár zasa k rovine hlbšej, skrytej, poukazujúcej, tajomnej, ťažko postihnuteľnej. Tvár nemožno nalíčiť, líčime iba obličaj. Ak to niekedy vyjde tak, že skrze masku presvitne i hercova vlastná duša, potom hovorme o vzácnom splynutí. Duch postavy a hercova duša sa (v istej miere, v niektorých črtách, v istej chvíli...) prelnuli. Herec našiel (v istej miere) „svoju“ postavu v sebe. Postava, tá k životu provokujúca imaginácia, našla svoj vitálny tvar. Herec narazil na podobu osudu, na tvar archetypu, ktorý ho vyzýva na originálne uchopenie.

„Skryté veci patria Hospodínovi... zjavne však patria nám a našim synom.“

Mojžiš (Tóra).

Herectvo je jedno: či sa už prezentuje v rozhlase slovným výrazom, v divadle celistvou osobnosťou a komplexom výrazových prostriedkov, či v televízii dominantným prostriedkom tváre, očí a pohľadu. Nech ktorýkoľvek z výrazových komponentov dominuje v tej či onej chvíli či v tej alebo onej situácii, je jeho rozhodujúcim faktorom schopnosť vyjadriť ono v hĺbkinách tkvejúce tajomstvo nášho bytia... hĺbkinou slova, ktoré bolo na počiatku stvorenia, významom gesta sprevádzajúceho jeho tajomstvo, alebo výrazom tváre, stvorenej na obraz Boží.

Fyziognomika (morfopsychológia, psychodiagnostika, obličajová diagnostika) a jej dejiny

Dejiny výskumu tváre prebiehali na pozadí historického skúmania vzťahu človeka a sveta, ktoré nadobudlo podobu hľadania vzťahu medzi dušou a telom. V tomto vzťahu zohrával tvar a podoba obličaja zvláštny význam. Obličaj, resp. tvár posu-

dzovali tí, ktorí nenašli nejaký „prienik“ medzi dušou a telom ako prostú náhodu, a to v samom fakte javu obličaja a jeho podoby. Existujú veľa seba v akejsi (čirej) paralele.

Naproti tomu existujú názory, že je jednota medzi telesným a duševným a touto jednotou je mechanický vzťah príčiny a účinku; jednota ktoréhokoľvek fyzického tvaru a z nej plynúcich významov. Obličaj je tvar medzi tvarmi. Porozumieme mu tak, že ho čítame ako tvar – geometrický, matematický, fyzikálny, biologický a pod. Tomu oponujú názory, že duša sa prejavuje hmotne a telo, resp. hmota, má v sebe ukrytý akýsi duchovný rozmer. Tvar a látka sú jednotou, tak ako je jednotou telo a kozmos. (Veď telo sa skladá z kozmických látok. A tvarovosť látok je i výrazom ich poriadku.) Telo ako dôsledok aktu stvorenia vyjadruje v ľudskom zjave mieru a tvar duchovnosti, ktorá sa tam nachádza. Tvar duše sa najvýraznejšie prejavuje na obličaji a v jeho rozmanitých výrazoch. V jeho globálnom tvare, v jeho premenlivom výraze i v rôzno-rode mimickej expresii. Odtiaľ sa aj odvíja problém zložitejší, problém tváre.

Dejiny fyziognomiky sa odvíjajú od starovekej Číny. Je to veľmi dávna tradícia hľadania a nachádzania vzťahov medzi zjavom a výrazom tváre, spektrom dispozícií, náchylnosťou k rôznym chorobám, pravdepodobnou dĺžkou života a osudovým určením. Tradičná čínska fyziognomika hľadala a nachádzala vzťahy medzi črtami výrazu ľudí a zvierat, aby u človeka odhaľovala skryté zdroje jeho animality.

Dávne čínske hľadanie vtlačilo ráz celej Východnej medicíny. Človek a najmä jeho tvár je vonkajším obrazom. Tvár sama má ustálenú podobu a preto môže vypovedať o konštantných črtách duše a individuálneho charakteru. Pomerne veľmi obmedzená mimika a ceremoniálna gestika, ktoré sú pre Ďalekovýchodnú kultúru špecifické, vyjadrujú aktuálne obmeny stabilného tvaru výrazu.

Okolo roku 4 000 p. n. l. vznikla v Číne fyziognomická škola Siang mien. Vlastne bola založená knihou *Nei Te Ching*, prvou knihou orientálnej medicíny, ktorej neoddeliteľnou súčasťou bola diagnostika tváre. Prvoradá pozornosť sa upierala na oči a očné okolie. Ďalej na tvar brady, úst, nosa a uší. Napríklad hlboko zapadnuté oči označujú podľa Siang mien uzavretú osobnosť. Blízko posadené oči signalizujú rezervovanosť, zatiaľ čo oči veľké impulzivnosť a vášeň. Malé oči znamenajú odstup a skrývajú svoje tajomstvá. Partie pod očami považuje Siang mien za krajinu lásky. Ak sa tieto partie lesknú, sú ľúbostné vzťahy v optimálnej podobe. Zato vrásky pod očami signalizujú vo vzťahoch problémy. Husté, silné obočie znamená silnú konštitúciu, kým obočie tenké skôr krehkosť.

Podľa Konfucia je umenie poznávať ľudí základom múdrosti. Jadrom tohto umenia je schopnosť čítať v tvári ľudský osud tak, aby sme rozoznali takzvané premenlivé zóny rokov, ktoré signalizujú fázy života v priazni alebo fázy života v ťažkostiach. Konfucius skúmal ďalej veľkosť a vzájomný pomer obličajových častí a podľa nich sa snažil nájsť prevažujúce tendencie v správaní. Tak napríklad ak má človek čelo výrazne zaokrúhlené a vypúlené nad obočie, ide o zlostnú osobnosť. Konfucius poukazoval na mimoriadny význam očí: „Nahliadni do ľudských zreníc a nemáš sa kam schovať!“

Konfucionistická tradícia sa v Číne rozvíjala po stáročia v dielach konfucionistických mysliteľov, napríklad Vang Čhunga. Ten sleduje analógiu medzi zjavom človeka a prírodnými tvarmi. Výroky o duši, ktorá sa zapisuje do výrazu tváre, sú súčasťou gnómických výrokov v knihe *Tao te ting* Majstra Lao C.

Ako otca umenia čítať z ľudskej tváre uctievať v Číne Gui Gui c a ako bibliu jeho

knihu *Podrobný rozbor tváře*. Po nej nasledoval rad klasických diel ďalších autorov. Napríklad *Vzťahy medzi etikou a tvárou* napísané na prelome nášho letopočtu, rovnako ako ďalšie klasické dielo *Veštba z tváre a päť prvkov*. V 8. storočí nášho letopočtu vyšla ďalšia klasická kniha *Úvod do veštby z tváre*. Fyziognomika sa pokladala za božské umenie, takže vznikali práce radu autorov s názvom *Božská fyziognómia*. Umenie výkladu tváre sa stalo súčasťou čínskej kultúry do takej miery, že znalec vypracúval pre rôzne úrady či príležitosti svoje dobroznanie, ktoré sa považovali za záväzné. Posledný vládca liberálnej Číny Čankajšek bol znalcom i obdivovateľom tohto umenia. Po nástupe Mao Ce-tunga k moci bola fyziognomika zakázaná. Široká verejnosť však vedela, že „Veľký Mao“ ju berie do úvahy vo svojej kadrovej politike. V súčasnosti však, napriek zákazom, toto umenie prekvitá.

Budhistická tradícia siaha svojimi časovými koreňmi do hlbok tradície čínskej. V tomto smere existuje v budhizme veľký dôraz na vonkajšie fyzické a fyziognomické znaky (podobne ako znaky gestické), ktoré sú znameniami výlučnosti. Budhovo telo aj telá budhov majú 32 zvláštnych znakov, ktoré charakterizujú ich nositeľov. Zo znakov fyziognomických k nim patrí „levia čeľusť“, rovné, bieloskvúce zuby bez škárok, riasy ako krava, chumáčik chlpkov medzi obočím, hlava v tvare turbanu s uzlíkom na temeni a veľmi tmavomodré oči. Tieto znaky sú kánonické nielen pri spodobňovaní Budhu, ale aj pri hľadaní jeho identických nasledovníkov.

Staroveký Semita bol človek v tvári poznamenaný, previnilý (ako je to známe z príbehu o Kainovi). Tento kaz bol však aj znamením, ktoré zabezpečovalo pre štvaného človeka ochranu pred pomstou v útočistných miestach.

K pochopeniu symboliky tváre významne prispela kabala. Tak hláska „Réš“ znamená i hlavu. Hlava vychádza ako prvá, ako je to pri pôrode. Preto je hlava počiatkom každého uskutočnenia. Hlava je čosi, čo súvisí s tým, čo je „hlavné“. Hláska „Ajin“ (oko, 70): okom je daná možnosť prekročiť púhy vnem a uzrieť jednotu, t. j. prekročiť údel, ktorý je nám daný možnosťami vnímania a vstúpiť do priestoru hlbky poznania. Preto sa k tomuto významu viaže aj obraz studne a živej vody. Písmeno „Pe“ (80) znamená ústa. Po tom, čo oko zhliadlo, môže nastať rozhovor s Bohom. Lebo ústa hovoria slovom. Slová prišli odinakiaľ. Rozprávame rečou mnohých predkov mnohých národov. Sama reč je v ústach skrytá. Iba sčasti sa odkrýva hlasom, ktorý sa dá počuť. Ale skutočná počuteľnosť hlasu je v jeho naladení. Je to onen hlbší tón, Nešamá, Božský dych v človeku. Tomu zodpovedá melódia a vetný prízvuk. Ním slová zvučia v jednote zmyslu. Živá kabala súčasnosti sa k problému tváre vyjadruje napríklad v diele Haléviho.

Talmud nabáda, aby bol človek predchnutý radosťou: „Hovor málo, rob hodne a prijímaj všetkých ľudí s radosným výrazom v tvári.“ (Pirkej Avot)

Talmudská i kabalistická tradícia je zdrojom myšlienok moderného analytika ľudskej tváre, filozofa Emmanuela Levinasa.

Antická fyziognomika vychádza z uznania jednoty tela a duše, pričom telo by malo byť preduchovnelé, čo je vyjadrené zásadou „kalokagatie“ (z gréckeho „kalos“ – krásny a „agathos“ – dobrý). Určuje do istej miery výraz i normu ľudskeho zjavu. Táto jednotu, chápaná ako cieľ všetkej výchovy, používa pre jeho dosiahnutie mnoho nástrojov, medzi ktorými má svoj význam i divadlo. (V Ríme nadobúda tento pojem aj význam spojený s občianskou a vojenskou disciplínou. Odtiaľ aj ideál zvládnutého globálneho obličajového výrazu. Postupom času sa za významnejší než divadlo začína považovať cirkus.)

Homér usudzoval, že mravnosť (ako skrytá hodnota) sa prejavuje v tvári ako znamenie. Povaha sa „odtlačí“ do tváre a osoba ju signalizuje navonok. Homér ovplyvnil i niektoré zásady vešteckého umenia, orákula, mantiky. To sa robilo aj v Patraskej veštiarni skrze hydromantický rituál, v ktorom obličaj a jeho výraz hrali veľmi dôležitú rolu.

V orfickom mýte sa zbožňoval nielen Orfeov hlas, ale i jeho hlava, lebo bola i po jeho násilnej smrti schopná božsky spievať. Nesmrteľný Orfeus prenášal neskôr na Lesbii svoje veštby.

Z mýtických predstáv vyrastali podoby bohov, realizované v skulptúrach a maľbách, ktoré zobrazovali ich božské funkcie. Tak Dionýzos ako Hádes, nezjavný vládca podsvetia, „vyrástol“ na jednej skulptúre zo skaly. Mal chladné, úzke, neústupčivé pery a mračne zúžené oči (Chlup).

Pytagoras zo Samu bol asi prvý, kto hovoril o harmónii v súvislosti s „božským divadlom sveta“, ktorého sme ľudskou súčasťou. Preto hľadel dlho do očí tých, ktorí ho prosili, aby mohli vstúpiť do jeho školy. V očiach hľadal odlesk kozmického obrazu. Zdeněk Kratochvíl v knihe *Pythagoras ze Samu* vysvetľuje pojem „Theos“ a jeho odvodeniny. Znamená pohľad, vidovisko či divadlo, ale aj dívať sa, či žasnúť, prizerať sa slávnosti, či byť pútnikom, ba aj teoretikom. To je označenie pre „pohľad vedúci k samému jadrú“, Pytagoru. „Z nikoho si neurobil priateľa alebo žiaka, kým ho nepodrobil fyziognomickému skúmaniu, (z ktorého vyledukoval) ... jeho schopnosti a mravné vlastnosti“ (Porfirios). Podľa legendy bola práve táto zásada a schopnosť príčinou konca školy. Bohatý a vplyvný Kylón sa chcel pripojiť k pytagorejskej škole a musel sa preto podrobiť skúmaniu Pytagory, pri ktorom neuspel. Pomstil sa tým, že dal vypáliť sídlo školy a žiakov zmasakrovať. Samotní žiaci o metóde Pytagorovho skúmania i o škole samej boli zaviazaní mlčať. Ale aspoň jeden z pedagógov, Alkmaion, prezradil, že v oku hľadal Pytagoras oheň, ktorý sa tam skrýva.

Slávny fyziognomik Zefirtos bol presvedčený, že veľké ušné laloky svedčia o vytríbenom rozume (také mal Sokrates). Zefirtos však na základe ďalšej analýzy filozofovho zjavu vyčítal Sokratovi nejednu nečnosť, čo ostatne potvrdil i sám Sokrates. Nietzsche túto príhodu rieši plasticky. Cudzinec (Zefiros) vravel Sokratovi do očí, že je monštrum, lebo v jeho obličaji sa skrývajú všetky neresti a žiadostivosti. Sokrates na to stručne odvetil: „Poznáte ma, pane!“, (Plínius starší usúdil, že veľké uši sú znamením hlúposti a dlhovekosti, čo nie je pre spoločnosť priveľmi priaznivé.)

Fyziognómiou sa v Grécku zapodievali (aj keď iba okrajovo) aj myslitelia takého formátu, ako boli Platón a Aristoteles. Platón v dialógu *Gorgias* sa ústami Sokrata ostro ohradil proti klamlivej kráse kozmetického líčenia. Krása práve plynie z prirodzenosti a môže sa rozvíjať pomocou gymnastiky. Oči poskytujú človeku bystrosť, ale nie múdrosť (Faidros, 251).

Aristoteles dospel počas svojich pozorovaní k záveru, že ľudia s previsnutou hornou perou sú sexuálne takí naruživí, že sa chopia každej príležitosti, aby ukojili svoj pud. Osoby s výrazne vypuklým čelom, ako je to u detí, sú zlostné a podráždené. Dlhé ruky sú znakom chabrosti, čestnosti a prirodzenosti. Bojazliví ľudia majú vlasy ako štetiny. Široké ústa znamenajú odvahu a nebojácnosť.

Aristoteles položil základy takzvanej analógovej fyziognomiky, inšpirovanej animalitou mytologického sveta. Každý človek má v obličaji nejaké zvieracie črty, ktoré bližšie poukazujú na jeho prirodzený typ. Tak napríklad veľmi široký býčí nos je známkou lenivosti, špicatý psí nos cholericosti, vtáčí havraní zobák trčiaci

z obličaja je znamením neopatrnosti. Rovné obočie podľa Aristotela znamená nehanebnosť.

Vcelku však Aristoteles nevenoval fyziognomike väčšiu pozornosť. Vo svojich prírodovedných a psychologických spisoch vykladal dušu ako pneumu a skúmal jej pôsobenie napríklad v prejavoch hnevu a nie v tvaroch obličaja či v premenách mimiky. V *Poetike* sa síce zmiňuje o maske, ale jeho konštatovanie je stručné: nevedno, kto zaviedol masky. Tematicky najbližšie je k problémom fyziognomiky v *Rétorike* a v *Etike Nikomachovej*. Aj tam sa však v prvom rade zapodieva výpočtom jednotlivých citov, prípadne ich priebehom, ale nie mimikou či fyziognomikou.

Premiantom v škole peripatetikov a nástupcom Aristotelovým sa stal Teofrastos (asi 372 – 287 p. n. l.). Jeho *Povahopisy* sú zbierkou sviežich úvah i gnómických výrokov o ľudskom výraze, o konštitutívnych ľudských typoch i o konštantných ľudských črtách. Hoci je práca púhym torzom, podarilo sa v tridsiatke charakteristík, napríklad lakomca, nehanebníka, táraja, samolúbeho človeka, pochlebovača a krchňáka načrtnúť plastické charakteristiky. *Povahopisy* úspešne inšpirovali rétora Quitiliána i dielo La Bruyera a stali sa inšpiráciou aj pre slávne kresby Hogarta, aj pre dramatiku rímskeho mímu a klasicizmu, najmä Molièrovho. Nám najlepšie poslúži jeho charakteristika 19: „Odporný.“ Taký človek je oškľivý, nepestovaného zjavu, so špinavou a vyrážkovitou pleťou. Je spravidla chlpatý a zarastený.

Fyziognomickými problémami sa zapodievali aj starovekí lekári. Tak Hippokrates stanovil príznaky blížiacej sa smrti (črty Hippokratove). Vpadnuté škranie, temné, zapadnuté a vyprázdnené oči. (Fyziologicky ide o úbytok tkaniva.)

Galénus usudzoval, že „zdravá“ fyziognómia je znakom každej mravnosti. Hriešnik, spravidla nejakým spôsobom, je chorý človek. Aj Galénus pri stanovovaní diagnózy prisudzoval veľkú dôležitosť očiam.

Fyziognómia sa v Grécku, počínajúc 4. storočím, stala uznávaným odborom a výnosnou profesiou. Istým impulzom vo fyziognomickom skúmaní je nástup výtvarných umelcov, ktorí problém vzťahu tvaru a charakteru tváre (resp. celého zjavu) pochopili ako problém pomeru časti a celku. Tým stanovila klasická grécka estetika (s výnimkou Plotina a jeho školy, kde princípy krásy spočívajú v preduševnení, ktoré samo formuje tvar a zjednocuje sa tak s Jedným, s Bohom) princípy krásy vyjadrenej pomernými vzťahmi, často numericky vyjadriteľnými.

Vzťah ku kráse mal u Grékov veľký význam. Gréci si boli vedomí svojej výlučnosti. Vzťah ku kráse mal byť toho dôkazom. Krásny, slobodný občan polis mal otvorenú cestu k sláve. A mnohí krásavci sú preto zaznamenaní v historických análoch. Aj preto sa už oddávna usporadúvali v chrámoch súťaže krásy. S výnimkou ostrova Lesbos sa však vypisovali iba pre mužov. Víťaza takejto súťaže so slávou dekorovali.

Gréci v súvislosti so zmienenými súťažami ustavične hľadali odpoveď na otázku, či sa dá krása merať a či sa dajú stanoviť overiteľné kritériá. Cestu týmto úvahám razí stoická náuka o kráse ako súmernosti. To povedie k štúdiu vzťahu celku a častí takzvaného „organického charakteru“ človeka a stanovia sa preto závažné antropometrické pravidlá, ktoré sa postupne spresňujú. Týka sa to i známej vitruviavskej miery, ktorá stanovila rad zásad o pomeroch jednotlivých častí ľudského tela a hlavy. Tak napríklad veľkosť obličaja, a to od miesta, kde sa začína rásť vlasov, až k brade má byť 1/10 výšky celého tela. Samotný obličaj je rozdelený na tri rovnaké časti: na oblasť čela, na strednú oblasť nosa a na spodnú časť úst a brady. Winckelmann na základe podrobnej analýzy gréckych sôch stanovil niektoré esteticko-fyziognomické princípy,

ktorými sa niekedy riadili grécki sochári. Tak obličaj, ktorý sa skladá z troch častí, je trojnásobnou dĺžkou nosa. Obočie je krásne vtedy, ak ho reprezentuje úzky pásik o šírke ostria noža. Takémuto obočiu sa vravelo „brvy Grácií“. Ak ale bolo obočie rovnako úzke, no výrazne klenuté, nepovažovalo sa za krásne. Krása očí spočívala vo veľkosti, nie v ich vypuklosti. Preto má ideálna hlava oči zasadené hlbšie, než býva zvykom. Krásne čelo je skôr nižšie. Rozmer úst je rovnaký ako šírka nosa. Dolná pera má byť plnšia ako horná, aby vznikla prehĺbenina, takzvaný „prvok rozmanitosti“. Krásna brada je plná a oblá, nie však rozdelená.

Umelec bol zobraziteľ krásy. Ak bol schopný naplniť stanovené princípy originálne, bolo jeho dielo prijaté a on sa tešil všeobecnému uznaniu.

Ženský názor na mužnú krásu podáva list hetéry Atalanté hetére Korine: „...oči mal sfa gazela, tvár ani scervenenu hnevom, ani zmäkčilou poživačnosťou, ale mužnú a pritom láskavú. Farba jeho pleti nebola ani príliš biela ako u žien, ani priveľmi tmavá. Vlasy mu splyvali v miernych vlnách... Líca neboli rumenné (to sa hodí pre ženy), ale ani bledosť nezakaľovala ich pôvab...“

Fyziognomika bola i zdrojom masky v klasickom gréckom divadle.

Masky antického divadla zakrývali, neskôr i prevyšovali celok hlavy, takže vytvárali ilúziu stáleho výrazu, ktorý sa dopĺňal príslušným tvarom a farbou vlasov i brady. Masky využívala poznatky fyziognomiky, prípadne súvekej charakterológie. Nemalý význam zaujímal v maske symbolika farebnej škály. Masky boli totiž vyfarbené na líkach, perách, vlasoch i na očných dúhovkách. Ďalšou výraznou črtou gréckej masky bolo jej „ochlpenie“ – vlasy a brada. Šlo o farbu, tvar, resp. o úpravu, o ich prebytok či nedostatok. Ochlpenie poukazovalo na mieru animality či kultivácie (javiskovej) osoby, ktorú maska predvádzala. Tak v maskách satyrského zboru bol tupý „ňufák“, špicaté uši doplnené čiernymi rozstrapatenými vlasmi a spravidla s dlhšou bradou. Komická maska sa opierala hlavne o tvarovú disharmóniu, ktorá vytvárala kontrast k ideálu krásy. Komická maska predstavovala skladbu ošklivých črt, stojacu na hrane alebo prekračujúcu hranicu monštruóznosti. (Tá bola prisúdená Sokratovi.) Inými komickými znakmi boli nadmerný nos, plešina a hrdzavé ochlpenie.

Rímsky pragmatizmus, istá ľahostajnosť k metafyzickým problémom prvej filozofie, boli vyvažované záujmom o konkrétne jednotlivosti, o prítomný či práve nastávajúci čas blízkej budúcnosti. K tomu všetkému smerovalo i rímske vešdecké umenie, ktoré sa zapodievalo znameniami videnými i počutými, na čo sa vzťahovalo i umenie „čítania z tváre“. Tam Rimania využili klasické poznatky gréckej antropometrie, fyziognomiky i stanovené princípy telesnej krásy.

*Kapitola z monografie Josefa Vinařa Tajomstvo tváre, ktorú v roku 2010 vydáva s prispe-
ním Ministerstva kultúry Slovenskej republiky Akadémia umení v Banskej Bystrici.*

Preložil Anton Kret

ON THE PHENOMENOLOGY OF AN ACTOR'S FACE**JOSEF VINAŘ**

Josef Vinař, reputable Czech theatre theoretician, produced a comprehensive and theatrically profound monography on the role of an actor's work with his/her own face in the rendition of a dramatic figure and, hence, the function of the actor's face in the process (not only strictly limited to facial expressions) of change of an actor to a dramatic figure. The author examines this process from different angles and traces back the less-known areas of perception and the use of the face in the theatre cultures of the Far East. The paper *On the Phenomenology of an Actor's Face* focuses on the elucidation of the presence of physiognomy in ancient Chinese culture and in ancient theatre. The paper is concluded by the author's statement that Roman pragmatism, certain indifference to the metaphysical problems of early philosophy, was outweighed by an interest in concrete specificities, in the present or about to begin time of the foreseeable future. The Roman art of vaticination, which interpreted omens, both seen and heard, and built on the art of "reading from the face", served the above purpose. Here the Romans would rely on the classical knowledge of Greek anthropometry, physiognomy and the set principles of corporeal beauty.

TVORBA JÁNA ROMANOVSKÉHO V ZRKADLE IDEOLOGICKÝCH PERIPETIÍ

IDA HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ

Divadelná fakulta Vysokiej školy múzických umení, Bratislava

V druhej polovici päťdesiatych rokov 20. storočia, po likvidácii súkromného divadelného podnikania a odňatí licencií súkromným bábkarom, sa na Slovensku v rámci koncepcie novej československej kultúrnej politiky začali vytvárať podmienky pre založenie profesionálnych bábkových divadiel ako štátnych kultúrnych inštitúcií. Prvými bábkarskými profesionálmi, prvými hercami v profesionálnych bábkových divadlách boli ochotníci. Takým bol i jeden z prvých zakladateľov profesionálneho bábkového divadelníctva na Slovensku – Ján Romanovský, úzko spojený s Bábkovým divadlom (v súčasnosti Staré divadlo K. Spišáka) v Nitre. Tento divadelný organizátor, riaditeľ, režisér a autor sa prihlásil k umeleckému vzoru, ktorým mu bol významný ruský a sovietsky herec, bábkar, režisér, riaditeľ divadla Sergej Vladimirovič Obrazcov, v bábkarských kruhoch považovaný za „bábkarského Stanislavského“.

Ján Romanovský priniesol podľa vzoru Obrazcovovho divadla do nitrianskeho bábkového divadla techniku spodových bábok, pôvodne pochádzajúcich z ázijskej Jávy, tzv. javajok – wayang golek. Táto technika sa stala dominantnou nielen v Nitre, ale postupne na celom Slovensku. V Čechách bol Obrazcovovým obdivovateľom a nasledovníkom režisér, autor a riaditeľ Ústredného bábkového divadla – prvého profesionálneho bábkového divadla v Československu, založeného r. 1949 – Jan Malík.

Profesionálne bábkové divadlá v Československu preberali nielen sovietsky organizačný model, ale spočiatku aj výrazne ideologicky poznačený repertoár. V tom čase prebiehali diskusie o vzťahu socialistického realizmu a rozprávky, ktorých cieľom bolo poradiť si s týmto žánrom určeným deťom, rovnako ako s direktívne určeným percepčným zameraním bábkového divadla výlučne na deti a mládež. Klasická rozprávka ideologicky nevyhovovala. V päťdesiatych rokoch autori násilne vnášali do bábkových hier myšlienky socialistickej ideológie. Nevyhol sa im vo svojich prvých hrách a v počiatočných fázach svojho režisérskoho pôsobenia v nitrianskom bábkovom divadle ani Ján Romanovský.

Dobové príspevky v divadelných periodikách prinášajú úvahy o socialistickom realizme ako jedinej možnosti umeleckého vyjadrenia sa. Do tvorby pre deti a mládež ideológia vniesla zmätok. Prispievatelia viedli úvahy o novom poňatí rozprávky, o realizme a rozprávkovosti v bábkovej hre, veľa sa písalo o úlohách bábkového divadla v novom spoločensko-politickom a kultúrnom systéme, či potrebe dodať viac materializmu do bábkových rozprávok.

Niektorí autori publikovali i extrémne názory, vyjadrujúce potrebu revízie rozprávok, ako napr. štúdia J. Hostáňa¹, v ktorej sa autor vyjadruje o ich škodlivosti

¹HOSTÁŇ, J. *Revize našeho pohádkového dědictví*. In: Divadlo, ročník I., 1950.

v tom, že v rozprávkach zvieratá konajú ako ľudia a to vraj deti mätie, ako aj o potrebe rozprávky ako nástroji na ukazovanie vzorov hrdinstva, poukazovanie na triedne rozdiely a vzbudzovanie túžby po ich odstránení.

Bábkové divadlo malo tiež slúžiť ako nástroj boja proti idealistickému svetonázoru a kresťanským výchovným vplyvom, ako to jasne formulovali sovietske príspěvky, napríklad práca N. Dubova pod názvom *Zastaralá rozprávkovosť*, publikovaná u nás o dva roky neskôr než v sovietskom periodiku Teatr.²

V časopise Naše divadlo z rokov 1948/49 K. J. Peško píše: „Sami už intuitívne cítime, že aj bábkové hry mali by sa dať na cestu k novým metám. Zdá sa nám, a niekedy až príliš silne, že tradičné archaistické postavy rozprávkového sveta /ako kráľ, čarodějnice, draci a podobne/ nemali by už zaberať miesta v duševnom svete našich detí. Chceli by sme už konečne z nej odstrániť postupne tradičnú romantiku rozprávkovosti a nadprirodzeného sveta a postavíť ju na základy reality a hmatateľných hodnôt skutočného života“³. O pár riadkov nižšie autor konštatuje, že u detí „zostáva vášnivý záujem o rozprávkovosť, fantáziu, vybočenie z reality, a u starších záujem o senzáčnú dobrodružnosť. Čím väčšia rozprávkovosť, čím väčšia úchyľka od všedného života, čím fantastičejšia zápleťka, tým väčší záujem a úspech.“⁴ Autor sa evidentne zamotával vo svojich protichodných tvrdeniach. Ochranným štítom sa mu však stal, ako temer vo všetkých podobných príspevkoch o bábkovom divadle tej doby a ešte dlho potom – Sergej Obrazcov.

V úvode článku nazvaného *Realizmus a rozprávkovosť v bábkovej dráme* ten istý autor píše: „... dajme sa prekvapiť jeho (Obrazcovovou) rozprávkovou tematikou, už či je to *Aladinova lampa*, *Štedrovečerná noc*, *Kráľ Jeleň* alebo *Nevídaná krása*. A tuná názorne vidíme, že rozprávkovosť kriticky vyvážená, skutočne umelecky podaná, koreniaca nie v meštiackom gýčovom romantizme, ale aj v svojských tradíciách ľudu, nie je reakčná, ale je pokroková a žiadúca a slúži len na osoh bábkovej hre. Zo skúsenosti Obrazcova berieme tiež určité poučenie.“⁵

Ideologizácia bábkového divadla v stalinistických päťdesiatych rokoch sa prejavila nielen v teoretických článkoch, ale aj v bábkových hrách. Pre názornú charakteristiku uvedme úryvok z hry Ondreja Bartoša *Malý partizán*, napísanej „pre vajúgny“⁶. Iba tak si možno dnes urobiť predstavu o tom, čo dobové autority „od umenia pre deti“ očakávali, ale i spôsobe, akým sa tvoriví pracovníci usilovali vyhovieť požiadavkám schematizmu. Zdôraznime ešte raz – ide o tlačou vydaný text napísaný pre javajkové bábkové divadlo a určený detskému divákovi:

Malému slovenskému partizánovi Paľkovi, sirote, hovorí počas Slovenského národného povstania pri stretnutí v lese sovietsky veliteľ Jegorov tieto slová „Bojujeme proti spoločnému nepriateľovi. A my, sovietski ľudia, pomáhame všetkým čestným a dobrým ľuďom v boji proti krivde a nepravosti“.

Paľko: „A keď sa minie vojna...i potom nám budete pomáhať?“

Veliteľ: I potom. V boji, v práci, vo všetkom, Paľko.

² DUBOV, N. *Zastaralá rozprávkovosť*. Teatr, 1948, č. 12. str. 26 – 30.

³ PEŠKO, K. J. *Realizmus a rozprávkovosť v bábkovej dráme*. Naše divadlo, 20, 1948/49.

⁴ Ref. 3.

⁵ Ref. 3.

⁶ Porovnaj názvy: wayang golek – javajka.



Ján Romanovský: *Čierna pani*. Bábkové divadlo v Nitre, 1959. Réžia Ján Romanovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

Paľko: Prečo ste vy Rusi takí... takí dobrí?

Jegorov: Dobrí? Nás vedie Stalin, Paľko.

Paľko: Ahá, Stalin! Počúval som našich chlapcov, keď sa v zemľanke rozprávali o ňom. Súdruh veliteľ, tak rád by som ho raz videl naozaj. Živého, viete? Škoda, že nie je tu.

Jegorov: Paľko, súdruh Stalin je s nami všade. O ňom sa budeš učiť, učiť ako treba pracovať a nebáť sa nepriateľa...⁷

Táto hra sa napokon v profesionálnych bábkových divadlách nehrala, no duch stalinského strachu a socialistických dogiem bol v päťdesiatych rokoch skutočne prítomný aj v realizovaných bábkových a televíznych hrách. V archíve Slovenskej televízie existuje záznam inscenácie známej sovietskej bábkovej hry autora Jevgenija Švarca *Mesto hračiek* z päťdesiatych rokov, ktorú režíroval Ján Romanovský. Pre hru je charakteristická realistická popisnosť, dominantné je slovo, hoci ani o dobovú akčnosť nie je núdza. Všetko je podriadené nastupujúcej ideológii. Tá sa premieta nielen do textu, ale aj do javiskovej akcie a scénografie, pričom do textu sú priamo zakomponované politické heslá, ideologické dogmy i návody na správanie. Hlavnými hrdinami hry *Mesto hračiek* sú hračky a potkany. Vytvárajú dva tábory: jeden

⁷ BARTOŠ, Ondrej. *Malý partizán*, ROMANOVSKÝ, Ján. *Zvieratká a vodník Topelec*. Martin : Osveta, 1955, s. 65.



Ján Romanovský: *Zvieratká a vodník Toplec*. Bábkarský súbor pri Nitrianskom krajevom divadle, 1954. Réžia Ján Romanovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

s priateľený, ktorý reprezentujú hračky, druhý – nepriateľský – reprezentujú potkany. Priateľský tábor hračiek má svojho ochrancu, záštitu a zároveň vzor v človekovi (hrá ho živý herec).

Podobne ako v sovietskej hre *Veľký Ivan* je živý herec – oproti bábkam veľký – symbolom silného aparátu, ochrany, pravdy a spravodlivosti – komunistickej strany.

Príbeh hry *Mesto hračiek* je jednoduchý. Pokojný život hračiek narúša nepriateľ – potkany, proti ktorým treba bojovať. S pomocou „veľkého“ človeka hračky nad potkanmi zvíťazia. Potkany, ktoré ohrozujú pracujúce a spievajúce mesto hračiek ho napadajú tankami, lietadlami a stíhačkami, pričom v inscenácii používajú tvorcovia reálne zvuky bojovej techniky, sanitky a nákladných áut. Vytvára sa tak obraz vojny, pričom sa v texte zdôrazňuje potreba ostražiteľnosti pomocou takýchto replík: „Obrana, to je vec spoločná“, „Každý musí plniť úlohu podľa najlepšieho svedomia“, „Neslobodno hovoriť nahlas, aby nepriateľ nepočul,“ atď. Scénická výprava ide ruka v ruku s myšlienkovým zámerom hry, pričom pokojné, socialisticky sa rozvíjajúce mesto symbolizujú žeriavy a stavby panelákových domov. Tento televízny záznam bábkovej inscenácie má pre štúdium dejín bábkového divadla mimoriadny význam, pretože veľa takýchto záznamov z päťdesiatych rokov nemáme.

Textov sa zachovalo viac. Ich analýzou spoznáваме mieru vplyvu ideológie v postupnosti času tak, ako sa politické pomery za socializmu pomaly menili od tvrdého stalinizmu po etapy politického uvoľňovania a opätovného pritvrdzovania režimu v rokoch normalizácie po roku 1970, kedy sa v dramaturgii niektorých bábkových divadiel znova objavila ideologicky snáď najviac zatažená sovietska hra autorov

Sergeja Preobraženského a Sergeja Obrazcova *Velký Ivan*, ktorá mala prvú premiéru v Štátnom ústrednom bábkovom divadle v Moskve 2. 11. 1937 (réžia Sergej Obrazcov). V období normalizácie vyšla v LITE opakovane v roku 1972 a v tomto období ju opätovne uviedlo niekoľko štátnych bábkových divadiel v Československu! Šlo o hru, o ktorej Jevgenij Speranskij, známy sovietsky autor bábkových hier napísal, že v hre *Velký Ivan* autori v rozprávkovvej forme nastolili tému socialistickej revolúcie. Speranskij tvrdil, že Ivan v hre vystupuje ako heroický symbol sovietskeho ľudu, no v skutočnosti šlo o symbol komunistickej strany. Na podobnom princípe bola postavená i hra *Mesto hračiek*.

V roku 1955 vyšla vo vydavateľstve Osveta v Martine Romanovského hra *Zvieratká a vodník Topelec*. Jej premiéra sa uskutočnila 1. 6. 1954 v podaní Bábkarského súboru pri Nitrianskom krajo-
vom divadle a bola prvou Romanovského autorskou hrou. Režiroval ju sám vo výprave Ľudovíta Ozábalu a v maňuškovvej technológii s výnimkou postavy vodníka – javajky.

V hre sú schematicky postavené proti sebe dve skupiny – dobrí a zlí. Hoci je tento základný rozprávkový princíp čierno-bielych postáv všeobecne charakteristický pre rozprávkový žáner, v textoch z päťdesiatych rokov je zvlášť zvýraznený. Ak len odci-
tujeme zámer hry, ktorý autor formuloval v režijných a technických poznámkach, ani nemusíme citovať dialógy. Zámerom hry je “bdelosť a ostražitosť, nedať sa pomýliť zlomyseľníkmi a zakuklencami, ktorí sa všemožne usilujú rozbiť jednotu kolektívu zo sebeckých pohnútok. Cieľom hry je poučiť diváka, že len súdržnosť, statočná myseľ a viera v dobro môžu nás doviest k vytýčenému cieľu – k šťastnému a radostnému životu”⁸. Ide o boj proti záškodníkom socializmu (líška, vodník), kde zvieratkám pomáha lekár zajko Ušiacik, ktorého autor charakterizoval takto: “... morálne sa cíti zviazaný s kolektívom dobrých zvieratiek a neuvažuje, kde je jeho miesto, keď nadíde čas biť sa za spravodlivú vec. Je to zrejme pracujúci inteligent v lesnom svete”⁹.

Záškodnícka činnosť v hre spočíva v tom, že líška vyháňa zvieratká z „jej“ po-



Ján Romanovský: *Dlhý nos*. Bábkové divadlo v Nitre, 1955. Réžia Ján Romanovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

⁸ BARTOŠ, Ondrej. *Malý partizán*, ROMANOVSKÝ, Ján. *Zvieratká a vodník Topelec*. Martin : Osveta, 1955, s. 65.

⁹ Ref. 8, s. 66.



J. Romanovský a Š. Šmihla: *Matkin chlieb*. Bábkové divadlo Nitra, 1992. Réžia Ján Kozuch. Snímka archív Divadelného ústavu.

lianky. Ideu kolektivismu a spoločného vlastníctva ježko Pichliačik zdôrazní v situácii, keď líška pošliape zvieratkám kvety replikou: „Toto nie je tvoja polianka, ale nás všetkých“¹⁰. Záškodníci pokračujú ďalej, aby zvieratká, ktoré sa majú radi, rozoštvali. Narafičia krádež dreva, vodník navrhne, aby vypálili ježkov domček a čin chcú potom zvaliť na medvedíka. Vykonanie tohto činu im zvieratká prekazia. Chytia líšku pri čine a idú vyduriť vodníka z jazera strčením drôtu s prúdom do jazera. Líška a vodník ujdú do lesa a zvieratká si zaspievajú pesničku o kamarátstve a práci.

V šesťdesiatych rokoch postupne opadalo politické napätie. Na toto zmiernenie politických tlakov reagovali aj tvorcovia v bábkových divadlách a v bábkarskej dramaturgii sa začali objavovať aj adaptácie slovenských ľudových rozprávok s ich klasickými postavami ako boli kráľ, kráľovná a princezná. Tak to bolo aj v Romanovského hre – adaptácii slovenskej ľudovej rozprávky podľa Dobšinského *Dlhý nos*, ktorá mala v Nitre svoju prvú premiéru už v roku 1955 v réžii autora.

Predloha nedovolila autorovi adaptácie zaniest rozprávku veľkými ideologickými nánosmi, no autor vykreslil postavy „nepriateľskej triedy“ najmä vo verzii, ktorá vyšla vo vydavateľstve Osveta – Martin v roku 1956 ako negatívne charaktery. Aj v sovietskych rozprávkových hrách bol cár vykresľovaný ako negatívna postava alebo prinajmenšom ako hlupák.

¹⁰ Ref. 8, s. 38.



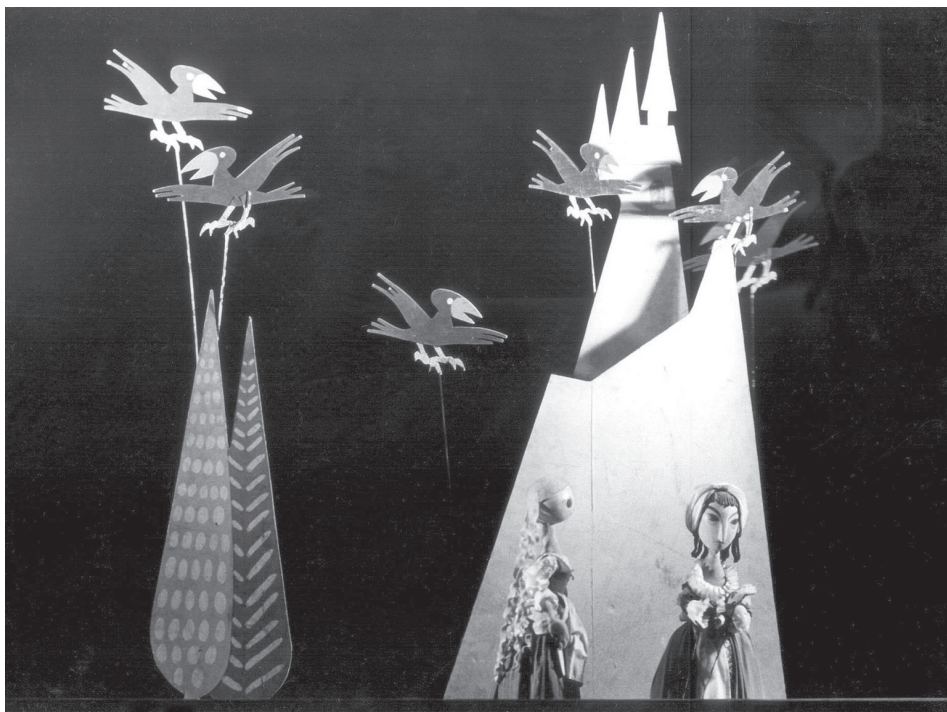
Ján Romanovský: *Princezná Kukulienka*. Bábkové divadlo v Nitre, 1970. Réžia Ján Romanovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

Postava kráľa v spomínanej Romanovského verzii hry *Dlhý nos* je vykreslená ako smiešna, nevkusná (kráľ chrápe, zíva, mliaska), lenivá (nič nerobí len odháňa mu chy), bojazlivá (bojí sa dvoch malých salónnych psíkov a je úzkostlivý na svoje háby). Nevie sa vyjadrovať, koktá, hľadá slová. Princezná je arogantná, najmä voči komornej, s ktorou zintriguje krádež princových čarovných vecí. Jedinou kladnou postavou je princ, ktorý však v Romanovského dramatinizácii vyznieva skôr ako naivný, až prihlúply mladík. Kladne vykreslená postava je aj Bača, ktorý sa prihovára princovi: „Hovorí sa, že komu sa na kráľovskom dvore zle vodí, to je dobrý človek“.

Dejová línia hry je identická s pôvodnou ľudovou rozprávkou, no hra je oproti pôvodnej predlohe ťažkopádnejšia, umelo dopísané vedľajšie motívy narúšajú pôvodný rytmus rozprávky aj jej dejovú priamočiarosť. Hra nemá zvláštnu literárnu hodnotu, je iba prvoplánovou dramatinizáciou predlohy.

V roku 1957 uviedol nitriansky bábkarský súbor ako svoju osemnástu premiéru Romanovského hru *Čierna pani*. Ide o hru, ktorú Romanovský v Nitre aj režíroval, a ktorá sa objavila v dramaturgii slovenských divadiel pod niekoľkými názvami, ako *Sedem farieb dúhy*, *Materina dúška* a napokon ako *Matkin chlieb* – ostatný raz uvedená ako hra J. Romanovského a Š. Šmihlu v Bábkovom divadle Nitra v roku 1992 v réžii Jána Kožucha a výprave Františka Pergera.

Táto hra sa výraznou kvalitou umeleckého textu vymyká úrovni väčšiny Romanovského hier. Samotný príbeh nie je banálny, ale obsahuje hneď niekoľko morálnych posolstiev. Ide o príbeh mladého chlapca Ďurka, ktorý v túžbe po zbohatnutí a vymanení sa z chudoby predá svoje srdce záhadnej, mystickej Čiernej panej. Z večného zatratenia vyslobodí chlapca sila materskej lásky a čisté duše jeho blízkych. Hra obsahuje prvky faustovskej poetiky pretavené do prirodzeného ľudového prostredia



Ján Romanovský: *Traja zhavranelí bratia*. Bábkové divadlo v Nitre, 1961. Réžia Ján Romanovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

jednoduchých postáv bez zásadného filozofického posunu. Je takpovediac pri zemi a jej predmetom sú základné ľudské hodnoty.

Normalizačné obdobie prinieslo popularitu Romanovského hre – komédii – *Princezná Kukulienka* (1970). Hra bola síce písaná bez výraznejších ideologických nánosov, azda jediný tendenčný inotaj sa objavuje v replike, ktorá chváli pobyt doma a vyzdvihuje ho pred cestovaním a behaním kde kade po svete, čo zaiste súvisí so zákazom cestovania a prísny uzatvorením hraníc po sovietskej okupácii v roku 1968. Inak je hra veselá, postavy sú si všetky rovné, všetky sú viacmenej kladné a sympatické, hra nemá žiadny výrazný konflikt ani výrazne negatívne postavy. Jej príbeh a konflikt sú banálne. Kuchtič Miško sa zamiluje do princeznej Kukulienky, pestúnka Elvíra sa chce vydať za kráľa, ježibaba za ježideda. Dochádza ku vzájomným nedorozumeniam z popletenosti. Vzťahy sa zamotajú, aby sa nakoniec rozpletli a každý dostal toho, po kom túžil. Pravdou je, že hra sa v divadlách stretla s relatívne veľkou obľubou u hercov.

V nitrianskom bábkovom divadle mala hra celoslovenskú premiéru v roku 1970. Režijne ju naštudoval jej autor Ján Romanovský vo výprave Jany Pogorielovej. Tento tandem hru naštudoval v tom istom roku aj v Bábkovom divadle v Košiciach. V roku 1971 hru odpremiérovali bábkové divadlá v Bratislave a v Žiline. V štátnom bábkovom divadle v Bratislave Romanovského *Kukulienku* režíroval Ján Hižnay vo výprave Hany Cigánovej. ŠBD hru uviedlo aj o jedenásť rokov neskôr, v roku 1982 pri príleži-



Ján Romanovský: *Dilinove husle*. Bábkové divadlo v Nitre, 1989. Réžia Ján Romanovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

tosti 25. výročia vzniku divadla, v úprave dramaturgičky Kataríny Revallovej a Andreja Pachingera. Režiroval ju český režisér Miroslav Vildman, scénografkou bola opäť Hana Cigánová. Inscenácia sa hráva dodnes. Po niekoľkých preobsadeniach vraj divácky úspešne pretrváva na javisku bratislavského bábkového divadla už dvadsaťpäť rokov. Princezná Kukulienka sa ako jediná Romanovského hra hrala vo všetkých profesionálnych bábkových divadlách na Slovensku.

Z Romanovského autorskej dielne vyšli ešte dve rozprávkové hry – dramatizácia známej ľudovej rozprávky *Traja zhavranelí bratia* podľa Dobšinského zbierky a pôvodná autorova hra s rómskou tematikou *Dilinove husle* v roku 1989. Posledná autorova hra, *Dilinove husle*, sa dočkala iba jedného uvedenia – dva mesiace pred odchodom Jána Romanovského mala premiéru v jeho domovskom divadle v Nitre.

Profil autora, ktorý sa ako jeden z prvých pokúšal písať bábkové hry a bol jedným z prvých režisérov a riaditeľov slovenského profesionálneho bábkového divadla, je predovšetkým svedectvom meniacej sa doby, ktorá ovplyvnila aj náš menšinový kultúrny fenomén – bábkové divadlo. Približuje jednu z ideologicky poznačených etáp vývoja bábkového divadla na Slovensku a prináša nový, objektivizujúci pohľad na dejiny bábkového divadla na Slovensku.

Ján Romanovský sa napriek dobovým peripetiám vypracoval na jednu z výrazných osobností nášho bábkového divadelníctva najmä vďaka jeho schopnostiam organizovať, ale aj vyučovať – učiť remeslu. Jeho kvalita bola práve v jeho komplexnosti a vtedajší stav nášho začínajúceho profesionálneho divadelníctva takéhoto človeka potreboval.

Romanovský nielen prebral estetiku Obrazcovovho divadla, ale zdokonalil systém vedenia javajok v tzv. nitrianskej javjkovej škole, ktorá nitriansky súbor v šesťdesiatych rokoch preslávila dokonalým, realistickým vedením javjky. Jeho ambíciou bolo sprofesionálniť bábkarkstvo vo svojom divadle a to sa mu aj v rámci spomenutých dobových podmienok a kontextov podarilo.

Bol to vo svojej dobe „guru“ nitrianskeho kolektívu bábkohercov, ktorí sa ešte niekoľko desaťročí nemohli vymaniť z vplyvu homogénneho javjkového divadla a silného vplyvu osobnosti Jána Romanovského v pozitívnom aj v negatívnom.

Tento príspevok bol časťou habilitačnej prednášky autorky v roku 2007.

JÁN ROMANOVSKÝ'S CREATION AGAINST THE BACKDROP OF IDEOLOGICAL TURNING POINTS

IDA HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ

The authoress of this paper ponders over the personality of Ján Romanovský, one of the founding fathers of modern Slovak puppet theatre. He was the organizer, manager and director of professional puppet theatre in Nitra and also author of puppet theatre plays. Ján Romanovský, following the example of the Russian puppeteer Sergey Obrazcov, introduced Javanese rod puppets, i.e. wayang golek, operated from below, originating in Asian Java. This technique turned out to be the predominant

way of controlling the puppet in Slovakia. The authoress analyses Romanovský's theatrical texts, premiéred under his direction in Nitra and gives an objective view of the role of Ján Romanovský in the context of the Slovak puppet theatre development.

AUTENTICKÉ A DIFERENČNÉ V STRATÉGIÍ DRAMATICKÉHO LITERÁRNEHO TEXTU

VIERA ŽEMBEROVÁ
Prešovská univerzita

Umelecké dielo (...) vyžaduje, aby bolo dotvárované divákom, ktorému je prezentované. Není to (...) něco, co bychom mohli jednoduše používat pro nějaký konkrétní účel, žádná materiální věc, z níž bychom mohli vyprodukovat nějakou věc jinou. Naopak, je to něco, co se manifestuje a projevuje pouze tehdy, když je to divákem tvořeno.

Hans-Georg Gadamer

*Umělec se zabývá vyjadřováním citů; a jediné city, které může vyjadřovat, jsou ty, které cítí, totiž jeho vlastní (...).
Umění není názírání, umění je akce.*

Collingwood

I.

Polarita nami vybraného názvu: mediálny text – umelecký text azda jasne naznačuje, že sa nechceme púšťať cestou, ktorá by sa vrátila na počiatok úvah, aké to texty sú, aký je medzi nimi vzťah, či sú autentické alebo identické atď. Otázky tohto zamerania patria do prehistórie mediálneho textu, keď sa problematizovala jeho entita a nepriznávali sa mu azda žiadne iné danosti, iba poslanie funkčného a tendenčného textu „tu a teraz.“ Mierna hyperbola naznačenej situácie by dovolila i dnes a iba z odstupu (času, praxe, špecializácie, precizovania atď.) voči javu médium a poznania o médiách vysloviť, ale už iba úsmevne i takéto otázky: ktorý text nie je funkčný a aký text nie je tendenčný? Napokon z ich postavenia (mediálny text – umelecký text) však jasne vychodí, že ich nevnímame v kontrastnej pozícii a neuvažujeme ani o ich výlučnosti.

Za podložie uvažovania o mediálnom texte a umeleckom texte určíme presvedčenie, ktoré sa opiera o tézu, že texty v obidvoch systémoch sú výsledkom osobitých, autentických estetických a poetologických výrazov a takto modelovaných významov. Medzi mediálnym textom a umeleckým textom vedome nevedieme ostrú deliacu čiaru, lebo predpokladáme dialóg, ktorý navodzuje autor v role viacdomého tvorcu. Do tejto roly sa môže dostať i text. Možností na rozvíjanie či domýšľanie súčastí, alebo podnecovateľov dialógu medzi médium a textom, textom a médium bude dostatok. Zdá sa, že podstatnejšie bude uvedomiť si, čo sa „stane“ s médium, keď sa ujme umeleckého textu, no i to, akých premien a pohybov sa „zúčastní“ text, keď prijme výzvu média. V obidvoch súvislostiach naznačujeme dosah na ich jedinečnosť a autonómnosť. Pritom nespochybňujeme, že východiskom akokoľvek odvážnych či naopak

tradičných „dialógov“ medzi médiom a umením, mediálnym textom a umeleckým textom ešte nenapovedá nič o kvalite, význame, účinku a efekte úkonu, ktorý sa stane ich výsledkom. V tejto súvislosti azda len marginália, ktorá sa svojho rozvinutia dočká v tom okamihu, keď sa spresní podstata konkrétneho média postaveného voči umeleckému textu.

Práve v tejto súvislosti naznačujeme prvé východisko: mediálny aj umelecký text považujeme za autonómne umelecké činy, ktoré nekladáme do relativizujúceho či kontrastného vzťahu. Naopak rešpektujeme ich druhovú, žánrovú jedinečnosť a jedinečnosť jazyka.

Za druhé východisko považujeme presvedčenie, podľa ktorého bude azda v nami naznačovanej súvislosti vhodné rozumieť, ale aj odlišovať pod termínom médium jav i nástroj, výraz i význam a to tak, aby sa odlišovali zvláštnosti jeho „technického a realizačného“ kontextu, ale aj skutočnosť, že môže ísť o súbor odlišných a členitých výrazových nástrojov a významových možností, čím naznačujeme, že doceňujeme odlišnosti, spôsobené ich materiálom a z toho vyplývajúcimi predpokladmi na naráciu, ale aj na komunikáciu, sociologický či estetický zásah a dosah. Táto skutočnosť však už súvisí s tým, že médiá musia domýšľať seba a svoj „umelecky jednotný fakt“,¹ teda svoju druhovú a žánrovú diferencovanosť vedľa schopnosti identifikovať sa vo svojej (mediálnej) „výpovedi“ s emóciami obsiahnutými v texte a (mediálnou) zážitkovosťou v poznaní svojho (pe)recipienta. Priesečníkom medzi mediálnym textom a umeleckým textom sa spoľahlivo stáva umelecký obraz.

Do širokého záberu prepojení, aké poskytuje mediálny text a špecifiká umeleckého textu vnášame tézu, ktorou prijímame jeden i druhý artefakt za autonómny výrazový prejav autora, nespochybňujeme jeho žánrové možnosti či hodnoty, ale počítame predovšetkým s jeho jedinečnosťou a tým, že sa dokážu vzájomne podnecovať či prelínať, lebo kultúrna prax pozná mediálny text ako výsledok zlievania sa viacerých umeleckých foriem. Za jeden z nich považujeme aj dramatický literárny text Jany Bodnárovej.

II.

Čas, to je prievan.

Jana Bodnárová

Autorská dielňa Jany Bodnárovej je dvojdomá, čo znamená i to, že sa programovo otvorila a naďalej sa otvára mnohosti a mnohorakosti formy i morfológie umeleckej výpovede, no rovnakým spôsobom sa vyhraňuje jej koncentrovanosť na ústredný problém jej stratégie, a ten súvisí so (pre autorku) stále ostrejšie sa ohraničujúcimi termínmi a ich etnicky, nábožensky, kultúrne, geograficky odlišnou „dejinnou“ sémantikou, hoci ide o lexiku latentných filozofujúcich kvalít², ako sú človek (dievča, žena), čas (pamäť subjektu), pohyb (premeny spoločenskej normy) v konvencii spoločenských mravov a postojov voči javu, hodnote a následkom procesov vytvárajúcich život v jeho kultúrnej a medzilidskej „realite.“

¹ ECO, Umberto. *Skeptikové a tešitelé*. Přeložil Z. Frýbolt. 1. vyd. Praha : Svoboda 1995, s. 354.

² ECO, Umberto. *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Uspořádal J. Fiala. 1. vyd. Praha : Moraviapress 2000.

Prozaička, poppoetka, dramatická, scenáristka Jana Bodnárová sa pohybuje medzi dejinami umenia a prítomnosťou umení, teda medzi druhovými a žánrovými možnosťami jednotlivých typov umení tak, aby zdôrazňovala danosti aj vlastnosti ich výrazového materiálu tým spôsobom, ktorý im zostal prirodzený. Synkretizmus jednotlivých typov umení, zvlášť epiky, výtvarného umenia a drámy, koncipuje autorka ako spontánne prelínanie sa ich naračných, výrazových a formálnych „možností,“ ktoré neobmedzuje v ich prejave a výsledku ani priestor, čas, ale ani naliehavosť výpovede, smerujúcej ku gnóme, čím sa dotváranie nových morfológických a výrazových celkov pre ňu a jej dielňu stáva tým tretím artefaktom, teda komponovanou syntézou s uchovanými cezúrami jednotlivých morfológických východísk (obraz, umelecký text, umelecký predmet atď.) v Bodnárovej autonómnej autorskej licencií na sémantiku fiktívneho, druhovo a žánrom „dramatického“ textu (hra) na motívy konkrétneho, iného, teda (ne)verbálneho artefaktu.

Tak naznačenú autorskú stratégiu „materializovala“ autorka do stratégie textu s ambíciou výrazovo a významovo „pluralitného,“ a predsa dostredivého (tematizovaného) problému Čas v dramatickom texte *Spiace mesto*, ktorá má autorkino spresnenie v podtitulu *Nerealizovaná hra podľa obrazu Paula Delvauxa*, v dramatickom texte *Kozorok* s podtitulom *Hra podľa súsušia Maxa Ernsta* a v texte hra *Á la futuristická: Nohy* so spresnením *Hommage á F. T. Marinetti a Bruno Corra*.

Látka Jany Bodnárovej je naviazaná na život človeka v čase, kde také limity, ako sú jeho začiatok a koniec mnoho neznamajú. Autorku zaujíma „priestor“ medzi nimi, teda žitie, živorenie, prežívanie, v skutočnosti „pravda“ o obyčajnom jestvovaní jednotlivca je to, čo tematizuje takmer vystupňovane najskôr vo svojich prózach. Ony sa premenili v poslednom desaťročí v Bodnárovej próze na detailne variované štúdie so základnou ideou obety, utrpenia, bolesti a nemožnosti uniknúť zo zovretia svojej rodovosti, rodiny, pamäti. Autorka sa dostala po taký bod svojho „videnia“ javu v súvislostiach ľudského rodu, že sa problém „presídlil“ z prózy aj do jej dramatických literárnych textov.

Časopisecky publikovala „monodrámu v dvoch paralelách“ *Lampiónový sprievod* (2002). Dramatický literárny text má svoje morfológické danosti, ktoré ho voči prozaickému textu buď kondenzujú (práca s autorskou poznámkou okrem textu postavy), alebo ho neohraničujú v jeho sémantike, čo znova „určí“ autorov postoj k textovej a netextovej časti dramatického literárneho textu.

Monodráma v dvoch paralelách naznačuje druh, žáner a pozíciu „príbehovej“ časti, veď sa hovorí o jednej tematickej a (aspoň) dvoch „sujetových i fabulačných“ paralelách, čo by predznamenávalo, že subjekt bude ten istý, alebo veľmi sa približujúci, k „svojej“ časovej predlohe a akčnej výpovedi. Monodráma ako žáner napovedá aj čosi ďalšie: buď pôjde o výkon jedného herca, alebo aj nejaviskové médium, ktorým môže byť rozhlas, televízia, video atď. Istotou však zostáva, že sa epicentrom stáva individuum, ktoré v sebe nesie dramatickú situáciu, mravné či poznávacie poslanstvo odvodené z osobnej empirie, zážitku, privátnej drámy, ktorá má svoj rozsah, dĺžku, expozíciu aj riešenie. Spôsob, akým sa obnažuje osobná dráma, či sa tak stane v priestore bez súvislostí voči spoločenským dejom, alebo naopak ony budú tvoriť určujúce súradnice dejov dramatickej postavy, určí aj typ drámy a jej dramatický význam, pretože ten zas podlieha „správaniu sa“ postavy s funkciou, teda aj jej dramatickým kompetenciami.

Bodnárovej monodráma v dvoch paralelách *Lampiónový sprievod*, ktorá vo svojej

symbolike v odlišných kultúrach má aj odlišné významy, hoci tie sa pohybujú od oslavy úspechu (života) po oslavu konca (iného života), si z dejinného času Európanky z prelomu 20. a 21. storočia a Číňanky z obdobia dynastie Čing z prelomu 16. a 17. storočia vyberá, popri intímnej pamäti ženy na ceste od dieťaťa po ženu, predovšetkým jej osobný emotívny svet. Prvé prepojenie medzi Európankou a Číňankou vzniká z rodu, druhé s poranenej ženskosti, tretie s pocitu nenaplnenosti, štvrté z pátosu voči bolesti svojho Ja, z frustrácie po rozpade osobného ženského Ja, zo zničenia emotívneho Ja, zatlačeného údelom do tmy času, lenže ten v tejto súvislosti má podobu cudzích a iba zlých, krutých, žiarlivých, sebeckých, chamtivých alebo mocou utopených (ne)ľudí.

Bodnárová pracuje v *Lampiónovom sprievode* s morfológiou drámy, v epickom kontexte s postupmi priamej reči bez rešpektovania časovej logiky vývinu problému, ale s precíznym odlišovaním priestoru narácie a priestoru akcie. Bodnárovej koncepcia textu so znakom dramatickej literatúry v jej deskripcii a strohej transparentnosti znamená i to, že uvádza výlučne technické poznámky, ktorými ešte rozčlení priestor na javisku na dva bloky, kompozične s prehlbujúcou sa drámou postavy pohybuje tam i späť s časom dávno uplynulej akcie, čím aj formálne zabezpečuje odčlenenie a nesplynutie intímneho príbehu ženy, „prítomnej“ Európanky a „dávnej“ Číňanky.

Inštrukcie autorky, medzi nimi sú tma, ticho, svetlo, lokalizácia javiska, chór, farba, vizualizované emócie postavy demonštrované scénickou rekvizitou (textília atď.), navodzujú celok dramatickej situácie *Lampiónového sprievodu*, teda jej konfliktosť (muž a žena) voči lyrickosti (žena v akomkoľvek čase o sebe), epickosť (z detstva do dospelosti) voči tragickosti (zničený život ženy), naračnosť (významové „plány“ mlčania a hovorenia prostredníctvom svetla a zvuku), a to všetko voči prežívaniu (ticho, zvuk), gestickosti (rekonštrukcia) i mlčaniu (bolesť, bezmocnosť) aj ako dopĺňanie sa slova vypovedaného jedinou postavou na javisku a jeho ilustrácia alebo dopovedanie v scénickej „dekorácii“ chóru a postavy (textília, pohyb a tvarové premeny chóru na javisku, sémantika svetla a zvuku či predmetov atď.):

„Javisko je rozdelené napnutou bielou drapériou na dve polovice. Môže to byť brokát – ktorého belosť symbolizuje pre Číňanov smútok – ním vystielali všetky cesty, po ktorých kráčal pohrebný sprievod. Počas hry ženy budú – v stroboskopickom mihotaní – vtlačať svoje tváre, dlane, celé telo do silne napnutej látky, akoby chceli komunikovať, či počuť jedna druhú cez priestor a čas.“

Bodnárovej autorská poznámka sa v *Lampiónovom sprievode* netají tým, že je v službe tematicky a problémom blízkeho, iného, epického (novela, román) textu, teda sa autorkina scénická poznámka opakuje takmer staticky ako príkaz na časové, personálne a akčné odlišenie javiskového priestoru pre Európanku:

„nastvietenie ľavej polovice javiska – teritórium Európanky“ – alebo pre postavu ONA 1 aj pre Číňanku: „osvetlenie pravej polovice javiska – teritórium Číňanky“ – alebo aj pre postavu ONA 2.

Všeobecnejší, teda voči pohybu v priestore času s obsahom dejov postavy len z jej dávnej minulosti, intímnej pamäti, ktorý je rapsodický a vertikalizovaný a nie chronologicky rekonštrukčný i preto, lebo si autorka uvedomila, že v hĺbke skúsenostné-

ho podložia ide o dva takmer totožné romantické príbehy bezbranných zneuctených dievčat a bezmocných, zničených žien. A tak jej záleží na tom, aby jej dramatický literárny text dokázal vyjadriť, ako rozvracané a vzápätí stupňujúce sa citové napätie i myšlienkový pohyb sú ohraničené a vyprázdnené triviálnymi sentenciami, ako by mohli byť i tieto: aj to sa stáva, je to bežné, veď to poznám atď.

Lampiónový sprievod v línii Európanky napovedá, že pravdepodobne pôjde o tematické, problémové a zážitkové spojenie tejto línie dramatického literárneho textu autorky (predovšetkým) s jej prozaickými textami *2 cesty* (1999) a *Tiene papradia* (2003), kým línia Čiňanky odkazuje do čitateľského zázemia všeobecne známej (erotickej) lektúry známej – za všetky pripomeňme – z Kawabatovej autorskej dielne.

Snímanie „pozlátka“ šťastia zo života ženy smeruje k drsným filozofujúcim prejavom postavy voči sebe a svojmu životu:

Ona 2: Život je smradľavá kaša! Chlad mi zvierá srdce,

ktoré sú v hĺbke tragického „tuctového“ ľudského (ženského) príbehu spojené s opakujúcimi sa otázkami (dcéra, dievča, mladá žena, stanúca žena), tie paradoxne „nestarnú“, adresovanými otcovi, nikdy nie matke, lebo o nej v *Lampiónovom sprievode* nie je ani relevantná reč:

ONA 2: Otecko: Kedy už dofajčíš fajku?

ONA 2: Otecko? Prečo si ma nedržal za ruku?

ONA 1: Otecko, prečo si bil a kopal do brucha Olinu?

ONA 1: No a potom si sa záhadne vyparil. Otecko!

Citové, mravné a spoločenské sklamanie, strata istoty v jeho statuse rodičovstva aj nedôvera a maskulínny svet, tie sa protagonistke spájajú so spomienkou na otca a spomienka „funguje“ v kompozícii monodrámy ako stavidlo na spúšťanie zlých, neľudských a ponižujúcich epizódiek, z ktorých vyrastá erotické a sexuálne monštrum mužského sveta:

ONA 1: Keď som spala sama, hladkala som si ruky, nohy, všetko, všetučko. Ako keby som sama sebe bola dieťaťom (...). Hovorila som si: moja, moja, moja dobrá, moja pekná, moje dievčatko (...). Ako keby som sama sebe bola mamou. Raz ma zavolať do kabinetu vychovávateľ. Potom ma zavolať ešte niekoľkokrát, zakaždým mi rozopínal blúzku. Chripel. Stiahol mi flanelovú košieľku (...). Držal ma v rukách ako živú bábiku, ale ja sama som bývala v palci svojej nohy. Smiešne, otecko, nie? (...). Kde si tak dlho bol, dočerta? Každé ráno som ňa čakala.(...).

ONA 2: Ale na tebe sedela tvoja vtedajšia žena. Odev mala rozhrnutý. (...).

ONA 2: Otecko, je to pravda? Vraj biješ svoju vtedajšiu ženu (...).

Obidve postavy – Európanku aj Čiňanku – spája vnútorná zlomenosť, i to prinieslo nedetské detstvo do „praxe“ života dospelaj ženy:

ONA 1: Ja som sa nikdy nevedela búriť.

Jana Bodnárová si najskôr uvedomuje vyprázdnené romantické obsahy v zážitkovom a životnom príbehu svojich dramatických ženských postáv, ktoré sú sústredené na svoje Ja, hoci ich oddeľuje čas, kontinenty aj kultúra v ktorej vyrástli, aby dramaticka spoločne s nimi nevyslovila, hoci o tom vie, pretože niet rozdielu v životoch tých, ktorí nevzišli z lásky a nežijú s láskou, že viac ako emócie potrebuje život svoju mravnú pravdu a ňou sa pre *Lapiónový sprievod* stala zodpovednosť za život najbližších.

Viac ako láska sa jej javí povinnosť, preto si vypomáha veršami z piesne Tou O, odkazom na divadlo v Nankingu či na poetiku divadla kchung-čchi atď., vedieť odpovedať na otázku: Kde, či kam sa stratila cesta domov?

PRAMENE:

Umelecký text

BODNÁROVÁ, J. *Lapiónový sprievod*. Monodráma v dvoch paralelách. Romboid, 37, 20032, 2, s. 29 – 41. ISSN 0231-6714.

Odborná literatúra

COPPLESTON, T. *Moderní umění*. Preklad M. Černá. 1. vyd. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1965.

ECO, U. *Skeptikové a těšitelé*. Přeložil Z. Frýbolt. 1. vyd. Praha : Svoboda, 1995.

ECO, U. *Mysl a smysl. Sémiotický pohled na svět*. Uspořádal J. Fiala. 1. vyd. Praha : Moraviapress, 2000.

GRAHAM, G. *Filosofie umění*. Přeložila J. Zehnalová. 1. vyd. Praha : Barrister&Principal, 2000.

LANGEROVÁ, V. *Na slovo s Janou Bodnárovou*. Slovenské pohľady, 107, 1991, 11, s. 126 – 131.

McLUHAN, M. *Jak rozumět médiím. Extenze člověka*. Přeložil M. Calda. 1. vyd. Praha : Odeon, 1991.

MIHOKOVÁ, Z. *Estetické vnímání umeleckých děl. Paralely umění a náměty na interpretaci vybraných děl*. 1. vyd. Prešov : Metodické centrum 2000.

MISTRÍK, E. a kol. *Kultúra a multikultúrna výchova*. 1. vyd. Bratislava : IRIS 1999.

PAVERA, L. – VŠETIČKA, F. *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc: Nakladatelství Olomouc 2002.

PODMAKOVÁ, D. *Zrkadlenie dramatizácií Rakúsovej Piesne o studničnej vode*. Slovenské divadlo, 50, 2002, č. 2, s. 140 – 151.

PODMAKOVÁ, D. *Transformácia prozaických diel Ladislava Balleka do dramatických textov*. In: KRNOVÁ, K. (ed.) *Literárne dielo Ladislava Balleka*. Zborník z literárnovedeckej konferencie uskutočnenej 23. októbra 2002. 1. vyd. Banská Bystrica : UMB, 2003, s. 88-98.

SPOUSTA, V. *Vybrané problémy axiologické a estetické výchovy v tabulkách a schémach*. 1. vyd. Brno : Masarykova univerzita. Pedagogická fakulta, 1995.

SORIAU, É. *Encyklopedie estetiky*. Přeložil Z. Hrbata a kolektiv. 1. vyd. Praha : Victoria Publishing, 1994.

AUTHENTICITY AND DIFFERENTIALITY IN THE STRATEGY OF A DRAMATIC LITERARY TEXT

VIERA ŽEMBEROVÁ

The acclaimed literary scientist does not make a strict distinction between a mass media text and an artistic text. She considers both the texts to be autonomous artistic entities which are not placed in a relativising or contrasting relationship. On the contrary, she is respectful of their form and genre and language uniqueness. The second point of departure for her is a conviction according to which it would be instrumental and appropriate to use the term "medium" not only for denoting but also for distinguishing a phenomenon and a means, an expression and a meaning in a way in which the peculiarities of its "technical and realisation" contexts would be brought into prominence and also the fact that it can represent a set of different and multifaceted means of expression and semantic possibilities. Thus, the authoress alludes to peculiarities caused by their material and from it ensuing narration and communication propensities, sociological or aesthetic interventions and effects. The point of intersection between a mass media text and an artistic text is an artistic image. The authoress applies her theoretical assumptions to the analysis of the texts of Jana Bodnárová, prose writer, poppoet, dramatist, and script-writer in one. Her works oscillate between the history and the present of art, i.e. between form and genre possibilities of various types of arts, in order to highlight the intrinsic features and qualities of their expression material in a fashion which is natural to them. Jana Bodnárová is cognizant of the emptied romantic contents in the experiential and life stories of her dramatic female protagonists, which are invariably Self-centred, although separated in time, across the continents and cultures in which they were raised.

K IDEI „PROLETÁRSKEHO“ DIVADLA V PRVEJ REPUBLIKE

ANTON KRET

Zdalo by sa, že voľné združenie pokrokovovo zmýšľajúcich umelcov Devětsil (1920 – 1930, úplný názov znel Umělecký svaz Devětsil, od roku 1925 Svaz moderní kultury Devětsil), v ktorom boli traja divadelní režiséri (Jindřich Honzl, Jiří Frejka, Emil František Burian), dvaja herci (Jiří Voskovec, Jan Werich), divadelný kritik a spisovateľ (Julius Fučík), teoretici (Karel Teige, Bedřich Václavěk), niekoľko spisovateľov a básnikov úzko spriaznených s divadlom (Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert), skladateľ scénickej hudby (Jaroslav Ježek) a rad výtvarníkov, architektov, skladateľov ovplyvniť dianie v ochotníckom divadle orientovanom na marxizmus, ktoré sa samo nazývalo robotnícke alebo proletárske. Aj keď viacerí zo spomínaných zasiahli do tohto hnutia a spolupracovali s ním, po celých desať rokoch trvania Devětsilu sa ochotníci nevzdali tradície vystačiť si vlastnými silami, alebo (a to bol prípad najmä českých „proletárskych“ divadelníkov) radšej vykročiť na neoverenú cestu porevolučného ruského divadelného „agitpropu“, čomu na istý čas podľahol aj režisér Jindřich Honzl, keď sa pokúsil o masové vidovisko s prvkami spartakiády.

Veci sa však mali inak.

Zárodky divadla, ktoré sa malo podľa predstáv ideológov sociálnodemokratických a komunistických strán na prelome devätnásteho a dvadsiateho storočia stať „proletárskym“, existovali v Čechách aj na Slovensku od druhej polovice storočia pary: František Kubr (po ňom aj Adolf Scherl alebo Milan Obst) v Čechách alebo Ján Rovesný (neskôr Jozef Drug) na Slovensku nachádzali v akýchkoľvek divadelných počinoch krúžkov, ktoré sa hlásili k robotníckemu hnutiu, alebo ktoré uviedli nejakú hru s plus-mínus sociálnou tematikou, ouvertúru k budúcemu „proletárskemu“ divadlu.

Prvé zmienky o existencii samostatných robotníckych divadelných spolkov nachádzame v časopise Česká Thalia z roku 1869, kde sa dozvedáme o inscenácii Tylovej frašky *Dareba* inscenovanej v robotníckom spolu Kruh v Středoklukoch, a o divadelných vystúpeniach pražského robotníckeho spolku Oul. Autor článku sa pokúša odôvodniť potrebu robotníckych divadelných predstavení, ktoré sú prostriedkom k vzdelaniu a tvrdí, že nimi „nová cesta otvorená jest dělnictvu k povznesení a ušlechťení“. Na Slovensku sa môžeme o robotníckych ochotníkoch dočítať už roku 1860, keď podľa správy z časopisu Sokol zahrli robotníci v podbrezovsko-hroneckých železiarňach Palárikovu komédiu *Drotár* a v tých istých šesťdesiatych rokoch uviedli rad hier, medzi ktorými nachádzame ďalšiu Palárikovu komédiu, *Inkognito*, Chalupkovu drámu *Dobrovolníci* (tematicky čerpajúcu z obdobia slovenského ľudového povstania r. 1848), Laskomerského *Starého zaľúbenca* a v tom čase veľmi obľúbenú Raupachovu hru *Duch času*. Prirodzene, rovnako v Čechách ako na Slovensku, sú v 19. storočí robotnícke divadelné predstavenia zjavom ojedinelým, pričom, ako tvrdí

autor knihy *Kapitoly k začiatkom socialistickej literatúry na Slovensku* Štefan Drug, robotníkmi v predstaveniach podbrezovských ochotníkov boli iba herci a všetko ostatné obstarávala pravdepodobne miestna inteligencia.

Stranícky vyhranené divadlo, aké sa snažili predstaviť marxistickí teoretici, je v Čechách nepredstaviteľné aj po zostrení sociálnych zrážok v sedemdesiatych rokoch, i po nástupe medzinárodnej revolučnej vlny po páde Parížskej komúny. Od tridsiatych rokov skúmaného storočia existoval v divadelnom hnutí zakorenený zmier, priam idylická triedna znášanlivosť, bratanie sa robotníkov s významnými obecnými funkcionármi a dokonca aj s továrnikmi. Na Slovensku to bolo o to jednoduchšie, že podobných robotníckych entít, ako bola spomínaná horehronská, tu bolo ako šafranu a navyše nepočítané slovenské, napríklad továrenské alebo banské, robotníctvo bolo prakticky bez kultúrnych tradícií a aj bez prehĺbenejšieho vzdelania. Až na začiatku 20. storočia, najmä pod vplyvom rastu robotníckych vzdelávacích spolkov, telovýchovných jednôt a neskôr aj marxistických krúžkov, sa divadelné dianie tzv. proletárskych súborov začalo postupne preorientovať na ideologickú propagandu (Gorkého hru *Na dne* uviedli v Čechách až roku 1902), ktorej zmysel a význam sa odhalil až po roku 1917, keď sa aj divadlo rodiaceho sa sovietskeho štátu stalo najmä pôdou pre takzvaný „kultprop“ – šírenie ideológie pomocou nástenkového, pódiovo-javiskového a čoskoro aj filmového prejavu. Divadelné večery robotníkov začínajú byť večermi agitácie do boja za zvrhnutie kapitálu a aj repertoárovo sa robotnícke divadlo osamostatňuje. Agitačné pásma, príhovory, prejavy a scény si neraz píše sami vzdelanejší robotníci a ich činnosť sa nesie v znamení boja proti „triednemu nepriateľovi“ – buržoázii.

Začiatkom 20. storočia sa začína organizačne vzťahovať aj slovenská sociálna demokracia a táto skutočnosť sa očividne odráža v znásobení činnosti slovenských robotníckych divadiel, ktorých protipólom je národno-buditeľsky orientovaný Slovenský spevokol v Martine, repertoárovo sa opierajúci o pôvodnú i staršiu slovenskú dramatikú, ale aj o vychýrený repertoár pražského Národného divadla z konca 19. storočia.

Repertoárový a teda aj ideologický spor teda neprebíhal predovšetkým na línii robotníci – nerobotníci, proletári – buržui, a už vonkoncom nie v rovine marxisti – kresťania, lež v rovine národnej, ktorá mohla byť staromilská (výlučne domáci národno-buditeľský a výlučne kresťanský charakter diel uznávajúci repertoár) alebo „moderná“, zameraná na to, čo sa hralo v Prahe, Viedni či Budapešti. Dokonca krikľavý predel bol aj medzi dedinskými krúžkami a divadlami „z mesta“, ktoré boli predsa len o čosi sekulárnejšie a väčšmi kozmopolitické. Historik Ladislav Čavojský napísal: „Už v minulom období najživší ochotnícky ruch bol v blízkosti miest s najbohatšou divadelnou tradíciou, ktorých príklad príťahoval okolité obce. Vyspelejší amatéri z väčších mestečiek priúčali v divadelnej práci mladých ľudí z okolia, požičiavali im javisko, dekorácie, kostýmy, preklady hier, radili, maľovali kulisy, neraz s nimi predstavenia aj nacvičili, dokonca v nich vystupovali. V tomto období sa vytvorili viaceré vyspelé strediská nášho ochotníctva. Na čele bol Martin, ale akési vedúce postavenie mali vo svojom kraji a viaceré podnety pre naše divadelníctvo priniesli ochotníci z Mikuláša, Ružomberka, Skalice a Tisovca.“¹

¹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Slovenské ochotnícke divadlo*. In: ČAVOJSKÝ, Ladislav – Štefko, Vladimír. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830-1980*. Bratislava : Obzor, 1983, s. 80.

Slovenská divadelná historiografia prakticky nesledovala činnosť robotníckych krúžkov, lebo tie spravidla neprináležali k matičnému ochotníckemu hnutiu a boli teda mimo okruhu jeho záujmov. Pritom objektívny význam a zmysel práce českých a slovenských robotníckych divadiel pred vznikom Prvej republiky bol nielen utilitárny (mali podľa ideológov robotníckych strán triedne a národne uvedomovať robotnícku masu a vychádzať v ústrety požiadavkám tvorcov formovať vlastné životné prostredie a vlastný duchovný svet, na čo má naše dnešná spoločnosť vyhranene negatívny názor), ale voľky-nevoľky sa ich činnosťou dopĺňala celková repertoárová škála divadelníctva v Čechách a na Slovensku. Ignorovaním tejto činnosti si divadelná publicistika aj kritika vyrážala zbraň z vlastných rúk: nepostrehla, že ináč extrémne tendencie „hrať na javiskách propagandu“, ku ktorým sa proletárske krúžky najčastejšie obracali, privádzali na naše javiská aj tendencie avantgardné. Robotnícke divadlo si postupne vybudovalo vlastný divadelný útvar – agitačné pásmo, ktoré sa neskôr stalo podkladom pre vznik kultúrnych úderných agitačných a propagandistických skupín, akou bola El-Carova skupina v Čechách. Ale napojili sa na ne aj profesionálni režiséri Oldřich Stibor, Jindřich Honzl, Emil František Burian, čo na Slovensku nenašlo ani zďaleka svoju obdobu, pretože, azda okrem Viktora Šulca v českej činohre SND, nebol ani jeden slovenský režisér presvedčený, že divadlo by mohlo a malo byť nástrojom propagandy a už vonkoncom nie propagandy marxistickej.

Kým počas prvej svetovej vojny v rokoch 1914 – 1918 činnosť českých a slovenských proletárskych ochotníckych krúžkov čiastočne, aj keď ani zďaleka nie úplne, ochabla, koniec vojny a vznik buržoáznej republiky znamenajú oživenie aktivity. Roku 1918 sa obnovuje činnosť SDDOČ (Svaz dělnických divadelních ochotníků československých), založeného už roku 1911; roku 1920 začína vychádzať časopis Dělnické divadlo, ktoré usmerňuje činnosť ochotníkov ideovo aj organizačne. Treba vedieť, že do vzniku Komunistickej strany Československa (1921) boli súbory väčšmi pod vplyvom sociálnodemokratických ideológov, ktorí sa dávali na spoluprácu robotníckych a ostatných ochotníkov oveľa liberálnejšie, než to neskôr robili komunisti. Keď sa v januári roku 1921 zakladala v Bratislave Robotnícka akadémia, dostáva sa do jej programu takého vyhlásenie: „Akadémia... bude robotníctvo upozorňovať na rôzne prednášky, výstavy a iné kultúrne podniky zriaďované v meste. Pomýšľa sa aj na zriadenie ochotníckeho divadla, ktorým by sa dala nová vzpruha k ušľachtilým zábavám a k mravnému povzneseniu.“

Po založení Komunistickej strany Československa sa SDDOČ stáva súčasťou Proletkultu KSČ, ktorý do roku 1929 združoval všetky proletárske kultúrne organizácie vrátane komunistických spisovateľov. Strana dáva „proletárskej“ kultúre a robotníckemu divadlu k dispozícii stránky svojich časopisov a svoje dve vydavateľstvá. Postupne vznikajú aktívne divadelné spolky Dědrasbor (Dělnický dramatický sbor, do roku 1922 spojený s menom J. Honzl), Modré blúzy, Živé noviny, spomínaná El-Carova skupina a i. Roku 1929 vzniká KODAK (Kolektív dramatických autorov-komunistov), ktorý po niekoľko rokov pripravuje pre ochotnícke krúžky vlastný estrádny repertoár i celovečerné hry. V Prahe vzniká Stála ochotnícka robotnícka scéna a začiatkom tridsiatych rokov sa grupuje profesionálna „robotnícka“ skupina Výpad. Tento posledný výplod propagandistickej činnosti komunistov mal však veľmi krátku životnosť: po dvoch rokoch neúnavného putovania po celej republike, keď mala skupina doslova oživovať stranícke schôdze a mítingy a keď aj sama vyvíjala agitač-

nú a propagandistickú činnosť, potichu zanikla tak pre nedostatok prostriedkov, ako aj pre nízky záujem organizátorov straníckych podujatí.

Pojem „proletárske divadlo“ sa ujal v praxi v dvadsiatych rokoch a až na malé výnimky v tých istých rokoch sa aj potichu vytratil. V rokoch 1920-1923 pracoval Dėdrasbor v rámci Dėlnickej akademie pod vedením režiséra Jindřicha Honzla a herca i recitátora Josefa Zoru, sporadicky, ale už spravidla bez akéhokoľvek divadelného náboja fungovali „živé noviny“ súborov Modré blůzy, tzv. El-Carova parta kočovala po republike ako viac-menej estrádna skupina so silne prokomunistickým repertoárom. Ukážkový bol napríklad prvý večer programu Dėdrasboru na 1. mája 1921, kde sa „inscenovala“ (recitovala) Blokova poéma *Dvanásť*, prvé dielo tohto autora na českom javisku, ktoré preložili J. Bilík a J. Seifert, v réžii J. Honzla a na scéne K. Teigeho. Šlo vlastne o kombináciu zborového prednesu s dialógovými sólamí. Mimo chodom, Dėdrasbor se tiež aktívne podieľal na slávnostnej scéne I. robotníckej spartakiády v júni 1921 v Prahe na Maninách. Neskôr sa aj pokusy o divadelný prejav premiestnili na profesionálnu pôdu alebo aspoň skončili v rukách profesionálnych režisérov aj organizátorov. Vzorom pre nich bola nová, ale takisto iba v dvadsiatych rokoch uskutočňovaná koncepcia proletárskeho divadla v Rusku, pričom české divadelné počiny sa premiestnili dokonca na štadióny a námestia (spartakiády), kde sa základným prostriedkom stalo symbolizovanie znakov zápasu o vybudovanie proletárskeho štátu. (Schémou bol zjednodušený obraz republiky, v ktorej robotník oslobodený z okovov spolu so zástupom proletárov vyslobodzuje občana zo zajatia „meštiackych“ strán.)

Najväčším príspevkom slovenskej proletkultúry pre vznik (a napokon aj zánik) tohto špecifického divadelného odvetvia bola neuveriteľne pestrá činnosť takzvaného zväzového režiséra Františka Spitzera (1898 – 1945), rodáka z južného Slovenska, žijúceho v Prahe, ktorý predstavoval radikálne krídlo revolučného ochotníckeho divadla, písal metodické pokyny aj hry a viedol polemiku s Bedřichom Václavkom aj Kurtom Konrádom vo veci zásadného postoja k proletárskemu výkladu úloh divadla.

Po vojne idea proletárskeho divadla postupne zanikla a k problému sa vracajú už iba historici a teatrológovia.

ON THE CONCEPT OF THE “PROLETARIAN THEATRE” IN THE FIRST CZECHOSLOVAK REPUBLIC

ANTON KRET

Although marginally, the phenomenon of the “proletarian theatre” affected Slovak theatre towards the close of the 19th and in the former half of the 20th centuries. These ideas were imported to Slovak culture largely from the Czech theatre context, where there was an active grouping of left-oriented intellectuals Devětsil. Their manifesto built on the post-revolutionary forms of agitprop theatre proliferating in Russia.

Anton Kret, theatrical advisor, translator, and theatrical historian, summarises the knowledge of the Slovak theatre science on the presence of this phenomenon in Slovak theatre history and compares it to the development in the related Czech culture context.

KRÍVANIE V STOPÁCH SARAH KANE
Graham Saunders: About Kane: The Playwright and the Work. Vyd. Faber and Faber 2009. 184 strán.

Sarah Kane, súčasnú britskú dramaticku s výnimočnou divadelnou senzibilitou, snáď ani netreba bližšie predstavovať. Pre mnohých je jej meno spojené s radom ďalších mien mladých talentovaných umelcov, ktorí dobrovoľne opustili tento svet, či autorov označovaných nálepkou „in-yer-face“ alebo „do ksichtu“ dramatiky (Mark Ravenhill, Edna Walsh, Joe Penhall atď.), ďalším rezonuje explicitnosť, brutálnosť, násilnosť a vulgárny a úsečný jazyk jej hier, ktoré sa po čase stali predmetom kopírovania, či takmer normou na mnohých európskych javiskách. Iným utkvelo úzke prepájanie témy bolesti, smútku a fyzického trýznenia s láskou a zvláštne krehkou krásou, ktoré je typické pre jej hry postavené na kontrastoch hrubé/jemné, fyzická bolesť/láska, čistá/skazená atď.

V každom prípade jej útle dielo (päť celovečerných hier a jeden filmový scenár) neustále fascinuje inscenátorov a divadelných teoretikov v Británii a ešte intenzívnejšie v rámci Európy, a postupne prichádza i do krajín ako Austrália, Južná Afrika či Izrael. Sémantická otvorenosť a univerzalita diela Sarah Kane sa potvrdzuje v rôznorodých interpretáciách jej hier v kontextoch rôznych národných kultúr. Napríklad v Ostermeierovej nemeckej inscenácii *Spustošených* z roku 2005 je vojnový konflikt (pôvodne inšpirovaný Srebrenicou) aktualizovaný cez reálne zábery z vojny v Iraku, scéna s pochovávaním dieťaťa v belgickej interpretácii divákmi silne otriasla v súvislosti s vtedajším súdnym procesom s tamojším pedofilom, a napríklad v rumunskom spracovaní *Spustošených* pri recepcii nešokovali explicitným zobrazením násilia a sexuality, ale vulgárnym jazykom, na ktorý nebol divák v inštitúcii divadla zvyknutý.

Dôkazom neutíčajúceho záujmu o dielo Sarah Kane je i druhá kompilačná štúdia Grahama Saundersa, útle knižka s názvom

O Kane: Dramatik a jeho dielo, ktorá vyšla koncom augusta 2009 vo vydavateľstve Faber and Faber v Londýne. Popudom autora opäť sa vyjadriť k téme Sarah Kane bolo jednak vytvorenie edície o významných britských dramatikoch (v edícii vyšli štúdiá o Pinterovi, Stoppardovi, Beckettovi atď.) a možnosť zaraďiť takýmto spôsobom Sarah Kane do tohto exkluzívneho radu, no taktiež nedopovedanosť istých tematických okruhov z prvej knižky s názvom *'Love me or kill me': Sarah Kane and the theatre of extremes ('Miluj ma, alebo ma zabi': Sarah Kane a divadlo extrémov)*, ktorá vyšla v roku 2002 vo vydavateľstve Manchester University Press. Autor sám v aktuálnom rozhovore s Alexom Sierzom pre Theatre Voice¹ priznáva, že s odstupom času vidí mnohé zo svojich predošlých názorov v inom svetle. Je to viac než prirodzené a doba siedmich rokov medzi oboma publikáciami dovoľuje Saundersovi nahliadnuť na tému Sarah Kane s väčším odstupom, ktorý verifikuje aj inscenačná prax. Obaja najpovolanejší k téme Sarah Kane (autor kultovej knihy o novej britskej dráme a otec termínu 'in-yer-face theatre' Aleks Sierz i Graham Saunders) sa však zhodujú v názore, že vysoká kvalita textov Sarah Kane je evidentná a jej špecifický autorský hlas nezameniteľný. Aleks Sierz v rozhovore z roku 2005 hovorí: „Spomínam si, ako Graham Whybrow raz povedal, že keď vytrhnete stranu z hry skutočne dobrého autora a zamiešate ju medzi tisíc iných strán dramatických textov, stále budete schopný rozoznať štýl a dialóg tohto autora. To v každom prípade platí o Sarah Kane.“² Je skutočne paradoxné, že v kontexte britskej divadelnej kritiky sa ešte stále ozýva potreba obhajovať kvalitu textov Sarah Kane, pokiaľ napríklad v Nemecku jej hry už viacero rokov vypredávajú renomované divadelné sály a ich estetika evidentne ovplyvnila celú generáciu režisérov, autorov a hercov. Sarah Kane sa v súčasnosti viac hrá na európskych a zámorských javiskách a akademicky viac analyzuje na britských univerzitách. Sám autor v rámci University of Reading vedie na katedre filmu, divadla a televízie kurz zameraný na súčasnú

¹ http://www.theatrevoice.com/listen_now/player/?audioID=736

² SAUNDERS, Graham: *About Kane: the Playwright and the Work*. London : Faber and Faber, 2009, s.126.

britskú drámu, špeciálne na dielo Sarah Kane, čo jej dáva výsadné postavenie medzi inými mladými dramatikmi.

Saundersova knižka *O Kane: Dramatik a jeho dielo* je logicky členená do troch častí. Prvá, úvodná, zasadzuje dielo a život Sarah Kane do kultúrneho a sociálno-politického kontextu a autor sa v nej postupne vyjadruje ku všetkým jej hrám, druhá časť nazvaná *Kane o Kane* je zostavená z vybraných rozhovorov s autorkou bez ďalšieho komentára (podľa Grahama Saundersa tvorí jadro knižky) a v tretej časti nazvanej *Pracovali sme s Kane* dáva autor priestor hercom, režisérom a prekladateľom, ktorí sa so Sarah Kane stretli. V rozhovoroch sa cyklicky vracia otázka, či existuje škola dramatikov vychádzajúcich z diela Sarah Kane. Odpoveďou je nie, rovnako ako neexistuje škola Pintera či Stopparda, i keď v mnohých súčasných hrách môžeme vystopovať priame citovanie situácií a dialogického štýlu, ktoré však môžeme chápať skôr ako poctu autorke.

Saundersov osobný prínos k téme Sarah Kane najviac cítiť v prvej kapitole, kde sa kriticky usiluje o definovanie postavenia autorky v tradícii britskej drámy a najnovšie i v rámci ženského písania a vyjadruje sa i k zaujímavému fenoménu ikonizácie a glorifikácie mladého autora po jeho samovražde. Vznik "značky Kane"³ v tretej časti knižky s typickým nadhľadom komentuje aj Aleks Sierz. Hovorí dokonca o fenoméne "svätej Sarah"⁴ a o jej adolescentných nekritických uctievatelkách, ktoré zaplnili sálu na sympóziu o Sarah Kane v Schaubühne v Berlíne. Všetky mali krátke vlasy, nahnevaný výraz a čierne oblečenie. Sierz priznáva, že v čase uvedenia *Spus-*

tošených autorku cielene prechválil, pretože v tom čase potrebovala obhajcu. V súčasnosti je v Británii možno skôr na mieste jej detronizovanie a obrátenie záujmu i na iných mladých, tvoriacich a žijúcich dramatikov.

V skutočnosti knižka *O Kane: Dramatik a jeho dielo* v porovnaní s prvou biografickou štúdiou *'Love me or kill me'* veľa nového neprináša. Tam, kde sa v prvej publikácii Saunders prejavil ako inovatívny a pozorný analyzátor jej diela, v *O Kane* už iba kríva za vlastným tieňom a pokiaľ prvá kniha pretekala čerstvými informáciami a unikátnymi rozhovormi, v druhej sa objaví iba pár nových čriepkov, zvyšok je čitateľovi už známy napríklad z knihy Aleksa Sierza *In-Yer-Face Theatre*, či z dostupných novinových článkov. Uprieť sa Saundersovi nedá len námaha, ktorú venoval tematickému zoradeniu výňatkov z rozhovorov a ich komprimovaniu do okruhov ako *O novinároch*, *Téma znásilnenia*, *Násilie* atď. Špecifickou a autorsky prínosnou teda zostáva iba úvodná časť knihy, ktorá mohla pokojne vyjsť len ako časopisecká štúdia. Pozitívom však zostáva jej prehľadnosť a kvalitný zoznam vybranej bibliografie, ktorý systematicky zhŕňa erudované knižné, časopisecké a online zdroje k téme Sarah Kane.

Domovská stránka Sarah Kane, ktorú vedie Ian Fisher v tomto roku avizuje vydanie novej publikácie o tejto autorky z pera Grahama Saundersa. Nechajme sa prekvapiť, do akej miery sa v nej tento krát prejavi jeho autorský potenciál.

Dana GÁLOVÁ

Fakulta dramatických umení
Akadémie umení v Banskej Bystrici

³ SAUNDERS, Graham: *About Kane: the Playwright and the Work*. London : Faber and Faber, 2009, s. 3.

⁴ SAUNDERS, Graham: *About Kane: the Playwright and the Work*. London : Faber and Faber, 2009, s. 123.