
DIVADELNÍK, KTORÝ MOŽNO PRIŠIEL PRISKORO – JACQUES COPEAU (1879 – 1949)

MICHAELA JUROVSKÁ

literárna a divadelná kritička, umelecká prekladateľka

Zborník štúdií, esejí a spomienok *Jacques Copeau hier et aujourd'hui* (Jacques Copeau včera a dnes)¹, venovaný jednej z kľúčových osobností francúzskeho divadla 20. storočia Jacquovi Copeauovi (4. 2. 1879 – 20. 10. 1949), rozhodne nie je v našom kultúrnom, divadelnom a vedeckom kontexte bežnou knižnou publikáciou. Vyšiel z iniciatívy slovenského zostavovateľa a autora vo francúzštine za účasti odborníkov zo šiestich krajín a z troch kontinentov v koedícii Vydavateľstva Slovenskej akadémie vied VEDA a parížskeho Vydavateľstva mandľovníka, ako by znel preklad Editions de l'Amandier. Navyše prináša text divadelnej hry *Les jeunes gens et l'araignée ou la Tragédie imaginaire* (Mládež a pavúk alebo Zdanlivá tragédia), ktorej autormi sú Copeauovi žiaci Jean Villard-Gilles a Michel Saint-Denis a ktorá je takto po prvý raz prístupnená francúzskej a inonárodnej verejnosti.

Slovensko-francúzske súvzťažnosti

Nie je náhoda, že vznik a vydanie copeauovského zborníka podnietil a zabezpečil (v spolupráci s Mariou Ines Alivertiovou z Università degli Studi di Pisa a s Marcom Consolinim z Université Paris III – Sorbonne nouvelle) práve profesor Miloš Mistrík, ktorý sa ako jeden z mála slovenských teatroológov systematicky venuje aj francúzskemu divadlu – popri renomovanej odborníčke z VŠMU profesorky Soni Šimkovej a idúc v stopách nestora či doyena slovenskej (nielen) teatrologie profesora Júliusa Pašteku, ako aj nebohých profesorov Jána Boora a Jozefa Felixa. Z Mistríkovo hľadiska ide o logické vyústenie doterajších profesionálnych záujmov a aktivít, veď už v roku 2006 vydal vo vydavateľstve VEDA v edícii Slovenskej teatrologickej spoločnosti *Rozhľady* rozsiahlu monografiu *Jacques Copeau a jeho Starý holubník* s ambíciou, ako to sám formuloval v úvode, „definitívne zakotviť“ aj „v našom divadelnom a umenovednom myslení“ francúzskeho „režiséra, herca, spisovateľa, publicistu a mysliteľa“, ktorý je jedným „z najvýznamnejších inšpirátorov nielen francúzskeho, ale celého európskeho a svetového divadla 20. storočia“.² Poznamenajme, že ide o monografiu nielen fundovanú, lež aj dôkladne zdokumentovanú, prinášajúcu v druhej časti v preklade Martina Brtko ťažiskové texty samého Copeaua (od divadelných projektov cez výber z korešpondencie a spomienok po úvahy o Molièrovi a Diderotovi či o ľudovom divadle). O tri roky pri príležitosti Copeauovho dvojitého výročia (130. výročia narodenia a 60. výročia smrti) usporiadal Mistrík, vtedy riaditeľ Kabinetu divadla a filmu SAV (dnes Ústav divadelnej a filmovej vedy), medzi-

¹ Sous la direction de Miloš Mistrík, Editions VEDA Bratislava – Editions de l'Amandier, Paris, 2014.

² MISTRÍK, Miloš. *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 5.

národnú konferenciu *Jacques Copeau včera a dnes*, ktorá sa konala 15. – 17. mája 2009 v Bratislave a napriek zhodnému názvu s teraz vydaným zborníkom nemala rovnaké autorské zastúpenie ani obsahové zameranie.

Iniciovanie a vydanie medzinárodnej publikácie o francúzskom divadelníkovi nie je teda náhodným počínom s podenkovým efektom, lež je prejavom seriózneho hĺbkového záujmu slovenského teatrológa, podloženého konkrétnymi výstupmi/výsledkami odbornej a vedeckej činnosti. Treba zdôrazniť, že je tiež dôkazom Mistríkovej nespornej a v našich vedeckých a odborných kruhoch nie takej bežnej organizačnej, manažérskej a vlastne kultúrno-diplomatickej schopnosti dať ľuď dokopy, a to ľudí z rôznych krajín aj z rôznych kontinentov (z Francúzska, Talianska, Poľska, Slovenska, USA a Japonska – teda z Európy, Severnej Ameriky a Ázie), navyše s rôznymi špecializáciami. Ďalších ľudí zasa vedel slovenský teatrológ presvedčiť o potrebe vydania takejto publikácie a jej distribúcie nielen vo Francúzsku, ale aj v Kanade či ďalších frankofónnych krajinách, a našťastie aj na Slovensku, kde zužujúci sa kruh frankofónov a frankofilov vytrvalo odoláva angloamerickému jazykovo-kultúrnemu tlaku, ak nie rozpínavosti.

Za zmienku stojí, že copeauovský zborník do tlače redakčne pripravila a na jeho konečnej podobe sa po jazykovo-štylistickej stránke podieľala Danièle Monmartová, dlhoročná skúsená editorka francúzskych teatrologických publikácií a sama autorka radu štúdií, naklonená slovenskému i českému divadlu a vôbec umeniu a kultúre. Tu si dovoľím malú osobnú odbočku: Danièle som spoznala koncom novembra 1991 v parížskom Ústave slavistiky (Institut d'Études slaves), kde jej práve vyšla s predslovom Václava Havla a s doslovom Denisa Bableta kniha *Le Théâtre libéré de Prague – V. & W.* o pražskom Osvobozenom divadle Voskovca a Wericha (s tým prvým, usídleným v USA, pred jej vydaním horlivo korešpondovala). Počas diplomatického pôsobenia vo Francúzsku v prvej polovici deväťdesiatych rokov minulého storočia som s ňou bola v stálom pracovnom i priateľskom styku, tak ako s ňou bol v stálom kontakte aj profesor Mistrík. Vo svojej knihe krátkych próz, črt a esejí *Ži v Paríži* (1994) jej dokonca venoval samostatnú životopisnú črtu, čosi ako výstižnú momentku či skratkovitý portrét dynamickej, šarmantnej a usmievavej, no večne uponáhľanej Parížanky – povedané obrazne – s náručím plným rukopisov, rozumie s príručným kufríkom či s aktovkou nabitou knihami, časopismi a najmä rukopismi a korektúrami, keďže e-mail bol vtedy ešte len v plienkach: portrét Parížanky, ktorá má aj české a dokonca slovenské korene, ako vyšlo najavo oveľa neskôr. Bezpochyby i vďaka kontaktom s doktorkou Monmartovou a s jej vtedajším pracoviskom, Výskumným laboratóriom scénických umení (Laboratoire de Recherches sur les Arts du Spectacle) pri francúzskej obdobe našej akadémie vied Centre national de la Recherche scientifique, sa heslá o slovenskom divadle i dráme z Mistríkovo pera dostali do francúzskych encyklopédií svetového divadla, či už do dvojzväzkového *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre* Michela Corvina (Bordas, Paris, 1995), ktorý začínajúc druhým vydaním obsahuje štrnásť slovenských „položiek“ (od dramatikov Jána Chalupku, Jozefa Gregora Tajovského a Petra Karvaša cez režisérov Jána Borodáča, Jána Jamnického, Ferdinanda Hoffmanna, Jozefa Budského, Karola L. Zachara, Miloša Pietora, Vladimíra Strniska a Jozefa Bednárika po scénografov Ladislava Vychodila a Jozefa Cillera, vrátane súborného hesla – prehľadu o slovenskom divadle), alebo do encyklopédie Giovanniho Listu *La Scène moderne*, zameranej na scénické umenia v druhej polovici 20. storočia (Carré – Actes Sud, Paris – Arles, 1997), ktorú D. Monmartová

sčasti redigovala (popri inom tu nájdeme heslá, prípadne súpisy tvorby, vzťahujúce sa na Milana Sládka, Jána Zavorského, Karola Horáka, Blahoslava Uhlára, Miloša Karáska, Romana Poláka či tiež na Radošinské naivné divadlo). Napokon spomeňme slovenské „divadelné zastúpenie“ (od Aničky Jurkovičovej cez Hanu Meličkovú po Emíliu Vášáryovú) v monumentálnom svetovom slovníku tvorkyň *Le Dictionnaire universel des Créatrices*, ktorý zostavili Béatrice Didierová, Antoinette Fouquová a Mi-reille Calleová-Gruberová (Editions des Femmes – Antoinette Fouque, Paris, 2013).

Na domácej pôde, v niekdajšom Národnom divadelnom centre (dnes Divadelný ústav), zas M. Mistrík inicioval – v spolupráci s D. Monmartovou, ktorá je aj autor-kou úvodného slova – vydanie reprezentačnej ročenky *Slovenské divadlo* vo francúz-štine. Do materiálovo bohatej a vizuálne príťažlivej publikácie *Théâtre slovaque* (1996) prispeli Soňa Šimková, Zuzana Bakošová-Hlavenková, Oľga Panovová, Ida Hledíko-vá, Dagmar Podmaková, Ivan Lacika, Ladislav Čavojský, Andrej Mafašik a Miloslav Blahynka. O intenzívnej slovensko-francúzskej spolupráci svedčia tiež Mistríkove štúdie priebežne publikované vo francúzskych odborných periodikách *Théâtre/Public*, *Alternatives théâtrales*, *Registres – revue d'études théâtrales*, či jeho pôsobenie na Université Paris III – Sorbonne nouvelle v školskom roku 2003/04. Slovenský teatro-lóg tu mal ako hosťujúci profesor dva prednáškové cykly na tému *Herecké techniky 20. storočia* a *Absurdná dráma včera a dnes*, pričom v rámci druhého cyklu predstavil tiež absurdnú drámu z „východnej Európy“ na čele s Poliakmi, s „klasikom“ Sławo-mirom Mrožkom a s dramatikom, no i skvelým básnikom Tadeuszom Różewiczom cez Čechov Milana Uhdeho a Václava Havla po našich „absurdistov“ či „absurdní-kov“ Lasicu a Satinského, ako aj Lubomíra Feldeka.

Hold ako prehodnotenie

Už predslov režiséra Jacqua Lassalla, nasledovníka Antoina Viteza na čele fran-cúzskeho divadelného svätostánku, ktorý pred štvrtstoročím uvádzal do prevádz-ky obnovený Starý holubník (*Théâtre du Vieux Colombier*) na rovnomennej ulici v Paríži ako druhú scénu Comédie Française, napovedá, že copeauovský zborník nie je ladený pietne ani oslavne, lež má pracovný, výskumný či študijný ráz. Lassallov „Ošemetný hold“, ako by sa dal voľne preložiť francúzsky názov *Épineux hommages*, obsahuje aj otázky, aj výhrady, a je vskutku neskrývane osobnou výpoveďou toho, kto sa k majstrovmu odkazu dostával ťažko, ale tým vážnejšie a dôkladnejšie sa ním zaoberal. A iste nie náhodou si za motto zvolil úryvok z interview Andrého Langa so Jacquom Copeauom z roku 1926: – „Možno ste prišli priskoro. Možno ste divadelník, ktorý neexistuje...“ Ticho mi po chvíli odpovie: „Možno...“ (s. 9).

Lassalle tu otvorene vystupuje ako príslušník generácie, ktorá sa musela vyrovná-vať s Copeauovým dedičstvom, plným pozoruhodných podnetov predovšetkým na poli réžie, hereckej prípravy i myslenia o divadle, no aj nedotiahnutých projektov či neuskutočnených predsavzatí, a najmä so skresľovaním jeho odkazu – či už ide o Co-peauovu nábožnosť a „pravcovú“ konzervatívnosť, či o krátke šéfovanie v Comédie Française v háklivom období vichystického režimu, či o jeho údajne ľavicové chá-panie ľudového divadla, le théâtre populaire. Ako zdroj inšpirácie objavuje Lassalle Copeaua až v rokoch vlastnej zrelosti, a to aj vďaka dvom antológiám, ktoré vydala režisérova vnučka Catherine Dastéová a jej syn, Copeauov pravnučok Christophe All-wright. Nimi predostretý „objektívizovaný a vášnivý“ pohľad na Copeaua, na jeho

nielen ambície a úspechy, ale aj na jeho „pochybnosti a možno aj nenaplnené sny“ (s. 13), je pre Lassalla skutočným objavom a spätným objavovaním – seba a obdobných problémov a frustrácií vlastnej generácie.

Teda nie Copeau ako monument, veď „monumenty petrifikujú a vytvárajú stereotypy“ (s. 129), ako zdôrazňuje Marco Consolini v štúdiu *Jacques Copeau dans les années trente: la traversée du désert* (Jacques Copeau v tridsiatych rokoch: prechod cez púšť). Naopak, Copeau ako živý prameň, ako ten, kto sa pokúšal, povedané tentoraz spolu s M. Mistríkom v jeho copeauovskej monografii, „ponúknuť alternatívu, nové poslanie divadla“, no takmer nepoužíval „slová ako revolúcia, reformácia či deštrukcia“ a „hovorel takmer výlučne o obnove, reorganizácii, alebo prestavbe“ (s. 47 – 48). Len na okraj poznamenajme, že tomuto obnoviteľovi skôr ako novátorovi bol cudzí radikalizmus vtedajších avantgárd, najmä anarchistický a vyzývavý negacionizmus dadaistov a surrealistov. Súvisí to s formovaním jeho tvorivej osobnosti v okruhu intelektuálov a umelcov sústredených okolo modernistickej a zároveň neoklasicistickej *Nouvelle Revue Française*, ktorá od založenia v roku 1909 prinajmenšom do druhej svetovej vojny platila doma za ohnisko umeleckého diania a myšlienkového kvasu a v medzinárodnom meradle za francúzsku značku literárnej, kultúrnej a intelektuálnej kvality. Dnes už legendárna tlačová tribúna elitného, ba elitárskeho mozgového trustu, z ktorej vzišlo aj jedno z najvýznamnejších francúzskych vydavateľstiev Gallimard, a ktorá mimochodom vychádza dodnes, sústreďovala okolo seba také spisovateľské veličiny, ako boli Copeauovi blízki priatelia a spolupracovníci André Gide či Roger Martin du Gard, a Copeau, ktorý sa k divadlu dostal ako umelecký a literárny kritik a pokúšal sa aj o vlastné dramatické texty, dokonca v prvých rokoch pôsobil ako jej šéfredaktor.

Rad štúdií v zborníku fazetovo, no bez nároku na úplnosť zachytáva rôzne etapy a aspekty Copeauovho pôsobenia s dôrazom na životodarnosť a jedinečnosť jeho umeleckého a myšlienkového odkazu v nadnárodnom rámci. Kým Marc Sorlot z burgundského Centra historických štúdií v Beaune sa zameriava na ľudské i umelecké dozrievanie zakladateľa Divadla a následne aj Školy Starého holubníka, presnejšie, na jeho „dlhé mučivé dospievanie“ (v rovnomennej stati *Jacques Copeau: une longue adolescence tourmentée*), sám Mistrík sa v štúdiu *Les Copiaus sans Copeau* (Copeaučatá, respektíve Skupina Copiaus bez Copeaua), prinášajúcej mnohé neznáme fakty a nové pohľady, sústreďuje na dospievanie/dozrievanie Copeauových odchovancov a nasledovníkov po zatvorení Starého holubníka v Paríži, ktoré prebieha na burgundskom vidieku v rokoch 1924 – 1929. Spočiatku je plné finančných ťažkostí a nezhôd so šéfom či s tátorom, no postupne smeruje k viac-menej vydareným samostatným pokusom o umeleckú sebarealizáciu. Svedčí o tom aj inscenácia *Les jeunes gens et l'araignée* (názov by sa dal preložiť aj ako Mládež a pavúčia hra), ktorou sa copeauovská družina bez Copeaua predstavila v posledný rok svojho burgundského účinkovania. Súdiac podľa textu uverejneného v tretej časti zborníka si táto imaginárna tragédia dodnes zachovala svieži humor a poéziu v zobrazení ľúbostných aj kamarátskych vzťahov, navyše témou rodovej rovnosti akoby prebehla dobu, pričom ženské postavy sa javia silnejšie a zrelšie v porovnaní s mužskými spoluhráčmi a partnermi.

Rovnako si zachovala príťažlivosť myšlienka divadelného súboru ako bratstva či cechu, ak nie komúny, alebo jednoducho divadelnej kompánie, „kočovnej spoločnosti“, družiny, skupiny ľudí s rovnakými záujmami, ktorí sa neraz realizujú metódou kolektívnej tvorby a fungujú ako sebestačné spoločenstvo, vedené nie komerčnými

cieľmi či profesionálnymi kultúrno-reprezentačnými ambíciami, lež spoločnými ideálmi v rovine estetickej i etickej, vrátane ideálu divadla bezprostredne pôsobiacého na čo najširšie vrstvy divákov. Táto copeauovská myšlienka ožila vo svete v druhej polovici 20. storočia v podobe najrôznejších divadelných zoskupení, vedome vytvárajúcich alternatívu k oficiálnej scéne a ku komerčnému divadlu, od Living Theater v USA po dodnes fungujúce Théâtre du Soleil vo Francúzsku. Ožila aj u nás najmä po Nežnej revolúcii, pričom niektoré z alternatívnych zoskupení sa udržali dodnes. A vynárajú sa ďalšie myšlienkové asociácie – napríklad v podobe otázky, ako to vlastne Blaho Uhlár myslel v *I. slovenskom divadelnom manifeste* ešte pred založením Divadla STOKA (autorom druhej časti manifestu *Divadlo krízy* je budúci tvorca masiek v kultovej inscenácii *Impasse* Miloš Karásek), keď vyhlásil, že „poslaním umelca nie je potvrdzovanie jestvujúcich hodnôt, ale ich permanentná verifikácia“³. Verifikácia, čiže overovanie, skúmanie, skúšanie, trvalé a vytrvalé prehodnocovanie – žeby aj v zmysle prísne selektívnych návratov k tomu, čo tu už bolo, teda v zmysle copeauovských reaktualizácií/renovácií?

Revolucionár či reakcionár?

Consolini upozorňuje, polemizujúc so stereotypom Copeaua ako apoštola divadelnej decentralizácie a kultúrnej demokratizácie, spájanej tradične s ľavičiarstvom, že Copeau je revolucionárom práve tým a preto, lebo sa obracia k minulosti (a v tomto zmysle je „reakcionár“) a „znovuobjavuje tradíciu“ (s. 130). Jeho symbolický či priam biblický prechod cez púšť v tridsiatych rokoch minulého storočia, „*la traversée du désert*“ v názve štúdie, však v prenesenom zmysle znamená aj prechodné stiahnutie sa do ústrania, dočasný odchod zo scény, ktorý sprevádzajú Copeauove tri (márne) pokusy o posilnenie zástoja umeleckého divadla: neúspešná kandidatúra na post šéfa Comédie Française v sezóne 1929/1930, zahŕňajúca, ako inak, aj pedagogickú dimenziu vysnívaných reformných snáh, neuskutočnený nápad založiť Úniu umeleckých divadiel (Union des Théâtres d'Art) ako tvorivú organizáciu s divadelnou školou a s pridruženými divadelnými scénami, vďaka ktorej by Copeau a jeho niekdajší žiaci a kolegovia zo Starého holubníka Charles Dullin a Louis Jouvet, ale aj členovia Družiny pätnástich (Compagnie des Quinze) Copeauovho synovca Michela Saint-Denisa a ďalší spolu odolávali komerčným tlakom a mohli sa plne sústrediť na umeleckú činnosť, vrátane výberu repertoáru a jeho vzájomnej koordinácie (na úskalia tohto projektu, najmä na chúlостivú otázku delby kompetencií medzi bývalým učiteľom a dospelými žiakmi vzápätí upozornil bystrý kritik a divadelník s vlastnými bohatými skúsenosťami André Antoine), a napokon zámer založiť v Paríži Divadlo Jacqua Copeaua (s tým, že bude spoločne fungovať a vzájomne sa dopĺňať s Antoinovým divadlom), ktorý sa takisto nenaplnil. Ako zdôrazňuje autor štúdie, požiadavka umeleckej náročnosti sa tu stretá s predstavou ľudového divadla, finančne dostupného všetkým vrstvám obyvateľstva, no opäť sa ukazuje tragický rozpor medzi majstrovým veľkolepým vizionárstvom a triviálnou skutočnosťou, o ktorú sa trieštia jeho plány a sny! Oproti Jouvetovi a Dullinovi, ktorých pohlcuje každodenný boj za prežitie ich divadiel, totiž Copeau s predstihom pochopil, že obdobie „diva-

³ Pozri bulletin k inscenácii *A čo?*, DISK, Trnava-Kopánka, 29. 4. 1988.

delných laboratórií“ či „divadiel na okraji“ sa skončilo, presadila sa ústredná úloha režiséra a nadišiel čas štrukturálnych zmien v divadle ako inštitúcii. V tomto zmysle sa Jacques Copeau javí ako otec francúzskeho a európskeho verejného divadla (le théâtre public).

Podobne ako Copeaua, posadnutého myšlienkou „uniknúť za každú cenu súkoliesiu produkcia-exploatacia“ (s. 138), „divadelný trh“ prevalcoval aj iných reformátorov divadla v 20. storočí, Antonina Artauda, Gordona Craiga, Adolpha Appiu a taktisto Andrého Antoina, ktorý síce podľa Consoliniho nebol až taký „rojko a vizionár“ (s. 130), ale od roku 1914 bol vo Francúzsku marginalizovaný. Práve vzťahmi medzi mladým Copeauom a jeho kritikom, o generáciu starším zakladateľom Théâtre Libre, ich názorovým zblížovaním i rozdielnosťou ich postojov, ba nedorozumeniami medzi nimi sa zaoberá talianska univerzitná bádatelka z Pisy Simona Montiniová v stati s výrečným názvom *Antoine, critique de Copeau: convergences, divergences, malentendus*, kým jej americký kolega Thomas John Donahue zo Saint Joseph's University vo Filadelfii skúma paralelné snahy dvojice reformátorov, Jacqua Copeaua a Jacqua Rouchého, o obrodu a obnovu činoherného divadla a divadla tanečného začiatkom 20. storočia (*Jacques Copeau et Jacques Rouché: réformateurs jumeaux; rénovation et innovation théâtrales au début du XXe siècle*). Na úlohu Copeaua pri profesionálnom štarte režiséra a herca Jeana-Louisa Barraulta (obidvaja boli obdivovateľmi Paula Claudela, no na rozdiel od Barraulta sa Copeauovi podarilo uviesť iba prvú verziu *Výmeny*) poukazuje Vincenzo Mazza z Université de Paris Ouest Nanterre La Défense pod príznačným názvom *Le Patron et l'élève* (Šéf a žiak). Gessica Scapinová z Univerzity v talianskej Padove v štúdiu *Spontanéité et technique dans la poésie de Jacques Copeau* a Pierre-Philippe Meden z parížskeho Laboratória etnoscenológie pri Dome vied o človeku (Maison des Sciences de l'Homme) v štúdiu *Georges Hébert: un gymnaste de référence pour Jacques Copeau* zas analyzujú Copeauovu divadelnú poetiku z hľadiska podielu spontánosti a techniky: od premysleného využívania funkcií ľudského tela a čerpania z metódy francúzskeho gymnastu Héberta a iných v hereckej príprave a divadelnej praxi cez herecké inšpirácie detskou hrou po vedomé nadväzovanie na európsku tradíciu talianskej commedie dell'arte i na ázijskú tradíciu japonského divadla Nô, či už ide o improvizáciu, či o typologickú nemennosť (stálosť) postáv, alebo o plodné návraty k divadelnej maske.

Takto vychádzajú najavo ďalšie styčné body medzi priekopníkom Copeauom a divadelnými hľadačmi nasledujúcich pokolení prinajmenšom vo francúzskom rámci (od Planchona po Mnouchkinovú a iných), ale aj medzi Copeauom a jeho súčasníkmi a niekdajšími spolupracovníkmi. Yukie Maseová z tokijskej Univerzity Waseda v stati *Retrouvailles inattendues de Copeau et Jouvet à travers des réflexions sur le théâtre japonais* poukazuje napríklad na to, že nečakané spojivá medzi Copeauom a Jouvetom – a tiež čosi ako prevzatie štafety – spätne potvrdzujú práve ich úvahy o japonskom divadle. Jouvet totiž odchádza zo Starého holubníka v roku 1922, práve keď sa jeho šéf so Suzanne Bingovou začínajú zaujímať o divadlo Nô, avšak o štvrť storočia sa sám vracia k Nô, keď skúma vzťahy medzi hercom ako fyzickou entitou a divadelnou postavou, medzi komediantovým telom (telesnosťou) a divadelnou maskou, a vzdaluje sa od európskej kultúrnej tradície a konceptu aristotelovskej mimezis.

Na podnetnosť copeauovských „lekcií“ aj v súvislosti s ľahkou múzou a francúzskou tradíciou café-concert a café-chantant napokon upozorňuje Marilynne Romainová z parížskej Spoločnosti pre divadelnú históriu (Société d'Histoire du Théâtre),

ktorá sa v štúdiu *Un Copiau au music-hall: sur les traces de Jean Villard-Gilles* vydáva po stopách nám už známeho člena Les Copiaus menom Jean Villard-Gilles. Tento dramatik, textár, skladateľ, spevák a klavirista švajčiarskeho pôvodu, ktorý prešiel od varietných vystúpení pre široké publikum k intímnejšiemu a umelecky náročnejšiemu kabaretu, dôvtipne uplatnil vo vlastnej dlhoročnej praxi niektoré Copeauove zásady, či už ide o bezprostrednosť v kontakte účinkujúceho s obecenstvom, či o „teatralizáciu“ čiže „dialogizáciu“ aj hudobno-speváckeho výstupu (vo dvojici s partnerom alebo s partnerkou), či o copeauovské holé pódium (*le tréteau nu*) bez kulís a rekvizít s výnimkou hudobného nástroja (klavíra). Inoval tak francúzsky šanson medzivojnového obdobia a zároveň razil cestu veľkým autorským interpretom päťdesiatych a šesťdesiatych rokov minulého storočia na čele so Georgeom Brassensom a Jacquom Brelom.

Inšpirácie a komparácie

Predmetom výskumu je tiež Copeauov ohlas v zahraničí: v Taliansku, konkrétne vo Florencii, kde francúzsky režisér vytvoril viacero inscenácií; v Japonsku, kam podnety zo stáže v Starom holubníku preniesol Parížom sčasti odchovaný dramatik a režisér Kunio Kishida (pozri stať Keiko Miyamotovej z Divadelného múzea pri tokijskej Univerzite Waseda *Kunio Kishida et l'héritage de Jacques Copeau au Japon*); v Poľsku, a to nielen v zmysle reflexie Copeauových snáh, určenej odbornej i širokej verejnosti, ale tiež v zmysle prekvapujúcich príbuzností či paralel medzi tvorivými metódami a cieľmi (najmä pendant Starého holubníka, varšavské „divadelné laboratórium“ *Reputa*, ktoré vzniklo nezávisle od Copeauovho parížskeho v roku 1919), a napokon v zmysle nepriamych väzieb a filiácií (Jerzy Grotowski a iní), ako to dokladá v informaçne nasýtenom príspevku *Jacques Copeau: Réception en Pologne* u nás dobre známy varšavský teatrolog Zbigniew Osiński.

Rozsiahla štúdia *Copeau et Florence Marie Ines Alivertiovej* je pozoruhodná z viacerých hľadísk. Autorka v nej rozoberá vzťah Jacqua Copeaua ku Florencii, podnietený „literárnym kočovníctvom“, najmä čítaním Stendhala, ako aj florentskými potulkami Andrého Gida a celej kompanie NRF, a v istom zmysle korunovaný vďaka manželke maliara Thea van Rysselbergheho objavom motívu dvoch holubíc na dlažbe vo florentskom kostole San Miniato, ktorý sa stane emblémom Starého holubníka. Zdôrazňuje, že „okrem Paríža žiadne iné mesto nehralo takú dôležitú a kladnú úlohu“ v Copeauovom živote čo do „plánov, realizácií aj vzkriesených počinov“ (s. 144), keďže newyorská „misia“ Starého holubníka v rokoch 1917 – 1919 predstavovala pre Copeaua nielen zásobáreň skúseností, ale aj nevyhnutnosť vzdať sa mnohých predsavzatí.

Už počas prvého florentského pobytu v roku 1915 nadviazal francúzsky divadelník priamy styk s Angličanom Edwardom Gordonom Craigom, zakladateľom revue *The Mask* a školy *Arena Goldoni* a zástancom architektonického usporiadania scény. Ako obdivovateľ *Giotta* a *Fra Angelica* nezdieľal síce Craigov koncept „abstrahovanej krásy“ (s. 153), zaujala ho však jeho požiadavka všestrannej remeselnej zručnosti (*l'artisanat théâtral*), kladená na každého člena súboru, a po newyorskej anabáze a návrate do Paríža ju zavádza v obnovenom Starom holubníku.

Copeauovo druhé florentské obdobie (1933 – 1938) sa nesie v znamení spolupráce s hudobno-divadelným festivalom *Maggio Musicale Fiorentino* a výsledkom sú tri inscenácie – stredovekého mirákula o svätej *Uliva* *Rappresentazione di Santa Ulliva*, hry

súčasného dramatika Rina Alessiho *Savonarola*, už poznačenej dobovou ideologizáciou, a Shakespearovej komédie *Ako sa vám páči*. Všetky tri popri inom charakterizuje kongeniálne využitie verejne prístupných priestorov pod šírým nebom (historicky a kultúrne jedinečných florentských kláštorných nádvorí, námestí s palácami a loggiami či mestských parkov) na scénické účely. Tento postup si mimochodom vyskúšali tiež majstroví „učni“ a „tovariši“ počas pôsobenia v Burgundsku. Sám Copeau, ktorý *Scapinove šibalstvo* inscenoval v Paríži aj „za rohom“ Starého holubníka na Námestí Saint-Sulpice pred rovnomennou katedrálou, po ňom naposledy siahol v roku 1943, keď uviedol stredoveké mystérium *Zázrak s pozláteným chlebom* na nádvorí unikátneho súboru hospicov v Beaune v srdci Burgundska pri príležitosti päťstoročnice tohto kláštorno-nemocničného komplexu, kde o šesť rokov naposledy vydýchol. Vo Florencii tak Copeau podstúpil „zaťažkávajúcu skúšku“, ktorá podľa Alivertiovej potvrdila jeho „výnimočnú zrelosť a citlivosť“ a zároveň „krajnú koherentnosť jeho tvorivej cesty“ v protiklade k tendenčnému názoru, vyvodzujúcemu z majstrovho obrátenia na vieru či skôr návratu k viere v roku 1925 jeho údajné umelecké „zlyhanie“ a „zrady“. Scénografické a režijné riešenia ako aj textologické úpravy (v prípade prvých dvoch dramatických predlôh) v spojení s jansenisticky rigoróznou prípravou inscenácií viedli k vytvoreniu „veľdiel“ s európskym ohlasom, a to „v podmienkach podliehajúcich značným obmedzeniam“, navyše „podstatne prispeli k vývinu talianskej divadelnej réžie a jej nehatenému napredovaniu po druhej svetovej vojne“ (tu i vyššie s. 172 – 173). V slovenských reláciách je Alivertiovej štúdia cenná aj zo širšieho komparatívno-metodologického hľadiska, keďže nám poskytuje niektoré konkrétne poznatky o situácii v umení a kultúre v Mussoliniho Taliansku a nepriamo tak pobáda k pozornému skúmaniu situácie u nás, či už v prvom slovenskom (vojnovom a profašistickom) štáte, či v komunisticky totalitnom Československu.

To isté sa dá povedať o štúdií Marion Denizotovej z Université Rennes 2 v Hornom Bretónsku *Jacques Copeau et le régime de Vichy: la volonté d'unir la nation par le théâtre*, ktorej predmetom je Copeauovo rozhodnutie za vichystického režimu „zjednotiť národ divadlom“ a viesť v tomto smere Comédie Française. Pokus trvá pár mesiacov (od mája 1940 do januára 1941) a pre stupňujúci sa tlak nemeckej okupantskej vrchnosti nevyhnutne stroskotá. Denizotová však jednoznačne vyvracia podozrenie o Copeauovom kolaborantstve a zdôrazňuje, že otázky o „autentickom zmysle“ divadla si Copeau dával od roku 1913 a že jeho odpovede sú „takmer nezávislé od politického kontextu“ (s. 186). Podobne pri objasňovaní divadelníkovho chápania ľudového divadla, ako ho vyložil v rovnomennej publikácii z roku 1941 *Le théâtre populaire* či aj inde, poukazuje na odlišnosť, ba protichodnosť koncepcií z prelomu 19. a 20. storočia, od ktorých sa tento projekt odráža a ktoré v ľudovom divadle najčastejšie vidia možný nástroj skultúrenia či vzdelávania sociálne znevýhodnených vrstiev v duchu tradične ľavicového zmýšľania alebo prostriedok integrácie, geografického a sociologického zjednotenia ľudu ako národa, čo zodpovedá skôr tradične pravicevému nacionalistickému smerovaniu. Oproti bežnej historiografii a teatrografii tak vychádza najavo značná rozmanitosť kultúrno-historického podložia, z ktorého idea a ideál ľudového divadla vyrastajú, a zároveň osobitosť každého pokusu o ich naplnenie, či už ide o Romaina Rollanda, či o Jacqua Copeaua alebo o Jeana Vilara a iných.

Vášnivo čínorodá existencia

Dva záverečné príspevky zborníka sú charakterom odlišné, no v mnohom objavné: na jednej strane pôvabná i vrúcna, a pritom jemne humorná spomienková esej na obávaného a milovaného starého otca z pera dnes vyše osemdesiatročnej Copeauovej vnučky, takisto divadelnej herečky Catherine Dastéovej (*Jacques Copeau, Grand-Père redouté et aimé*), ktorá je svojským doslovom k celej publikácii, na druhej strane faktograficky nasýtená stať správkynke divadelníkovej pozostalosti Simone Drouinovej o bohatom Fonde Jacqua Copeaua v Oddelení scénických umení v parížskej Národnej knižnici (*Le Fonds Jacques Copeau au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France*), ktorá, pravdupovediac, v našincovi vzbudí popri záujme a obdive aj pocity frustrácie. Áno, vo Francúzsku, v tejto starej kultúrnej krajine už celé stáročia vedia, že obnova či obroda nie sú možné bez poznania toho, čo bolo, že vedomie kontinuity, väzieb a súvislostí a potreba preryvu, čiže vykročenia novým smerom úzko súvisia, a že „vášnivo čínorodá existencia“ (s. 254) umelca či intelektuála neprebíha bez tvorivých kríz a tápania, ktoré osobnosť jedinca v konečnom dôsledku posilňujú. Preto je také dôležité vydať o nich svedectvo, a toto svedectvo aj zachovať a sprístupňovať ďalším generáciám. Návrat k minulosti, u nás na Slovensku odjakživa pokladaný za zbytočný, neproduktívny či dokonca nerentabilný, totiž môže mať a aj má zmysel, pokiaľ je výberový a cieľavedomý – a pokiaľ sa nedá sputnať predsudkami a fixnými ideami. Vlastne ide o to, čomu dáme prednosť – kritériu novosti pred kritériom pravdivosti, alebo naopak, či sa prikloníme k názoru veľkého francúzskeho dramatického básnika Paula Claudela, vyslovenému v prednáške *Náboženstvo a poézia* (1928), že „veci a básne“ – a tu si dosadíme za termín básne umelecké diela či tvorivé činy z akejkoľvek oblasti umenia či vôbec duchovnej činnosti – „môžu byť nové, len keď sú pravdivé, a mladé, len keď sú večné“.

Copeau dnes alebo potreba slobody

Medzinárodný kolektív bádateľov pod vedením prof. Miloša Mistríka v zborníku *Jacques Copeau hier et aujourd'hui* sprístupňuje mnohé stránky Copeauovho odkazu, ktoré sa dnes opäť javia ako výsostne aktuálne. Nemožno si želať nič iné ako to, aby sa ich poznanie priaznivo prejavilo v našom rozmýšľaní o divadle, v príprave divadelných adeptov a následne najmä v divadelnej praxi. Predovšetkým v praxi našich profesionálnych súborov, po Nežnej revolúcii (na rozdiel od ochotníkov a alternatívov) nadbiehajúcich čím ďalej tým viac vkusu diváckych más alebo úzkeho kruhu sponzorov, čiže konzumnej priemernosti a konvenčnosti, gýčovosti, bulvárnosti, naturalizmu či plochému realizmu – všetkému tomu, proti čomu sa staval svojím tvorivým hľadačstvom francúzsky divadelník, praktik aj teoretik, režisér, herec aj pedagóg Jacques Copeau. Ten, ktorého slová spreď osemdesiatich rokov, z čias hospodárskej krízy a nástupu zvukového filmu, vtedy najväčšej konkurencie divadla, súznejú s našimi dnešnými potrebami a situáciou možno viac, ako by sme chceli: „Nepotrebuje posledný výkrik (módy). Potrebuje prvý výkrik. Nejde o to postaviť najdokonalejšie divadlo na svete. Ide o to poskytnúť nám divadelnú arénu, ktorá by bola najslobodnejšia na svete“ (s. 137).

**A THEATRE-MAKER WHO MIGHT HAVE COME TOO EARLY –
JACQUES COPEAU (1879 – 1949)****Michaela JUROVSKÁ**

A collection of studies, essays and memories *Jacques Copeau hier et aujourd'hui* (Jacques Copeau Yesterday and Today), dedicated to one of the key personalities of 20th-century French theatre, Jacques Copeau (4 February 1879 – 20 October 1949), is not a common book publication in our cultural, theatre and scholarly context. It was initiated by the Slovak editor and author Miloš Mistrík and issued in French as a co-edition of VEDA, the publishing house of the Slovak Academy of Sciences, and Editions de l'Amandier based in Paris. It includes contributions by experts from six countries and three continents. The international team of researchers describes many aspects of Copeau's legacy, which seem highly topical again today. As a bonus, the publication contains a play written by Copeau's disciples Jean Villard-Gilles and Michel Saint-Denis, *Les jeunes gens et l'araignée ou la Tragédie imaginaire* (The Youth and the Spider, or a Seeming Tragedy), which has been made available to the public in France and elsewhere for the first time.