HUDOBNOSŤ V AUTORSKEJ POETIKE KAMILA ŽIŠKU

MIROSLAV BALLAY
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Abstrakt: Autor sa vo svojom príspevku venuje niektorým vybraným aspektom hudobnosti v režijnej poetike Kamila Žišku. Zameriava sa predovšetkým na modelovanie a transponovanie hudobnosti výrazu, jeho extenzie do ostatných zložiek javiskovej syntézy. Zámerom príspevku je funkčné uchopenie možného fungovania autorského myslenia, režijných postupov a špecifickej divadelnej estetiky.
Kľúčové slová: Hudobnosť, autorská poetika, divadelné dielo, muzikalita.

Divadelný režisér, hudobný skladateľ, textár, scenárista, dramaturg Kamil Žiška (1978) je osobitý divadelník, ktorého môžeme registrovať v širšom spektre druhov a typov divadla. Ako viacdimenzionálny tvorca pôsobil vo viacerých divadlách doma i v zahraničí (Štúdio L+S, Bratislavské bábkové divadlo, Divadlo Ludus, Bábkové divadlo Žilina, Radošinské naivné divadlo, alternatívne divadlo Elledance, Slovenské komorné divadlo v Martine, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Divadlo Minor Praha, Teatr Baj Varšava, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre) ako aj v niekoľkých amatérskych súboroch (napr. Divadlo DINO, Horná Streda). Presahy jeho tvorivého pôsobenia sú výrazne prítomné predovšetkým v tvorbe divadla pre deti i dospelých vo viacerých slovenských bábkových divadlách (Bábkové divadlo Žilina, Staré divadlo Karola Spišáka ai). Podľa slovenskej teatrologičky Lenky Dzadíkovej je K. Žiška: „*...režisér úspešných, hĺbavých, poetických inscenácií* (...) *To, čo platí o jeho inscenáciách pre dospelých, nachádzame i v tvorbe pre deti – láskavý pohľad na svet a vzťahy, poetickosť a harmonizácia*." (Dzadíková, s. 141 – 142, 2012)

S jeho režijnou poetikou sa predovšetkým spája hudobnosť ako jeden z dominantných rysov celkovej divadelnej tvorby K. Žišku. Mohli by sme pokojne tvrdiť, že je i jeho doménou par excellence. Hudobnosť v autorskej poetike K. Žišku môžeme reflektovať na osobitnom vyselektovanom príklade jedného autorského kabaretu, ktorý nám pars pro toto poslúži k istému zovšeobecneniu istých špecifík divadelnej tvorby režiséra. Zaujímať nás preto bude autorský kabaret *U temnej Irmy a Chromej Krásky* (2009) pre svoje ojedinelé kvality aplikovanej hudobnosti v pôsobivých režijných dikciách K. Žišku.

U Temnej Irmy a Chromej Krásky

Autorský kabaret K. Žišku s príznačným názvom *U Temnej Irmy a Chromej Krásky* (2009, réžia: Kamil Žiška, Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre) predstavuje jednu z ukážok kontinuálnej hudobno-rytmickej línie tvorby tohto viacdimenzionálneho divadelného tvorcu. Vari najeklatantnejšie v nej vyťažil zo svojich autorských stra-

tégií – hudobnosť, intertextualitu, hravosť, poetickú výrazovosť a hlavne prepojenie celkovej autorskej tvorby s výskumom. Na ploche dramatického textu sprítomnil Paríž na prelome 19. a 20. storočia. Predstavil éru impresionizmu ako nevšedného umeleckého smeru aj s jeho prchavosťou, efemérnosťou a pod. Podľa teoretičky bábkového divadla Idy Hledíkovej: *„...prostredníctvom zdanlivo ľahkého „žánrového impresionistického" obrázku prináša priam sondážny pohľad do ľudských vzťahov hrdinov, ktorých generuje z prostredia parížskej bohémy prelomu 19. a 20. storočia."* (Hledíková, 2011, s. 106).

Snaha preniesť na javisko impresionizmus bola najväčšou výzvou autora. Prostredníctvom troch ústredných postáv umelcov a ich vzťahov k trom úsmevným ženám sprostredkoval ducha doby s esenciou parížskej atmosféry. Príbehovú líniu vyskladal na vzťahoch troch mužov k trom dámam. Cez tematiku lásky, partnerstva, pretlmočil vo svojej podstate umeleckú impresiu, prežívania, utrpenia, myslenia umelcov. Plasticky tak modeloval príbehy o láske s variabilnými odtieňmi tejto ambivalentnej emocionálnej polarity. Do popredia nechal vystúpiť trojicu umelcov, ktorí sa stávajú zároveň aj hlavnými postavami kabaretu. Na nich de facto pútavo ilustroval akýsi profil impresionizmu. Spisovateľ Emille – Radovan Hudec (nápadne svojou charakteristikou stelesňoval paralelu so spisovateľom: Émile Zola), sochár Gustáv – Roman Valkovič (zrejmá príbuznosť s Augustom Rodinom) a maliar Cloude – Miloš Kusenda (analogický priam s impresionistickým maliarom Claude Monetom). Do ich života vo frivolnom rytme života parížskej kaviarne vstupujú náhodne tri nonšalantné dámy Kristína (Katarína Petrusová), Mimi (Agáta Solčianska) a Musetta (Danica Hudáková). Pitoreskný majiteľ kaviarne pán Guerbois (Rudo Kratochvíl) sa spolu s dvoma barovými, kabaretnými speváčkami stali sprievodcami celým, miestami didakticky vystavaným autorským kabaretom o impresionizme, jeho predstaviteľoch a pod. Z hľadiska autorských stratégií K. Žišku možno vystopovať v tomto autorskom kabarete prítomnú hudobnosť, silne zakorenenú v texte s citeľnou tendenciou k zhudobneniu).

K. Žiška tak neraz vytvára subtílnu varietu znakov. Svojím spôsobom sa pohráva s motívmi, ktoré ustavične vytvára a voľne, asociatívne variuje do akéhosi sukcesívneho reťazca. Výsledkom je často hra so slovami, slovnými hračkami, takmer „básnenie" uprostred dramatického textu. Každé slovo zvažuje, aby nadobúdalo osobitú váhu v registri výrazovosti. Autor s ním evidentne „žongluje" s komickým vyznením. Na to mu slúži určité vademékum poetiky, ktoré rutinne využíva už ako svoj zjavne čitateľný rukopis. Ako dodáva divadelný publicista a kulturológ Ján Moravčík: *„...kabaret U Temnej Irmy a Chromej Krásky sa vo výraze prostriedkov odvoláva na vtipno-zábavný charakter, ktorý ho nesie. Režisér formuluje svoje tézy symbolikou jazyka, v ktorej sa kategoricky rodí hravosť prejavu vo verbálnej zložke inscenácie ako aj vo forme kabaretných kupletov, po textovej stránke dohrávajúcich aktuálne scény hereckých výstupov. Komické predpoklady inscenačného textu vyrážajú na povrch v zmysle cielených tematizovaní životných situácií účinkujúcich postáv v príbehu doby, ktorá sa nám tiež z odstupom času javí vtipne vzhľadom na spôsoby vyjadrovania, resp. ďalšie prekonané formy životného štýlu. Slovesná ludickosť v prípade autorského kabaretu prechádza viacerými etapami, inscenačnými zámermi jej autora. Na prvom mieste s ľahkosťou dešifrujeme explicitný význam jednotlivých prvkov vtipu, veľmi jasne a prvoplánovo súvisiacich s kabaretnou formou diela."* (Moravčík, 2012, s. 37).

Výrazná ekvilibristika s príslušnými vyjadrovacími prostriedkami sa miestami

U Temnej Irmy a Chromej Krásky. **Staré divadlo Karola Spišáka, Nitra, 2009. Zľava: Rado Hudec, Danica Hudáková /vzadu/, Agáta Solčianska a Rudo Kratochvíl. Snímka: Juraj Schramek, fotoarchív Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.**

premieta až do akejsi rozpoznateľnej „ludickosti" á la K. Žiška. Niektoré pasáže dramatického textu autorského kabaretu doslova tvorí ako „fragmenty". Sú to takpovediac striedajúce sa scénické obrazy, kompozičné časti zdanlivo udržiavajúce jednotu, deja, miesta, času – fiktívne príbehy umelcov a ich partneriek, odohrávajúce sa v pomyselnej parížskej kaviarni. Tento zväčša nemenný priestor sa stáva aj univerzálnym (autor do neho situuje opätovne variabilnými spôsobom aj rôznorodé exteriérové scény). Vďaka tomu sa rámcujúco ohraničený „mikrosvet" básnikov, maliarov, bohémov stáva znakom, zastupujúcim celý kontext pohybu impresionizmu ako špecifického smeru v umení.

K. Žiška zhusťujúco stmelil akúsi esenciu impresionizmu s daným dobovým koloritom, impresionistickým vnímaním reality, jeho zobrazovaním atď. Využil na to celú plochu dramatického textu, do ktorého účinne vkladal dynamicko-menlivé, chaoticko-prchavé, esenciálno-subtílne, znakovo-metaforické, fragmentárno-mihotavé „dojmy", impresie postáv umelcov. Predstavujú rozjatrenú „impresiu" autora. „Dojem" vo svojej intenzite zosilňuje rôznorodými spôsobmi. Vďaka tomu dokázal navodzovať niekedy extrémne polohy vnímania, reflektovania sveta. Postavy často s pôžitkom holdovali neodmysliteľnému absintu – symbolu tohto obdobia s charakteristickou zelenkastou farbou.

Zrejmým zámerom autora bolo vyvolať miestami stavy inakosti vedomia – umeleckého prežívania impresionistov. Absint sa objavoval v tomto autorskom texte frekventovane ako znak určitého strádania, či tápania viacerých impresionistických tvorcov, topiacich svoj žiaľ, neúspech, práve v tomto alkohole. Aj trápenie sa nad nepochopením, nedocenením, neuznaním umelcov, márne čakajúcich pred nemilosrdným Salónom, sa stali symptómami umeleckého súženia tej doby. Motív absintu taktiež značil i bohémsku atmosféru, dobrodružnosť, voľnomyšlienkársku odvahu, rozptyl inakosti a pod. Obdivné diela impresionistov nesporne vznikali v určitých dobových, spoločenských kontextoch často z materiálno-existenčnej núdze. Paradoxné je, že sa absolútne nestretli s pochopením v dobe svojho vzniku, čo by nesporne bolo pre nich aktuálnou spoločenskou satisfakciou.

K. Žiška jednoznačne sprístupnil kontext doby s jeho avantúrami, peripetiami a pod. Rovnako venoval enormný priestor najmä atmosfére – nesmierne lákavej pre impresionizmus. Atmosféra bola pre autora podstatnejšia než samotná hlavná dejová línia. Ako vôbec možno písať o impresionizme a vynechať jeden z najdôležitejších

***U Temnej Irmy a Chromej Krásky*.Staré divadlo Karola Spišáka, Nitra, 2009. Zľava: Miloš Kusenda, Agáta Solčianska, Danica Hudáková /vzadu/, Rudo Kratochvíl, Rado Hudec, Katarína Petrusová /vzadu/. Snímka: Juraj Schramek, fotoarchív Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.**

predmetov jeho záujmu a to atmosféru ako základný leitmotív? K. Žiška ju všemožne vzbudzuje ako prioritnú tematickú kategóriu. Venuje jej natoľko štedrú plochu textu, že predstihne miestami i dej (rozvíjané línie príbehov troch umelcov: spisovateľa, maliara, sochára z prelomu 19. a 20. storočia).

Autor týmto spôsobom permanentne udržoval vo svojom kabarete konštatnú „impresiu" ako generálny tón. Postupne roztváral umeleckú výrazovosť – literárnu, výtvarnú v snahe zachytiť ich procesuálnosť. Odkrývaním tohto procesu tvorby postáv sa zavše podarilo sprostredkovať aj ich stavy a poryvy ducha, jednoducho všetkého, čo všemožne ovplyvňovalo umeleckú predstavivosť. K. Žiška odkrýva v tomto prípade impresiu – dojem z precitnutia inakosti reflexie protagonistov umeleckej bohémy: výtvarníka, sochára, spisovateľa. Práve vďaka tomu, že predostrel ich stimulačný motor kreácie, vytvoril akúsi celkovú impresionistickú tóninu v samotnom texte. K. Žiška upriamil pozornosť na inakosť vnímania výnimočnosti impresionistických umelcov. Zaobalil ju do hravej stupnice, vytrysknutej z originality, detsky prostej i invenčne výrazovej.

Čaro „muzicírovania" K. Žišku spočívala v rytmickosti najčastejšie jednoslovných, príp. krátkych replík v záujme docieliť touto jadrnou úsečnosťou poetickú vibráciu textu. Doslova sa pohrať s replikami a ich lakonickou výrazovou stránkou. Nie sú to však minimalistické parametre Žižkovej dramatickej tvorby, ale slovné hračky, verbálne konštrukty, ktoré imanentne vzbudzujú, resp. sprístupňujú dynamiku hektickej parížskej reality do dramatickej atmosférotvornej jednotky. Tú mu suplujú i scénické poznámky, v ktorých detailne vykresľuje efemérne zvláštnosti i subtílne nuansy vykresľovanej skutočnosti. Svojím spôsobom fotograficky, temer až filmovo zaznamenáva neuchopiteľnú celistvosť sveta, života, do akejsi skomprimovanej gramatickej častice znaku. V dramatickom texte sa objavuje impresionistické uchopovanie sveta v takpovediac fázovitej premenlivosti. K. Žiška sa ju snaží zachytávať do replík postáv. Snaží sa z nej vytvoriť ilúziu. Nedominuje u neho dokumentárnosť akoby sa pri impresionistickej tematike mohlo predpokladať. Realita je na miesto toho skomprimovaná do rozličných útržkov, okamihov, kabaretných skladieb a pod. Umožňuje to „formát" voľne koncipovaného autorského kabaretu, tvoreného dejovými peripetiami *C. Moneta*, *A. Rodina* a *E. Zolu* spolu so šansónmi *Temnej Irmy* (Oľga Schrameková) a *Chromej Krásky* (Lucia Korená). Režisér a autor scenára sprevádza recipienta Parížom a jeho okolím (v jednej scéne postavy dokonca odchádzajú na

***U Temnej Irmy a Chromej Krásky.* Staré divadlo Karola Spišáka, Nitra, 2009. Zľava: Miloš Kusenda, Danica Hudáková, Rudo Kratochvíl, Agáta Solčianska, Katarína Petrusová /vzadu/, Rado Hudec. Snímka: Juraj Schramek, fotoarchív Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.**

výlet za krajinárskym maliarom Corotom mimo veľkomesta). K. Žiška inými slovami povedané vytvára letmú ilúziu úniku. Postavy vo svojich trápeniach, súženiach, bolesti z partnerských vzťahov radšej unikajú do iluzórnosti videných dojmov (pod vplyvom ktorých aj umelecky tvoria, resp. nachádzajú zmysel tvorby). V tom horšom prípade je pre nich neblahým únikom absint. V tomto zmysle vidieť ako sa K. Žiška dotýka aj takýchto hraničných situácií umeleckého tápania. Predstavuje v hre to, čo zamestnáva celkovú umelcovu (spisovateľovu) myseľ: to, čo ho obklopuje, zasahuje(t. j. to, čo bezprostredne zakúša) ako aj to, ako túto vonkajšiu realitu abstrahuje, či dokumentačne (verne) zachytáva a predsa pod vplyvom určitej umeleckej senzibility i tvarovo premieňa. Mohli by sme povedať, že K. Žiška v určitom zmysle zachytáva mimézis v priamom kreatívnom procese: najprv samozrejme rozohratím momentu reflektovania sveta konkrétneho impresionistu – spisovateľa, maliara, sochára, potom jeho umeleckého uchopovania, keď sa sám autor začína „hrať" s ilúziami, tvorenými vetnými hrami, navodzujúce premenu plastického vnemu do ilúzie, ktorá sa vzápätí pre neho stane i umeleckou matériou.

Mohli by sme povedať, že sa K. Žiška hrá s predstavami svojich postáv (z reality vzbudených) a ich impresiami z vonkajšieho rámca sveta. Zachytáva tak dvojakú realitu: parížsku kaviareň a únikové svety impresionistov, znásobené do kolotoča snov, fiktivity, ilúzie a pod. Autor ich rytmicky strieda – svet deziluzívnej reality (neuznanie umelcov v slávnych a významných Salónoch, vášnivé a miestami i kruté mužsko-ženské vzťahy) a svet iluzórny, t. j. úniky, umelecky transformované impresionistickým spôsobom. V Žiškovom autorskom kabarete preto jednoznačne dominuje esteticko-recepčný vplyv s určitým hrovým vkladom prítomných zakomponovaných intertextových súvislostí (niekedy nečakaných). K. Žiška ich s obľubou využíva k zvýšeniu komickosti výrazu a hlavne na dosiahnutie akejsi sprístupnenej aktualizácie ako mierne nadľahčenej paródie, paradoxu, oxymoronu atď. Mohli by sme ich považovať za tvorivý prúd letmých intertextuálnych hier s alúziami, adaptačnými postupmi a hlavne medzitextovými citáciami (odkazmi na známe osobnosti, ich diela atď.), ktoré divák citeľne registroval v dramatickom texte. V prípade autorskej hry *U temnej Irmy a Chromej Krásky*mu boli inšpiráciou literárne pretexty ako napríklad Émile Zola:

L´Oeuvre (1886) ai. K. Žiška pochopiteľne veľmi marginálne povyberal z konkrétnych literárnych niektoré motívy, od ktorých sa tvorivo odrazil. V kontexte konti-

***U Temnej Irmy a Chromej Krásky*. Staré divadlo Karola Spišáka, Nitra, 2009. Zľava: Agáta Solčianska a Rado Hudec. Snímka: Juraj Schramek, fotoarchív Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.**

nuálnej intertextovej hry predovšetkým oživoval viaceré citácie na notoricky známe impresionistické diela: literárne, sochárske, maliarske, filmové a pod.

Ďalšou tvorivou hrou autora v sledovanom kabarete sa stala dominantná dvojica postáv, podľa ktorých je aj celý autorský kabaret K. Žišku nazvaný: *Temná Irma a Chromá Kráska*. Už sami o sebe tvorili smutno-smiešnu, tragikomickú dvojicu s istým groteskným nádychom: fiktívne barové speváčky, prezentujúce sa ako mačky. Tento zvierací motív je ďalším hrovým až metaforickým princípom, prelínajúcim sa celým textom divadelnej hry K. Žišku. Tajomné šansoniérky: *Temná Irma* a *Chromá Kráska* predstavujú jedna čiernu a druhá zase bielu mačku a každá z nich vykresľuje svoj trpko-smiešny, absurdno-tragikomický príbeh. Spievajú ich na dôvažok šedým a bielym myšiam. Ich konštantná prítomnosť v tejto parížskej kaviarni má tiež i akýsi archetypový nádych. Predstavujú dokonca polaritnú funkciu. Jedna je čierna a teda a priori temná, záporná, negatívna a pod. Druhá je chromá, ale v grotesknom, kontrastnom spojení s menom Krásky ako Chromá Kráska – sú pre ňu príznačné skôr pozitívne konotácie. Polarita temnosti a krásy, čiernej a bielej, zápornej a negatívnej, tragickej a komickej, dobrej a zlej vstupujú do deja svojimi autonómnymi dialógmi/ monológmi i piesňovými výstupmi par excellence. Clivé šansóny Irmy a Krásky „kolorujú" atmosféru istej noblesy, hravej tvorivosti ako dobre známeho, špecifického rukopisu K. Žišku. Miestami vstupujú svojimi komentármi do deja, inokedy sú samostatnými postavami s vlastnými bonmotmi, anekdotami a pod. Štylizovaná dvojica žien/ mačiek je protikladom ku skupine nemenných návštevníkov kaviarne. Svojimi piesňami rozvíjajú dejové zauzlenia troch zamilovaných dvojíc. Sú akoby ich patrónkami, strážkyňami. Spievajú o láske, zamilovaní, bolesti (z) lásky. Tak ako sa jednotlivé dvojice navzájom zbližujú, priťahujú, zraňujú, aj *Irma* a *Kráska* sú vo svojej podstate práve touto symbolicky ambivalentnou dvojicou temnosti (pesimizmu, cynizmu) a svetlosti optimizmu (nádeje, lásky). Každá z týchto polarít v nich funguje na takomto doslova rozprávkovom princípe. Kým *Irma* z nich je zámerne tragikomická, absurdná, *Kráska* predstavuje menej cynický akcent komickej výrazovosti. Obe sú však dvojicou, v ktorej je integrovaná jednota v protiklade. Charakterizuje ich hneď na prvý pohľad groteskná podoba, ktorou jedna druhú dopĺňajú. Temnosť sa nákazlivo spája s krásou. Keďže krása je často spájaná s dokonalosťou estetickej vizáže, Kráska je paradoxne chromá. Temný akcent Irmy zase vykazuje istý komický prvok, čo je opätovne groteskne protikladné. Zakomponovaná ženská dvo-

jica postáv: Irma a Kráska spolu vytvárajú vzácnu dualitu opozít: temnosť, škaredosť, krása, tragickosť, ľudskosť, animálnosť, človek/ zviera, žena/ mačka (antropomorfizácia), jing a jang, oheň a voda a pod. Protiklady čiernej a bielej v spojitosti so ženou tvorí ambivalentnú polohu symbolu/ archetypu. Temná Irma by potom takýmto spôsobom mohla znamenať akúsi tienistú stránku (odvrátenú stránku archetypu). V tejto symbolickej dvojici sa vzájomne oba protiklady (rub a líc) spoločne stretávajú. Evidentné je to už hneď v introdukcii autorského kabaretu:

IRMA: *Som Temná Irma*
KRÁSKA: *Som Chromá Kráska*
IRMA: *Som rub*
KRÁSKA: *A líc*
/.../
KRÁSKA: *Sme oklamané ženy*
IRMA: *Oklamaných mužov*

Temná Irma a Chromá Kráska sú dve strany jednej mince. Prezentujú akýsi zgeneralizovaný ženský údel, osud, zažitú skúsenosť. Svojím spôsobom sú univerzálne, večné ako nemenné konštantné typy postáv. V tom tkvie aj ich symbolická hodnota. Odrážajú odvrátený (temný, negatívny) aspekt ženstva spolu s frivolne hrovou komickosťou.

Hudobnosť divadelnej réžie

K. Žiška akoby našiel v divadelnej réžii syntézu svojej univerzálne estetickej orientácie. Hudobnosť mu však na základe predchádzajúcich skúseností s tvorbou autorských kabaretov zostala dominantným inšpiratívnym činiteľom. Neznamená to, že by cielene smeroval k línii hudobného divadla a jeho druhových variantov. Implicitná hudobnosť bola začlenená do jeho jednotlivých textov scenárov a divadelných hier tým, že si vyžadovala zhudobnenie určitých pasáží, alebo mala často poeticky (rýmovaný) charakter s citeľným rytmickým vyznením.

Hudobnosť, či už autenticky prítomná, „živá“, komponovaná je organickou zložkou, kompatibilnou so všetkými ostatnými. Ak sa pre niektorého režiséra stáva určujúcou zložkou najmä výtvarná zložka, pre K. Žišku zase rozhodne práve hudobná. Ako režisér (v rámci tzv. režijnej zložky) dosahuje prostredníctvom nej kompletnú divadelnú muzikalitu – orchestráciu inscenačnej zložky, hravú, komponovanú varietu konfigurácií prvkov na scéne v celkovej syntéze. Doslova toto jeho hudobné cítenie sa markantne včleňuje do hry jednotlivých prvkov divadelnej inscenácie, ktorá je tak výrazne poetickým a hlavne hravým spôsobom komponovaná. Mohli by sme prirovnať Žiškove inscenácie k rýdzo hudobne komponovaným partitúram. Ich základmi sú hudobné materiály, podklady, jednotlivé kompozície, z ktorých sa montážou včleňujú do tvaru, profilu divadelného diela. Čím je v ňom viac hudobného materiálu z pera komponujúceho režiséra/ hudobného skladateľa, tým viac nachádza uplatnenie vo sfére zložiek javiskovej syntézy. Režisér ho inými slovami povedané, divadelne podporuje, rozvíja v ďalších zložkách v zmysle simultánnosti, synkretickosti a syntetickosti. Imanentná hudba v divadelnom diele sa ako hudobná zložka rozširuje, rozťahuje do viacdimenzionálnej platformy. Nejde pritom

U Temnej Irmy a Chromej Krásky. **Staré divadlo Karola Spišáka, Nitra, 2009. Zľava: Danica Hudáková a Roman Valkovič. Snímka: Juraj Schramek, fotoarchív Starého divadla Karola Spišáka v Nitre.**

o samotné hudobné dielo v rámci druhovej kategorizácie, ale činohru, bábkové divadlo, príp. autorský kabaret (malé javiskové formy). V rámci týchto druhov divadla vehementne podnecuje hudobnú platformu divadla, t. j. divadla, v ktorom sa najmä prostredníctvom scénickej hudby, príp. rozhojnenej muzikality divadelného tvaru docieľuje význam.

V divadle K. Žišku to platí niekoľkonásobne. Nielenže využíva živú, organickú hudobnosť ako výrazne prieraznú zložku, prostredníctvom ktorej komunikuje. Práve permanentná hudobnosť je v Žiškových inscenáciách viac než typická. Hudba prioritne diktuje celostný divadelný organizmus. Postupne v ňom tvorca determinuje všetky ostatné zložky javiskovej organizácie – syntézy javiskových zložiek a pod. Potom na základe nej vedome generuje svojský divadelno-hudobný materiál – hudobnú matériu samotného divadelného tvaru. Zároveň sa primárne od hudby ako takej odvíja napríklad herecká zložka, ale aj výtvarná (scénografická), slovenská i svetelná. Autorsky komponovaná scénická hudba má odrazu viacero funkcií. Nielenže ňou K. Žiška neilustruje. Namiesto toho divadelnej akcentuje dominantne vedúci temporytmus – akýsi organicko-stimulačný impulz základného (bazálneho) divadelného „nervu". Čím viac hudobnosť „montážne" tektonicky určuje divadelný celok, tým je inscenácia bohatšia (výrazovo), podnetnejšia, pestrejšia.

Odkazuje to viac-menej na „bazálny" hudobný koreň divadla – divadelnosti ako takej. K. Žiška vie práve tento hudobný podklad v každej divadelnej inscenácii cielene vyhmatať a aktívne podporiť v celkovej režijnej orchestrácii: t. j. kompaktnom reťazení dynamiky „toku" divadelnej procesuálnosti. Divák si touto vyzdvihnutou hudobnosťou divadelnej inscenácie plne uvedomuje základné, formujúce mechanizmy de facto fungovania diela. Predostiera sa mu obnaženejšia jeho samostatná vypuklejšia procesuálnosť. Niet divu, že i samotný pôvod divadla pochádza priamo z hudby.

Možno sa tiež domnievať, že v režijnej poetike K. Žišku je to viac než evidentné. K. Žiška vedome využíva hudobnosť v rámci uplatňovaných vlastných režijných postupov. Ako praktizujúci hudobný skladateľ zreteľne vidí výraznú analógiu medzi režírovaním a komponovaním par excellence. V jeho podaní tieto dve činnosti splývajú dovedna (t. j. komponované i režírované) ako doslova „režijné komponovanie" partitúr divadelnej inscenácie. Je to do istej miery ovplyvnené Žiškovým hudobným nadaním, zmyslom pre hudobnú kompozíciu vlastných režírovaných inscenácií. Rozhodne ide o odlišnejší spôsob osobitého autorského generovania (mohli by sme

tvrdiť), ktorého koreňmi sú dozaista malé javiskové formy, resp. kabaret. Prostredníctvom výdatne akcentovanej, výrazne podporenej hudobnosti divadelného tvaru možno v „tele" divadelnej inscenácie badať zreteľné náznaky výsostne hudobnej asociatívnosti, konotatívnosti výrazu, fragmentárnosti jednotlivých komponovaných „útržkov", scén, obrazov v kontexte „tektonickej" platformy inscenácie.

Hudobná paleta, rozprestretá v rámci divadelnej inscenácie, skrz naskrz ponúka túto pestrú varietu hudobno-recepčného vnímania, pohľadu na divadelné dielo. Syntetizujúci, globálnejší vnem divadelnej recepcie to doslova umožňuje – vnímať, recipovať divadelné dielo hudobne. Stojí za to skúmať, ako sa divadelná inscenácia, ktorá je vždy svojou povahou audiovizuálna vníma čisto hudobno-recepčne. Svojimi hudobnými výrazovými prostriedkami (autentickou, „živou" inštrumentálnou hudbou), rytmom, farbou, dynamikou, či akustickou intenzitou, zreteľne ponúka priehrštie podnetov, vnemov, auditívnej proveniencie k vyslovene hudobnému prístupu k prijímanému divadelnému predstaveniu.

Pokiaľ je v divadelnej inscenácii proporčne využitých dovedna viacero frekventovaných hudobných podnetov v celkovej kompozícii, zvukovej (akustickej) konfigurácii inscenačných prostriedkov, tak následne predstavuje pomerne rešpektovanú plochu pre spomínané „hudobné" vnímanie divadelného diela. V prípade viacerých inscenácií K. Žišku možno uvažovať práveže o hudobnej recepcii divadla, príp. divadelnej recepcii hudobnosti Žiškových inscenácií. Ide o to, čo najväčšmi preváži v rámci divadelnej komunikácie.

Je evidentné, že organickou súčasťou divadelného jazyka je v kontexte celkových audiovizuálnych znakov aj hudobnosť. Jej imanentná prítomnosť je priamo prítomná koniec koncov v každom divadelnom diele. Máme tým samozrejme na mysli činohru, príp. bábkový druh divadla, príp. malé javiskové formy (kabaret), ktoré sú doménou K. Žišku najmä v jeho autorských divadelných postupoch. Aktívny vklad „živej", autentickej scénickej hudby umožňuje tvorcom roztvoriť potenciálnu hudobnosť (muzikalitu) divadla na prioritnú úroveň a nechať ju rozplynúť, „rozhojniť sa" do evidentne globálnejších, syntetickejších rozmerov, rozsahov. Následne takto komponovaná divadelná matéria z podnetne vzídených hudobno-scénických prvkov, zložiek celkovej organickej syntézy divadelného diela môže adekvátne určovať generalizujúci hudobno-divadelný tón.

Opätovne pritom treba zdôrazniť, že vonkoncom nemusí ísť o hudobný žáner, príp. hudobný druh divadla, ale o činohru, príp. kabaret „oživený" autentickou, živou hudobnou produkciou, ktorá zároveň nadobúda v rámci konkrétnej inscenácie zásadný ráz. Spomedzi jednotlivých prostriedkov širokospektrálnej divadelnej komunikácie vystupujú výraznou mierou do popredia najmä hudobné parametre divadelného diela. Prostredníctvom nich sa ozrejmuje, tlmočí výrazné posolstvo, komunikuje svojím spôsobom predsa len univerzálnejšími prostriedkami. Takýmto spôsobom môžeme nazerať na divadelné dielo - jeho výrazové i významové posolstvo prizmou hudobnosti.

Je na mieste tiež upozorniť aj na špeciálny jav, keď evidovaná hudobnosť „preráža" svojou kapacitnou veľkosťou aj do ostatných zložiek javiskovej syntézy. V niektorých prípadoch dokonca dochádza k akejsi difúznej hudobnosti v rámci konkrétnej divadelnej inscenácie. Je možné ju identifikovať nielen v podobe živého autentického sprievodu. Stáva sa nadradenou vo vzťahu k iným zložkám. V ich hierarchii je určujúcou, ovplyvňujúcou doslova všetko ostatné. Dalo by sa povedať, že z nej všetko po-

chádza a zároveň do nej speje. Z hudby pramení rytmus, resp. rytmický tep tektonickej stavby takmer každej Žiškovej inscenácie. Je viac než zrejmé, že vďaka nej získava daný esprit. V tom tkvie typická hra a hravosť poetiky režiséra K. Žišku – komponovaná primárne hudobnými postupmi i v rámci režijnej dikcie. Mohli by sme konštatovať rovnako ako J. Moravčík, že: „*...poetika K.* Žišku *sa opiera o hrové zákony fikcie, vnášajúce do tvorivého procesu inscenovania kvantitatívne sa vrstviaci estetický element. Ide o zdrojové kódy režijnej dikcie, ktorými režisér kreuje inscenáciu a za ktoré môžeme označiť prvky humoru, vizuálno-auditívne asociovanie, autentickú civilnosť postáv, textuálnu ohybnosť (štylistické formy, slovné hračky,...) a najmä hudobný princíp myslenia ako hlavný atmosférický impulz inscenovania. Predostreté funkčné atribúty režijného prístupu sú čiastkovo zastúpené v jednotlivých inscenačných zložkách divadelného diela. Aktívne spolu komunikujú a definujú kvalitatívnu akosť autorskej poetiky režiséra.*“ (Moravčík, 2013, s. 285)

Týmto spôsobom sa možno pozrieť na osobité funkčné parametre takto využitej hudobnosti v prospech vyúsťujúcej významovosti. Hudobnou zložkou sa nekomunikuje iba ilustratívne. Tu už nastupuje výsostne konštrukčno-kompozičná, stavebno-tektonická funkcia. K. Žiška používa hudobnosť vo viacrozmernej dimenzii, kapacite, rozsahu. Má poväčšine stmeľujúci, organicky kompaktný charakter v celostnej kontinuite dynamického plynutia diela. Spredmetňuje ňou procesuálnosť hlavne v konkrétnom autorskom divadelnom postupe.

Hudobnosť inscenácií K. Žišku spôsobuje istú kapacitnú rozľahlosť, keď napríklad scénická hudba hneď vo svojej živej, autentickej produkcii prirodzene obohacuje, ovplyvňuje ďalšie zložky javiskovej syntézy. Svojou vehementnou, výrazne dominujúcou pozíciou sa stáva doslova nákazlivou, pútavou, ba dokonca akýmsi inštrumentom k jej plynúcemu nadväzovaniu na príbuzné, kombinované vzťahy s ostatnými zložkami javiskovej syntézy.

Takto rozsiahlejšie poňatá hudobnosť (muzikalita) vo všeobecnom význame vari najmarkantnejšie postihuje, „formuje“ hereckú zložku. Herecký prejav je jednoznačne s hudobnosťou prepojený. Intonácia, vokálna prezentácia, rytmická pohybová stránka veľkej variabilnosti hereckých vyjadrovacích a výrazových prostriedkov priamo koexistuje s ústrednou hudobnosťou, zabudovanou v korpuse Žiškových inscenácií. Vokálny prejav herca sa napríklad často zapája do rytmického plynutia frekventovanej hudobnej línie ako najjednoduchší spôsob hudobno-spevnej podoby tzv. divadelnej muzikality.

K. Žiška takýmto svojráznym prístupom zjavne vzbudzuje daný rytmický tep v rámci konkrétnej divadelnej inscenácie, ktorý následne určuje jej celkovú hudobno-rytmickú platformu. Hlavný nastavený rytmus inscenácie je rovnako konštrukčným princípom celého divadelného diela. Organizuje a člení ju do jednotlivých kompozičných častí. Istotne je to do veľkej miery dôsledkom komponovania divadelného diela pomocou spomínaných partitúr, ktorými sa jasne zanáša hudobná kvalita kompozičného, konštrukčného pôdorysu divadelného diela. Môžeme na základe toho tvrdiť, že hudobnosť je v Žiškových inscenáciách prítomná v samotnej tektonickej štruktúre divadelného diela ako výrazne generujúci činiteľ, ukazovateľ i indikátor autorskej procesuálnosti tvorby ako takej. Niekedy dokonca dominuje nad textom. Určuje do istej miery jeho plošné rozvrstvenie, rozvinutie do priestorových, situačných, akčných, obrazových konfigurácií i mizanscén. K. Žiška rád koncipuje rad za radom dômyselný aparát precízne vystavaných hudobno-slovesných, hudobno-pohybových, hudobno-priestorových (kinetických), hudobno (svetelných), hudobno-časových

(temporytmických) kompozícií. Môže si to dovoliť, keďže konštruuje divadelné dielo z viac menej parciálnych hudobných segmentov (a to nemáme na mysli len živú, autentickú hudbu: napríklad vokálno-inštrumentálnu), ale jej hmotné začlenenie do časopriestoru divadelného diela. Tieto zakomponované hudobné segmenty je možné vidieť v globálnejšom kontexte ako širšie koncipovanú tzv. divadelnú muzikalitu par excellence.

Režiséra prioritne zaujíma takáto „extenzia" prítomnej zakomponovanej hudobnosti, rovnomerne rozloženej i do ostatných segmentov javiskového diela. Na základe toho je adekvátne možné zaregistrovať jednoznačne generalizujúcejšiu hudobnosť v rámci konkrétnej divadelnej inscenácie, ktorou K. Žiška doslova hudobne režíruje, komponuje na celkovo jasné oživenie divadelného diela vôbec. K tomu do určitej miery využíva slovesnú zložku. Aj na úrovni textu, neraz veršovaného, podáva svojráznu „implicitnú" hudobnosť. Text so svojou neraz rytmickou štruktúrou často láka k prijateľnému zhudobneniu na scéne vo vokálno-inštrumentálnom prevedení. Samotný autorský text pritom vyjadruje istú potenciálnu hudobnosť. Hudobno-slovesná zložka už v sebe integruje prijateľnú sumu hudobnosti výrazu svojimi slovesnými vyjadrovacími prostriedkami – najmä akcentovaním rytmickosti v štruktúre autorského textu kabaretu, ktorú je schopný režisér využiť na rôznorodé režijné operácie: využitie, resp. zdôraznenie prevažne zvukovej (farebnej) škály slov, rytmického tepu básnických prostriedkov a pod. Práve cez ne sa tlmočí akási fónická (zvuková) stránka textu prostredníctvom zvukovo podfarbených prostriedkov, odkrývajúcich pole imanentnej hudobnosti. V samotnom inscenačnom procese sa hudobnosť bude pochopiteľne extenzívne nabaľovať – plošne rozhojňovať do herectva (hereckej zložky), cez ktorú je následne vyžarovaná a aktuálne (tu a teraz) zvýrazňovaná. Môžeme pritom tiež hovoriť i o pohybovej hudobnosti. Herci dokážu prirodzene transformovať prítomnú muzikalitu a pretaviť napríklad do kinetickej podoby. Akýkoľvek distribuovaný pohyb na scéne v hracom teritóriu nasleduje, resp. efektívne reflektuje integrovanú hudobnosť divadelného tvaru. Hudobnosť sa jednoznačne týmto spôsobom exteriorizuje – dostáva sa do priestoru. K. Žiška často priestorovo rozvrhuje konkrétne konfigurácie, aranžmány, či režijné mizanscény, ktoré sú svojím spôsobom usporiadané a dávajú zmysel najmä vďaka integrovanej hudobnosti v rámci divadelného diela. Režisér spája priestor – pohyb – čas do hravých operácií. Hudobnosť tak okrem svojho „vpádu" do priestoru hracej plochy (svojou autentickou prítomnosťou v podobe inštrumentálnych nástrojov, vokálov interpretov z radov hercov a herečiek) nadobúda aj určitú časovú hodnotu. Odkrýva sa inými slovami povedané tzv. procesuálnosť Žiškovej hudobnosti v konkrétnych divadelných inscenáciách. Práve tento efekt hudobného (akustického) trvania, resp. jeho kontinuálneho pretrvávania má ďalej pre K. Žišku zásadný význam. Prostredníctvom neho stavia hudobnosť, tvaruje ju v rámci priestorových dispozícií javiska. Modeluje vlastný sémantický život hudby/ hudobnosti, piesne, divadelnej muzikality kabaretného predstavenia.

Zoznam citovaných dokumentov

DZADÍKOVÁ, Lenka. Slovenskí režiséri deťom – náčrt súčasného stavu. In PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012 ISBN 978-80-967283-9-8, s. 131 – 144.

HLEDÍKOVÁ, Ida. *Snívajte s nami.* Monografia k 60. výročiu Starého divadla Karola Spišáka v Nitre. Nitra : Staré divadlo Karola Spišáka v Nitre v spolupráci s Vysokou školou múzických umení v Bratislave, 2011. 142 s. ISBN 978-80-89439-11-9.

MORAVČÍK, Ján. *Poetická hra a hravosť v tvorbe Kamila* Žišku. Diplomová práca. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. 242 s.

MORAVČÍK, Ján: Poetická hra a hravosť v tvorbe Kamila Žišku. In INŠTITORISOVÁ, Dagmar (ed.). *Vzdelávanie divadlom*. Nitra : FF UKF 2013, s. 279 – 293. ISBN 978-80-558-0499-6.

PAVLOVSKÝ, Petr (ed.). *Teatrologický slovník*. Praha : Nakladatelství Libri & Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

MUSICALITY IN AUTHORIAL POETICS OF KAMIL ŽiŠKA

Miroslav BALLAY

In his paper, the author deals with some selected aspects of musicality in the directorial poetics of Kamil Žiška. He prmarilly focuses on models and transposition of musical expression, its extension to other components of stage synthesis. The intention of this paper is to functionally grasp possible functioning of the author›s mind, directorial methods and specific aesthetics of theatre.

Key words: musicality**,** authorial poetics, theatrical work.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-0619-10.