KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Divadelní režiséri na prelome tisícročí*. Bratislava : Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2014, 358 s. ISBN 978-80-969266-4-0.

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV spolu so Združením slovenských divadelných kritikov a teoretikov sa už niekoľko rokov intenzívne venuje systematickému výskumu mladšieho slovenského divadla. Pravidelné vedecké podujatia podnecujú reflexiu aktuálneho divadelného diania na Slovensku, zachytávajú trendy posledných desaťročí a súčasne vytvárajú priestor na diskusiu. Výsledkom týchto úsilí sú nielen štúdie v časopise Slovenské divadlo, ale tiež pozoruhodná séria publikácií venovaná rôznym tematickým okruhom z danej oblasti. Výtvarný motív, ktorý spája rôzne farebné variácie obalu, veľmi vhodne evokuje pozorovanie, križovatku, pestrosť; mierne naklonené písmo pomyselne upozorňuje na potrebu „vyrovnať sa" s predkladanou problematikou. A to sa zostavovateľom a prispievateľom aj darí.

Po prvých troch publikáciách, ktoré vznikli pod editorským vedením skúsenej teatrologičky Dagmar Podmakovej (*Podoby a premeny hrdinu v súčasnej dráme*, 2011; *Generačné premeny a podoby slovenského divadla*, 2012; *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*, 2012), prichádza ďalšia pod názvom *Divadelní režiséri na prelome tisícročí* (2014). Je výsledkom vedeckej konferencie, ktorá sa konala 11. septembra 2014 v Malom kongresovom centre SAV v Bratislave. Editorsky ju pripravila mladá teatrologička Elena Knopová.

Hoci nie zamýšľaným, ale zaujímavým výsledkom zborníka (nielen toho posledného) je zmapovanie slovenského teatrologického zázemia, ktoré sa generačne vrství a omladzuje. Prehľad autorov v závere najnovšej publikácie dokumentuje pomerne veľké vekové rozpätie: medzi najstarším a najmladším prispievateľom (Tibor Ferko, nar. 1932; Diana Laciaková, nar. 1987) je rozdiel viac ako pol storočia. Spomenutý zoznam potvrdzuje aj známu skutočnosť, že v oblasti teatrológie existuje generačné vákuum, týkajúce sa tvorcov narodených v období cca 1965 – 1974, čiže súčasných štyridsiatnikov a päťdesiatnikov. Slovenská teatrológia sa tak zreteľne delí na dve výrazné generačné vlny.

K jednoznačným pozitívam najnovšieho zborníka (i jemu predchádzajúcej konferencie) patrí ich rovnomerné zastúpenie a vzájomný dialóg. Pozitívom je i pestrá reprezentácia rôznych akademických a špecializovaných umenovedných inštitúcií (napr. Divadelný ústav Bratislava, Katedra divadelných štúdií VŠMU v Bratislave, Akadémia umení v Banskej Bystrici, Katedra kulturológie FF UKF v Nitre, Ústav dizajnu médií Fakulty masmédií Paneurópskej vysokej školy v Bratislave...), ale i divadelných kritikov či praktikov aktívne pôsobiacich mimo tohto inštitucionalizovaného prostredia. Ich spolupráca je výsledkom postupného a trpezlivého „sceľovania rozjazvenej spoločnosti", keď po roku 1989 museli (podobne ako divadlo) hľadať svoju identitu a opodstatnenie. Publikácia *Divadelní režiséri na prelome tisícročí* tak ponúka oveľa viac, ako len materiály z konferencie.

Rôzne vzdelanostné i skúsenostné zázemie prispievateľov, popri vyššie spomenutom a žiaducom generačnom dialógu, prináša aj ukážky rôznych prístupov a metodiky výskumu. To môže na jednej strane poslúžiť ako inšpirácia pre medziodborový dialóg, súčasne však môže narušiť ucelený dojem z výslednej publikácie. Najmarkantnejší je tento jav v príspevku Dagmar Inštitorisovej *Polákove mizanscény (náčrt)*, v ktorom autorka predostiera výsostne teoretický koncept aplikovaný na tvorbu Romana Poláka. Predstavuje hľadanie teoretickej metodiky ako nástroja na uchopenie Polákovej špecifickej režijnej poetiky. Ostatné príspevky sú zväčša koncipované ako profilové štúdie o jednotlivých režisérskych osobnostiach (*Ján Sládeček – režisér slovenskej klasiky, Jozef Bednárik – Homo musicus, Línie režijnej poetiky Svetozára Sprušanského, ...*), alebo sa zameriavajú na určitý jav v tvorbe konkrétneho režiséra (*Gynokritické divadlo Ivety Škripkovej, Spoločenské a dokumentárne v divadle Jána Šimka*).

Koncepčnou nejasnosťou je ich zoradenie. Zreteľným kritériom nie je ani generačné, ani tematické zaradenie a poradie nezodpovedá ani programu konferencie, ktorý je zhrnutý v zázname z diskusie. Ten je, napokon, najproblematickejšou časťou publikácie. Na-

priek autorizácii a výberovosti, ako avizuje zostavovateľka, v prepise zostali aj časti, ktoré majú skôr interný charakter (napr. diskusia Vladimíra Predmerského a Idy Hledíkovej o používaní pojmov bastonáda a rakvičkárna, s. 334 – 335 či záznam hlasu z pléna, s. 331). Spôsob, akým sú tieto príspevky zaznamenané, rovnako ako ich prínos pre skúmanú oblasť, sú otázne. V diskusii tiež zostali nejednoznačné informácie: napr. autorstvo štúdie o Ivete Škripkovej pripisuje Vladimír Predmerský Dagmar Inštitorisovej. Autorkou príspevku o nej však na tejto konferencii bola Nadežda Lindovská (s. 316). V prípade, že nejde o príspevok prednesený na tomto podujatí, redakčná poznámka mohla informáciu upresniť.

Úroveň publikácie a jej informačnú hodnotu naopak zvyšujú záverečné časti, ktoré poskytujú zoznam prispievateľov s encyklopedickými profilmi a veľmi užitočný menný register. Vítaným vylepšením a bonusom by mohol byť prehľadný zoznam režisérov, ktorým sa publikácia venuje, vizuálne rovnocenný so zoznamom prispievateľov (napríklad na zadnej záložke, ktorá ostala prázdna). Čitateľ by sa tak nepochybne jednoduchšie orientoval už pri zbežnom pohľade na knihu. Rovnako dobre by poslúžili aj ich stručné encyklopedické profily, čo by pomohlo najmä študentom a širšej verejnosti presnejšie zaradiť režiséra do konkrétnej generácie či zrekapitulovať obdobia jeho tvorby pri samotnom čítaní príspevkov. Pri týchto poznámkach však treba skonštatovať, že sa týkajú úvah o využití konferenčného zborníka pre širšiu verejnosť, na čo nepochybne má potenciál.

Vhodne zvolená téma konferencie a následne zborníka ponúkla možnosť prierezovo zachytiť generačné vrstvenie v oblasti divadelnej réžie, vzácny okamih „tu a teraz" – v „okamihu" prelomu tisícročí (približne 1990 – 2010), v slovenskom divadelnom priestore (s presahmi do zahraničia, najmä Českej republiky). Paralelné skúmanie tvorby jednotlivých režisérov v nej odráža na jednej strane rozdiely ich poetík a vnímania divadelného umenia – aj v súvislosti s generačným vrstvením, súčasne však odhaľuje vzájomné vplyvy, vývinové súvislosti, divergencie či konvergencie k tradičnejším či novátorským formám divadelných prejavov. Tým zborník nadobúda veľkú dokumentačnú hodnotu.

Tendenciu vnímať publikáciu takmer ako monografiu (či vysokoškolskú učebnicu) o slovenskej súčasnej réžii inšpiruje najmä zaradenie príspevku Sone Šimkovej s názvom *Tendencie súčasnej európskej divadelnej réžie alebo Identita v pohybe* na úvod publikácie. Okrem rozhľadu a intenzívnych skúseností s európskym divadlom v ňom autorka preukazuje výnimočný zmysel pre systematizáciu a exaktné pomenovanie jednotlivých javov. Opierajúc sa nepochybne aj o svoje dlhoročné pedagogické skúsenosti, poskytuje čitateľom „návod" ako a na čo „zaostriť". Príspevok je nastavením optiky, pomyselnou šošovkou, ktorá premieta európske tendencie do slovenského prostredia. Zaujme rozdelenie dejín réžie na tri základné etapy: predréžiu v 19. storočí, divadlo reprezentácie (po prvej divadelnej reforme) a divadlo udalosti (od 60. rokov 20. storočia). Ale aj pomenovanie a sledovanie nových tendencií na základe statusu textu, priestoru a času, fyzickosti, interkultúrovosti, prekračovania hraníc atď.

Prvé príspevky o režiséroch sa venujú tomu „najtradičnejšiemu" (interpretačnému či reprezentačnému) typu réžie, čím nepriamo nadväzujú na úvodný príspevok a v ňom uvedenú systematizáciu. Škoda, že nastolenú líniu sa už ďalej dodržať nepodarilo, respektíve sa ju nepodarilo komunikovať až k cieľovej skupine.

Martin Timko na príklade Pavla Haspru pomenoval špecifický problém slovenskej réžie, ktorá bola dlhé roky nerozlučne spätá so spoločenským dianím a politikou. Bola nástrojom, ako premeniť divadlo na spoločenskú tribúnu. V nových politických podmienkach po roku 1989 si slovenské divadlo, a teda i réžia, museli hľadať nový okruh problémov, ak nie priam novú funkciu a podobu. Timko tieto skutočnosti „strát a nálezov" v oblasti Hasprovej réžie citlivo reflektuje a prezentuje tak Hasprovu tvorbu ako pars pro toto v slovenskej divadelnej kultúre.

Andrej Maťašík sa zaoberá tvorbou Jána Sládečka, ktorý predstavuje „bádateľsko-interpretačnú" líniu slovenského divadla (nadväzujúcu najmä na tvorbu Ľubomíra Vajdičku), s dramaturgickým príklonom

k slovenskej klasickej dráme. Toto „vyvieranie tradičných problémov stredoeurópskeho priestoru“ (s. 54) nevníma Maťašík ako anachronizmus (k čomu by prvotný dojem ľahko zvádzal), ale ako prínos. Sládeček v mimobratislavskom divadelnom priestore, v čase, keď sa divadlá od slovenskej klasiky zámerne odkláňali, vytvoril inscenácie, ktorými vedome a poučene nadviazal na inscenačnú tradíciu najhrávanejších klasikov. Maťašík upozorňuje na kontexty tohto vývinu a legitimizuje režijný i pedagogický prínos Jána Sládečka pre slovenské divadlo.

Kým prvé dva príspevky mali ambíciu prezentovať režisérske osobnosti v komplexnosti s dôrazom na časové vymedzenie prelomom tisícročí, v príspevku Michaely Mojžišovej s názvom *Jozef Bednárik – Homo musicus* sleduje autorka prioritne líniu tvorby vymedzenú druhmi hudobného divadla (operou a muzikálom). Cenné je, že ju mapuje vrátane presahov do českého divadelného priestoru, pričom vytvára a objasňuje nové súvislosti. Príspevok vyniká presnou štruktúrou, vysokou odbornosťou, pričom si však udržiava punc jazykovej sviežosti a zrozumiteľnosti. Mojžišová jednoznačne patrí k tzv. vypísaným autorom, ktorí dokážu zužitkovať svoju dlhoročnú recenzentskú prax.

Krátky pohľad na prvé tri príspevky o osobnostiach réžie svedčí o tom, že zapĺňanie bielych miest, avizované v editorkinom úvode, sa takýmito vedeckými podujatiami a publikáciami napĺňať darí. Vytvárajú a pomenúvajú súvislosti, rozširujú kontexty, upozorňujú na prehliadané skutočnosti. Súčasne však ukazujú aj rôzne prístupy k témam v súvislosti s časovo-priestorovými možnosťami osobného zážitku skúmaného divadla. Martin Timko a Michaela Mojžišová analyzujú tvorbu, ktorú mohli osobne zažiť a zachytiť len v pomerne krátkom časovom úseku. V príspevkoch preto musia popri osobnej skúsenosti, schopnosti kriticky hodnotiť a analyzovať, využívať aj metódu rekonštrukcie a historického výskumu, aby našli a pomenovali korene daných javov. Tento prístup je prínosom najmä z pohľadu prehodnotenia písomne tradovaných a často skreslených postojov.

Na druhej strane príspevky starších teatrológov, z ktorých je ako prvý v danej publikácii zaradený Andrej Maťašík, majú výhodu autenticity –„súputnictva“ a skúsenosti, ktorá je v prípade divadelného umenia prakticky nenahraditeľná. Analýza a hodnotenie tvorby má v týchto príspevkoch okrem vedeckého spracovania aj hlboký podtón ľudskej spriaznenosti a porozumenia. Výrazným príkladom je štúdia Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej *O poetike a etike alebo Tichý rebel Juraj Nvota*, ale i krátky pohľad Gézu Hizsnyana na *Divadelné obrazy Eduarda Kudláča*. Príspevok Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej zaujme presnou adresnosťou – obracia sa priamo na čitateľa („Nemýľte sa...“, s. 90), vysvetľuje, rozpráva príbeh, pričom sa miestami pohráva s jazykom, aby čitateľa nielen sprevádzala príbehom, ktorý spoznala, ale aby ho dokonale pochopil. Tu sa tiež zrejme odrážajú jej dlhoročné skúsenosti v pedagogickej praxi. Predstavuje Juraja Nvotu vo vzácne vyváženom pomere z pohľadu teatrológie (vývinu poetiky) a z pohľadu premenlivej spoločnosti a jej filozofie (etiky).

Príspevok Gézu Hizsnyana je v porovnaní s ostatnými štúdiami ojedinelý predovšetkým skromným rozsahom. Súčasne je však ojedinelý aj z pohľadu výberu témy. Hizsnyan je jediným autorom zo staršej generácie teatrológov, ktorý sa zaoberá osobnosťou výrazne mladšou – Eduardom Kudláčom. Vek a skúsenosť pridávajú k atribútu „súputnictva“ aj kritický odstup a schopnosť vnímania širších súvislostí, ktoré často mladším teatrológom unikajú. Hodnotné je, že Kudláčovu tvorbu na malom priestore vykresľuje od VŠMU (*Jsem absolutní vůle*) až do súčasnosti, pričom načrtáva súvislosti aj so zahraničným divadlom a jeho poetikou. Výhodu odstupu má i profil Martina Čičváka v príspevku Ľubice Krénovej. Rozhľadená divadelná publicistka *Obštrukčným a difúznym v tvorbe Martina Čičváka* vnáša do zborníka v čitateľsky vďačnej podobe pohľad na odraz českej, respektíve česko-nemeckej divadelnej školy. Vynikajúcou pomôckou pre čitateľa sú medzititulky, ktoré s publicistickým zmyslom pre výstižnosť mimoriadne presne charakterizujú Čičvákovu poetiku i základné okruhy tvorby.

Niekde na pomedzí „súputnického“ zážitku a historického výskumu stojí príspevok

Dagmar Podmakovej s názvom *Čechov v Polákovom videní - Od straty ilúzií po obraz chaosu*. Podobne ako Michaela Mojžišová, aj tu autorka vyberá z režisérovej tvorby konkrétnu líniu – tentoraz určenú témou. Podmaková interpretuje vybranú časť Polákovej tvorby ako reflexiu čechovovských javov v slovenskej spoločnosti. Čechov sa v široko analyzovaných kontextoch stáva spoločenským lakmusovým papierikom nielen pre prelom tisícročí v Polákových interpretáciách. Podmaková ho predstavuje i prostredníctvom rekonštrukcií najvýznamnejších inscenácií ako autora aktuálneho v akejkoľvek dobe, ktorá sa zaoberá problematikou človeka a jeho schopnosti zrealizovať zmenu.

Tematické vyčlenenie, nadväzujúce na úvodnú štúdiu Sone Šimkovej, je zreteľné predovšetkým v dvoch príspevkoch: *Gynokritické divadlo Ivety Škripkovej* od teatrologičky Naderždy Lindovskej a *Spoločenské a dokumentárne v divadle Jána Šimka* od Diany Laciakovej. Obidva mapujú nové témy i formy súčasného divadla, ktoré súvisia so širšie zameraným výskumom autoriek (Lindovská sa venuje feministickému a rodovému vnímaniu divadelných javov, Laciaková výskumu dokumentárneho divadla). To im umožňuje sledovať konkrétne prejavy daného spoločensko-filozofického prúdu či umeleckého smeru v tvorbe režisérov/režisérok. V štúdiách ide o uskutočnenie prvotného výskumu a aplikovanie poznatkov z iných oblastí (najmä filozofia, politika, literatúra) v slovenskom divadelnom kontexte.

Problém nejasnosti a nedostatočného zachytenia niektorých javov teatrológiou pomenováva Ida Hledíková vo svojom príspevku *Premeny a diverzita bábkarských postupov na vybraných inscenáciách slovenských režisérov*. Na rozdiel od ostatných štúdií sa autorka venuje viacerým osobnostiam (Marián Pecko, Roman Polák, Rastislav Ballek, Ondrej Spišák, Gejza Dezorz), pričom sa sústredí na bábkarské postupy v ich tvorbe. Načrtáva ich rôznorodosť od použitia figuratívnych bábok až po využívanie masiek či figurín v tzv. „činoherných" inscenáciách. Týmto príspevkom autorka nepriamo upozornila na nedostatočnú reflexiu koexistencie a prelínania činoherných a bábkarských postupov, ktoré patrilo a stále patrí k často využívaným a funkčným tvorivým postupom. Na tému nadväzuje Lenka Dzadíková, ktorá v príspevku *Tradičné a popkultúrne – poetika režiséra Gejzu Dezorza* prezentovala výsledky výskumu tvorby jediného bábkového divadla pre dospelých a špecifiká jeho vývinu, najmä v oblasti dramaturgie.

Príspevky Lenky Dzadíkovej, ale i vyššie menovanej Diany Laciakovej súčasne predstavujú „súputnické" výpovede, v ktorých mladá generácia teatrológov analyzuje a hodnotí tvorbu mladých režisérov. K nim možno zaradiť i štúdiu Miroslava Ballaya *Línie režijnej poetiky Svetozára Sprušanského* a Eleny Knopovej *Malé divadelné svety Doda Gombára.* Všetky sú pionierske – nie v zmysle predrevolučnej ideológie, ale v zmysle priekopníctva. Takmer jediným knižným zdrojom, ktorý mohli (aj to nie všetci) využiť, bola doslova generačná zbierka rozhovorov *Semiš a chróm: Sprievodca mladým divadlom* (Divadelný ústav, 2000). Jej vznik v roku 1999 iniciovala teatrologička a mladá pedagogička VŠMU Anna Grusková, ktorá do príprav zapojila svojich študentov a absolventov vtedajšej divadelnej vedy či dramaturgie. Napriek nedostatku materiálov a nevyhnutnému čerpaniu informácií z osobných skúseností či dokonca osobných kontaktov sa štúdie mladej generácie vyznačujú hlbokým a citlivým ponorom do problematiky a snahou o objektivitu. Prinášajú mimoriadne cenné informácie a prvé úspešné pokusy o vnútorné členenie či pomenovanie istých javov v režijnej tvorbe vybraných režisérov.

Je škoda, že posledné miesto v tejto časti publikácie patrí najstaršiemu prispievateľovi – kritikovi a dramaturgovi Tiborovi Ferkovi, ktorý sa zaoberá osobnosťou režiséra Mira Košického. Príspevok s názvom *Koreláty Mira Košického, klasika a moderna* opisuje jednu éru Spišského divadla. Podrobne a s úctou. Objektívne a fundovane pomenováva základné línie tvorby a snaženia daného režiséra, ktoré korešpondujú s opisovanými javmi na prelome tisícročí. Na druhej strane je tento príspevok smutným povzdychom nad stavom slovenskej divadelnej kritiky – jej nevšímavosti a omylnosti. Aj keď ide len o jeden príspevok, kritika kritiky na konci nosnej časti zborníka pôsobí nechcene ako pichľavá až bolestná bodka.

Divadelní režiséri na prelome tisícročí je informačne nasýtenou a obsažnou publikáciou, ktorá vyšla v rýchlej nadväznosti na vedeckú konferenciu – a to je jednoznačne pozitívne (nedokonalosti z toho plynúce sú odpustiteľnou záležitosťou). Dôležité však je, aby si tento zborník našiel svojho čitateľa – nielen v úzkom okruhu slovenských teatrológov. Mal by sa dostať aj k praktikom a pri vhodnej propagácii a distribúcii má potenciál stať sa vítaným sprievodcom pri štúdiu slovenského divadla nového milénia aj pre širšiu verejnosť.

Zdenka Pašuthová