

OBSAH

ŠTÚDIE

- Miloslav BLAHYNKA: *História a mytológia v Suchoňovom Svätoplukovi* 73
- Anton KRET: *Scénograf v súradniciach javiskovej tvorby (Vladimír Suchánek a 90 rokov SND)* 83
- Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ: *Integrácia tradičného bábkarstva v súčasnom divadle a bábkovosť v modernom divadle* 130
- Andrej MAŤAŠÍK: *Slovenské herectvo na prelome storočí – odklon od mimetického princípu divadelnej tvorby* 139
- Ivan R. V. RUMÁNEK: *Nó na západe – japonský most cez jedno storočie (oď W. B. Yeatsa po Jannette Cheongovú)* 150

ROZHLADY

- Eva KYSELOVÁ: *Ako sa (ne)dělá Stodola? (k inscenáciám dvoch hier Ivana Stodolu)* 166

KRITIKA

- Mišo A. KOVÁČ: *Druhé martinské obzretie (PODMAKOVÁ, Dagmar. Príbeh divadla /Divadlo, ktoré nezaniklo/.)* 178
- Miloš ŠÍPKA: *Nechcených bratov sviatky (FEHÉR, Mikuláš, RUSNÁK, Igor. Cestou k šesťdesiatke. ČERVENÁ, Ludmila. 50 rokov Štátnej opery v obrazoch a dokumentoch 1959 – 2009.)* 182

Hlavný redaktor Andrej Mafašik.

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mítrík, Daniéle Montmar-teová (Paríž), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavarský.

Fotografie reprodukuje z osobného archívu Vladimíra Suchánka, archívu Divadelného ústavu a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov. Autori fotografií: Vladimír Suchánek (55), Kateřina Lešková-Dolenská (2), Ida Hledíková – Polívková, Gabi Hauser, Robo Hubač, Irena Vodáková (2). 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 Ivan Palúch.

Technická redaktorka Jana Janíková

Adresa redakcie: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo redakčne uzatvorené v júni 2010.

Vydavateľom časopisu Slovenské divadlo k 31. 12. 2009 bol Kabinet divadla a filmu SAV, Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, IČO 00586986 (100 % podiel vlastníckych práv).

HISTÓRIA A MYTOLÓGIA V SUCHOŇOVOM SVÄTOPLUKOVI

MILOSLAV BLAHYNKA

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Eugena Suchoňa téma o veľkomoravskom panovníkovi Svätoplukovi priťahovala už v 30. rokoch. Bol očarený drámou Ivana Stodolu *Kráľ Svätopluk*. Napísal k nej najprv predohru a neskôr aj scénickú hudbu. Hlavná myšlienka Stodolovej drámy v Suchoňovi hlboko rezonovala. Znalec Suchoňovho diela a autor monografie o tomto skladateľovi muzikológ Jozef Kresánek konštatuje, že už vtedy sa v Suchoňovi zrodila myšlienka na slávnostnú operu – a tá v ňom dozrievala ďalších 20. rokov¹. Opera na námiet z dejín Veľkomoravskej ríše teda v Suchoňovi dozrievala dlhší čas. *Ouvertúra k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk op. 10, č. 1* vysoko prekračuje úroveň scénickej hudby k činohernému predstaveniu. Suchoň predohru koncipoval ako symfonickú báseň, avšak bez romantických gest v hudobnej reči. Motívy a témy tejto kompozície sa viažu na citový svet hrdinov drámy a podstatným spôsobom ho vyjadrujú. V tomto kompozičnom prístupe k zobrazeniu citového sveta hrdinov sa Suchoň približuje poetike opery 19. storočia, avšak vnútorný svet drámy skladateľ vyjadruje hudobnou rečou 20. storočia.

Suchoň v *Ouvertúre k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk* vyjadril nielen monumentalitu a starobylú slávnosť, ale aj lyrické polohy. Na mnohých miestach Suchoňova hudobná reč svojím približovaním sa k expresionistickej výrazovosti a bohatým kontrastným majstrovstvom nezaprie školenie u Frica Kafendu. *Ouvertúru k Stodolovej dráme Kráľ Svätopluk* Suchoň skomponoval v tesnej časovej blízkosti svojho ťažiskového diela prvého tvorivého obdobia *Baladickéj suity op. 9*.

Suchoň si vtedy zo Stodolovej drámy pripravil koncepciu a náčrt libreta. Neskôr však vyjadril spokojnosť s tým, že sa vtedy nepustil do komponovania opery. V 50. rokoch sa mohol oprieť o najnovšie objavy archeológov, literárnych a všeobecných historikov. Opera tak mohla vďaka starostlivému štúdiu novo objavených a novo interpretovaných prameňov nadobudnúť plastickejší rozmer. Suchoňovi, ako sa ukazuje, už od začiatku šlo o spojenie myšlienkového vyznenia Stodolovej drámy, ktorú možno chápať ako drámu osobnosti, s historickou realitou Veľkej Moravy a s novodobou interpretáciou mýtu. Túto novodobú interpretáciu mýtu však Suchoň odvodzuje od jasne definovanej reality. Tým sa jeho opera odlišuje od mytologických a historických opier epochy romantizmu, kde šlo najmä o zobrazenie osobností, ktoré stoja nad dejinami a svojimi jedinečnými, často extaticko-vizionárskymi činmi (napríklad prorocko kňaznej Libuše v rovnomennej opere Bedřicha Smetanu) určujú chod dejín. V 50. rokoch 20. storočia mal z tohto hľadiska Suchoň neobyčajne ťažkú situáciu. Kompozícia modernej opery na historický námiet znamenala vtedy kriticky

¹ KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : OPUS, 1976, s. 104.



Eugen Suchoň – Ivan Stodola – Jela Krčméry-Vrteľová: *Svätopluk*. Hudobná dráma v troch dejstvách. Dirigent Tibor Frešo. Scéna Ladislav Vychodil. Kostýmy Elena Holéczyová. Réžia Miloš Wasserbauer. Svetová premiéra v SND 1960. V postave Svätopluka (v strede) vystúpil Ondrej Malachovský. Snímka archív Divadelného ústavu.

a umelecky sa vyrovnaf s množstvom ideových, vecných, umeleckých a estetických otázok. Keď porovnáme *Svätopluka* s dobovou opernou produkciou tohto obdobia, zistíme odklon od historizmu a čiastočne aj realizmu v opere v prospech existencionálne ladených tém, niekedy až surrealistických alebo ovplyvnených poetikou absurdného divadla.

Libreto *Svätopluka* vychádza zo stodolovej drámy *Kráľ Svätopluk*. Eugen Suchoň na ňom spolupracoval s dramatikom Ivanom Stodolom a s dramaturgičkou a libretistkou Jelou Krčméry-Vrteľovou. V trojici bol Suchoň koncepčne určujúcou osobnosťou. Tento fakt svedčí o tom, že Suchoň mal už pri vzniku libreta konkrétne predstavy o ideovom vyznení opery, o type dramatických situácií, ktoré dotvorí jeho hudba a o dramaturgickom riešení celku aj jednotlivých mizanscén. Všetci traja autori libreta si kládli za cieľ dosiahnuť starobylosť už v literárnych kvalitách libreta. Dávali dôraz na archaické slová aj slovné zvraty. Ich jazyk je vysoko štylizovaný, avšak všade plne zrozumiteľný – a nikde nie je samoučelný. Je zrejme, že už pri koncipovaní libreta si Suchoň uvedomoval, že napísať v 20. storočí historickú operu predstavuje závažný umelecký a estetický problém. Hudba opery musí byť moderná – a pri tom by mala vyjadrovať ducha a atmosféru starých čias.

Suchoň v opere spojil svoje predstavy o starobylych hudobných prejavoch so svojou koncepciou národnej opery a národnej hudby. Návrat k téme o rozporuplnom panovníkovi Svätoplukovi dal vzniknúť jednej z umelecky najsilnejších slovenských oper. Suchoň na opere pracoval v rokoch 1952-1959. Jej svetová premiéra sa konala v Opere Slovenského národného divadla v roku 1960.

Suchoňov obraz kráľa Svätopluka je do značnej miery totožný s obrazom, ktorý poskytuje Stodolova dráma. Akoby sme mali pred očami dvoch Svätoplukov. Prvý chápe kresťanstvo ako mocenský nástroj. Viac než o duchovný rozmer viery mu ide o to, ako ju využiť v prospech svojich politických záujmov. Nezastane sa ani solúnskych bratov a ich pokračovateľov, keď ich biskup Wicing začne vyháňať. Druhý je mocný panovník a vynikajúci politický stratég, vládár, vyznačujúci sa múdrosťou a nadhľadom. Z týchto dvoch obrazov Svätopluka, vyjadrených okrem iného aj hudbou, rastie základný dramatický konflikt opery.

Iný zdroj dramatického napätia predstavuje v opere Svätopluk spor medzi pohanstvom a raným kresťanstvom. Je zaujímavé, že svár o živú obeť neposkytla Suchoňovi a jeho libretistom Stodolova hra, ale Niederleho *Slovanské starožitnosti* a Ladislava Nádaši-Jégého (1866-1940) *Svätopluk* (1928). Suchoň pozorne študoval veľkomoravskú problematiku z odbornej literatúry, napríklad zo spisov Jána Dekana (*Začiatky slovenských dejín a ríša Veľkomoravská*, 1951). Dianie v druhom dejstve symbolizuje nielen zanikajúcu spoločenskú formáciu, ale zároveň smeruje k výraznej spoločenskej aktualizácii. Konflikt medzi kresťanstvom a pohanstvom by mohol vyzerať ako efektná operná show: ak však zväzíme okolnosti *Svätoplukovho* vzniku, pochopíme, že tento svár je nastaveným krivým zrkadlom ateizmu doby a moci, že v atmosfére politických čistiek a fyzickej likvidácie ľudí v päťdesiatych rokoch je komponovanie obrazu pohanských zvyklostí priamym podobenstvom.

V minulosti sa v hodnotení *Svätopluka* oceňovala Suchoňova schopnosť porozumieť veľkomoravskej problematike a adekvátnymi umeleckými prostriedkami ju zobraziť. Ešte silnejší a sugestívnejší je Suchoňov obraz moci, ktorá hynie bez dostatočného etického zázemia, a obraz panovníka, ktorý nemôže upevňovať politickými a mocenskými prostriedkami svoj štát bez toho, že by v jeho osobnosti boli harmonicky a organicky spojené kardinálne mravné cnosti: obozretnosť, spravodlivosť, statočnosť a umiernenosť.

Suchoňov *Svätopluk* sa výrazne dotýka oblasti aplikácie princípov kresťanskej etiky na život človeka. Opera nastoľuje vo všeobecnej rovine problém vzťahu medzi slobodou a mravným úsilím človeka. Je to problém, ktorý analyzoval z hľadiska kresťanskej filozofie už Immanuel Kant (1724-1804) v *Kritike praktického rozumu* (1788).

Etické posolstvo opery *Svätopluk* je hudobnodramaticky zobrazené tak na individuálnom osude rozpornej vladárskej osobnosti, ktorá ku koncu života dospieva k poznaniu svojich omylov, chce konať v zmysle milosrdenstva a vysloví v prociectve varovanie pred nesvornosťou a spoločenským zlom, ako aj na všeobecnejšom probléme uplatnenia zásad kresťanskej etiky pri budovaní štátu. Zo stanoviska kresťanskej etiky ide o problém vzťahu štátnej organizácie k princípom všeobecného dobra a ich naplneniu v praxi.

Týmto problémom sa podrobne necelých tridsať rokov pred vznikom Svätopluka zaoberal pápež Pius XI. v encyklike *Quadragesimo anno* z roku 1931: „Každá spoločenská činnosť je teda podľa svojho pojmu bytostne subsidiárna; má členov sociálneho útvaru podporovať, nesmie ich však nikdy rozbíjať alebo do seba pohlcovať“². V praxi táto myšlienka znamená: Toľko decentralizácie, koľko je možné, a toľko centralizácie, koľko je nevyhnutne potrebné. Toľko vlastnej zodpovednosti pre jednotlivca,

² PIUS XI. *Quadragesimo anno*. Citované podľa: www.kbs.sk/do_pdf/index.php?cid=1117032841



Eugen Suchoň – Ivan Stodola – Jela Krčméry-Vrteľová: *Svätopluk*. Hudobná dráma v troch dejstvách. Dirigent Tibor Frešo. Scéna Ladislav Vychodil. Kostýmy Elena Holéczyová. Réžia Miloš Wasserbauer. Svetová premiéra v SND 1960. Inscenáciu Opera SND uvádzala aj v amfiteátri pod hradom Devín. Snímka archív Divadelného ústavu.

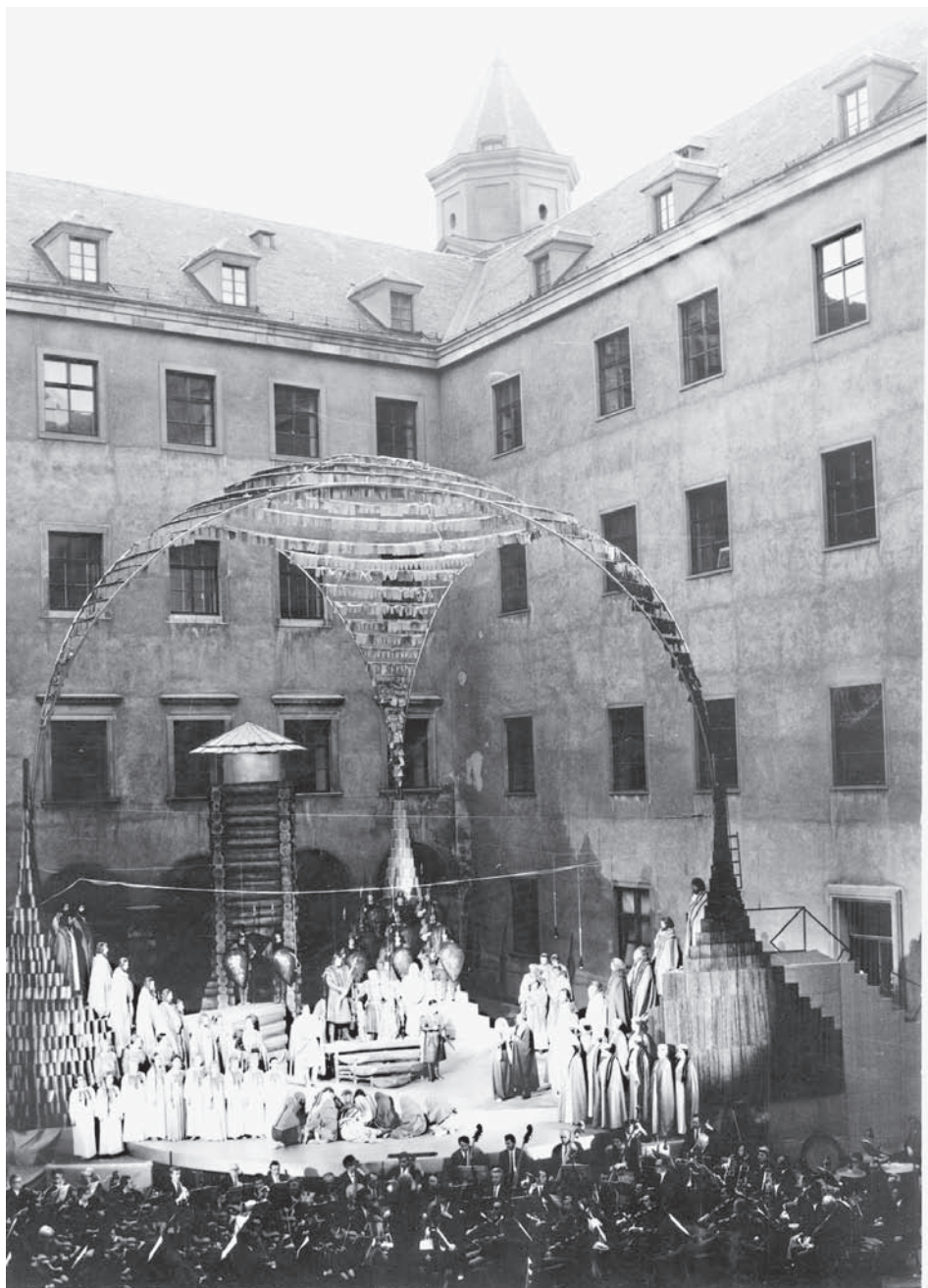


Eugen Suchoň – Ivan Stodola – Jela Krčméry-Vrteľová: *Svätopluk*. Hudobná dráma v troch dejstvách. Dirigent Ondrej Lenárd. Scéna Ladislav Vychodil. Kostýmy Helena Bezáková. Réžia Branislav Kriška. Premiéra 24. a 26. 2. 1990. Postavu Svätopluka hral a spieval Ondrej Malachovský v alternácii s Petrom Míkulašom. Snímka archív Divadelného ústavu.

koľko je možné, a toľko zodpovednosti prenesenej na väčšie spoločstvo a na štát, koľko je nutné.

Filozof Arno Anzenbacher z tejto tézy pápeža Pia XI. vyvodzuje záver, že pre štát platí požiadavka čo najrozsiahlejšej federalizácie³. Táto myšlienka nepriamo korešponduje so spoločenským poslanstvom opery *Svätopluk*, ktorá už od čias svojho vzniku je pokladaná za dielo, v ktorom Suchoň vyjadril umeleckým obrazom svoj postoj k štátoprávnemu problému, ktorý bol neuralgickým bodom celej histórie československého štátu (1918-1939; 1945-1992). Nič na tom nemení skutočnosť, že si každá doba toto poslanstvo vykladala podľa konkrétnej a politickej situácie. Toto inštrumentálne využívanie veľkomoravských dejín v slovenskej a českej historiografii viedlo novšie generácie historikov k pokusom o prehodnotenie významu Veľkej Moravy v rámci slovenských a českých dejín. Od chápania Veľkej Moravy ako súčasť spoločných dejín Čechov a Slovákov smerovali k chápaniu Veľkej Moravy ako spoločných dejín vymedzenej časti Európy. A od chápania Veľkej Moravy ako súčasť národných dejín smerovali k chápaniu Veľkej Moravy ako nadnárodného útvaru. Aj Suchoň sa k tomuto chápaniu priblížil. Najmä vtedy, keď vo významovej

³ ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1990, s. 214.



Eugen Suchoň – Ivan Stodola – Jela Krčméry-Vrteľová: *Svätopluk*. Hudobná dráma v troch dejstvách. Dirigent Gerhardt Auer. Scéna Ladislav Vychodil. Kostýmy Helena Bezáková. Réžia Branislav Kriška. Premiéra inscenácie Opery SND bola na nádvorí Bratislavského hradu 14. 6. 1970. Snímka archív Divadelného ústavu.



Eugen Suchoň – Ivan Stodola – Jela Krčméry-Vrteľová: *Svätopluk*. Hudobná dráma v troch dejstvách. Dirigent Dušan Štefánek. Scéna Ladislav Vychodil. Kostýmy Helena Bezáková. Réžia Branislav Kriška. Obnovená premiéra 26. 9. 1998. Titulnú úlohu spieval Peter Mikuláš. Snímka archív Divadelného ústavu.

štruktúre opery akcentuje všeobecne ľudské, kresťanské a štátoprávne pozície nad národnými.

Štát bez etických základov a bez úcty k hlbším duchovným a kultúrnym hodnotám stráca svoje vnútorné opodstatnenie a oslabuje sa aj z vonkajšieho hľadiska. Kráľ Svätopluk k tomuto poznaniu prichádza v hodine svojho odchodu zo sveta – nie preto, aby si aspoň posledným cnostným činom zabezpečil posmrtnú blaženosť, ale preto, že ako panovník cíti zodpovednosť za budúcnosť svojho národa a štátu, čím oveľa intenzívnejšie anticipuje obraz moderného politika so všetkými protirečieniami, než napríklad eventuálnym demonštratívnym príklonom ku kresťanstvu v posledných chvíľach pozemskej púti.

Estetické a etické v Suchoňovej opernej tvorbe vytvára organický a umelecky logický celok. Suchoň však nikdy nezamieňa umelecké parametre za mimoumelecké, napríklad aj etické. Vkus a vyhranená kompozičná poetika mu nedovolia, aby jeho umelecká výpoveď sklzla do plagátovosti. Naopak. Estetická funkcia uňho úzko súvisí s mimoestetickými funkciami, medzi ktoré možno zaradiť aj etickú. Intenzita konkrétneho štruktúrovania umeleckého materiálu k sebe pripútava celý rad mimoestetických funkcií. Hodnota umeleckého stvárnenia tieto mimoestetické funkcie dynamizuje tak, že ich posolstvo pre vnímateľa vyznieva v organickej jednote s estetickou funkciou a napomáha vytvárať dojem architektonickej aj obsahovej jednoty operného diela. (Túto problematiku v 30. rokoch hlbšie rozpracoval Jan Mukařovský



Eugen Suchoň – Ivan Stodola – Jela Krčméry-Vrteľová: *Svätopluk*. Hudobná dráma v troch dejstvách. Dirigent Dušan Štefánek. Scéna Milan Ferencík. Kostýmy Ľudmila Városová. Réžia Juraj Jakubisko. Premiéra 7. a 9. novembra 2008. V postave Svätopluka účinkujú Jozef Benci, Ján Galla (na snímke) alebo Peter Mikuláš. Snímka Robo Hubač, archív Divadelného ústavu.

(1891-1975) v štúdiu *Estetická funkcia, norma a hodnota ako sociálne fakty* z roku 1936.) Z tohto hľadiska je kategória etiky a vyhranené sociálne cítenie v Suchoňovom diele najvýraznejším spoločiteľom výslednej estetickej hodnoty diela.

Posolstvo kresťanskej etiky sa tak stáva dynamizujúcim činiteľom umeleckého diela – o to významnejším, že ateizmus moci sa usiloval z neho mnohé eliminovať a oslabiť.

Eugen Suchoň použil pre naplnenie dramatického tvaru opery vysoko koncentrované hudobné prostriedky. Hoci jeho kompozičný štýl nemá expresionistický ráz (v zmysle nadväznosti na poetiku druhej viedenskej školy), s expresionizmom súvisí maximálnou koncentrovanosťou kompozičných prostriedkov, hudobnej reči i výrazu. Muzikológ Igor Vajda v súvislosti s hudobnou zložkou opery konštatuje, že pre Suchoňa je príznačná obrovská koncentrovanosť na najadekvátnejší kompozičný prejav⁴. Suchoň túto koncentrovanosť zameriava predovšetkým na kvalitu kompozičného riešenia hudobno-dramatických situácií. Každú z nich stváruje s pochopením jej vnútorného dramatického náboja, so znalosťou dominantnej citovej dimenzie tejto situácie a na základe analýzy vzťahov medzi hrdinami opernej drámy.

Snaha o celistvosť hudobno-dramatických situácií Suchoňa vedie ku kompozičnému využitiu dynamickej formy, v ktorej sa v kompozične majstrovskej podobe stretávajú princípy kontrastu, gradácie, budovania dramatických vrcholov a zlomov.

⁴ VAJDA, Igor. *Slovenská opera*. Bratislava : OPUS, 1988, s. 56.

Suchoň v súlade s odkazom opery 19. storočia pracuje s hudobným motívom a hudobnou témou ako s prvkom charakteristiky postáv aj situácií. Autor monografie o Suchoňovi Jozef Kresánek vo svojich analýzach dokázal, že Suchoň vo svojich operách používa motívy a témy ako výraz ľudských citov a vášní, nie ako charakteristiku osôb ako takých, hoci, prirodzene, nositeľmi citov a vášní sú ľudia⁵. Tieto motívy a témy používa Suchoň nielen na charakteristiku citového sveta hrdinov opery, ale aj ako organickú súčasť budovania dynamickej formy. Tento prístup znova potvrdzuje, že pre Suchoňa ako hudobného dramatika bola v popredí dramatická stránka jednotlivých situácií, citový a mentálny svet hrdinov. Metamorfózy tohto sveta sú v opere dané vývinom celkovej dramatickej línie, rozmanitými konfliktmi, očakávaniami, motiváciami hrdinov, z ktorých sa rodia dramatické zvraty a dramatické napätie, ktoré posúva dej opery.

Z dynamickej formy Suchoňovi rastie nielen koncentrovaný výraz, ale aj logika a umelecká homogenita väčších celkov – výstupov a dejstiev. Podobne ako vo svojej prvej opere – *Krútnave* (1949) Suchoň aj vo *Svätoplukovi* spája čisto hudobné formy s požiadavkami danými drámou a jej divadelným potenciálom. S touto kompozičnou intenciou sa spája aj pochopenie individuálneho rozmeru jednotlivých postáv opernej drámy. Suchoň každú z konajúcich postáv zobrazil plasticky a v určitom vývine. Tak napríklad kráľ Svätopluk sa v opere javí nielen ako suverénny hrdý panovník, ale aj ako láskavý otec alebo rezignovaný vladár. Určitými črtami osudovosti, rozpornosti a démonickosti sa približuje k obrazu Borisa Godunova z rovnomennej opery Modesta Petroviča Musorgského.

Pre paralely s Musorgským hovorí aj prehĺbený psychologismus, s ktorým obaja autori vykreslili svojich hrdinov, a kombinácia dramatického a epického princípu, ktorý sa v *Borisovi Godunovi* aj *Svätoplukovi* prejavuje. Obe opery okrem iného spája aj nepochopenie, s akým boli prijaté. Po premiére *Svätopluka* v Opere SND v roku 1960 sa v kritických ohlasoch stretne nielen so slovami uznania a s pochopením funkcie novej opery v národnej kultúre, ale aj s odmietnutím opery a s hodnotením



Od roku 2010 je Svätopluk na Bratislavskom hrade nielen počas plenérových vystúpení Opery SND. Jeho jazdeckú sochu vytvoril Ján Kulich. Snímka www.ozsvatopluk.sk

⁵ KRESÁNEK, Jozef – VAJDA, Igor. *Národný umelec Eugen Suchoň*. Bratislava : OPUS, 1976, s. 107-119.

vychádzajúcim viac z mimoumeleckých než umeleckých kritérií. Tak napríklad jazykovedec Ján Stanislav vyčíta libretistom opery nehistorickosť a prehrešky v jazykovej stránke diela (meno Záboj chápe ako bohemizmus, slovo ďad ako polonizmus, Predslav by sa mal správne volať Predeslav a pod.), v závere dokonca naznačuje, že úroveň javiskovej slovenčiny v opere sa odkláňa „od kultúrneho rastu v socializme“ a zodpovedá „úpadkovému meštiackemu spôsobu ponímania tejto otázky.“⁶ Premiéru *Svätopluka* navštívili aj českí kritici – z pera jedného z nich – Ivana Vojtěcha – pochádza ideologicky a politicky najostrejšie odmietnutie opery. *Svätopluk* sa podľa Vojtěcha vyznačuje „zbytočnou ilustratívnosťou niektorých výstupov“, kritizuje „pasívne poňatie ľudových más“. Vojtěch nepochopil funkciu kolektívnych výstupov v opere, pretože ich charakterizuje ako súčasť opery, ktorá „prechádza niekedy zvratmi až nelogicky náhlymi.“ Celkovo mu opera vyznieva ako „palácová dráma s istými náznakmi spoločenskej drámy.“⁷ Kritik jednoducho odmietal vidieť, že *Svätopluk* je opera o mimoriadne silnej, hoc aj rozpornej osobnosti. Pred očami mal iba poučky marxizmu-leninizmu, bazíroval na prenesení princípov historického materializmu do opery a z ľudových más chcel mať stoj čo stoj revolučného činiteľa.

Svätopluk nepodľahol malosti niektorých kritických stanovísk. Naopak. Nastúpil svoju víťaznú cestu. Táto cesta nie je efektívna a nekráča smerom k bezproblémovo simplexnej popularite. *Svätopluk* je a zostane dielom, ktoré vyžaduje od svojho diváka aktivitu – koncentrované vnímanie, znalosť problematiky, schopnosť vytvoriť si samostatný úsudok, hudobný vkus, porozumenie náročnejším významovým polohám Suchoňovej hudby. Podobne ako iné opery prinášajúce závažnú výpoveď o podstate národa, o jeho kultúrnej, náboženskej a politickej identite ani *Svätopluk* nie je určený pre bežnú opernú prevádzku. Je a zostane slávnostnou operou určenou pre mimoriadne a závažné chvíle v živote národa a štátu. Je umeleckým výkladom dejín a mýtu.

HISTORY AND MYTHOLOGY IN SUCHOŇ'S OPERA KING SVĀTOPLUK

Miloslav BLAHYNKA

In the opera *King Svätopluk*, which tells the story from the Great Moravian period, Eugen Suchoň combines its historical and mythological dimension into one organic whole. Musically, he applies mainly the principles of dynamic form. The aesthetic and artistic functions are closely related to non-aesthetic and particularly ethical one. Suchoň develops his modern drama about contradictory personality on the background of unified historical and mythical events.

⁶ STANISLAV, Ján. *Čo je nehistorické na Svätoplukovi?* In: Pravda, 21. 4. 1960.

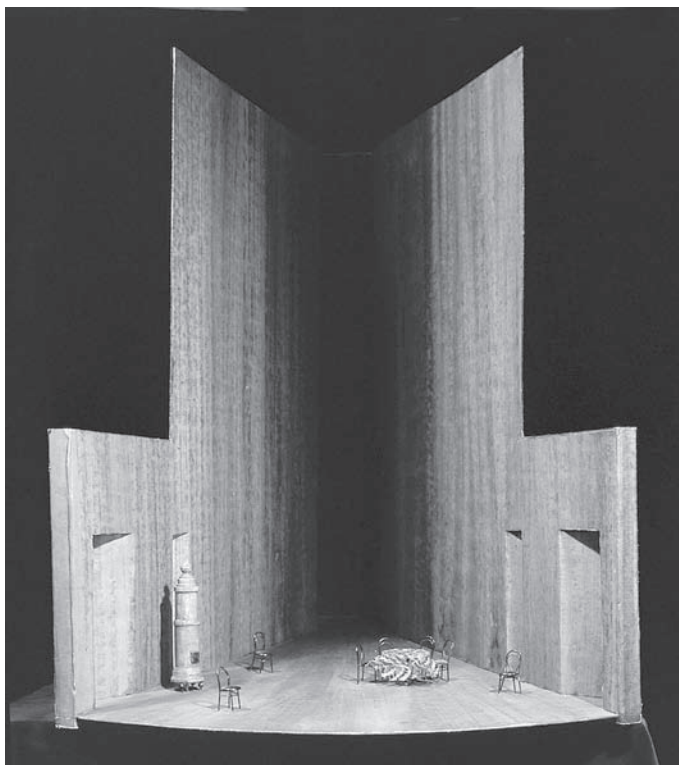
⁷ VOJŤECH, Ivan. *Historické drama jako opera*. In: Literární noviny, 19. 3. 1960.

SCÉNOGRAF V SÚRADNICIACH JAVISKOVEJ TVORBY (Vladimír Suchánek a 90 rokov SND)

ANTON KRET
Dramaturg a teatroológ

Slovenské národné divadlo oslávilo tohoto roku svoje deväťdesiatiny. Nie mnohí z jeho tvorcov a z jeho niekdajšieho i dnešného „personálneho stavu“ strávili v ňom celý svoj tvorivý život. Jedným z takýchto vytrvalcov bol scénický výtvarník Vladimír Suchánek (1934), ktorého sem angažovali hneď po skončení štúdií. Najprv sa po absolvovaní umelecko-priemyselovej školy dva roky učil maľovať na Vysokej škole výtvarných umení u profesora Jána Mudrocha a vzápätí absolvoval štvorročné štúdium scénografie na Vysokej škole múzických umení u profesora Ladislava Vychodila. Celú túto desaťročnú „učňovskú“ tortúru uzavrel diplomom promovaneého scénografa roku 1962. Potom plných štyridsať rokov tvoril desiatky scénických kompozícií a výtvarne ovplyvňoval názory na umenie v SND, pohľady na vlastné estetické zámery a ciele tohoto divadla. A pritom, povedzme si pravdu, po celý ten čas stál v tieni svojho učiteľa a zároveň služobne „predstaveného“ šéfa výtvarného sektora a umeleckých dielní divadla – Ladislava Vychodila.

Nemožno sa však hneď v úvode nezmieniť o tom, že v osobách týchto dvoch umelcov sa zrkadlí aj dlhoročný dialóg dvoch umeleckých štýlov a výtvarného nazerania na estetické predstavy, potreby a požiadavky súborov divadla. Lebo kým Vychodil a jeho škola vyšli z maliarskej premeny plošnej, takzvanej realistickej, scény (u nás starších scénografov L. Hradského, J. Ladvenicu, ale aj L. Fullu) a architektonického videnia scény mladšieho erudovaného Tröstra, a dali sa na – už nie rýdzo iluzívnu, zato však divadelne a priestorovo komplexnú – scénotvorbu, Suchánek hneď po príchode do SND začal uplatňovať svoju vlastnú scénografickú predstavu, bytostne spätú s odmietaním iluzívnosti a spolu s tým aj „vyčáčkanosť“ javiska dojímavými ikonografickými či plastickými, málokedy trojrozmernými jednotlivosťami. Vychodil, scénograf so svetovým ohlasom a majster „zbožšfovania“ javiska, bol vo svojom vnútri vlastne romantickým stvárňovateľom obklopujúcich ho objektov. Mal však pritom dar postihovať aj „dušu“ a náladu týchto objektov, kým niektorí jeho žiaci išli ďalej buď v dôslednom rozvíjaní tejto romantizujúcej línie, alebo skôr či neskôr sa dali na cestu jej popierania. Dnes nám je už jasné, že Vladimír Suchánek, ten skromný a nenápadný robotník scény, stál na čele tých druhých: „Náš realizmus videl realitu v jej imaginativnosti“ – vyjadril sa ex post na vedeckej konferencii o diele Pavla Haspru na pôde Akadémie umení v Banskej Bystrici roku 1966. Tým sa exposeriori prihlásil k novej poetizácii javiska, o ktorej sa začiatkom šesťdesiatych rokov uplynulého storočia vlastne ani nevedelo: nie dekorovať ani ináč skrašľovať terén a hranice javiskového konania, ale postaviť scénu ako totálny kontrast predpokladanej „pravdy“ o predmete, ako opak fotografie života. Nemusí takéto „zobrazenie“ ani korešpondovať s realitou príbehu, ani ju popierať; stačí, keď ju básnicky utvrdí,



Fiodor Michailovič Dostojevskij: *Idiot*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Činohra SND 1965. Snímka Vladimír Suchánek.

keď ju semiotickou cestou „preloží“ z jazyka slova a hereckého konania do jazyka vizuálno-dojmovej, konkrétne-zmyslovej roviny.

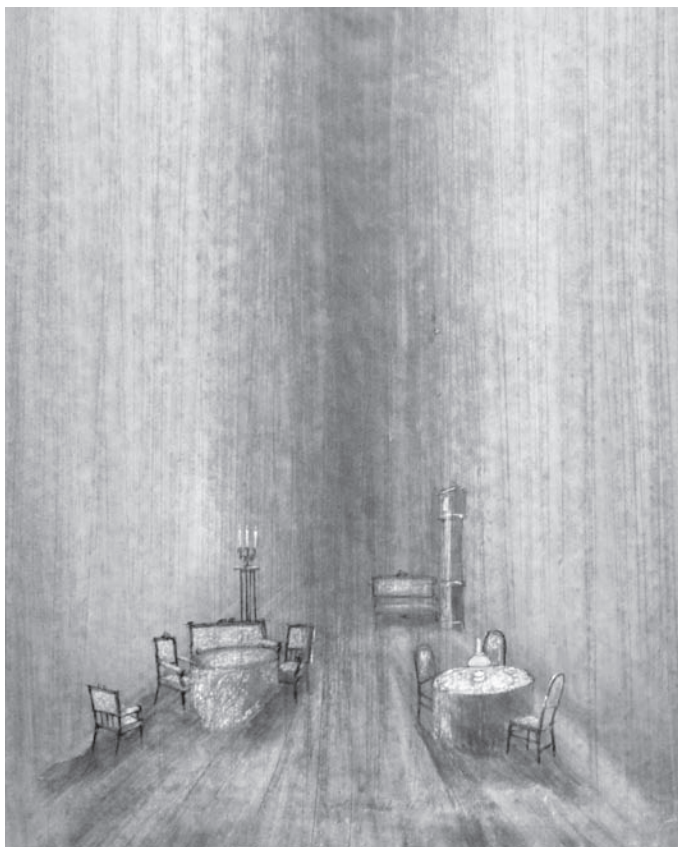
V postupnom obnažovaní Suchánkových hľadania scénografických riešení jednotlivých titulov v SND (a občas aj inde) sa týchto spomínaných ciest dotkneme obšírnejšie. Tu len chceme naznačiť, že vzhľadom na nepreskúmanosť vzťahov a protikladností výtvarného vnímania scénografov pracujúcich pre súbory SND je charakteristika pohľadov aj filozofie každého z nich zrelá na zverejnenie, prinajmenšom na objektívnu revíziu toho, čo sme sa o nich vo všeobecnosti doteraz dozvedeli.

* * *

„Takmer štyridsaťročná spolupráca neodškriepiteľne potvrdila, že náš tandem žil a vydržal tak dlho na základe vnútornej spriaznenosti, ľudskej i umeleckej, na príbuznosti životného názoru – živenej spoločnou vierou v zákony etiky, spoločnou snahou o humanizáciu ľudského priestoru“. (V. Suchánek)

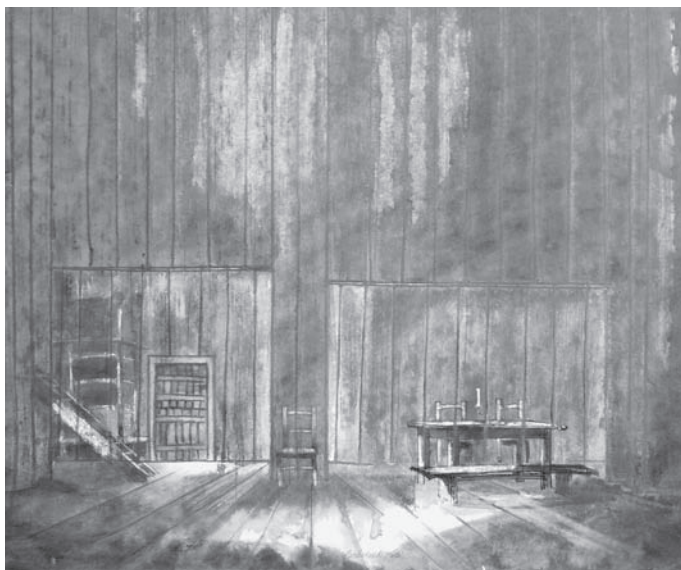
Internet si ho svojou mechanickou pamäťou pletie s istým českým výtvarníkom a zároveň aj rovesníkom, lebo obaja sú Vladimírovia a aj Suchánkovia. Ale ten náš „pinzlikár“ Vladko, priateľmi prezývaný „Suši“, je jedinečný v tom, že sa záujmami i profesiou venuje iba scénografii, kým maľovanie mu ostalo iba ako hobby.

Fiodor Michailovič Dostojevskij: *Idiot*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Činohra SND 1965. Snímka Vladimír Suchánek.



Celá druhá polovica 20. storočia slovenského divadla, rovnako profesionálneho ako aj ochotníckeho (a v profesionálnom rovnako Slovenského národného divadla ako aj celého radu divadiel ďalších), je spätá s jeho menom natoľko, že sa dá hovoriť o jednote mena a diela: kde je divadlo, tam je v blízkosti aj Vladimír Suchánek a opačne.

Zmienka o Suchánkovej spätosti so Slovenským národným divadlom navádza hneď v úvode rozprávania k malej úvahe o tom, že „Suši“ je zatiaľ jediným scénografom, ktorý nebol nikdy zmluvne zviazaný s iným divadlom (hoci externe, aj keď zriedkavo, pracoval pre viaceré, dokonca aj zahraničné divadelné inštitúcie). Po skončení štúdií do SND nastúpil a po dovŕšení dôchodkového veku sa s ním rozlúčil. Preto spomína v prvom perexe tejto eseje „štyridsaťročnú spoluprácu“ a širšie ju rozvádza v časopise *Slovenské divadlo* (číslo 1 z roku 2006). Medzi hercami by sme podobných prípadov našli viaceré: Július Pántik, Mikuláš Huba, Božidara Turzonovová, Eva Krížiková, Juraj Slezáček, alebo niektorí z mladších, čo doteraz „slúžia“, kým v opere sa mohlo členstvo v SND kombinovať s viacročným vystupovaním v zahraničných divadlách. V iných odboroch umeleckej činnosti (režiséri, dirigenti, sólisti baletu, choreografi, dramaturgovia) je takýchto celoživotných prepojení jednej osobnosti výlučne na jediné divadlo pomerne málo. Nezdá sa, že by teatrológov



Arthur Miller: *Salem-
ské bosorky*. Réžia Pavol
Haspra. Scéna Vladimír
Suchánek. Kostýmy Eud-
mila Purkyňová. Činohra
SND, 1966. Snímka Vladi-
mír Suchánek.



Slawomir Mrozek: *Tango*.
Réžia Oto Katuša. Scéna
Vladimír Suchánek. Kos-
týmy Helena Bezáková.
Činohra Štátneho divadla
v Košiciach, 1967. Snímka
Vladimír Suchánek.

Ivan Bukovčan: *Kým kohút nezaspieva*. Réžia Jozef Pálka. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Milan Čorba. Činohra SNDv DPOH, 1969. Snímka Vladimír Suchánek.



a historikov táto jedinečnosť Suchánkovej spätosti so SND priveľmi vzrušovala. No veď hej, povedia vám, veď on systematicky a dlhodobo spolupracoval iba s jedným režisérom, Pavlom Hasprom, a kým bol v divadle on, zostával tam aj „jeho“ výtvarník Suchánek. Ale prečo to tak bolo, prečo navyše Haspra a Suchánek neprijímali ani vo dvojici ponuky hosťovať v iných divadlách, na to zatiaľ nedáva odpoveď nikto. My sa neskôr o to pokúsime.

Dívam sa na staručkú olejomalbu o veľkosti asi tak 40 x 25 cm, ktorú možno považovať za rané dielko Mudrochovho žiaka Vladimíra Suchánka. Rad horehronských domčekov v prísnej perspektíve tvorí dedinskú ulicu. Vlastne, na obrázku sú domy iba dva, ale maliarovi sa podarilo vyvolať ilúziu ulice. Ďalšie domčeky sú celkom iste hneď za pravým okrajom obrazu a možno by stačilo posunúť zvislú čiaru tohto okraja a pred nami by sa postupne odhalila bárs aj celá dedina. Napriek tomu, že vonku svieti slnko (na oknách priechelí chalúpok sledujeme strohé predely medzi svetlom a tieňom), nepôsobí krajinka priveľmi veselo a ani sviatočne. Akoby bol na ulici aj v duši maliara všedný deň. Znalca to môže pekne zaskočiť: v časoch, keď sa vyžadoval od tvorcov duch socialistického optimizmu, si začínajúci výtvarník, podobne ako inde a možno aj v trochu inom čase jeho kolega, „smutný“ maliar a grafik Milan Mravec, a vo svojich prvotných „dedinských“ grafikách a v malbách aj Milan Pašte-



Slawomir Mrozek: *Tango*. Réžia F. Bršlica. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Ludmila Purkyňová. Moravské divadlo Olomouc, 1969. Snímka Vladimír Suchánek.

ka, volká namiesto jasia v pošmúrnosti, každodennosti, div nie v akejsi sivej civilnosti. Suchánek však, na rozdiel od vtedy maľujúceho Mravca či kresliaceho Paštekú nepoužíva nijakú sivú či čiernu farbu. Naopak, farebne je absolútne realistický – biela a hnedá na domoch, modrá, béžová, ba aj žltá na oblohe a na stromoch.

Dá sa to pochopiť. Vladimír Suchánek je „rovinný“ človek, Záhorák „z Gbelú“, a nemá ani tušenia, čo spôsobuje taká zaklivenosť dediny v horách, v údolí kopcov, na strete dvoch úpäť, keď masa masívu a tmavá zeleň jeho povrchu pohltí väčšinu svetla z neba. Keď takto príde mladý žrec krajinomalby po prvý raz v živote do Heľpy (lebo tam obraz vznikol), má spočiatku pocit, že aj napriek slniečku je v doline tma a domčeky s hnedastými strechami a miniatúrnymi okienkami ju ešte umocňujú.

Lebo musíme k tomu všetkému dodať, že obrázok, o ktorom je reč, bol pravdepodobne semestrálnou alebo ročníkovou prácou vtedy ešte študenta Suchánka a že vznikol pravdepodobne „a la thèse“, na pokyn pána profesora. „Maľuj podľa živej predlohy.“

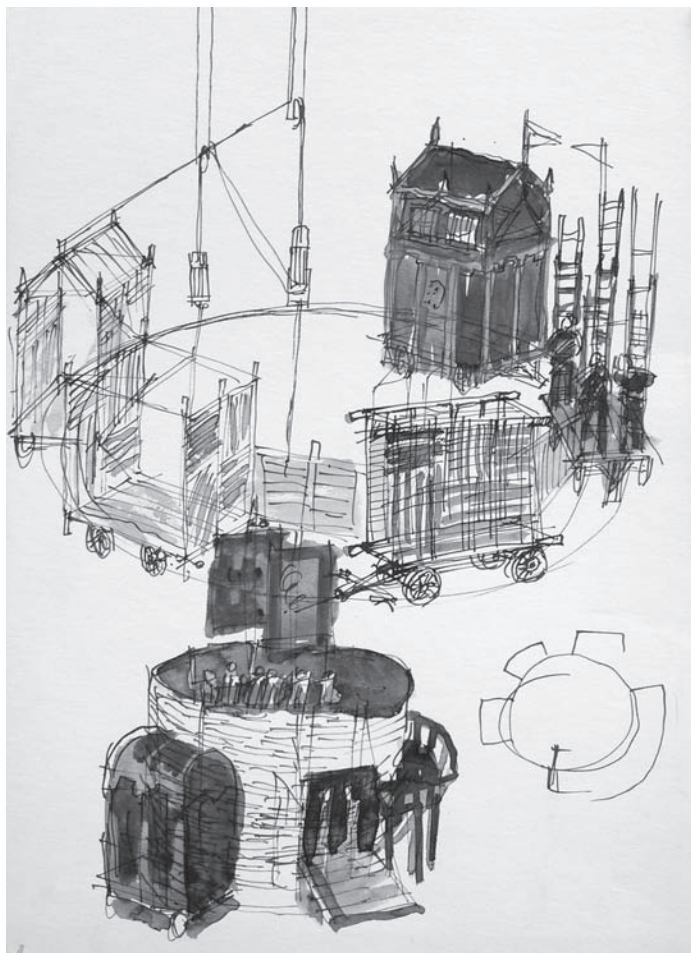
Ale v recipientovi zostane kdesi v najzadnejšom priečinku mozgu tieň drobučkého podozrenia, že „každodennosť“, v každom prípade skôr pochmúrnosť než veselý dojem, je budúcim celoživotným údelom výtvarníka Suchánka. A tu vyvstáva obrovský paradox: večne žartujúci Záhoráčik, človek, čo postrehol na ľuďoch i veciach každý smiešny vnútorný záchvev (hoci „od žartujúceho Záhoráka už neexistuje nič tupejšie, možno iba nezastrúhaná ceruzka“ – žartom vravieval iný Záhorák, obľúbe-

Friederich Dürrenmatt:
Král Ján. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1970. Snímka Vladimír Suchánek.



ný profesor dejín na VŠMU Janko Boor), nuž tento živý divadelnícky talizman zvaný „Suši“, ktorého sme radi brávi na služobné cesty už aj preto, že posádky vozov každého druhu sa pod vplyvom jeho poznámok a taktných i ostrejších zádrapok neprestávali smiať, tento od prírody veselý kumpán vlečie so sebou ruksak svojho hlbavého, akoby zlo vždy predtušiacoho či ho aj veštiaceho alter ego. No, možno tu ani nejde vždy len o vytušenie zla, lebo veď budúci scénograf sa nechystá s nádejnými režisérmi Zacharom, Hasprom, Svobodom či Gyermekom iba tragizovať, ale dnes už všetci vieme, že Suchánkova výtvarná symbolika neraz operovala poukazovaním na tie smutnejšie konce vzťahov, nenaplnených lások či nezavŕšených skutkov hrdinov.

My sa k rozporu medzi zdaním komického a ustavičnou prítomnosťou vysoko štylizovanej a jednako trizvej pravdy a jej predtušenia u Vladka Suchánka ešte vrátíme. Ale v súvislosti s jeho maliarskymi začiatkami chceme vysloviť ešte jedno konštatovanie. Už tam, vo výtvarníckych začiatkoch z obdobia prirodzeného oslobodzovania sa slovenskej výtvarnej pospolitosti spod tlaku „sorealizmu“, kde sa presadzovala fotografia života namiesto voľného obrazného diškurzu výtvarníka so svojím vnútrom i s okolím, so svetom, musela v duši povinne „podľa predlohy“ malujúceho mladého umelca zrieť idea posunúť sa výtvarne nielen bokom, stranou (od

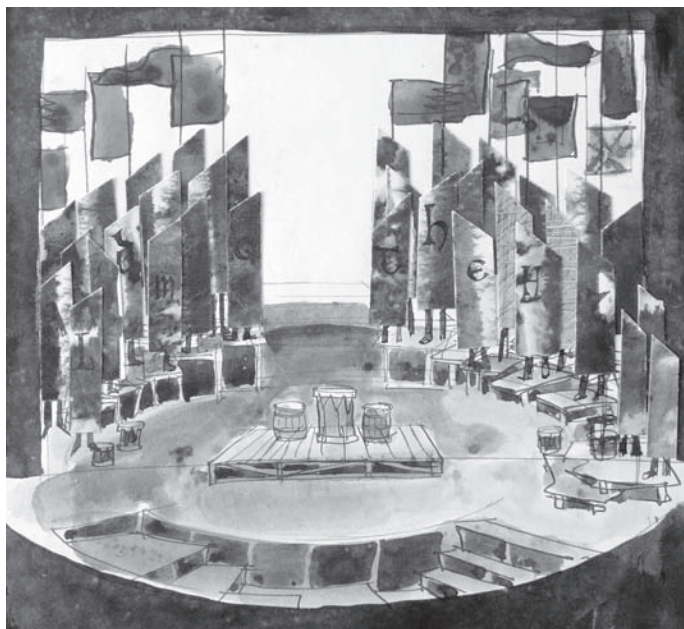


Friederich Dürrenmatt:
Kráľ Ján. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1970. Snímka Vladimír Suchánek.

kópie zobrazovaného predmetu k jeho vizuálnemu zjednodušeniu), ale aj vertikálne (od jednoty zástoja a vzťahov vecí k plynutiu myšlienok o nich). Rudo Krivoš to raz vyjadril na malbe akejsi ľudskej skulptúry namiesto reálnej postavy a ukázalo sa, že na obraze vnímame naozajstného chlapa s klobúkom na hlave, so širokými plecami zaodetými do akéhosi bačovského plášťa-peleríny, ale najmä chlapa, ktorému akoby išlo o čosi veľmi vážne, veľmi dôležité. Akoby chcel práve vykročiť za týmto veľmi vážnym, možno až životne dôležitým.

A keďže Suchánek, na rozdiel od Krivoša a iných vynikajúcich maliarov svojej generácie, „prestúpil“ medzi Vychodilových scénických výtvarníkov, dostal z titulu svojho profesného druhu príležitosť nielen krivošovského, možno aj „galandovského“ chlapa javiskovo reinkarnovať, ale dokonca aj uskutočniť ten krok, ktorý „čistý“ maliar zobraziť nemôže: suchánkovská postava-scéna sa vo chvíli dramatického zlomu pohne zamýšľaným smerom – vyrieši konkrétny príbeh javiska dramatickým rozuzlením. Spomeňme si na vtipne rozvrhnutý scénografický projekt k Podhradské-

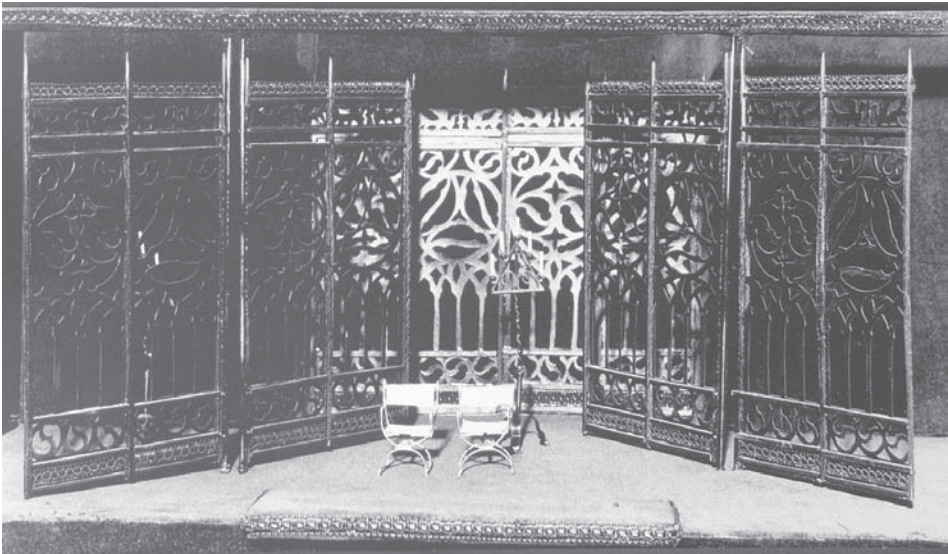
Friederich Dürrenmatt:
Kráľ Ján. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1970. Snímka Vladimír Suchánek.



ho tragikomédii *Holuby a Šulek* (1981). Zmenu obrazov sprevádza trhanie listov zo závesného kalendára, až sa v istej chvíli z nevinného kalendárového rámu stane šibenička, ktorá je symbolom smrti oboch hrdinov drámy. Základným výtvarným obrazom inscenácie bolo dianie, konanie postáv akoby podľa historického kalendára. Už sám „kalendárový“ princíp bol talentovaným riešením rámca hry. Lebo je to vlastne ten tajomný krivošovský chlap v peleríne. Tvári sa rovnako tajomne ako aj ľahostajne, ale znervózňuje vás tým, že čosi veští. Akoby privolával búrku, hromobitie. Ale nie, ten toraz podnietil čosi iné – tragédiu ľudského konca. No kým na maliarskom plátne sa chlap nemôže pohnúť k rozhodnutiu, iba ho umne naznačí, na javisku sa to v rukách nadaných javiskových tvorcov premení na nový „výtvarný pohyb“, na dramatický skutok: na symbol potupnej smrti hrdinu.

„Vývoj a priebeh nášho pracovného vzťahu nebol nijakou ‚idylkou‘.“
 (V. Suchánek)

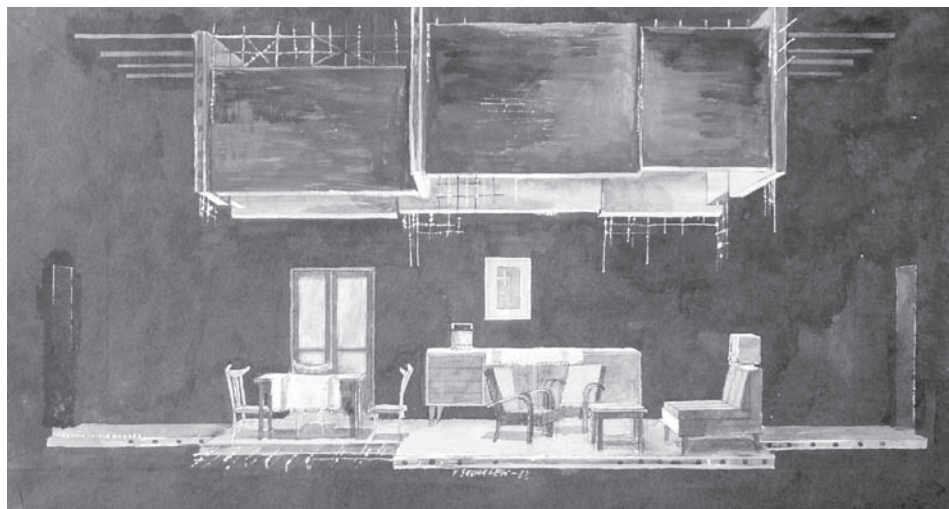
V tejto súvislosti nebude od veci spomenúť čosi ako detail z občianskeho (alebo vari aj umeleckého?) spolužitia so Suchánkom. Na mnohohodinových cestách za divadelníkmi po Slovensku sa tento večne zábavný umelec neraz zastavil pri vážnej úvahe o tom, ako zapojiť scénoografiu do hry na javisku tak, aby sa stala druhým účinkujúcim v konflikte a riešení hry. Bolo nám jasné, že aj starodávne výtvarné riešenia scény, možno už od antických amfiteátrů, neboli v tých šťastných (vysoko tvorivých) prípadoch riešeniami statickými. Lebo aj keď sa k pomenovaniu „dekorácia“ mechanicky priraduje spojenie „dekorovanie scény“, výzdoba, ktovie či aj nie „vyzdobenie“ samotného života, nemôže mať scénografické zmocnenie sa scény v javiskovom opuse povahu prostej (aj keď možno celkom peknej) ozdoby. Veď „realistické“ ma-



Pierre Corneille: *Cid*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND na Malej scéne, 1972. Snímka Vladimír Suchánek.

Ťované kulisy v predstaveniach meštianskych divadiel tuším už od čias Molièra, a u nás neskoršie maľovanky z dedinských javísk, prišli až po tom, keď antická alebo aj neskoršia, stredoveká rímková scéna, bola skôr naturálnou alebo umelou scenériou – prirodzeným pozadím priestoru, kde sa hralo – a nie vymedzujúcim činiteľom pre pomyselný príbeh hry. Maliari sa začali trápiť s javiskom až po tom, keď sa „kukátkové“ divadlo začalo domáhať ilúzie skutočnosti nielen v príbehu, ale aj v prostredí. A trvalo veľmi, veľmi dlho, kým sa prišlo na to, že „dekorácia“ vlastne limituje javiskové umenie: štruktúra drámy praskla vo švíkoch spolu s nástupom moderny a avantgardy, ale kulisy pretrvávali. Tým skôr, že Stanislavského „divadlo pravdy“ na začiatku 20. storočia ešte podčiarklo potrebu ilúzie scény. Stačí si spomenúť na mchatovské inscenácie Čechovových hier, na „krásne“ maľované prospekty, kulisy, závesy a stojky znázorňujúce brezové háje, višňové sady a gruntovné statkárske obydlia.

Suchánek prišiel na Vysokú školu múzických umení v čase najsilnejšieho ťahu takzvaného scénického realizmu a v rokoch, keď jeho učiteľ Ladislav Vychodil začal žať najväčšie úspechy so svojou imaginatívnou a z maliarstva vychádzajúcou scenografiou. Triumfoval doma aj v zahraničí a väčšina jeho žiakov (Šujan, Gábor, Hanák) sa vydala viac-menej jeho cestou. Sám Vychodil bol na jednej strane potešený, keď sa Suchánek roku 1962 dostal do jeho pracovného tímu v Slovenskom národnom divadle, na druhej strane mal však pocit, že niektorí z jeho dávnejších nadaných žiakov mohli jeho výtvarný štýl, kde sa scéna skladala z maliarskych, niekedy až impresionisticky ladených plôch a plošiek s najčastejšie využitým pomalovaným, ale už nie „fotografickým“, skôr symbolizujúcim (*Biela nemoc* – zemeguľa, *Optimistická tragédia* – morské priestranstvá) zadným prospektom, uplatniť lepšie. (O tom, ako dokonale sa Vychodil postupne vyrovnával so svojimi kompozíciami s trojrozmerným javis-



Ján Solovič: *Meridián*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND na Malej scéne, 1974. Snímka Vladimír Suchánek.

kom, sa môžeme dočítať vo viacerých prácach o ňom, najmä však v Lajchovej reprezentatívnej publikácii *Ladislav Vychodil* z roku 1980.)

No Suchánek sa ocitol v Slovenskom národnom divadle zároveň s novým, mladým režisérom, prichádzajúcim z Nitry, Pavlom Hasprom. A tu si obaja tvorcovia hneď od samého počiatku svojej spolupráce uvedomili, že vlastne prišli do činohry SND podriaďiť svoje umelecké cesty trošku iným cieľom, než ako sa to robilo za čias Borodáča a teraz zas Budského a Vychodila. Áno, bol tu Jozef Budský a s ním aj Tibor Rakovský. Obaja nasiaknutí – jeden viac, druhý menej – historickou metamorfózou českej avantgardy, spôsobenou najmä „reaktivitou“ E. F. Buriana, ktorý v časoch najsilnejšieho náporu socrealizmu vrátil na javisko svojho divadla niekdajšie vlastné avantgardné inscenácie hier *Krysár*, *Věra Lukášová* a *Ludové suity*, čím dal signál k nástupu opätovnej metaforizácie javiska. Namiesto ilúzie vecí a priestoru tu bola z ničoho nič poézia výrečnej umeleckej skratky. Túto líniu podchytili Budský s Rakovským a Hasprov nástup do činohry bol vlastne iba vystužením línie nenaturalistického divadla.

„Podstatná časť našej spoločnej tvorby spadá do obdobia ‚socialistického realizmu‘, ktorého politické kritériá nás nútili šedivo, otrocky, popisne pravdivo nastavovať zrkadlo životu. Neraz sme za to platili aj my – vytvárali sme na scéne ilúziu, takmer vernú kópiu životných prostredí, rešpektujúc bez vnútorného presvedčenia ‚štvrtú stenu‘ javiska. Ale v prevažnej miere naša tvorba bola prirodzenou vzburou proti tomuto politickému násiliu v umení.“
(V. Suchánek)

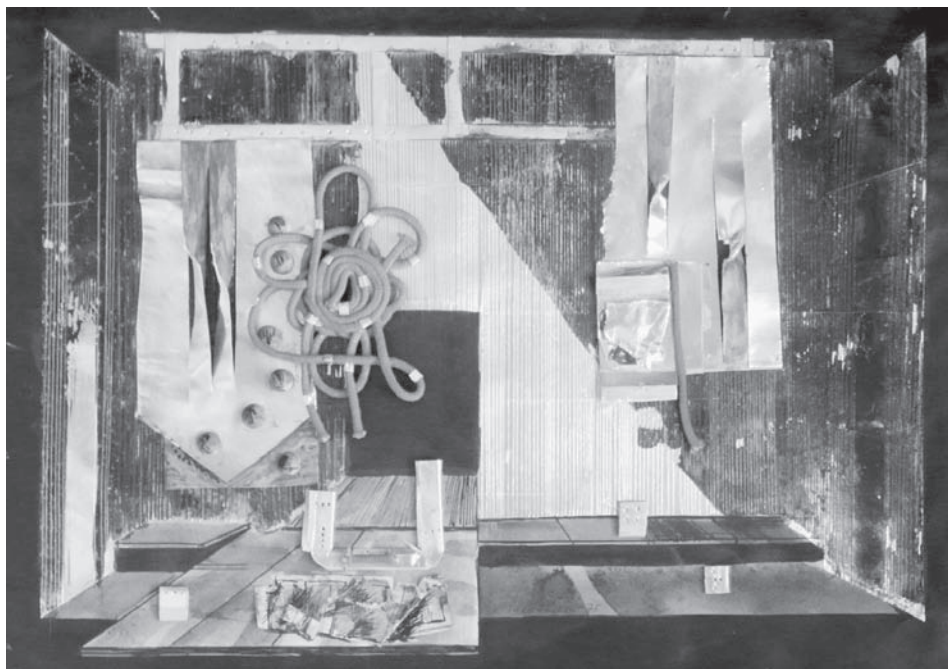
Pre Vladimíra Suchánka bolo toto všetko akoby odkliatím jeho utajených snov vrátiť divadlo hre, imaginatívnosti a intuitívnemu výkladu dramatického textu. Textu nie ako literatúre, ako sledu gradovaných dialógov, ale ako podkladu pre javiskový obraz, možno pre mozaiku obrazov. A ešte k tomu s Hasprom! S režisérom, ktorý



William Shakespeare: *Král Lear*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1975. Snímka Vladimír Suchánek.



William Shakespeare: *Král Lear*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1975. Snímka Vladimír Suchánek.



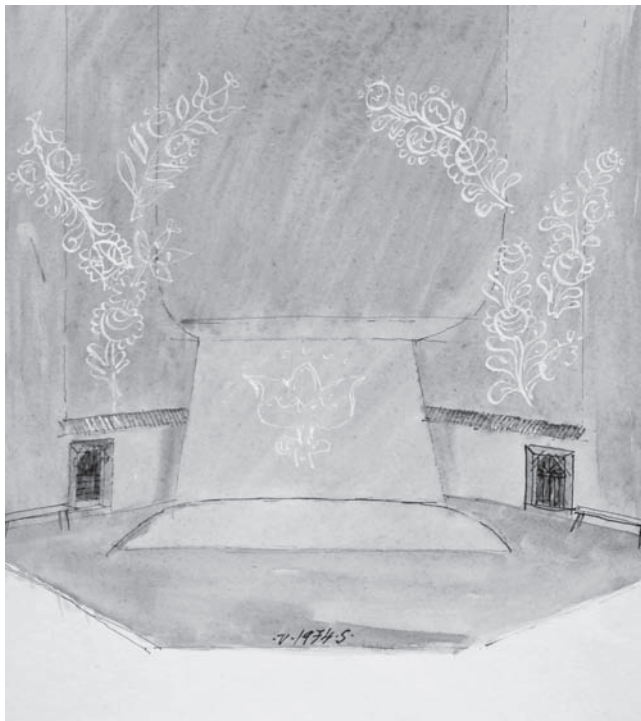
William Shakespeare: *Kráľ Lear*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1975. Snímka Vladimír Suchánek.



William Shakespeare: *Kráľ Lear*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1975. Snímka Vladimír Suchánek.

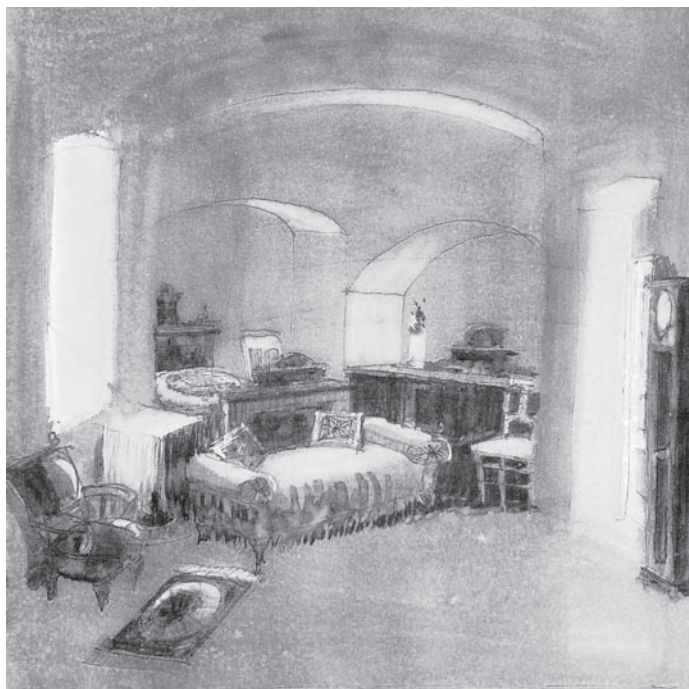


Katarzyna Gärtnerová, Ernest Bryll: *Na skle malované*. Réžia Karol L. Zachar. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Karol L. Zachar. Činohra SND v DPOH, 1974.



Katarzyna Gärtnerová, Ernest Bryll: *Na skle malované*. Réžia Karol L. Zachar. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Karol L. Zachar. Činohra SND v DPOH, 1974. Snímka Vladimír Suchánek.

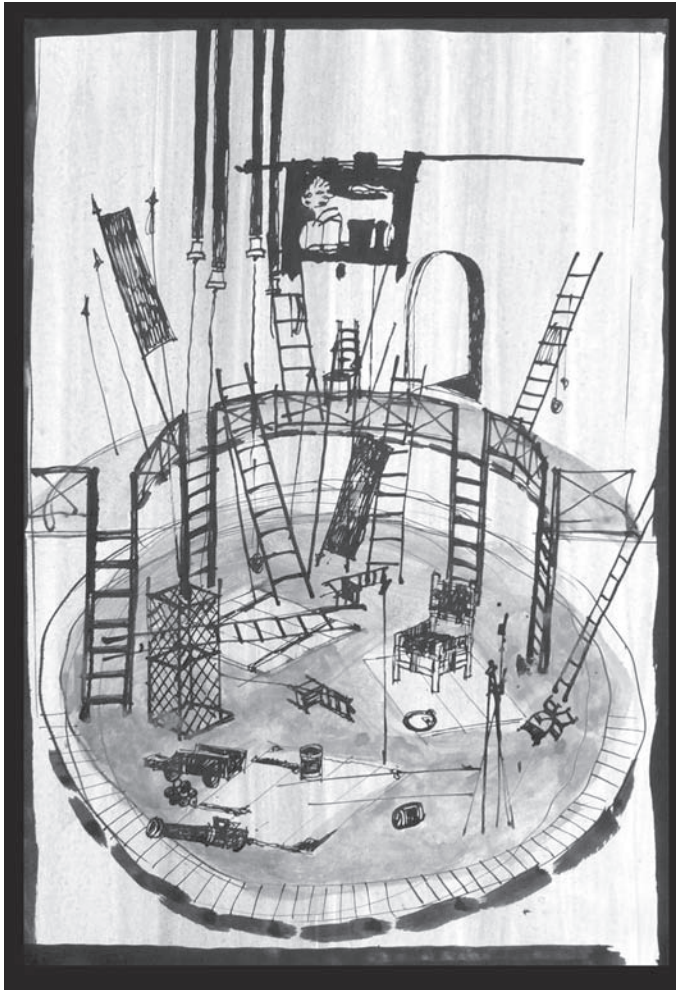
Osvald Zahradník: *Sólo pre bicie hodiny*. Réžia Peter Mikulík. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Zuzana Bočeková. Činohra SND na Malej scéne, 1972. Snímka Vladimír Suchánek.



sa za pár rokov účinkovania v nitrianskom divadle preslávil radom pozoruhodných incenácií (pozri knihu autora tejto štúdie nazvanú *Pavol Haspra, režisér*), kde sa okrem iného dával oveľa väčší priestor fantázii konania postáv a slobodnejšiemu rozvrhnutiu sujetu hry. Dvere možností oboch sa nieže otvorili, ale rozzevili, a hlavný smer, ktorý naznačovali, bol absolútne jednotiaci aj jednotný: odpútať sa od kánonov naturalistického divadla.

V tomto zmysle sa teda roku 1962 stretli režisér s výtvarníkom v perspektívnom umeleckom porozumení. Iba mimoslovným dorozumievaním sa pomocou obočia a rúk si akoby naznačovali, že na „realistického“ Borodáča budú replikovať výtvarnou skratkou a Budskému že, ak to bude nevyhnutné, „vyrvú blesky z rúk“ pritvrdením vo veci priamočiarejšej interpretácie obsahu uvádzaných diel a ich výtvarného formovania.

Až neskôr sa postupne začala prejavovať nerovnakosť v spôsoboch dosahovania spoločného cieľa. Spočiatku ešte Haspra zotrval pri navyknutom transkripčnom a výkladovom kompromise, ktorý si priniesol z Nitry a ktorý bol podkladom úspechov Hasprovej nitrianskej éry. Išlo o to, že Haspra už od študijných pokusov cez rad inscenácií v Nitre oponoval Borodáčovi hypertofovaním emotívnej gundže v hrdle svojich hrdinov, ich citovej vypätosti, a vo viacerých inscenáciách urobil zo zveličovania úlohy citov program. Nedá sa povedať, že mu túto líniu tak trochu „pošepkala“ herečka Viera Strnísková, s ktorou v polovici päťdesiatych rokov minulého storočia náhodne spolupracoval počas hostovania vo Zvolene a vzápätí na to ju prijal za herečku v Nitre (1957), kde vtedy šéfoval, a hneď na to sa aj s ňou oženil. Ale pravda je, že Strnísková dokázala bravúrne rozohrávať durové citové tóny a jej postavy mali



William Shakespeare: *Otello*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Ludmila Purkyňová. Činohra SND v DPOH, 1978. Snímka Vladimír Suchánek.

vždy blízko k exaltovanosti (od Ibsenovej *Nory* či Kataríny v Shakespearovom *Skrotení zlej ženy* vo Zvolene až po dokonale prepracovnú matku v *Matkinom poli* v SND) a Hasprovi zodpovedal tento typ herectva v prepájaní sa na metaforizáciu konania, na zbásňovanie takých dramatických akcií, kde sa pod tlakom dojmov rozopínal skutočný čas trvania o niekedy nekonečne dlhý čas „javiskový“ (známe Hasprovo „šponovanie“, naťahovanie času scén, až kým napätie prerástlo prípustné hranice, a to rovnako v divadle ako aj v televízii). A Haspra potreboval v tom čase scénografa, ktorý by mu nespútanosťou s „fotografovaním“ pravdy otvoril fúgy pre rozlet režijnej fantázie. Suchánek zas potreboval režiséra, ktorý rozumel požiadavke umenia, kde má citový pôdorys inscenácie prednosť pred otrockým napodobňovaním či kopírovaním života. A pokiaľ išlo o zaradenie sa tejto tvorivej dvojice do jedného šíku s duom Budský – Vychodil (či Budský – Kolář), tu naši dvaja umelci ťahali spočiatku za kratší koniec: Budský štylizoval javiskový život z tej svetlejšej, radostnejšej stránky.

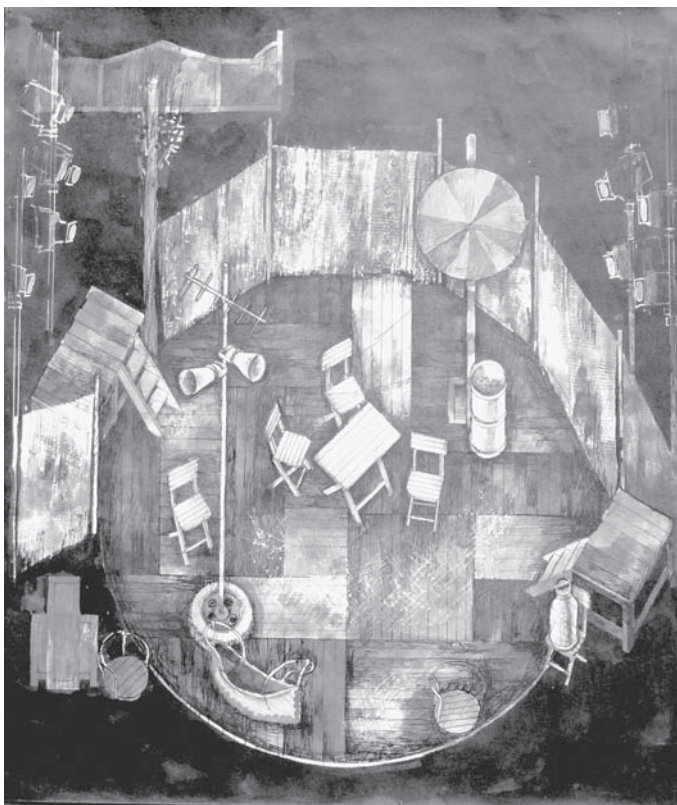


Ion Druce: *V mene zeme a slnka*. Réžia Juraj Svoboda. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáčková. Činohra Štátneho divadla v Košiciach, 1978. Snímka Vladimír Suchánek.

Ešte aj tragizmom poznačená Čapkova *Biela nemoc* alebo po čechovovsky pochmúrny *Ivanov* sa stali v rukách kúzelníkov s jasom Budského a Vychodila v prvom, a Koláča v druhom prípade dielami „socialistického optimizmu“, kým Haspra so Suchánkom už od začiatku šesťdesiatych rokov zintenzívnili durový zvuk svojho divadelného chrámového priestoru a takýmto spôsobom sa vyčlenili ako výrazná dvojica a urobili to na celý svoj zostávajúci život.

Treba však po spravodlivosť povedať, že ich „manželstvo“ nebolo bezproblémové. Ak si navzájom dokonale rozumeli v tom, že v ich spoločnej práci nemá miesto ani fotografovanie života a ani jeho nadnesené videnie, zhodli sa aj na tom, že za javiskovým obrazom musí byť aj jeho kontrapunkt alebo neočakávaná pointa (podľa vzru amerických gagov dokonca dvojité). Napríklad v Millerovej *Smrti obchodného cestujúceho* (1991) sa proti všetkým očakávaniam nestalo obrazom vyprahnutia ducha uponáhľaného amerického človeka jeho sociálne zaradenie, ale dojať nás mal rýdzo personálny zástož hrdinu s radom zdôraznených negatívnych, akoby „osudových“ črt. Tam to vyhovelo aj Suchánkovi: poskytol tvorcom solídne členený sivastý priestor s tamtou „heľpianskou“ (spomeňme si na jeho maľbu zo začiatku tejto úvahy) atmosférou šerosvitu a civilnosti. Ale keď bolo treba zironizovať smiešnu spoločenskú konvenciu správania sa mladučkého dievčaťa ku skúsenému svetákovi – policajtovi (Valentová, Machata) v inscenácii Vampilovovej *Jarabice* (1974), celkom poľahky sa dohodli režisér s výtvarníkom na zobrazení „pomaľovánkového“ prostredia slnkom prežiarenej, ale vnútorne zatuchnutej dediny, kde sa dá živiť nielen miestnym, ale „zaživoria“ sa tu aj tí, čo sa sem dostali náhodne alebo služobne.

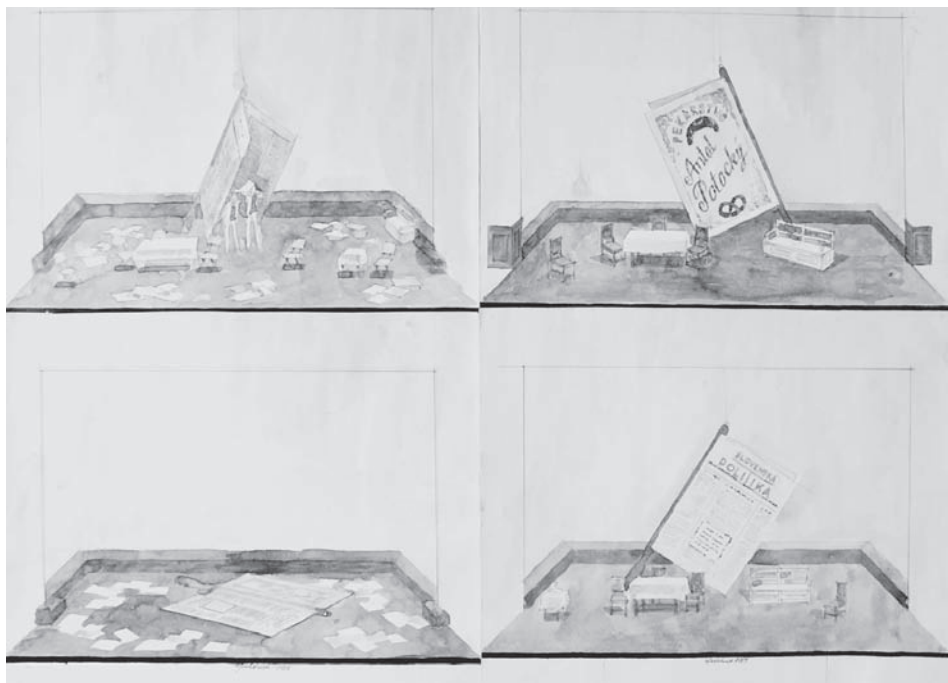
V oboch prípadoch zohráva rolu výtvarníkov farebnosť a manipulácia so svetlom. Haspra (ako aj Budský) kúzliť so svetlom vedel. A keďže mal vždy poruke Suchánkovo šporovlivé, ale proporčne dokonalé riešenie priestoru, málokedy hýril svetlom



Mikuláš Kočan: *Kolotoč*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Zuzana Bočeková. Činohra SND na Malej scéne, 1979. Snímka Vladimír Suchánek.

tak ako Budský s Vychodilom. Kým prví dvaja poetizovali vecnosť, Budský, ale ešte väčšmi Vychodil, zastávali v tomto ohľade priam romantické postoje; postupne čoraz menej vo farbách, ale až do konca v osvetlení scény.

A keď je už reč o romantizme, nuž to je práve pôda, na ktorej sa Haspra so Suchánkom dokázali zosúladiť, ale aj poharkať. Pochádzalo to pravdepodobne z toho, čo sme trochu naznačili už v predchádzajúcom. Suchánek sa nikdy nenadchýnal nijakým zveličovaním a jeho maliarskym aj scénografickým cieľom bolo vždy vnímať objekt predovšetkým nie v jeho pravde, ale v nálade. Haspra zas skôr inklinoval k takému zveličeniu pravdy, ktoré bolo niekedy pre prijemcu na hranici prijateľnosti. Ako keď dieťa speváčky povie mami, prestaň, trhá mi to uši, alebo keď nezainteresovaný pozorovateľ zatvára dvere svojho bytu pred hádkou manželov odnaproti. A pritom matkin spev bol bravúrny a hádka manželov zaujímavá, poučná. Spomínam si na mnohohodinové debaty s režisérom a výtvarníkom pri príprave neobyčajne zaujímavej a tu už spomínanej inscenácie Podhradského hry *Holuby a Šulek*. Haspra objavil v priam shakespearovskom (ako opakovane vyhlasoval) texte citové a situačné polohy, v ktorých sa podľa neho dalo poukázať na občiansku, národnú a náboženskú rozporuplnosť uhorského sveta v polovici 19. storočia a chcel to v inscenácii aj náležite využiť. Súhlasil s tým, že mnohopočetnosť Podhradským napísaných scén treba primerane zredukovať a neprotestoval ani proti prebásneniu trošku



Jozef Hollý: *Geľo Sebechlebský*. Réžia Karol L. Zachar. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Karol L. Zachar. Činohra SND v DPOH, 1979. Snímka Vladimír Suchánek.

neučesaných a aj slovníkovo nie prebohatých veršov ináč kedysi plodného dramatika štúrovskej školy. Prijal napokon aj originálne „kalendárové“ riešenie scény, ktoré, ostatne, umožňovalo rýchle striedanie obrazov a využitie princípu „všetci hrajú všetko“ (okrem predstaviteľov Holubyho a Šuleka Michala Dočolomanského a Juraja Slezáčka hral celý súbor činohry po niekoľko postáv). Výtvarník Suchánek však ani netušil, ako ďaleko zájde režisérova predstava v komickom zveličení niektorých postáv a scén, keď Haspra preobliekol Hlaváčka za ženu (aj keď to bol v podstate dôsledok náhody) a na viacerých miestach rozohral veľmi vtipné slovné a situačné paródie postáv a motívov, čo sa napokon stalo pre inscenáciu osudnou a vedenie divadla ju napriek neobyčajnej úspešnosti stiahlo z repertoáru. Sám návrh scény bol však až nadnesene poetický a nerátal so zvratmi vedúcimi ku groteske. Úlohou režiséra bolo potlačiť premrštenú grotesknosť a scénograf zasa mohol v priebehu príprav inscenácie ustupovať zo svojich tak trochu históriu glorifikujúcich predstáv. Ukázalo sa, že Slovák Suchánek vyšiel v ústrety v tomto prípade kozmopoliticky orientovanému, ale kozmoplitzmus niektorých postáv potláčajúcemu i otvorene zosmiešňujúcemu režisérovi.

Treba si položiť otázku, nakoľko toto umelecké spolužitie režiséra Haspra a scénografa Suchánka prospelo im dvom a či pomohlo aj slovenskému divadelnému umeniu. Otázka je to však iba rečnícka, lebo každému zainteresovanému je jasné, že ak Hasprove inscenácie v prevažnej miere podnecovali kladné hodnotenia, výtvarníková zásluha je tu prakticky neodškriepiteľná. Iba v rýdzo hypotetickej rovine by

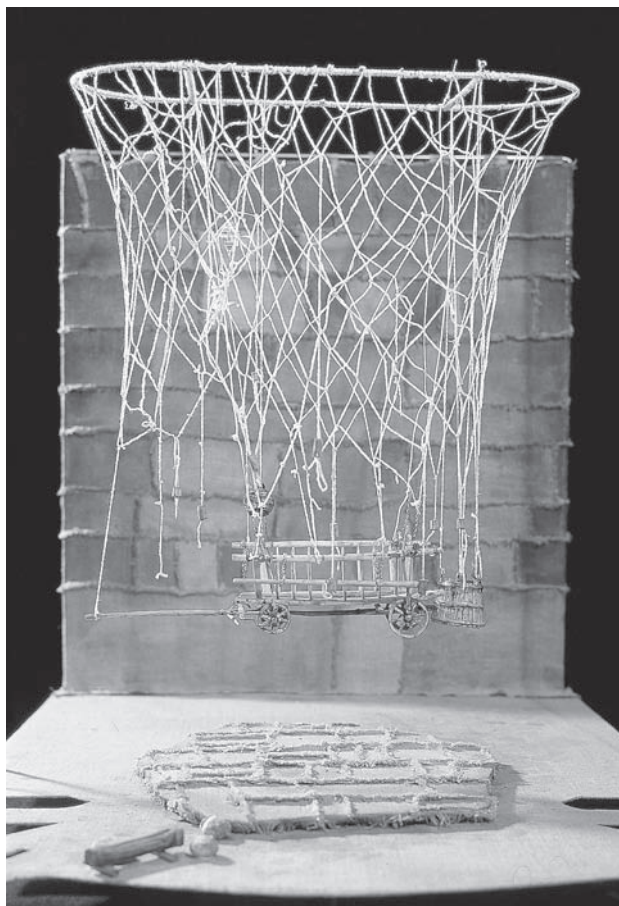


Jordan Radičkov: *Pokus o lietanie*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Ludmila Purkyňová. Činohra SND v DPOH, 1980. Snímka Vladimír Suchánek.

sme sa mohli pýtať, čo by sa bolo stalo, keby sa títo dvaja neboli zišli na jednej lodi. Pokiaľ ide o režiséra Haspru, ten sa okrem inscenácií uskutočnených počas svojho nitrianskeho obdobia a dvoch koooperácií s Mikulášom Kravjanským, keď v SND ešte iba hosťoval, a jednej s Tiborom Lužinským, s iným scénografom prakticky nestretol. Žiaľ, z recenzií päťdesiatych rokov sa nedá zistiť, nakoľko boli nitrianski výtvarníci (Slavík, Perger, hosťujúci Gábor a Šujan) dobrými partnermi mladého, slávu si zabezpečujúceho Haspru, ale isté je, že v čase, keď bol Haspra v Nitre, iná ako popisná scénografia na Slovensku ani neexistovala.

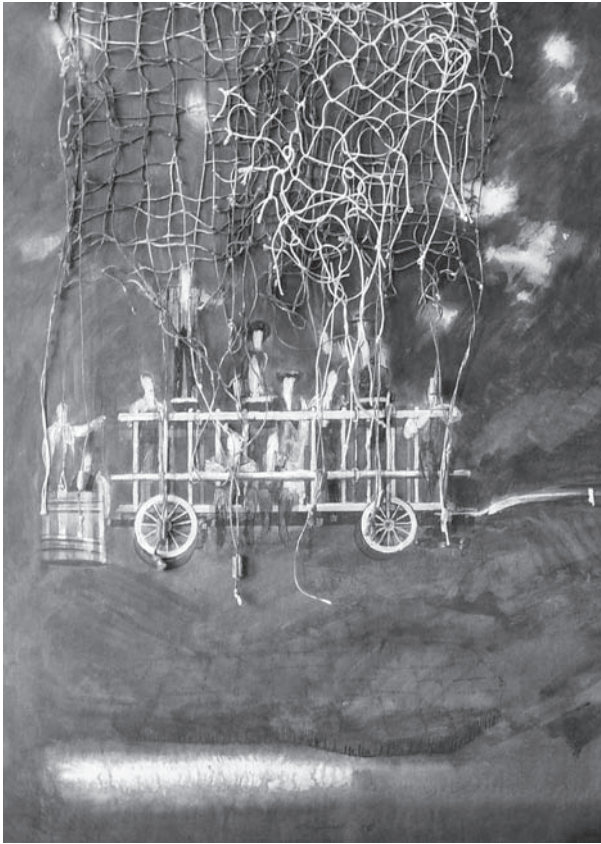
To, že sa Haspra dal dohromady s Vladimírom Suchánkom hneď po nastúpení do služieb činohry SND, mohla byť náhoda. Haspra tu bol nováčikom, priveľmi vyskakovať nemohol, a Suchánka mu prideliť podľa vtedajších zvyklostí, „na umiestenku“. Ale mohlo to platiť iba na jednu či dve prvé inscenácie. Ak sa po nich nerozišli, muselo tu niečo byť, čo ich spájalo. Spomínam si, v inscenácii hry Margit Gáspárovej *Hamlet nemá pravdu* (1962), v tom „socialistickom“ pokuse o riešenie divnie dostojevskovských otázok, prevládla čierna farba s menlivým osvetlením, čo hre dodávalo ráz filozofovania o živote a nad životom, ale pravda je, že inscenátori ne-

Jordan Radičkov: *Pokus o lieta-
nie*. Réžia Pavol Haspra. Scéna
Vladimír Suchánek. Kostýmy
Eudmila Purkyňová. Činohra
SND v DPOH, 1980. Snímka Vla-
dimír Suchánek.



dbali na vtedy platiaci výtvarný kánon o životnej pravdepodobnosti zobrazovaného prostredia, lež išli vlastnou cestou, ktorá tak trochu harmonizovala s českými pokusmi o avantgardnom (rozumej v tomto prípade: nenaturalistickom) zmocnení sa sveta. Nič mimoriadne, zato však dosť neobvyklé. Pri následnom uvedení Gibsonovej konverzačky *Dva na hojdačke* (1963) sa obaja tvorcovia akoby vrátili k vlastnej skúsenosti s „realistickým“ uchopením skutočnosti, pravda, s tým, že scéna sa nijako netisla do popredia a pozornosť na seba sústreďoval iba koncentrovaný, miestami strhujúci dialóg Strniskovej s Chudíkom.

Šesťdesiate roky znamenali v činohre SND nástup nových, západných hier, nových tém aj nových autorov. Haspra so Suchánkom využívali každú príležitosť predstaviť hodnotné novinky svetovej aj domácej drámy a disciplinovane na to využívali tak vďačný a záujem vzbudzujúci priestor explicitne najlepšieho a azda aj najpopulárnejšieho divadla na Slovensku a triezvymi nárokmi na priestor aj scénu si zabezpečovali predpolie pre pokusy, ktoré sa mali paradoxne udiať v čase zdanlivo najväčšieho útlatku umenia, v čase takzvanej normalizácie, keď sa – ako sa neskôr ukázalo – nesmeli takmer nič a v skutočnosti sa mohlo takmer všetko. Veď aj pookupačné uvedenie



Jordan Radičkov: *Pokus o lietanie*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Ludmila Purkyňová. Činohra SND v DPOH, 1980. Snímka Vladimír Suchánek.

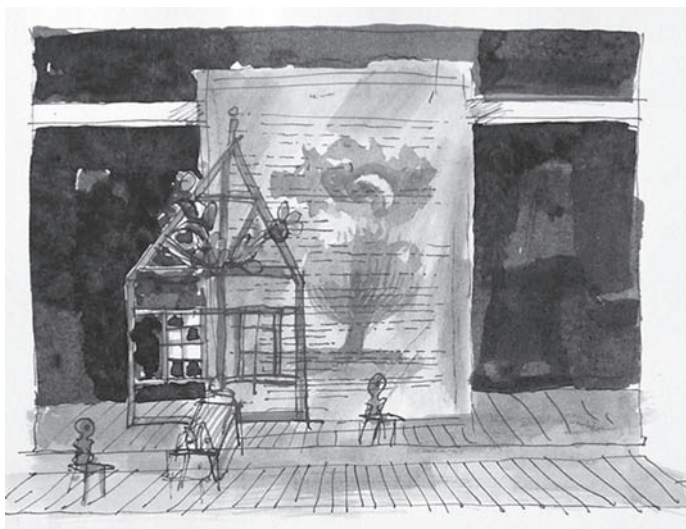
Dürrenmattovej hry *Kráľ Ján* (1970), ktorú po premiére zakázali, akoby informovalo verejnosť o tom, že inscenátori sú pripravení zrovnoprávniť javiskový obraz s doteraz primárnou interpretáciou textu a že bez ohľadu na sprísnené ideologické nároky sa udejú v divadle zaujímavé veci aj z inkriminovaného hľadiska režijno-výtvarného. A pritom sa Haspra so Suchánkom pod tlakom politických udalostí nielenže nerozišli (Haspra prišiel o členstvo v strane, Suchánek zostal apolitickým nestraníkom), ale ich spolupráca a s tým aj ustavične sa opakujúce vzájomné debaty a spory sa prehĺbili. Už nebolo kam ujsť: repertoár sa sice nespestril, ale pribudla nová povinnosť uvádzať pôvodné hry, a to dokonca hry nových, doteraz neznámych dramatikov, ktorým práve inscenovanie v SND dopomohlo k tomu, že sa stali známymi a že niektoré ich diela prekročili hranice republiky.

„Bola to vedomá hierarchizácia životných prokov, bola to štylizácia, v ktorej sa nestrácali, svojvoľne nenarušali prirodzené životné dimenzie, ale bolo to zámerné komponovanie reality s akcentom na konečnú metaforu.“

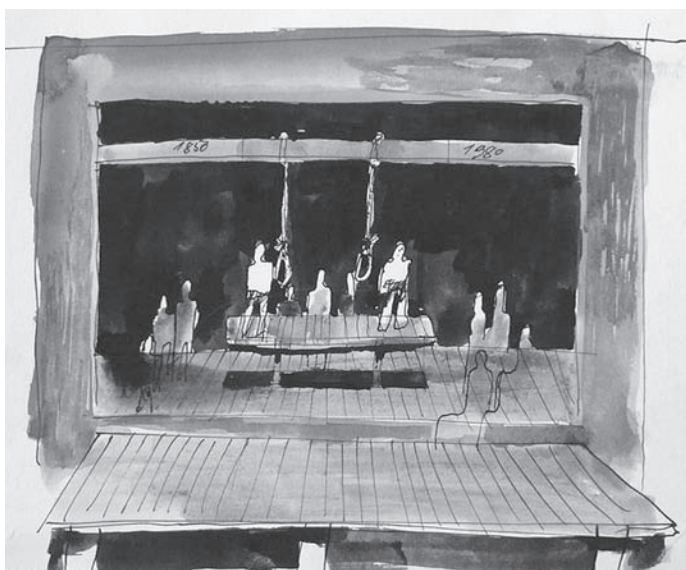
(V. Suchánek)

Suchánek stál pri zrode takzvanej novej slovenskej dramatickej vlny. Už predtým

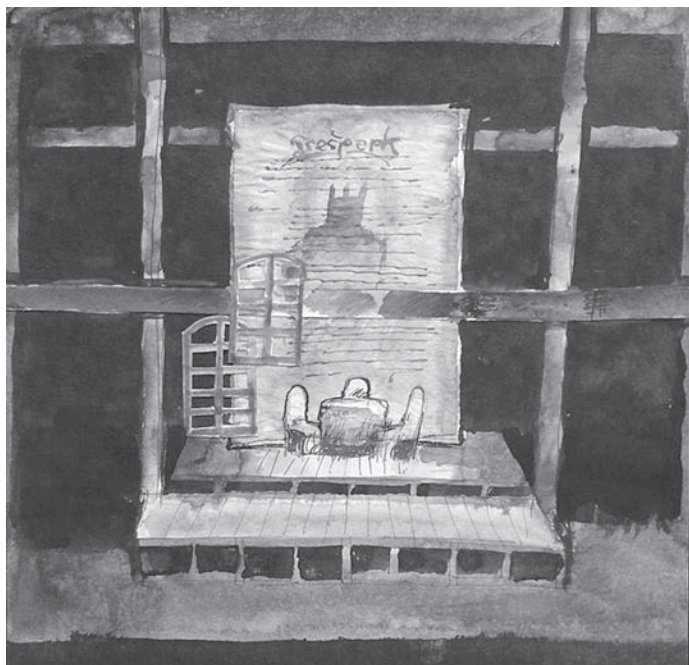
Ján Podhradský: *Holuby a Šulek*. Úprava textu Anton Kret. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1981. Snímka Vladimír Suchánek.



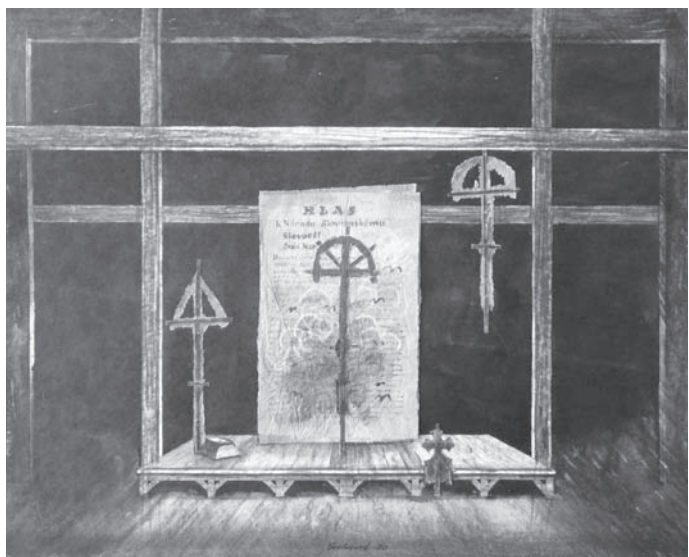
Ján Podhradský: *Holuby a Šulek*. Úprava textu Anton Kret. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1981. Snímka Vladimír Suchánek.



spolupracoval s režisérom Hasprom a dramaturgičkou Mayerovou pri uvedení Ťažkého hry *Hriešnica žaluje tmu* (1966) a zo scénografického hľadiska umne prijal rolu podriaďiť sa potrebe byť nenápadným, žičlivým sprievodcom rozprávania o osobnosti za vojnovnej kataklizmy, pričom celému inscenačnému tímu dosť záležalo na tom, aby sa náš človek v konfrontácii s najbližším okolím nemusel ani hanbiť, ale ani sa vyvyšovať. „Technické“ zabezpečenie výpravy vychádzalo z možnosti pohrať sa so scénou kompozične, zaplniť priestor scény iba sporo a nekrikľavo, plne v súlade s témou a atmosférou neveselých čias vojny. Ale keď už o rok navrhoval scénu ku Králikovej *Hre bez lásky* (1967), pričom nešlo o prvé uvedenie tejto hry, doslova si



Ján Podhradský: *Holuby a Šulek*. Úprava textu Anton Kret. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1981. Snímka Vladimír Suchánek.



Ján Podhradský: *Holuby a Šulek*. Úprava textu Anton Kret. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1981. Snímka Vladimír Suchánek.

s Hasprom zguŕstli na možnosti ponoriť sa do ľudského vnútra a zahrať si v ňom úlohu hľadača. Scénu riešili takmer ako arénu v podobe humna, na ktorom sa dejú veci div nie nadpozemské, ale najmä veľmi smutné a bolestivé. Zato ďalšia Králiková hra *Margaret zo zámku* (1974), kde sa bolo treba zahĺbiť do pozlátkového života tých spoločenských vrstiev, ktoré podľa videnia „kritického realistu“ Králika mali aj

Ján Podhradský: *Holuby a Šulek*. Úprava textu Anton Kret. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1981. Snímka Vladimír Suchánek.



značne pozlátkový scénický rámec, kde akoby bol výtvarník rezignoval aj na vlastné zásady, len aby sa ctený autor neurazil, lebo doba bola taká, že sa uraziť mohol, a ak by to bol urobil, mohlo to postihnúť aj inscenátorov. Inakší postoj zaujal Suchánek pri uvedení prvých dvoch dielov Solovičovej trilógie *Meridián*, *Zlatý dážď* a *Strieborný jaguár* (prvá 1974, druhá 1976). Pracoval cestou výraznej umeleckej skratky, predmety ponechal v reálnej podobe a vtisol javisku charakter civilného ringu s prihliadnutím na háklivosť vzťahu otca a syna predstavujúcich v hre dve politicky nerovnako sa orientujúce generácie. Úcta k pôvodnej hre zostala scénografovi ako relikvia s mementom: daj priestor autorovi. Veď ešte aj po dvoch desaťročiach, keď roku 1996 uviedli s Hasprom Tajovského „záhorácky“ *Ženský zákon*, nedá sa nájsť na tej nenápadne pôsobivej scéne nič, čím by sa bol chcel autor vyzdvihnúť nad čarovnú prostoduchosť režijnej koncepcie, ktorá ako keby sa bola chcela porovnať aj vyrovnáť s duchom takého podmanivého, po roky uvádzaného *Na skle maľovaného*...

Suchánkova spolupráca s režisérom Hasprom a najčastejšie aj s kostýmovou výtvarníčkou Helenou Bezákovou sa stala príznačnou pre ich uvádzanie klasickej dramatiky, kde sa mohlo ustavičné domáhanie sa „realistickej“ zo strany kritikov pri uvádzaní súčasného repertoáru odložiť pekne nabok a dať rozlet fantázii, obrazivosti a poetizácii javiska. Treba si, pravda, opätovne pripomenúť Hasprove umelecké rozlety a zároveň aj jeho limity. Nebol vychutnávačom historických príbehov a ani sa históriou nejako špeciálne nezapodieval, ale pri čítaní hier takých klasicistov alebo renesančných dramatikov dokázal intuitívne postrehnúť veľkosť a hodnotu konfliktov doby a s nimi aj nedorozumení konkrétnych ľudí. Jeho uvedenie Corneillovho *Cida* (1972) alebo Shakespearovho *Kráľa Leara* (1974) striktné vydělili priestor pre scénografa aj kostyméra s jediným poslaním: celkovou kompozíciou, líniou aj farebnosťou dosiahnuť strop, kam až môže „Jeho Veličenstvo“ vizuálny obraz v inscenácii zájsť, ale nesiahaf na slobodu vyjadrenia sa hercovi. (Apropos, ani režisérovi; na to bol Haspra veľmi citlivý).



Vladimír Hurban Vladimírov (VHV): *Zámka škrípí*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND na Malej scéne, 1981. Snímka Vladimír Suchánek.

„...robili sme spolu napríklad Rozkošného Paroháča (1972). Ja si stále myslím, že to bol základ moderného muzikálu. Bol tam orchester, spievalo sa tam, hralo, bolo tam šesťdesiat účinkujúcich – na Malej scene! Vymysleli sme plot a všetci boli za plotom. Je to malé divadlo, vlastne veľká obývačka, ale všetko sa to tam zrealizovalo. Rozkošný paroháč mal veľký úspech a ja si myslím, že by sa patrilo, aby sa raz priznalo, že to, čomu dnes hovoríme muzikál, sa začalo vtedy v Hasprovej inscenácii Rozkošného paroháča.“ (V. Suchánek)

Shakespearovho *Kráľa Leara* uviedla činohra SND roku 1976. Bolo to ešte pred neskoršími početnými shakespearovskými pokusmi Miloša Pietra a ako matný tieň divadla visela nad hlavami všetkých hercov i režisérov spomienka na nie veľmi vydatené uvedenie *Macbetha* ešte z roku 1959 v Budského réžii a na Kolářovej scéne. Inscenácia mala značne pochmúrny ráz a zanechala, žiaľ, aj taký istý dojem. Vychutnávači umenia boli sklamaní výkonmi hlavných predstaviteľov, najmä však predstaviteľa titulnej postavy Ladislava Chudíka. Len v krátkosti povieme, o čo išlo. Závan niekdajšieho civilizizmu, ktorý pred rokmi osviežil, vylepšil hranie v českom filme tridsiatych a štyridsiatych rokov minulého storočia (filmový detail objavil možnosti hrania bez masky a koturnov, hrania bez patetizmu a deklamátorstva, bez čoho sa divadlo ako živé hranie na dištanc nemohlo zaobísť) zablúdil i do činohry SND a jeho mámeniu podľahol i Jozef Budský, a to tým skôr, že scénograf Zbyněk Kolář, v istom zmysle Tröstrov žiak i oponent, ho svojou „panelovou“ scénou, ktorá bola vtedy v móde ako doplnok neoavantgardných postupov, k tomu priam nabádal. A rodeného „deklamátora“ Chudíka nebolo treba dvakrát ponúkať, rád býval sošnou postavou a presvedčivým orátorom.

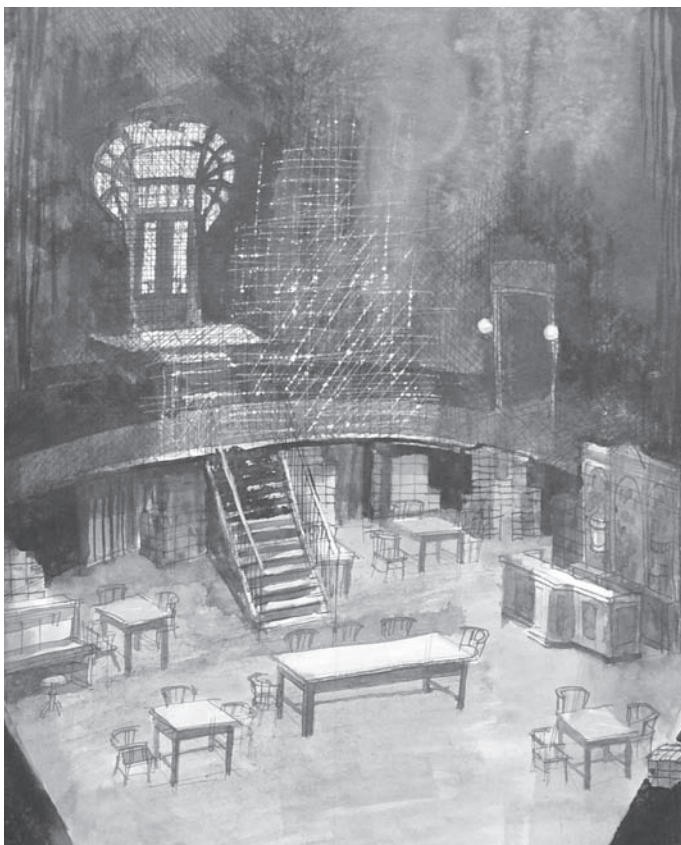
Ivan Sergejevič Turgenev
– Antonín Máša: *Zurovalec*.
Réžia Juraj Svoboda. Scéna
Vladimír Suchánek. Kostýmy
Helena Bezáková. Činohra
Štátneho divadla
v Košiciach, 1981. Snímka
Vladimír Suchánek.



„Civilistický“ Budského pohľad na veci však nútil herca tmiť intenzitu. Všetky tieto faktory sa výrazne podpísali na nezaujímavý výsledok. Haspra so Suchánkom si túto príhodu dobre pamätali. A kým režisér posunul možný výklad silnej panovníckej postavy už tým, že do roly Leara obsadil živelného, impulzívneho Leopolda Haverla, Suchánek prispel na tie časy absolútne „slobodnou“, od deja nezávislou, ale zato tému utvrdzujúcou a aj ju poetizujúcou scénografickou kompozíciou tmavohnedej, sivej a bielej či až striebornej farby, kde sa ako had-zvodca objavovala červená hadica a tá zároveň vyvolávala dojem aplikácie na textile a pôsobila ako potôčky krvi na obnaženej ruke...

V porovnaní s *Macbethom* zaujal *Kráľ Lear* jednak tradičným herectvom príznačným pre takzvanú strednú generáciu činohry SND, charakteristickým priamym vedením a dotváraním ľudských konfliktov, čo sa u väčšiny hercov dosahovalo jednoznačným, ak aj nie jednosmerným výkladom diela zo strany režiséra a intuitívnym prístupom k postave. V tom čase sa už síce nehovorilo iba o „prežívaní“ a hľadaní „smerného konania“ podľa Stanislavského, ale s výnimkou azda Chudíka a Strnisckovej o nijakom racionálnejšom prístupe herca k postave nemohlo byť ani reči. Sám predstaviteľ titulnej roly Haverl išiel všetkým príkladom. Haspra to u hercov viacmenej vítal, aj keď potieral prvoplánovosť prečítania postavy, ale vo výstavbe scén aj mizanscén sám rád uvoľňoval cestu emóciám, o čom sa jeho neprajníci vyjadrovali, že sa „čvachtá v citoch“.

A tu sa ukazuje kongenialita štylizujúceho výtvarníka ako zástancu vzrušujúcej imaginatívnosti: jeho kúzelné vešteká, miestami až pod farchou neznámeho deprimujúca, zdanlivo odosobnená scéna akoby bola v priamom protiklade k provokatív-



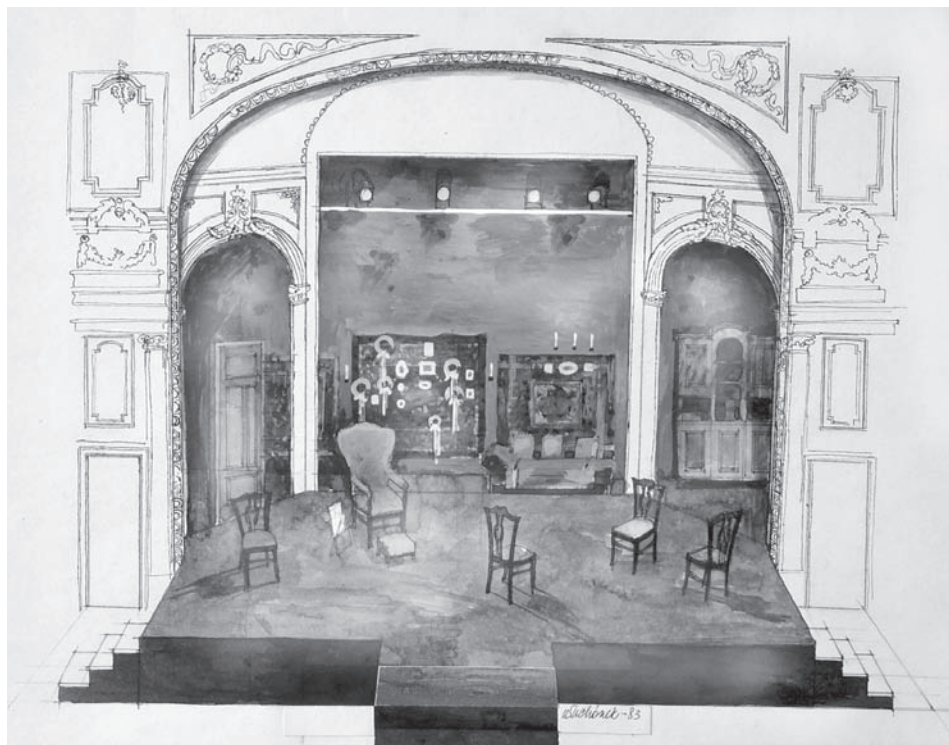
Eugen O'Neill: *Ladár prihádza*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1982. Snímka Vladimír Suchánek.

nosti vášnivých aj nervy drásajúcich dialógov. Básnivý rámec nevznešených prežívaní. Biela obruba na ľahkom, tmavosivom, až čiernom búrkovom mračne.

„...boli sme si vedomí, že táto metóda v istom zmysle otupí výraznosť, osobitosť našej tvare, ale na druhej strane sa takto – vždy s novým a novým prístupom, rešpektujúc špecifiká autora, vyvarujeme opakovaniu výrazových prostriedkov.“ (V. Suchánek)

Aj keď autor týchto riadkov bol neraz aktívnym účastníkom prípravných rozhovorov dávno pred vstupom do prvých skúšok na javisku, nevie zodpovedne označiť toho, kto bol autorom základného inscenačného nápadu: režisér? Scénograf? Alebo nebudaj dramaturg?

Je pravda, že najpresnejšiu a spravidla aj najrealizovateľnejšiu predstavu o budúcom tvare máva režisér, lebo on sa na inscenáciu pripravuje najdlhšie, má v čase prvej repetície najkonkrétnejšie predstavy a je v trojici inscenátorov jediný človek s právom veta. Scénograf alebo dramaturg nemôžu odmietnuť režisérovu koncepciu, no režisér im to urobiť môže. Suchánek to dobre vedel a preto aj jeho prvá debata s režisérom bola vždy z jeho strany opatrná a mala za úlohu skôr preskúmať režisérovu mienku,

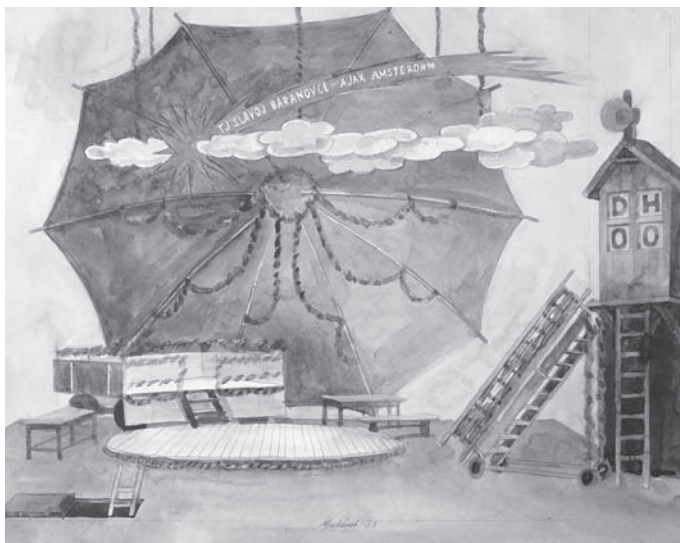


John Osborne: *Komik*. Réžia Juraj Svoboda. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra Štátneho divadla v Košiciach, 1983. Snímka Vladimír Suchánek.

než sa sám angažovať za vlastné, nedajbože ešte aj dajaké fanfarónske vyhlásenia. No niekedy ani sám režisér nevedel, že Suchánek hneď po zoznamení sa s textom hry konzultoval jej interpretáciu aj sám so sebou, aj s dramaturgom a istotne aj s inými ľuďmi, ktorým dôveroval. Nie, nechcel od nich výklad, ten už vlastne sám pre seba mal. Chcel si overiť, či jeho dojmy o diele korešpondujú s inými súčasníkmi, priateľmi, kolegami. Či sa v niečom nemýli. Dokonca aj v niečom dôležitom, kardinálnom. Až potom začal veľmi opatrne popisovať detailíky vlastného zámeru. Ani len nechcel, aby sa to označovalo za jeho zámer.

„Napätia, nervozita, nedorozumenia i väčšie konflikty, i kratšie či dlhšie nezhody – to bola tá nevyhnutná daň pri hľadaní a rešpektovaní osobnosti, predlohy, autorskej myšlienky, režijných zámerov pre rozhodujúci konečný tvar inscenácie, jej vizuálnej podoby a režijnej koncepcie.“ (V. Suchánek)

Suchánkovu osobnosť nemožno zhodnotiť bez toho, aby sme neprebádali nuansy povahy tohto vynikajúceho umelca odkázaného na to, aby si ho všimli tak režiséri a vôbec tvorcovia inscenácií, ako aj recipientská verejnosť, ktorá v konečnom dôsledku prideli známku každému tvorcu, čo sa uchádza o priazeň ostatných. My sme už na inom mieste dosť rozšafne a s humorným zveličením formulovali a srome-

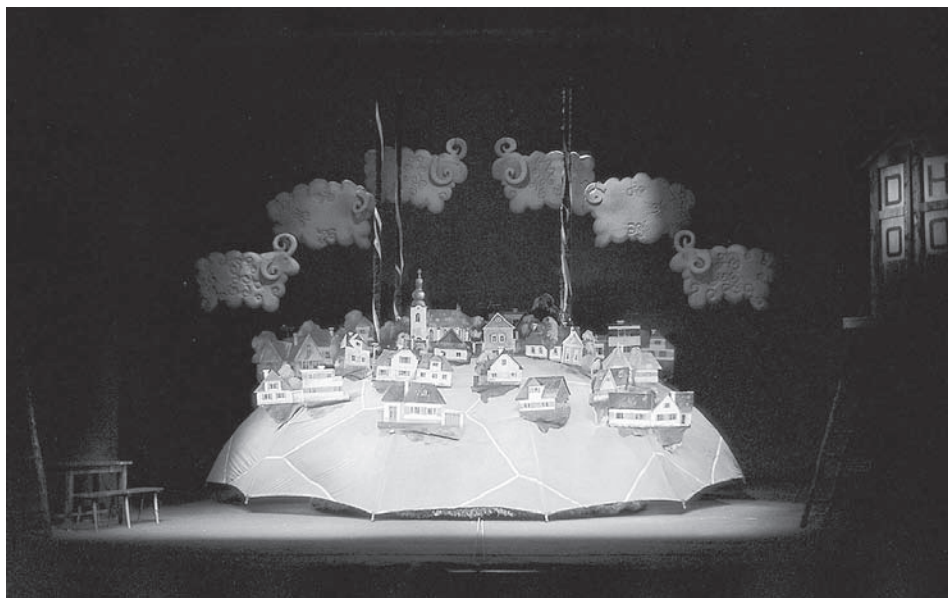


Mikuláš Kočan: *Play – back*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1983. Snímka Vladimír Suchánek.



Mikuláš Kočan: *Play – back*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1983. Snímka Vladimír Suchánek.

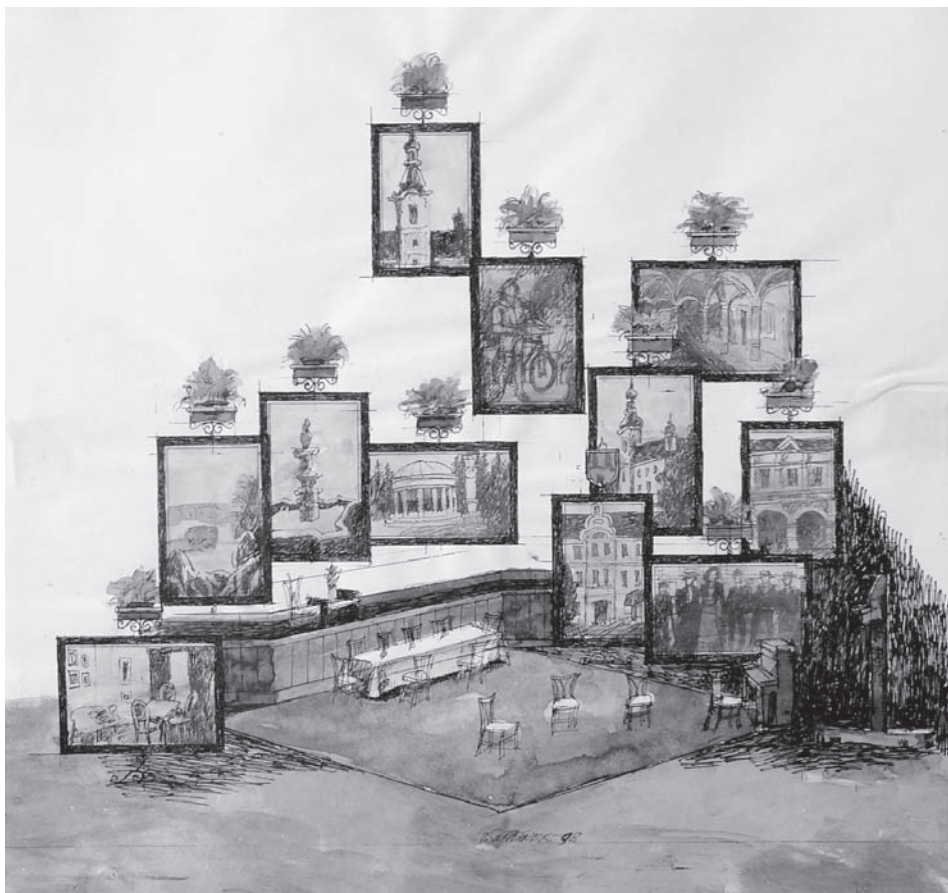
nuli niektoré zo znakov správneho Záhoráka: zmysel pre humor, zdravá prefičnosť v kontakte s okolím, hrdosť na svoj dialekt a podobne. Isteže, to kumulovanie vlastností podľa regionálneho a jazykového radenia je prinajmenšom nadnesené, ale pravda je taká, že Vladko Suchánek je aj neobyčajne veselý mužík, že sa v konačkách s priateľmi, kolegami v odbore, ale ani v obchodných jednaniach nedá, ako sa u nich vraví, opíť rožkom a že je aj národovec a pyšný Slovák, hoci človeku je ľúto, že dnes



Mikuláš Kočan: *Play – back*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1983. Snímka Vladimír Suchánek.

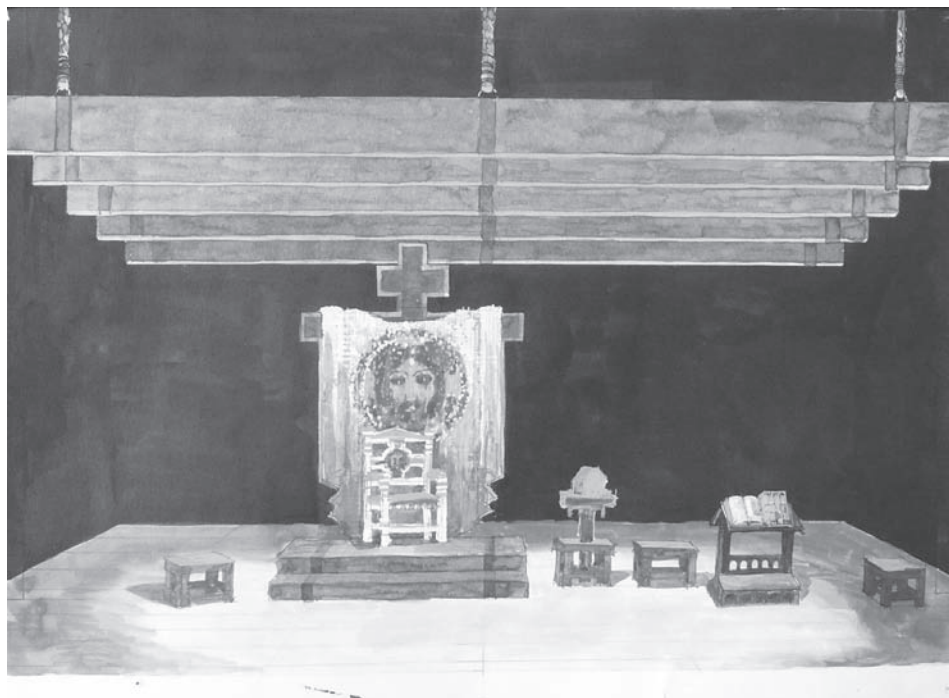


Mikuláš Kočan: *Play – back*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1983. Snímka Vladimír Suchánek.



Jiří Hubač: *Stará dobrá kapela*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Ludmila Purkyňová. Činohra SND na Malej scéne, 1984. Snímka Vladimír Suchánek.

Žijeme v časoch, keď by mu mohol takýto „dobropis“ v očiach istých ľudí paradoxne aj poškodiť. Lenže Suchánkove ľudské kvality sa priamo či nepriamo premietajú ak už nie rovno do jeho tvorby, potom rozhodne do úvah o nej. Dalo by sa to explikovať odvolaním sa na to, ako pristupoval k výtvarnému spracovaniu návrhov napríklad na inscenáciu Podhradského hry *Holuby a Šulek* (1981), kde sa nikto z tvorcov nemohol vyhnúť ani národnému podtónu samého textu a jeho autora, ale kde už aj sám režisér, človek moderných čias a triezveho pohľadu na zástoj kolektívnych kvalít v spoločenskom procese, išiel do práce s vedomím toho, že z diela musí vytrysknúť aj hrdosť na svoj národ a na jeho hrdinské štúrovske obdobie, v ktorom prebieha dej hry. Iné známky svojich vnútorných kvalít, nazerania na svet, národného uvedomenia či postoja k duchovnosti-viere ako hodnote náboženskej vyšli na povrch, prirodzene, nielen pri uvádzaní domácich hier, ale aby sa to dalo akýmsi spôsobom vycítiť v každom umeleckom počine tvorcu, v jeho stretnutiach s dielami akejkoľvek historickej doby či proveniencie.



Milan Ferko: *Pravda Svätoplukova*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1985. Snímka Vladimír Suchánek.

Suchánka aj v tomto zmysle koncentruje, zjednocuje v tvorbe predovšetkým jeho presvedčenie o potrebe vernosti svojim predstavám, svojej filozofii a svojmu umeleckému štýlu. Odborníci už dávnejšie postrehli napríklad jeho príklon k priamym líniam, k zovretosti tvaru cíteného v jeho jednoduchosti a k veľmi úspornej manipulácii s farbami. Preto sa mu napríklad dobre spolupracovalo s režisérom Karolom L. Zacharom, o ktorom je známe, že mával na palete iba niekoľko farieb a z nich najvyužívanejšou bola biela, blankytná modrá, ihličňanovo-zelená a sivá. Všetky ostatné akceptoval iba ako rozpomienku na ľudovú výšivku, na krojové detaily, kde, ak malo byť zlato, tak podľa možnosti pravé, a keď červená, tak nie ako krv, ale ako poľné maky. No kým Zachar ladil svoje scény skôr do predstavy a podoby plenéru, voľnej prírody plnej jasu, Suchánek je pri svojej farebnej jednoduchosti introvert snívajúci o farbách zeme, jesene a nanajvýš záhoráckeho piesku, alebo nezrelých jarín či zrelých ďatelinových polí. A tu sa možno vrátiť k zmienke o prepojení Suchánkovej povahy s jeho precitovaním umenia. Z psychológie vieme, že v rámci dvojpoľnosti, dialektickej duálnosti sveta a života sa aj v tom istom indivíduu, v rámci tej istej povahy eliminuje jedna krajnosť krajinou inou. Tu, u Suchánka, sa pravdepodobne nahrádza jeho bodrosť, veselosť a vitalita, prejavujúce sa navonok a hneď pri prvom stretnutí intenzívnou sústredenosťou na seba a svoj vnútorný svet, ale aj programovou zádumčivosťou. A formami, ktoré to najadekvátnejšie vyjadrujú.



Alexander Vampilov: *Lov na kačice*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1986. Snímka Vladimír Suchánek.

„Keď sa objavila inscenácia Idiota (1965), mali sme už niekoľko spoločných prác za sebou. Uvažoval som: dve plochy sa šínú vesmirom popri sebe, niekde sa stretávajú, možno na mieste, kde žije tento Myškin. Mal som dajaké kresby, ale my sme stále nevedeli, čo s tým urobiť. Išli sme do ‚bunkra‘ činoherného bufetu, tam sedel Budský, triasol ako obyčajne nohou – hovorili sme, že šliape – a vraví: „No, čo máte?“ A Paľo vraví: „Pán profesor, robíme Idiota.“ On: „Ja viem a čakám, čo vymyslíte.“ Máme našťastie so sebou skice, ja som stál za Hasprom ako taký Mikuláš a Budský listoval, triasol tou nohou a potom vraví: „Súdruh režisér, takýto nápad na uvedenie Dostojevského som ešte nevidel. Ja si myslím, že by si sa mal toho držať, je to výborné. Skús to takto urobiť a o výsledok sa nemusíš báť.““ (V. Suchánek)

Žánrová paleta Suchánkových scénografických prác je daná predovšetkým ponukou. Scénograf si spravidla nevyberá hry do repertoáru, prideliujú mu ich iní. A keďže Suchánek bol predovšetkým Hasprovým výtvarníkom, musel, prirodzene, rešpektovať aj jeho žánrovú paletu. Haspra obľuboval predovšetkým drásavé príbehy a plnokrvné charaktery. Rozumel najmä priečinku „dráma“, menej už tragédia či komédia. Nazdával sa, že dobre dokáže prečítať tragifrašku a zdá sa, že aj našiel kľúč k jej svojskému výkladu: *Kráľ Ján* (Dürrenmatt, 1970), *Rozkošný paroháč* (Crommelynck, 1972), *Pokus o lietanie* (Radičkov, 1980), spomínaný už *Holuby a Šulek*. Vo všetkých týchto a ďalších podobných prípadoch si režisér s výtvarníkom porozumeli v hľadaní umeleckej skratky a prepojení „akoby“ žánrových znakov, symbolov, vizualizácii, ktoré mávajú často až detinsky naivnú podobu. Lebo tu sa akoby spätne preerala na povrch schopnosť poznania či rozlíšenia komického, taká príznačná pre toho ve-

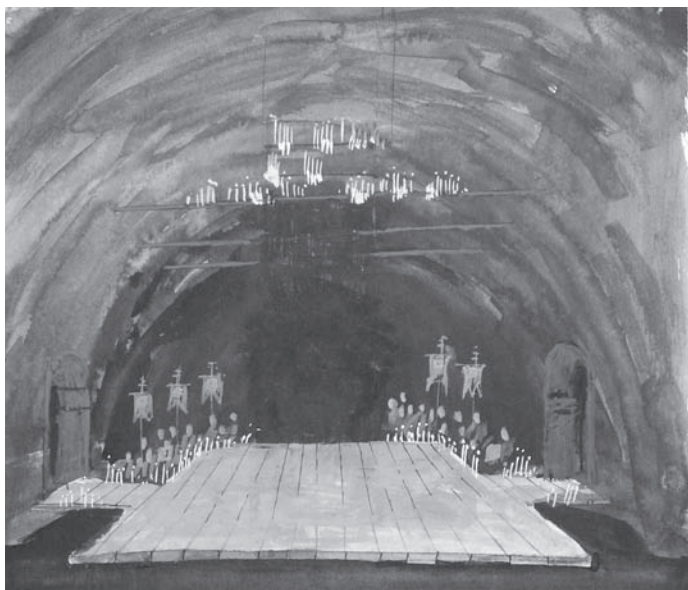
Peter Preses – Ulrich Becher: *Bockerer*. Réžia Peter Mikulík. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Milan Čorba. Činohra SND v DPOH, 1986. Snímka Vladimír Suchánek.



selého, hravého Záhoráka Suchánka. Prinajmenšom v „lietajúcom rebriňáku“ alebo v „kalendári života a smrti“ (oboje zo spomínaných hier) Suchánek nie iba „scénografoval“, ale aj režiroval spolu s Hasprom a veru sa im podarilo stvoriť nezabudnuteľné javiskové obrazy. V bežných, každodenných sporoch na dramaturgii alebo priamo na javisku pri príprave tej-ktorej inscenácie sa neraz postavil proti sebe Hasprov trochu sploštený pohľad na humor ako dôsledok sedliackym rozumom odhaleného rozporu medzi zovňajškom a vnútrom, obsahom a formou, a Suchánkov filigránsky ponor do procesov a konania, ktoré poskytovali možnosť objaviť v nich komické jadro, ale ešte radšej vizuálnu paradoxnosť javov. Ak sa našiel kompromis, dopadlo všetko dobre, ak nie, musel sa nápad pochovať, nech prišiel z ktorejkoľvek strany. Je všeobecne známa Hasprova zápalitosť v sporoch, ktorá neraz viedla div nie k fyzickému súboju, čo by bol režisér niekedy, keď sa už nevedel pomestiť do kože, nebodaj aj uvítal, ale múdry Suchánek, ak sa mu nepodarilo režiséra presvedčiť, radšej ustúpil. Stávalo sa však, že na druhý alebo v niektorý z nasledujúcich dní sa k svojmu nápadu vrátil a zaútočil svojim slabo opancierovaným slovným baranidlom znova a nie vždy bez výsledku. Tak teda odpoveď na otázku, či scénograf Suchánek býval aj režisérom Suchánkom, je jednoznačná: Suchánek veruže aj režiroval. Istá jeho režisérska spolupráca spočívala v tom, že už svojím pricipiálnym scénografickým pohľadom, vždy znakovým, niekedy aj symbolizujúcim, akoby bol neraz zahatal Hasprov nábeh k drásavosti, až naturalistckému predvádzaniu príbehových motívov. Napríklad pri uvádzaní prvých dvoch dielov Solovičovej „občianskej“ trilógie (Meridián, 1974

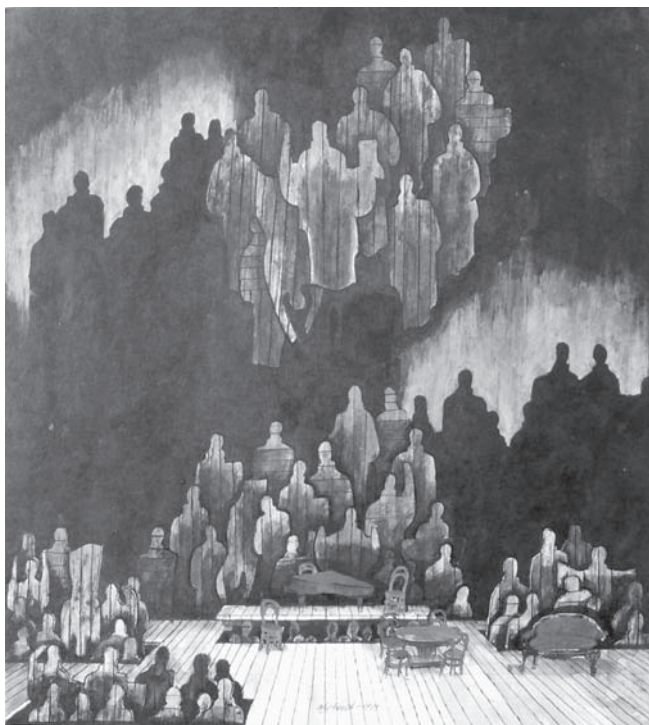


Ján Palárik: *Samozvanec*.
Réžia Pavol Haspra. Scéna
Vladimír Suchánek.
Kostýmy Naďa Šimunová.
Činohra SND v DPOH,
1988. Snímka Vladimír
Suchánek.



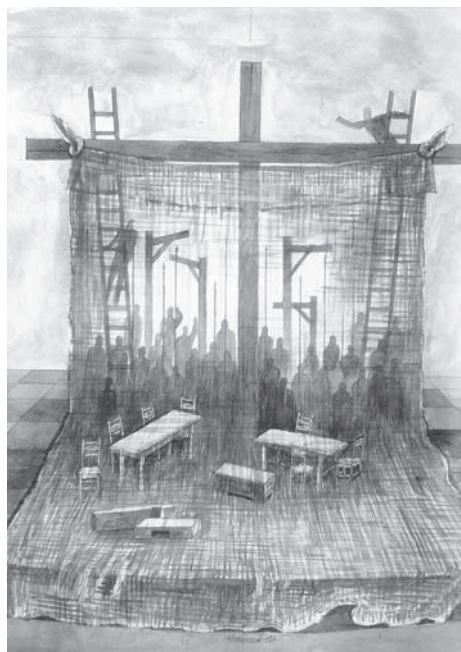
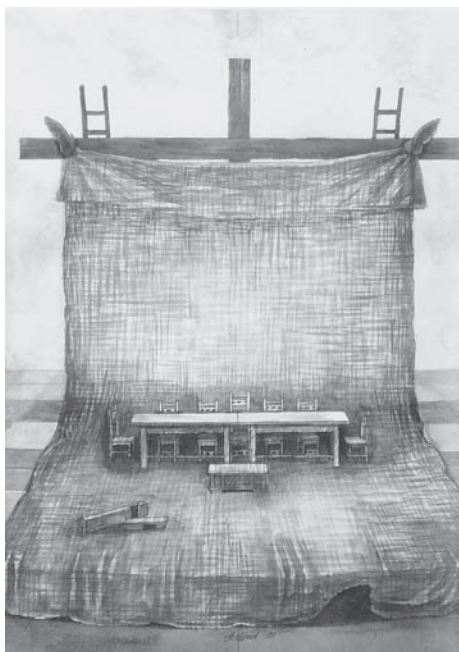
a *Zlatý dážď*, 1976), kde dostal režisér príležitosť na súčasnej téme a pri spracovaní mimoriadne páľčivých ideologických problémov rozvinúť svoju veľkú citobornú hru každého z hercov, dôrazne stlmil Suchánek jeho guráž evidentným zmäkčením tvarov predmetov a s tým aj „tvarov“ sporiacich sa Benedikovcov, keď proti tvrdosti reálneho obývacieho priestoru postavil nadnesené línie mätko videného vonkajšieho

Fiodor Michailovič Dostojevskij: *Besi*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Milan Čorba. Činohra SND v DPOH, 1990. Snímka Vladimír Suchánek.



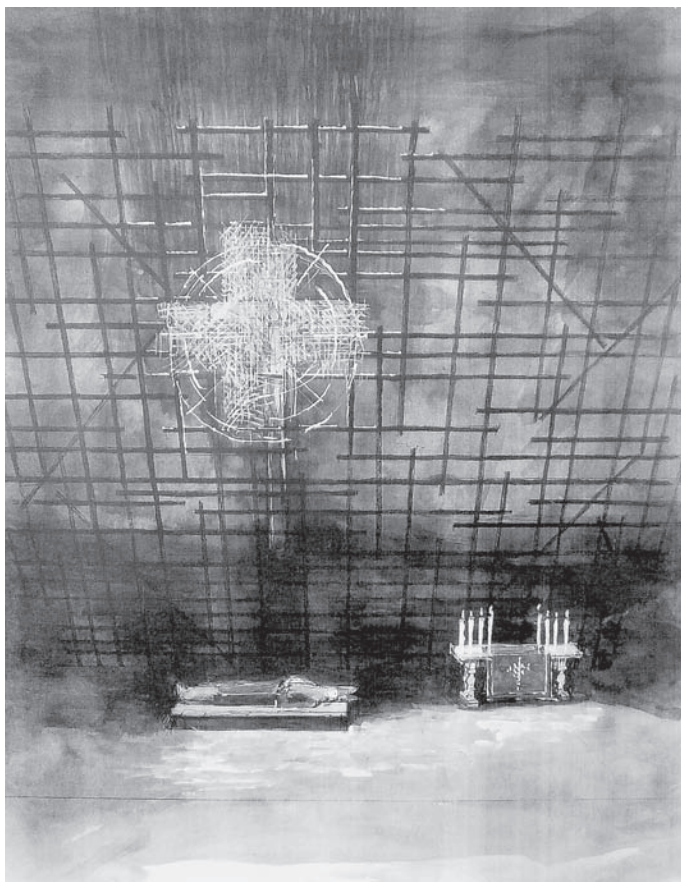
Fiodor Michailovič Dostojevskij: *Besi*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Milan Čorba. Činohra SND v DPOH, 1990. Snímka Vladimír Suchánek.





Július Barč Ivan: *Neznámy*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1995. Snímka Vladimír Suchánek.

Jean Anouilh: *Becket alebo Božia časť*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1996. Snímka Vladimír Suchánek.



sveta, do ktorého zapadli problémy rodiny ako do nádoby s práve pranou bielizňou. Problémy, ktoré sa zdali byť členom rodiny neprekonateľné, stratili zrazu svoje rozmery a na povrch deja mohlo vystúpiť skôr proklamované občianstvo než pravé či domnelé hrdinstvo postáv.

Pokiaľ ide o Suchánkov postoj k divadelným žánrom, skrze ktoré bol povinný dávať svojimi návrhmi režisérovi praktický návod na zmocnenie sa scény, nemôžem sa ubrániť dojmu, že názorovo a akousi vonkajškvou strohosťou akoby inklinoval k Brechtovi alebo k nemeckému opernému režisérovi Felsensteinovi. Tí boli ďaleko od akejkoľvek popisnosti ako aj zbytočného zapratávania scény znakmi príslušného žánru. Ba ani len atmosféru prostredia neoktrojovali do sujetu priamou pocitovou cestou, ale ako keby boli sledovali „vyšší princíp“ obrazného vyjadrenia sa pred divákom, ponúkajúc mu nielen svoju vlastnú vnútornú „náladu“, ale aj svoj súkromný pohľad na svet. Tu nešlo predovšetkým o to, aby sa divák napojil na svet ľudí na javisku pocitovo, ale aby uveril, že jedine správne bude iba také jeho vnímanie, ktoré mu ponúkame my, autor, režisér, scénograf. Veď ešte aj tá základná scenéria k Brylovmu a Gärtnerovej „ľudovému“ muzikálu *Na skle maľované* (1974), silne ovplyv-



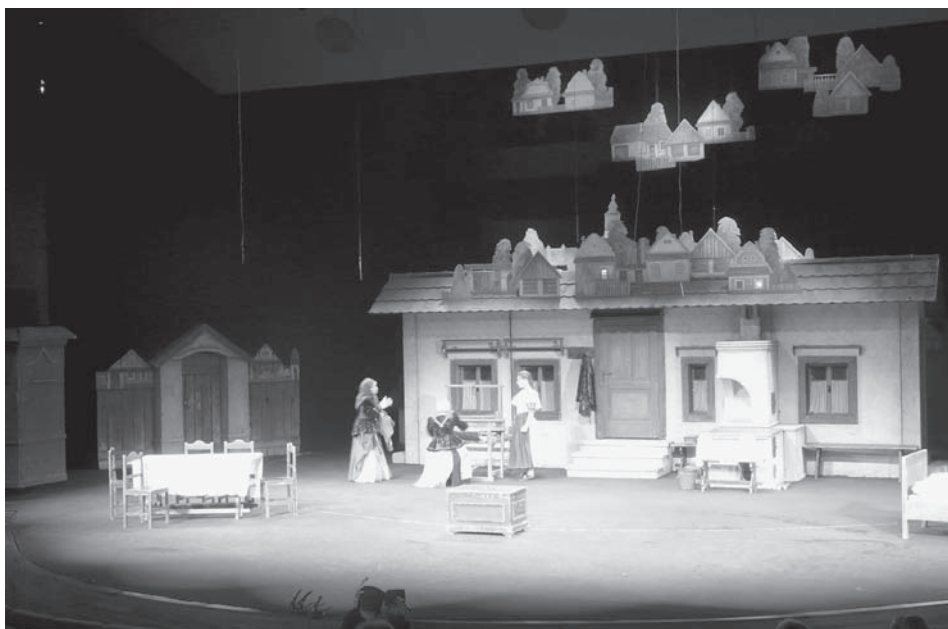
Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Preklad a úprava Štefan Moravčík. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Hana Cigánová. Činohra SND v DPOH, 1996. Snímka Vladimír Suchánek.

nená Zacharovou predstavou a geniálnym nápadom postaviť na javisku šmykľavku na atraktívne využitie pre Michala Dočlomanského ako Jánošíka, ale aj pre všetkých ostatných účinkujúcich, pôsobí v pokojnom stave ako príkaz ku konaniu, je jedno, či smutnému alebo veselému, len aby z toho vzišiel obraz „hrania“ ako princípu, ako životného štýlu, prinamensom ako súkromného nazerania na svet. Strohé pravouhlé línie a neutrálne zacharovské, no Suchánkovi vyhovujúce farby a čo najviac miesta pre herca čímsi pripomínajú rovnako Brechtovu *Matku Guráž* v Berliner Ensemble ako *Dona Giovaniho* v berlínskej Komickej opere. Sú akoby paraťou tvorcov a vo svojej sugestívnosti stoja v tom istom šíku ako vykonávatelia vlastnej inscenácie – herci.

Zaujímavá vec: Suchánek robil rad veselohier, a nielen s Hasprom (tu bolo ich chef-d'oeuvrom pravdepodobne Kovačevičovo *Zberné stredisko*, 1984, hoci on a Soňa Valentová si, nevedno prečo, myslia, že to bol spomínaný už *Ženský zákon* hraný po záhorácky z roku 1996), ale tie často vtipné, často hru povýšujúce a vždy vďaka analógii so zmyslom textu múdre výpravy k hrám dajme tomu Edlisa, Kočana, Zahradníka nepôsobili tak strhujúco osobne ako tie najvydarenejšie výpravy k iným žánrom. Je vôbec ťažké menovať v slovenskej divadelnej praxi výtvarníkov, ktorí by boli



Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Preklad a úprava Štefan Moravčík. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Hana Cigánová. Činohra SND v DPOH, 1996. Snímka Vladimír Suchánek.



Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Preklad a úprava Štefan Moravčík. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Hana Cigánová. Činohra SND v DPOH, 1996. Snímka Vladimír Suchánek.



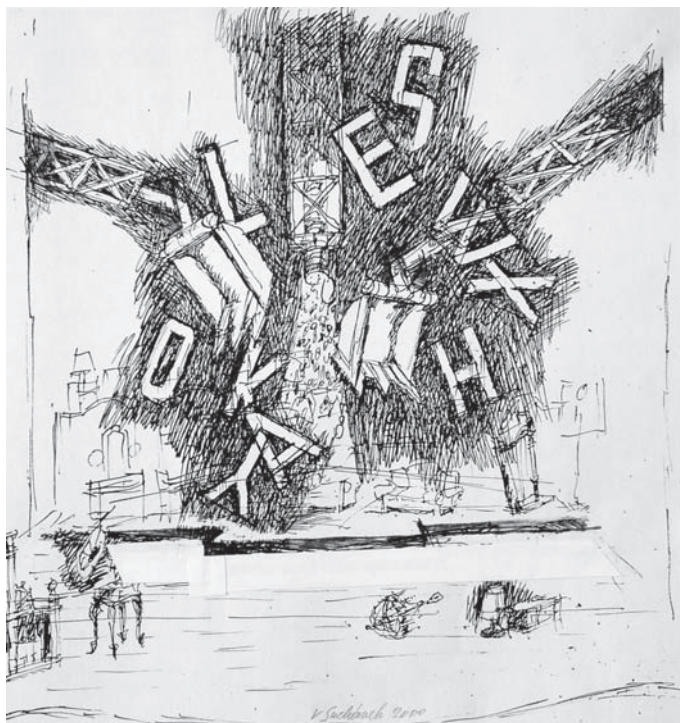
Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Preklad a úprava Štefan Moravčík. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Hana Cigánová. Činohra SND v DPOH, 1996. Snímka Vladimír Suchánek.

špecialistami na veseloherný žáner, ale u Suchánka je to o to ťažšie, že kým komédia je spravidla hra o detailoch, jeho pozornosť je upriamená na celky, na monumenty, ktoré tvrdia tragédiu, akou bol napríklad Corneillov *Cid* roku 1972 na Malej scéne SND, kde strohé zvislé línie použitých tmavých, ale vždy v duchu javiskovej nálady vysvietených stor akoby hľadali priame prepojenie medzi nebesiami prísnych antických bohov a zemou nás, smrteľníkov. Človeku s hlbokým estetickým cítením sa mohlo naozaj zdať, že nádherné deklamátorské sóla účinkujúcich plynú priamo po povrchu týchto objektov raz ako vzbúrenectvo a inokedy ako kupovanie si božstiev.

„Neviem, čo si o tom myslel Budský, čo si myslel Haspra – ale urobili sme to v tom priestore, ktorý som si vymyslel... Keď som to potom vystavil na Pražskom quadrienale (1967), dostal som striebornu medailu. (Roku 1979 ju získal znova; pozn. autora.) Všetci to obdivovali a mám z toho veľkú radosť.“ (V. Suchánek)

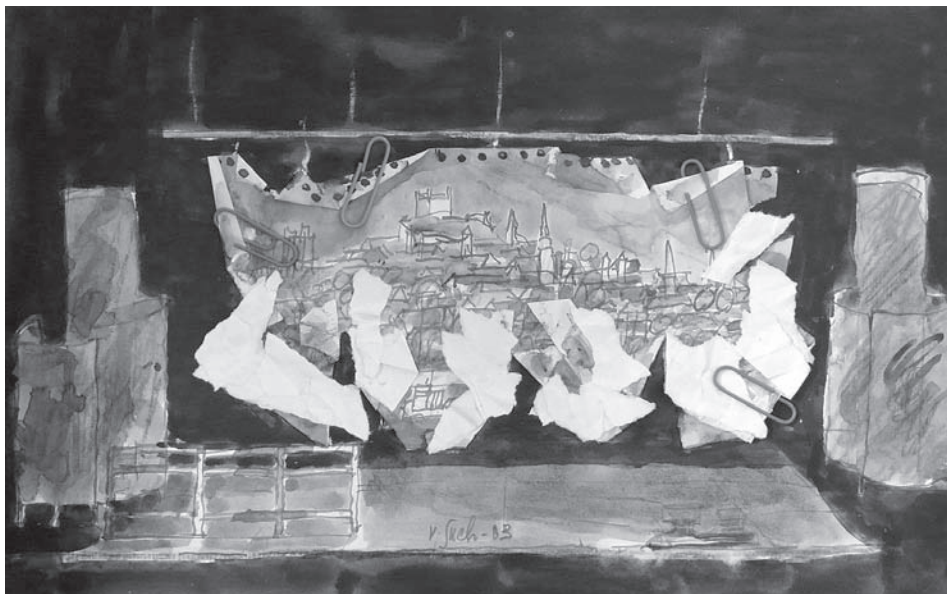
Naozaj, aj na ocenenie myslí každý umelec, keď pocíti, že sa mu darí, že ho uznávajú a dokonca aj potrebujú. Scénografovia mali v tomto ohľade značné výsady, ktoré spôsobilo nielen ich výlučné postavenie v systéme divadelnej práce, ale aj príslušnosť scénografov k dvom umeleckým profesionálnym zoskupeniam – k divadelníkom aj k výtvarným umelcom. No nadôležitejšou známkou ich extravagantnosti je to, že scénografia ako vizuálne obrazotvorné umenie a okrem neho aj hudba, pantomíma a balet sú artmédiá, ktoré nie sú odkázané na znalosti jazyka. Sú v tomto zmysle aj nadnárodné, aj nadhraničné. Súťažné či porovnávacie podujatia scénografov sú rovnako zaujímavé pre všetkých tvorcov tak v Sao Paulo, ako aj v Prahe, a všade oslovia návštevníkov výstav s rovnakou intenzitou. Odborníci, ktorí hodnotili vystavované práce, v prvom aj v druhom prípade ocenili u Suchánka predovšetkým tie hodnoty, ktoré odlišujú scénické výtvarníctvo tak od maliarstva a grafickej tvorivosti, ako aj od umení plastických – sochárskych, dizajnerských, krajínovorných a napokon aj

Arthur Miller: *Cena*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy Helena Bezáková. Činohra SND v DPOH, 1998. Snímka Vladimír Suchánek.



od architektúry. Suchánek vo využívaní priestoru nerekrimínuje staršie, niekedy až revolučné úsilia zmocniť sa javiskového priestoru napríklad pomocou „kubických“ (z toho potom až kubistických) predmetov a telies alebo konštrukcií (avantgardný konštruktivizmus), ba nezneužil ani ponúkajúce sa posuvné a zdvíhacie mechanizmy javiska Divadla P. O. Hviezdoslava. Ba keď sa aj niekedy pustil cestou vertikálneho delenia scény (napríklad v spomínanom už *Paroháčovi* roku 1972), zostalo skôr iba pri náznakoch takéhoto prístupu, lebo scénograf dokázal v iných inscenáciách využiť celý priestor javiska tak, že vedel rozvedením scénografického zámeru (nazvime to „rozkreslením základného listu“) vytvoriť z tejto nadstavby výtvarne (vo farbe aj v línii) identické detaily, možno „súčiastky“ celého stroja, celého scénického projektu, ako to bolo pri uvedení spomínaného *Kráľa Leara* (1975). Ale aj keď pod tlakom „realistickosti“ dramatickej predlohy musel rešpektovať potrebu pracovať na javisku s reálnymi predmetmi (pozri návrh scény pre inscenáciu Gorkého *Vassy Železnovovej* v DPOH roku 1967), volil tieto nevyhnutné rekvizity v takom tvare a rozmeroch, aké prezentovali protipól či repliku základného výtvarného rámca a boli s ním v istom tvorivom napätí. Pritom aj takáto utilitárna kombinácia výtvarnej obrazivosti a „životne pravdepodobnej predmetnosti“ scény našla svoje poetické nadľahčenie vo veľmi citlivej voľbe využitia abstraktného kontrapunktu, a to opäť v postavení detailu voči výtvarnému celku scény.

Usudzujme teda, že ak v scénografických súťažiach neraz získavali ocenenia nie projekty ako celky, ale iba jednotlivé zaujímavé zložky projektov (kompozícia scény, priestorové riešenie javiska, farebné ladenie kostýmov a scény a vôbec kostýmy ako



Dušan Kovačević: *Doktor Šuster*. Réžia Pavol Haspra. Scéna Vladimír Suchánek. Kostýmy H. Bezáková. Činohra SND na Malej scéne, 2003. Snímka Vladimír Suchánek.

také, výnimočná práca s líniou), podarilo sa scénografovi Vladimírovi Suchánkovi zaujať absolútnou slobodou vždy nápaditého riešenia, talentovanou súhrou materiálu, tvarov, farieb, a nezávislosťou výtvarného príspevku do takého umeleckého útvaru, ktorý mohol zaujať aj dojať herectvom a réžiou inscenácie, ale nemohlo byť predstaviteľné, aby sa tamtie úspechy dostavili bez súčinnosti so scénou. Možno to nie je bohviaká útecha pre Suchánkovo prívrženca, ktorý je presvedčený o takmer nenahraditeľnosti tohoto umelca v SND druhej polovice 20. storočia, ale vyslovíme to aj napriek všetkému: generálka akejkoľvek inscenácie, ku ktorej vymyslel a postavil scénu Vladimír Suchánek, je bez tejto scény nemysliteľná. Chýba jej nielen tá bežná divadelná atmosféra, ktorá robí divadlo divadlom, ale nemôže byť ani presiaknutá duchom tej básnivosti, akou sa môže pýšiť iba to, čo je pevne napojené na vizuálny citový vnem. Chýba jej to, čo môže priniesť doslova iba „kulisa“, keďže od ochotníkov vieme, že „bez dekorácie žiadne veľké orácie“. A pritom „kulisou“ bývala v rôznych obdobiach vývinu divadla aj sama autentická prírodná scenéria (pašiové hry na nádvoříach chrámov alebo na rínkoch), aj vybavenie či prípadná výzdoba domu (izby), kde sa predstavenie udievalo (betlehemci), aj univerzálna dekoračná skladačka od firmy Pepa Máca z Újezdu pri Brne. Suchánek však navyše obnovil kult jednoty hry a scény a zároveň rozšíril hľadania tej postavantgardnej scénografickej školy (Vychodilov stúpenec a Ľubimovov „dvorný“ scénograf Dávid Borovskij), kde je scéna akoby tretím hercom na javisku a dej hry vonkoncom nie iba „dekoruje“, ale ho aj posúva, ak už nechceme tvrdiť aj tú nie celkom nerealizovateľnú pravdu, že sa zúčastňuje na výstavbe konfliktu a na jeho riešení. Spomínali sme už zástoj scény v inscenácii hry *Holuby a Šulek*, ale aj pri uvedení Druceho hry *V mene zeme a slnka* (1972) a vo viacerých ďalších inscenáciách.

„Millerova Cena (1969), Dostojevského Zločin a trest (1971), Corneillov Cid (1972), Crommelyncov Rozkošný paroháč (1972), Dostojevského Bratia Karamazovovci (1981) sa stali v tom čase primárnou zložkou repertoáru činohry SND.“ (V. Suchánek)

Tento citát je vlastným oznámkovaním Suchánkovej spolupráce s Pavlom Hasprom, ale možno aj so SND vôbec. Všetko, čo do svojich obrazivých výlevov vložil, nájdeme v týchto piatich prácach. To, čo bolo predtým aj potom, je talentované klonovanie „štiepnej“ bunky suchánkovského výtvarného videnia sveta. Nápaditá práca s využitím detailu napríklad papierovej steny, cez ktorú v rozhodujúcej chvíli niekto alebo niečo prejde, aby nastala zmena uhlu pohľadu alebo línie príbehu (v projekte scény na Zahradníkovu hru *Zurabaja*, 1973, réžia Peter Mikulík, v inscenácii Becherovej a Presesovej hry *Bockerer*, 1986, zhodou okolností takisto v Mikulíkovej réžii), využitie architektonických prvkov divadelného priestoru a ich zapojenie do architektúry výpravy (J. Hubáč: *Stará dobrá kapela*, 1984, réžia P. Haspra), o rebriňáku „vo vesmíre“ v spomínanom *Pokuse o lietanie* už ani nehovoríc – tu všade vstupovalo do hry azda iba promile z toho množstva nápadov, ktoré Suchánek akoby sypal z rukáva vždy počas vzrušujúcich dní a hodín, keď sa dielo ešte iba „zamýšľalo“, keď sa sice nepoznala ešte detailná koncepcia inscenácie, ale všetci zainteresovaní už mali nezäváznú predstavu o tom, ako bude hrať Krížiková, ako Valach a ako si „zahrá“ hociktorý z toho množstva Suchánkových scénografických podnetov. Len napríklad taká hra s farbami: Do záhoráckeho *Ženského zákona* sa v základnom návrhu objavujú iba dve – zelená a viaceré odtiene sivej. A jednako je tu obraz dediny čo do pestrosti ako fullovska pomaľovanka, ako Benkov tisícoraký vidiek, ba ako rínok podľa Breughela.

A vôbec, Suchánkovo polyscénické „zjednodušenie“ v celej svojej šírke a objeme je nielen pastva pre oči, ale je to absolútny materiál pre akúkoľvek výstavu, pre hociktorú galériu na svete.

Je to aj prezentácia deväťdesiatročnej umeleckej činnosti najstaršieho slovenského profesionálneho divadla, ktorá, žiaľ neprišla na um nikomu z tých, čo jubileum zabezpečovali. Dnešok na Suchánka akoby zabudol. A pritom história tohoto divadla sa nebude môcť zaobísť tak bez poznania čo i len na citlivom materiále alebo digitálne „zakonzervovaných“ výkonov hereckých, režisérskejších. Scénografii zostane v tejto prezentácii významný diel a Suchánek tam zohrá rovnako významnú rolu, aká sa mu pričinením jeho skromnosti doteraz nepriznávala.

„Chcel by som vytvoriť to, čo sa podarilo Zbyňkovi Kolářovi v Krovom súde: maximálne účelnú scénu, v ktorej by sa dala odohrať iba jedna-jediná inscenácia – tá, pre ktorú ju vytvorili.“ (V. Suchánek)

Nevedno, nakoľko vplývala kritika na výtvarníka Suchánka v priebehu rokov, ale isté je, že keď sa v poľskom časopise *Projekt 2* roku 1972 objavil Strzeleckého článok o Pražskom Quadriennale '71, Suchánka tam autor porovnáva, priraďuje a sčasti aj nadraduje nad Ladislava Vychodila, ktorý „...vytvoril v poslednom čase niekoľko výnimočných scénografických projektov monumentálnych vo výraze a vyhranených v realizme“, ... ale, píše Strzelecki, „...medzi najzaujímavejších scénografov by som zaradil Vladimíra Suchánka a to priamo z uhla pohľadu na plasticitu priestorového

a inscenačného riešenia v prácach *Kráľ Ján* Williama Shakespeara, *Vassa Železnovová* Maxima Gorkého a *Tango* Slavomíra Mrožka.“ Takéto uznanie v prestížnom zahraničnom časopise mohlo pre výtvarníka znamenať aspoň toľko, že jeho odklon od svojho učiteľa (o spore sa tu priveľmi hovorí nedá a sám Suchánek takúto formuláciu ani nikdy nepripúšťal) má zmysel a potvrdzuje prítomnosť tvorivej konfrontácie aj v česko-slovenskom kontexte, najmä ak práve slovenskí scénografovia, keď okrem Suchánka a Vychodila vyzdvihuje Strzelecki aj práce Štefana Hudáka a kostýmových výtvarníčiek Bezákovej, Vaníčkovej a Purkyňovej, vospolok tvorkýň z vtedajšieho bratislavského kumštírskoho hniezda, ozdobeného v tom čase celým radom medzinárodných cien a vyznamenaní slovenských maliarov, sochárov a najmä grafikov.

Na opačnom životnom póle, už v rájone takpovediac dôchodcovskom, sa ušlo Suchánkovi externé uznanie za mimobratislavské, tentoraz brnianské hostovanie v Národnom divadle v Brne (1993) z pera V. Drlíka: „Jeho scéna pro *Viedeňskou krev* potvrzuje osobitý výtvarný rukopis i mimořádné prostorové cítění a pochopení pro dramatickou stavbu díla.“ Článok má v názve spojenie „slovenská invaze“ a to nás vracia do tých istých sedemdesiatych rokov minulého storočia, keď spomínaný Zenobiusz Strzelecki objavil Suchánka ako „pokoriteľa“ javiskového priestoru, ale zároveň to isté obdobie bolo aj obdobím nástupu takzvanej slovenskej dramatickej vlny, keď Bukovčana, Soloviča, Zahradníka alebo Kováčika objavili české a iné zahraničné divadlá a keď sa v istom českom periodiku zjavilo prirovnanie slovenského divadelného fenoména k bezstarostne si vykračujúcemu a slobodnú melódiu pískajúcemu tulákovi, o ktorom nevedno, kde a kedy sa zastaví. Je pre slovenského teatrológa príjemné objaviť súvislosti tvorby na slovenských javiskách v dimenziách a konkrétnych, aké sa nám tu podarilo vymenovať. Ostáva už len otázkou, prečo práve jedno z ohnívek týchto korelácií, Vladimír Suchánek, možno jeden z pilierov modernej scénografie, sa nestal rovnocenným premetom úvah o premene tvaru a tváre slovenského divadelníctva. Laická odpoveď sa ponúka priamo z rukáva: kunsthistorici, blízki scénografii, neboli ochotní narušiť fámou o Vychodilovi ako o dlhoročnej „jednotke“ na Slovensku (takisto, ako v dráme sa chránila povesť „predchodcov“ Kráľika a do roku 1970 aj Karvaša) a od roku 1989 sa už nikto nepokúsil o respíciu vtedajšieho stavu. Tröster, Svoboda, Kolář, Vychodil – táto hodnotová schéma, v ktorej nefiguruje ani jediný Slovak, zodpovedá obligátnym kunsthistorickým referenciám aj dnes.

Bolo na čase pokúsiť sa poopraviť tento názor aspoň v roku osláv deväťdesiatročnice SND a pri príležitosti uverejnenia širšej eseje o Vladimírovi Suchánkovi, scénografovi Haspru a Zachara, SND a celého slovenského divadla. Zdá sa, že aj Európy, hoci z domácich hodnotiteľov to doteraz nikto dosť presvedčivo a na primeranom priestore nevyslovil.

**THE SCENE DESIGNER IN THE COORDINATES OF HIS WORK
(Vladimir Suchánek and the 90th anniversary of SND)**

Anton KRET

This year, Slovak National Theatre celebrated its 90th anniversary. Not many of those active here in the previous years or those who are employed here recently spent all their creative life as part of this institution. One of those few who did was the scene designer Vladimír Suchánek (1934), engaged immediately after the graduation. Over the forty years he created dozens of scenic compositions and influenced the artistic views on art in the National Theatre, insights into his own aesthetic aims and objectives of this theatre. At the same time, however, he stood in the shadow of his mentor and ‚superior‘, chief of creative arts section and theatre workshops – Ladislav Vychodil. And even the international success and awards at the Prague Quadrennial did not change this situation. Vladimír Suchánek worked in tandem with the director Paul Haspra. Genre palette of his scenic works was done predominantly on request. Haspra was especially in favour of heartbreaking stories and full blooded characters. He especially saw into the folder entitled „drama“, while tragedy or comedy were not so understood. He believed, and it seems that he had found the key to unlock a genre of tragic farce as showed his original adaptations of King John (Dürrenmatt, 1970), The Magnificent Cuckold (Crommelynck, 1972), An Attempt to Fly (Radičkov, 1980) Pigeons and Šulek (Podhradský, 1981). The director and the designer shared a common understanding of artistic shortcuts and combinations of „quasi“ genre attributes, symbols, visualizations, which often tended to gain almost a naively childish form. It was as if knowledge or resolution of comic element returned back on the scene, so characteristic for the work of this funny, playful man from Záhorie, Suchánek. At least in the „A Flying Cart“ or „Calendar of Life and Death“ (both of these plays) was Suchánek not just „a set designer“, but together with Haspra also a co-director. Study by Anton Kret, who for decades closely cooperated as a literary advisor with Vladimír Suchánek, gives an account of a remarkable personality of Slovak scene design active in the second half of the 20th century.

INTEGRÁCIA TRADIČNÉHO BÁBKARSTVA V SÚČASNOM DIVADLE A BÁBKOVOSŤ V MODERNOM DIVADLE

IDA HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ
Divadelná fakulta VŠMU, Bratislava

Súčasnú európsku i svetovú bábkové divadlo má rôzne podoby a jeho diverzifikácia je ohromná. To je na bábkovom divadle najpríťažlivejšie. Len vtedy, ak tvorca pozná tradíciu a kontext, má šancu posúvať umenie k novým hodnotám, čo v konečnom dôsledku znamená objavovanie nových foriem a obsahov, teda etických a estetických hodnôt. Pojem bábkové divadlo sa stáva pre celú oblasť figuratívneho umenia, alebo umenia animovaného divadla, nepresným práve z dôvodu diverzifikácie jeho podôb najmä v súčasnosti. Je ešte aj iný dôvod, prečo o bábkovom divadle v rámci divadelných umení mnohí rozmyšľajú ako o niečom menej hodnotnom. Sú dva stereotypy, ktoré prevládajú v bežnom, bohužiaľ i v kultúrnom povedomí. Prvý stereotyp vychádza z toho, že ľudia si stotožňujú bábkové divadlo so zastaralou predstavou bábkového divadla ako kópie tzv. veľkého – činoherného, alebo operného divadla. Táto konvencia bola aktuálna v 17. – 19. storočí, kedy sa v strednej a západnej Európe hralo marionetové divadlo v kulisách divadla barokového typu. Tento model divadla sa definitívne prežil na začiatku 20. storočia, ale stereotyp v myslení zostal. Druhým stereotypom je názor, že bábkové divadlo je divadlom určeným pre deti. Z histórie je známe, že bábkové divadlo majú iné vývojovo – historické kontexty a pre deti sa začalo hrať až v 19. storočí v Nemecku. Tieto dva stereotypy brzdili jeho vývoj. Bábkové divadlo dosiahlo napriek týmto skutočnostiam v 20. storočí dynamický rozvoj. Možno vybadať dva vývojové trendy, podmienené rôznymi kultúrno-spoločenskými podmienkami na politicky rozdelenom kontinente. V bývalých socialistických krajinách došlo k procesu zoštátnenia divadiel a k ich striktnému vymedzeniu na divadlá pre deti. Súkromné marionetové tradičné divadlá postupne, odobratím licencie, zanikli. No predtým, než v socialistických krajinách oficiálne zakázali súkromníkom hrať bábkové divadlo, jeho oslabenie spôsobil kinematograf, ako jeho veľký konkurent v prvej polovici 20. storočia. Dodnes sa nám v strednej Európe zachovali už len zvyšky takýchto divadiel. Tradiční marionetári sa však nepovažovali za umelcov, považovali sa za remeselníkov, ktorých majstrovstvo spočívalo vo vodení marionety. Európski kočovní komedianti hrávali európsky barokový repertoár, ktorý mali tematicky rozdelený. Hrali hry zo života svätých, hry o prenasledovaní kresťanov, mytologické hry, alžbetínsky repertoár (najmä *Fausta*). Preferovali tiež opery v duchu tradície barokového divadla. Hovoríme síce o tradícii bábkového divadla barokového typu, ale v takejto forme s menšími obmenami prežilo toto divadlo až do 20. storočia. Dnes takéto tradičné iluzívne bábkové divadlá, hrané v duchu kopírovania starej tradície už iba dožívajú, i keď v niektorých duchu barokovej tradície prežil už len vo forme scénického riešenia javiska s maľovaným pozadím, bočnými kulisami a drevenými marionetami. Takéto divadlá máme jednot-



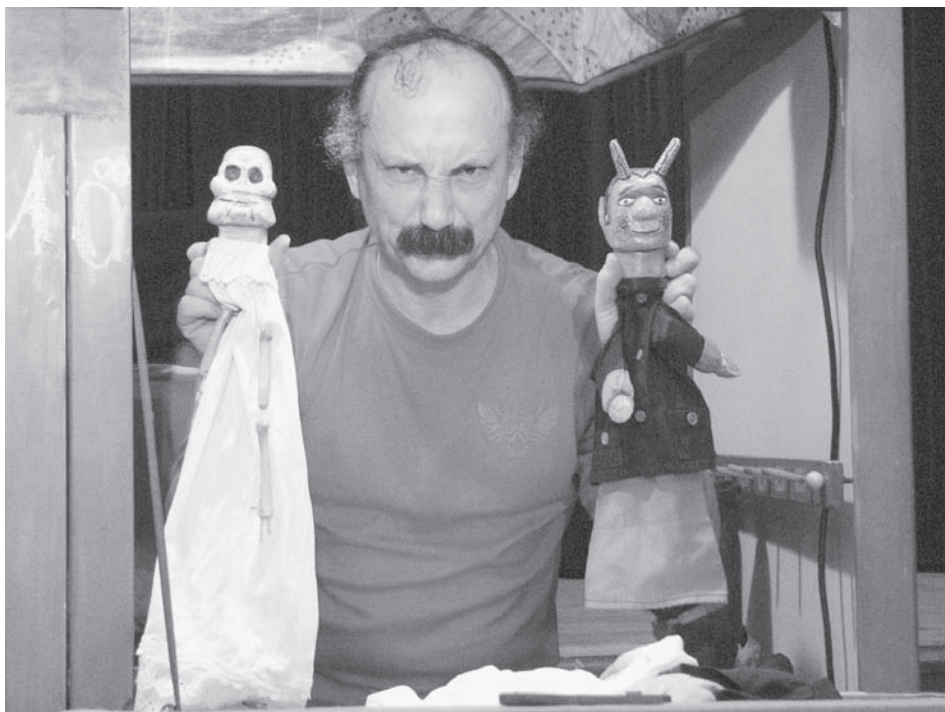
Jánoša Pályi: *Hra času alebo pekelné utrpenia a skúšky sedemkrát ovenčeného premúdreho Jana*. Snímka archív autorky.

livo napríklad v Nemecku, vo Francúzsku, ešte donedávna aj na Slovensku (tradícia sa skončila náhlym odchodom Antona Anderleho).

Pri skúmaní fenoménu tradičného bábkového divadla záleží na tom, či takýto typ produkcie vnímame ako súčasné divadelné umenie, alebo či ho zaraďujeme medzi živé „muzeálne“ kusy. V dokumentárnom filme *Posledná maringotka*¹ (2008) slovenský bábkár Anton Anderle hovorí: „Keby som s týmito bábkami aj nič nerobil, iba by som ich vystavil, aj tak by ich všetci obdivovali pre ich krásu.“ Trochu zjednodušene môžeme konštatovať, že tí bábkari, ktorí neboli schopní inovovať svoje divadlo, zastali na mieste. Vývoj nových foriem ich predbehol a zostala im len krása nemej rezby – sochy, bábkky v barokovom duchu, artefakty, za podmienky, že spĺňa estetické kritériá výtvarného diela. Bábkky pôvodne vyrezávali profesionálni rezbári, ktorí robili sochy do kostolov.

Európska marionetová tradícia má niekoľko centier. Okrem stredoeurópskej tradície – nemeckej a českej – je silnou aj tradícia talianska a belgická. Pri skúmaní archívov na Slovensku a v Maďarsku sme objavili aj meno švédskej marionetárskej rodiny Pratte, ktorá hrala v roku 1837 v Bratislave a v Budapešti. Marionetové divadlo, ktoré bolo úzko naviazané na tradíciu barokového divadla ako jeho kópia, preživalo v princípe v tej istej forme niekoľko storočí až muselo ako živé divadlo väčšinou zaniknúť.

¹ Film *Posledná maringotka* vznikol v roku 2008 v koprodukcii filmovej spoločnosti FURIA FILM s r.o., Slovenskej televízie a Českej televízie. Približuje príbehy posledných kočovných bábkarov zo Slovenska, Českej republiky, Maďarska a Nemecka. Scenár Ida Hledíková-Polívková, réžia Peter Beňovský.



János Pályi so svojimi bábkami. Snímka Ida Hledíková – Polívková.

Dnes máme v mnohých krajinách už len krásne zbierky marionet v múzeách. Udržanie živej tradície – hra s historickými bábkami, si vyžaduje enormné úsilie v konkurencii širokej škály ponuky kultúrnej ponuky, hoci niektoré tradičné divadlá sú stále umelecky hodnotné a atraktívne. Mám na mysli napríklad talianske divadlo Mimma Cuticchia, ktoré spája všetky umelecké atribúty divadelného umenia ako syntézy výtvarného umenia, hereckého prejavu a taktiež fenomenálnej animácie marionet. Je to divadlo, ktoré prináša divákovi pozitívnu energiu a vynikajúci estetický zážitok. Toto divadlo nepodlieha za každú cenu inovátorským metódam, hoci sa Mimmo Cuticchio, práve z vyššie uvedených dôvodov pokúša v niektorých produkciách zavádzať nové divadelné prvky. Najväčším zážitkom však zostáva prezentácia tradičného repertoára (starý rytiersky repertoár v štýle puppi siciliani). Jednu zmenu však občas robí. Zruší výkryt hercov a diváci vidia ako herci animujú bábky – ponúka „nové divadlo“, odhaľuje tajomstvo. To, čo sa v divadle barokového typu zakrývalo teraz sa odkrýva. Jediným interpretom všetkých rolí je podľa tradície princípal – Mimmo Cuticchio, ostatní herci sú iba animátormi. Jeho herecká interpretácia je fenomenálna a nenapodobiteľná. Tak ako aj iné tradičné divadlá, aj Mimmo Cuticchio sa dostáva do prevádzkových problémov. Hovorí, že doma v Palerme nie je divákom vzácný. V letných mesiacoch sú to turisti, pre ktorých organizuje predstavenia, a deti. V jeho prípade ide o európske kultúrne dedičstvo, ktoré treba zachovať. V divadle ako živom umení je to problém, lebo divadlo sa nedá hrať bez herca či bábkoherca. Bez neho sa, pokiaľ herec nemá rovnako kvalitného nasledovníka, báбка stáva muzeálnym artefaktom.

V úvahách o bábkovom divadle a jeho možnostiach prežitia v tradičných formách sa dostávame k otázke, či je možné, aby bábkové divadlo hrané len bábkami dnes zaujalo diváka a splňalo estetické kritériá nového divadelného artefaktu. Tu visí otázka nad určením si, čo považujeme za tradičné – či je to len technika bábkky, ktorou sa hrá v čisto iluzívnej forme tzv. homogénneho bábkového divadla, kedy sa na javisku objavujú len bábkky alebo bábkovosť ako taká, pre ktorú neexistujú presné pravidlá. Môžeme ju chápať ako mieru použitia figuratívnych bábok alebo nefiguratívneho materiálu, môžeme ju vnímať prostredníctvom priamej, živej animácie animátora alebo počítačovej animácie v divadelných produkciách technického audiovizuálneho charakteru, kdesi na pomedzí divadla a performancií či vizuálnych umení, ktoré využívajú divadelné prvky. Súčasné moderné bábkové divadlo často neponúka inscenácie v duchu moderného homogénneho divadla bábok, teda divadla hraného iba bábkami. Tie sú namáhavé, vyžadujú dokonalé zvládnutie techniky, ktorú treba rozvíjať a ktorou sa mnohí bábkari už nechcú zdržiavať. Často na ovládanie remesla rezignujú, ba čo viac nikto ich ju poriadne nenaučí. Napriek širokej škále možností súčasných scénických postupov a foriem používaných v súčasnom bábkovom divadle poznáme špičkových tvorcov a ich inscenácie, ktoré sú postavené na tradičných postupoch. Splňajú kritérium animátorskej virtuozity, sú zároveň súčasné aj moderné. Ako príklad uvediem tvorbu maďarského bábkara strednej generácie Jánosa Pályia, ktorý sa inšpiroval technikou a repertoárom tradičného bábkara Henryka Keményho, charizmatického, stále aktívneho starčeka. János Pályi prebral do svojho repertoára tradičnú maňuškovú hru – bastonádu (forma tradičného akčného maňuškového zábavného „hororu“ – divadla pre dospelých z prelomu 18. a 19. storočia; názov odvodený od talianskeho slova bastone – palica, pôvod má ako rekvizita v komédii dell'arte). Ponúka dva typy maňuškovej hry – tradičnú hru – titul *Čertov mlyn* s jednoduchým príbehom, v ktorom sa mlynárovi do mlynice nasťahujú čerti a hrdina Vitéz László s nimi zápasí prostredníctvom bitky s palicou. Vypaljuje z mlyna všetkých čertov, ktorí kradnú múku i samotného Lucifera. Jednoduchá hra s nenáročným obsahom. Podstatou takejto hry je bastonáda, akčný bábkový žáner, ktorý možno dnes prirovnáť k akčným filmom, avšak s tým rozdielom, že na diváka sa nevalí hnus ani hrôza, lebo bábkky nie sú realistické. Bábka – mŕtvola pôsobí komicky. Predstava, že to, čo sa robí s bábkami (napr. skladanie do rakvy) vyzerá ako realistické, ale v podstate nie je, má komický účinok a vyvoláva smiech. János Pályi je majster animátor i herec, vie majstrovsky budovať napätie akcie, hrá s takým nasadením, s takou energiou a vtipom, že divák iba ľutuje, že ho kvôli paravánu nevidí. Dobrá energia z javiska prechádza do hľadiska a naspäť, katarzia sa udeje. Príkladom takéhoto posunu postupov tradičného bábkového divadla do čisto bábkového, homogénneho divadla súčasnosti je bábkové mystérium jarmočného typu v podaní Jánosa Pályia a v réžii maďarskej režisérky Ildikó Kovács. Hra pochádza z pera tvorcov inscenácie. Ide o autorské divadlo. János Pályi využíva animačné postupy, príbuzné charaktery a stavbu hry tradičného maňuškového žánru bastonády a uplatňuje ich v novom autorskom texte. Inscenácia sa volá *Hra času alebo pekelné utrpenia a skúšky sedemkrát ovenčeného premúdneho Jana*. „Jano si nič nerobí z Lucifera, ktorý straší všetkých ľudí odmeriavaním ich času. Jano je pokojný a nikoho sa nebojí. Spolieha sa na svoju šikovnosť a vie si poradiť s mocichtivým domovníkom, premúdrelym doktorom, hrubým policajtom i so svojou papuľnatou manželkou. Má navrch ako vždy každý hrdina bastonády“. Postavy, ktoré sa objavujú v tejto hre sú inšpirované anglickou komédiou *Punch a Judy*. Taktiež



Workshop Duda Paiva v Helsinkách. Snímka Kateřina Lešková-Dolenská.

kov či z tých novších *Udatný hasič alebo Požiar Národného divadla* ap.) oproti niekdajším tradičným bábkovým divadlám minulosti je založený nielen na vynikajúcej animácii, no predovšetkým na profesionálnom herectve a bábkoherectve s vysokou mierou štylizácie a nadhľadu. Tvorcovia stavajú na štylizácii starého bábkohereckého spôsobu interpretácie a citlivo ho posúvajú smerom k jeho vlastnej paródii. Na úspechoch týchto českých inscenácií sa výrazne podieľa aj majstrovstvo bábkarských scénografov, takže vtip a humor inscenácie nemá podstatu len v slovnom prejave ale vychádza aj z technických bábkarských trikov pri riešení scény a bábok. Tieto inscenácie sú príkladom toho, že sa dajú aplikovať tradičné postupy do nových, súčasných divadelných inscenácií.

Na druhej strane sú mnohé výsostne súčasné a moderné inscenácie, ktoré aplikujú výrazové prostriedky bábkového divadla v nebábkových divadlách. Už nie sme ďaleko od okamihu, kedy sa skončí rigidná druhová kategorizácia divadla, pričom je zrejmé, že istý stupeň druhového delenia divadla musí byť zachovaný. Tak ako v opere bude dominantnou zložkou spev a v balete pohyb, v bábkovom divadle to bude animácia bábkky, alebo používanie štylizovaných výrazových prostriedkov. Okrem takých inscenácií, ktoré spĺňajú atribúty základného, klasického delenia existuje však

víťazstvo nad Luciferom a Smrtkou je postavené na princípoch bastonády, ktorá má v rôznych európskych krajinách svoje varianty. Celkom presne pomenoval umenie tohto súčasného bábkarskeho majstra maďarský kritik Árpád Kékesi Kun, ktorý vo svojej reflexii napísal, že „jarmočné bábkové divadlo už dnes nepoznáme, ale táto inscenácia je víťazstvom tradície, je obnovením žánru, je fascinujúcim výnimočným divadlom, o ktoré sa pokúsi málokto. Je nielen pastvou pre oči, ohromnou zábavou, ale prináša v novom šate tradície starého žánru“. Iným príkladom úspešného spracovania starej divadelnej tradície je tvorba českého režiséra Tomáša Dvořáka, ktorý šarmantným a vysoko profesionálnym prístupom posúva dopredu tradície homogénneho marionetového divadla. V Naivnom divadle Liberec, ale v posledných rokoch aj vo svojom kmeňovom divadle Alfa v Plzni režíruje čisto bábkové inscenácie, ktoré fascinujú divákov. Úspech inscenácií (napríklad *Rytier bez hlavy*, *Alína*, *Alibaba a 40 zbojní-*



Workshop Duda Paiva v Helsinkách. Snímka Kateřina Lešková-Dolenská.

množstvo takých inscenácií, ktoré kumulujú rozličné výrazové prostriedky viacerých scénických umení – také je súčasné moderné bábkové divadlo. Na druhej strane často vidíme na bábkarských festivaloch inscenácie, ktoré obsahujú bábkarské výrazové prostriedky vrátane animácie bábok a ich tvorcovia nie sú a ani sa nepovažujú za bábkarov. V praxi sa stretávame s mnohými veľmi inšpiratívnymi inscenáciami, ktoré sú vynikajúce, aj s takými, ktoré sú vizuálne zaujímavé, no ich obsah či posolstvo sú nečitateľné. Tie patria viac medzi performancie vo výtvarnom umení než do oblasti divadla. To súvisí s absenciou dramaturgie a vynechávaním tejto profesie v procese tvorby. Potom, ako sa zdvihla železná opona medzi Východom a Západom, možno badať vzájomné ovplyvňovanie sa tvorcov. V časoch totality sa v Strednej a Východnej Európe preferovala hra s klasickou bábkou. Marioneta sa však vtedy zaznávala a veľmi sa s ňou nehralo, lebo tradícia sa spájala s tvorbou kočovných komediantov a súkromným podnikaním v prvej polovici 20. storočia, preto bola ideologicky nežiadúca. Dnes paradoxne vo Východnej Európe obdivujeme hru s modernou marionetou, ktorej sa tvorcovia na Západe buď nevzdali, alebo ju znova objavili, či rozvinuli jej technické a animačné možnosti v konkrétnom modernom výtvarnom štýle. Takým je napríklad dnes populárny Frank Soehnle z Nemecka.

V rokoch päťdesiatych a šesťdesiatych sa vo Východnej Európe preferovala javajka, báбка, ktorú priniesol do tejto časti Európy sovietsky a ruský bábkarský majster Sergej Obrazcov. Konvencia javajkového divadla pretrvávala desaťročia, kým tvorcovia začali prinášať svoju vlastnú poetiku. Dôsledkom pretrvávanía tejto konvencie (až na výnimky) bola skutočnosť, že v krajinách Strednej a Východnej Európy sa dlho nezačalo experimentovať s bábkou ako s výtvarno-technickým materiálom a tento stav pravdu povediac, pretrváva. Akosi sme si dlho nevedeli predstaviť, že báбка ne-



Klausa Obermaier: *Vivisektor*. Réžia, hudba, video Klaus Obermaier. Choreografia: Chris Haring. Snímka: Gabi Hauser.

musí mať realistickú podobu. Tvorcovia často začali hľadať útočisko v práci bez bábky, pretože sa vo výtvarnom chápaní inscenácie nepohli z miesta. Pravdaže existovali i mnohé výnimky. Naopak, dnes sú mnohé západné predstavenia dokonalé z hľadiska výtvarného, ale niektorým dielam chýbajú oči dramaturga, ktorého aktívna účasť na tvorivom divadelnom procese je stále aktuálna. V takýchto inscenáciách sa prejavuje tematická bezbrehosť či naopak monotónnosť, neschopnosť vystavať dobrý príbeh a dať poriadok vnútornej logike divadelného diela.

V ostatnom čase bábkarská verejnosť, tvorcovia i kritici v medzinárodnom meradle obdivujú tanečníka a bábkara Eduarda de Paiva Souza (Duda Paiva), ktorý zbiera ceny na rôznych festivaloch, je bez debaty výborným „kinetickým“ animátorom, ktorý majstrovsky spája animáciu bábky v pohybových kreáciách a dosahuje na tomto poli vrchol. Jeho tvorba je pokračovaním nastoleného smeru spájania animácie bábky v inom scénickom druhu. Začiatky možno vystopovať kedysi v polovici deväťdesiatych rokov, kedy divadelné festivaly najmä na Západe obletela inscenácia dvoch mladých izraelských divadelníčok Yael Inbar a Revital Arieli *Gertrude's Bone Show*. Písal sa rok 1995. Yael Inbar začínala ako tanečnica, neskôr vyštudovala izraelskú „bábkarskú“ školu – Školu vizuálneho divadla. Jej kolegyňa Revital Arieli vyštudovala výtvarnú akadémiu a Školu vizuálneho divadla, kde sa učia bábkarské postupy, na prvom mieste animácia bábky. Ak porovnáme *Gertrude's Bone Show* napríklad s Paivovou inscenáciou *Prekliatie (Malediction)*, ale aj s ďalšími jeho inscenáciami, napríklad *Morningstar* nájdeme tam veľa podobných postupov. Sú to predovšetkým bábky z podobného materiálu, z nových hmôt, ktoré majú istú mäkkosť a môže ich animátor na scéne do istej miery modelovať priamo pri animácii. Sú tvárne, poddajné. Tak ako v *Gertrude's Bone Show* bábky vystupujú ako ľudské karikatúry,

Paiva ide do hlbších rozmerov zosmiešňujúc človeka s príchutou inferálnosti. Jeho produkcie nesú silný vplyv „rukopisu“ vodičskej školy austrálskeho Európana Nevilla Trantera, ktorý sa na jeho inscenáciách i čiastočne podieľa, no v čom je Tranter úspešnejší, je dramaturgia. Ak Paiva prináša dokonalé technické spojenie bábkového a tanečného umenia, čo sa týka komplexného estetického zážitku možno mať k nemu množstvo výhrad – od slabšej dramaturgie až po výtvarný a etický nevkus. Príchut inferna v jeho inscenáciách preniká na povrch prostredníctvom obscénnych, vulgárnych a často i perverzných scén.

Z inscenácií, ktoré nepochádzajú z bábkarského prostredia s využitím bábkarských výrazových prostriedkov a sú inscenáciami par excellence, stoja za pozornosť najmä tieto: Je to inscenácia činohernej scény Národného divadla v Londýne, ktorá uviedla veľmi vydarenú adaptáciu knihy Michaela Morpurga *Vojnový kôň*. Inscenácia z roku 2008 sa stala jednou z najpredávanejších na londýnskom divadelnom trhu a získanie lístkov do divadla malým zázrakom. Ide o vynikajúco urobené syntetické javiskové dielo, v ktorom sa stretáva dobrý príbeh, vhodne urobená adaptácia, vynikajúce dialógy, morálne posolstvo, vysoko profesionálne spojené činoherné a bábkové herectvo, bohatá, ale napriek tomu presne vyvážená vizuálna stránka inscenácie ozvláštnená projekciou subtílnych malieb, umelecké sviatenie, a využívanie optických efektov akými sú napríklad sviatenie, projekcia malieb, využitie strobooskopu. Inscenáciu charakterizuje aj istá dávka akčnosti, ktorú tvorcovia využívajú na javiskové prerozprávanie príbehu z prvej svetovej vojny. Základom príbehu je osud vojnového koňa, ktorý zdieľa útrapy osudu s frontovými vojakmi bojujúcich armád. Prostredníctvom stretávania sa koňa s ďalšími hrdinami hry dostáva divák plastický obraz o ľudskom utrpení spôsobenom vojnou, pričom príbeh koňa je veľkou metaforou. Tvorcovia inscenácie prizvali k spolupráci bábkarov z Juhoafrickej republiky, ktorí animovali štylizovanú bábkú – hlavnú postavu koňa v životnej veľkosti. Animácia koňa a bábkoherecký výkon (bábkarský výkon nespočíval len v animácii) boli bravúrne a hladko zapadli do v podstate činohernej inscenácie, ktorá by bez svojej bábkovej koncepcie nebola tým, čím je. Ťažko pomerat percentá bábkovosti a činoherných výrazových prostriedkov. Inscenácia je typickým príkladom prirodzeného prieniku výrazových prostriedkov dvoch divadelných druhov a výtvarného umenia, pričom zachováva klasický kánon javiskového diela. Publikum ocenilo inscenáciu neutíchajúcim potleskom, no najväčší potlesk zožali traja animátori – bábkari, ktorí sa klaňali ako poslední. Z inscenácie sa stal v Londýne hit. Anglická odborná tlač venovala inscenácii pomerne veľa priestoru, písala o skrytých rezervách bábkarstva a jeho perspektívach v iných divadelných druhoch.

Iný nezabudnuteľný, inšpirujúci a na poli bábkarstva provokujúci zážitok v pozitívnom slova zmysle je z rakúskej tanečnej inscenácie, ktorá získala na medzinárodnom bábkarskom festivale v Bielsku – Bialej v roku 2006 prvú cenu. Ide o inscenáciu *Vivisektor* Klausa Obermaiera (réžia, hudba, video) a Chrisa Haringa (choreografia) v prevedení štyroch tanečníkov – Toma Hanslmaiera a Chrisa Haringa z Rakúska, Olafa Reineckeho Nemecka a Roberta Tirpáka zo Slovenska. Fascinujúca inscenácia, v ktorej sa kombinuje tanec a počítačová animácia premietaná na telách tanečníkov. Forma inscenácie aj jej morálne posolstvo či veľký otáznik na tému do akej miery môže virtuálny svet ovplyvniť život človeka bola fascinujúcim zážitkom, ktorý priniesol futuristické spojenie fyzickej prítomnosti s virtuálnou a vyvolal znepokojenie. Napriek tomu, že šlo predovšetkým o tanečné divadlo, odborné publikum prijalo

rozhodnutie poroty ako samozrejme. Nové technológie posunuli vizuálnu aj obsahovú stránku inscenácie, ktorá je inscenáciou súčasnou.

Hranice moderného bábkového divadla a iných divadelných druhov sú už prekročené. Ponuka tradičných techník a nových technológií v súčinnosti so zmysluplnou dramaturgiou sľubuje úspechy novodobého divadla.

Príspevok odznel na medzinárodnej konferencii Javisková animácia, ktorú usporiadala Univerzita v Tampere v spolupráci s Komisiou pre výskum bábkového divadla UNIMA a Centrom pre výskumnú divadelnú prax v Tampere v dňoch 29. – 31. X. 2009.

THE INTEGRATION OF TRADITIONAL PUPPETRY IN CONTEMPORARY THEATRE AND THE “PUPPETNESS” IN NEW THEATRE

Ida HLEDÍKOVÁ – POLÍVKOVÁ

Puppetry is usually identified with the old-fashioned idea of puppet theatre as the imitation of classical – drama or opera – theatre. This convention was topical in the 17th – 19 century, with the dominance of marionette theatre in baroque setting in the countries of Central and Western Europe. Such model of theatre was definitely outdated in the early 20th century, but the stereotype has remained. Another stereotype that is still kept alive is that especially children are target audience of puppet theatre. History reveals that puppets and later puppet theatre were developed in different historical contexts and children began to be the target audience only in the 19th century Germany. These two stereotypes held back its development. At the end of last year, the author spoke on modern trends in European puppet theatre and giving the examples of Janos Palyi or Tomáš Dvořák documented the efficiency of combining modern contents with the citations from puppet traditions at the International Conference of Stage Animation hosted by the University of Tampere in cooperation with the Commission for the *Research of Puppet Theatre* UNIMA and The Centre for Research as Practice in Theatre in Tampere. Eduardo de Paiva Souza (Dudo Paiva) is for her an example that shows the viability and inspiration of modern thinking and brings together animation with the distinct visual characteristics of movement while using the dramatic methods in the environment of puppet theatre. For the author of this study, the Austrian dance productions of *Vivisector* by Klaus Obermaier (direction, music, video) and Chris Haring (choreography) performed by four dancers was another memorable, inspiring and provocative experience in the field of puppetry. Fascinating staging which combines dance and computer animation screened on the bodies of the dancers. The form of production and its moral message that questions the affects of virtual world on one's life was a fascinating experience, which showed a futuristic combination of physical and virtual presence and left a feeling of uneasiness. New technologies have pushed further the visual and contentual aspect of the contemporary staging.

SLOVENSKÉ HERECTVO NA PRELOME STOROČÍ – ODKLON OD MIMETICKÉHO PRINCÍPU DIVADELNEJ TVORBY

ANDREJ MAŤAŠÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Slovenské profesionálne herectvo, teda uvedomelá a cielená herecká tvorba, prekonalo v 20. storočí obrovský vývinový oblúk. Na začiatku tejto historickej periódy ešte neexistovalo, hoci slovenské divadlo, či divadlo v slovenčine, sa hralo. Inscenácie totiž boli dielom ochotníckych zoskupení, ktoré sa pokúšali imitovať tvorbu, ktorú poznali jednak z návštev vo veľkých mestách vtedajšej monarchie či v zahraničí, alebo zo zájazdov profesionálnych „komediantov“, prevažne maďarských, ale i nemeckých či českých a zriedkavejšie inojazyčných súborov. Po vzniku Slovenského národného divadla prví slovenskí profesionálni herci opäť len imitovali a kopírovali, čo videli na javisku robiť svojich skúsenejších českých kolegov. Ignác Vinček Hochštetský, Lenka Honty – Kozlíková, Štefan Letz a niekoľko ďalších odvážlivcov si herectvo vyskúšalo, ale z rozličných dôvodov nezotrvali v divadelných službách dosť dlho na to, aby absenciu hereckej edukácie nahradili praktickými javiskovými skúsenosťami. A tak história prisúdila prvenstvo tým, ktorí do divadla chronologicky ako prví slovenskí divadelní profesionáli síce neprišli, ale zato vydržali – Ján a Oľga Borodáčovci i Andrej Bagar síce mali na pražskom Konzervatóriu tiež len „rýchlokurz“ základov herectva, mali však k tomu aj dar vytrvalosti.

Estetickým ideálom Jána Borodáča bol psychologický realizmus a jeho divadelným idolom Moskovské umelecké divadlo, presnejšie Kačalovov súbor časti hercov pôvodného MCHT-u, ktorý pod týmto obchodným menom spoznal. Príbeh o tom, ako Borodáč už v ako rešpektovaná individualita, vďačne, vrúčne a úctivo bozkal ruku staručkému Konstantinovi Sergejevičovi Stanislavskému je známy aj z jeho vlastného vyprávania v *Spomienkach*. Na Borodáčovom uvzatom úsilí preniesť do slovenskej divadelnej praxe model divadla, ktoré vzbudilo jeho záujem pri hosfovaní v Prahe a Bratislave by nebolo nič zvláštne, keby k tomu došlo o pár desaťročí skôr, teda v dobách, keď psychologický realizmus v divadle pôsobil prínosne a umelecky dominoval. Na druhej strane je však pravda, že hoci dvadsiate a tridsiate roky, keď Borodáč zaznamenával vo svojom úsilí prvé úspechy, patrili všade naokolo divadelným avantgardám, že Jarry, Marinetti, Mejerchoľd, Tairov, E. F. Burian, J. Frejka, Voskovec s Werichom, Reinhardt, Jessner, Brecht, Osterwa a desiatky ďalších tvorcov už našli nové podoby divadla buď koncipovaného na základoch psychologického realizmu, no obohateného o umeleckú štylizáciu, alebo psychologický realizmus negovali a popierali, sotva by sme mohli od Borodáča chcieť, aby s hercami, ktorých k divadlu priviedol z ochotníckeho zázemia – a potom si ich postupne vychovával v HADAPSe – začal robiť inak. V Borodáčovej hereckej pedagogike sa zrkadlia limity, ktoré určovali aj jeho divadelné aktivity. Bol realitom nielen pokiaľ ide o preferencie estetické, ale zrejme aj pokiaľ ide o hodnotenie jeho vlastných schopností. V *Spomien-*

kach, ktoré vznikali na sklonku jeho života, síce so samozrejmosťou hovorí o svojej divadelnej činnosti od počiatku ako o umeleckej aktivite, ale fakty hovoria, že minimálne prvých desať rokov, ale s veľkou pravdepodobnosťou aj dlhšie, považoval divadlo skôr za druh síce špecifickej, ale v podstate rutínnej a remeselnej pracovnej činnosti. Nemožno sa tomu zase až tak čudovať, veď vysoké tempo nasadzovania nových inscenácií minimalizovalo možnosť tvorivo na nich pracovať nielen režisérom, ale predovšetkým hercom. Preto sa v SND veľmi pragmaticky pracovalo so systémom hereckých odborov, v ktorých herec mohol využívať a zdokonaľovať v rôznych obmenách sa opakujúci typ postavy. V tomto kontexte už Borodáčovo snívanie o psychologickom realizme, koncentrovanom hercovom prieniku do motivácie postavy a citlivom rozkrývaní vnútorných významov replík vyzerá samozrejme podstatne inak!

Modernizáciu hereckého prejavu slovenských umelcov vo vtedy jedinom slovenskom profesionálnom divadle musíme vnímať na pozadí vnútrodivadelnej konkurencie – keď sa v roku 1932 stal Borodáč šéfom slovenského činoherného súboru SND, postavil sa súčasne do čela českej činohry Viktor Šulc. Šulc v porovnaní so svojimi predchodcami, režisérmi, odchovanými v prostredí menších českých vidieckych divadelných spoločností, predstavoval kvalitatívny skok – v jeho osobe do Bratislavy prišiel divadelník ošľahnutý európskymi divadelnými centrami. V dvadsiatych rokoch žil v Berlíne, kde sa zapísal do Divadelného seminára u Maxa Reinhardta a o pol roka mu už asistoval. Neskôr sa stal asistentom vtedajšieho intendanta Stadttheatra Leopolda Jessnera. A na pozvanie veľkej osobnosti moderného českého divadla, Karla Huga Hilara bol od roku 1927 režisérom pražského Národného divadla. V Prahe nebol spokojný s príležitosťami, ktoré v ostrej konkurencii v činohre Národného divadla dostal, preto prijal Drašarovo pozvanie do SND. Cez Šulcovu rečnížnú tvorbu sa herci SND začiatkom tridsiatych rokov v praxi stretli s umeleckými postupmi, ktoré dovtedy poznali len z hosťovaní malých experimentálnych divadiel. Ich podstatu vystihol Jiří Frejka už v roku 1925 v – zhodou okolností po slovensky publikovanom – manifeste *O novú senzibilitu divákov*: „Herec nového divadla dáva znovožiť staré radosti ze hry, ktorými nahrádza hlbokomyselné pasívne vžívanie do duševných stavov fiktívnych osôb. Lebo vžívanie do duševných stavov možno nahradiť lepším: tvorením týchto stavov na základe vlastných i odpozorovaných zkuseností o nich. Ide o umenie formácie. Samotné vžitie do role znamená vytvoriť zo seba orgán v prvom rade receptný, dať rozihrať svojmu najsubjektívnejšiemu ja, často bez úvahy a sebakontroly, tie isté city môže mať i divák a predsa o toho vlastne ide. Diváka a herca nespojuje len sám záujem, ale v prvom rade zážitok. Herec na scéne je podobný ladičke na ozvučnej doske, ktorou je hladište. Opakujem, herec je umenie zdeliť, nie zažiť. Zdeliť priamo fyziologickým spôsobom, aby bol divák zachytený srdcom, očami a mozgom. Divadlo neznázorňuje duševné stavy, pretože vôbec neznázorňuje, divadlo vytvára nový život, nové skutočnosti, život premieňajúci diváka v spoločný širokého celku, ktorý sa hneď smeje, hneď hnevá, vyciľuje kolektívne čistou radosťou, čistým pohybom, čistou myšlienkou či barvou.“¹ Z odstupu takmer storočia si môžeme vychutnať ten paradox – Frejkova úvaha o herectve nového divadla zaznie-

¹ FREJKA, Jiří. *O novú senzibilitu divákov*. Program Osvobozeného divadla – Praha, Spolok pre stavbu nemocníc na Slovensku v Bratislave, 17. 10. 1025. Citované podľa: PETIŠKOVÁ, Ludmila. *Jiří Frejka – Divadlo je vesmír*. Praha : Divadelný ústav, 2004, s. 88 – 89. ISBN 80-7008-163-5.

va v čase, keď slovenská kultúrna a spoločenská elita považuje za veľké víťazstvo, ak Oskar Nedbal opäť pozval do Slovenského národného divadla Jána Borodáča a poveril ho popri hereckej práci aj réžiou slovenských inscenácií. A pripomeňme si Borodáčovu reflexiu bratislavských vystúpení Kačalovovej skupiny MCHTU-u: „/.../ probovali sme príležitostne všeličo tak urobiť, ako robievali oni. Na rozdiel od nášho preveľmi sa nám zapáčilo, že oni akoby sa vôbec nestarali o obecnosť, že sa herec so všetkým sústreďuje na partnera, že je na javisku život, stále napätie, že každý sa domáha svojho, že ich partner častejšie veľmi prekvapí, že partnerov úmysel predpokladajú, ale kým neodznie, nevedia o ňom, že nebolo šepkárskej búdy a že sa po jednotlivých dejstvách neklaňali pred obecnosťou, i keď sme ich veľmi chceli vidieť pred rampou.“²

Akokoľvek sa zo spätného pohľadu vidí byť Borodáčovo úsilie osvojiť si a v divadelnej praxi presadiť základy psychologického realizmu oneskorené, ba brzdiace rozlet kreativity, predstavuje ono celkom zrejme logickú vývinovú etapu, ktorú nebolo možné ani výraznejšie skrátiť, ani vynechať. Jedna vec je totiž vnútorný vývoj divadla ako umeleckého druhu, keď v komparácii s modernými divadelnými úsiliami v Prahe, Moskve, Paríži či Berlíne naozaj Bratislava – a v jej rámci ešte marginálny fenomén slovenského elementu v Slovenskom národnom divadle – stáli na okraji a len náhodile a cez individuálne vklady jednotlivých tvorcov zachytávali vplyvy moderného európskeho divadla, ale čímisi iným je tvorba a formovanie spoločenskej klímy, ktorá samotnej divadelnej aktivite dáva zmysel a opodstatnenie. „Tvorivý proces literáta, výtvarníka, komponistu nie je vždy odkázaný na podnety zo sféry diania spoločenského a existencia umeleckého obecnstva nie je vždy kategorickou podmienkou existencie umeleckých diel. /.../ Podstatne ináč je to pri divadle. Divadlo je predovšetkým umením súborov, umením kolektívnym, a to nielen v svojej konečnej forme, lež počínajúc svojim genetickým procesom, javovou povahou artefaktu pri jeho prijímaní publikom a jeho reagovaní naň. Je teda jasné, že divadlo /.../ má už z celkom rukolapných príčin viacej styčných i trecích plôch so spoločnosťou než iné umenia: ba z toho tiež vyplýva, že divadlo je v každej fáze svojej existencie a účinkovania priamo odkázané na spoločnosť a na jej vzťah k nemu, prejavovaný skrze publikum a že divadelný artefakt, totiž divadelné predstavenie, nemôže jestvovať bez účasti spoločnosti, t.j. bez prítomnosti konkrétneho obecnstva.“³ Borodáčova éra v SND znamená teda nielen veľmi pomalú a postupnú profesionalizáciu divadelného prejavu, ale i podobne postupné, hoci nepomerne rýchlejšie a efektívnejšie, vytváranie slovenského publika, teda spoločenského dôvodu a súčasne bazálnej podmienky existencie divadla. Importovaný český súbor v SND hral pre importované české publikum, pre na Slovensko nasadených učiteľov, financov, dôstojníkov, železničiarov a úradníkov a keď túto vrstvu – a teda i dôvod jestvovania českého súboru – historický spoločenský vývin odstránil, zanikla i česká činohra SND, akokoľvek v Šulcovej ére dosahovala výraznejšie umelecké výsledky, než paralelná tvorba slovenského súboru.

„K 1. novembu 1938 mala slovenská činohra 33 členov. Za nových členov prijali Paľa Bielika, Františka Dibarboru, Martu Černickú, Máriu Hajkovú a inšpicienta Ale-

² BORODÁČ, Ján. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 84-85. ISBN 80-85455-07-2

³ KARVAŠ, Peter. *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1994, s. 11. ISBN 80-85718-18-9

xandra Sekulu. Po zániku košického divadla prijali do bratislavského angažmán Františka Dadeja, Františka Greguša, Ivana Licharda, Eleny Latečkovú, Štefana Adamca, Rudolfa Latečku a dramaturga a režiséra Ferdinanda Hoffmanna. Po zrušení českej činohry 31. decembra 1938 zostali vo zväzku činohry ND Jozef Budský, Míla Beran, Milada Frýdová-Želenská, Karel Rint a dve Slovenky, pôsobiace v českej činohre – Beta Poničanová a Ružena Hrušovská – Porubská.⁴ Situáciu slovenského herectva v čase Druhej svetovej vojny charakterizuje M. Mistrík slovami: „...všestranne dozrievalo. Nebolo to len zásluhou úspešného rozvíjania hereckej techniky, ale aj vďaka lepšiemu poznaniu rozporuplnosti sveta a vďaka intenzívnemu oboznamovaniu sa s novými filozofickými a ideologickými koncepciami. Herci už neboli potomkami kočovných komediantov či nevšedne obdarovanými talentami z ľudu, čoraz viac bolo medzi nimi vyškolených, rozhladených novodobých umelcov. /.../ Tradičné živelné herectvo sa vyvíjalo a premieňalo, stávalo sa čoraz viac kultivovaným expresívnym prejavom. Kryštalizoval sa smer poetický. /.../ Divadelná ilúzia sa stala v tých časoch prostriedkom vyjadrenia osobného názoru na svet. Hoci prevtelení do svojich hrdinov, vedeli ich predstavitelia sprostredkovať publiku viac-menej skryté významy nesúhlasu s pohnutými udalosťami doby.“⁵

Ak pre Jána Borodáča bolo umeleckou metou doviest' herca od praxe naučiť sa text a v rámci svojej typovej kategórie ho „primeraným spôsobom“ ilustrovať, k ambícii preniknúť do vnútorného psychologického sveta hrdinu (dramatickej osoby) a využívajúc vhodné a primerané výrazové prostriedky vytvoriť z týchto materiálov dramatický charakter (hereckú postavu), režiséri Ferdinand Hoffmann a Ján Jamnický smerovali pod dojmom z poznania tvorivých výsledkov európskych medzivojnových avantgárd o kus ďalej. Cez ich tvorbu sa do charakteristík hereckej tvorby vnaša pojem „štylizácia“ a „znak“. Zuzana Bakošová – Hlavenková výstižne konštatovala, že „konvencie a schémy generácie, ktorú L. Čavojský nazval „prví a prvoradí“, generácie zakladateľov a prvolezcov: dnes už s dávkou odstupej a zdravého nadhľadu môžeme hovoriť nielen o hrdosti prvoradých, ich vzlete, odvahe riskovať, ich romantickej revolte, patetickom postoji a geste, ich hrdinskosti, ale aj o ich realistickom osvetárstve, o ich vychovávateľstve a moralizovaní, o ich divadle – chráme a morálnej inštitúcii.“⁶ Podľa Z. Bakošovej – Hlavenkovej režisér Ján Jamnický do hereckého výrazu Mikuláša Hubu a Viliama Záborského „cez pátos hudobnosti jazyka a reči, spevnosti deklamácie“⁷ vtisol patetický realizmus, ktorý „bol vlastnou formou prekročenia obdobia divadelného vývinu a zároveň návratom k nim v novej podobe.“⁸ Neznamená to, prirodzene, že by Hoffmann a Jamnický zavrhnúli všetko, k čomu sa postupne prepracovával Borodáč, nemohli tak urobiť už aj preto, lebo sa s ním delili o tých istých hercov.

Situáciu v záverečnej štvrtine 20. storočia vystihol J. Císař: „Tradícia nášho činoherného herectva vychádza predovšetkým z konania, ktorého základom je prirodze-

⁴ ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945*. Bratislava : Tália-press, 1993, s.18. ISBN 80-85455-08-0

⁵ MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Tália-press, 1995, s. 10 – 11. ISBN 80-85718-24-3

⁶ BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Zuzana. *O neodmysliteľnej potrebe herca alebo Konkrétnosť a abstraktnosť hereckej odlišnosti*. In: PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Mikuláš Huba – Herec poetickej duše*. Bratislava : Tália-press, 1995, s. 54.

⁷ Ref. 6, s. 54.

⁸ Ref. 6, s. 54.

né konanie a prirodzený zjav. Herec tvorí svoju hereckú postavu ako označujúcu časť znaku tak, že reálne koná vo vzťahu k reálnemu objektu.“⁹ Prirodzenosť konania vo vzťahu k reálnemu objektu v slovenskom herectve od šesťdesiatych rokov výrazne podnecoval i prudký nárast ponuky na hereckú sebarealizáciu v televíznom prostredí, kde si kamerová schopnosť snímať detail hercovho výrazu priam vynucovala odbúranie hereckej štylizácie, únosnej ba nevyhnutnej v podmienkach divadelnej komunikácie, ktorá rešpektovala rampu a relatívne veľkú vzdialenosť diváka od herca. Napokon v priebehu 60. a 70. rokov aj slovenské divadlo prešlo etapou výrazného záujmu divadelných tvorcov o prácu v experimentálnych podmienkach štúdiových divadiel, kde došlo k zásadnej reorganizácii divadelného priestoru a divák opustil dištančnú vzdialenosť, aby sa stal kontaktným svedkom aktu hereckej premeny. Obe tieto významné zmeny vyvolali po skromných a opatrných začiatkoch čosi, čo by sme mohli nazvať „tichou revolúciou“, ktorá zasiahla slovenské herectvo v priebehu 70. rokov a na ktorej sa paradoxne aktívne zúčastnili aj mnohí z totemových hercov predchádzajúceho obdobia. Výrazný posun k autenticite a prirodzenosti hereckého výrazu možno totiž zaznamenať nielen v tvorbe generácie, ktorá s aktívnymi pokusmi v tomto smere začala na Malej scéne SND, Divadle na korze a neskôr v Poddivadle nitrianskeho Krajového divadla či Štúdiu Divadla SNP v Martine, Divadla J. G. Tajovského, ŠD v Košiciach a DJZ v Prešove, v prípade trnavského Divadla pre deti a mládež ktoré v tomto období (1974) vzniklo, sa táto tendencia v herectve dokonca stala od začiatku dominantnou, ale pripojili sa k nemu, alebo tento posun prinajmenšom akceptovali aj herci starší.

Sergej Machonin, ktorý sa v roku 1952 ako dramaturg Realistického divadla prihlásil k socialistickému realizmu „ktorý, vychádzajúc z hlbokej znalosti života, ľudí, ich vzájomných vzťahov, sa usiluje o pravdivé zobrazenie tohto života v jeho revolučnom vývoji a v jeho revolučnej perspektíve“¹⁰ o poldruha desaťročia neskôr konštatuje: „Nový vzťah herca k vlastnému povolaniu a k divákovi, ako ho vidno v práci najvýraznejších predstaviteľov hereckého typu, ktorý sa od konca päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov tohto storočia začína vyhraňovať v našej spoločnosti, má predovšetkým veľké celosvetové a všeobecne ľudské súvislosti. Namiesto zjednodušeného predpokladu: socialistický herec – najlepší herec, pretože hrá v socialistickej spoločnosti, ktorá je vo svete historicky najpokrokovejšou spoločenskou formáciou, sa stáva základom moderného herectva v našej spoločnosti čoraz väčšmi úvaha: kto je človek, ktorý sa pustil do tej obrovskej dejinnej práce, ktorá sa volá budovanie socializmu, a ktorá, ako ukazujú už tie krátke dejiny, ktoré sme prežili za našich životov, je tak často naj jeho sily? Ako tento človek súvisí s inými ľuďmi v ostatnom svete? Aké črty storočia na sebe nesie? Čo je na ňom všeobecne ľudské, súvisiace s celkovým rozvojom civilizácie a s veľkým procesom pokroku a revolúcie v celosvetovom merítku, a čo zvláštne mu dáva skutočnosť, že žije ako vedomý človek práve na tejto a nie na inej strane sveta? Aká je jeho súvislosť so strachom a nádejou celého sveta, v čom je jeho ľudská úzkosť, pocit samoty, bezradnosti, nemožnosti kontaktu s uzatvorenými vesmírmi iných ľudí a odvaha postaviť sa proti tomu všetkému, nachádzať v sebe silu žiť, spoločnú s rovnakými pocitmi a stavmi ľudí všade vo svete – a v čom má svoje

⁹ CÍSAŘ, Jan. *Proměny divadelního jazyka*. Praha : Melantrich, 1986, s. 170.

¹⁰ MACHONIN, Sergej. In: *Náš učitel Stanislavskij*. Zborník materiálov z konferencie československých divadelníkov o odkaze K. S. Stanislavského 28. 9. 1951. Praha : Československý spisovateľ, 1952, s. 45.

jedinečné črty práve u nás a prečo ich má práve u nás?“¹¹ Machonin už v roku 1965 upozornil, že herec „novej vlny“, ako ho nazýva, „ruší akademický, oficiálny alebo neúprimný vzťah herca k divákovi. Herec nepredstiera, že je niečo viac, v mravnom i vo všetkých ostatných zmysloch, ako je divák, a divák vie, že mu tento herec nedáva žiadne ponaučenia, ktorým buď sám neverí alebo má povinnosť mu ich odovzdať, aby ho povzniesol a umravnil. Toto nové herectvo je teda založené na demokratickosti, na skutočnej ľudskej rovnosti herca a diváka.“¹²

V záverečnej štvrtine 20. storočia v slovenskom divadelníctve prebehla relatívne rýchla modernizácia hereckých výrazových prostriedkov, ich scivilnenie, ktoré sa prejavilo koncentráciou na detail, maximálnu autenticitu a prirodzenosť. V procese hercovej premeny na dramatickú osobu sa minimalizoval podiel umelých ilustračných pomôcok (parochne, maskovanie a pod.). Mistrík upozorňuje na ďalší nový prvok v herectve: „Herci už nielen predstavovali zverenú postavu – iluzívne do nej prevtelení, alebo antiiluzívne ju predvádzajúci – ich úloha hraničila s dramaturgicko-režijnou zložkou. Najmä v novátorských predvedeniach klasickej drámy sa museli naučiť vyjadrovať viacstupňové významy, ktoré inscenácia prinášala. Často šlo o polemiku protirečiacu starému výkladu dramatickej predlohy, nachádzajúcu v textoch také polohy, ktoré skryto kritizovali situáciu v spoločnosti.“¹³

Samotný fakt, že herec cez vytvorenú postavu vie vypovedať aj svoje osobné, občianske postoje, nie je ničím prekvapujúcim ani novým. Je úplne zrejmé, že práve na tomto individuálnom a subjektívnom vklade stálo už herectvo niekdajších jokulátorov rovnako, ako tomu bolo napríklad v medzivojnovom kabarete. V extrémnych príkladoch, napríklad Voskovca a Wericha, to šlo tak ďaleko, že si herci sami písali texty svojich vystúpení, teda sami si vytvárali textový predpoklad na to, aby mohli z javiska v úlohách nimi koncipovaných i vytvorených hrdinov zdeľovať obecenstvu svoje občianske stanoviská. Je to celkom iný prípad tvorby angažovaného – nie v negatívnom zmysle slova – divadla, než k akému dochádza v prípadoch, že buď autor napíše pre divadlo hru s aktuálnymi posolstvami a živou spoločenskou rezonanciou, alebo ak dramaturg či režisér nájdu v klasickej dramatickej literatúre divadelnú hru, ktorá artikuluje témy, pociťované zhodou okolností v určitej dobre ako naliehavé a neobyčajne živé.

V ideologicky kontrolovanej realite záverečných decénií 20. storočia sa táto tendencia transformovala do schopnosti nonverbálnym prejavom, hereckou akciou a mizanscénou aktualizovať zdanlivo nevýznamné, či dokonca na prvý pohľad bezobsažné texty klasických dramatikov. Uveďme ako príklad výstup doktora Špigelského a starého mládenca Boľšincova z Turgenevovej hry *Mesiac na dedine*¹⁴. „Režisér Lubomír Vajdička sa rozhodol pre podstatný posun. Zo starého mládenca Boľšincova urobil starca Boľšincova, čím ešte znásobil jeho komickú „neskúsenosť so ženským pohlavím“..., a generačný odstup Špigelského a Boľšincova tak nadobúda nový komický rozmer, keď seladón a „šašo“ Špigelský radí starému seladónovi a domnelému neskúsenému Boľšincovi. Hereckým obsadením sa z tohto kontrastu stáva komický trik, ktorý sa premieňa na jeden súvislý gag z dvoch dôvodov: Mikuláš Huba si zvolil

¹¹ MACHONIN, Sergej. *Herectví doby*. In: Divadlo, ročník neuvedený, 1965, č. 6 (červen), s. 21.

¹² Ref. 11, s. 22.

¹³ MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Tália-press, 1995, s.13. ISBN 80-85718-24-3.

¹⁴ TURGENEV, I.S. *Mesiac na dedine*. Činohra SND v Bratislave, premiéra 26.1.1980, réžia L. Vajdička.

parodizáciu vznešenosti ako výrazovú skratku. Opakuje vety po Špigelskom a zároveň sa usiluje o autentickú komediálnosť. Práve preto je uvoľnený, v parodizácii pátosu autentický a v kontraste s herectvom Martina Hubu, kde paródia, irónia a grotesknosť patrí k depatetizácii ako samozrejmosť, si odrazu nezvyčajne rozumejú.¹⁵ Okrem prvého plánu gagovej zábavnosti takto koncipovaného výstupu je dôležité uvedomiť si, že Vajdička do mikropriestoru jediného výstupu dokázal skoncentrovať niekoľko ďalších konotácií. Veď v osobe Hubu – otca a Hubu – syna sa nestretávajú na javisku len hrdinovia Turgenevovej hry, ale i predstavitelia, a to výrazní predstavitelia, dvoch hereckých generácií slovenského profesionálneho divadla. Fakt, že Boľšincov „opakuje vety po Špigelskom“ tak parodizuje nielen vzťah dvoch Turgenevových postáv, ale sprostredkovane vypovedá aj o výmene generácií v našom divadle, aj o smiešnosti úsilia, či presnejšie topornej snahy tých starších za každú cenu „naskočiť na vlak“ nového, v tom čase moderného, hereckého prejavu. A ešte o stupeň vyššie môžeme hovoriť nielen o strete dvoch hereckých generácií, ale o generačnom spore vo vnútri celej spoločnosti – garnitúra tých, ktorí možno so zapáleným srdcom a v dobrom úmysle v povojnových rokoch modelovali podobu štátu sa stáva smiešna, keď sa pokúša „chytiť druhý dych“, prispôbovať sa novej situácii, prijímať jej jazyk, spôsob konania a tváriť sa, že je dynamická a akčná.

Podobných príkladov z inscenačnej praxe slovenských divadiel v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch by sme mohli uviesť množstvo. Divadlo v nich dokázalo presiahnuť svoje obvyklé limity a cez texty, ktoré implicitne neobsahovali isté aktuálne témy a posolstvá, ale umožňovali inscenátorom zabudovať ich do divadelného diela ako pridanú hodnotu, metaforickú nadstavbu, ktorú divák mohol, ale nemusel odčítať a odkomunikovať, vytváralo priestor verejného diskurzu pre témy, ktorý by v prvom textovom pláne nebol možný.

Pre herectvo to znamenalo neuspokojiť sa s tým, čo bolo donedávna pre vytvorenie hereckej osoby podstatné a postačujúce, teda ujasniť si „jej charakterizáciu“¹⁶, alebo ak chceme, pomenovať si všetko, čo pomôže hercovi pochopiť v texte obsiahnutý základ dramatickej osoby, jej vnútorný vývoj, vzťah k iným osobám, funkciu a zmysel v celom kontexte drámy i v projekte vznikajúcej divadelnej inscenácie a nájsť pre takto ujasnenú úlohu aj vhodné výrazové prostriedky, ale herec musel podstúpiť i etapu určitej „práce navyše“, keď v spolupráci s dramaturgom a režisérom objavoval a hľadal možnosti obohatiť vytváranú postavu o čosi ako „doplnkový komunikát“ obsahujúci autentické a neopakovateľné, neprenosné zmnoženie významových konotácií postavy či situácií. Ak by napríklad uvedený výstup z *Mesiaca na dedine* obsadil režisér inými hereckými predstaviteľmi, ako otcom a synom Hubovcami, gagovú zábavnosť dialógov by bolo možné reckylovať, avšak alúzia generačného stretu by nepochybne ustúpila do úzadia.

Herectvo sa síce vo výrazových prostriedkoch v závere 20. storočia generačne modernizovalo, ale stále považovalo za svoju prioritnú úlohu a samozrejmu ambíciu „pomocou indexovej charakteristiky – zmenou gesta, hlasu, mimiky, pohybu, masky, kostýmu atď. – ktorá poukazovala na základe vecných vzťahov k inému človeku“¹⁷

¹⁵ Ref. 6, s. 59.

¹⁶ MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2003, s. 37. ISBN 80-224-0779-8.

¹⁷ Ref. 9, s. 151.

premeniť sa – ako konštatuje Jan Císař – na „označovanú osobu“¹⁸. Herec teda primárne vytvára hereckú postavu, fiktívny obraz vyskladaný z autorovho textu, hercovho tela a energie, dramatických situácií, vzťahov a akcií, aby v konečnej fáze, tam, kde by Bertolt Brecht hľadal priestor pre zaujatie odstupu a komentovanie postavy z nadhľadu jej stvoriteľa, herec dotvoril jej architektúru o autentický, originálny vklad. Vklad, ktorý je s vytvorenou hereckou postavou vo vzťahu často, ba spravidla dialektickom, kde sa využíva irónia i sarkazmus a obsahy vôbec nemusia súvisieť s pôvodnými konceptami uvádzaného diela, ale táto fáza procesu nespochybňuje a nerelativizuje samotný fakt herecovej premeny.

Pre prelom tisícročí v slovenskom divadelníctve napriek tomu, že v dôsledku spoločenských zmien sa v deväťdesiatych rokoch prestalo javiť ako vzájomne úzko prepojená štruktúra, ale atomizovalo sa do viac alebo menej uzavretých umeleckých zoskupení, je v zásade príznačné, že stratu diváckej atraktívnosti ponúkaných obsahov (spoločnosť bez cenzúry ventiluje svoje vnútorné napätia rýchlejšie a dostupnejšie cez médiá a občianske aktivity) kompenzuje, alebo sa snaží kompenzovať, cez atraktívnosť formálnu. V dramaturgii to predstavoval repertoárový masový návrat tabuizovaných autorov a naopak vytesnenie iných, dovtedy frekventovaných autorských mien (a nielen domácich dramatikov). Silnejúce komerčné tlaky a strata dovtedajšej ekonomickej zábezpeky rozhodujúcou väzbou na štátny rozpočet v mene efektivity znamenali preferovanie diel s povestou úspešných titulov, pričom ich umelecká kvalita a neraz i primeranosť konkrétnym dispozíciám jednotlivých divadelných súborov bola druhoradá. Naše činohry sa rozospievali a roztancovali na reprodukovánú muzikálovú nôtu, ale zaplnili sa aj osvedčenými komédiami, ktoré často pôvodne vznikali pre divadlá sformované okolo konkrétnych výrazných hereckých individualít a už organizácia textového materiálu predpokladá dominanciu, alebo aspoň výrazné vyniknutie, jednej či niekoľkých umeleckých osobností. Pred niekoľkými desaťročiami sa aj v nám blízkych zemepisných šírkach pestovalo divadlo hereckých hviezd, kde nebol dôležitý ani dramatik, ani režisér, ale práve výrazná herecká individualita, ktorej sa podriaďovalo a prispôbovalo celé prostredie inscenácie, počnúc výberom titulov. Pripomeňme si hoci Vlastu Buriana, alebo v povojnových rokoch Jana Wericha. „Dnes indexová charakteristika ustupuje do úzadia – originálne prežitie skutočnosti sa stáva hlavným cieľom. Súčasný herec sa usiluje o to, aby zobrazil svoj prežitok, či lepšie: maximum prežitkov, ktoré sú jeho najosobnejšou a najautentickejšou účasťou na dianí sveta. /.../ V tomto okamžiku sa nevyhnutne vracia do hry typ. Teraz však už nie ako súbor určitých čŕt, ktoré v podobe všeobecných pravidiel a konvencií na seba herec berie, aby sa čo najlepšie premenil na označovanú osobu. /.../ Je to typ, ktorý je naopak viazaný na originál herca – na jeho jedinečnú aktivitu subjektu, ktorý je tvorivý a autorský. Tento typ sa prejavuje najsamprv prirodzenou telesnosťou.“¹⁹ Jan Císař presvedčivo argumentuje, že v českom divadelníctve od šesťdesiatych rokov popri dominantnej línii herectva, ktoré nazýva interpretačné a zahŕňa pod tento pojem všetky herecké prejavy, ktorých výsledkom je rozličnými formami prezentovaná dramatická postava ako výsledok procesu pretelesnenia a duševného osvojenia si dramatickej osoby, postupne rástla a rozvíjala sa línia herectva ktoré nazýva autorským a pre ktoré je určujúca autentická individualita herca, ktorý

¹⁸ Ref. 9, s. 152.

¹⁹ Ref. 9, s. 151 – 152.

nevytvára ad hoc hereckú postavu určenú v rozhodujúcej miere autorovou fikciou zakotvenou v dramatickom texte, ale kontinuálne vytvára sled svojich pôvodných hereckých adaptácií rôznych dramatických osôb, keď jeho osobnostná individualita, telesnosť, ľudský naturel a občianske stanoviská sú jednotiace a rozhodujúce, kým konkrétne textové obsahy sú len druhotným materiálom hry.

I tu samozrejme, presne v duchu obľúbenej a všetko v divadle relativizujúcej poučky profesora Petra Karvaša, „platí vždy aj opak“. Aj z dejín slovenského profesionálneho divadla poznáme prípady, keď nie herec svojou cieľavedomosťou, ale jeho umeleckí partneri, najmä režiséri, vytvoria z istej jeho hereckej podoby akúsi virtuálnu pseudoautentickú osobnosť a na jej obraz potom modelujú ďalšie divadelné diela. Čítankovým príkladom je séria postavičiek dedinských fučmákov, ktorá po búrlivom ohlase Jozefa Kronera v *Kubovi* priamo deformovala jeho umelecké osudy – a kto si spomína na situáciu, keď v protikladnej úlohe ako Samo Uhrík vstupuje do pivnice v Bukovčanovej hre *Kým kohút nezaspieva* v inscenácii SND²⁰, nemohol si v hľadisku nevšimnúť žičlivé, hoci úplne scestné očakávanie zábavy a rázovitého humoru, ktoré pramenilo v hlbokom osvojení si tejto „Kronerovskej legendy“.

Zjavne najďalej sa v rozvíjaní autorského hereckého spracovávaní textov rôznej proveniencie v slovenskom kontexte prepracoval Milan Lasic. Možno dôvodne predpokladať, že pre jeho profiláciu bolo rozhodujúce, že vyštudoval dramaturgiu a pôsobil od počiatku (s Júliusom Satinským) v autorskom kabaretnom divadle, kde si dôsledne strážil „image“ neherca, ale filozofujúceho intelektuálneho klauna. Pre M. Lasicu je príznačné, že ani v bežných repertoárových inscenáciách, a bolo ich od sedemdesiatych rokov množstvo, sa nikdy nepokúšal svoju hereckú stratégiu meniť, radšej autorsky vstupoval do textov a prispôboval ich tak, aby konvenovali jeho hereckému typu. Na Lasicovo herectvo možno uplatniť Mistríkovo upresnenie spomenutej Císařovej charakteristiky „autorského herca“ keď konštatuje, že „v autorskom herectve sme svedkami totožnosti názoru vyjadreného v celku dramatického diela s názorom spolutvorcov – hercov. Oni vyjadrujú svojou hrou to, čo sa stáva významovou vrstvou diela a významová vrstva tohto diela nenúti robiť hercov, ktorí v ňom účinkujú, ústupky od vlastných postojov, nemusia vyjadrovať, čo si nemyslia alebo necítia.“²¹

Istý problém spôsobuje ambícia niektorých mladších hercov podobať sa Milanovi Lasicovi, Stanislavovi Štepkovi či niektorým ďalším predstaviteľom výrazného autorského herectva. Neuvedomujú si, že nestačí len s istou suverenitou prezentovať svoje individuálne, „civilné“ postoje a názory, ale že tieto názory by mali byť podložené osobnostným rozmerom – istou životnou múdrosťou a intelektuálnou zorientovanosťou. Autenticky a prirodzene možno zaiste vystupovať v televíznom kurze varenia alebo iných bulvárne pristríhnutých magazínoch a reláciách, ale získať si a udržať dve hodiny diváka v koncentrácii je úloha v inej váhovej kategórii.

Úplne inými cestami k tomu istému cieľu – autentickej a pravdivej výpovedi herca ako tvorcu o svete, v ktorom žije – smeroval od šesťdesiatych rokov len o pár kilometrov na sever od slovenských divadiel pôsobiaci Jerzy Grotowski. „Skupina, ktorú okolo seba Jerzy Grotowski sústredil, mala črty uzavretej sekty, pravda, nie s opako-

²⁰ BUKOVČAN, Ivan. *Kým kohút nezaspieva*. Činohra SNBD v Bratislave, premiéra 30. 8. 1969. Réžia Jozef Palka.

²¹ MISTRÍK, Miloš. *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : Veda, 2005, s. 153 – 154.

vaním dogmy, ale naopak, s tvorivým poslaním odbúravanja toho, čo bolo prežité a čo bránilo kreativite. Jej členovia sa chceli oslobodiť od násosov divadelnej konvencie a dostať sa k jadrú poznania.“²² Slovenské divadlo však bezprostredne neovplyvnil z Opole či Wrocławu, do povedomia sa dostal až v druhej polovici deväťdesiatych rokov, aj to skôr ako zvláštny extrém, nie overovateľ prakticky využiteľnej hereckej techniky. Zdá sa, že Grotowského v očiach slovenských divadelných tvorcov znevýhodňuje predovšetkým jeho požiadavka úplného odovzdania sa kreatívnej aktivite, že si nevedia predstaviť absolútnu koncentráciu na uvoľnenie svojich vnútorných energií ako východiskovej podmienky ďalšej tvorby.

Slovenské divadlo v úvodnom decéniu 21. storočia je v štádiu hľadania. Staré autority už nerešpektuje, Konstantin Sergejevič Stanislavskij je síce povinné meno z dejín divadla, ale málokto z hercov sa s jeho systémom naozaj dôkladne oboznámi, o Michailovi Čechovovi síce mnoho teoretizujeme, ale detaily jeho metódy hereckej práce sú u nás neznáme, Brecht, Brook, Grotowski a mnohí iní sú pre slovenského herca povinné encyklopedické heslá, ktoré si pred skúškami vygoogluje, ale o podobe ich divadelných úsilí vedia menej, ako vedel Ján Borodáč o svojich „moskovských“. V našich divadlách dožíva ešte v rozriedenej podobe spoľahlivý psychologický realizmus, zavše formálne vynovený nekontextovým uplatnením fragmentov prevzatých z rôznych divadelných škôl či poetík. Veľmi častým zjavom však je rezignácia na ambíciu vytvoriť z textového materiálu a vlastnej telesnosti s prispáním svojich talentových dispozícií vždy novú a originálnu dramatickú postavu. Namiesto toho sa herec svojím civilným prejavom a textom dramatika pokúša vyvolať dojem jej autentického pretlmočenia. V prvoplánových postavičkách denných televíznych seriálov „zo života“ je takáto „sebatypizácia“ ešte možná a únosná, tristné dôsledky to má v aplikácii na stretnutia s viacvrstevnými a myšlienkovými náročnejšími dramatickými textami v divadle. Tam si potom môžeme len povzdychnúť s Borodáčom: „ Na rozdiel od nášho preveľmi sa nám zapáčilo, že oni akoby sa vôbec nestarali o obecnosť, že sa herec so všetkým sústreďuje na partnera, že je na javisku život, stále napätie, že každý sa domáha svojho, že ich partner častejšie veľmi prekvapí, že partnerov úmysel predpokladajú, ale kým neodzníe, nevedia o ňom, že nebolo šepkárskych búdy a že sa po jednotlivých dejstvách nekľanali pred obecnosťou, i keď sme ich veľmi chceli vidieť pred rampou.“²³

²² Ref. 16, s. 246.

²³ BORODÁČ, Ján. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 84-85. ISBN 80-85455-07-2

**SLOVAK DRAMATIC ART AT THE TURN OF THE CENTURIES –
A DEPARTURE FROM THE MIMETIC PRINCIPLE OF THEATRE PRODUCTION****Andrej MAŤAŠÍK**

Over the 20th century, Slovak professional acting, in sense of conscious and purposeful dramatic work, undergone enormous development. It was not yet formed although we can speak about the Slovak theatre, or theatre using Slovak language during their production at the beginning of this historical period. The theatre production was carried by amateur acting companies, trying to imitate the performances known from their visits to big cities of then monarchy or touring professional „comedians“, mostly of Hungarian but also Czech and German origin. For a convinced follower of psychological realism and the founder of Slovak professional theatre Ján Borodáč, the artistic supreme objective was to teach an actor to understand the inner world of depicted character, use the talent available and the expression of actors to create individualized dramatic character. Borodáč's successors, the directors Ján Jamnický and Ferdinand Hoffmann exceeded these limits of psycho-realistic theatre and further experimented with stylization, pathos of musical language and speech. In the sixties and seventies already differentiated institutionally, Slovak theatre undergone the period of considerable interest in work in experimental conditions of experimental studio theatre where the audience became a contact eyewitness of the act of transformation of an actor. At the end of the twentieth century, the rapid modernization of means of dramatic expression, showing a maximum concentration on detail, authenticity and spontaneity took place in the Slovak theatrical context. The actor no longer represents only the role assigned, but performs it anti-illusively and brings his own opinions into the interpretation puts and thus participates in dramatic and directorial concept of the production. The author of the study perceives this development as contradictory. He draws attention to the risks arising from this fashion acquired even by those actors who are not able to be the intellectual partners of an author, dramatic adviser and director and in such cases are their authorial inputs rather forced and unsubstantial.

NÓ NA ZÁPADE – JAPONSKÝ MOST CEZ JEDNO STOROČIE od W. B. Yeatsa po Jannette Cheongovú

IVAN R. V. RUMÁNEK

School of Oriental and African Studies, Londýnska univerzita

Obdobie intenzívnych kontaktov Západu a Japonska sa obnovilo v 19. storočí. Prinieslo hlboké vnútorné obohatenie oboch kultúr, hlavne v oblasti umenia, avšak (hlavne na strane Japonska) aj v politike či ekonómii.

Prvé kontakty

Výraz „obnovilo“ sme nepoužili náhodou. Nešlo totiž o prvý intenzívny kontakt týchto dvoch svetov. Dve-tri dekády okolo roku 1600 zaznamenali búrlivý rozmach aktivít Európanov na japonskej pôde v oblasti obchodu, misionárstva a kultúry; Európania sa do ďalekého Japonska dostali z dovtedajších základní v Malajzii či Číne. Japonsko sa zoznamovalo so strelnými zbraňami, kresťanstvom, európskymi krajinami a ich umením, európski obchodníci popri iných artefaktoch prinášali do Európy napríklad explicitné erotické drevoryty *šunga*, ktoré sa na londýnskej burze rýchle roztratil... So sprísňovaním šógunátnej politiky voči cudzincom, ktorých správne podozrievali s kolonizačných zámerov, sa toto obdobie rýchlo uzavrelo a od roku 1643 sa Japonsko definitívne izolovalo od vonkajšieho sveta.

Nasledovalo obdobie vyše dvestoročnej izolácie. Obmedzený kontakt Japonska so Západom pokračoval len cez umelý ostrovček Dedžima v prístave Nagasaki na severozápadnom Kjúšú. Tu pretrvávala holandská komunita a cez holandsčinu sa naďalej sprostredkúvali západné vedecké poznatky (hlavne medicína), ktoré si nachádzali novú živnú pôdu v japonskom živote, a do Európy zasa plynuli poznatky o Japonsku. Lekár Philipp F. von Siebold, Nemec v holandských službách, tu vykonal veľký kus priekopníckej botanickej a etnografickej práce, podarilo sa mu dostať do Európy napr. prvé azalky a po návrate uverejnil r. 1836 knižku japonských piesní (*Japanische Weisen*).

Po izolácii a *fin de siècle*

Izolácia bola prelomená r. 1854: americké lode pri pobreží šógunského mesta Edo vtedy pod hrozbou útoku prinútili šóguna (jeho sídlo bolo na mieste dnešného tókijského Cisárskeho paláca) na podpísanie zmluvy o obchode. Od tohto momentu sa píše nové dejiny japonsko-západných kontaktov.

Znovuzoznamovanie Západu s Japonskom prichádzalo v dvoch vlnách, kým sa dosiahla úroveň kontinuálnej vzájomnej kultúrnej výmeny, ako ju poznáme po dru-

hej svetovej vojne. *Prvou vlnou* možno nazvať ohúrenie Európy japonským výtvarným umením drevorezu (od 1862), ktoré ovplyvnilo impresionizmus a viedlo k vzniku secesie, a *druhá vlna* predstavuje širšie oboznamovanie sa s japonskou kultúrou a literatúrou vďaka tomu, že čoraz viac Západniarov preniklo do tajov japončiny a začali z nej prekladať do európskych jazykov (obdobie *fin de siècle* - zlomu 19. a 20. storočia). Do tejto druhej vlny patrí aj oboznámenie sa Západu s nó.

Už r. 1862, t. j. len 8 rokov po násilnom prerušení japonskej izolácie, zažil Londýn veľkú výstavu japonského umenia drevorezu pod názvom *Krajina vychádzajúceho slnka*. Boli to ukážky žánrových výjavov zvaných *ukijoe* - „obrázky plynúceho sveta“ a výstava mala následne obrovský úspech aj v Paríži (1867) a vo Viedni (1873). Podľa Fitzroya Fostera (1997) niekedy v tomto čase Európa zažila aj prvé vystúpenia nó a (neskôr) tiež kabuki. „V polovici sedemdesiatych rokov 19. storočia sa v Londýne predviedlo divadlo nó a do deväťdesiatych sa o ňom už diskutovalo v *The Times*. WBY [William Butler Yeats]-ovi priatelia Charles Ricketts a Max Beerbohm obdivovali divadelné efekty kabuki, ktoré do Londýna priviedla Cisárska dvorská spoločnosť na sklonku storočia“ (s. 35).

Vplyv japonského výtvarného umenia sa prejavil hlavne u maliarov impresionizmu, symbolizmu a Jugendstil ako Manet, Monet, Gauguin, Toulouse-Lautrec, van Gogh, Whistler, Klimt, Moser, Orlik. Niektorí z nich dokonca cestovali do Japonska, aby grafickú techniku farebnej tlače študovali priamo na mieste – medzi prvými bol pražský rodák Emil Orlik. Umelci začali využívať japonský cit pre farby, japonskú perspektívu (či skôr jej neprítomnosť) a štruktúrovanie plôch, ako aj majstrovské zachytenie momentu, čo im poskytlo nové vyjadrovacie prostriedky. Po období napodobňovania všetkého japonského – *Japonaiserie* – prišlo obdobie tvorivého selektívneho prijímania, adaptácie - *Japonisme*. Hlavne Paríž a Viedeň sa stali strediskami tohto diania, no anglickí maliari ako James Whistler priniesli tento prúd aj do Londýna.

Cez Whistlera ovplyvnila táto nová estetika aj francúzskych spisovateľov ako Stéphane Mallarmé a Marcel Proust, čo bol druhotný vplyv, prejavujúci sa v literárnom symbolizme a naturalizme¹. Takto sa Európa zásluhou grafik Hokusai a či Utamaro predpripravila na ďalšiu oslňujúcu fázu ohúrenia japonskou kultúrou.

V roku 1906 publikoval Paul-Louis Couchoud štúdiu *Les Epigrammes lyriques du Japon*. Predstavuje v nej novú japonskú vymoženosť, s ktorou sa zoznámil počas svojej cesty do Japonska – trojveršia haiku. Japonizmus takto dostal nový podnet a nadšenie pre tvorbu nových haiku vo francúzštine následne vytrvalo dvadsať rokov, počas ktorých sa vo Francúzsku usporadúvali súťaže a vydávali časopisy venované tejto novej básnickej forme.

Už v roku 1899 mal Západ opäť možnosť zoznámiť sa s japonským scénickým umením. Išlo o americké a európske turné manželov Kawakamiovcov. Herec Kawakami Otodžiró (1864 - 1911) mal súkromné divadlo Kawakami, v ktorom účinkovala aj jeho žena, bývalá gejša Sadajakko (1871 - 1946) ako jedna z prvých žien-herečiek v modernom Japonsku. Kawakami bol v Európe už predtým a od r. 1891 začal v Tokiu s adaptáciami západných dramatických textov, a na druhej strane zasa vytváral predstavenia, zamerané na to, aby uchvátili západné publikum. Kawakamiovci ne-

¹ SANG-KYONG, Lee. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 16.

predvádzali ani nó ani kabuki, ale istú napodobneninu týchto umení prispôbenú na vývoz do zámoria – a ich turné po Amerike a Európe malo obrovský úspech. Sadajakko, v Japonsku úplne neznáma, sa v Európe stala monstre sacré („posvätnou obludou“)² a prostredníctvom kawakamiovských predstavení získavali západní režiséri (Copeau, Craig, Mejerchoľd, Ejzenštejn, neskôr aj Brecht, Mnouchkine) predstavu, hoci len približnú, o japonskom scénickom umení. Po návrate do Japonska Kawakamiho divadlo uvádzalo hry anglických a francúzskych dramatikov. Sadajakko v západných turné úspešne pokračovala aj po smrti svojho muža a od r. 1907 sa k nej pridala ďalšia japonská hviezda, Hanako (Óta Hisa), ktorá pózovala aj Rodinovi pri päťdesiatke skulptúr. Noviny *Le Soir* zo 4. mája 1930 písali: „Tí, čo videli Sada Yakko trpieť a zomierať, s jej predĺženými očami, nalíčenými ústami, jej géniom vyjadrení, na ňu nezabudnú o nič väčšmi ako tí, čo videli Saru Bernhardt.“³

V tomto ovzduší si Európa začína uvedomovať aj autentickú divadelnú formu nó. Na francúzskej strane patril medzi prvých zvestovateľov misionár Noël Peri (1865 – 1922), ktorý v januári 1889 pristál v jokoahamskom prístave. Po prvých rokoch misionárskeho pôsobenia sa spolu s priateľom Claudeom Maitre začal hlbšie venovať japonológii a hlavne nó. Publikoval štúdie o nó a od r. 1911 vychádzajú aj jeho preklady jednotlivých hier do francúzštiny (posmrtné aj preklady frašiek *kjógen*, s ktorými sa drámy nó kombinujú v rámci jedného predstavenia). Jeho štúdie boli od začiatku také významné, že už r. 1901 o ňom napísal barón Furuiči Kintaka: „V našej krajine je veľa odborníkov na nó, ale žiaľ musíme konštatovať, že žiaden spomedzi nich ešte neposunul výskum tak ďaleko ako pán Peri.“⁴

V Londýne možno vzrast záujmu o nó vystopovať do rozhodujúceho momentu, keď sem v roku 1908 prišiel mladý americký básnik Ezra Pound (1885 – 1972) s túžbou spoznať sa s írskym básnikom W. B. Yeatsom (1865 – 1939). Okolo Pounda sa vytvoril okruh ľudí, pestujúcich štúdium východoázijských literatúr. Zoznámil sa s japonským básnikom Noguči Jone (1875 – 1947) a cez neho ho oslovila vdova po Ernestovi Fenollosovi po veci spracovania písomnej pozostalosti manžela.

Američan Ernest F. Fenollosa (1853 – 1908) sa vo veku 25 rokov stal profesorom filozofie a ekonómie na nedávno založenej Cisárskej univerzite v Tókjú, neskôr bol riaditeľom Múzea Cisárskeho dvora (dnešné Tókijské múzeum) a prednášal na Tókijskej umeleckej akadémii. Počas svojho pobytu v Japonsku (1878 – 1890) prenikol do rozličných odvetví tradičného japonského umenia a neúnavne presviedčal Japoncov o vysokej hodnote ich tradičnej kultúry, ktorá bola v dobe prudkého pozápadňovania vážne ohrozená. Študoval nóový spev, maľbu školy Kanó a čínsku poéziu, ktoré aj vyučoval po návrate do USA, čím sa zaslúžil o rozšírenie záujmu o japonské umenie v Zámorí. Získal aj neoceniteľnú umeleckú zbierku, ktorú venoval Bostonskému múzeu. Bol tiež prvý, kto naznačil, že japonské umenie by mohlo slúžiť ako vedúci princíp, ktorý by zachránil západné umenie pred degeneráciou.

² PICON-VALLIN, Béatrice. *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php?id_article=5, s. 1.

³ PICON-VALLIN, Béatrice. *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php?id_article=5, s. 3.

⁴ FURUIČI, Kintaka. *Gaikokudžin no nō-kenjú*. *Nógaku* 7, 1901, s. 37 – 39. In. PERI, Noël. *Le Nō. Maison Franco-japonaise*. Tókjó : 1944, s. 495.

William Butler Yeats (vľavo) a Thomas Stearns Eliot v roku 1932. Snímka archív autora.



Pani Fenollosová poslala Ezrovi Poundovi zošity po manželovi, obsahujúce jeho preklady hier nó, poznámky o východoázijskej literatúre, čínske básne ako aj esej *Čínsky znak ako prostriedok poézie*. Pound sa o pomoc pri spracovaní týchto textov obrátil na Arthura Waleyho, londýnskeho profesora čínskeho jazyka a literatúry, a japonského kabukiového herca Itó Mičia, ktorý v Londýne študoval západný tanec.

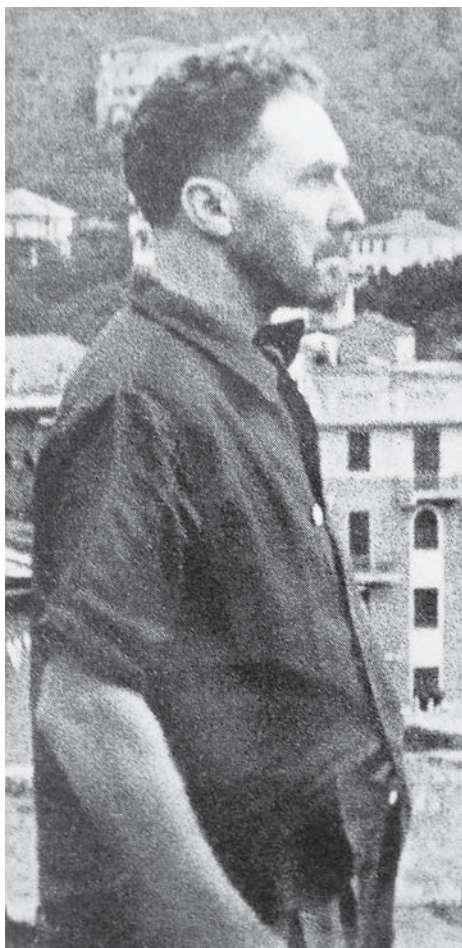
Itó Mičio sprvoti nebol veľmi naklonený zaoberať sa nó, ktorú označil za „najprekľatejšiu vec na svete“, ani posudzovať jej preklady do angličtiny. Ale na naliehanie Pounda a Yeatsa si napokon o nó veľa naštudoval a zasvätil ich do jej tajov. Je to jeden z príkladov, ako vďaka záujmu Západu sa o nó začali väčšmi zaujímať aj samotní Japonci.

Napokon r. 1916 vydali Pound s Yeatsom nákladom obmedzenú edíciu štyroch z Fenollosových prekladov pod názvom *Certain Noble Plays of Japan*, obsahujúcu aj Yeatsovo krásne vyznanie o tom, čo objavil v nó. Pound potom Fenollosove preklady prebásnil a v tom istom roku, opäť s Yeatsovou pomocou, vydal pod názvom *'Noh' or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan*.

Vďaka týmto aktivitám objavil Pound, zakladateľ imagizmu, svoju celoživotnú inšpiráciu východoázijskou literatúrou – hlavne čínskym znakom, ktorý chápal ako jedinečného nositeľa vizuálneho aj intelektuálneho významu, a japonskými nó a haiku; Whistlerove maľby, inšpirované ukijoe, túto jeho fascináciu len prehĺbili.

Zrejme aj pod vplyvom zhladnutia Fenollosových rukopisov vydal Arthur Waley r. 1921 svoje vlastné preklady *The Nô Plays of Japan*.

A vďaka Poundovi, svojmu sekretárovi, sa blízko k nó dostal aj samotný Yeats, ktorý ako zakladateľ a neskorší riaditeľ írskoho Národného Abbey Theatre hľadal podnety pre novú írsku drámu. Tvoril tanečné hry (*Plays for Dancers*, 1921) v štýle nó, v ktorých využíval masku a trojčlenný orchester. Prvá z jeho *Hier pre tanečníkov*, *At the Hawk's Well (Pri sokolej studni)* mala premiéru r. 1916 a Itó Mičio v nej tancoval rolu sokola (pozri ďalej). Hra sa stala ďalším námetom medziliterárneho vplyvu: Itó Mičio,



Ezra Pound vyše päťdesiatročný. Snímka archív autora.

mu imagizmu a vyjadril názor, neskôr prijatý aj japonskými nóológmi, že jednota nó spočíva v hlavnom obraze (v dnešnom nóovom výskume zvanom *tóšó*), ktorý symbolicky naznačuje základný význam hry⁷. Niektoré svoje drámy Eliot postavil priamo na vzorci nó, hlavne nábožensko-symbolickú *Vraždu v katedrále* (1935).

Takisto Eugene O'Neill (1888 – 1953), ktorého tvorba ovplyvnila expresionizmus

keď sa vrátil do vlasti, sa venoval naďalej tancu⁵, Yeatsovu hru preložil do japončiny a uviedol ju v Japonsku. Napokon ju nóový bádateľ a dramatik Jokomiči Mario koncom štyridsiatych rokov pretvoril na japonskú nó⁶.

Na tomto mieste možno spomenúť aj Pucciniho operu *Madam Butterfly* (premiéra 1904), ktorá síce priamo nesúvisí s nó, ale je ďalším hmatateľným dokladom tohto plodného obdobia japonsko-európskeho kultúrneho varu.

K oboznámeniu sa s nóovými maskami podstatnou mierou prispela významná publikácia z r. 1925 - *Japanische Masken* od Friedricha Perzyňského, Nemca poľského pôvodu. Jeho kniha priniesla obrovský kus pôvodného výskumu, ktorého nadčasovú hodnotu neskôr potvrdilo to, že ju ocenili aj japonskí odborníci, bola preložená do japončiny a r. 2007 vyšla v Japonsku.

Aj dramatická tvorba Paula Claudela (1868 – 1955) bola veľmi ovplyvnená východoázijským divadlom, ku ktorému sa dostal veľmi blízko vďaka svojej diplomatickej misii v Číne (13 rokov) a v Japonsku (od 1921 do 1926). Venoval sa ako kabuki, tak aj nó.

Thomas Stearns Eliot (1888 - 1965), Američan naturalizovaný v Anglicku, mal k japonskému umeniu blízko, po zhliadnutí Yeatsovej *Sokolej studne* napísal recenziu, ktorou sa prihlásil k Poundov-

⁵ Itó Mičo vybudoval divadelný súbor okolo Cucui Tokudziróa, ktorý, podobne ako vystúpenia Sada-jakko, bol zameraný na západné oko. V roku 1930 začal úspešné turné vystúpením v parížskom Théâtre Pigalle. Ale už 2 roky predtým vystúpila v Moskve a Leningrade skupina autentického kabuki vedená Iči-kawa Sadandžim.

⁶ PICON-VALLIN, Béatrice: *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=5, s. 5.

⁷ LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 54.

čínskeho divadla tridsiatych rokov, si z teozofickej mladosti⁸ odniesol príklon k taoistickému vnímaniu sveta, ktoré je v jeho diele markantné. Z japonského divadla prijal nóové postupy (symbolické hranie, minimum rekvizít, epicko-rozprávačské uvedenie do deja) a masku. Fascinácia pre nóové masky sa uňho prejavila v dvadsiatych rokoch, a dokonca ľutoval, že ich nezačal používať skôr, ešte predtým, než napísal svoju hru *Miliónový Marco*: táto hra spracúva orientálnu látku pobytu Marca Pola v Číne a autor sa sám priznal, že všetky východné postavy v nej mohli radšej mať masku, pretože západní herci nedokážu spodobniť východné postavy realisticky – takže spodobňovanie východných ľudí by bolo s maskou oveľa lepšie⁹. Masku však neskôr používal na psychologické odhalenie najtajnejšieho vnútra postáv.



Itó Mičio. Snímka archív autora.

Po druhej svetovej vojne sa formálne postupy prebrať z nó a takisto z kabuki (napr. Robert Wilson, Stephen Sondheim v USA, Ariane Mnouchkine v Paríži, Benjamin Britten v Británii, Bertold Brecht v Nemecku) stali už integrálnou súčasťou západnej drámy, a takisto sa rozšírila spolupráca medzi západnými a japonskými tvorcami. K najznámejším príkladom tvorivej kultúrnej výmeny je náboženská trilógia Benjamina Brittena *Curlew River - The Burning Fiery Furnace - The Prodigal Son*. Prvá z týchto alegorických opier, *Curlew River* (1964), je založená na klasickej Motomasovej hre *Sumidagawa* ako moderná nó adaptovaná na európske kresťanské prostredie.

Západní tvorcovia oceňovali na japonskej nó predovšetkým to, ako sklbuje hru, hudbu a tanec do jednoliathého celku, a masku považovali za výborný prostriedok „scudzujúceho účinku“ (*alienation effect*), ktorý vedie k tomu, že divák sa cíti oddelený od diania na javisku, čo mu poskytuje príležitosť premýšľať nad hlbším významom predvádzaného diania¹⁰.

Od Yeatsa po Cheong-ovú

Analyzujúc dejiny nó na Západe, môžeme konštatovať dva míľniky, dva body v tomto vývoji, klenúce sa ako dva konce Monetovho *pont japonais* (japonského mosta) v jeho záhrade v Giverny, cez storočie udomácnovania sa nó na Západe. Ide o dielo Wiliama Butlera Yeatsa na začiatku 20. storočia a – o storočie neskôr, dielo Jannette

⁸ Teozofická spoločnosť vznikla v New Yorku okolo r. 1875 a čoskoro si získala veľkú obľubu aj v Európe.

⁹ LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 80.

¹⁰ LEE, Sang-Kyong: *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. The University of Sidney World Literature Series Number 3. Sydney : Wild Peony, 2000, s. 25.



Pri sokolej studni – Cú Culain v podaní Henryho Ainleyho, maska s jeho vlastnými črtami tváre od Edmunda Dulaca. Snímka archív autora.

Cheongovej, najnovšiu ukážku západnej nó. Obe boli napísané po anglicky a mali premiéru v Lodýne – prvé v módnom umeleckom salóne v apríli 1916 a druhé na londýnskom Južnom brehu (Southbank) v decembri 2009.

Yeatsov počín bol zrejme prvým úspešným pokusom o hru nó na Západe, a tiež mal všetky známky prvého experimentu. Čiastočne pôvodné dramatické dielo, čiastočne imitácia vzdialeného ideálu, poňatého nie ortodoxne, lež tvorivo. Pre W.B. Yeatsa bolo dôležité to, že z japonského umenia mohol čerpať nové podnety. Jeho kariéra básnika a dramatika prešla niekoľkými tvorivými fázami, kým sa stretol s nó, a dokazovala jeho otvorenosť novým prístupom. Nemalú dôležitosť tiež malo jeho priateľstvo s Ezrom Poundom čoskoro potom, ako tento prišiel do Anglicka. R. 1911 W. B. Yeats zmenil svoj štýl z drámy verša na lyrickú drámu, a tiež cítil odcudzenie od svojej domoviny, Írska, tým, že žil v Londýne. Odtiaľto

spolupracoval s *Abbey Theatre* (írske Národné divadlo na Opátstve) v Dubline, ktoré sa postupne dostávalo do vážnych finančných problémov kvôli prvej svetovej vojne a boju Írska za samostatnosť.

K prvým veľkým ázijským vplyvom u Yeatsa patrila indická poézia. V roku 1912 pracoval na anglickom vydaní *Gitañdzali* Rabíndranátha Thákura, redigoval vlastný anglický preklad Thákura a písal k nemu predslov. Potom v prekladaní či redigovaní Thákurových po-gitañdzaliových diel pokračoval a jeho príklon k indickému mysleniu vyvrcholil do opojenia. Nachádzal v ňom stotožnenie poézie a svätosti. Neskôr však jeho nadšenie ochablo, keď si uvedomil, že indickej poézii chýba jeden dôležitý prvok, a to tragédia. Ten čoskoro objavil v japonskej nó.

Ezra Pound, ktorý sa postupne stával Yeatsovým neoficiálnym sekretárom, bol ovplyvnený vynárajúcim sa svetom literárneho modernizmu a od r. 1912 sa doň v Londýne čoraz väčšmi pohružoval. Novú generáciu básnikov nazval Imagistami. Približne od tohto času začal W. B. Yeats prijímať Poundove návrhy a úpravy svojho diela, ktoré predtým často robil bez jeho vôle. Pod Poundovým vplyvom pozorovať výraznú zmenu významu rozličných kľúčových pojmov Yeatsovej teórie, napríklad pojem „skutočnosti“. Hoci nesúhlasil, aby sa poézia angažovala v politike, sám takú napísal, aby podporil donačnú kampaň za dublinskú Galériu moderného umenia.

W. B. Yeats sa tiež zúčastňoval na špiritualistických seansách, ktoré v tých časoch boli v Londýne módné, a úprimne veril v existenciu duchov, ktorí môžu radiť v kľúčových životných situáciách. Napríklad v máji 1913 bol fascinovaný Elizabeth Radcliffeovou, ktorá bola médiom a v tranze písala cudzími a starými jazykmi; jej v tranze načmárané ukážky následne vyhodnocovali autority Britského múzea.



Pri sokolej studni – Itó Mičio v úlohe Sokola. Snímka archív autora.

Táto žena pomohla Yeatsovi riešiť jeho neistotu ohľadne tehotenstva jeho milenky Dickinsonovej. To, čo mu duch zvestoval, ho presvedčilo o existencii týchto duchov a posilnilo jeho vieru v ich posolstvá. Neskôr sa začal zaoberať novými špiritualistickými rituálmi, postúpil na vyšší stupeň a začal písať svoje dielo *Swedenborg, médiá a opustené miesta*, ktoré sa vydania dočkalo r. 1920. Yeats videl v súčasných ľudových rozprávaniach pozostatky dávneho systému viery. Bol presvedčený, že mŕtvi sú medzi nami a že existujú duchovia, ktorí nás môžu viesť. Na jednej seanse v jeho Stone Cottage bol dokonca vyvolaný duch „japonského básnika“, pri ktorom Ezra Pound pomáhal s prekladáním. Motív „chladu“, ako aj fráza „cold beauty“ (chladná krása) patria k prvým konkrétnym príkladom japonského vplyvu na jeho dielo. Objavil sa v básni *The Fisherman (Rybár)*, napísanej na počesť nebohého J. M. Syngea, ktorý zomrel v mladom veku:

*„Báseň možno tak chladná
A vášnivá ako brieždenie.“*

Tu, ako aj inde, začal používať frázu „cold beauty“ ako odraz japonského estetizmu, ktorý mu sprostredkoval Ezra Pound. Yeats trávil dlhé pobyty v svojom Stone Cottage s Ezra Poundom a jeho ženou, a rád si od nich dával predčítovať z kníh



Nó Pagoda – kulisa pagody. Snímka archív autora.

o Číne a Japonsku. S fascináciou zisťoval, že v týchto knihách sa príbehy o duchoch predkov objavujú tak pravidelne a samozrejme ako vo výskumoch, ktoré Yeats a jeho priateľka a bývalá milienka Gregoryová uskutočňovali pred 20 rokmi v domoch kraja Gaillimh ([goliv], angl. Galway) na gélsky hovoriacom vidieku západného Írska. Toto vnímal ako jednotiaci bod medzi ďalekým Západom a ďalekým Východom.

Chladná/chladivá krása je jeden z kľúčových termínov japonského estetizmu – hietaru bi. Súvisela s ideálom júgen (pôvab), ktorý zaviedol klasik nó, Zeami (1363 al. 4 – cca 1443); tento dramatik spolu so svojim otcom Kannamim a synom Motomasom predstavujú zakladateľov klasickej nó a autorov mnohých jej slávnych hier. Termín júgen u Zeamiho vystihoval práve ten typ hier, ktoré sám vytvoril alebo prepracoval zo starších nó, a je ním definované celé klasické obdobie tvorby nó Zeamiho priamych pokračovateľov. Pojem krásy v nó sa definoval ako exkluzívny (džóhin-na) a „chladivý“ (rin-to šita) a Zeami ho vysvetľoval metaforou bieleho vtáka, ktorý v zobáku drží krásny kvet.

Pre Yeatsa bola nó fascinujúca aj ako zosobnenie viery v duchov. V nó totiž objavenie záhadnej bytosti, ktorá sa neskôr ukáže ako duch človeka, ktorý je dávno mŕtvy, básnik či princezná z minulosti, či milujúca osoba, ktorá zomrela v silnej túžbe po milovanej osobe, je celkom časté a predstavuje podstatnú časť hier zvaných mugen-nó (hry snov a zjavení). Hry bez zjavenia nadprirodzenej bytosti sa označujú ako genzai-nó (realistické hry). Väčšina mugen-nó pozostáva z dvoch dejstiev či polovic, maeba a nočiba, s dvoma fázami zjavenia záhadnej bytosti (typ roly šite). V prvom dejstve pútnik či pocestný mních (typ roly waki) na svojej púti stretáva niekoho (mae-šite, šite prvého dejstva), kto mu porozpráva miestnu povesť. A neskôr, napoly vo

sne, pútnik stretáva ďalšiu osobu (noči-šite, šite druhého dejstva), ktorá je vlastne hrdinom príbehu, práve pred chvíľou vyrozprávaného. Na konci stretnutia táto postava odhalí svoju totožnosť a vysvitne, že mae-šite bol len prechodnou svetskou podobou, ktorú na seba zobrala skutočná osoba, noči-šite, aby sa pútnikovi ukázala. Noči-šite často, v mnohých hrách, požiada mnícha o modlitbu alebo predspievanie úseku zo sútra, ktorý by pomohol oslobodiť dušu z pekla, v ktorom trpí, a potom, keď je modlitba doodriekaná a tanec skončený, sa príznak rozplynie.

V Yeatsovej nó *Pri sokolej studni* vystupuje hrdina z írskych bájí Cú Chulain (vysl. [kú chuliň], dosl. „Culanov pes“, v poangličtenej forme „Cuchulain“), prichádzajúci k vode večného života, ale nenapije sa z nej, pretože jeho pozornosť odláka omamujúci tanec strážcu studne, ktorý sa objaví v podobe sokola. Zjavenie ducha je teda pre nó veľmi typické a podobne ako Yeats, ho použila aj Jannette Chenog [vysl. džanet čong] vo svojej nedávnej hre, ktorá sa môže tiež radíť k *mu-gen-nó*.

Pred desiatimi rokmi sa uskutočnil iný zaujímavý nóový projekt; bolo to v Bratislave r. 1999. Vtedajšia hra patrila skôr do skupiny *genzai-nó*. Autorka Anna A. Hlaváčová, ju založila na dávnej slovenskej balade. *Naša pani kňahne* a spojila v nej slovenskú a japonskú tradíciu. Rovnomenná tradičná slovenská epická báseň je tragickým príbehom o kňaznej, ktorá nemiluje muža, za ktorého ju vydali. Žiarlivý knieža ju núti podstúpiť skúšku – preplávať Dunaj. Kňazná však nemá dosť síl a klesne – tromi krokmi – do Dunaja. Príbeh bol zasadený do nóovej formy a bola mu daná nóová štruktúra.

Projekt Jannette Cheongovej *Pagoda* uviedol súčasnú problematiku a umiestnil ju do prostredia Číny. Putujúci mních, bežná postava typu roly waki, je v tomto prípade dcéra, ktorej otec sa presťahoval z Číny do Anglicka a po jeho smrti sa dcéra rozhodne navštíviť krajinu svojich predkov a rodisko, odkiaľ pochádzal jej otec. Prichádza na miesto, kde sa na útese pobrežia týči starobylá pagoda, vyzierajúca do ďalekých morí, a v mesiacom ožiarenú noc stretá dve ženy, matku a dcéru, a dostáva sa s nimi do rozhovoru. Miestne ženy predstavujú typy roly šite a cure. Keď zmiz-



Nó *Pagoda* – záverečné zjavenie panej pagody. Snímka archív autora.



Nó *Pagoda* – autorka Jannette Cheong a režisér Richard Emmert (vpravo). Snímka archív autora.

nú, dcéra sa rozpráva s lovcom ustríc, a keď mu povie o predchádzajúcom stretnutí, muž (ai-kjógen) naznačí, že to mohli byť duchovia dávnych ľudí, a spomenie starú povesť o pagode, ktorá sa teraz používa ako maják pre lode, ktoré sa majú vrátiť na pobrežie: istý muž, očakávaný vernou ženou, sa nikdy nevrátil z mora, pretože minul útes, pri ktorom mal pristáť, a zablúdil. Žena na jeho pamiatku postavila pagodu, aby sa takéto smutné udalosti už nikdy nikomu inému neopakovali. A povráva sa, že duch tejto ženy sa pri pagode niekedy objavuje, ako stále čaká na svojho strateného manžela.

Táto povesť, osem storočí stará, zvlášťne zodpovedá osobnému príbehu reálnej osoby za postavou wakiho - autorky, ktorej otec tiež odtiaľto odišiel, keď ho v čase krutého hladomoru matka naložila na zámorskú loď s nádejou, že malý chlapec prežije a usadí sa niekde ďaleko, kde bude môcť žiť šťastnejšie.

A naozaj, tie dve ženy – šite a cure – sa znova objavujú a potvrdia, že sú wakiho babička a teta, a v slávnostnom tanci sa dokonca objaví aj duch otca, ako aj panej pagody.

Sprievod niekoľkých nádherne odetých postáv zosilňuje vizuálny účinok predstavenia *Pagoda* sa približuje skôr štýlu nie klasickej „júgenovej“ nó Zeamiho a jeho priamych pokračovateľov, ale neskoršej „dramatickej nó“, v ktorej sa hromadné výstupy využívali na rovnaký efekt. Richard Emmert, nóológ žijúci v Tokiu, mal na starosti hudobnú a štruktúrnu stránku predstavenia. Ako odborníkovi na nó par excellence a majstrovi vo všetkých odvetviach nó smeru Kita – speve, tanci i hre na hudobné

nástroje, sa mu podarilo dať textu úplne a čisto nóovú formu, na rozdiel od Yeatsovej *Pri sokolej studni*, ktorá bola poňatá skôr ako voľné prepracovanie nóového dezénu. Yeats si ho objednal u Edmunda Dulaca, módného umelca, ktorý poskytol aj Puccinimu chinoiseriové hudobné námety na *Turandot*. Dulac vytvoril kostýmy, kulisy aj slávne masky, tiež robil konečné úpravy hudobnej partitúry a zostavil trojčlenný orchester (bambusová flauta, bubon a gong, a harfa).

Orchester Cheong-ovej *Pagody* bol pôvodným nóovým orchestrom *hajaši*, v ktorom hrali profesionáli z Japonska, s nóovou flautou a plným zastúpením všetkých troch bubnov, z ktorých tretí – veľký paličkový bubon *taiko* – má výnimočnú úlohu a tradične sa používa len vo vyhradenom počte niektorých hier *mugen-nó*.

Predstavenie *Pri sokolej studni* organizovala známa hostiteľka londýnskej spoločnosti, Emerald Lady Cunardová ([kjunard]). Úlohu sokola tancoval Itó Mičio. Prvé predstavenie bolo neoficiálne a konalo sa u nej v „Asquith House“ – dome, ktorý mali s manželom prenajatý od premiéra H. H. Asquitha, na Cavendish Square č. 20 v nedeľu 2. apríla 1916. Bola to exkluzívna predpremiéra pre publikum, v ktorom sa avangarda miešala s vysokou spoločnosťou. Ezra Pound na ňu priviedol aj svojho nového chránenca, 26-ročného T. S. Eliota.

Oficiálna premiéra, pozostávajúca z Yeatsovej *Studne* a frašky od Pounda (presne v zmysle tradičnej kombinácie drámy *nó* s fraškou *kjógen*), sa konala o dva dni nato u Lady Islingtonovej v Chesterfield Gardens č. 8 v elegantnej londýnskej štvrti Mayfair, pod záštitou kráľovnej-vdovy Alexandry, ktorá bola osobne prítomná. The Observer z 2. apríla písal, že to bude „prvýkrát vo vážnej dráme v modernom svete“, aby boli použité masky, a nebol povolený vstup nijakým novinárom. Úspech tohto predstavenia vnukol Yeatsovi myšlienku experimentálneho írskoho putovného divadla, ktoré by mohlo používať aj v pôvodnú írsku gélčinu, pretože cítil, že narazil na novú formu, ktorá by zodpovedala drsnému novému veku. Avšak írské Veľkonočné povstanie v Dubline, ktoré vypuklo len tri týždne po tejto kultúrnej udalosti, zjavne zvrátilo vývoj írskej veci, ako aj Yeatsových tvorivých plánov, úplne iným smerom...

Jannette Cheong, poetka žijúca v Paríži a Londýne, pri písaní *Pagody* čerpala z vlastného životného príbehu. Opisuje svoju vlastnú boľavú púť do Číny uprostred chaosu dôb Kultúrnej revolúcie. Výraz „zakázané mestá“, objavujúce sa vo veršoch na začiatku hry, v piesni opisujúcej príchod wakiho do Číny, je alúziou jednak na Zakázané mesto v Pekingu, ktoré autorka pochopiteľne navštívila, a súčasne aj na situáciu, ktorú zažívala, keď sa pokúšala dostať do odľahlých končín, odkiaľ pochádza jej otcovská línia, čo bol ťažký podnik v čase, keď „Čína bola plná zakázaných



Pri sokolej studni – Allan Wade v maske Starca. Snímka archív autora.



Bývalý Asquith House na Cavendish Square v Londýne, dejisko predpremiéry Yeatsovej nó. Snímka archív autora.

miest“, ako sama povedala. Hra je príznačne umiestnená do obdobia jesenného splnu mesiaca – splnu okolo jesennej rovnodennosti. Je to tradičný sviatok, kedy sa stretá rodina. Spln mesiaca tu má tri významy: umocňuje čínskosť (pričom súčasne je to aj dlho zakorenený motív v japonskej kultúre), symbolizuje Sviatok prostriedku jesene a zídanie rodiny, a tiež poskytuje pôsobivé atmosferické okolnosti pre zjavenie sa duchov.

Zeami vyzdvihoval ideál sviežeho diváckeho dojmu – kvet hana. Predstavenie *Pagody* túto sviežosť a novosť poskytovalo nielen tým, že nó bola v angličtine, a tým ľahko zrozumiteľná aj pre nezasväteného diváka (na rozdiel od pôvodnej nó, ktorej stredovekému jazyku v Japonsku bežný divák bez predchádzajúceho štúdia nerozumie), ale aj svojou čínskosťou: čínskym kruhovým vejárom, ktorý duch otca drží, jeho čiapka, a dokonca aj črty tváre masky: vyrobil ju Kitazawa Hideta, tókijský majster „maskotepec“ (men-učiši), ktorého diela používajú poprední tókijskí nóoví herci, a dal jej mierne neobvyklé črty, čím naznačil čínskosť a – nevšednosť, sviežosť. Nádherné kostýmy plne v tradícii nóových rúch dopĺňal mocný motív bieleho lotosu, slúžiaci ako tanečná rekvizita.

Loď hojdajúca sa na otvorenom mori, obraz pagody stojacej na útese vyzerajúcom na šíre moria a slúžiacej ako maják, starodávna povesť, k tomu ďaleká krajina, z ktorej prichádza dcéra – nó *Pagoda* je o diaľke – o diaľke v čase ako aj v priestore. Konečné zjavenie – postava, ktorá je súčasne matkou aj paňou pagody – prepája dávnou povesť

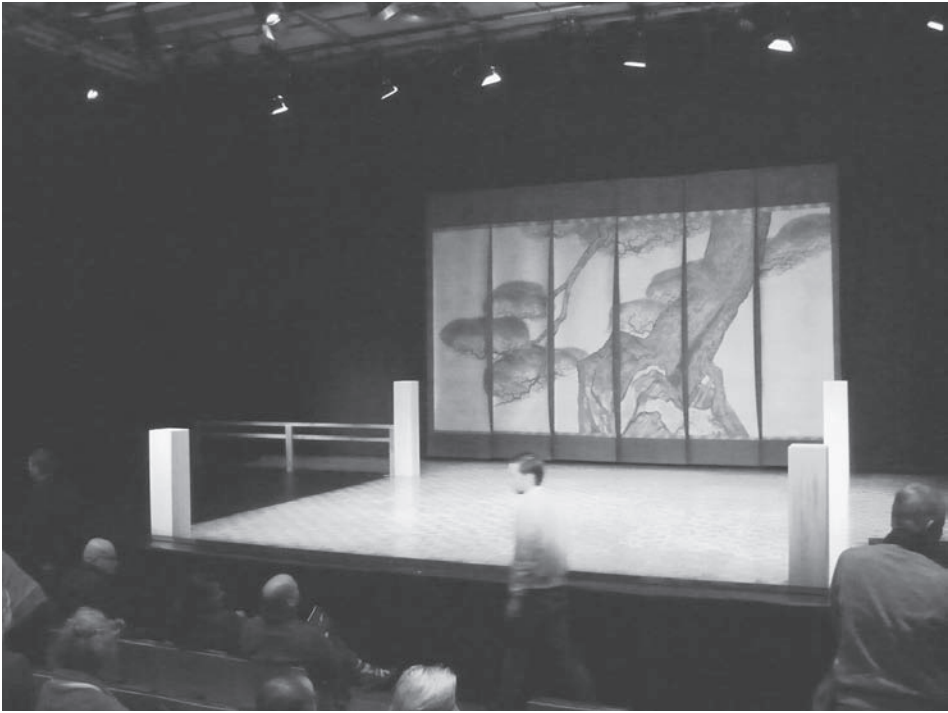


Chesterfield Gardens čísla 4-8 v Londýne. V najzadnejšom dome č. 8 sa konala premiéra Yeatsovej nó. Snímka archív autora.

a súčasnosť, časový oblúk mizne a most dôb spája obidve ženy do jedného zjavenia, a priestorový most spája rodinu pod jednotiacim svitom mesačného splnu.

V projekte *Pagoda* spolupracovali dva divadelné súbory – japonské *Ōšimaské nóové divadlo* z prefektúry Hirošima a japonsko-americké *Divadlo Nógaku*, založené Richardom Emmertom a fungujúce v Tokiu a New Yorku. Jannette Cheong vytvorila hru v úzkej spolupráci s Richardom Emmertom za obdobie 18 mesiacov.

Predstavenie *Pagody*, spojené s klasickou Zeamiho nó *Kijocune*, otvorilo svoje turné premiérovým vystúpením v londýnskom Purcell Room v divadelnom komplexe na Južnom brehu (Southbank Centre) 2. decembra 2009, na druhý deň tu pokračovalo reprízou, potom v Írsku 5. decembra v dublinskom Samuel Beckett Theatre v Trinity College, 7. a 8. decembra v oxfordskom O'Reilly Theatre v Keble College a zavrášilo sa v Paríži 9. a 10. decembra vystúpením v Maison de la Culture du Japon. Ako Yeatsova *Pri sokolej studni* spôsobila senzáciu, keď bola pred storočím prvýkrát uvedená pre spoločnosť prísne vybraného londýnskeho obecnstva a stala sa míľnikom novej éry v západnom divadle, tak aj J. Cheongovej *Pagoda* bola veľkým úspechom; vystúpením v Dubline vyjadrila úctu írskemu zakladateľovi anglickej nó a vytvorila prepojenie – most – cez storočie, počas ktorého nó prestala byť výlučne japonská a stala sa vlastníctvom celého sveta. Ako vyjadril David Crandall, prekladateľ *Kijocune* do angličtiny, pri úvodných slovách k londýnskemu predstaveniu: „Môžeme povedať, že nó už nie je japonská, v Japonsku ju len objavili.“



Nóové javisko na londýnskej scéne. Snímka archív autora.

NOH THEATRE IN THE WEST – A JAPANESE BRIDGE OVER ONE CENTURY FROM W. B. YEATS TO JANNETTE CHEONG

Ivan R. V. RUMÁNEK

School of Oriental and African Studies, University of London

In the 19th century, the period of intensive contacts between the West and Japan was renewed. This situation led to a mutual enrichment of both cultures, especially in the field of arts, but (especially on the side of Japan) also in politics and economics. Two waves can be identified in the process of re- introduction of Japanese culture to the West until the continuous reciprocal cultural exchange as we know it after World War II. Fascination of Europe with the Japanese woodcraft (since 1862) that influenced Impressionism and later Art Nouveau can be identified as the first wave, the second wave is characterised by broader familiarity with Japanese culture and literature due to the fact that more and more Westerners mastered the secrets of the Japanese language and the first translations into the European languages appeared (the period of *fin de siècle* - the turn of the 20th century). Noh theatre emerged in the West as part of the second wave. As early as in 1899, the West again gained the opportunity to get familiar with the Japanese performing arts. It was during the U.S. and European tour of actor Kawakami Otojiró (1864 - 1911) who owned a private theatre Kawakami, and his wife, a former geisha Sadayakko (1871 - 1946), one of the first female actresses in modern

Japan. Europe began to realize the authentic form of Noh. In London, the increase in popularity of Noh can be traced into the crucial moment, when a young American poet Ezra Pound (1885-1972,) came here in 1908 longing to get to know the Irish poet W. B. Yeats (1865-1939). Western authors appreciated how the Japanese Noh combines drama, music and dance into the monolithic whole and they considered mask an excellent means of an „alienation effect“, leading the spectators to feel separated from the events on stage and giving them an opportunity to think about the deeper meaning of events. Analysing the history of Noh in the West, we note two milestones, two points in this development which brings in mind two ends of Monet's Pont Japonais (Japanese Bridge) in his garden in Giverny, stretching over the century of its naturalization in the West. One is the work of William Butler Yeats at the beginning of the 20th century and – a century later, Jannette Cheong's work, the latest piece of the Western Noh. Both were written in English and premiered in London - the former at then in vogue art salon in April 1916 and the latter at London's Southbank in December 2009.

Použitá literatúra:

- FITZROY FOSTER, R. W. B. *Yeats: A Life*. Oxford : Oxford University Press, 1997.
- FURUIČI, Kintaka. *Gaikokudžin no nō-kenkjū*. Nógaku, č. 7, 1901. In: PERI, Noël. *Le Nō*. Tókjó : Maison Franco-japonaise, 1944.
- HARE, Tom: *Yeats's Style*. Stanford, CA : Stanford University Press, 1986.
- Iwanami Kóza – Nō-Kjógen*. Tókjó : Iwanami Šoten, 12, júla 1997.
- JOKOMIČI, M., OMOTE, A. *Jókjoku-šú*. *Nihon Koten Bungaku Taikei 41*. Tókjó : Iwanami Šoten, 1975.
- LEE, Sang-Kyong. *East Asia and America. Encounters in Drama and Theatre*. Sydney : The University of Sidney World Literature Series Number 3. Wild Peony, 2000.
- NIŠINO Haruo, HATA Hisaši. *Nō-Kjógen Džiten*. Tókjó : Heibonša, 1999.
- PICON-VALLIN, Béatrice. *Le théâtre japonais sous le regard de l'Occident*. http://www.lebacausoleil.com/SPIP/article.php3?id_article=5

AKO SA (NE)DĚLÁ STODOLA? (K INSCENÁCIÁM DVOCH HIER IVANA STODOLU)

EVA KYSELOVÁ
DAMU Praha

Dramatika Ivana Stodolu výrazne profilovala a formovala slovenské profesionálne divadlo takmer hneď od autorových umeleckých počiatkov. Jeho texty boli jedným zo zásadných dramaturgických východísk v rámci inscenovania súčasnej slovenskej drámy, stal sa vlastne prvým systematicky píšucim dramatikom v začiatkoch profesionalizácie slovenského divadla. Dnes sa o Stodolovom diele hovorí viac-menej ako o slovenskej klasike, hoci časové zaradenie jeho pôsobenia tomu azda nezodpovedá. Je ale pravdou, že s prihliadnutím na bohatú inscenačnú tradíciu jeho drám, ktorá sa ďalej naplňa, je prívlastok „klasik“ určite na mieste. To, že sa Stodola inscenuje na slovenských javiskách nie je ničím prekvapujúce ani výnimočné, ako kritik slovenskej spoločnosti zachytil a poukazoval na mnohé asymetrie v sociálnom vrstvení, správaní sa a prostredníctvom nekompromisnej satiry a čierneho humoru ich dokázal vystihnúť natoľko, že tieto črty zostali v pomerne aktuálnej rovine. To môže byť jeden z dôvodov, prečo sa slovenskí divadelníci k jeho textom neustále vracajú.

Trochu inú cestu ale mala Stodolova dramatika na českých javiskách. Skromná inscenačná tradícia a nie vždy úspešné javiskové interpretácie akoby signalizovali rozdiely nielen v otázkach dramaturgických, ale aj v otázkach diváckeho vkusu a napokon aj výrazné rozdiely dvoch svojbytných divadelných kultúr, ktoré síce fungovali vedľa seba a navzájom na seba vplývali, no neboli na rovnakej kvalitatívnej úrovni. To, že české divadlo bolo vo svojom vývine výrazne vpredu, malo iné tendencie a hlavne malo aj svoju bohatú pôvodnú dramatikú, mohlo ovplyvniť problematické prenikanie Stodolových, nie vždy jednoznačných a vydarených hier.

České divadlo nasalo európske vplyvy rýchlejšie, popri stále živom zábavnom repertoári sa však začali objavovať aj inscenácie hier, ktoré sa vyjadrovali k súčasnému stavu sveta a spoločnosti. Tak ďaleko však mladé slovenské profesionálne divadlo v tom čase nebolo a teda mu dramatika Ivana Stodolu urobila so svojimi „novými“ textami mimoriadnu službu.

(Dve) Hry na českých javiskách

Je zaujímavé, že najvýraznejšie na českých javiskách zarezonovali práve dve Stodolove hry, *Čaj u pána senátora* a *Jožko Pučík a jeho kariéra*, ktoré tvoria gros inscenačnej tradície jeho dramatiky v českom divadle.

Prvou českou inscenáciou hry Ivana Stodolu bolo naštudovanie komédie *Jožko Pučík a jeho kariéra* v ND Praha (premiéra 6. 5. 1933). V úprave Františka Götza a pod preloženým a pozmeneným názvom *Kariéra Jožky Pučíka* si titulnú rolu zahral Hugo

Haas. Švandovo divadlo v Praze roku 1934 uviedlo inscenáciu *Čaj u pana senátora*. Pod názvom *Bankovní dům*¹ uviedli hru *Bankinghouse Kuvitch and company*, v preklade Jiřího Ježka a v režii Vojtu Nováka. Premiéru mala hra 30. 4. 1936 v ND Praha.

23. 6. 1948 sa prvýkrát objavila v pražskom ND hra *Marína Havranová*, v preklade Jiřího Ježka a v režii Vojtu Nováka. V tom istom roku² (dátum premiéry neznámy) odohralo Východočeské divadlo v Pardubiciach Stodolovho *Kráľa Svätopluka* v režii Miloslava Holuba. O rok neskôr, 22. 2. 1949 premiérovali v Slováckom divadle Uher-ské Hradistě – treba zdôrazniť že v slovenčine – opäť *Marínu Havranovú* v režii Romana Kratochvíla. Rovnaké divadlo 9. 4. 1955 uviedlo v českom preklade J. Kuhlánka *Kariéru Jožky Púčika*, ako absolventskú inscenáciu študenta divadelnej rézie na JAMU v Brne, Richarda Mikulu.

V Divadle Aréna, na „satirickej scéne Divadla pracujúcich Gottwaldov“, 22. 12. 1956 odpremiérovali *Čaj u pana senátora* v režii Jiřího Nesvadbu. V recenzii na inscenáciu autor polemizuje nad „nedôsledným“ využitím Stodolových diel: „Prečo sa Stodola nehrá? Nehrá sa pričom stále voláme po satirickom divadle, bedákame, že nemáme satirický repertoár a že Stodola je predovšetkým dramatik – satirik. Čiže: voláme po niečom, čo máme na dosah ruky. Zatiaľ toho nevieme využiť ani my, ani Slováci.“³ Inscenácia vznikla v čase, kedy bol Ivan Stodola nespravodlivo uväznený, je pozoruhodné, že sa ako „nepohodlný“ autor vôbec dostal na plagát divadla. Túto hru inscenoval aj režisér a autor prekladu Karel Melichar Skoumal v Městkom oblastnom divadle Zdeňka Nejedlého v Opave. Premiéru mala 13. 3. 1957.

Krajské oblastní divadlo Karlovy Vary uviedlo v premiére 19. 5. 1957 *Kariéru Jožky Púčika* v neznámom preklade a v režii Václava Hartla. O (ne)úspechu inscenácie sa vyjadruje dochovaná recenzia, ktorá hru časovo zaraďuje do predmníchovskej republiky, takto: „Hru považujú za relikvii, ktorá mohla splniť svoj pokrovový úkol v dobé vzniku, „náboj“ mi zůstal skryt, „úchvatný humor“ jsem neobjevil. Já jsem viděl především, že na scéně se odehrávalo cosi vyčichlého, že jakýsi potrhlý a nenormální úředník dělal řadu potrhých věcí, že jedna paní předsedkyně měla obrácené střevice, že pan detektiv vypadal tak, jak jsem si takové pány představoval v útlém věku.“⁴

Státní zájezdové divadlo (Vesnické divadlo) premiérovalo 18. 5. 1960 v preklade Jaroslava Dvořáka a v režii hosťujúceho Otakara Gudricha *Kariéru Jožky Púčika*, ktorá ale tiež nezostala bez polemickkej reflexie. „Režie O. Gudricha se snažila hru vylehčit do jakéhosi úsměvu nad hrou samou – jinak snad ani nešla inscenovat – ale podařilo se to jen zčásti. Hra sice vzbudí na tvářích diváků úsměv, ale bude to jen smích pro smích, bez hlubšího dosahu.“⁵

V Krajskom krušnohorskom divadle Teplice mala 31. 5. 1964 premiéru upravená verzia *Čaju u pana senátora*. Hudobný skladateľ Miloš Kafka spolu s Valdemarom Sentom text upravili na hudobnú komédiu, pričom sa hosťujúci režisér Alexej Nosek zameral na ostrú grotesknosť hry, ktorá sa mala prejavíť aj v hereckom prevedení.

¹ V zachovanom liste Jiřího Ježka riaditeľovi ND zo 17. 12. 1935 prekladateľ navrhuje názov *Bankovní závod*. O príčinách následnej zmeny sa informácie nedochovali.

² Roku 1948 sa v ND plánovala inscenácia hry *Mikulášsky Ján Pankrác*, ku ktorej napokon nedošlo.

³ Ille. *Dokladná lekcía*. In *Večerník*, Bratislava, 15. 6. 1957.

⁴ BARTŮNĚK, V. *Kariéru Jožky Púčika, další premiéra v KOD*. In *Stráž míru*, Karlovy Vary, 1. 6. 1957.

⁵ Vď. *Novinky Státního zájezdového divadla*. In *Zemědělské noviny*, Praha, 25. 5. 1960.

Pražské ND sa k Stodolovi vrátilo roku 1983⁶, kedy mala v Tylovom divadle 2.6. premiéru hra *Bačova žena*⁷. Ide azda o najproblematickejšiu českú inscenáciu hry Ivana Stodolu, pričom za podstatnú príčinu neúspechu sa považuje práve bytostná späťnosť tejto hry so slovenským naturelom, ktorý je do českého divadelného prostredia neprenosný. V preklade Radovana Lošťáka ju inscenoval Lubomír Vajdička (v tom čase zamestnanec ND v polovičnom úväzku) a spolupracoval na nej so scénografom Jozefom Cillerom, kostýmovou výtvarníčkou Margitou Polónyovou a hudobným skladateľom Svetozárom Štúrom. Ale slovenský inscenačný tím sa nevedel akosi zžiť s odlišnými podmienkami českého divadla, vyrovnáť sa s „rázovitosťou“ Stodolovej hry a inscenácia skončila veľkým sklamaním. Problematický bol už výber textu, ktorý jednoducho nezapadal do koloritu českej inscenačnej tradície – prečo voľba padla práve na *Bačovou ženu*, dokladá *Zhodnotenie ideového a inscenačného zámeru* takto: „Vedení činohry a dramaturgie si plne uvědomovaly, že jubilejní sezona, soustředěná především na českou původní i klasickou tvorbu by neměla v žádném případě pomínout slovenskou dramatikou.“⁸ Jedným z ďalších dôvodov bola snaha o rozšírenie znalostí českého publika o zdrojoch a koreňoch slovenskej drámy. Je pozoruhodné, že si namiesto starších (a možno lepšie prenosnejších do iného kultúrneho kontextu) slovenských textov vybrali práve *Bačovou ženu*.

„Její uvedení manifestuje sounáležitost české a slovenské divadelní kultury a slovenský vklad do Roku českého divadla.“⁹ Stal sa však pravý opak, inscenácia namiesto potvrdenia spätosti českého a slovenského divadla iba odhalila a zvýraznila odlišnosti. Vajdička postavil režijnú koncepciu na vzťahu človeka s prírodou, zdôraznil sociálny náboj a tému vysťahovalectva. Tieto motívy veľmi zaujímavo spracoval napríklad Jozef Gregor – Tajovský, očakávaná rezonancia v českom prostredí však nenastala. Režisér nedokázal prepojiť baladickosť a impresionistické odkazy slovenského folklóru v hre s českým racionálnejším hereckým prístupom, jednoducho nedomácnil slovenský text na českom javisku. A keďže sa spoliehal predovšetkým na interpretáciu hereckého súboru, bolo jasné, že očakávaný výsledok nepríde, „Rozdílů národních povah samozřejmě existují, slovenská je emotivnější, česká racionálnější. Nechtěl jsem, aby si čeští herci „hráli na Slováky.“¹⁰

Z recenzií však vyplýva, že si režisér nevedel poradiť v hoci blízkom, ale predsa inom, kultúrnom kontexte s originálnym nábojom tohto textu, ktorý spočíva v zobrazení slovenskej dediny s výrazným impresionistickým ozvláštnením. „Režisér L. Vajdička si uvedomoval špecifickosť prostredia, v ktorom sa jeho inscenácia *Bačovej ženy* ocitne. Snažil sa zbaviť príbeh všetkých folklórnych akcentov, špecifik slova i situácií a posilniť univerzalizmus príbehu. Folklórne podfarbené prvky v tejto hre nie sú zdobného charakteru, ale pôsobia ako synkretické výrazivo života človeka – horalá.“¹¹

Ich odstránením či elimináciou teda režisér ochudobnil, doslova spoštil text a interpretácia tak prišla o podstatné ukotvenie, ktoré tkvie v ľudovej slovesnosti a sú-

⁶ V sezóne 1982/83 to bola jediná česká inscenácia slovenskej hry., zároveň o nej vtedajší šéf činohry ND, Jaroslav Fixa hovorí ako o najväčšom neúspechu sezóny.

⁷ Predtým, v sezóne 1931/32 *Bačovou ženu* ochotnícky inscenoval V. K. Blahník v spolku Detvan.

⁸ Spis *Zhodnotenie ideového a inscenačného zámeru*, fond Archívu Národného Divadla, Praha

⁹ Fk. *Slovenská hra v ND*. In *Lidová demokracie*, Praha. 9. 6. 1983.

¹⁰ SCHERLOVÁ, Slávka. *Před premiérou Bačovy ženy* (rozhovor s L. Vajdičkou). In *Práce*, Praha, 1. 6. 1983.

¹¹ ŠTEFKO, Vladimír. *Tragédia bez drámy*. In *Nové slovo*, Bratislava, 17. 7. 1983.

časne v náládovosti iracionálnych motívov textu. „Zvecnením a scivilnením vonkajškovej stránky príbehu totiž unikajú baladicko-fatalistické vnútorné črty a divákovi chýba logické motivovanie postáv a ich vzťahov.“¹² *Bačova žena* sa prejavila ako text ťažko adaptovateľný do iného divadelného kontextu, a „...nevydarená inscenácia *Bačovej ženy* v pražskom ND však zároveň upozorňuje aj na ďalší nezanedbateľný moment – na slabosť slovenskej drámy.“¹³

Po dlhšom odmlčaní sa k Ivanovi Stodolovi vrátili divadelníci z Městského divadla v Zlíne. Režisér Ivan Balada uviedol v premiére 5. 12. 1997 scénickú koláž z hry *Čaj u pana senátora* a Molièrovej komédie *Meštiak šľachticom* (použitie preklady Pavla Janského a Milana Svobodu), pod spoločným názvom *Parvenu aneb Kde maso – tam psi* a s podtitulom *Veselohra ze života lidí*. Režisér spolu s dramaturgičkou Janou Kafkovou zdvojili príbuzné postavy z oboch hier a dali im nové mená, ktoré nesú odkazy k pôvodným postavám u Molièra a Stodolu (napr. Melichar Hlína – Baltazar Slivka, Hrůza – Sekera). Výsledné spojenie dvoch časovo vzdialených, no tematicky obdobných textov, však neprinieslo očakávaný účinok, „V představení se pozvolna odvíjejí dva příběhy. Střídají se mechanicky, bez jakéhokoliv řádu, chvílku jeden, chvílku druhý. Mezi příběhy je sice pozoruhodná podobnost, ale koho překvapí zjištění, že lidské neřesti přetrvávají epochy?“¹⁴ Inscenácia, ktorá dramaturgicky spojila dvoch odlišných autorov, ktorí sa vyjadrovali k obdobným témam, ale zjavne nepriniesla očakávaný výsledok a sklamanie tkvie možno práve v prepojení dvoch na pohľad tematicky príbuzných textov, ale autorov s odlišným tvorivým potenciálom a prístupom.

Stodola dnes?

Zhodou okolností sa v roku 2010 vrátilo české divadlo opäť k dvom Stodolovým hrám, ktoré s kolísajúcimi úspechmi a prehrami sprevádzajú celú autorovu púť českým divadelným repertoárom. Je to zaujímavý paradox, akoby dramaturgia českých divadiel ani veľmi nepoznala iné Stodolove texty ako hry *Čaj u pána senátora* a *Jožko Púčík a jeho kariéra*. Alebo táto monotónnosť vo výbere má znamenať, že ide o jediné Stodolove diela, ktoré majú šancu zaujať české publikum? Mnohé inscenácie vyvolávajú polemiky nielen nad často nevelkou literárnou kvalitou textu, ale súčasne vypovedajú aj o réžii a dramaturgii, ktoré s ním nevedia dostatočne pracovať. Jednoducho autor sám sa učil písať divadelné hry ich písaním, to je evidentné už pri čítaní jeho diel – a to, čo sa mohlo prehliadnúť pred 70. rokmi, dnes už odpustiteľné nie je a to hlavne zo strany inscenátorov, ktorí si text zvolia.

Stodola a Smoček? Absurdný Čaj sa nekonal

18. marca 2010 mala premiéru inscenácia *Čaj u pana senátora* v Stavovskom divadle v Prahe. Dramaturgický výber hry mal priniesť publiku odľahčenú a vtipnú komé-

¹² KOCIÁNOVÁ, Jana. *Stodola v Prahe*. In *Film a divadlo*, 1983, č. 21.

¹³ ŠTEFKO, Vladimír. *Tragédia bez drámy*. In *Nové slovo*, Bratislava, 17.7. 1983.

¹⁴ BJAČKOVÁ, Alena. *Špatnou komedii nespasí nic*. In *Rovnost*, Brno. 11.12. 1997.

diu, ktorá by odkazovala na paralelu k súčasnému stavu spoločnosti, mohla okrem iného aktuálne nadviazať na blížiace sa voľby. Okrem toho sa slovenský autor objavil aj v rámci pripomienky vzniku dvoch republík a utužovania vzájomných kultúrnych väzieb.

Dramatik a režisér Ladislav Smoček, jedna zo zakladajúcich osobností pražského Činoherného klubu, divadelník, ktorý neinscenoval ani českú klasiku často, si Stodolov text vybral sám – akosi „proti srsti“ jeho divadelnej poetiky, hoci s autorom nemal doposiaľ žiadne skúsenosti. Zámerne sa rozhodol pre prvú verziu textu z roku 1928, pretože ju považuje za politicky najkorektnejšiu, bez náznaku útokov na národnostné či stavovské rozdiely.

Smoček sa prejavil hlavne ako skúsený dramaturg, ktorý veľmi dobre odhadol nutnosť odstránenia jednotlivých postáv alebo výstupov v hre. Zredukoval počet postáv na minimum, niektoré zdvojnásobil alebo vypustil úplne a s nimi i ich dialógy. V senátorovi Potkanovi sa zrkadlia postavy poslancov Fijalku a Kačku a postavy ich manželiek a ich retardujúce dialógy v piatom dejstve vypustil celé. Pri čítaní pôvodnej verzie je však pochopiteľné, že sa Smoček zbavil „zbytočných“ figúr. (Skôr prekvapuje, že ešte roku 1990 v SND inscenoval Lubomír Vajdička hru aj so všetkými epizódnymi postavami.)

Ponechal ju v komornej zostave, v českom preklade pod menami Slíva¹⁵, Slívová, Elena, Lopuškin, Hronec, Sekera, Tajemník Pyskuliak, Ministrová, Potkan, Potkanová, Motouz a Rypák. Zo slovenského originálu prevzal meno redaktora Pyskuliaka a dal ho Tajomníkovi ústredia a postavu Redaktora pomenoval Rypákom. Postava senátora Potkana zastupuje kandidáta Rajničku a tomu prispôbil i tretí výstup druhého dejstva, kedy namiesto štyroch kandidátov hlasujú len traja (Slíva, Rypák a Motouz). Preklad Marie Liehmovej sa neodchyľuje od slovenského originálu, prekladateľka ponechala text zasadený v prvorepublikových konvenciách, výraznejšie zmeny sú následkami ukotvenia deja do českého kontextu a reálií. Na rozdiel od autora, sa český preklad neodohráva v Bratislave ani nikde na Slovensku, hoci obec Bacúchovo (kam odchádza Baltazár Slivka na predvolebnú kampaň) je ponechaná v pôvodnom názve.

Pripomenutie k českému prostrediu doplnil sám Smoček príznačnými dôvetkami. Režisérovo zásahy do textu sa ale netýkali iba geografického zázemia v texte. Výraznými škrtmi upravil každé dejstvo, čím pomohol Stodolovi, ktorý akoby niektoré dialógy nevedel ukončiť sám. Smoček tak predišiel zbytočnej naratívности a popisnosti komických situácií, ktoré sa tak samé pripravovali o vtip a s ktorými by sa možno i herecký súbor nevedel vyrovnáť. Tu sa prejavil nielen ako dramaturg ale hlavne ako skúsený dramatik, ktorý presne odhadol únosnú mieru konverzačného zaťaženia.

Podobne sa snažil dotvoriť i postavy hry. Ale tu nastáva jeden z problémov úpravy a následne i inscenácie. Stodola textovo neformoval charaktery ale typy, ktoré nekonajú v súlade s vlastnými myšlienkovými pochodmi, ale sú len nositeľmi konkrétnych ľudských vlastností a tie prostredníctvom svojho konania prezentujú. Ich konanie však nie je motivované psychologicky. Smoček sa snažil sa o budovanie charaktarov a súčasne chcel ponechať aj grotesknú líniu. Postavy Eleny a Dr. Hronca

¹⁵ V roku 1954 vyšla druhá verzia hry v preklade L. Kulhánka, kde je meno postavy Baltazára Slivku ponechané v slovenskej podobe.

zdanlivo spája spoločný záujem o Platóna¹⁶, takmer počas celého deja predstavuje dvojica akoby odlišný, ireálny svet, vzdialený pretvárke ostatného malomesta. Diferenciáciu prehľbil aj motív kolobežiek – symbolu ich večnej naivity a ideálov. Akosi nesúmerne potom môže pôsobiť náhly skok v piatom dejstve, v okamihu oznámenia zásnub, kedy podľahnú fyzickej pudovosti a odkryjú vzájomnú príťažlivosť, ktorú nebolo za „idealistickou“ pózou vidno a ideály, za ktoré bojovali, opustia – rovnako ako svoje kolobežky. Oná nesúmernosť je na druhej strane aj originálny režisérsky ťah. Smoček nás až takmer do konca nechá veriť, že Elena a Hronec sú „čistí“ a ich viera je pevná, aby vzápätí behom jedného okamihu padla ich maska idealistov a prejavili sa rovnako ako ostatné postavy.

Trochu nezrozumiteľný je vzťah Slívovej a Sekeru. Hoci sa v pôvodnom texte vyjadruje Slivková o Sekerovi v komplimentoch, ide vlastne o zdôraznenie kontrastu – neschopného Baltazára a „mužného“ Sekeru. V inscenácii však zbytočne nadinterpretčne vyznieva fyzická príťažlivosť pre bývalého poslanca, obzvlášť ak nemá ďalej v deji konkrétne vyústenia.

Úroveň vzťahov medzi niektorými postavami zdôraznil režisér i pridanými osloveniami krstným menom. Takto nadobúdajú väzby medzi nimi úplne iné významy, v divákoch následne spúšťajú konotácie a prirodzenú snahu o komparáciu s realitou, napr. vzťah Pani Ministrovej a Tajomníka.

Dialóg piateho výstupu piateho dejstva (po úprave L. Smočka):

Ministrová: S kým bych měla ještě promluvit, Jendo?

(...)

Tajemník: Jistě, Vlastičko!

Režisérovmým zámerom bolo nadviazanie ľahšej komunikácie s publikom, ktorému je pretváarka a skorumpovateľnosť, rodinkárstvo a úplatkárstvo bližšie už aj preto, že sa s ním permanentne stretávajú na domácej politickej scéne.

Istým výrazným odklonom od originálu v českom preklade je poňatie postavy Lopuškina. Zatiaľčo u Stodolu je síce tiež Rusom, ale hovorí plynule po slovensky s dôrazom na poslednú slabiku, český preklad je preplnený ruskými výrazmi, až komicky preháňanou ruštinou, ktorú v inscenácii privádza do absurdnej paródie predstaviteľ Lopuškina, Václav Postránecký. Postava ruského emigranta vyznieva v inscenácii ako pestrá zmes stereotypných predstáv o ruskej (iracionálnej) náture, 40-ročnej skúsenosti zo Sovietskeho zväzu a súčasného značného zastúpenia ruskej imigrácie v českom prostredí, čo samozrejme v domácom publiku nachádza odozvu.

Ladislav Smoček doplnil text o mnohé súdobé fakty, pričom čerpal z vlastných osobných skúseností. Jeho tendenciou akoby bolo zhodnoverniť to, o čom sám vie, že v danej dobe bola pravda. Napr. v druhom výstupe štvrtého dejstva zmenil dialóg:

Profesor: Počkať, milostivá, nemáte trochu **šnapsu? Slivovice?**

Slivková: Tak, vidíš, nehovorila som ti, že si ako z cesta?

¹⁶ Herec Vladimír Javorský poňal postavu dr. Hronca ako všepoplatnú prvorepublikovým ideálom, Hroncova „posadnutosť“ Platónom smeruje k Masarykovmu odkazu, ktorý sa Platónovou filozofiou zaoberal vo svojej dizertačnej práci Podstata duše u Platóna (Das Wesen der Seele bei Platon, 1876) na Viedenskej univerzite.

V Smočkovej verzii znie:

Profesor: Padaždítě, milostivá, nemáte ještě trochu **vodky**?

Slívová: Tak vidíš, neříkala jsem ti, že jsi jako z těsta? **To je brandy, vodku v naší zemi ještě moc neznáme.**

Profesor: **Přide čas a vodku poznáte, celý svět ji pozná.**

Pri úprave Smoček menil nielen konkrétne dialógy ale súčasne i prispôboval ich umiestnenie svojej koncepcii a hlavne gradácii deja. Tak napríklad dialóg Slivkovej a Eleny:

Slivková: A vieš, čo nám ešte vyčítajú? Že nosíme dlhé vlasy a dlhé sukne.

Elena: Ha. Ha. Nuž, tak dolu s nimi!

Slivková: Ba, či naozaj aj ty?

Elena: A prečo nie, ak im len to chýba ku kvalifikácii senátorskej.

Slivková: Nuž, tak dcéra moja, dolu vlasy, hore sukne, a tata predsa bude senátorom.

presunul z prvého výstupu štvrtého dejstva až na jeho záver, kedy na konci lekcie s Lopuškinom je viacmenej jasné, že Baltazár uspeje pred Ministrovou a stane sa senátorom.

Hoci sa v inscenácii nájde niekoľko výstupov, ktoré nielen podčiarkujú čierny humor a groteskno, od režiséra ako je Ladislav Smoček by sme čakali, že nebude mať s textom toľko zľutovania a naozaj ho podriadi svojej poetike.

Napriek tomu, že Slívov pohrebný ústav sa ukáže so všetkým čo k nemu patrí, na javisku sa strieda jedna rakva za druhou a postava Sekeru neotáľa a jednu z nich aj naozaj vyskúša, čierny humor a odstránenie akejkolvek piety nebolo dotiahnuté. Pohrebný ústav ako Slívovo nevýnosné povolanie odkazuje okrem iného i k jeho vlastnej pasivite, no v tomto prípade zastáva len funkciu dokresľujúcu a podtext je akoby premlčaný. Jediné, čo z neho zostáva, pretrvalo v samotnom Slívovi, ktorého profesionálna deformácia brzdí v tom, aby bol z neho dobrý politik (napr. keď prednáša opozičnú reč ako smútočný príhovor). Akýmsi núteným symbolom Slívovej neiniciatívy venovať sa dobrovoľne politike a súčasne symbolom politika – sedliaka je na scéne stále prítomná stará červená papuča, ku ktorej sa neustále obracia a ktorú „odpáli“ golfovou palicou v úplnom závere už ako senátor.

Azda najvydarenejší a až do absurdity zachádzajúci je tretí výstup druhého dejstva, hlasovanie kandidátov, ktoré prebieha v Slívovom dome. Tento výstup je až detailne prepracovaný a hlavne ukazuje postavy také, aké sú – teda ako figúrky. Baltazar Slíva v podaní Františka Němca¹⁷ je až uveriteľne „stodolovský“, preháňa jednoduchosť a naivnú nevedomosť a herec robí zo Slívu vlastne neschopného a neškodného dobráka. Až v ďalšom dejstve sa postupne mení a sám si uvedomuje vlastné možnosti urobiť kariéru. Tu už však herec začína zbytočne psychologizovať. Akt žrebovania výsledkov je zobrazený ako kúzelnícke číslo, pričom herec Vladislav Beneš (Tajemník) prejavil schopnosť detailnej práce s gestami a mimickým výrazom a v jeho vyznení naozaj postava zostáva typom. Na pomerne malom priestore ho

¹⁷ František Němec tvorí istú analógiu k slovenskému hercovi Igorovi Hrabinskému, obaja našťudovali súčasne postavu Shakespearovho Hamleta a súčasne boli i Baltazárom Slívkom!

ale dokáže formovať od arogantného meštiaka až k oddanému posluhovačovi pani ministrovej.

Najdlhší je druhý výstup štvrtého dejstva, kedy prichádza postava Lopuškina. Tento výstup Smoček mimoriadne prečistil, ponechal len základnú niť, no i napriek tomu v ňom chýba akási svižnosť a hlavná myšlienka. Predstavuje skôr „pygmalionovský“ pokus o stvorenie ideálneho politika, ale základný motív „továrenskej“ výroby politikov sa stráca v priehršti situačnej komiky a miestami doslova plytkých vtipov a nadmerne iniciatívneho vkladu hercov. Práve to odosobnenie sa Lopuškina od svojich žiakov je podstatným momentom, ktorý má miesto i v pôvodnej verzii. Profesor je rovnaký ako ostatné postavy, koná pre vlastný zisk, nie preto, že chce pomôcť niekomu v kariére. Jednoducho si Václav Postránecký privlastnil viac priestoru ako bolo nutné, dominantne „pridával“ overené herecké „čísla“ a tým chtiac – nechtiac zmenil a vlastne aj pokazil celkovú myšlienku výstupu.

Jediná pozitívna(?) postava (ak sa to dá o niektorej povedať), bývalý poslanec Sekera, je najočividnejším dôkazom slabšej literárnej kvality hry. Táto postava je fragmentárnou súčasťou celého textu a teda aj politickej „frašky“, jeho repliky sú len útržkovitými pasážami, kde sa striedajú expresívne vyjadrenia a stanoviská, no ťažko sa hľadá kľúč k jeho uchopeniu. V inscenácii sa prejavila nedostatočná prepracovanosť postavy, jej solitérstvo, oscilácia medzi koalíciou a opozíciou, ale vlastne žiadna istota, pôsobia skôr ako umelo pridané za účelom prezentovania pokryteckého prístupu s cieľom získať pozíciu za každých okolností, na druhej strane jeho úprimnosť a bezprostrednosť vo vyjadrovaní myšlienok, ktoré iní nevyslovia nahlas, z neho v istom zmysle robia sympatickú postavu. Neprepracovaná textová základňa spôsobí, že herec Alois Švehlík musí doslova tápať medzi prehnaným hlasovým a gestickým prejavom, aby aspoň optickým klamom budoval obrisy absolútne plochej postavy. Režisér sice „poľudšňuje“ jeho vzťahy k ostatným, napríklad poďakovanie Elene za objasnenie teórie samovraždy¹⁸, ktoré ale nemá opodstatnenie, keď je v závere štvrtého dejstva Sekera tým, kto jej náklonnosť k Hroncovi kritizuje a nervným výbuchom žiada, aby sa vzdala komunikácie s ním.

Ladislav Smoček vytvoril pomerne estetickú, pomerne vtipnú inscenáciu, ktorej predvolebná téma rezonuje v českej spoločnosti v ostatnom období azda najvýraznejšie. Hoci pomerne verne vystihol spoločné znaky politikárčenia vtedy a dnes, možno zachoval až prílišnú úctu voči autorovi. Inscenácia ničím neuráža, no ani nikam neposúva interpretačné možnosti Stodolovho textu, práve naopak, ešte väčšmi akoby potvrdzovala, že text je prekonaný (čo nemusí byť pravda). Od režiséra, akým je Smoček by sme očakávali, že slovenskú klasiku zmení napríklad na absurdné divadlo. Nestalo sa, a možno i táto inscenácia vypovedá o Smočkovej dramaturgickej orientácii a neinklinácii ku klasickým textom a súčasne stavia hru Ivana Stodolu do neistej pozície. Neistej v tom zmysle, že si netrúfam odhadnúť, či je v tomto prípade chyba na strane výberu režiséra alebo textu.

¹⁸ Opäť akoby priamy odkaz k T.G. Masarykovi a jeho knižne vydanjej habilitácii Sebevražda jako hromadný společenský jev moderní civilizace (Der Selbstmord als soziale Masseriererscheinung der medernen Zivilisation, 1881)



Ivan STODOLA: *Jožko Púčík a jeho kariéra*. Scénické čítanie. Divadlo v Dlouhé, Praha, premiéra 15. apríla 2010. Réžia Braňo Holiček. Zľava Martin Veliký, Martin Matejka. Snímka Irena Vodáková, archív Divadla v Dlouhej.

Brechtovský Jožko P.

Slovenská sekcia pražského Divadla v Dlouhé uviedla 15. apríla 2010 scénické čítanie hry *Jožko Púčík a jeho kariéra*. Mladý režisér Braňo Holiček¹⁹ pochopil, že text bez zásadnej úpravy a interpretácie bude len nudným oprašovaním a výrazne ho upravil. Režijný-dramaturgický vklad je zásadný, „satiru na falošne chápaný humanizmus“ uviedol ako divadlo na divadle.

Základom režijnej koncepcie bol odstup od kauzy Jožka P. Na pozadí súdnej rekonštrukcie sa vlastne odohráva ten pravý a pôvodný text – konkrétna kauza, pričom postavy členov poroty preberajú a počas rekonštrukcie hrajú postavy z hry. Vďaka pravidelným strihom, prechod z jednotlivých dejstiev je prerušovaný súdnymi predelmi – pauzami súdu, výstupom z úloh sa zachováva chladný odstup a divák si plne uvedomuje, že sleduje divadlo, respektíve hru na divadlo. Tá je umocnená ceduľkami s menami postáv z pôvodného textu, ktoré herci striedavo nosia a skladajú, podľa toho, či práve hrajú členov súdu, alebo rekonštruujú udalosť.

Kvôli lepšej orientácii (no ako sa priznal režisér, i z prevádzkových dôvodov) je dej príbehu o Jožkovi Púčíkovi sústredený medzi postavy Jožka, Rohatého, Komisára, Adama, Lekára, Strážnika, Predsedníčky a Kačičkovej. A zároveň sú všetky postavy zdvojené, herci vždy zastupujú dve roly podľa situácie a samozrejme mena na

¹⁹ Zhodou okolností praprasynovec Ivana Stodolu.



Ivan STODOLA: *Jožko Púčik a jeho kariéra*. Scénické čítanie. Divadlo v Dlouhé, Praha, premiéra 15. apríla 2010. Réžia Braňo Holiček. Zl'ava Martin Matejka, Martin Veliký, Magdalena Zimová, Peter Varga. Snímka Irena Vodáková, archív Divadla v Dlouhej

cedulke. Okrem toho pridaná postava Asistentky a Inšpicientky (opäť zdvojená) funguje ako tá, ktorá oddeľuje jednotlivé dejové roviny a teda aj rozdielne reality. Odstup a zachovanie objektivity dotvára i vystupovanie hercov z úloh (či už úloh v rámci procesu alebo deja hry *Jožko Púčik a jeho kariéra*), ktorí polemizujú nad dôležitosťou celého diania na scéne, čím v podtexte nastoľujú otázku aktuálnosti a vôbec miesta tejto divadelnej hry v dnešnom divadle.

Je jasné, že sa dej súdneho procesu odohráva podstatne neskôr ako bola samotná hra napísaná. Neukotvenie v konkrétnom čase však i tak evokuje, že uplynul už pomerne dlhý čas a vina či nevina Jožka Púčika dokázaná stále nebola. Aby sa vysvetlil zmysel celej rekonštrukcie, doplnil režisér postavu Sudkyne (zároveň Komisar) o motiváciu príbuzenskej spätosti s Jožkom. Tá sa procesom snaží o rehabilitáciu a očistenie svojho prastrýka, hoci sa ale vopred nevie, či bol alebo nebol vinný.

Počas rekonštrukcie/ deja Stodolovho textu je zachovaná i „žánrovitosť“ scénického čítania, herci svoje úlohy čítajú, čo na jednej strane odľahčuje celý inscenačný koncept a súčasne akoby podporilo i fraškovitosť rekonštrukcie. Inscenácia je postavená na komickom vyznení výstupov, dialógov a hlavne figurkárstve. Režisér veľmi vhodne odhadol, že Stodolove postavy nie sú zložité charaktery a využil ich jednorozmernosť v prospech koncepcie. Uvedomil si, že vďaka tomu si môže dovoliť nadsádzku, neprirodzenú karikatúru, ktoré vyústia do humorných šarád a paródii. V podstate sa komika vytvára na princípe serióznej paródie. Predstavitelia členov poroty vedia, že budú hrať nereálne postavy, môžu ich prezentovať slobodne a to spôsobí, že ako sa stále viac vžívajú do svojich úloh, tým viac ich formujú a pretvárajú podľa ľubovôle

a teda ad absurdum. Je síce pravda, že základným tematickým princípom je reakcia na slovenské, respektíve dobové kultúrne stereotypy, zažité a staromódne predstavy, ktoré cez komické situácie vyznievajú veľmi vtipne, no v zásade neprekračujú viac ako estrádne čísla (prvoplánové poňatie postavy Lekára – deformovaného prácou so spoločenskými delikventami, z ktorého sa stáva maniak, alebo ešte „jednoduchšia“ travestia Predsedníčky a Kačičkovej – obe hrá Andrej Polák. Jednu ako afektovanú egoistickú rafikovskú malomeštiacku a druhú ako servilnú poslovenčenú Maďarku – neodmaďarčenú Slovenku), odklon nastáva v improvizovaných pasážach, ktoré sa neúmyselne spustia vzájomnou interakciou hercov na javisku alebo interakciou hľadiska a javiska.

Samotná myšlienka dobromyseľného Jožka Púčika je zachovaná, režisér sa snažil podčiarknuť znaky morality – teda podľa jeho slov príbehu s ponaučením, kde dobro zvíťazí nad zlom. Milé, naívne a aby som sa vrátila o niekoľko strán nazad, ako hovorí jedna z citovaných recenzií z roku 1957, „vyčichlé“! Z tohto hľadiska už nie je text ani rozprávkou pre dospelých, preto je logické, že z inscenácie musí vystúpiť cynický úsmevný pohľad.

Od inscenovaného čítania samozrejme nemôžeme očakávať kvalitné a naplnené divadlo, no anekdotický podtext upozorňuje na fakt, okolo ktorého sa tento príspevok dokola točí. A síce odkazuje k samotnému Stodolovmu textu a jeho kvalite. Bez výraznej úpravy, podobnej ako je napríklad tá Holičkova, môže zostať táto klasická slovenská komédia len muzeálnou relikviou a alúziou na minulé časy. Ale samozrejme nemusí! Ak inscenátor nájde správny kľúč, ako by sa hra dala dnes čítať, podať na javisku a priniesť rozdielnu optiku nazerania na text.

Stodola stále aktuálny?

Ostatné inscenácie Stodolových hier na českých javiskách potešiteľne obohacujú inscenačnú tradíciu slovenskej klasiky, no zároveň odкрývajú iný problém. Aktuálnosť a nadčasovosť Stodolových drám. Sú stále aktuálne, patrí Stodolovi právom označenie slovenský klasik? České inscenácie akoby dokazovali a presviedčali, že jeho drámy dnes potrebujú spoluautora, upravovateľa, ktorý by postrehol a vyzdvihol, čo je v jeho hrách dnes komunikatívne a použiteľné a súčasne zvolil formu, ktorá by konvenovala modernému európskemu divadlu. Čo je však diskutabilnejšie, je otázka, či vôbec táto snaha bude stačiť.

Poznámka autorky:

Niektoré fakty o inscenáciách pred rokom 1945 nie sú úplné, pretože o nich nebola zmienka ani v Archíve Národného divadla ani v Divadelnom ústave, a keďže Divadelné oddelenie pražského Národného múzea (kde sa nachádzajú materiály k inscenáciám do roku 1945) je uzavreté, nebolo možné ich preskúmať.

**HOW (NOT) TO DO STODOLA? ON STAGING OF TWO PLAYS
BY IVAN STODOLA****EVA KYSELOVÁ****Prague Academy of Performing Arts**

The dramatics of Ivan Stodola shaped and formed Slovak professional theatre. His texts provided one of the key dramaturgical bases in the process of formation of contemporary Slovak drama staging and he was actually the first to write plays systematically in the period of early professionalization of Slovak theatre. On the Czech stages, the situation was different. Humble staging tradition and not always successful interpretations indicate differences not only in dramaturgical issues but also in the issues of different tastes of spectators but, ultimately, significant differences between two independent theatre cultures. Two of Stodola's plays were quite a success on the Czech stages; *Tea at Mr. Senator's* and *Jožko Púčik and his career*. Both plays have attracted attention until recently – *Tea at Mr. Senator* was premiered at the Estates Theatre in Prague on 18th March 2010 (Czech premiere was at Švanda Theatre in Prague in 1934). Dramaturgical selection of this play was to bring the audience a lighter and witty comedy that would point to a parallel with the current state of the society and send the actual message before the upcoming elections. On the 15th April 2010, Slovak section of the Prague Theatre in Dlouhá Street performed a stage reading of the play *Jožko Púčik and his career*. The young director Brano Holiček (coincidentally great-grandnephew of Ivan Stodola) strongly adapted the text because he realized that the text itself without any major modification and interpretation would be just boring replay. The directorial and-dramaturgical input is essential; “a satire on false humanism” was staged as the theatre within the theatre. The author of this study analyzes both productions and notes that efforts that aimed to bring new life into the Stodola's satire have remained unfulfilled.

DRUHÉ MARTINSKÉ OBZRETIE

(Dagmar Podmaková: *Príbeh divadla /Divadlo, ktoré nezaniklo/, Slovenské komorné divadlo Martin, 2009, 252 s.)*

K 65. výročiu Slovenského komorného divadla (SKD) v Martine Dagmar Podmaková spracovala monografiu *Príbeh divadla*, (ktorá je súčasťou výstupu z grantového projektu Vega) a jubilujúca scéna vydala, ako príležitostnú tlač, ale s mimoriadnym vybavením. Doslova ako krásnu knihu, dokonca aj so zlatorezom. A predsa nejde iba o jubilejné vydanie, ale hlbavú analýzu a domýšľanie vývinových zreteľov i dôsledkov SKD. Autorka sa nezaobrá podrobnejšie celým dejstvom SKD, ale pokračuje tam, kde predchádzajúci celostný hodnotiteľ došiel v časovom vymedzení 40. výročia ustanovizne (nespomína príležitostné vydania k 50 a 60 jubileám), aj parafrázovaním jej názvu podnázvom (*Divadlo, ktoré nezaniklo*). Vladimír Štefko v rovnako obsiahlej knihe *Divadlo, ktoré vzniklo* (Martin, 1984, 287 s.) spracoval prvých 40 rokov vtedy Divadla SNP v Martine od r. 1944, keď začalo pôsobiť ako Slovenské komorné divadlo, až do r. 1983, následne vystriedalo ďalšie dva názvy – Armádne divadlo SNP a Divadlo SNP. S istým prekryvaním v „sedemdesiatych rokoch“, ku ktorým sa Podmaková vrátila ako k obdobiu, v ktorom pramení novodobý „hľadačský ponor i výnor“ inscenácií či divadelného zápasu o nový prístup i výklad zvolených hier. Hoci v tom čase tieto spoločenské neduhy metaforizujúce a kritické interpretácie novými estetickými prístupmi podliehali prísny ideologickým kontrolám a tlakom zjednodušujúcich „sorealistickej“ metód, ktoré vládli v tom čase a voči ktorým sa tichým spôsobom stávali protestom. Akoby „odbojovosť“ vzniku poznamenávala aj nový rozvin divadla, ktorý súvisí s obdobím hegemónizácie totalitou, ale keď už divadlo skoro celým repertoárom sa spieralo zazubadeniu vládnucou mocou. Toto „prekrytie“ je zmysluplné, lebo umožňuje rozpoznanie podstaty nepretržitého zápasu divadla.

Po zaznamenaní východísk zrodu ustanovizne, uplatneným kľúčom k návaznosti sa Podmakovej stalo vyznanie: „Od polovice

sedemdesiatych rokov Divadlo SNP patrilo k špičke československého divadla“ (s. 10). (Podobne i V. Štefko zistil: „Tak ako martinské divadlo malo v každom období svojej existencie silnú dramaturgiu“, s. 163). Ich prístupy k hodnoteniu nielen v konštatovaní o priekopníckosti dramaturgie, ale aj v omladzovaní súboru i v domácej režijnej základni. V tom sa D. Podmaková s prvým systémovo vývin martinské divadlo sledujúcim V. Štefkom zhoduje. Odlišujú sa zmocňovaním sa látky. Štefko popisuje významnejšie inscenačné príspevky podrobnejšie, Podmaková pomenováva súvislosti a zovšeobecňuje tendencie smerovania súboru, dáva ich do zovretejšieho „príbehu“, akoby koncentrovanejšou skratkou, na základe odkazov na jednotlivé príspevky. Obaja však sa zhodujú v akomsi „zahniezďovaním“ rozborov v istých hodnotových celkoch. Sústreďovaním sa na hodnotnejšie zretele, nie natoľko vecné výhrady (tie by už vývinu divadla nepomohli). Obe knihy spája, okrem podmieňujúceho predmetu, čiže SKD, aj koncentrovanie sa na nositeľov tvorivosti a pri viacerých osobnostiach – stálic verných divadlu na dlhší čas – aj toho dôsledky. Zrenie od mladosti do vyspelosti. Potom aj ich „abstrakcie“ prameniace z dejín divadla na jednej strane majú zovšeobecňujúcu argumentačnú pramennnosť a na druhej strane aj axiologickú platnosť i pre ďalšie systémové sledovania histórie slovenskej divadelnej kultúry.

Jadrom Podmakovej knihy je však tá časť, ktorá súvisí s novším obdobím, od 40. výročia až po 65. Teda posledných 25 rokov zmnoženého úsilia o posun nielen vlastného profilovania, ale aj obohacovania svojich divákov a prispievania do premien slovenskej divadelnej kultúry, dokonca aj v širších medzinárodných súvislostiach. Kniha nie je len „veľkorozmerná“, ale aj viacorozmerná. Spracovaná systemizáciou mnohých činiteľov, ktorými sa koná divadlo. Z hľadiska obsahového, tvarového i diváckeho určenia a kritického ohlasu. Od dramaturgie počnúc, cez réžiu, scénografiu až po herecké naplňania. (Iba hudobné a pohybové zretele občas zostali akoby v pozadí. Chýba aj sprehľadnenie častejšie sa strieďajúceho vedenia divadla.)

Hodnotenia Podmakovou sprítomňovaného obdobia vo vývine martinského profesio-

nálneho divadla, teda jej sémantické jadro podania, ale aj využívané štylistické prostriedky, striedajú vecné odkazy aj na iných hodnotiteľov. Hutnými výstižnými zhrnutiami prínosu sledovaných inscenácií, alebo nedostatočností ich uskutočnení. Z hľadiska kreatívneho sleduje všetky umelecké snaženia ňou predstavených hrových výkladov, cez ich významovo určujúcich tvorcov, vo vývinových následnostiach, ale aj hodnotových súvislostiach. Kto, ako a čím sa do rozvinu divadla zapojil i ako prispel.

Prológ Podmakovej knihy je esejou hutne vyjadrujúcou poctu 120. výročiu Národného domu, jeho vzniku i významu v kultúrnych dejinách Slovákov, v ktorom už 65. rokov sídli a pôsobí profesionálne divadlo. Už spomínané sedemdesiate roky zaznamenáva ako divadlo generácií, v ktorom sa uskutočnila „rovnováha“ dramaturgie, réžie, scénografie a herectva, kým roky osemdesiate, ktorými vstupuje už do jadra vlastného riešenia a hodnotenia, vstupne zaznamenáva zo zreteľa ich rôznorodéj dramaturgie a hľadania i nachádzania človeka na osi hlbavej klasiky a modelových metafor, pramenením z ponúk minulosti i súčasnosti, ale aj voľných rozpútaných predstáv a prekomponovaných motívov. Už vrstvením rozborov naznačuje viacstránkový prístup k tým istým javom, akoby v kruhu či elipse, aby sa pôvodkyňa dopátrala hodnotenia všestrannejších dolovaní prispenia dôsledkov tvorivých riešení. Tie nesú dialógy režisérskych osobností, ktoré pomenúva domácim režisérskym kvartetom, spolu s režírujúcim dramaturgom. Ide teda o obdobie, v ktorom dominovali Ivan Petrovický s Martinom Porubjakom, Viliam Hriadel, Matúš Olha, Roman Polák, Igor Galanda i nastupujúci Peter Kováč. K nim sa radí aj „plejáda“ rôznorodých hostí. Ich zábery uskutočňovala „vyrovnanosť“ hereckého kolektívu, ktorého oporu tvorila silná mužská stredná generácia Michal Gazdík, Martin Horňák, Ján Kožuch, František Výrostko a Tomáš Žilinčík, ku ktorým sa priraďovali mladší Marián Geišberg, Peter Bzdúch a Matej Landl. Medzi ženami prevládala tá mladšia vrstva, Lubomíra Krkošková, Daniela Kuffelová, ale aj Petronela Valentová a ďalšie. Najsilnejšie zázemie však tvorili Katarína Hrobárová, Eliška Nosáľová,

Elena Petrovická, Tibor Bogdan, Štefan Mišovic, Emil Horváth st., Jaroslav Vrzala, Martin Kolesár a ďalší. V tom čase si súbor uchovával aj počtom široký diapazón hereckých osobností a ich typov. Záver hodnotenia obdobia súvisiaceho s normalizačnou totalitou patrí invenčnej scénografii. Vytvárala ju dvojica Jozef Ciller a Jaroslav Valek, ku ktorým sa priraďuje aj Juraj Fábry a ďalší hosťujúci scénickí výtvarníci, najmä Peter Čanecký a Ján Zavarský. Pričom najkľúčovejšou osobnosťou a naj-sústavnejšie i najdlhšie pôsobiaceou v udávaní impulzov, ale aj trvalým presahovaním divadla bol a je výmyselník Jozef Ciller, ktorý neraz určuje nielen inscenačný výklad, ale aj celý herecký pohyb a riešenie mizansén, vytváraním podmienok pre hercovu akciu aj premenu scény v ďalšie významy.

Značná časť vyššie uvedených mien zostávala kľúčovými osobnosťami aj v ďalšom tvorivom vývine divadla, ktoré už rozpracúva Dagmar Podmaková hodnotenou knihou. Autorka v ňou sledovanom najnovšom období vývinu divadla zvlášť vyčleňuje trojročné obdobie po novembri, pod názvom *Prelomová jeseň 1989*, keď sa divadlo ocitá v novej spoločnosti aj významným pričinením divadelníkov. Otvára sa novej dramaturgii, (najmä pričinením P. Kováča) hľadá svojho diváka, ktorého na istý čas i strácalo, ale zároveň i vytrvale hľadalo. Tretím, akoby samostatným a už vlastne súčasným obdobím je pre autorku čas od roku 1994 až po jubileum, súznejúce so 120. výročím otvorenia Národného domu a 65. výročím SKD. Kapitulu nazýva *Divadlo v siločiarach spoločnosti* a začína ju tiež metaforickým charakterizovaním ako cestu za poznaním, pričom za jej hlavného pútnika i hľadača považuje *Polákove dejinné paralely a Olhove smútky a radosti*. Teda pár domácich režisérov, ktorí najpodstatnejšie pomkli na jednej strane divadlo smerom aj do zahraničia a na druhej k čerpaniu z domácej literárnej klasiky. Tak potom nachádza autorka SKD ako tvorivú dielňu, v ktorej osobitý hlas dostáva *Ballekov a Kubranov pohľad na človeka*, ktoré opäť vystriedávajú *Polákove hyperboly pokrytectva* a *Gombárove Vstupy a vzostupy*. Divadlo sa týmito príspevkami prirodzene nachádza v súčasných estetických prúdeňach *Medzi tradíciou a postmodernou*, ktorej zhrnutím sa aj

textová súčasť knihy završuje, otváraním sa, že *Divadlo kráča ďalej...* Cez „radosný pocit z hry, ktorý prechádza cez rampu“. A je to tak. Divadlo si „našlo“ svojho diváka a ten sa hlási k nemu. Znova najmä pričinením nielen domácich i hosťujúcich režisierov, ale hľadajúcej dramaturgie (R. Mankovecký a Z. Palenčíková).

Prvá časť textu, staršie obdobia sú v knihe spracované všestrannejšie aj s výstižnými zovšeobecneniami. Novšie obdobie sleduje v stručnejšom sprehľadnení. (Môžeme sa pýtať, či pre nutnosť skracovania rozsahu práce, alebo pre nedostatočnosť odstupe?) Postup je však jednotný, už naznačeným akoby návratným spôsobom k tým istým titulom a osobnostiam podľa ich dramaturgicko-režijných zreteľov, so zdôrazňovaním výrazných hereckých, (menej scénografických) kreovaní. (V druhej časti nezaznamenáva odchody a mená zostávajúcích.) Patria k nim verní po personálnom zúžení súboru (keď ako vždy niektorí odišli do iných divadiel, či na „vôľušku“, buď rozšírením vždy dostupného „hereckého zázemia“, čiže na dôchodok, ale aj pribúdaním pohrebov, zvlášť takých jedinečných osobností, ktorými boli a zostanú N. Hejná, K. Hrobárová, T. Bohdan, Š. Mišovič, E. Horváth, T. Žilinčík, I. Petrovický), celú škálu hrového výraziva rozpútavajúci: M. Gazdík, J. Kožuch, F. Výrostko, V. Hriadel, M. Hornák, zo žien zvlášť J. Olhová, L. Krkošková, P. Valentová, E. Gašparová. Pribudli k nim mladí a súznejúci: M. Geišberg, D. Heriban, L. Jašková a N. Jelušová. Nezanedbáva ani spoločenský ohlas, teda účinok na diváka a spätný vplyv jeho záujmu aj na úroveň a vývin divadla. Prostredníctvom citácií hodnotiteľov (interných i novinárskych a časopiseckých) publikácia aj reflektuje kritický ohlas, teda sústavný záujem odborníkov o martinské divadlo a jeho inscenácie. (Načím si všimnúť tiež aj menovite, sú to: V. Štefko, S. Vrbka, L. Čavojský, P. Palkovič, A. Kret, M. Polák, J. Jaborník, A. Maťašík, O. Dlouhý, J. Šmatláková i Z. Uličianska). Prirodzene, základne sú argumentačným zázemím autorky, na ktoré sa nielen odvoláva, ale posúdenia mení vo vývinové domýšľania.

Podmakovej kniha je pozoruhodná aj tvarovou výstavou, rytmickým striedaním literného i snímkového predstavovania, čo

vzniklo či vzbĺklo ako plameň, osvietilo myseľ, ohrialo srdce, obohatilo a už zostáva „len spomienkou pamäti“, alebo ju oživujúcimi prostriedkami. Takými nie je len text, ale aj inscenácie vystihujúce fotografie. (Opäť ich pôvodcovia sú viacerí, tak ako nasnímali inscenácie. J. Barák, T. Huszár, B. Konečný, F. Lašut a najpočetnejším zastúpením M. Olha.) Ich rámcovaním sú pohľady aj na miesta, kde sa predstavenia konali, teda obnovený Národný dom i novodobé Štúdio. Pričom prvým i posledným vyobrazením (predsádkou) je snímka renovovanej historickej opony. Mimochodom zberateľsky objavenej a zachovanej Slovenským národným literárnym múzeom SNK a doreštaurovanej i prezentovanej Slovenským národným múzeom v Martine.

V tej súvislosti načim je sa vrátiť aj k fotografickej výbave knihy, čím sa zástupne odkazuje aj na hodnotené inscenácie, cez odkľúčujúce snímky akčných scén, z ktorých sa dá „vyčítať“ nielen kto hral a v akom scénickom priestore, ale aj celá atmosféra, či odkľúčenie inscenačných zreteľov, čím sa fotografie symbioticky prekrývajú s textom. Zároveň už prostým číslovaním dáva do súvislosti všetky hodnotené príspevky. „Uvoľňuje“ tak autorke voľnosť v kombinatorike toho, čo sleduje, čím nemusí byť prísny chronologickým prehľadom uskutočnených inscenácií, ale komparovaním viacerých rovín a ich návratným dopovedávaním, práve cez najurčujúcejšie osobnostné zretele kľúčových tvorcov hodnotených inscenácií a tým aj vyznievania celého pôsobenia divadla v danom období.

Záver slovesnej časti tvorí stručný *Epilóg*, v ktorom sa zaznamenávajú aj ďalšie aktivity a vybavenia divadla, najmä festival *Dotyky a spojenia*. Dokumentárny ráz má *Súpis inscenácií* (s menami inscenátorov sezón 1983/1984 do 2008/2009), anglické resumé a menný register, čím prispieva k ďalšiemu odbornému personálnemu dourčovaniu východiskových výkladov a sprehľadnení prispění divadla.

Knihou pripomíname jubileá 65. výročia SND a 120 rokov Národného domu v Martine práve pre divadlo reštaurovaného, majú aj svoju prehistóriu. Veď v nej pramenia. Na rok 2009 sa viažu aj ďalšie viaceré výročia súvisiace s vývinom divadla v Martine, a to

170 rokov od prvého divadelného predstavenia (1839) mladých Martinčanov – štúrovcov a 150 rokov súvislého nepretržitého hrania slovenského divadla od septembra 1859. Čím sa nemôže predstaviť nijaké mesto ani obec na Slovensku a čo podnietilo i zrod divadelného odboru Slovenského spevokolu, Národného domu, ÚSOD-u a ním i SKD. Pravda, ide o výročia, ktoré neboli predmetom výskumu a hodnotenia autorky, ale jej kniha chtiac-nechtiac dokladá tiež čo znamená pre divadlo, ak má takú dlhodobú kultiváciu svojich divákov. Čím umožňuje inscenátorom nielen „rátať“ s návštevnosťou, ale aj s istou prípravou a kultivovanosťou, nuž dovoľovať si aj „viesť k rastu“ svojho abonenta. Aj to dokladá, že percepčia v divadle je priama súčasť integrity každého divadla.

Podmakovej kniha zostáva trvalo svedčiť o ďalšom a v mnohom mimoriadne záslužnom i podnetnom tvorivom hľadacom, ale aj „výbojom“ období (voči vonkajším

okolnostiam a prekážkam), nielen SKD, ale aj slovenskej divadelnej kultúry a jej medzinárodných ohlasoch. Nemôže teda byť podnetom a prameňom aj pre ďalšie výskumy a hodnotenia, lež aj „výuku“ svojho diváka. Pretože taký rozvin, či príbeh, na aký odkazuje sa nemohol nedieť bez jeho záujmu, lež aj pripravenosť na hodnotné hľadacstvo, ktoré sa vlastne udialo aj ním. Ba kniha je „zlatou“ či krásnou knihou nielen pre jej zlatorez, lež celou výbavou, ozdobou každej knižnice dokladajúcou úroveň knižnej kultúry a jej umenia i remeselnej zdatnosti jej tvorcov. A tak je nielen výročitým pripomenutím vývinových ciest SKD, ale aj odborným prameňom poznávania o jednotlivých spolutvorcoch divadla. Hlásí sa, že je o kráse i sama je krásnou a múdrou knihou. Vernou zápasu o estetické hodnoty...

Mišo A. Kováč

Autor je literárny a divadelný historik.

NEHCENÝCH BRATOV SVIATKY

(FEHÉR, Mikuláš, RUSNÁK, Igor. *Cestou k šesťdesiatke*. Zvolen 2009. 205 s.

ČERVENÁ, Ludmila. *50 rokov Štátnej opery v obrazoch a dokumentoch 1959-2009*. Banská Bystrica 2009, 111 s.)

V minulom roku si Štátna opera v Banskej Bystrici a Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene pripomenuli výročia svojho založenia. Títo „nehcení bratia“ slovenskej divadelnej scény, ktorí od roku 1959 v podstate do roku 1999 fungovali pod jednou strechou, si jubileá pripomenuli i reprezentatívnymi publikáciami o svojej histórii.

Tú opernú k päťdesiatinám Štátnej opery zostavila muzikologička Ludmila Červená. Samotná publikácia v titule akcentuje obsahové zameranie na 50 rokov inštitúcie v obrazoch a dokumentoch. Červená ho vystavala v prvej časti na už známom evidovaní a prezentovaní počiatkov hudobného divadelníctva mesta od 17. storočia až po zriadenie profesionálneho hudobného divadla v Banskej Bystrici. Pred čitateľom defilujú osobnosti a inštitúcie hudobného divadla z domáceho i regionálneho prostredia až po založenie Spevohry zvolenského Divadla Jozefa Gregora Tajovského, ktorej sídlom sa roku 1959 stali divadelné priestory banskobystrického Národného domu. Inštitúcia bola koncipovaná ako zájazdová hudobno-divadelná scéna stredného Slovenska. Roku 1972 bola táto inštitúcia reprofílovaná na operu, čo okrem zvýšenia umeleckých cieľov, ambícií a nárokov znamenalo i redukcii počtu zájazdových vystúpení. Roku 1993 sa operná zložka osamostatnila od zvolenskej činohry a vznikla Štátna opera. Tento stav vydržal tri roky, potom sa opera stala súčasťou Stredoslovenského štátneho divadla vo Zvolene. Po ďalších troch rokoch sa inštitúcia opäť osamostatnila. Autorka vo výstavbe textu postupuje pokusom o periodizáciu umeleckého profilu opery. Prvé desaťročie jej jestvovania pomenováva ako desaťročie žánrovej profilácie. Druhé desaťročie považuje za éru slovenských operných objavov a dramaturgických návratov. Návraty a éra novínok, takto je charakterizované desaťročie siahajúce po rok 1989. Štvrté desaťročie považuje au-

torka za éru dramaturgických objavov a posledné desaťročie za éru nových objavov a nových tvárí. Ďalšie časti publikácie sa venujú jednotlivým umeleckým žánrom v krátkych exkurzoch do histórie operety, muzikálu a tanečnému umeniu na banskobystrickej scéne. Knižka ďalej stručne hovorí o osobnostiach divadla. Prináša anotácie o pôsobení dramaturgov, sólistov v jednotlivých hlasoch a baletu, o sólistoch s medzinárodným renomé, o dirigentoch, zbormajstroch, korepetítoroch, operných režiséroch a scénicky ch výtvarníkoch. Rovnako sporo sa píše o hudobných telesách opery a festivaloch, na ktorých sa divadlo podieľa. Záver Červenej textu predstavuje evidencia hosťovania opery, štatistické prehľady a súhrnná charakteristika repertoáru. Takúto evidenčnú povahu textu majú aj záverečné prehľady premiér. Relatívne samostatnou časťou publikácie je fotografická obrazová príloha koncipovaná a i nazvaná *Farebná mozaika inscenácií Štátnej opery v rokoch 1991-2009*. Efektívne, efektívne, dynamické i koncepčné videnie zobrazovania divadelného diania je na výbornej umeleckej i komunikačnej úrovni. Je žiaľ autorsky anonymné.

Pod titul *Cestou k šesťdesiatke*, čo je názov pamätnice zvolenského divadla, sa autorsky podpísala dvojica dramaturgov – seniorov Mikuláš Fehér a Igor Rusnák so zostavovateľskou spoluprácou mladej súčasnej dramaturgičky DJGT Uršuly Feraňčukovej. Čitateľ naráta dvadsaťštyri prispievateľov do publikácie a to bez autorov fotografií, ktoré sú jej bohatou súčasťou. Text každého z prispievateľov má i pri takom veľkom množstve svoju váhu, funkciu a smerovanie v kontexte knihy i jej percepcie. Ťažiskovým textom je stať Igora Rusnáka pod titulom *Chvilé, roky, životy*. V nej autor skratkovite opisuje, často na základe osobného poznania, dejiny zvolenskej činohrenej inštitúcie. Jeho opis má charakter pozitivistckej historiografie s čarom osobného výberu historických faktov, ich interpretácie, výkladu a v konečnom dôsledku rozprávania o dejinách divadla. Svoje rozprávania o histórii oživuje i spomienkami aktívnych účastníkov dejín divadla, hercov, ktorí takto vstupujú do dobových súvislostí formou osobných výpovedí. Tento postup je pôsobivý i tým, že percipienta osobnostne vtahuje

do dejinných udalostí, má akoby šancu stať sa jeho účastníkom. Vnútorne je text členený i na špecifickejšie problémy dejinných udalostí. Táto žánrovosť potom píše fragmenty dejín dramaturgie, hereckej tvorby, spoločenského fungovania divadla, statusu diváka či jeho recenzenta.

Základný Rusnákov text je obklopený príspevkami rôznej povahy, funkcie i určenia. U. Ferenčuková píše v skratke o rôznych, i nekonvenčných, smeroch činnosti divadla v treťom tisícročí. Časť *Spomienky a pozdravy osobností spätých s DJGT* vo Zvolene je individuálnou výpoveďou autorov, fragmentom vlastnej optiky dejín jednotlivých autorov textov vkomponovaných do dejinných súvislostí divadla. Enumerácia týchto osobností napovie čitateľovi o čom oni hovoria. Je to Osvald Záhradník, Milovoje Mladjenović, Lubomír Feldek, Peter Heneš, Marián Kološta, Marián Marcinka, Michal Spišák, Monika Necpálová a Štefan Hudák. Prezentácia čriepkov ústnej histórie pokračuje v časti publikácie nadpísanej *Spomienky osobností umeleckého súboru*. Týchto spomienok je pätnásť individuálnych a jedna kolektívna. V knižke nájdeme aj krátku stať o významnom dramaturgovi divadla Júliusovi Trégerovi. Publikácia obsahuje i text o histórii projektu Zámocké hry zvolenské

a tým i o podiele zvolenskej činohry na 35. ročníkoch tohto podujatia. V závere sa 205 stránková publikácia napĺňa enumeráciou zamestnancov divadla v jeho 60. sezóne, čriepkami z divadelnej kroniky, ktoré obsahujú napríklad zápisy návštev divadla Dagmar Gregorovej-Prášilovej i prezidentov Michala Kováča a Ivana Gašparoviča. Kontext divadelného organizmu vo sfére percepcie rozširuje stať, ktorá eviduje prehľad zájazdov divadla od roku 1995. Publikácia obsahuje, pravdaže, dôležitú faktografiu divadelného života a to súpis inscenácií divadla v rokoch 1949-2008. Súpis uvádza titul, dátum premiéry, réžiu, dramaturgiu, tvorcov scény, kostýmov a hudby.

Obe publikácie sú predovšetkým empirickým uchopením dejín inštitúcií bez analytického, či nebodaj hodnotiaceho rozmeru textu. To je ich daň reprezentatívnej funkcii knižiek koncipovaných k výročiam ich založenia. Konglomerát empirickej faktografie a príťažlivej vizualizácie publikácií robí z týchto dielok čitateľsky príťažlivé a reprezentatívne tituly divadelnej i regionálnej spisby.

Miloš ŠÍPKA

Autor je pracovníkom Štátnej vedeckej knižnice v Banskej Bystrici