

OBSAH

ŠTÚDIE

- Miloš Mistrík: K otázkam verejnoprávneho rozhlasového
a televízneho vysielania 343
- Elena Knopová: K problematike televíznych vedomostných kvízov
a súťaží 349
- Ivan Stadtrucker: Dialóg na televíznej obrazovke 359
- Miloslav Blahynka: Princípy mimezis a fikcie v barokovom
opernom herectve 375
- Vladimír Blaho: Niekoľko poznámok k opernému verizmu 385
- Dana Gálová: „Miluj ma, alebo ma zabi“ – stopy Artaudovho
divadla krutosti v dráme Sarah Kane *Očistení* 398
- Kristína Cibulková: Aktualizačné tendencie pri inscenovaní
Čechovovej *Čajky* v slovenských profesionálnych divadlách 404
- Anton Kret: O ére Divadla Pavla Országha Hviezdoslava 420
- Jana Dudková: *Fontána pre Zuzanu* alebo Rozleptávanie národnej
identity 428
- Viera Žemberová: Autentické a diferencné v stratégii dramatického
textu 454
- Milan Polák: Herecké príležitosti Márie Kráľovičovej
u Miloša Pietra 462

ROZHOVOR

- Štefan Šugár – Mária Kráľovičová: Ambíciou našej hereckej
generácie bolo zanechať po sebe stopu... 471

ROZHLADY

- Martina Filinová: Antické drámy Stanisława Wyspiańskiego –
Analýza drámy *Návrat Odysea 3*. 484
- Miloš Mistrík: Jedenásta a deviata Európska cena za divadlo 515
- Richard Šteinhubel: Téma zvyku v hrách Samuela Becketta 520
- Hedviga Kubišová: Detské hudobné divadlo 523

KRITIKA

- Oleg Dlouhý: Teatrológia ako beletria 525
- Lenka Křupková: Opera v esejách 526
- Barbora Zamišková: Komedianti – kočovníci – bábkári 530
- Andrej Mafašik: Pohľad do zrkadla slovenskej divadelnej reality 532
- Ladislav Čavojský: Divadlo v Trnave – kniha druhá 535

Fotografia na obálke: Mária Kráľovičová si tento rok pripomenula významné životné jubileum. Na snímke ako Herodias vo Hviezdoslavovej tragédii s Viliamom Záborským (Herodes) v SND v roku 1955. Snímka archív.

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Jana Dudková, Carmelinda Guimarães (Sao Paolo), Ida Hledíková, Karol Horák, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mítrík, Danièle Montmar-teová (Pa-riž), Július Pašteka, Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Kabinetu divadla a filmu SAV, zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov a z uvedených webových zdrojov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v júli 2007.

K OTÁZKAM VEREJNOPRÁVNEHO ROZHLASOVÉHO A TELEVÍZNEHO VYSIELANIA

MILOŠ MISTRÍK

Definícia verejnoprávnej televízie, resp. verejnoprávneho rozhlasu je jednou zo základných otázok pri konštituovaní duálneho vysielania. Rámcovo je každému zrejmé, že v duálnom systéme existujú dve základné skupiny vysielateľov, a to verejnoprávni a popri nich, prípadne aj proti nim vysielatelia, ktorých označujeme ako súkromných alebo komerčných. Ponechajme teraz bokom otázku definovania súkromného či komerčného vysielania, ktoré, ako vidno už z týchto dvoch nie vždy celkom kompatibilných termínov, má tiež svoje veľké úskalía, a venujme sa iba definovaniu verejnoprávnosti.

Je známe, že u nás pred rokom 1989 sme nemali žiadne verejnoprávne médiá, (Česko)Slovenská televízia a (Česko)Slovenský rozhlas boli štátne inštitúcie, riadil ich štátny výbor a v štáte mala ústavou zaručenú vedúcu pozíciu komunistická strana. Proces odštátnovania sa začal až od roku 1990, prvý Zákon o Slovenskej televízii bol prijatý roku 1991, v roku 1992 zasa Zákon o Rade Slovenskej republiky pre rozhlasové a televízne vysielanie. U nás sa terminologicky prijal nemecký termín öffentlich-rechtlich, teda verejnoprávny, a nie anglický resp. francúzsky termín public – verejný. Treba tu pripomenúť, že proces prechodu z „rúk“ štátu do „rúk“ verejnosti nebol ľahký, poznamenal ho organizačný chaos (časté výmeny riaditeľov aj celých rád STV a SRo, prudké zmeny orientácie a vysielacej filozofie v STV a SRo), vlečúca sa finančná kríza, rýchly a vytrvalý pokles sledovanosti, aj kritika zo strany verejnosti i politických špičiek.

Prechod od štátneho k verejnoprávnemu vysielaniu, vznik nových súkromných či komerčných staníc a v konečnom dôsledku budovanie duálneho systému, to všetko nebolo špecifikom iba našej krajiny, ba ani krajín bývalého tzv. sovietskeho bloku. Aj vo vyspelých demokraciách existoval sprvu model centralistického štátneho riadenia médií. Tie sa totiž pokladali za súčasť výkonu štátnej moci, štátnej politiky a žiadna vláda, ani tie, čo v západnej Európe vyšli z demokratických volieb, sa nevzdávala rada výhod, ktoré jej z toho vyplývali. Avšak práve demokratický systém s výmenami vlád aj politickej orientácie krajín odhalil, že nie je vhodné, aby médiá podliehali v prvom rade vždy iba aktuálnej vláde daného štátu. Ako vyhovujúcejší sa ukázal koncept, aby sa zverili televízia a rozhlas celej verejnosti, aby sa odovzdali do služby verejnosti, teda inými slovami, aby sa vytvoril funkčný model, keď si bude verejnosť sama pre seba udržiavať „svoju“ televíziu a rozhlas. Tento proces odštátnenia elektronických médií prebehol v západnej Európe väčšinou v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia, teda z historickej perspektívy ani nie tak dlho pred podobným procesom u nás.

Aby sa zabezpečil tento prechod, museli sa do rúk verejnosti odovzdať dve rozhodujúce kompetencie – riadiaca a ekonomická. V ekonomickej oblasti išlo o zavedenie

nezávislého financovania médií každým členom verejnosti. Toto najlepšie zabezpečoval systém koncesionárskych poplatkov. Ony sa platili už dávno, avšak v cudzine aj u nás boli sprvu príjmom štátneho rozpočtu a iba následne sa prerozdeľovali pre všetky štátne médiá. Až otočenie toku financií priamo do rozpočtov verejnoprávnych médií znamenalo zvýšenie ich ekonomickej nezávislosti. Tá však nielen u nás, ale ani vo väčšine európskych krajín nie je absolútna – štáty a ich vlády sa stále rôznymi formami podieľajú na spolufinancovaní, dotáciách, nenávratných pôžičkách, čo má, pochopiteľne, aj svoje negatívne dôsledky.

V riadiacej oblasti sa našlo viacero modelov, z ktorých ako relatívne najnezávislejšie sa ukázalo riadenie verejnoprávnych médií prostredníctvom kolektívnych orgánov, u nás Rady STV a Rady SRo. U nás majú po 15 členov, avšak v niektorých krajinách aj okolo päťdesiat (Nemecko, Holandsko). Tieto kolektívne orgány volia riaditeľov televízií a rozhlasov a majú rozhodujúce právomoci v zásadných otázkach existencie jednotlivých médií. Problém je, pochopiteľne v tom, či takýto „prevodník“ vlády verejnosti nad médiami naozaj funguje a ako? Určite jeho existencia je posunom k nezávislosti oproti priamemu menovaniu riaditeľa vládou či prezidentom, avšak keďže je voľba rád zverená do rúk parlamentov (u nás NR SR), podlieha tento mechanizmus rovnako rôznym vplyvom politickým, lobistickým a iným a ukazuje sa dosť zraniteľný. Zvýšenie počtu členov rád až na päťdesiat a presnejšie definovanie ich zloženia (ako je to napr. v Nemecku – spoločenské organizácie, cirkvi, odborné inštitúcie atď.) do určitej miery zvyšuje nezávislosť či neovplyvniteľnosť celku, ale na druhej strane znižuje akcieschopnosť, vzdáľuje tieto rady od priameho výkonu moci a znižuje možnosť dosiahnutia konsenzu v nich.

Tu sa dostávame k otázke podstaty verejnoprávneho rázu televízie a rozhlasu. Na to, aby opísané mechanizmy fungovali, musí byť jasný predovšetkým cieľ, smer, tendencia, obsah verejnoprávnosti. Definícia zo zákona je celkovo dosť presná. Hovorí, že verejnoprávna televízia a rozhlas poskytujú tzv. službu verejnosti. Je to taká služba, ktorá je univerzálna z hľadiska svojho geografického dosahu, je programovo rozmanitá, pripravená na zásade redakčnej nezávislosti prostredníctvom kvalifikovanej pracovnej sily a s pocitom spoločenskej zodpovednosti a ktorá rozvíja kultúrnu úroveň divákov, poskytuje priestor súčasným kultúrnym a umeleckým aktivitám, sprostredkúva kultúrne hodnoty iných národov a je financovaná najmä z verejných prostriedkov.

Programovú službu verejnosti v STV a SRo tvoria spravodajské, publicistické, dokumentárne, dramatické, umelecké, hudobné, športové, zábavné a vzdelávacie programy, žánrovo rôznorodné programy pre deti a mládež a ďalšie programy, ktoré sú založené na zásadách demokracie a humanizmu a prispievajú k právnemu vedomiu, etickému vedomiu a environmentálnej zodpovednosti obyvateľov Slovenskej republiky, poskytujú nestranné, overené, neskreslené informácie. Aktuálne, zrozumiteľné a vo svojom celku vyvážené a pluralitné informácie o dianí v Slovenskej republike i v zahraničí na slobodné utváranie názorov. Rozvíjajú kultúrnu identitu obyvateľov Slovenskej republiky bez ohľadu na ich pohlavie, rasu, farbu pleti, jazyk, vek, vieru a náboženstvo, politické či iné zmysľovanie, národný alebo sociálny pôvod tak, aby programy odrážali rozmanitosť názorov, politických, náboženských, filozofických a umeleckých smerov; utvárajú podmienky na spoločenskú dohodu vo veciach verejných s cieľom posilniť vzájomné porozumenie, toleranciu a podporovať súdržnosť rozmanitej spoločnosti.

V odbornej verejnosti sa traduje názor, ktorý bol viackrát vyslovený hlavne počas diskusií (prenášaných zo štúdií, alebo publikovaných v novinách), že vlastne stále nemáme dostatočne definované to, čo sa pod pojmom verejnoprávne médium alebo služba verejnosti myslí. V dokumentoch EBU¹ ako aj EPRA² existujú viaceré pracovné materiály, ktoré túto problematiku detailne rozoberajú, najsystematickejšie sa jej dlhodobo venuje Werner Rumphorst. Pri porovnávaní obsahu týchto európskych štúdií a návrhov musíme povedať, že sú v podstatnom súlade s tým, čo predpisujú naše zákony o Slovenskom rozhlase a Slovenskej televízii.

Nebolo by účelné, keby sme teraz začali porovnávaciu analýzu dokumentov, ktoré majú spravidla hodnotu návrhov a odporúčaní, či podkladu pre rokovania pracovných skupín EBU a EPRA. Avšak máme k dispozícii slovenský preklad relevantnej časti z talianskeho zákona pre oblasť rozhlasového a televízneho systému a RAI³, ktorý bol prijatý ako Zákon č. 112/2004 a v súčasnosti sa pokladá za jeden z najlepšie vypracovaných v Európe, ako to vyplynulo z rokovania EPRA v dánskom Elsinore v máji 2006. Treba hneď povedať, že táto relevantná časť talianskeho zákona je stručnejšia, ako sú porovnateľné pasáže v našich zákonoch. Avšak zároveň treba povedať aj to, že vo veľmi mnohých veciach sú talianske ustanovenia podobné až takmer totožné s našimi. Nebudeme ich tu citovať všetky, pretože by išlo takmer o opakovanie vyššie uvádzaných odstavcov zo slovenských zákonov, iba zhrnieme to najdôležitejšie.

V Taliansku je podľa ich zákona úlohou verejnej služby v oblasti elektronických médií hlavne nasledovné:

- Informačná činnosť, pravdivá prezentácia faktov a udalostí, a to spôsobom, ktorý podporuje slobodnú tvorbu názorov;
- Poskytovanie celonárodných aj regionálnych spravodajských informácií, prístup všetkých politických subjektov k odvysielaniu informačnej a volebnej kampane za rovnocenných objektívnych finančných podmienok;
- Absolútny zákaz používať také materiály a techniky, ktoré sú schopné – pre diváka nepoznatelným spôsobom – manipulovať s obsahom informácií.

Všeobecná verejná služba podľa talianskeho zákona zabezpečuje: vysielanie venované výchove, spravodajstvu, tvorbe a podpore kultúry, ďalej poskytovanie vysielacieho času politickým stranám zastúpeným v parlamente a v regionálnych združeniach a radách, národným odborom, náboženským spoločenstvám, kultúrnym spolkom, družstvám, etnickým a jazykovým skupinám. Ďalšou v zákone definovanou povinnosťou RAI je tvorba a prenos televíznych a rozhlasových programov určených do zahraničia s cieľom propagovať taliansky jazyk, kultúru a podnikanie a šíriť najvýznamnejšie diela národnej audiovizuálnej panorámy. Menovite sa tam píše aj o vysielaní v nemeckom, rétorománskom, francúzskom a slovinskom jazyku pre menšiny. Ďalej sa vymenúvajú programy pre mládež, povinnosť archivovania programov a prístupnenie archívov i decentralizácia štúdií do jednotlivých regiónov Talianska. A na záver, čo v našich dokumentoch nenachádzame – realizácia činností dištančného vyučovania.

¹European Broadcasting Union.

²European Platform of Regulatory Authorities.

³Radio Televisione Italiana, talianska verejnoprávna rozhlasová a televízna inštitúcia.

Z uvedených stručných a pre tento účel skrátených častí z nášho aj talianskeho zákona si dovoľíme predbežné konštatovania, že definícia verejnoprávnych elektronických médií a verejnej služby v nich, ktorú za koncesionárske poplatky poskytujú, sú dostatočne a dosť podrobne definované. Vystúpi to ešte viac na povrch, keď si spomínané úlohy porovnáme so zámermi komerčných médií, zameraných na čo najväčší zisk. Komerčné vysielanie musí v prvom rade pritiahnúť pozornosť čo najväčšieho počtu percipientov, a tak mnohé z vyššie spomínaných úloh nereflektuje.

Tu sa treba zastaviť pri jednej z charakteristík každej ľudskej spoločnosti – aj v rozmere globálnom, aj v národnom, ale aj v menších zoskupeniach a skupinkách. Touto charakteristikou je, že tieto väčšie či menšie spoločenstvá ľudí nie sú vo svojej štruktúre jednoliate a ich prvky – jednotlivci, nie sú usporiadané systematicky a rovnomerne. Každá skupina najväčšia i najmenšia vytvára zložitú stavbu, ktorú by sme mohli prirovnať k rôznym tvarom, avšak v hrubých obrysoch je podobná pyramíde. Jej úzky vrchol tvoria vedúce zložky tejto spoločnosti, jej širokú základňu bežný priemer, naspodku je spodina. Takúto pyramídu nesmieme brať iba v sociálno-ekonomickom zmysle. Rovnako aj v kultúrnom, vzdelanostnom, ale napríklad aj v zmysle výberových aktivít – napr. športu, kde sú na špičke najaktívnejší športovci, majstri, olympionici a čím by sme išli nižšie, tým by sme našli viac pohybovo neangážovaných ľudí, o šport sa nijako nezaujímajúcich. Podobne by sme mohli vidieť usporiadané pyramídy podľa kritérií domácich kutilov, záujemcov a dokonalosť vlastného zovňajšku, zločincov, klebetníkov atď., atď. Samozrejme, tieto myslené pyramídy by neboli totožné a neprekryvali by sa – na vrchole a na spodku každej z nich by sa nachádzali vždy iní ľudia, hierarchizovaní podľa iných kritérií.

Pre menežmenty rozhlasových a televíznych staníc je ich potenciálna skupina percipientov tiež usporiadaná do pyramídy. Čím je počet divákov a poslucháčov väčší, tým väčšia je aj myslená pyramída – tu určite majú výhodu multiregionálne alebo celoplošné, či až cezhraničné a globálne vysielania. Typickým znakom komerčných vysielateľov je zameranie na čo najväčšiu skupinu prijímateľov. Určite existuje iba málo programov, ktoré dokážu osloviť a pritiahnúť celú pyramídu, a tak je vždy istejší úspech, keď sa vytvoria programy pre nižšiu časť pyramídy, ktorá v sebe obsahuje oveľa väčší počet potenciálnych percipientov, ako jej špička. (Znova upozorňujeme, že onou špičkou nemusí vždy byť intelektuálna či vzdelaná vrstva, ani napríklad najbohatší ľudia či politický establishment. Môžu to byť napríklad aj najracionálnejší ale najmenej emocionálni ľudia – a čím nižšie v takejto myslenej pyramíde, tým viac je emocionálne vnímavých či emóciám prepadajúcich jednotlivcov a na samom dne vrstva úplne iracionálnych emocionalistov, ktorí nevedia zvládnuť ani jediný cit, ktorý nimi lomcuje.)

Vysielatelia, hlavne tí komerční, ale aj verejnoprávni, svojím spôsobom si neraz pyramídy percipientov rôznych kvalít sami vytvárajú – raz reláciami, ako boli reality-show *Big Brother* a *VyVolení*, inokedy reláciou *IQ test národa*, potom zasa prenosom majstrovstiev sveta v ľadovom hokeji či automobilových pretekoch Formuly 1. Komerčné médiá urobia najlepšie, ak vytvoria takú reláciu, ktorá zhromaždí všetkých pod jednou pyramídou a dostatočne ich zaujme – čo však, ako sme už naznačili, nemusí byť také jednoduché, ak je to vôbec na sto percent možné. Preto sa využíva spomínaná komerčná prax, že sa vysielanie zameriava hlavne na dolnú časť pyramídy, kde je najväčší počet potencionálnych percipientov.

Verejnoprávna služba je však, ako vyplynulo z nášho stručného predchádzajúceho

rekapitulovania – povinná často vysielaf aj pre menšiny, alebo aspoň na ne prihliadať. Lenže menšiny sú preto menšiny, lebo zaberajú iba malé časti spoločnej pyramídy. A tak majú verejnoprávne médiá iba dve možnosti: 1. Vytvoríť taký program, ktorý popri menšine (kultúrnej, náboženskej, športovej, národnostnej a i.) zaujme aj ostatné časti myslenej pyramídy; 2. Rezignovať na ambíciu prihovárať sa stále simultánne všetkým a venovať sa postupne jednotlivým menšinám.

Prvý spomínaný prípad je veľmi výnimočný a prakticky je zvyčajne nerealizovateľný. Zároveň je dosť blízky komerčnému vysielaniu, máva jeho charakteristiky. Pokusom o takýto program v STV bola relácia *Slovensko hľadá superstar*.

Druhý spomínaný prípad je typický pre špecializované verejnoprávne vysielanie, pre rôzne skupiny, zvyčajne oveľa menšie, ako je množina všetkých potenciálnych percipientov. Paradoxné je, že hoci takéto vysielanie priamo vyplýva zo zákonom stanovených úloh, pokladá sa v súčasnosti v praxi za nie celkom vhodné, lebo znamená spravidla nízku sledovanosť, nezaujme väčšiny, kritiku zo strany verejnosti a v neposlednom rade, hoci ide o verejnoprávne médium, zníženie príjmu z reklamy, ktorý tvorí doplnkovú časť celoročného rozpočtu.

Takto sa dostávame k základnému rozporu verejnoprávneho vysielania a asi aj k podstate toho, prečo sa jeho definícia tak ťažko rodí aj akceptuje. Do istej miery je to ukážkou nespojiteľného. Tak, ako sa klubové kiná nikdy nemôžu vydávať za komerčný multiplex viacerých kinosál a tak, ako sa špecifické druhy experimentálnych alebo typovo vyhranených divadiel (pantomíma, divadlo poézie, divadlo jedného herca, experimentálne divadlo) nemôžu správať ako bulvárne divadlo, tak by sa aj verejnoprávne vysielanie nemalo v prvom rade definovať ako vysielanie pre všetkých v jednom momente, ale ako vysielanie pre všetkých v rôznych typoch programov a v rôznych časových pásmach. Iba v prípade, že by išlo o taký program, ktorý síce získa veľkú časť spoločenskej pyramídy, ale zároveň bude schopný obrátiť sa k jej špičke (v širokom slova zmysle) – iba vtedy by sa mohlo hovoriť o skutočnom či totálnom naplnení pojmu verejnoprávnosť, verejná služba, ktorá naplňajúc vymedzené povinnosti dané zákonom, zároveň pritiahne pozornosť aj ostatných – všetkých percipientov. Napríklad, keby relácia určená skupine fanúšikov rybolovu, nadchla veľkú časť verejnosti, nie iba onú záujmovú skupinku. Lenže toto spojenie, vývin a realizácia takýchto typov programov je naozaj tou najťažšou úlohou, málokedy uspokojivo uskutočnenou. A tam kdesi začína to, že sa radšej vyhovorme, že je verejná služba zle definovaná. Viacerí tvorcovia televíznych a rozhlasových programov, viacerí riaditelia týmto zastierali a zastierajú svoju neschopnosť úspešne danú úlohu vyriešiť.

ON QUESTIONS OF PUBLIC RADIO AND TV BROADCASTING

MILOŠ MISTRÍK

A comparison of Slovak laws on radio and TV broadcasting with the new Italian law from 2004 is revealing that even though a definition of the public broadcasting is brief, it is elaborated sufficiently and accepted in the most momentous documents

not only in other European countries, but also in Slovakia. The problem more or less is how to implement this idea in practice where the public media on one side have to broadcast for all groups and minorities of the population (e.g. cultural, religious, sport, national), but on the other side the highest possible ratings are required with all potential percipients. This discrepancy is resulting into a wrong feeling that public media still do not have sufficiently defined their roles, it is of course not true, what is true is that ruling managements of respective media do not always know how to successfully implement defined requirements in practice.

Tento príspevok je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.

K PROBLEMATIKE TELEVÍZNYCH VEDOMOSTNÝCH KVÍZOV A SÚŤAŽÍ

ELENA KNOPOVÁ

Rôzne televízne súťaže a vedomostné kvízy sú pravidelnou, dennodennou súčasťou našich televíznych obrazoviek. Z hľadiska žánru ich televízie zaraďujú medzi zábavné relácie. Malo by teda ísť o zábavu a hru súčasne. Podľa PIERRA LAROUSSA (1817 – 1875) je hra „nikým nevnucovaná a neopodstatnená fyzická alebo intelektuálna činnosť, ktorej sa venujeme pre zábavu a preto, aby sme z nej pocítovali radosť“¹.

Vedomostné kvízy sú založené na intelektuálnej činnosti (vedomosti) a radosť prinášajú prostredníctvom správne zodpovedaných otázok. Inou kategóriou sú súťaže fyzického charakteru, ale stretávame sa aj s kombinovaným typom súťaží, spojením fyzickej aktivity a intelektuálnej alebo mentálnej činnosti. Preto je zavádzaný aj názov zábavno-súťažný formát. Pri zábave ale vždy nemusí ísť nevyhnutne o súťaž. Spája sa hrou ako s činnosťou prinášajúcou potešenie. Hra sa niekedy vyznačuje odlišnými vlastnosťami ako súťaž. Podmienkou súťaže je súperenie, snaha zvíťaziť. Podmienkou hry je hravosť, tzv. ludický princíp. Aj hra, aj súťaž však musia mať stanovené jasné pravidlá a často tieto dva pojmy splyývajú. Neraz sa stretneme s tým, že súťažiaci je označený za hráča, s cieľom hrať a vyhrať, a nie súťažiť a zvíťaziť. Súťaž je totiž aj forma hry. Je zrejmé, že ten, kto súťaží, sa zároveň „hrá“ alebo mu súťaženie prináša relax a potešenie.

ROGER CAILLOIS (1913-1978) rozlišuje niekoľko typov hier (v závislosti od stupňa ich zamerania „na seba samé“, teda z hľadiska ich hernej samoučelnosti):

1. *illinx* (grécky výraz, v doslovnom preklade znamená vodný vír) – ide o činnosti, ktorých cieľom je predovšetkým radosť alebo zábava. Televízne programy tohto typu sú založené na silných zážitkoch, prinášajúcich hráčom egoistické, telesné potešenie. (Např. *Pevnosť Boyard*, *Celebrity camp*.)
2. *alea* – hry založené na rozhodovaní, ktoré nezávisí od hráča, a ktoré on ani nemôže ovplyvniť. V televíznych programoch tohto typu čerpajú hráči radosť zo samého faktu hry. (Např. *Koleso šťastia*, *Zlatý dážď*.)
3. *agon* – ide o hry založené na boji a súťaživosti, kolektívnej či individuálnej, fyzickej či rozumovej. Uspokojenie hráča už nevyviera zo samotného faktu hry, ale predovšetkým je ukotvené v symbolickom, či inom, potvrdení jeho postavenia. Pramení z uznania jeho schopností (prirodzená danosť), vedomostí (získaná danosť), v ktorých je lepší ako ostatní, alebo naopak, predstavuje slabý článok spoločnosti alebo kolektívu. (Např. *Milionár*, *Veľký hráč*.)
4. *mimikry* – hry založené na tom, že ich účastníci niečo predstierajú alebo napodobňujú niekoho iného, bez toho, aby tým sledovali oklamanie diváka. Ide o každú

¹ JOST, Francois. 2006. *Realita Fikce – řeše klamu*. Akademie múzických umění v Praze : Praha, 2006.

zábavu spojenú s maskovaním, prezliekaním, ktorá spočíva práve v tomto „preoblečení“. (Např. *Activity show, Ventil, Inkognito*)²

Tieto štyri typy hier samozrejme netvorí hegemonnú skupinu a aj v rámci jednotlivých typov v praxi bude len veľmi ťažké dodržať takto vymedzené charakteristiky pre programové formáty. FRANÇOIS JOST (1949) v knihe *Realita/Fikce – říše klamu* aplikuje Cailloisovu teóriu na televíziu, konkrétne na ludický svet televízie, ktorý Jost vidí na pomedzí reality a fikcie. V náväznosti na Josta sú *illinx* a *alea* hry, ktorých hlavným cieľom je hra sama a môžeme ich považovať za reflexívne. Naopak, účastník hry typu *agon* sleduje prostredníctvom hry uznanie intelektu či fyzických schopností, stáva sa pre jeho osobu dôležitou, pretože sa takto vyčlení, odliší sa pozitívnym, nekonfliktným spôsobom od ostatných. (Akási prezentácia vlastnej osoby.) Typ *mimikry* je hra, založená na dodržiavaní pravidiel, aby diváci nepodľahli fikcii, ktorú nám ponúka a odlišili túto hravú fikciu od falošného predstierania či klamstva.³

Vedomostné kvízy a súťaže založené na poznávacích schopnostiach

Špecifickou skupinou zábavných relácií – hier – sú vedomostné kvízy. Z predchádzajúceho členenia vyplýva, že by sme ich mohli zaradiť predovšetkým do skupiny hier *agon*. Pre televízne súťaže ako také je typické ich ukotvenie alebo pôvod v orálnej kultúre. To im zároveň zabezpečuje veľmi bezprostredný až intímny interaktívny vzťah s obecenstvom v televíznom štúdiu, ako aj s divákmi pred televíznou obrazovkou. Zdanlivá absencia scenára, pocit „tu a teraz“ zaručujú vedomostným a iným súťažiam dojem realistickosti, prirodzenosti, neriadenosti, a to zaručuje lepšie divácke prijatie. Aktívne publikum navyše tvorí atraktívnejší image vysielaným reláciám. Dokonale zabezpečuje zdanie priameho prenosu a sprostredkovanie priamych emócií, hoci sa jednotlivé časti vedomostných súťaží nakrúcajú naraz v jeden deň. Priame emócie – veľká radosť a naopak smútok, sú vyžadované producentmi, ako aj divákmi. Nie je teda prekvapujúce, že niektoré televízne súťaže a vedomostné kvízy sa dostali do hlavného vysielacieho času a stali sa veľmi populárnymi. Na Slovensku je napríklad *Milionár* rekordne sledovaným programom a jeho dominanciu ohrozilo až nasadenie pesničkovej súťaže *Slovensko hľadá Superstar*. Samozrejme, vysoká interakcia programov s divákmi nesie v sebe aj riziko vzniku tzv. podvratných foriem. Tvorcovia súťaží sa v snahe zabaviť diváka a priblížiť sa mu uchýľujú k tomu, že rozvíjajú neúmerne len jednu stránku relácie – show, a druhá – vedomostná stránka programu sa zanedbáva, čím sa celý program do značnej miery príliš zjednodušuje.

Základom vedomostných kvízov je naratívna štruktúra. Ale stretávame sa aj s názormi, že štruktúra kvízu pochádza z neliterárnych foriem hry a rituálu. CLAUDE LÈVI-STRAUSS (1908) rozlišuje hru a rituál nasledujúcim spôsobom. Hru definuje ako kultúrnu formu, v ktorej účastníci začínajú rovnako a končia diferencovaní na víťazov a porazených. Rituál zas vychádza z diferencovaných skupín a tieto rozdielne skupiny privádza k zjednotenému všeobecnému vedomiu alebo identitám.⁴

Vo väčšine prípadov dokonca forma rituálu rámcuje celý priebeh vedomostnej

² Tamže, s. 36.

³ JOST, Francois. 2006. *Realita/ Fikce – říše klamu*. Akademie múzických umění v Praze : Praha, 2006, s. 37.

⁴ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 265.

súťaže. To znamená, že sa s formou rituálu stretáme na začiatku a na konci súťaže.⁵ Na začiatku sa stretávame s rituálom v podobe predstavenia súťažiacich, zoznamujeme sa s ich menami, záľubami, s tým čo majú a nemajú radi, aké sú ich sny, pracovné či súkromné ambície. Na základe toho, že sa súťažiaci snažia odlišiť prostredníctvom rozdielnych znakov, sa dostávame k rovnakej štartovacej pozícii pre všetkých súťažiacich. Rovnosť a rovnoprávnosť pre všetkých je zaručená tým, že každý účastník má právo vyčleniť sa od ostatných. Hoci majú účastníci rozdielne osobnosti (individuality), stávajú sa z nich rovnocenní súťažiaci. Pomerne vágna a zovšeobecňujúca forma, s akou sú odlišnosti prezentované (akoby sa len povinne odrecitovali), tieto rozdielnosti aj do značnej miery maskuje. Pravidlá súťaže rovnaké pre všetkých zabezpečujú zdanlivo rovné počiatočné šance pre všetkých súťažiacich. Záverečný rituál zas stavia na vyčlenení víťaza zo skupiny súťažiacich a tento sa tak zaraďuje do novej skupiny „víťazov“. Víťaz sa dostáva na jednu rovinu s moderátorom vedomostného kvízu, ktorý celý čas plnil úlohu vševediacieho účastníka súťaže, odhaľujúceho správne odpovede a pridelujúceho odmeny. Takto štylizovaný moderátor sa potom javí ako nositeľ značnej sociálnej sily. Seberovného víťaza na konci privádza do časti štúdia s vystavenými cenami alebo svietiacim symbolom výhry a tieto nasvietené, blikajúce, naaranžované výhry sa stávajú vlastne objektom rituálnej oslavy.⁶

Televízne vedomostné kvízy sú teda primárne hrou, ale napriek tomu je pre ne rovnako veľmi dôležitý rituál, s ktorým je hra cyklicky prepojená (rituál – hra – rituál). Na základe tohto prepojenia ich napríklad teoretik austrálskeho pôvodu JOHN FISKE (1939) prirovnáva k systémom vzdelávania a k ideologickým systémom v kapitalistických spoločnostiach. Tejto problematike sa budeme podrobnejšie venovať v ďalšej časti. Hra končí momentom, keď sa znova testuje princíp rovnosti. Súťažiaci sa rozdelia na víťazov a porazených a prichádza sa k záveru, že aj pri vedomostnej hre ide o rovnosť možností, nie však o rovnosť schopností jednotlivcov (podobne ako v škole). Nastavený systém, podľa Fiskeho, praje vždy len tým najschopnejším (to je kľúčová idea kapitalistických spoločností), napriek tomu, že toto pravidlo je maskované hodnotami preferovanými tzv. strednou vrstvou. Idea, že každý má šancu vymaniť sa z istých triednych, ekonomických a mocenských systémov sa takto dokonale potvrdzuje.

Vedomostné kvízy môžeme ďalej klasifikovať v závislosti od viacerých vonkajších a vnútorných znakov. Vedomostné kvízy sú z perspektívy tvorcov, účastníkov aj divákov prijímané ako hry založené na rôznych typoch vedomostí, skúseností a poznatkov. A sú z pozície týchto troch perspektív vnímané aj ako akési paralely so vzdelávacím systémom, ktoré sú podobné školskému. Fiske vo svojej knihe *Television culture* chápe túto paralelu vedomostných kvízov a vzdelacieho školského systému v ešte komplexnejších súradniciach. Tvrdí, že televízne súťaže sú v podstate „uplatnením“ kapitalistickej ideológie. Táto ideológia sa riadi myšlienkou, že len tí najschopnejší a najsilnejší víťazia a stávajú sa nositeľmi sociálnej alebo ekonomickej moci. Vzdelávací systém západných spoločností preferuje postoje strednej triedy, ktoré vychádzajú z myšlienky rovnakých a rovných možností pre všetkých, ale paradoxne vychováva silne z priemeru vydeľujúcich sa jedincov. Podobne ako tu, aj vo

⁵ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 265.

⁶ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 266.

vedomostných kvízoch vychádzame z postoja rovnakej štartovacej pozície, teda rovnakých možností pre všetkých súťažiacich a končíme pri rozlíšení víťazov od porazených na základe individuálnych schopností. Niektoré sú odvodené od schopností vrodzených, teda prirodzených dispozícií, iné na základe schopnosti získať a osvojiť si vedomosti a zručnosti.

Jednotlivci sú chápaní ako rozdielni jedinci, ktorí sú si rovní vo svojich možnostiach. Odlišnosti prirodzených schopností jedincov sú v priebehu hry odhalené (prostredníctvom správne zodpovedaných otázok) a víťaz sa stáva nositeľom sociálnej sily (pretože sa stal najsilnejším a porazil súperov), ktorá prirodzene so sebou prináša aj materiálne a finančné benefity. Takáto štruktúra vedomostných kvízov vlastne kopíruje školský systém: všetci študenti majú rovnakú začiatočnú pozíciu. Ale len tých pár, ktorí na základe prirodzených schopností alebo osvojených zručností uspejú v testoch a skúškach, slúžiacich ako selektívny mechanizmus, odlíši tých najschopnejších od menej schopných. Títo sa potom stávajú vysoko kvalifikovanými adeptmi pre dobre platené miesta, ktoré im zároveň zabezpečujú pevné sociálne postavenie a moc (vplyv).

Sieť vedomostných kvízov pomáha odhaľovať sociálne alebo triedne odlišnosti medzi jednotlivými účastníkmi na základe ich prirodzených jedinečných schopností. Ale podobné je to napr. aj s reality show či súťažami krásy. Víťazmi sa stávajú na základe osobnostných dispozícií, odlišných od dispozícií tých druhých, (ale pri týchto typoch súťaží často aj na základe sympatií, ktoré vyvolávajú), finančne zabezpečenými. Dostávajú sa do inej triednej skupiny (celebrity, mediálne prezentovaní jedinci), ktorá im dáva sociálnu moc ovplyvňovať a vplývať na mnohé spoločenské aktivity, určovať životný štýl svojimi názormi, ale napríklad i obliekaním. Nezriedka sme sa stretli so situáciou, že sa títo víťazi stávajú osobami činnými a vplyvnými v politike, ekonomickej-podnikateľskej či mediálnej sfére. Stávajú sa tak prototypmi úspešných ľudí (pretože začínali z nuly a vypracovali sa na maximum), ale aj jedincami, ktorí sú zrazu považovaní za vážene a mienkotvorné osobnosti. Navyše, získaný materiálny (ekonomický) potenciál sa často stáva spojením ekonomickej sily a sexuálnej príťažlivosti. Krása víťazného jedinca je asociovaná s výhernou komoditou alebo naopak. (Krásna žena vyhrala luxusné auto, vzdelaný muž vyhral závažnú finančnú sumu, nezabezpečený mladý sympatický pár získa byt, atď.) Takýmto spôsobom sa zabezpečuje pohyb medzi jednotlivými „sociálnymi vrstvami“, ale nabúra to zároveň ideu demokratického systému, ktorý sa snaží o skutočné, nie iba zdanlivo rovné, šance pre všetkých. V skutočnosti majú väčšie šance tí, ktorí majú rozvinutejšie prirodzené schopnosti istého druhu, čo ich posúva do vyšších „sfér“ a oddeľuje od doterajšieho sociálneho (triedneho) či materiálneho postavenia.⁷

Francúzsky filozof a sociológ PIERRE BOURDIEU (1930–2002) sa zaoberal vzťahom foriem kultúry k rozdielnym spoločenským triedam. Tvrdil, že dostupnosť kultúrnych hodnôt, foriem a schopnosť dešifrovať ich je sociálne podmienená a riadi sa princípom odlišenia (teória odlišnosti). Sociálna úloha kultúry je klasifikovať ľudí, a tak popísať stratifikáciu spoločnosti (teória kultúrneho kapitálu). Kultúrny kapitál je podľa Bourdieua ovládaný tými, ktorí majú vkus a schopnosť odlišovania, čo sú evidentne prirodzené individuálne schopnosti, ale tiež sú produktom špecifickej

⁷ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 266 – 268.

vrstvy vo vzdelávacom systéme (istá skupina vzdelaných jedincov). Kultúra, v ktorej sú integrované aj vedomosti a poznanie, sa stáva len iným priestorom pre uplatnenie ekonomiky a myšlienky diferencovaných vrstiev⁸.

Každý jednotlivec si chce pomocou kultúry vytvoriť vlastnú identitu, ktorá sa utvára na základe odlíšenia sa od ostatných. Bourdieu si všimol, že kapitál má sklon kumulovať sa a premeniť z jednej formy na inú⁹. Napríklad, tí jednotlivci, ktorí investujú do vzdelania, menia svoj ekonomický kapitál na kultúrny a konzumovanie kultúry sa tak stáva dynamickým. (V jednom období môže byť napr. návšteva divadla typická pre zbohatlíkov, v inom období zas pre intelektuálov atď. Tí jednotlivci, ktorí premenia svoj ekonomický kapitál na kultúrny – vedomosti – môžu pomocou tohoto premeneného kapitálu opäť získať ekonomický kapitál – napr. vyhrať vo vedomostnej súťaži.)¹⁰. Spoločenské elity (ovládajúce kultúrny kapitál) vládnu prostredníctvom kultúrnych inštitúcií (škola, masmédiá), a tak si udržiavajú svoju symbolickú moc. Presadzujú svoju predstavu o spoločnosti, ktorú potom ostatní vnímajú ako prirodzenú a akceptujú ju¹¹. Napríklad, že vyhrá vždy len ten najschopnejší. Kultúrny kapitál tak isto ako ekonomický kapitál sa prezentuje ako existencia rovnakých dispozícií pre všetkých, ale na druhej strane je obmedzovaný tými, ktorí majú sociálnu moc.

Naproti tomu Fiske spochybnil Bourdieuvu teóriu sociálno-ekonomickej podmienenosti prístupu ku kultúre. Tvrdí, že tieto dve oblasti nie sú vzájomne previazané, čím sa relativizuje vplyv inštitúcií kultúrneho priemyslu na verejnosť, pretože spotreba kultúrnych komodít je rozdielna od kultúrnej produkcie¹².

A teda ani vlastníci masmédií nemajú výhradný vplyv na sociálnu stratifikáciu spoločnosti. Fiske bol zástancom názoru, že západná ideológia, rovnako ako vzdelávací systém, ktorý je odzrkadlený aj vo vedomostných kvízoch, podporujú sociálne alebo triedne rozdiely jedine prostredníctvom individuálnych prirodzených odlišností (schopností) jednotlivcov, a teda nie sú až tak výsledkom symbolickej moci elít.

Fiske kategorizuje súťaže prostredníctvom typu vedomostí, ktoré sa v nich vyžadujú a na základe ich vzťahu k (aj nadobudnutej) sociálnej moci a postaveniu.

Podľa neho sa televízne súťaže (Quiz show, čiže súťažno-zábavné relácie) delia na dve základné línie:

1. súťaže založené na faktických vedomostiach (vedomosti vedeckého charakteru)
 - akademické vedomosti (u nás napr. *Milionár, Riskuj!*)
 - každodenné vedomosti (*Nakupuje vám to*)
2. súťaže založené na ľudských vedomostiach (vedomosti ľudsko – intuitívne)
 - vedomosti zo všeobecného rozhľadu (u nás napr. *Aj múdry schybi*)
 - vedomosti špecifických jednotlivcov (*Srdcové záležitosti*)¹³

⁸ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 266.

⁹ BOURDIEU, Pierre. 1998. *Teorie jednání*. Praha : Karolinum, 1998, s. 13.

¹⁰ TÍŽIK, Miroslav. 2001. Dominancia dominujúceho u Pierra Bourdieua. In: *KINO-IKON*. č. 1/2001, roč. 5, s. 148 – 151.

¹¹ BOURDIEU, Pierre. 1996. O televízii (I). In: *KINO-IKON*. č. 1/2001, roč. 5, s. 161.

¹² K podobným záverom dospel aj A. Plencner, ktorý konštatuje: „Fiske spochybnil Bourdieuvu predstavu sociálno-ekonomickej podmienenosti prístupu ku kultúre. Podľa neho je kultúrny kapitál relatívne nezávislý na finančnom kapitále, významy a potešenia, ktoré v ňom cirkulujú, nerozlišujú medzi producentmi a konzumentmi.“ PLENCNER, Alexander: Masová kultúra a pop-kultúra ako systémy kultúry. In: GAŽOVÁ, Viera – SLUŠNÁ, Zuzana.(eds): *Kultúra a rôznorodosť kultúrneho*. Bratislava : PEEM, 2005, s. 198.

¹³ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 269.

Kvízy používajú vedomosti spôsobom, ktorým Bourdieu zdôvodňuje fungovanie kultúry. To znamená, oddeliť od seba víťazov a porazených a klasifikovať ich prostredníctvom individuálnych alebo prirodzených odlišností. Ale vedomosti, ktoré sú používané v jednotlivých súťažiach, sa natoľko líšia v závislosti od konkrétneho žánra kvízu, že ich pomerne jednoznačne môžeme rozdeliť do užších kategórií.

Typ vedomostí, ktorý je najviac spätý s predstavou moci a kultúrneho kapitálu, je akademický (faktický/ faktúálny) typ vedomostí. Tieto vedomosti môžeme nájsť (a získať) v referenčných knihách, slovníkoch, encyklopédiách, antológiách. Súťažiaci, ktorý zvíťazí v takomto type vedomostnej súťaže, dosahuje elitné postavenie preto, lebo tieto vedomosti vyžadujú veľkú rozhladenosť a pomerne vysokú mieru vzdelanosti alebo aspoň sčítanosti, ktorá nie je vlastná každému. Súťažiaci týchto vedomostných kvízov (*Milionár, Riskuj!, Pokušenie*) sú najskôr skúšaní vo všeobecných znalostiach, potom vo viac špecializovaných, špecifickejších vedomostiach. Výber tém variuje od tradičných akademických k excentrickejším. Atmosféra v televíznom štúdiu je tichá ako v škole počas skúšok. Prerušujú ho len dramatické zvuky.

Moderátor býva obvykle muž a aj v ňom sa snúbi princíp zábavnosti (show) a vedomosti. Je oboje, geniálnym majstrom ceremoniárom a prísny, ale spravodlivým skúšajúcim. Obe polohy si kontroluje sám. Tieto kompetencie pochádzajú z rozdielnych kultúrnych oblastí. Majster ceremónií je rola riadená viac v štúdiu a domácim obecenstvom, rola skúšajúceho je spätá viac so súťažiacimi. Moderátor vystupuje v úlohe verejného ochrancu vedomostí, kontroluje prístup k nim, vedome využíva svoju pozíciu aj na kontrolu súťažiach a napredovania hry. Toto mu dáva akoby silu vysoko postaveného sprievodcu rituálom.¹⁴

Iný typ vedomostí je založený menej na akademickosti a viac na každodennej (faktickej) skúsenosti. Ide napr. o znalosť cien domácich potrieb, spotrebných surovín a potravín. Víťazom sa stáva ten, kto najlepšie pozná (alebo odhadne – šťastie) ceny širokého okruhu komodít. Môže však ísť aj napr. o súťaž, v ktorej sa požaduje znalosť širokého okruhu všeobecných vedomostí, napr. slov a populárnych výrokov (napr. Páli vám to?). Tieto vedomosti nie je možné získať v škole, či samoštúdiom, ale viac sú založené na všeobecných sociálnych skúsenostiach, zážitkoch a na medziľudských vzťahoch. Takýchto typov súťaží sa môžu zúčastniť ako súťažiaci ľudia, pochádzajúci zo širšie koncipovanej sociálnej skupiny, nie len akademická elita. Aj Fiske sa prikláňa k názoru, že ide o demokratickejšiu formu súťaží.¹⁵

Existuje však ešte jedna trieda vedomostí, ktorá sa odlišuje od spomenutých skupín a nie je založená na fakticite, ale na ľudskom poznaní, t.j. na empirických skúsenostiach človeka. Ide o súťaže využívajúce sociálnu (ľudskú) skúsenosť a partnerskú (ľudskú) empatiu. V type súťaží, kde sa používa tento typ „vedomostí“, neexistuje správna či nesprávna odpoveď. Víťazom sa stáva ten, kto dokáže preukázať najväčšie schopnosti porozumieť ľuďom. Ide napr. o hry, kde má súťažiaci uhádnuť, čo si väčšina ľudí myslí alebo koľko ľudí správne uhádne/ odpovie na položenú otázku. Víťazom sa stáva paradoxne ten súťažiaci, ktorý je vo svojej odpovedi či tipe najordinárnejší. Tento typ znalostí je populistickejší v porovnaní s elitárskym akademickým typom vedomostí, je viac konformný a demokratickejší. Závisí menej na kultúrnom

¹⁴ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 267-268.

¹⁵ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 267-268.

kapitále a viac na kultúrnych skúsenostiach. Zručnosť, ktorá je dôležitá pri týchto typoch súťaží nie je založená na intelektuálnej alebo pamäťovej zručnosti, ale na ľudskej prirodzenej zručnosti pochádzajúcej zo schopnosti vcítiť sa a porozumieť iným ľuďom, dôležitá je tu ľudská skúsenosť.¹⁶

Vedomostné súťaže majú všeobecne veľmi lákavé a akčné názvy. *Pokušenie, Riskuj!, Milionár, Super Kvíz, Veľký hráč, Páli vám to?*, atď. sú názvy evokujúce vzrušenie a nachádza sa v nich aj príslub veľkej výhry, či otestovania ľudských vedomostí a schopností na najvyššej úrovni. Súťaže, založené na vedomostiach typu každodenných skúseností alebo empatie majú názvy napr. *Srdcové záležitosti, Aj múdry schybl, Rande na slepo, Svadba snov*, ktoré už neevokujú veľké výhry, nenabádajú k hazardu. Prinášajú skôr príslub popri hre sprostredkovať ľudské osudy, očakávania a rozuzlenia, zhody či výhry na základe diváckych sympatií s účinkujúcimi.

Pravidlá hry zabezpečujú cieľavedomý výber kvalitných súťažiacich, ale aj možnosť vstupu šťastia, náhody či rýchlosti ako zmierňovacích činiteľov. Napríklad do hry *Milionár* sa súťažiaci dostáva prostredníctvom „dvojnásobného šťastia“. Prvým je jeho výber do súťaže na základe audiotextu, druhým úspech v rýchlych prstoch, ktoré ho dostanú až do horúceho kresla. Prvý postup podlieha náhodnému počítačovému výberu, druhý záleží od rýchlosti stlačenia tlačidiel, pod ktorými sa skrývajú správne a nesprávne odpovede, nie len od správnosti zvolených odpovedí. V relácii *Riskuj!* sú zas súťažiaci vyselektovaní na základe previerky ich vedomostí formou vedomostného testu. Šťastie vstupuje do hry prostredníctvom tehličiek, ktoré sa skrývajú ako tajomstvo na mieste otázok a súťažiacemu sa tak bez námahy a preukázania vedomostných schopností zvyšuje skóre. Šťastie sa zjavuje v hre prostredníctvom náhody – náhodný výber otázky, ktorá súťažiacemu vyhovuje, získanie bonusov v podobe tajomstva skrytého pri otázke (zdvojnásobenie bodov), vsadenie bodovej hodnoty na otázku, na ktorú nemusí odpovedať a aj tak ziskava. V hre *Pokušenie* sa môže stať napr. víťazom vďaka náhode a šťastiu aj ten súťažiaci, ktorý nepreukazoval najväčšie vedomosti, a to tak, že v záverečnom finálovom kole vsadí najviac bodov práve na jednu z troch otázok, na ktorú správne odpovie, a tak predbehne svojich súperov.

V každej vedomostnej súťaži, napriek testovaniu vedomostí (ich náročnosť sa v priebehu súťaže stupňuje), je prítomný aj element šťastia. V niektorých typoch súťaží sú dokonca šťastie a náhoda hnacou silou. V tých typoch vedomostných kvízov, ktoré vyžadujú odpoveď bez vopred ponúknutých možností, ide o preverenie skutočných vedomostí súťažiacich a je tu aj väčší predpoklad, že zvíťazí najmúdrejší. Avšak v tých typoch vedomostných súťaží, kde sa odpovedá formou voľby správnej odpovede z ponúknutých možností viacerých možností, je viac pravdepodobné, že súťažiaci môže mať, obrazne povedané, „viac šťastia ako rozumu“. Element šťastia a rýchlosti dáva často akceptovateľné vysvetlenie pre súťažiacich aj divákov: mal viac šťastia ako ja, bol rýchlejší, náhoda mu priala. Rýchlosť poskytuje alibi tým, ktorí nezískavajú alebo prehrávajú. Hodnotenie typu „bol šikovnejší, múdrejší“ alebo „bol vzdelanejší“ sa v našej spoločnosti obhajuje len veľmi ťažko. Žijeme v spoločnosti oslavujúcej rovnosť, a to aj rovnosť šancí zbohatnúť, ale v praxi sú tieto možnosti limitované.

¹⁶ FISKE, John. 1994. *Television culture*. London, New York : Routledge, 1994, s. 268-269.

Tvrdá konkurencia v oblasti vzdelania je v masmédiách potlačená príjemnou ilúziou rovných šancí, kde výhra závisí predovšetkým od šťastia. Miesto konkurencie v oblasti vzdelania, radšej ponúkame v televíznych súťažiach rovnosť šťastia, teda šťastie môže byť naklonené každému, záleží to od náhody. A práve element šťastia sa stáva tým konečným rozhodujúcim činiteľom, oddeľujúcim víťazov od porazených. Takýmto spôsobom vznikajú aj rôzne osobné presvedčenia, že si výhru zaslúži niekto viac, iný menej. Napríklad: „Šťastena mu bola naklonená menej, lebo si to nezaslúžil, nepracoval tak ťažko, má aj tak dosť finančného zabezpečenia.“ Alebo: „Je predsa dostatočne vzdelaný a otvárajú sa mu viaceré (iné!) šance a možnosti na zbohatnutie, či presadenie sa ako tomu druhému.“

V mnohých slovenských súťažiach je však idea, že vyhrá len ten najschopnejší a právom mu môže byť prisúdený titul víťaza, ostro odmietnutá. V závere súťaží, najmä druhého typu, teda nie v súťažiach akademického typu vedomostí, ale založených na intuícii, skúsenostiach a emóciách, dochádza k „sociálnemu konsenzu“, akoby ani nebolo porazených. Dochádza k „prerozdeleniu víťazstva“ smerom ku všetkým súťažiacim. (Moderátori zjemňujú vydelenia víťazov od porazených vetami typu: „Myslím, že každý účastník našej súťaže vyhráva..., už každý finalista je víťazom. Rovnako sa vyrovnávajú rozdiely medzi víťazmi a porazenými napr. špeciálnymi, neplánovanými odmenami pre ostatných súťažiacich, ktorí nevyhrali.) Vyhlásenia súťažiaceho za víťaza je akoby podmienené tým, že nikto nesmie byť v skutočnosti porazeným. Týmto sa vlastne u nás význam a hodnota víťazstva znižuje. Slováci nemajú radi osamelých, príliš vyčnievajúcich víťazov. Preto sa väčšinou víťaz vracia späť medzi ostatných súťažiacich a prenáša na nich časť svojho víťazstva a úspechu (napr. spoločné piesne, pokriky, záverečné oslavy finalistov rôznych súťaží).

Základná myšlienka v slovenských súťažiach je „vyhrali sme všetci“. Táto myšlienka je však v dosť silnom rozpore s obrazom víťaza v kapitalistických spoločnostiach (zvíťazí len jeden najschopnejší a najsilnejší jedinec). U nás nemáme víťaza typu herkulesovského hrdinu, ktorý nad každým zvíťazí, ale skôr víťaza prometeovského typu, ktorý obetuje časť svojej slávy pre ostatných a podelí sa o výhru s tými, čo to potrebujú. Kým v západných spoločnostiach oslavujú silu jednotlivca, u nás sa skôr stretávame s oslavou kolektívu.

Tu sa už dostávame bližšie k perspektíve televíznych divákov. Možno ich rozdeliť do viacerých skupín na základe toho, ako vnímajú vedomostné súťaže a akceptujú element šťastia a náhody. Jednu skupinu divákov tvoria ľudia z vyšších socio-ekonomických sfér a intelektuáli, ktorí bývajú rozhladenejší, vzdelanejší, sčítanejší, informácie si zháňajú ľahko a pomerne ľahko ich aj vyhodnocujú a triedia. Táto skupina ľudí vyhľadáva skôr vedomostné kvízy, založené na akademickom type vedomostí a využívajú ich na otestovanie svojich vlastných vedomostí. Testovanie im prináša uspokojenie, pretože väčšinou nadobudnú pocit, že by si počínali lepšie, než samotný súťažiaci v štúdiu.

Druhú skupinu divákov predstavujú ľudia z nižších socio-ekonomických sfér, ktorí nemajú až takú záľubu v získavaní a osvojovaní si informácií akademického charakteru. Títo využívajú vedomostné kvízy na to, aby sa vyskúšali, či sú rovnako zdatní ako televízni kandidáti. Netestujú už svoje vlastné schopnosti, ale porovnávajú televízneho kandidáta so sebou. To znamená, že ak súťažiaci neodpovie správne na otázku, ktoré neovládal ani divák, tento to vníma ako ospravedlňujúci akt. Napríklad: „Nebol som horší ako televízny súťažiaci.“ Takéto formálne vyhodnotenie ich

akademických schopností neodráža pravdivo mieru ich individuálnych schopností. Vedomostné kvízy zabezpečujú pre túto skupinu divákov pocit úspešnosti, aj napriek tomu, že ich akademické úspechy neboli práve kvalitné. Často sa stretávame s osobnými vyhodnoteniami typu: „Som spokojný, ide mi to lepšie, než súťažiacemu, ako nemôže vedieť túto odpoveď, keď ja ju ovládam, nemôžem sa predsa porovnávať s odborníkmi, nemôžem predsa vedieť všetko, viem viac, než som si pôvodne myslel, zlepšujem sa, atď.“

Z toho vyplýva, že tí, čo prehrávajú budú svoju pozornosť obracať z akademickej oblasti skôr na oblasť zábavy. Nachádzajú pozitívnu skúsenosť v prehre, pretože sa vlastne veľmi dobre zabavili a prehra nie je podstatná, ide predsa o hru ako takú.

Zábava demokratizuje vedomosti a zrovnoprávňuje tak slabších jedincov so silnejšími. Idea najsilnejšieho jedinca je takto do značnej miery spochybnená.

Vedomostné súťaže ako forma novej zábavy sa tak stávajú prístupné pre každého. Rôzne typy vedomostí, ktoré sa od súťažiacich požadujú zaručujú vyrovnanie šanci. Prvok zábavy, ktorý je ich súčasťou poskytuje zas ospravedlnenie pre tých, ktorí v hre neuspeli, pretože ide aj rovnako o vedomosti ako aj o dobrú zábavu a potešenie. V duchu úvah amerického filozofa NEILA POSTMANA (1931 – 2003), ktorý vo svojej knihe *Ubaviť sa k smrti: Verejný diskurz vo veku šoubiznisu*¹⁷ už pred viac ako dvadsiatimi rokmi prepojil vek zábavy s érou televízie v tom zmysle, že akákoľvek skutočnosť býva v televízii zobrazovaná primárne prostriedkami zábavy, možno tvrdiť, že dnes sa pojem zábava skutočne takmer automaticky priraduje k masmédiám a obzvlášť k televízii.¹⁸ Zábava sa jednoducho stala životným štýlom. Zábava sa stala rovnocennou súčasťou kultúry, vedomosti musia byť prezentované zábavnou formou, vedomostné súťaže sa stávajú ďalšou z nových foriem zábavy pre tých, čo vlastnia kultúrny kapitál. A ak aj rozdielne úrovne vedomostí a schopností ľudí oddeľujú, zábava ich zas spája.

ON THE SUBJECT OF TV KNOWLEDGE QUIZ SHOWS AND COMPETITIONS

ELENA KNOPOVÁ

The author is in her contribution dealing with several aspects of TV quiz shows (knowledge competitions). She is dividing knowledge or sciential competitions into several basic groups according to type of knowledge required from competitors. The author is comparing the course, form and impact of quiz shows with functioning of the sciential system, social differential system, next is working with concepts by Pierre Bourdieu (cultural capital, theory of difference) and John Fiske (Quiz Show, Knowledge and Power – the notion was taken over from Michael Foucault and adopted by Fiske and similarly by British culturalism). The focus is directed to the inner structure of quiz shows, but also on its perception by TV spectators. The author is reaching

¹⁷ V českom preklade kniha vyšla ako POSTMAN, Neil. 1999. *Ubavit se k smrti: Veřejná komunikace ve věku zábavy*. Praha : Mladá fronta, 1999.

¹⁸ POSTMAN, Neil. 1985. *Amusing Ourselves to Death: Public Discourse in the Age of Show Bussiness*. New York : Pinguin books, 1985.

several concurrences with the above mentioned concepts, but at the same time is introducing entertainment as a dominant code element of sciental TV programmes. Possible social and class differences which emerge to the surface, are by this manners masked and seemingly democratically equalized. The quiz show winners thus become more of cultural influence bearers than a dominating social power. The author is at the same time alleging a strong and suggestive influence of quiz shows which are divided into the group of programmes appraching the cultural elites (academic types of knowledge of a narrowly specialized character), and the group of programmes approaching the middle numerous layers (knowledge of a general human character).

Tento príspevok je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.

DIALÓG NA TELEVÍZNEJ OBRAZOVKE

IVAN STADTRUCKER

Jednou z najstarších a najspoľahlivejších foriem získavania informácií a overovania si poznatkov o svete je rozhovor. Rozhovory, debaty, konverzácie, diskusie a polemiky – najmä ak sa rozvíjajú na princípe dialógu – nestratili nič zo svojej niekdajšej účelnosti; aj v súčasnosti sú účinným významotvorným a mienkotvorným činiteľom nezávisle na masmédiách, ale najmä v nich.

Dialóg všeobecne

Dialóg je starobylý, vysoko civilizovaný kultúrny fenomén. O dialógu, a tiež o hre s ním spojenej, pojednal som obširne vo svojej knižne publikovanej práci¹ a preto sa na tomto mieste omedzím sa len na základné konštatovania.

Slovo „dialóg“ pochádza zo starogréckeho dialogos, pôvodne znejúceho dialegesthai (*dia* – jeden s iným + *legesthai* – hovorenie).

Dialóg a hra sa uskutočňujú na základe rovnakej zásady: niekto pripušťa akceptovanie „P“ niekým iným a on sám akceptuje „P“. Pod týmto „P“ možno rozumieť pravidlo (alebo súbor pravidiel) takisto ako problém či predmet záujmového stretnutia.

Dialóg i hra sa zjavujú tam, kde ide o neúplnú informovanosť aspoň jedného z partnerov. Do takýchto dialógovo-hrových stretnutí prináša si každý účastník svoje relevantné kvality (telesnú zdatnosť a príťažlivosť, sex, vzdelanie, majetok, renomé a pod.) a každé štádium rozhovoru posudzuje zo svojho pohľadu – vidí ho v určitom kontexte. Kontext je možná reprezentácia sveta, ktorú má na mysli účastník dialógu v danom štádiu rozhovoru.

V rámci rozvíjajúceho sa dialógu existujú teda dva kontexty a dve stratégie a tým obaja komunikační protihráči sú prepletení sieťou mnohorakých prognostických súvislostí, ktoré si samy navzájom nepoznajú.

Na začiatku každého komunikačného procesu, dialóg nevynímajúc, stojí iniciatívny komunikačný akt. Iniciatívny akt jedného a odpovedný akt druhého partnera nie sú rovnocenné, pretože nie sú rovnako pravdepodobné. Tento úkaz presne definoval R. Buck: „Podmienečná pravdepodobnosť, že akt X2 bude predvedený partnerom B, je daná tým, že predvedenie aktu X1 jeho iniciátorom, partnerom A, nie je rovnako pravdepodobné ako pravdepodobnosť, že B bude predvádzať X2 v neprítomnosti X1.“²

¹ STADTRUCKER, Ivan: *Dramaturgia hraného filmu*. Bratislava : Tatran, 1990.

² BUCK, R.: *The communication of emotion*. New York : 1984, s. 4.

Iniciatívny akt, o ktorom R. Buck hovorí, má tri základné módy:

- podanie oznamovacie – podávajúcí partner podáva informáciu, o ktorej predpokladá, že u jeho partnera vyvolá zmenu jeho informovanosti a tým spôsobí aj zmenu jeho stavu.
- podanie prikazovacie – podávajúcí partner podáva informáciu, ktorá má u jeho partnera podnieť alebo prerušiť činnosť,
- podanie opytovacie – podávajúcí partner podáva informáciu o vlastnom informačnom deficite a o záujme získať určitú informáciu od partnera.

V dialogickom styku vyskytujú sa tri základné (vynútené, požadované, očakávané) informačné transakcie:

| | |
|-----------|------------------|
| A | B |
| Oznámenie | – postoj k nemu |
| Rozkaz | – jeho vykonanie |
| Dopyt | – odpoveď naň |

Reakciou partnera B na iniciatívu partnera A môže byť trojaká odpoveď:

- úplný zápor, nesúhlas, odmietnutie
- nulový zápor, súhlas, prijatie
- nenulový zápor, nedá sa rozhodnúť, či ide o súhlas alebo nesúhlas (treba pokračovať v dialógu)

Existenčným predpokladom pre vývoj dialógu je nerovnaká informovanosť partnerov a z toho vyplývajúca nezhoda ich názorových stanovísk.

Pokým nerovnaká informovanosť a nezhoda stanovísk partnerov trvá, dialóg sa rozvíja ďalej bez ohľadu na to, aká je reakcia druhého partnera na akciu prvého partnera/iniciátora. Odpovedná reakcia (postoj, vykonanie, odpoveď) môže byť vo svojom účinku očakávaná alebo nečakaná, kladná alebo záporná.

Informačná transakcia sa týka vždy jedného predmetu záujmu, jednej dominujúcej potreby. Prechod k inému predmetu záujmu znamená začatie novej informačnej transakcie, ktorej dominuje iná potreba.

Odskok od transakcie neznamena nevyhnutne uzatvorenie transakcie a uspokojenie záujmu; podobne ako odskok od témy, alebo od problému, neznamena, že by téma bola vyčerpaná a problém vyriešený. Iba keď dôjde k vyrovnaniu informovanosti partnerov a k zhode ich stanovísk, dialóg dospel k svojmu prirodzenému koncu – ustálil sa v štádiu trvalého súhlasu partnerov. Východiskový názorový konflikt, vyvolaný iniciatorom vyústil do kladnej monologizácie. Problémová situácia sa rozplynula do vzájomného pochopenia partnerov.

Ten z partnerov, ktorý začne dialóg prvý, veci pomenúva. Veci pomenúva možno nepresne, nevýstižne, ale zaraďuje ich do určitých súvislostí. V určitom zmysle si pomenovaním príslušný objekt alebo jav privlastňuje, je to ako keď si niekto minulosti ohraničil, oplotil, kamenou či drevenou medzou ohradil kus zeme a nad týmto územím vztýčil svoj erbový znak, alebo svoju zástavu.

Nie náhodou americkí astronauti vztýčili na Mesiaci americkú zástavu. A nie náhodou sa tí, čo sa zdržovali vo vesmíre, medzi sebou delia. Astronauti (Američania) sú tí, čo boli na Mesiaci, zatiaľ čo kozmonauti (Soviety) na Mesiaci neboli.

Ujať sa slova v rozhovore je výhoda podobná tej, ktorú má šachista, keď hrá bielymi figúrkami, alebo tenista, ktorý ako prvý podáva. Pri stretnutí naprosto rovnocenných športovcov vífazi ten, kto mal výhodu prvého kroku.

V športe, aby bolo spravodlivosti učinené zadost', o tom, kto zápas začne, rozhoduje žreb.

V televízii (a vôbec: v masmédiách) sa nežrebuje, hoci aj v stretnutiach názorových stále platí zákonitosť, že druhý môže zvíťaziť nad prvým, len keď „prelomí“ jeho podanie.

Dialóg v televízii

V dialógu, ako v základnom type nami uvažovaných komunikačných situácií, vystupoval účastník A voči inému účastníkovi B ako jeho kooperujúci alebo konkurujúci partner. V rovnakej komunikačnej/strategickej pozícii môže zotrvať aj keď príchodom kamier na scénu sa mení pôvodná komunikačná situácia. Informácia už neosciluje medzi dvoma partnermi, ale rozkmitáva sa ďalej – až k televíznym divákom pri obrazovkách. A tým, pochopiteľne, nie je jedno, či informáciu sa od informátora dozvedia priamo (ako ním oslovení adresáti), alebo nepriamo (z jeho rozhovoru s niekým.)

Čo sa týka samotného informátora, niet pochyb o tom, že v prvom prípade máme do činenia s komunikátorom v pravom zmysle. V druhom prípade s komunikátorom v prenesenom zmysle.

Existuje niekoľko dobrých dôvodov na to, aby sme „komunikátora v prenesenom zmysle“ od „komunikátora v pravom zmysle“ terminologicky odlišili a to napríklad označením „komunikant“.

V rámci dialógu pred kamerami komunikant ako jeden z partnerov môže voči svojmu náprotivku zaujať taký či onaký, spolupracujúci alebo súperivý postoj, a môže ho zastávať natrvalo, alebo iba príležitostne. Komunikant však popritom je obdarený niektorými privilégiami navyše. Napríklad: v dialógu mu vždy patrí aj posledné slovo.

Televízny divák ani nečaká, že v televíznom predkamerovom rozhovore ako prvý prehovorí prominent z externého prostredia. Osobnosť, ktorá prichádza zvonku sa sama nepredstavuje, neoznamuje dôvod svojej prítomnosti a neuvádza svoju kompetenciu vyjadrovať sa k danému problému. O toto všetko sa stará televízny profesionál – komunikant. On predstaví prominenta niekedy stručne a výstižne, inokedy zjednodušene a tendenčne.

Predstavovanie navonok pôsobí úctivo a úslužne, no v skutočnosti ide o čosi iné ako o slušnosť domáceho pána/panej k hosťovi, ktorý bol pozvaný na návštevu.

Zo spoločenského hľadiska totiž nič nebráni tomu, aby predkamerový rozhovor začínal ten, kto je hosťom v televíznom štúdiu. Existuje v živote predsa celý rad štandardných spoločenských situácií, v ktorých hosť sám seba predstavuje. A naostatok: expozé príchodzieho by bolo, alebo mohlo by byť, vďačným vstupom do diskusie. Faktom však ostáva, že v televíznej praxi sa takéto obrátené garde nevyskytuje – „áčko“ je zakaždým niekto z televízie, „béčkom“ je jeho hosť.

V prípade rozhovorov pred kamerami, ktoré sú cyklicky sa opakujúcimi programovými formátmi, sa už v ich názve vyskytuje meno človeka televízie a aj takto sa zvýrazňuje a zvýhodňuje jeho komunikačná pozícia v rozhovore.

Človeka televízie, profesionála špecializujúceho sa na rozhovory, nie je správne nazývať „partner“ (A), pretože v jeho verbálnom konaní je priveľa aktivity, ktorá je v rozpore so všeobecným chápaním dialógu ako kultúrneho fenoménu.

„Nepartnerstvo“ alebo „nerovnocenné partnerstvo“ prejavuje sa, napríklad, v tom, že zatiaľ čo jeho hosť je osobnosť – alebo prinajmenšom osoba – s vlastným názorom a kompetenciami (toto je hlavný dôvod, pre ktorý bol pozvaný do televízie), on sám ako hosťiteľ či pozývateľ, nepredstavuje osobnosť s vlastnými vyhranenými názormi, ale iba komunikačnú funkciu.

A keby aj opak bol pravdou a komunikant, profesionálny komunikátor, bol výrazná osobnosť, prezentujúca v rozhovore iba vlastné názory (v skutočnosti ho však na rozhovor pripravujú jeho dramaturgovia, scenáristi, odborní poradcovia, dialogisti a gagmani), aj tak by pred kamerou vyvolával principiálnu partnerskú nerovnocennosť; napríklad už svojim privilegiom, že je mu apriori vyhradené právo neodpovedať na partnerove otázky.

Úrovne dialógu

Kultúrne najprepracovanejšiu formu dialógu nachádzame v dramatickom umení. V divadelnej dráme sa dialóg odohráva okrem úrovne čisto verbálnej (patrí do nej slovník a syntax) aj na úrovni extralingvistickej a na úrovni paralingvistickej.

„Za extralingvistické prostriedky sa počítajú tie faktory, ktoré stoja mimo jazykovej štruktúry, no na jazyk ako taký alebo na konkrétnu výpoveď majú istý vplyv. Paralingvistické prostriedky sú s jazykom zrastené, extralingvistické sú formálne od neho odtrhnuté.“³ „píše J. Mistrík a pokračuje: „Vychádzajúc z analýzy základných výrazových prostriedkov dramatického textu môžeme hovoriť o týchto semiologických sústavách, vstupujúcich do syntagiem v dramatickom texte:

| | |
|--------------------|-------------------|
| paralingvistické: | mimika |
| | gestikulácia |
| | pohyb celým telom |
| extralingvistické: | dekorácia |
| | rekvizity |
| | osvetlenie |
| | hudba a hluky“ |

Komunikačné postoje partnerov v dialógu

Dialóg sa neodvíja len vo sfére racionálneho uvažovania a partneri nevífazia iba silou svojich logických argumentov. Svoju angažovanosť v záujmových stretnutiach prejavujú sprievodnými emóciami.

Popredný psychoanalytik E. Berne vo svojej svetoznámej práci *Jak si lidé hrají*⁴ vyšiel zo zistenia, že v ľudskom živote výrazne kladné emotívne zafarbenie majú iba dva bezprostredné telesné kontakty: kontakt medzi matkou a dieťaťom a kontakt

³ MISTRÍK, Jozef: *Dramatický text*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 65 a s. 107.

⁴ BERNE, E.: *Jak si lidé hrají*. Liberec : Dialog, 1992.

medzi dvoma milujúcimi sa osobami. Z toho faktu E. Berne odvodil, že človek voči inému človekovi môže zaujímať tri základné – citové – postoje.

Môže vystupovať

- a) ako vystupuje rodič voči dieťaťu,
- b) ako vystupuje dieťa voči rodičovi
- c) ako vystupuje dospelý voči dospelému.

V takýchto základných postojoch vystupuje voči hocijakému partnerovi, s ktorým sa ocitol v problémovej, konfliktnej, dialógovej či inej komunikačnej situácii a teda i voči sociálnemu prostrediu; túto okolnosť naše jazykové povedomie dobre odzrkadľuje vo výrazoch „otec vlasti“, „rodná vlasť“, „syn ľudu“, „verná dcéra národa“.

V každom zo spomenutých troch postojov psychológia nachádza inú, pre daný postoj dominantnú tendenciu:

- a) *postoj dieťaťa* (charakterizuje: spontaneita, hravosť, živosť, fantázia, záujem, ale tiež: bojzlivosť, netrpezlivosť, bezradnosť, dôverčivosť)
- b) *postoj rodiča* (charakterizuje: morálne presvedčenie, autoritárstvo, ochrana slabších, ale tiež: dogatizmus, moralizátorstvo, neuznanlivosť)
- c) *postoj suveréna* (charakterizuje: triezvosť, sebahodnotenie, sebaovládanie, chápanie relatívnosti, ale tiež: nízka spontanieta, skromná fantázia, potláčanie emócií)

Úprimné či predstierané prejavy takýchto postojov dajú sa, pochopiteľne, interpretovať psychoanalyticky. Keď sa ich však pokúsime interpretovať z aspektu teórie informácie, môžeme vysloviť tvrdenie, že v každom z týchto troch postojov jednotlivec prezentuje odlišnú podobu svojho komunikačného záujmu a nerovnaký stupeň svojej zvedavosti, neistoty a bezradnosti.

Napríklad, počas dialógu (nielen televízneho)

- a) *postoj dieťaťa*
osvojuje si jednotlivec vtedy, keď jeho dominantný záujem je situovaný „pridaleko“, mimo sféru jeho skúseností a predpovedných možností,
- b) *postoj rodiča*
osvojuje si jednotlivec vtedy, keď jeho dominantný záujem je orientovaný približko a spadá do jeho skúsenostnej sféry, v ktorej operuje s istotou,
- c) *postoj suveréna*
osvojuje si jednotlivec vtedy, keď pozná mieru svojich predpovedných možností, keď vie oceniť mieru úspešnosti vlastného odhadu pre záujem situovaný „približko“ a mieru neúspešnosti vlastného odhadu pre záujem situovaný mimo tejto sféry.

Postoje sú výsledky porovnávania vlastných možností s odhadovanými možnosťami iných ľudí. Postoje jednotlivec neuplatňuje sám (osve a pred sebou) ako súčasť svojho životného princípu či ako výslednicu svojho sebavedomia či sebauvedomenia. Postoje neslúžia mu nato, aby ich zaujal sám pred sebou v duchu ako filozofické dôsledky svojho uvažovania. Naopak, pri svojej komunikácii s ľuďmi manifestuje ich navonok. Zaujímajúc taký či onaký postoj „imponuje“ ako jedinec v živočíšnej ríši zvykne, a takisto ako on, núti svoj náprotivok, svojho partnera, aby si jeho imponovanie všimol a zareagoval naň; aby zaujal taký či onaký (dominantný, submisívny) postoj.

Jednotlivec, keď imponuje a predvádza svoje postoje, môže byť úprimný a myslieť ich „naozaj“, ale rovnako dobre môže ich aj predstierať, blufovať, zaujímať iba „ako-

že“. Zvoleného postoja sa nemusí jednotliviec pridržať natrvalo, ale môže ho meniť, kedykoľvek sa mu zachce. To isté platí aj o jeho partnerovi/partnerke v dialógu – svoje odpovedné reakcie, postoje môže prezentovať iba naoko, alebo so všetkou vážnosťou a so všetkými dôsledkami.

Dialóg je záujmové stretnutie, je to zápas, presnejšie súboj. A každý súboj je vecou etiky – aj boj na život a na smrť môžu duelanti viesť džentlmensky v rukavičkách alebo rytiersky, rovnakými zbraňami.

Neodmysliteľnou súčasťou každého dialógu či súboja je, pravdaže, taktika a stratégia: patria do nej úhybné manévry, fingované útoky, odpútavanie pozornosti partnera a ďalšie „bojové“ či „hrové“ prvky.

Pri diskusných stretnutiach a názorových polemikách partneri na presadenie svojej pravdy používajú rôzne presvedčovacie metódy a argumenty. Niektorí z nich, najmä tí, ktorí dostatočne silné protiargumenty nemajú, argumenty svojich oponentov problematizujú (spochybňujú, banalizujú) a uchylujú sa k rôznym neférovým praktikám. Prerušujú svojho oponenta, skáču mu do reči, odvádzajú pozornosť na vedľajšiu koľaj, na otázku odpovedajú protiotázkou, dávajú hypotetické otázky.

Zvláštnu kategóriu – kategóriu rovnako filozoficko-logickú ako sociálno-psychologickú – reprezentujú predpovede a to pozitívne i negatívne. Najmä tie druhé (obavy, pochybnosti, prognózy, diagnózy) sú častou súčasťou strategickej výzbroje televizionárov, prichádzajúcich pred kamery, aby sa porozprávali so svojimi hosťami. Masový masmediálny účinok svojich predpovedí, s ktorým televizionári dopredu rátajú, zvykne sa označovať ako Oidipov efekt a bude o ňom reč na inom mieste. Tu len poznamenávam, že výskyt nijakej priaznivej či nepriaznivej predpovede v rámci dialógu nik nie je v stave vyvrátiť.

Vysoká osobná zaangažovanosť a nedostatok verbálnych argumentov v konfliktnom názorovom stretnutí v bežnom živote i pred kamerami neraz spôsobuje, že aj spoločensky prominentné osoby od slovnej argumentácie prechádzajú k argumentácii fyzickej.

Napríklad len v prvom polroku 2006 zábery japonských, českých, ukrajinských či iných televíznych kamier zachytili v takýchto inkriminovaných situáciách parlamentných poslancov.

Pri diskusnom stretnutí inteligentných a morálne vyspelých partnerov však nebezpečenstvo dialógu, ktorý by bol „pod (ich) úroveň“ nehrozí.

Televízny dialóg – teoreticky

Všetko, čo J. Mistrík vyslovil o dramatickom texte (o texte vo všeobecnosti, nielen o texte napísanom) ostáva v platnosti aj pre dialóg, ktorý sa odohráva v ekranickej podobe.

Pre dialóg, ktorého sme každodennými svedkami na obrazovke, je významná skutočnosť, že sa odohráva nielen na lingvistickej, extralingvistickej, paralingvistickej, ale aj na ultralingvistickej úrovni. Ako nové sa v tomto televíznom dialógu uplatňujú faktory ultralingvistické; sú to vyjadrovacie prostriedky filmovej reči.

Štvorúrovňová komunikácia je špecifikum, ktoré televízny dialóg spríbuzňuje s filmovým dialógom a odlišuje ho od iných dialógov.

Lingvistická úroveň televízneho dialógu je prípad od prípadu variabilná. Podobne

ako v literatúre, divadle či rozhlase použitý slovník a zvolená štylizácia replík závisí v prvom rade na osobnostných charakteristikách hovoriacich a iba sekundárne na konkrétnej téme a na ňou vyvolanej problémovej situácii.

Paralingvistická úroveň televízneho dialógu je psychologický priestor, v ktorom svoj informačný účinok na dialogický proces uplatňujú všetky viditeľné javy vyvolané hovoriacim. Popri hre očí, výrazoch tváre a reči tela (body language) v činnosti sú aj ďalšie znakové sústavy; podrobnejšie som o nich pojednal na inom mieste (napr. in: *Krásna tmy*⁵), tu iba pripomínam, že kamera ich významovo modifikuje.

Zvláštnu pozornosť zasluhuje samotná vizuálna sebaštylizácia partnerov. Zatiaľčo prominenti z verejného života si do dialógu pred televízne kamery prinášajú vlastný imidž a s ohľadom na individuálne zvolenú mimiku, gestikuláciu, držanie tela, či dokonca športovú záľubu (v Česku svojho času boli fúziky a tenis príznačné pre členov Občianskej demokratickej strany), u tých, ktorí s nimi vedú pred televíznymi kamerami rozhovory, dajú sa vyzorovať podaktoré sa opakujúce uniformné typologické príznaky (profesionálne návyky, profesionálnu zafaženosť).

Extralingvistická úroveň televízneho dialógu obsahuje prvky, ktoré vytvárajú kontextové okolie. Sú to: scénická dekorácia, scénické rekvizity, scénické osvetlenie a scénické ozvučenie. Hoci výraz „scénický“ je významovo priezračný, kvôli terminologickej presnosti bolo by ho žiadúce nahradiť výrazom „predkamerový“, pretože predmetom nášho záujmu nie sú programové formáty in-scenované (hrané, umelecké), ale ne-inscenované (ne-hrané, publicistické).

V každodennom živote pre kultivovaný, ničím nerušený dialóg dvoch partnerov optimálne prostredie predstavuje rokovacia miestnosť, odizolovaná od okolitého ruchu a poskytujúca základné pohodlie rokujúcim partnerom.

Analýza televíznych debát J. F. Kennedy versus R. Nixon ukázala, že na televíznych divákov nepriaznivým dojmom zapôsobilo, že R. Nixon sa potil. Diváci usúdili, že je to prejav Nixonovej neistoty a strachu z partnera (v skutočnosti bol neprimerane oblečený). Aby v budúcnosti tento nežiadúci obrazkový efekt nevznikol, štáb prezidentových ľudí dozeral na to, aby R. Nixon vystupoval iba v silne podchladenom, chladiarenském boxu podobnom televíznom štúdiu.

Aj v publicistických televíznych formátoch niektoré typy rozhovorov sa konajú v štúdiových priestoroch zariadených tak, že sa skutočne podobajú na rokovacie miestnosti, ba často okrem nevyhnutného nábytku aj „hracie rekvizity“ (veci, ktoré účinkujúci pred kamerami používajú) sú podobné (konferenčný stolík, sedacia súprava a pod.) Stojí však za povšimnutie, že zatiaľčo v scénických priestoroch, ktoré vídame v hraných filmoch a divadelných hrách, funguje televízny prijímač ako bežná rekvizita, v štúdiovom prostredí, v ktorom sa odohráva „publicistický“ dialóg, funkciu rekvizity plní predovšetkým to, čo sa objaví na jeho (niekedy veľmi rozmernej, celostenovej) obrazovke.

Ultralingvistická úroveň televízneho dialógu je pre publicistický rozhovor príznačná a špecifikujúca – je neporovnateľne iná ako pri javiskovom dialógu. Divadelní diváci nepotrebujú nijakého sprostredkovateľa. Na vlastné oči, aj keď nie z bezprostrednej blízkosti, dívajú sa na hercov – partnerov. Títo sú suverénnymi pánmi na javisku.

⁵ STADTRUCKER, Ivan: *Krásna tmy*. Bratislava : Tatran, 1971.

Vo svojom verbálnom i neverbálnom vyjadrovaní sú si sebestační, sú konfrontovaní s rovnakými kulisami a rekvizitami a sú iba jeden druhému vydaní „na milosť a na nemilosť.“

Televízny dialóg, ten, ktorý sledujú televízni diváci, bez sprostredkujúceho subjektu nemôže vôbec existovať! Ekranický sprostredkovateľ predkamerového rozhovoru vytvára na televíznej obrazovke svojráznu (ne-divadelnú, ne-rozhlasovú) dialogickú štruktúru, ale nie vždy tak koná v intenciách a so súhlasom tých, ktorí medzi sebou vedú rozhovor. A nielen to. Divák vidí rozprávajúcim sa partnerom do tváre z dôvernej blízkosti, no tieto tváre sú mu niekym „ukazované“ alebo aj „zneviediteľňované“.

Ekranická artikulácia dialógu v praxi

Ekranický sprostredkovateľ predkamerového dialógu ovplyvňuje partnerov a význam toho, čo hovoria „osvetľuje“ prostriedkami a spôsobmi, ktoré sú divadelnému režisérovi nedostupné.

Ekranický sprostredkovateľ (televízny režisér) vytvára dialogickú štruktúru pomocou celého arzenálu ekranických vyjadrovacích prostriedkov. Napríklad:

- pomocou *kamery*:
 - dostáva sa do bezprostrednej blízkosti partnera a tým monumentalizuje mikroskopické akcie a reakcie jeho tváre a jej prípadné kozmetické či iné nedostatky (očné tiky, zubné kazy, bradavice),
 - stotožňuje sa s pohľadom partnera a tým navodzuje jeho vnímanie,
 - prezentuje vizuálny argumentačný materiál partnera a tým približuje jeho myslenie,
 - ukazuje partnera v jeho položení a pod.
- pomocou *strihu*:
 - dáva javy do kontrapozície,
 - člení a rytmizuje dialóg,
 - oživuje objekty a mení ich na aktanty,
 - skracuje, vynecháva a preskupuje repliky,
 - izoluje hovorené od hovoriaceho partnera,
 - prezentuje hovorené a ukazuje počúvajúceho partnera a pod.
- pomocou *efektivej technológie* :
 - spomaľuje a umrtvuje obraz,
 - tonálne či inak obraz prehodnocuje,
 - vytvára reálne neexistujúce zvukové a obrazové koláže.

Ekranický sprostredkovateľ mohol by, pochopiteľne, na svoje možnosti rezignovať, avšak nerezignuje, pokiaľ nie je k tomu vysokým záujmom donútený.

Rezignovať v tomto prípade znamená nechať na pokoji vymoženosti televíznej technológie a sprístupniť dialóg dvoch partnerov pasívne (napr. iba v zábere jednej statickej kamery) a prinavrátiť ho jeho čistej originálovej podobe.

Takto prísne dopredu nadefinovaná neaktívnosť vyjadrovacích prostriedkov televízie sa starostlivo dodržiava pri televíznych rozhovoroch kandidátov na úrad amerického prezidenta.

Prečo sa tak deje iba výnimočne a v zriedkavo, keď ukázať rozhovor dvoch partnerov – v situácii dvoch šachistov sediacich za jedným stolom – je technicky nenáročný a technologicky jednoduchý?

Odpoveď sa hľadá ťažko. Ľahšie je odpovedať na otázku: prečo sa televízny dialóg čo do obsahu a formy upravuje (estetizuje, dramatizuje, ozvlášťuje), skrátka mení a skresľuje? S pravdepodobnosťou blížiacou sa k istote možno konštatovať, že je tomu tak preto, lebo ktosi má na jeho upravenej podobe a pozmenenom obsahu záujem. Určiť však subjekt, ktorý konkrétne má takýto záujem (režisér?, reklamný sponzor?, broadcaster?, majiteľ televíznej inštitúcie?) na úrovni všeobecnej úvahy je vylúčené.

Úpravy – nielen kozmetické

„Svojou štruktúrou dramatický dialóg projektívneho diela pripomína tektonickú štruktúru geologických hornín.“ napísal som v *Dramaturgii hraného filmu*⁶. „Pod pevným a relatívne chladným povrchom slov sú poukladané i poprehazované iné slovné nepostihnuteľné vrstvy a podložia. Pôsobia na seba, vyvolávajú tlaky a protitlaky, vytvárajú podpovrchové zosuvy a zlomy a záleží len na narátorovi, ako vyjadří momentálny stav psychického sveta hrdinu. Povrchom, na ktorom sa v hranom filme odohráva dráma osudu človeka, je ľudská tvár.“

Tvár človeka – zrkadlo ľudskej duše – bola oddávna predmetom pozornosti umenia. Masky – i posmrtné masky – ktoré sa nám dodnes zachovali to výrečne potvrdzujú.

Na účinnosť komunikačného styku „*tvárou v tvár*“ sa spoliehali aj starovekí rétori a evanjelisti. Napríklad bl. apoštol Ján aj svoj druhý list končí: „Veľa by som vám mal napísať, ale nechcel som to urobiť na papieri a čiernidlom, lebo dúfam, že prídem k vám a pohovorím si s vami tvárou v tvár, aby naša radosť bola úplná.“⁷

Veľkú a nezastupiteľnú – sémantickú i estetickú – funkciu tváre, na ktorú sa apoštol odvoláva, využívalo divadelné a výtvarné umenie od nepamäti; táto funkcia sa prechodom tváre na filmové plátno prehĺbila a príchodom na obrazovku znásobila. Nie však tvár sama o osebe, tak ako sa zúčastňuje bezprostrednej medziľudkej komunikácii a ani nie naličnená, javisková tvár – ale tvár, ktorá je ekranicky ukázaná, amplifikovaná, tvár, ktorá je „projektívne prevravená“ (v tom zmysle ako býva tvár „maliansky pojednaná“) stala sa generátorom nových významov.

Fenómén, na ktorý tu chcem poukázať, nezávisí na mechanicko-optickom spodobení tváre, na jej fotogenickosti.

Komunikačný úkaz „projektívneho prevravenia“ vzniká bez ohľadu na to, či tvár je alebo nie je fotogenická. Spomeňme si na tvár herca Mozzuchina v svetoznámom experimente Leva Kulešova: Mozzuchin neprevravel, a predsa jeho tá istá a nezmenená tvár bola nositeľom úplne rozdielnych emócií – podľa toho, aký nasledujúci záber bol k nej „priradený“.

⁶ STADTRUCKER, Ivan: *Dramaturgia hraného filmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 155.

⁷ *Písmo sväté*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 1946, str. 687.

Montážovo–skladobné zakomponovanie záberu tváre do záberovej sekvencie, simultánna prezentácia hlasu hovoriaceho partnera a tváre počúvajúceho partnera alebo i plošné či svetelné vnútroobrazové zakomponovanie tváre v separátnom zábere kamery sú, napríklad, rýdzo ekranické (s projekčnou plochou späť) prvky dialógu, pre ktoré divadlo nemá obdobu.

Prezident Kennedy počas predvolebnej debaty s Nixonom ostentatívne dával najavo, že sa nudí, na rozdiel od Nixona, ktorý napäto počúval, čo povie Kennedy.

Profesia a šikovníctvo

Aj keď základné princípy dialógu ostávajú jedny a tie isté – a v obmenách dialógov, napríklad v literárnom, divadelnom či ekranickom dialógu sa zachovávajú, – jeden podstatný rozdiel medzi dialógom vo filme a v televízii je potrebné zdôrazniť. Rozdiel väzí v tom, akým spôsobom je dialóg zapracovaný (votkaný, zamonotovaný) do štruktúry komunikátu.

Vo filme dialóg je organickou zložkou štruktúry ekranického diela: ústami postáv hovorí, alebo dovoľuje hovoriť autor/režisér/scenárista a to čo povie Boildieu a von Raffenstein bude sa na večné veky v nezmenenej forme opakovať zakaždým, keď sa Renoirova *Veľká ilúzia* bude premietiť. Ani na tom, čo vraví svojej žene – a filmovým divákom Flahertyho *Nanuk, človek primitívny*, sa nič nezmení.

V televízii, nemám teraz na mysli hrané, inscenované programy, autor/scenárista oficiálne absentuje a režisér so strihačom zotrávajú v úkryte; účinkujúci vravia, to čo si myslia „akoby“, alebo „naozaj“, no vždy sú právne zodpovední sami za seba. Reprízu ich rozhovoru televízni diváci takmer nikdy neuvidia v originálnej podobe, pričom vôbec nie je isté, že rozhovor bol niekedy vysielaný naživo a bez úpravy.

Pri sledovaní televíznych rozhovorov nesmieme podľahnúť optickému klamu a domnievať sa, že sledujeme verbálne stretnutie dvoch rovnocenných partnerov. Človek z televízie, aj keď ostentatívne nevystupuje z pozície domáceho pána, má – pri všetkej skromnosti – pred kamerami dopredu zarezervované prvé aj posledné slovo. A medzi tým, medzi začiatkom a koncom rozhovoru, má ďalšie privilégia, o akých jeho hosť – jeho partner? – nemôže ani chyrovať.

Komunikant/moderátor sa, napríklad, pýta divákov (v štúdiu i doma) na ich názory, telefonuje kadekomu, s kým je na odpovedi dopredu dohodnutý, prezentuje archívne dokumenty a kompromitujúce dokumentárne zábery, z množstva otázok zaslaných e-mailom i esemeskami vyberá si tie „správne“, dáva priestor ďalším účinkujúcim (hudobníkom, diskutérom), a, prípadne predlžuje neúmerne, alebo ukončuje predčasne rozhovor s hosťom. Naostatok, aj keď striktné dodrží presne vymedzený čas na rozhovor, môže zo svojej pozície vytĺcť politický kapitál. V odbornej literatúre sa v tejto súvislosti často spomína televízny rozhovor, ktorý poskytol Chruščov americkej televízii počas svojej návštevy v USA. Tesne pred vypršaním stanoveného času moderátor zaskočil sovietskeho premiéra nečakanou otázkou a skôr než Chruščov stihol rozmyslieť si odpoveď, režisér ukončil vysielanie – v americkej verejnosti tým vytvoril dojem, že Chruščov upadol do rozpakov, lebo práve na túto otázku nemal odpoveď.

Pre človeka televízie, ktorý pred kamerami vystupuje ako Nevedomec, a súčasne aj ako Stvoriteľ i ako Odsielateľ informácií fažko nájst prijateľné typové pomenovanie.

Z pohľadu teórie všetci jednotlivci, ktorí sa podieľajú na procese prenášania informácií (spravodajcovia, technici snímacích a prenosových zariadení, dispečeri a ďalší) sú komunikátormi. Vo sfére ekranickej komunikácie sa delia na filmárov a televizionárov; urobiť rozhovor znamená inú náplň práce vo filme a inú v televízii.

„Redaktor“, „komentátor“, „debatér“ alebo „diskutér“, sú pre uvažovanú komunikačnú funkciu televizionára pomenovania nepresné a nevýstižné; naostatok, vyskytujú sa aj v rozhlasovom vysielaní. Označenie „dialogista“ neprichádza do úvahy, takto sa zvykne označovať autor alebo úpravca dialógov.

V niektorých, štatisticky zriedkavejších prípadoch (keď televizionárovou pracovnou povinnosťou je len pýtať sa) bolo by označenie „komunikant“ výstižné. V iných prípadoch bolo správnejšie používať pomenovanie „moderátor“. Pretože takých je väčšina, ostaťme pri výraze moderátor.

Pod označením moderátor treba mať teda na mysli komunikátora, ktorý sa pred kamerou nielen rozpráva, ale tiež pred kamerou „vedie“ rozhovor a ktorý má aj ďalšie dramaturgicko-režijné právomoci. Tie mu umožňujú, aby počas rozhovoru a popri rozhovore organizoval aj iné predkamerové dianie. V takomto zmysle je to komunikátor vyššieho rangu, než komunikant a aj preto si jeho počínanie všimneme si podrobnejšie.

Moderátor, keď začne rozhovor, svojou otázkou udá tému podobne ako dirigent speváckemu zboru tóninu. Moderátor vymedzuje tématické hracie pole rozhovoru a jeho náprotivok, hoc by bol aj vysoko uznávaný prominent, sa mu musí prispôbiť. Moderátorov host, aj keď nechce a nesúhlasí, ba priam protestuje proti tomu čo na úvod moderátor povedal, dáva tým chtiac-nechtiac, najavo, že téma rozhovoru bola daná, že existuje a že ju vzal na vedomie a že moderátor je ten, kto „vedie dialóg“.

Toto je z hľadiska medziosobovej komunikácie výrazná diskriminácia: viesť sa dá rozhovor (alebo súdny spor, futbalový zápas či svetová vojna) ale nie dialóg.

Podstata vecí vazi v tom, že aj keď ide o dvoch komunikačne (a sociologicky) rovnocenných partnerov, z ktorých každý, prirodzene, môže zastávať iný názor na daný predmet spoločného záujmu, partner, ktorý sa prvý ujme slova, naruší počiatočnú partnerskú rovnocennosť; tvrdenie, ktoré odznie ako prvé, vníma sa (tými, ktorí sa na rozhovore nezúčastňujú, teda aj televíznymi divákmi) ako konštatovanie, ako téza, fakt či pravda. Nasledujúce, v poradí druhé stanovisko, stanovisko jeho partnera, hocako tvrdé a nesúhlasné by bolo, vníma sa už iba ako upresňujúci alebo doplňujúci komentár k tomu, čo bolo prvým povedané.

Moderátor (aj keď je to obyčajný aktant), už tým, že prvý otvoril ústa, získal v konverzácii náskok, ktorý sa potom už ne-televíznemu spolubesedníkovi ťažko podarí dohnať.

S miernou nadsázkou možno povedať, že byť moderátorom v televízii (vystupovať v komunikačnej funkcii moderátora obrazovke) znamená byť majiteľom licencie, skrátka, mať čosi ako diplomatický pas, alebo rybársky preukaz; osobné kvality držiteľa nehrajú nijakú rolu a ani sa neskúmajú, prekročovanie dovolenej rýchlosti a porušovanie iných písaných aj nepísaných predpisov sa toleruje.

Moderátor v televíznom štúdiu nie je sám ako vojak v poli. V celom rade profesií pracujú jeho pokrvní príbuzní a tí ho nenechajú jeho partnerovi napospas.

Komunikátor-prezentátor (spravidla režisér), ktorý dialóg ekranicky sprostredkúva (ukazuje cez obrazovku), nemusí mať „autorské ambície“ a, pravdaže, nemusí nevyhnutne klamať, hoci ani táto možnosť, ako ukazujú skúsenosti z praxe, v televíz-

nom vysielaní neostáva nevyužitá. Režisér televízneho diváka nepodvádza ani vtedy, keď na dve v štúdiu sa rozprávajúce osoby neaplikuje rovnaké ekranické prostriedky (osvetlenie, strih, detailné zábery) – on divákovi iba „nehovorí pravdu“.

A klame azda inšpicient, ktorý moderátorovi do sluchadiel našepkáva „správne“ otázky a argumnty, alebo asistent, ktorý mu ich na papierikoch nosí, prípadne posieľa na obrazovku note-booku?

Prezentátorské (spoločné režisérovo a komunikantovo) ovplyňovanie priebežne vyslovených názorov a významov je však sťažené a prestáva byť účinné vtedy, keď dialóg osôb, rozprávajúcich sa pred kamerami je založený (tak ako v antickej dráme) na binárnej logike „buď–alebo“. No aj vtedy účinok použitých ultralingvistických ekranických prvkov dá sa vybaďať na zmenenej sémantike častíc „áno“ – „nie“.

Prezentátor dialógu (režisér, strihač či kameraman) cieleným používaním ekranických prvkov posúva obsah repliky (odpovede partnera) po celej škále významových odtieňov:

Samozrejme! – Pravdaže! – Áno. – Dozaista – Asi. – Sotva – Nie! – Kdeže!

V odbornej literatúre sa uvádza, že keď hovoril R. Nixon, J. F. Kennedy predstieral nezáujem, prezeral si prsty a takto „znehodnocoval“ prejav svojho protikandidáta. V odbornej literatúre sa sa už ďalej nešpecifikuje, či takto – v skutočnosti – Nixona znehodnocoval Kennedy, alebo televízny prezentátor ich debaty! Za pozornosť stojí, že v súčasnosti pre televízne prenosy z predvolebných debát amerických prezidentských kandidátov bola prijatá zásada, že televízne kamery budú ukazovať vždy len toho, kto práve hovorí.

Aj keby nebolo takých či onakých režisérsko-narátorských chytrácií stále platí konštatovanie J. Mistríka: „Slovo je význam, ktorého obsah je počas drámy v ustavičnom pohybe „a významy sa poznajú iba na pozadí širšieho textu a kontextu.“⁸ Ak teda niekto chce preniesť (alebo spoznať) pravý zmysel v predkamerovom dialógu vyslovených slov, musí tieto očistiť od kontextov a vplyvov, pochádzajúcich z mimo-lingvistických úrovní.

Exemplárny príklad ako sa takéto predsavzatie dá realizovať sú televízne dialógy, ktoré pred kamerami vedú dnešní kandidáti na úrad prezidenta Spojených štátov. Počas debaty Busha s Kellym bolo dopredu stanovené, že každého z nich, keď bude hovoriť, kamera bude snímať z rovnakého uhlu pohľadu a na korigovanie disproporcie v telesnej výške, použil sa schodík za rečníckym pultom jedného z nich.

Pohlavná nerovnoprávnosť

Keby niekto chcel parafrázovať starodávne príslovie „Kam čert nemôže, tam pošle ženu“, povedal by „Kam broadcaster nemôže, pošle blondínu“. O pravdivosti tohto tvrdenia sa presvedčíme dnes a denne; protiotážky a protiargumenty, vyslovenie ktorých spôsobovalo by pred kamerou problémy aj tomu najskúsenejšiemu a najrenomovanejšiemu moderátorovi, vysloví mladá neznáma blondína zľahka a s nenapodobiteľným usmevom... Veci sa majú tak, že okrem partnerskej nerovnocennosti,

⁸ MISTRÍK, Jozef: *Dramatický text*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 107.

ktorej existenciu som vyznačil na ose partner A – partner B prejavuje sa v televízii komunikačná nerovnoprávnosť (a to aj j v rozhovoroch, ktoré nesporne majú charakter dialógu) aj na ose A – A. Je daná „rodovou“, alebo tiež „pohlavnou“ rozdielnosťou a zvykne sa označovať ako gender.

Záleží, prirodzene na tom, aké pohlavné/rodové rozdiely sa v danom prípade zdôrazňujú a čím sú tieto rozdiely dôležité. McQuail v tejto súvislosti cituje L. van Zoonenovú⁹, že význam rodu „nie je nikdy daný, ale mení sa podľa špecifických kultúrnych a historických okolností.“

Aj z tohto citátu zaznieva názor, že ide o jav, ktorého podstata väzí v kultúre. Dialóg, zdôraznil som neraz, je kultúrny fenomén a vzťah k pohlaviu bol vždy v prvom rade záležitosť kultúrnosti.

Komunikačné teórie boli až donedávna bezpohlavné, alebo, ako píše D. McQuail „rodoslepé“¹⁰. Gender začal pútať pozornosť teoretikov iba v posledných desaťročiach aj to len v rámci spohlavnenej/zrodovelej televízie (gendered television), reprezentovanej najmä soap-operami a romantickými televíznymi seriálmi; favorizovanie týchto programových formátov ženským pohlavím je totiž štatisticky preukázateľný fakt.

Rovnako štatisticky presvedčivý je aj výskyt žien v moderátorskej profesii; v porovnaní s výskytom žien v iných masmediálnych profesiách (ako napríklad v režisérskej, kameramanskej alebo zvukárskej) je nadpriemerný. Štatistická prevaha žien nasvedčuje, že pre moderovanie ženské pohlavie má vrodené vlohy.

Štandardné televízne moderátorky sú poväčšine bytosti mladého až stredného veku, skôr atraktívne než krásne, cieľavedomé, ale prispôsobivé, zvedavé aj keď nie zhovorčivé, žensky sebavedomé, ale pritom aj žensky vzťahovačné, ťažko prístupné, ale pritom prítluné a pod. Keby sme mali hľadať bytosti im príbuzné, skôr či neskôr by sme si spomenuli, že s podobným ľudským typusom stretli sme v románoch a v hraných či dokumentárnych filmoch – v tých totiž, ktorých hrdinkami boli detektívky či špiónky.

Nami vypozerovaný ženský typus do takejto profesie sa nevyprofiloval náhodou; zrejme má „objektívne“ dobré predpoklady na to, aby počas rozhovoru na obrazovke, poľahky, podľa potreby a niekedy aj nevyspytateľne striedal svoje partnerské role a postoje (úradné, osobné, citové, materinské, detinské a pod.).

Koniec-koncov, nie je ani dôležité, aký postoj, akú úlohu si v medziľudskom styku jednotlivcov (či už mužského alebo ženského rodu) osvojí; dôležité je, aby ju so ctou uhral.

A ak sa pýtame, aké manévrovacie predpoklady pre konfrontačné záujmové stretnutia má muž a aké žena, potom musíme podľa pravdy priznať, že majú nerovnaké. Napríklad, už odmietnuť žiadosť o rozhovor, alebo neodpovedať zvedavej mladej dáme na otázku je oveľa ťažšie a neslušnejšie, než dobiedzajúcemu dotieravcovi mužského pohlavia...

Muž je v tomto ohľade handicapovaný. Svojim psychofyziologickým úspôsobením muž je tvor jednoplošový, jedno-strunový. Jemu vlastným spôsobom vystupovania je vzťah: „dospelý“ voči „dospelému“.

⁹ ZOONENOVÁ, L.van: *Feminist Perspective on the Media*. In: Curran, J. (ed.): *Mass Media and Society*. London, 1991, s. 45.

¹⁰ MCQUAIL, D.: *Úvod do teórie masovej komunikace*. Praha : 1999, s.126.

Zrelá žena môže vystupovať aj v takomto dospelostnom vzťahu, no žena je bytosť predovšetkým dvojpohová: vie byť rovnako dobre (rovnako presvedčivo) matkou i dieťaťom. Naopak muž, ak sa pokúsi imponovať z pozície materinskej (rodičovskej) či synovskej, nikdy nebude v záujmovom dialogovom súperení taký úspešný protihráč ako žena.

Oprávnenosť týchto tvrdení dá sa poľahky podporiť mnohými príkladmi z umeleckých diel, týkajúcich sa manželského života, no nielen z nich; partnerkou zaujímajúcou prosebný detský postoj nemusí byť len manželka, aj z novinárky, ktorá submisívne pred prominentom vystupuje, môže sa stať vzápätí veľká suverénka; stačí si pripomenúť (detinské) špúlenie pier a (materinské) vypínanie poprsia dám, ktoré vidáme na obrazovke.

Je zbytočné vymenúvať celý bohatý arzenál výrazových prostriedkov, ktorými jednotlivé profesionálky získavajú prevahu v predkamerovom dialógu a špeciálne na jeho paralingvistickej úrovni.

Len masmediálny teoretik, ktorý je poznamenaný veľkou dávkou naivity, môže sa domnievať, že o komunikačných prednostiach žien-aktantiek broadcaster nevie, alebo že s ich prednosťami v televíznom vysielaní vopred neráta.

Z čisto teoretického pohľadu je, prirodzene, jedno, akého rodu sú dve osoby, ktoré medzi sebou komunikujú. Takáto rodová nevšímavosť však zapríčiňuje, že niektoré komunikačné nuansy – a významové posuny – ostávajú nepostrehnuté. Aby sme ich lepšie vypožorovali, z možných zostáv (prominent – moderátor, prominentka – moderátor, prominent – moderátorka, prominentka – moderátorka) zvýšenú pozornosť budeme venovať dvojici prominent – moderátorka. V komunikácii tejto dvojice dochádza k najvýraznejšiemu významovému skresleniu.

Podúrovňové aktivity

Analyzujúc podrobnejšie odvysielané rozhovory, na všetkých úrovniach, lingvistickou počínajúc a ultralingvistickou končiac, môžeme nájsť pestrý súbor moderátorských/moderátorkiných iniciatív, ktoré ho/ju – spoločensky i komunikačne diskvalifikujú, pretože majú charakter úderov pod pás.

Lingvistické „neslušnosti“ vo verbálnom prejave televíznych profesionálov vieme nájsť mnohoraké. Napríklad, neakceptovateľné skákanie do reči. „Dobre, ale...“ je zaužívaný stylistický obrat, ktorým moderátor/-ka odvracia divácku pozornosť od toho, čo chcel prominent (hoci aj prezident republiky) povedať a upriamuje ju na to, čo moderátor/ka (v skutočnosti broadcaster) chce počuť.

Verbálna lingvistická diverzia má mnohoraké podoby. Nenápadné, ale dodatočne veľmi účinné je podmínovanie prominenta oslovením.

Moderátorka, už voľbou oslovenia svoj náprotivok odkazuje do príslušnej sociálnej vzdialenosti, alebo si ho prifahuje do citovej blízkosti. Napríklad: pán prezident – pán akademik – pán profesor – pán inžinier – pán Ypsilon – pán Jozef – Jozef – Dodo.

Teoreticky existujú dve východiská: vnútenú pozíciu môže prominent prijať (a využiť vo svoj prospech), alebo odmietnuť (a predísť novej dehonestácii). Nie vždy dajú sa však využiť. Sú okolnosti (spoločenský protokol, elementárna slušnosť), ktoré prominentovi v tom bránia. Prominentove rozpaky a navodenú komunikačnú neistotu prezrádza potom jeho varírovanie, napríklad, medzi: ty Jarka – vy, Helenka – vy,

pani Ema – vy, pani Bovaryová – vy, pani redaktorka – vy, pani televízna moderátorka – vy, tu v televízi – sa domnievate, že...?!

Paralingvistické prostriedky odjakživa patrili do arzenálu neférových zbraní manželských a iných partnerov. Smiech, plač, zvedavosť, sklamanie, šťastie, rozkoš a extáza – viditeľné či počuteľné, utajované či predstierané afekty – sprevádzali v minulosti súkromné životy mnohých dám. A niektoré sprevádzajú dodnes i na televíznej obrazovke.

Extralingvistické prostriedky existujú pre oboch v televíznom štúdiu zdanlivo rovnako, čiže „objektívne“ – pre hosťku aj hosťateľa

Vplyv makrodekóru (scénických svetiel, scénických ruchov a scénickej hudby) na priebeh a vyznenie rozhovoru je zanedbateľný, s kamerou je to však inak: prominent bude v očividnej nevýhode voči moderátorky, ktorá je v štúdiu doma a má každodennú skúsenosť s hovorením – a hraním – na kameru.

Podobne aj mimoštúdiový predkamerový priestor poskytuje moderátorovi/ moderátorky výhodu domáceho ihriska; prostredie, v ktorom sa má konať televízny rozhovor je iba zriedkavo zariadené neutrálne (ako miestnosť na úradné rokovanie), ale zato veľmi často s emotívnym akcentom..

Špecifickú funkčnosť prostredia prezrádza už názov relácie. Názov – Na telo, Ring, Dereš, Aréna, Kotol a pod. – signalizuje dopredu, že v tomto programovom formáte sa ktosi na bude variť a škarifiť a bude bitý hlava-nehlava. A že to nebude moderátor, a že moderátorky nik vstupovať do svedomia ani siahať na telo nebude, je vopred každému televíznemu divákovi jasné...

Ultralingvistické prostriedky sú neodmysliteľnou súčasťou každého rozhovoru, ktorý by bez nich pre televízneho diváka nebol viditeľný a počuteľný.

V súvislosti s nimi najmä jedna (ultralingvistická) okolnosť zaslúži si povšimnutie: tí, ktorí sa televízneho rozhovoru zúčastňujú, sú si dobre vedomí, že rozhovor nevedú medzi štyrmi očami, ale že na ich rozhovor sa díva veľa ľudí, niekedy väčšina občanov celého štátu.

Ukázať v zábere kamery prominenta zo strany, na ktorej má na líci vriedok či bradavicu a zas naopak, ukázať rozhovoristku tak, aby vynikla jej nová exkluzívna náušnica, patrí k všedným kameramanským zlovykom a zlomyseľnostiam. S určitou dávkou námahy a obozretnosti prominent a jeho ľudia môžu takýmto ekranickým deviáciám zabrániť.

Informácie, stanoviská a argumenty, vyslovené v predkamerových dialógoch neadresujú rozprávajúci sa jeden druhému, ale v prvom rade adresujú ich divákovi pri obrazovkách. (Tento účel som mal na mysli, keď som sa usiloval terminologicky odlíšiť informátora/komunikátora od komunikanta.)

Sémantické obsahy, z dialógu vychádzajúce myšlienky, ktoré v dialógu zaznievajú, sú nielen adresované, ale sú aj interpretované (teatralizované) s ohľadom na divákov.

Nedá sa zamedziť divákovi, aby nezotrval vo svojich percepčných stereotypoch a aby to, čo na obrazovke vidí, nepokladal za čosi hrané a predstierané, za určitú formu inscenácie.

(Úryvok z rozsiahlejšej práce.)

DIALOGUE ON TV SCREEN**IVAN STADTRUCKER**

A dialogue of two persons – as practised today on TV under supervision of television cameras, has ceased to be a dialogue a long time ago. A verbal encounter does not serve to two individuals to mutually come to truth, or at least to a mutual opinion or a view. A dialogue on TV serves predominantly to a purpose of making a prominent through a televisionary say exactly what his provider, broadcaster, wishes to hear.

(extract from a wider work)

PRINCÍPY MIMESIS A FIKCIE V BAROKOVOM OPERNOM HERECTVE

MILOSLAV BLAHYNKA

V súvislosti s rozširujúcim sa záujmom o interpretáciu starej hudby a v rámci nej aj o interpretáciu opery 17. a 18. storočia sa vynára otázka aj o inscenačných prístupoch k opere 17. a 18. storočia. Dnes sme svedkami rozmanitých inscenačných výkladov starej opery – od pokusov vytvoriť kópie starých inscenácií až po inscenačné výklady, ktoré vychádzajú zo súčasných režijných poetík a špecifickým spôsobom ich aktualizujú.

Riešiť otázku o štýle a praxi barokového operného herectva – a o tom, ako napĺňa princípy umeleckej mimesis a fikcie, znamená nielen metodologické východisko pre poznanie inscenačných postupov operného divadla 17. a 18. storočia, ale aj znamená obohatenie dnešných inscenačných možností, najmä takých, ktoré sa v inscenačnom výklade usilujú prepojiť históriu so súčasnosťou, ktoré chápu, povedané spolu s Hegelom „minulosť ako charakteristiku umenia“¹

Niektorí bádatelia pokladajú barok za posledný homogénny umelecký štýl Západu.² Umelec je organickou súčasťou obce. Nie je ešte presvedčený (ako umelec 19. storočia), že jeho tvorba nesie pravé posolstvo, nemá v sebe mesianistické sebavedomie. Z toho vyplýva, že umenie 17. a 18. storočia ako relatívne homogénne môže pre výskum fenoménu, akým je barokové operné herectvo, ku ktorému sa zachovalo veľmi málo prameňov, dať základnú bázu štýlovej jednoty.

Kde je možné hľadať zdroje barokového operného herectva? Nazdávam sa, že jednak v kompozičnej štruktúre barokovej opery, vo výrazovosti a štýlových princípoch barokového umenia všeobecne, takisto v rétorike. Ak je jedným z charakteristických prvkov barokového spôsobu myslenia „kombinácia exaktnej predstavivosti a prekvapivého účinku“³, túto novú formu podporovali aj školské programy. Napríklad jezuiti vypracovali bezprostredne po Tridentskom koncile program, ktorý rátať na záver piatich rokov preduniverzitných štúdií s dvoma rokmi rétoriky. Jej úlohou bolo naučiť žiaka dokonalej výrečnosti. Jej cieľ mal byť podľa Eca „nielen praktickosť, ale aj krása vyjadrenia.“⁴ Je zrejmé, že medzi rétorikou a herectvom, podobne ako medzi rétorikou a hudbou jestvovali výrazné korešpondenčné a vzájomne podnetné vzťahy.

¹ Bližšie o tom: GADAMER, Hans-Georg: *Hegels. Fünf hermeneutische Studien. Dialektik*. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1971, s. 80 a ď.

² Napr. GADAMER, Hans-Georg: *Aktualita krásneho. Umění jako hra, symbol, slavnost*. Praha : Triáda, 2003, s. 8 – 9

³ ECO, Umberto: *Dějiny krásy*, s. 229.

⁴ Tamže, s. 229.

Z barokovej rétoriky sa odvíjala nielen výrazovosť hudby, ale nazdávam sa aj výraz a štýl hereckej akcie. Podľa Gadamerovej teórie mimesis „každé umelecké dielo stále pripomína vec, aká kedysi bola do tej miery, v ktorej existencia diela osvetľuje a svedčí o poriadku ako celku. Možno tento poriadok nie je taký, aby sme ho vedeli harmonizovať s našimi vlastnými koncepciami poriadku, ale je to ten poriadok, ktorý kedysi zjednocoval známe veci tohto sveta. Ale v každom umeleckom diele je vždy nové a nové svedectvo o duchovnej energii, ktorá vytvára poriadok.“⁵ Z tohto hľadiska možno rekonštruovať barokové operné herectvo a pokúsiť sa ho uchopiť prostredníctvom jeho dištinkcií k ostatným fenoménom barokovej opery.

Barokové operné herectvo sa pokúsime odvodiť z niektorých dominantných fenoménov barokovej opery. Prvým z nich je libreto. Libretá barokovej opery boli prísne konvencionalizované. Pre dramatickú akciu v dnešnom slova zmysle ponúkali iba málo podnetov. Baroková opera sa vyznačovala reflexívnosťou. Nebola založená na konflikte konajúcich postáv a ideí. Jej dramatickosť úzko súvisela s mierou reflexívnosti (o dramatických akciách sa oveľa viac hovorilo a uvažovalo). Z toho vyplýva, že herecká akcia mohla byť statickejšia. Túto statickosť podporovalo aj scénografické riešenie barokového divadelného priestoru a koncepcia osvetlenia. Dynamizujúcim prvkom, avšak iba do istej miery, bolo práve barokového herectvo.

Viac než o samotný dej šlo v barokovej opere o predstavenie citových stavov konajúcich osôb. Rudolf Pečman túto stránku barokovej opery charakterizuje slovami: „Reflexivita starej opery išla ruka v ruku so snahou o vyjadrenie afektov. Obdiv, láska, nenávisť, žiadostivosť, smútok, ale aj hnev, žiaľ, radosť, súcit, bázeň, odhodlanosť a obdivná slávnosť mali byť vyjadrené operným spevom. Práve výraz týchto afektov bol v starej opere nadradený vlastnému „deju“, o ktorom sa zhudobneným spôsobom často iba uvažovalo alebo hovorilo.“⁶ Dejovosť, ktorá by predestinovala dynamickejšiu hereckú prácu, neexistovala. Preto sa dá hodnotiť ako chyba, keď dnešní inscenátori a s nimi aj operní herci do starej opery vnášajú moderný typ dejovosti. Pečman to komentuje slovami: „U nás sa dopúšťame jednej zásadnej chyby. Neprestajne hľadáme v starej opere dejovosť, stále ju chceme približovať dnešnému chápaniu. Tým starej opere neposlúžime. V súčasnosti totiž ide o to, aby sme na základe znalostí o jej praktikách i o jej improvizačnom charaktere na javisku zachytili svet starej opery.“⁷ Napriek tomu sa barokové operné herectvo formovalo na priesečníku zobrazenia afektových stavov konajúcich postáv a typológie operných árií.

Už Claudio Monteverdi, jeden z prvých veľkých barokových operných skladateľov, vo svojich operách vytvoril hudobne diferencované typy, ktoré predpokladajú, že na ne nadviaže aj tomu zodpovedajúca herecká práca. Tak napríklad v jednom liste Alessandrovi Striggiovi Monteverdi konštatuje, že pre muža a ženu je vhodný jednoduchý nezdobený spev (*canto spianato*), vyjadrujúci hovorový štýl, zatiaľ čo bohovia by mali hovoriť v ozdobnom, alegorickom speve („*tirate*“, „*gorche*“, „*trilli*“)⁸.

⁵ GADAMER, Hans-Georg: *Kunst und Nachahmung*. In: GADAMER, H.-G.: *Kleine Schriften II: Interpretationen*. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1967, s. 24.

⁶ PEČMAN, Rudolf: *Zmysel výskumu operných libriet 18: storočia pre dnešok*. In: Slovenské divadlo, roč. 51, 2003, č. 3 – 4, s. 214.

⁷ PEČMAN, Rudolf: c. d., s. 214.

⁸ Bližšie o tom: CELLETTI, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2000, s. 10.

Pre barokovú operu 17. storočia boli charakteristické nielen reflexívnosť, ale aj abstrakcia, štylizácia a úžas („meraviglia“). Zatiaľ čo prvé opery florentskej cameraty mali skôr hudobne a takisto aj scénicky a herecky komorný charakter, neskôr nadobúdajú komornosť a spektakulárnosť novým pomerom. Svedčia o tom aj najstaršie kritické ohlasy na operné predstavenia. Tak napríklad v rokoch 1638 – 1639 pobýval v Ríme francúzsky violončelista André Maugars a zanechal toto svedectvo o kvalite javiskového prednesu: „Trebá úprimne priznať, že sú v tejto Musique scénique neporovnateľní a nenapodobiteľní. Nielen v speve, ale aj vo výraze vkladanom do slov, postojov a gest postáv, ktoré hrajú veľmi nenútené.“⁹ O dobovom spôsobe interpretácie podáva svedectvo v 30. rokoch 17. storočia aj jeden z najväčších dobových francúzskych hudobných teoretikov Marin Mersenne: „Pokiaľ ide o Talianov, dbajú vo svojom prednese na rozmanité veci, na ktoré náš prednes rezignuje, pretože predvádzajú čo najlepšie vášne a efekty ducha, napríklad hnev, zúrivosť, sklamanie, zlosť, mdloby a mnohé iné. A to s takou nepochopiteľnou prudkosťou, že by človek takmer mohol uveriť, že sami naozaj prežívajú tie efekty, ktoré predvádzajú vo svojom speve.“¹⁰ O gestickom a mimickom vyjadrení speváka uvažoval necelých 50 rokov pred vznikom opery slávny hudobný teoretik, zakladateľ novodobej teórie harmónie Giuseffo Zarlino. V spise *Le institutioni harmoniche*, ktorý vyšiel v Benátkach v roku 1558 dáva rady spevákom. Tieto podnety sa týkajú síce predovšetkým vokálneho výrazu a celkového speváckeho interpretačného štýlu, ale Zarlino sa na niekoľkých miestach dotkne aj gestiky a mimiky: „Okrem toho musia dávať pozor, aby pri speve nerobili také pohyby tela (movimenti del corpo), také činy (atti) a také gestá (gesti), ktoré by pohýňali k smiechu (al riso) prizerajúcich sa a počúvajúcich.“¹¹ Hoci Zarlinove požiadavky sa netýkajú vyslovene hereckého prednesu, svedčia o tom, že rétorická disciplína sa netýkala iba hlasového prejavu speváka, ale aj jeho telesného pohybu. Iné svedectvo o postoji a gestike pri speve pochádza od jedného zo zakladateľov florentskej cameraty básnika, dramatika a skladateľa Giovanniho de' Bardiho: „Snaž sa tiež, aby si pri speve mal taký slobodný postoj a taký blízky bežnému postoj, aby vznikli pochybnosti, či tón hlasu vychádza z tvojich úst alebo z úst kohosi iného.“¹² Zdá sa teda, že už na úsvite moderného spevu, v časoch vzniku monodického spevu sa gestika, od ktorej sa odvíjali aj princípy operného herectva rozdvajila. Časť interpretov smerovala k pateticky nadnesenej mimike a gestike, ktorý teoretici kritizovali a volali po prirodzenom prejave vychádzajúcom z prirodzenej gestiky hudby. Opera teda už od svojich počiatkov nereprezentovala večný konflikt medzi poéziou (textom) a hudbou, ale aj konflikt medzi hudbou a spôsobom jej hereckého, gestického a mimického vyjadrenia. Jednota poézie s jej deklamačnou štruktúrou, hudby a he-

⁹ MAUGARS, André: *Responce faite a un curieux sur le sentiment de la musique d'Italie*. Citované podľa: CELLETTI, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2000, s. 23.

¹⁰ MERSENNE, Marin: *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris, 1636 (1. diel); 1637 (2. diel). Citované podľa: CELLETTI, Rodolfo: *Historie belcanta*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2000, s. 23 – 24.

¹¹ ZARLINO, Giuseffo: *Le institutioni harmoniche*. In: Slovenská hudba. Revue pre hudobnú kultúru, roč. 20, 1994, č. 3 – 4, (Antológia – renesancia a barok) s. 400.

¹² BARDI, Giovanni, de': *Discorso mandato de Gio(vanni) de' Bardi a Giulio Caccini detto Romano sopra la musica antica e l'cantar bene*. Florencia (rkp.), cca 1578. In: Slovenská hudba. Revue pre hudobnú kultúru, roč. 20, 1994, č. 3 – 4, (Antológia – renesancia a barok) s. 424.



John Bulwer, *Chirologia: or the natural language of the hand, Chironomia: or the art of manuall rhetoricke* (London 1644). Snímka archív autora.

reckého stvárnenia je teda základom barokovej opery. Táto jednota je však aj otázkou miery. V baroku, najmä vo Francúzsku sa verilo, že zmyslové vnímanie je obmedzené a že jeden zmysel môže druhému brániť v estetickom prežívaní. La Fontaine napríklad tvrdí: „Keď je zrak očarený, ucho už nepočuje“¹³

Z uvedených citátov je zrejmé, že spevácka interpretácia mala svoj významovo a výrazovo korešpondujúci pendant v spôsobe hereckej práce. Ak by sme úroveň herectva barokovej opery posudzovali na základe dobových traktátov a teoretických spisov, dá sa predpokladať, že mala aj svoje nezastupiteľné estetické zázemie. René Descartes v spise *Vášne duše* poukazuje na to, ako v ľudskom konaní a rozhodovaní spolupôsobia vášne a racionálne momenty: „Môžeme si myslieť, že duše sú slabšie alebo silnejšie podľa toho, či sa viac alebo menej riadia úsudkami a odolávajú prítomným vášňam, ktoré stoja voči nim v protiklade. Napriek tomu je však veľký rozdiel medzi rozhodnutiami, ktoré pochádzajú z nejakej falošnej mienky, a tými, ktoré sú podložené výhradne poznaním pravdy; veď pokiaľ sa riadime iba týmito poslednými, máme istotu, že toho nikdy nebudeme ľutovať, ani sa za to kajať, tak ako sa nám to stane vždy vtedy, keď sa budeme riadiť tými prvými a objavíme potom svoj omyl.“¹⁴

Podnety Descartovho spisu *Vášne duše* pre teóriu barokového herectva sú intenzívne. V článku 50 tohto spisu Descartes analyzuje problematiku ovládania vlastných vášní. Prichádza k záveru, že: „žiadna duša nie je taká slabá, aby nemohla, ak je správne vedená, získať úplnú nadvládu nad svojimi vášňami.“¹⁵ Táto požiadavka plne korešponduje s poetikou a štýlom barokového operného herectva.

Vzťah hereckých a vokálne interpretačných prostriedkov v ranne barokovej opere smeruje k novému chápaniu umeleckého diela ako k niečomu, čo ešte nie je a k tomu, čo už bolo.¹⁶ Táto téza sa dá chápať nielen v súvislosti s identitou umeleckého diela, teda v našom prípade inscenácie opery, ale aj v súvislosti s jeho štýlovým charakterom. Opera vznikla z obrodných snáh renesancie oživiť ducha antického divadla. Svoj prvý vrchol však zaznamenala v epoche barokového pátosu, fantastickosti, bizarnosti a snahy dosiahnuť čo najefektnejší úžas. Zánik tejto barokovej poetiky ide ruka v ruku s etablovaním novej, realistickej poetiky, ktorá sa síce rodí už v lone baroka, ale vrcholí v epoche hudobného klasicizmu v opernej tvorbe Glucka, Mozarta a Beethovena, hoci každý z nich má vo svojej opernej tvorbe veľa barokových prvkov, napríklad v uplatnení hudobno-rétorických figúr a podobne. Z tohto hľadiska sa barok javí ako produktívny umelecký sloh. Neplatí hodnotenie talianskeho filozofa, estetika a literárneho kritika Benedetto Croceho, ktorý hodnotí barok celkom negatívne: „nech si myslíme o etymológii slova čokoľvek, je isté, že pojem „barok“ vznikol v umeleckej kritike na označenie zlého umeleckého vkusu, ktorý sa objavil z veľkej časti v architektúre a takisto v sochárstve a maliarstve 17. storočia.“¹⁷ Dobovo pod-

¹³ Citované podľa ROLLAND, Romain: *Dějiny opery v Evropě před Lullym a Scarlattim*. Muzikologické spisy Romaina Rollanda. Svazek dvanáctý. Řídí dr. Václav Holzknecht. Praha – Bratislava : Editio Supraphon (Knihovna klasiků), 1967, s. 41.

¹⁴ DESCARTES, René: *Vášně duše*. Do češtiny preložil Ondřej Švec. Praha : Mladá fronta, 2002, s. 66.

¹⁵ DESCARTES, R.: c. d., s. 66.

¹⁶ Bližšie o tom: ZUSKA, Vlastimil: *Mimésis – fikce – distance. K estetice XX. století*. Praha : Triton, 2002, s. 11 – 74.

¹⁷ CROCE, Benedetto: *Barok. Tři eseje*. Praha : Kvasnička a Hampl, Nová bibliotéka svazek 12, 1927, s. 12.

mienený názor, že „barok je niečo umelecky škaredé a preto vlastne v ňom nie je nič umelecké, ale naopak“¹⁸, sa javí z dnešného hľadiska ako prekonaný. Môžeme z neho ale dedukovať, že o problém čistoty umeleckého štýlu sa v období baroka zvädzali polemiky, názorové konflikty a umelecké boje. Inú charakteristiku prináša vo svojom negatívnom hodnotení Croce, ktorý vidí v renesancii vrchol novovekého európskeho umenia a v baroku úpadok. Oproti nemu Manzoni hodnotí umenia baroka ako „drsné a citové“.

V období baroka sa stretáme s prvými teoretizujúcimi reflexiami o spájaní jednotlivých umeleckých druhov. Slávny architekt a sochár Bernini o nich podal svedectvo, podľa ktorého zlúčením architektúry, sochárstva a maliarstva sa má vytvoriť krásna kompozícia (*bel composto*). Bernini konštatuje, že sa pri tom treba vyvarovať nepeknej jednotvárnosti, je možné narúšať pravidlá, ale nie násilím. Jeho výrok: Kto čiastočne neporuší pravidlo, nikdy ho neprekoná, platí ako maxima i dnes.¹⁹

Porušovanie pravidiel sa však v barokovom opernom divadle dialo nielen pozitívnu, ale aj negatívnu cestou. Dobové traktáty a kritické ohlasy svedčia o rozmanitých zlozvokoch, primadonizme a podobne, z ktorých možno per negationem odvodiť určité pozitívne ideály, ktoré sa na barokové operné herectvo kladli.

Jedným z takých satirických spisov je kniha hudobného skladateľa a teoretika Benedetta Marcella *Il teatro alla moda*, ktoré pochádza z roku 1720 alebo 1721. Podstata Marcellových kritických poznámok je namierená na protiklad medzi hudbou a slovom, ktorý sa neustále vracia, na protiklad medzi štylizáciou a iluzívnym napodobnením reality, a takisto na protiklad medzi ideou opery, drámou a divadelnou inscenáciou. V týchto mantineloch sa pohybuje barokové operné herectvo. Marcello vychádza z kritiky dobových libriet. Konštatuje: „A keby sa Básnikovi podarilo zaradiť do opery výstup v lesíku, alebo v sade, kam by si herci prišli ako oddýchnuť a zaspali by, a tu by niekto prišiel a usiloval by sa ich pripraviť o život, ale oni by sa v pravý čas zobudili, potom by všeobecný úžas neznal medzí, pretože niečo také talianske divadlo ešte nevidelo.“²⁰ Je charakteristické, že Marcello nehovorí o dramatických postavách alebo osobách, ale o hercoch. Akoby tu nepriamo naznačoval, že herci niekedy prezentovali sami seba a nepokúšali sa v dostatočnej miere o stelesnenie javiskovej postavy. Podobných kritických poznámok na barokové operné herectvo nájdeme veľa aj v iných dobových prameňoch.

Marcello poukazuje na fakt, že libretista, ktorý v dobovom divadle spolupôsobil ako aranžér javiskovej podoby diela, rezignuje na svojvôľu hercov: „Pri skúškach však svoje predstavy zásadne nikomu z hercov nepovie, usúdil totiž múdro, že herci aj tak chcú všetko robiť po svojom.“²¹

Marcello nenechá na dobovom divadle doslova suchú nitku. Kritizuje nemilosrdne libretá aj hereckú výslovnosť: „Keď si Moderný básnik všimne, že spevák zle vyslovuje, nikdy mu to nevytkne, pretože keby sa umelec napravil a hovoril zreteľne, mohlo by to ohroziť účinok libreta.“²² O speváckej a hereckej svojvôli svedčia aj tieto

¹⁸ CROCE, B. c. d., s. 12 – 13.

¹⁹ Bližšie o tom: VILLARI, Rosario: *Barokní člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2004, s. 278.

²⁰ MARCELLO, Benedetto: *Divadlo podle módy*. Do češtiny preložila Alena Hartmanová. Praha : Editio Supraphon, 1970, s. 27.

²¹ MARCELLO, B.: c. d., s. 29.

²² MARCELLO, B.: c. d., s. 30.

Marcellove slová: „Keď sa herci budú pýtať, kadiaľ majú vchádzať a odchádzať, aké majú robiť gestá a aký si majú obliecť kostým, nech ich nechá, aby vchádzali, odchádzali, gestikulovali a obliekali sa, ako im príde na um.“²³

Marcello poukazuje na celý rad nešvárov spevákov. Zdá sa, že barokoví speváci nepokladali za potrebné po celý čas predstavenia reprezentovať dramatickú osobu: „Keď je na scéne a jeho partner k nemu hovorí alebo spieva svoju áriu, ako prikazuje dej, zdraví sa spevák s maskami v lóžach, usmieva sa na hudobníkov, na zboristov atď., aby publiku bolo celkom jasné, že on je pán Alipio Filuta, spevák, a nie knieža Zoroaster, ktorého predstavuje. /.../ Hrať môže, ako mu príde na um; Moderný umelec nesmie predsa rozumieť zmyslu textu, a preto sa nepotrebuje zdr-

žiavať žiadnymi postojmi alebo pohybmi, a vchádza na javisko vždy tou stranou, ktorou vchádza primadona, alebo od speváckej lôže. /.../ Keď Umelec dostane rolu väzňa, otroka atď., nech vystúpi na javisko starostlivo napudrovaný, v kostýme bohato ozdobenom šperkami, s čo najvyšších chocholom, s kordom a s krásne dlhými a lesklými okovami, s ktorými musí riadne rinčať, aby v obecnstve vyvolal súcit.“²⁴

Marcello na niekoľkých miestach svojho satirického spisu zdôrazňuje význam gestiky. Práve v barokovom divadle rastie významotvorná funkcia gesta. Barokový operný herec svoje gestá odvodzuje od výrazovosti hudby. Afektový slovník, ktorým disponovala hudba od vzniku monódie na prelome 16. a 17. storočia, sa rozvinul ako základný vyjadrovací potenciál barokovej opery, najmä opery serie. Podľa P. Pavisu si každá doba vytvára vlastné poňatie divadelného gesta. Gestika potom ovplyvňuje celkovo herectvo, ale aj štýl inscenácie. V baroku, na rozdiel od dnešnej doby, sa videl v geste jednoznačne prostriedok výrazu. Ten má slúžiť na zverejnenie predchádzajúceho alebo súčasného citového a psychického stavu hrdinu. Pavis v tejto súvislosti hovorí o zverejnení emócie, reakcie a významu.²⁵

Gesto je v barokovej opere ovplyvnené spôsobom javiskového osvetlenia. Divák nemal možnosť pozorovať detaily hercovej tváre. Gestá mali dopovedať to, čo nemohla zverejniť hercova mimika. Doklad o dôležitosti gesta i mimiky podáva Denis



Gerard Lairese, *Groot Schilderboek* (Amsterdam 1707). Snímka archív autora.

²³ MARCELLO, B.: c. d., s. 30-31.

²⁴ MARCELLO, B.: c. d., s. 46-47.

²⁵ PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Praha : Divadelný ústav, 2003, s. 163.

Diderot v stati *O dramatickom básnictve* z roku 1758: „Gesto býva často vhodnejšie než slová. Navyše poznám výstupy, v ktorých je oveľa prirodzenejšie, keď sa osoby pri reči pohybujú.“²⁶ Diderot na dôkaz dôležitosti vizuálnej stránky herectva 18. storočia podáva príklad pravdepodobne z *Ifigénie na Tauride*, v ktorom sa Orestes a Pylades dohadujú, kto z nich má zomrieť. Prídu Eumenidky, zmocnia sa Oresta, mučia ho, Orestes podľahne prudkej bolesti a padne na zem. Pylades ho dvíha, podopiera ho, otiera mu tvár, ústa; nešťastný Klytaimnestrin syn zostáva chvíľu premožený smrteľnou úzkosťou. Potom otvorí oči ako človek, ktorý sa preberie z hlbokej letargie, cíti, ako ho priateľ drží v náručí, podopiera a tisne k sebe – a hovorí mu so sklonenou hlavou a zastretým hlasom: Pylades, teraz máš zomrieť ty? Diderot tento výstup komentuje slovami: „Táto pantomíma je taká pôsobivá! Žiadna reč na svete ma tak nedojíma, ako pohľad na Pylada dvíhajúceho zničeného Orfea a otierajúceho mu tvár a ústa. Oddelte tu gestikuláciu od dialógu, a zničíte oboje. Básnik, ktorý vymyslel tento výstup, prejavil genialitu tým, že počkal s prepuknutím Orestovho šialenstva na tento okamih. Na záver, ktorý Orestes vyvodil zo svojej situácie, nie je odpoveď.“²⁷

Gestika v barokovej opere reagovala na základné parametre hudby. O význame gestiky v súvislosti s významovou štruktúrou hry v epoche doznievania barokového divadla informuje Gotthold Ephraim Lessing vo svojej *Hamburskej dramaturgii*. Kládne si otázku: „Akého druhu sú ale pohyby rúk, s ktorými sa mravné ponaučenie želá byť vyslovené v pokojných situáciách?“ A prichádza k záverom: „O chironómii starých, to znamená o súhrne pravidiel, ktoré starí predpisovali pre pohyby rúk, vieme iba veľmi málo, vieme ale toľko, že priviedli reč rúk k dokonalosti, o ktorej by sa sotva dalo pochopiť, že je možná, keby sme usudzovali na základe toho, čo v tomto ohľade vedia dnešní rečníci.“²⁸ Lessing tu nepriamo poukazuje na spätosť rečníckych a hereckých gest.

Lessing odmieta stotožňovanie pantomimických a hereckých gest. Hercova práca s rukami má byť oveľa triezvejšia než práca míma. Hercove gestá nesmú byť uvravené, ako ruky v pantomíme. V pantomíme ruky nahrádzajú reč, v herectve zvyšujú dôraznosť reči. Lessing sa tu dostáva na takmer predsemiotický stupeň reflexie, pretože tvrdí, že pohyby rúk dávajú dohovoreným znakom hlasu pravdivosť a životnosť. Pantomíma oproti tomu pracuje aj s konvenčnými, čiastočne samoučelnými pohybmi rúk. Tých sa má herec vyvarovať. Herec má učiniť pohyb rukami vtedy, ak chce niečo vyjadriť alebo zintenzívniť význam. Lessing odsudzuje ľahostajný jednotvárnny pohyb rúk. Herci, ktorí ich používajú, podľa neho pôsobia ako bábky na drôtku. „Opisovať hneď pravou – a hneď ľavou rukou polovicu znetvorenej osmičky, trocha ďalej od tela, alebo odháňať od seba vzduch oboma rukami zároveň podľa nich znamená byť v akcii a kto to má nacvičené s istým pôvabom tanečného majstra, ó, ten verí, že nás môže očariť.“²⁹ Lessing sa odvoláva na Williama Hogartha 1697 – 1764, autora spisu *Rozbor krásy* z roku 1753, ktorý prikazuje hercom, aby sa učili pohybovať rukami v krásnych hadovitých krivkách, ale na všetky strany a vo všetkých obmenách, ktorých sú tieto krivky vzhľadom na svoj rozmach, veľkosť a trvanie schopné. Hogarth

²⁶ DIDEROT, Denis: *O umění*. Do češtiny preložil Jan Binder. Praha : Odeon, 1983, s. 146.

²⁷ DIDEROT, D.: c. d., s. 147.

²⁸ LESSING, Gotthold Ephraim: *Hamburská dramaturgie. Láokoón. Stati*. Praha : Odeon, 1980, s. 38.

²⁹ LESSING, G. E.: c. d., s. 39.

však toto predpisuje iba ako cvičenie na získanie obratnosti v akcii a na dosiahnutie pôvabu v ohybnosti rúk, nie ako nevyhnutný a stále prítomný základ hereckého umenia. Lessing hodnotí uplatnenie týchto postupov na nevhodných miestach, najmä tam, kde herec vyslovuje určitú mravnú maximu, ako nevhodné, bezvýznamné a samoúčelné: Pôvab na nepravom mieste je afektácia a grimasa – a práve ten istý pôvab, ak sa často opakuje, stane sa chladný a odporný. Keď herec podáva všeobecné úvahy s pohybom, ktorým sa pri menuete podáva ruka, alebo keď jednotvárne zo seba súka mravné ponaučenie, vidí školáčka, ako recituje svoje veršičky.

Každý pohyb rúk musí mať podľa Lessinga svoj význam. „Často v ňom možno zísť až k maľbe, len keď sa vyhneme pantomíme.“³⁰ Lessing upozorňuje ešte na jeden špecifický problém. Ak hrdina prednáša univerzálnu, všeobecnú pravdu, mal by ju ozvláštniť použitím individuálnych gest. Tým sa stane univerzálna pravda zmyslovo vnímateľná a všeobecnosť mravného ponaučenia sa prevedie na názornosť. Je to typický príklad, ktorý platí aj na barokovú operu seriu. Jej árie vyjadrujú najčastejšie všeobecné citové stavy, typické pre každého, kto by takú situáciu prežíval. Individuálne gestá túto pravdu, podobne ako individuálna hudba prevedú do zmyslovo názornej reči umenia.

Význam gesta pre umeleckú mimezis hodnotil v epoche osvietenstva, avšak na materiáli doznievajúceho barokového divadla, aj Johann Jakob Engel v dvojzväzkovom spise *Ideen zu einer Mimik* z rokov 1785 a 1786. Gesto hodnotí ako viditeľný znak nášho tela, „v ktorom poznávame vnútorné prejavy našej duše, je možné ich posudzovať dvoma spôsobmi: za prvé ako zmeny viditeľné samy o sebe, po druhé ako prostriedky, naznačujúce vnútorné duševné procesy.“³¹

V barokovom opernom herectve je dôležitá nadväznosť a korešpondencia herectva na hudbu opery. Nie je možné tu vytvoriť príliš lapidárne paralely. Medzi poetikou a štýlovosťou hudby a hereckého gesta však možno viesť niekoľko podstatných paralel. Jednou z nich je vzťah aditívnosti a proporčnosti v hudbe a herectve. V proporčnosti išlo o vzťah medzi jednoliatosťou a kontrastom. Baroková hudba uplatňovala niekoľko druhov kontrastov. Je pravdepodobné, že herectvo na tieto typy reagovalo. Ďalšia paralela by sa dala viesť v oblasti dynamizmu. V hudbe bol v baroku dynamizmus daný uvoľňovaním tonality, využívaním akordických spojov s neurčitým smerovaním. V dobových operách sa s takýmito harmonickými spojmi stretáme najčastejšie v kľúčových a dramaticky najvyhrotenejších situáciách. Napríklad v Monteverdiho *Orfeovi* sa harmonický priebeh komplikuje práve vo chvíli, keď Nymfa príde oznámiť svadobnej spoločnosti smrť Eurydiky. Herecká koncepcia nečakané harmonické zvraty svojimi prostriedkami mala možnosť vyjadriť. Nepochybne herectvo reagovalo na individuálnu a motivickú tvarovosť barokovej, hudby a na dramaturgický plán opery. Ak sa v časoch ranného bel canta tvrdilo, že secco recitatív je „narativo“, ariózo „dramaticko“ a ária „liricko“, tomu zodpovedali herecké prostriedky. Postupne sa však v barokových operách začína hudobná zložka uplatňovať výraznejšie než divadelná. Situácia, ktorú popisujú osvietenský divadelní reformátori je reakciou na stav, kedy konvencia víťazila nad individuálnym prístu-

³⁰ LESSING, G. E.: c. d., s. 39.

³¹ ENGEL, Johann-Jakob: *Ideen zu einer Mimik*. citované podľa PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Praha : Divadelný ústav, 2003, s. 163.

pom. Súvislo to aj s tým, že v barokovej opere sa virtuoza slávnych spevákov približovala charakteru sólovej nástrojovej hudby (preteky medzi koloratúrami nástrojov a spevákov), čo viedlo k určitej divadelnej statickosti.

Z hľadiska divadelnej mimezis barokové operné herectvo najmä svojimi gestickými prostriedkami poukazovalo na napodobnenie ľudských typov a charakterov. Barokové operné herectvo nesmerovalo k dramatickej postave ako určitému osudovému celku. Celistvosť hereckej práce bola založená na hercovej štylizácii a forme. Prostredníctvom kategórie úžasu a fantastickosti barokové divadlo, vrátane niektorých hereckých prostriedkov, pracuje aj s umeleckou fikciou. Nazdávam sa, že ilúzia reality, dokonale na svoju dobu vytvorená barokovými scénografickými prostriedkami a v protiklade s typmi dobového herectva, vrátane kostýmovej práce, vytvárali jedinečnú a v dejinách divadla neopakovateľnú reláciu umeleckej mimezis a umeleckej fikcie.

PRINCIPLES OF MIMESIS AND FICTION IN BAROQUE OPERA STAGE

MILOSLAV BLAHYNKA

From the point of theatre mimesis, the baroque opera stage has been suggesting mainly through its gestic tools at imitating human types and characters. The baroque opera stage did not head towards a drama substance as a particular fatal unit. The whole of stage work was based on an actor's stylization and form. Via the category of astonishment and fantasticism, the baroque theatre inclusive of some actor means, is working with an artistic fiction. An illusion of reality – perfectly produced by then baroque scenographic means, and in contradiction to types of contemporary dramatic art, inclusive of a costume work, were creating a unique relation of artistic mimesis and artistic fiction in the history of theatre.

Tento príspevok je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.

NIEKOĽKO POZNÁMOK K OPERNÉMU VERIZMU

VLADIMÍR BLAHO

Impulzom k napísaniu týchto riadkov bolo jednak 150. výročie narodenia veristického skladateľa Ruggiera Leoncavalla, jednak – a to hlavne – marcové uvedenie jeho už takmer zabudnutej opery *Cigáni* v bansko-bystrickej Štátnej opere. Jej slovenská premiéra zapadla do celkového svetového trendu návratov k verizmu, ktorý len za posledné dva roky môžeme dokumentovať novými naštudovaniami oper, ako sú Zandonaiovi *Cavalieri di Ekebu* (Terst a Catania), *Cyrano de Bergerac* (Ostrava), *Francesca da Rimini* toho istého skladateľa (Zúrich), Franchettiho *Germania* (Berlín), Alfano *La leggenda di Sakuntala* (Rím) a *Vzkriesenie* (Nový Sad), Mascagniho *Zanetto* (Nancy) a *Iris* (Pisa), či Giordanova *Siberia* (Moskva). Či je dôvodom tohoto trendu akútny nedostatok kvalitných spevákov na autentické predverdióvské belcanto, ktoré od 50. rokov minulého storočia vďaka Callasovej a Sutherlandovej vytlačilo z repertoáru diela verizmu, alebo je tento návrat dôsledkom odklonu modernej spoločnosti a teda aj operného publika od spirituality k reálnej a často surovej vecnosti, si netrúfam zodpovedne určiť.

Pravda verizmu

Ak v literatúre pokus o neprikrášlený (hoci jednostranný) obraz skutočnosti predstavoval naturalizmus (ktorého regionálnym variantom v Taliansku bol Vergov literárny verizmus), vo filme o niekoľko desaťročí neskôr to bol najprv film–pravda (film–oko) Dzigu Vertova a s odstupom času po ňom taliansky neorealizmus konca rokov 40-tych, pokiaľ nezmutoval do svojej „ružovej“ komediálnej podoby. Ako to však je s nastavením pravdivého zrkadla skutočnosti v umeleckom druhu tak štýlizovanom, akým je opera?

Všeobecne sa uznáva, že najbližšie k takémuto modelu nazerania na životnú realitu má práve taliansky operný verizmus. Mohli by sme toto tvrdenie akceptovať úplne bez výhrad, keby sa takmer hneď po svojom zrode v Mascagniho *Sedliackej cti*, ktorá je dôslednou opernou parafrázou Vergovej poviedky a hry, nebol posunul kamsi inam. Popri Mascagniho prvej opere sa za akýsi manifest operného verizmu pokladajú aj Leoncavallovi *Komedianti*, a to jednak kvôli svojmu prológu, v ktorom sa tvrdí, že diváci uvidia na javisku skutočný život, jednak kvôli tomu, že skladateľ si vytvoril libreto opery podľa skutočnej traumatizujúcej udalosti zo svojho detstva. Nijako nechceme spochybňovať túto legendu, no faktom je, že v dobe, kedy skladateľ písal svoje najvydarenejšie dielo, téma divadla na divadle a premena hry v krvavú skutočnosť už bola aj obľúbenou literárnou témou (úspešná hra španielskeho dramatika Tamayo y Bausa). Ku „comunales loci“ veristických príbehov, akými je napríklad divadlo na divadle (nielen v *Komediantoch* ale aj v operách *Zaza*, *Iris*, *Adriana Lecouvreur*), patrí ich



Italo Montemezzi: *L'amore dei tre re* (*Láska troch kráľov*). Teatro Regio, Turín 2005. Roberto Scandiuzzi (Archibaldo) a Francesca Patanè (Fiora). Snímka Teatro Regio – Ramella & Gianesse, archív autora.

ského života v jeho totalite, nie je v ňom zastúpený pohľad na človeka práce, človeka každodenných zvykov (pokiaľ sú tieto zachytené, tak skôr v selankovitej podobe), no realistickým a pravdivým (a oproti minulosti nekonvenčným a otvoreným) chce byť v zobrazení vzťahu muža a ženy, čiže lúboštného života. Kým obsahy a city v nemeckej opere (ale aj u Stravinského) sú organizované podľa požiadaviek hudobnej formy, verizmu išlo o maximálny realizmus tak, aby sa ľudové (nie elitárske!) publikum mohlo identifikovať s hrdinami. To čo bolo krédom celej generácie talianskych skladateľov, sa jednotlivci pokúsili uplatniť aj inde: vo Francúzsku Massenet v *Navarčanke* (1894) a Charpentier v *Lujze* (1900), v Španielsku Manuel de Falla v opere *Zlý život* (1905), v Nemecku D'Albert v *Nížine* (1903) a Čechách Janáček v *Jej pastorkyni* (1904).

¹ Španielsky literárny kostumbrimus tvorí akýsi prechod medzi romantizmom a realizmom, je takisto orientovaný regionalisticky a na rozdiel od verizmu nie je idealizujúci len v kresbe prostredia a jeho zvykoslavia, ale aj v kresbe charakterov.

vypätá erotika (vrcholiaca v Pucciniho *Toske*, Montemezziho *Láske troch kráľov* a Alfonvom *Tieni dona Giovanniho*), ktorá sa od erotiky romantizmu alebo „kostumbrického“ realizmu¹ odlišuje posunom od citov k sexualite. Tento posun sa dá dobre demonštrovať porovnaním hrdiniek Verdiho a veristických opier. Gilda z *Rigoletta* je zneučtená vďaka podvodu a násilím, Amelia z *Maškarného bálu* a Alžbeta z *Dona Carlosa* síce ľúbia iných, no manželskú vernosť neporušia. A Leonóra z *Trubadúra* chce zaplatiť za život svojho milého svojím telom, no následne volí smrť. Naproti tomu v *Komediantoch* Nedda zjavne podvádza svojho manžela Cania, Fleana z *Cigánov* sa po krátkej manželskej epizóde vracia do náručia milenca, Ginevra v *Gordanovej Večeri žartov* „pendluje“ od jedného milenca k druhému, Zandonaiova *Francesca da Rimini* má osudový vzťah so švagrom a Montemezziho *Fiora* podvádza manžela pred slepými očami svojho svokra.

Operný verizmus nám teda nepredkladá realistický obraz ľud-

Po prvých dvoch veristických operách sa talianski operní skladatelia (okrem dnes zabudnutých epigónov, vyrábajúcich „kópie“ *Cavallerie rusticany*) už utiekajú k libretám, ktoré opúšťajú prostredie vidieka s jeho zákonmi rodovej cti a krvavého riešenia nevery (v tomto smere išlo o akýsi plebejský a strivializovaný variant barokovo-aristokratických španielskych drám cti z pera Lopeho či Calderona), a premiestňujú sa na iné geografické i časové polia od príbehov stredoveku po príbehy z Orientu a z vidieka do šľachtických palácov. Hrdinkami nie sú viac prosté dedinské či predmestské devy, ale ženy veľkého sveta aristokracie a umenia, pohľad na bežný život sa nahráva jeho teatralizáciou. Je to akoby návrat k romantizmu, pravda bez jeho idealizmu a náznaku, ako aj bez autorskej empatie. Skladatelia si pomáhajú pri tom tým, že siahajú po divadelných predlohách vtedy módnych dramatikov, akými boli vo Francúzsku Sardou, v Taliansku D'Annunzio a v USA Belasco. Ak vynecháme niekoľko vydarených pokusov, ktoré šli v šľapajach Mascagniho *Cavallerie* (Mascagniho *Silvano* alebo Cileova *Arlesanka* podľa Daudeta), potom najbližšie k postulátom verizmu (v zmysle verného obrazu reality) má príbeh, ktorý zhudobnili až dvaja významní predstaviteľia mladej talianskej školy – Giacomo Puccini a Ruggiero Leoncavallo. Máme na mysli operný prepis Múrgerovho románu publikovaného v rokoch 1845–49 na pokračovanie v Nervalovom časopise *Corsaire Satan* (vychádzajúcom nákladom 800 exemplárov) pod názvom *Scény z bohémy* a vzápätí zdramatizovaného a uvedeného aj v Theatre Variétés ako *Život bohémy* a pri prvej reedícii románu v roku 1851 premenovaného na *Scény zo života bohémy*. Operné prepisy tohoto diela (ktoré Goncourtovci trocha zveličene označili za vstup socializmu do literatúry) na rozdiel od slávnych veristických dvojčiek navyše reflektujú nielen milostný, ale aj všedný život svojich hrdinov a v tom sú veristické per excellence.

Nazerajúc z dnešného hľadiska fenomén parížskej bohémy prvej polovice 19. storočia má určité spoločné črty s revoltou mládeže v roku 1968: neschopnosť ale aj nechuf' začleniť sa do štruktúry usporiadanej meštianskej spoločnosti na jednej a dočasnú takejto vzbury na druhej strane. Hnutie bohémy zastúpené s výnimkou Baudelaira, fotografa Nadara (ktorému vďačíme aj za fotografie Georges Sandovej a Sarah Bernhardtovej), lekára impresionistov Gacheta a samotného Múrgera dnes už väčšinou pre nás nič nehovoriacimi menami ako boli Leon Noël, Marc Trapadoux, alebo Charles Barbara, existovalo popri oficiálnych už etablovaných umeleckých velikánoch (Hugo, Musset, Dumas, Gautier, Vigny) a platili preň tri axiómy: spoločenská nezakotvenosť, súžitie s grizetkami a špecifiká študentského a umeleckého života. Zodpovedajú im tri pojmy: sloboda, láska a mladosť. Život bohémov sa pohyboval medzi nevykúrenými manzardami a kaviarňami, medzi zástavárňami a podkrovím pod strechami Paríža a všetci ovládali umenie „večerať bez posteľe a uložiť sa bez večere“. Podobné príbehy ako je ten Múrgerov popísali aj ďalší, napríklad dramatik Frédéric Solié v hre *Študent*, Alfréd de Musset v novele *Mimi Pinson* (aj tú zhudobnil na sklonku svojho života Leoncavallo), Nadar v *Šatách Déjaniry* a s istým časovým posunom aj predobraz postavy Schounarda z Múrgerovej *Bohémy* Alexandre Schanne v *Spomienkach Schounarda*. Štyria mladí neúspešní umelci z Múrgerovho diela nie sú totiž v nijakom prípade vymyslené postavy, ale veľmi verne prerozprávajú osudy reálne existujúcich bohémov: Marcela (Leopold Tabar), Collina (Jean Wallon), Schounarda (už spomínaný Schanne) a Rodolfa (sám Múrger). A hlavná ženská postava Pucciniho opery je mixážou dvoch ženských postáv v Múrgerovom románe, ktorými boli Lucille, prezývaná Mimi a Francine, pričom Puccini prebral pre svoju Mimi skôr



Italo Montemezzi: *L'amore dei tre re (Láska troch kráľov)*. Teatro Regio, Turín 2005. Francesca Patané (Fiora) a Antonello Palombi (Avito). Snímka Teatro Regio – Ramella & Giancesse, archív autora.

vlastnosti druhej, pasívnej, trpiteľskej a najsympatickejšej grizetky (ktorá ako hovoria Pucciniho libretisti ústami Musetty „je ako anjel dobrá“), kým prelietavá Mimi Leoncavallova sa viac zhoduje so svojim prozaickým predobrazom.

Tak ako sa žiada definovať bohému, tak treba bližšie osvetliť aj pojem grizetky, ktorý sa zvykne zjednodušene stotožňovať s prostitútkou. V skutočnosti išlo o „milé dievčatá“, väčšinou zamestnané, ktoré sa príležitostne stávali múzami mladých umelcov, od ktorých v prípadoch núdze (alebo z vrtochu) utekali do náručia boháčov. Ich osudom bolo v rokoch 1820–50 venovaných nemálo umeleckých diel, pričom najznámejšími literárnymi grizetkami sú Fatima z Hugovho románu *Bedári* alebo Marguerita Gautierová z Dumasovej *Dámy s kaméliami* (v skutočnosti Alphonsine du Plessis, pochovaná pod označením herečka asi 150 metrov od svojho „spisovateľského milenca“ na cintoríne na Montmartri). Reálny predobraz mala aj ďalšia ženská postava Múrgerovho románu, ale aj Mussetovej novely, istá Musette (skutočným menom Marie Christine Roux), predstavujúca nie typ sentimentálnej, ale frivolnej grizetky. Preslávili ju fotografické Nadarove akty a napokon aj tragická smrť v rieke Seine (len dva roky po Múrgerovej smrti a 15 rokov po úmrtí Mimi).

Ak bola Múrgerova pôvodina takmer denníkovým záznamom životnej reality, pomerne verne sa jej pridŕžajú aj oba operné prepisy. Libretistom Pucciniho opery (Giacosovi a Illicovi, z ktorých ten druhý písal libretá takmer pre všetkých skladateľov svojej generácie a zhodou okolností sa narodil i zomrel v tom istom roku ako autor druhej opernej *Bohémy*) na jednej a Leoncavallovi na druhej strane sa podarilo vytvoriť dva pomerne rozdielne operné prepisy Múrgerovho románu. Ich základná odlišnosť je v celkovej koncepcii, ktorá je u Leoncavalla viac verná pôvodine nielen



Italo Montemezzi: *L'amore dei tre re* (*Láska troch kráľov*). Teatro Regio, Turín 2005. Záverečná scéna. Snímka Teatro Regio – Ramella & Gianesse, archív autora.

v detailoch (vo výbere epizód), ale predovšetkým vo vystihnutí ducha románu, jeho pomerne „tvrdého“ realizmu či skôr sociálno-kritického podtónu („Chlieb nemáme“, poznamenáva Marcel nad hladnou umierajúcou Mimi). Naproti tomu v Pucciniho zhudobnenej verzii je celý príbeh Rodolfa a Mimi a ich priateľov videný akoby cez prizmu spomienok a jeho základná atmosféra je nostalgická, vzťahy i charaktery sú idealizované. (Podobne Puccini idealizáciou „pokazil“ realizmus výjavov zlatokopov v *Dievčati zo západu*). Proti skoro fotografickému obrazu života bohémy u Leoncavalla stojí teda u Pucciniho jeho poetizácia. Prirodzene, keby sme paralelne porovnávali obe libretá, rozdielnosť by sme zaznamenali viacej, napríklad akcent na inú dvojicu milencov, striedanie nálad v „okrajových“ obrazoch u Pucciniho, kým u Leoncavalla sú prvé dva obrazy bujaro veselé a druhé dva mrazivo tragické. Rozdiel v poňatí látky oboma skladateľmi sa dá doložiť aj na posledných slovách umierajúcej Mimi, ktorá u Pucciniho šepká „voglio dormire“ (chcem spať), kým u Leoncavalla trýznivo volá „morir non voglio“ (nechcem zomrieť). Je zaujímavé, že moderná filmová verzia Múrgerovho románu fínskeho režiséra Kaurismäkiho ide skôr po líniu Leoncavalla a dôsledne odromantizúva príbeh napríklad aj výberom fyzicky nepríťažlivých hercov, alebo tým, že necháva podľa skutočnosti zomrieť Mimi v tuberkulóznom pavilóne opustenú bez prítomnosti svojho milenca (v románe v náručí milého zomiera Francine).

Tvrдый realizmus tých najautentickejších veristických oper stavia isté limity v miere štylizácie a moderného režijného výkladu aj pre režisérov a scénografov našťudovaní týchto oper. Neplatí to však absolútne. Ak iluzionistický superrealizmus Franca Zeffirelliho v pamätnej inscenácii v La Scale, prenesenej potom v roku 1963 aj do

Viedenskej štátnej opery a neskôr na ďalšie javiská ešte viac podčiarkoval poetické čaro Pucciniho spracovania, tak v inscenácii na jazerných Bregenzských festspiele (2002) sa režiséri (Jones a McDonald) pokúsili vniesť do príbehu kritický akcent tým spôsobom, že na dolnej palube pontónového javiska – ako kontrast k biede a trápeniam bohémov – sa nechali počas celej inscenácie bujaro zabávať meštiakov. Zato vlastná scéna „na hornej palube“ svojou postmodernistickou kolážovitosťou i obrovskými rozmermi pôsobila mimoriadne chladne a dostávala sa do rozporu s hudbou. Možnosti rozdielneho výkladu ponúka však aj zdanlivo jednoznačná Leoncavallova *Bohéma*. V rozlúčkovej inscenácii našej Komornej opery Miroslav Fischer nielenže dokázal umne využiť a akciou rozhybať nevidadelné priestory Moyzesovej siene, ale tým zároveň akoby vtiahol diváka priamo medzi aktérov príbehu a dal nám nazrieť z bezprostrednej blízkosti do ich srdc. Inak postupovali v Theater an der Wien, kde scénograf od druhého po štvrté dejstvo súbežne so sociálnym úpadkom bohémov postupne vyprázdňoval javisko, až ich napokon spolu s režisérom Joostenom nechal na prázdnej scéne degradovaných na úroveň bezdomovcov a neschopných ozajstnej ľudskej solidarity.

Potvrdením toho, že fascinácia príbehom bohémov pretrváva dodnes, je neustála prítomnosť Pucciniho, ale v poslednom čase opäť aj Leoncavallovej opery na svetových operných javiskách, ako aj teraz už aj u nás uvádzaný americký muzikál *Zlet*, prenášajúci príbeh do prostredia beatnikov, narkomanov a HIV pozitívnych umelcov. To, čo nás fascinuje na tomto príbehu, je čaro slobody, lásky a mladosti a je jedno, či sa dej odohráva v Paríži Múrgerových čias, v Miláne v rokoch Pucciniho a Leoncavalloových štúdií alebo v amerických študentských predmestiach na sklonku 20. storočia.

Hudobné znaky verizmu

Skladatelia mladej talianskej školy (Catalani, Puccini, Franchetti, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea, Smareglia) vstupujúci do hudobnodivadelného života Talianska na sklonku 80. rokov 19. storočia majú – ak by sme použili striktné hudobné hľadisko – v mnohom rozdielne rukopisy, no predsa sa dajú určiť aj určité spoločné znaky ich skladateľskej tvorby. Je pravda otázne, či je správne analyzovať samostatne hudobnú stránku ich opier bez vzťahu k tomu, ako narábajú s príbehom, charaktermi, vrátane výberu literárnej predlohy. Veď jedným z hlavných prínosov operného verizmu je zvýšenie divadelného účinku operného predstavenia a tým aj oslovenie širšieho publika, než predstavujú hudobne erudovaní diváci. Hudobní a vokálni puristi by pravda tento posun pomenovali inak, totižto ako trivializácia vkusu. Ak sa ale predsa podujme na úlohu hľadať spoločné znaky hudobného verizmu, potom sa dajú vymedziť tri charakteristiky, ktoré hudbu veristických opier odlišujú od predchádzajúcej domácej tradície. V prvom rade je to povýšenie úlohy orchestra, ktorý prestáva zohrávať len úlohu sprievodu ľudského hlasu. Partitúry sa zvukovo „zahusťujú“, podstatne väčší dôraz sa kladie na inštrumentáciu postupne ovplyvňovanú raným impresionizmom. Osobitosťou sa stávajú populárne intermezzá, ktoré nemôžu chýbať v nijakej veristickej opere. U mnohých diel predstavujú to jediné, čo sa z diel zachovalo dodnes (napr. symfonické *Il Sogno* z Mascagniho *Guglielma Ratcliffa*) a v mnohých dielach, napr. v Alfanom *Vzkriesení* alebo Cileovej *Adriane* skladateľ nevystačí s jedným intermezzom. V nich sa tematicky spracúva väčšinou melódia hlavného hudobného čísla opery a zvukomalebnosť sa dosahuje exponovaním



Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur*. Miláno, Teatro alla Scala, 2007. Snímka archív autora.

niektorých nástrojov ako takmer sólových (organ, harfa, cello, lesný roh). Hudobné téma najznámejšieho čísla opery sa väčšinou vracia aj v posledných taktach diela (Cileova *Arlesanka*, Leoncavallovi *Cigáni*, Pucciniho *Tosca*). V niektorých veristických operách (Mascagniho *Malý Marat* alebo v I. dejstve Zandonaiovej *Francesky da Rimini*) taktiež dochádza k podstatnému rozšíreniu orchestrálnej dohry z niekoľkých taktov na celé hudobné číslo. Druhým spoločným znakom je narušenie tradičného delenia vokálneho partu na recitatív a áriu, ktoré je nahradené súvislejším hudobným tokom a tzv. konverzačným štýlom. Pravda, v prvých veristických operách ešte nachádzame uzavreté hudobné čísla (ktorých dĺžka sa však skrakuje na minimum), no tie sú čoraz viac na ústupe. Napríklad v Marcelovej árii z Leoncavallovej *Bohémy* je veľmi ťažko určiť, kde vlastne končí recitatív a začína ariózna časť a polo-konverzačný a polo-ariózny štýl sa uplatňuje aj v Rudolfovej árii v Pucciniho *Bohéme*. Ak spočiatku niektorí veristi obľubovali tzv. *canto spietato* čiže široko rozvinutú melodickú líniu, postupne dochádza k jej drobeniu (najmenej u Leoncavalla, ktorého melodiku najviac charakterizuje páčivosť a „ludovosť“), v čom najďalej zašiel Mascagni vo svojich neskorších operách (*Parisina*, *Isabeau*) a potom veristi druhej generácie (Alfano, Zandonai). Melódia sa ani nestačí rozvinúť a už je prerušená a nahradená inou. Takisto charakteristickým znakom je, že melódia orchestra často v oktávach sprevádza melódiu vokálnych partov. Tretím charakteristickým znakom veristických partitúr je fakt, že hudba už nevytvára len o citoch postáv, ale snaží sa sčasti rýdzo hudobnými, no tiež hudobno-divadelnými prostriedkami o charakteristiku prostredia. To sa prejavuje napríklad v porovnaní s Verdiho operami nárastom zástoja epizódnych postavíček (u Giordana sa im často ujde dokonca celé hudobné číslo), ale tiež používaním hudobných exotizmov a niekedy až prvoplánových citácií. V *Chénierovi* si žalárnik spieva Marseillaisu, v *Madame Butterfly* zaznieva americká hymna, v Giordanovej *Si-*

berii zbor nôti známu pieseň burlakov. Citáciou je zasa Schaunardova ária parodujúca štýl Rossiniho v Leoncavallovej *Bohème*, v Giordanovej *Fedore* sa paroduje klavirista Chopin, na vykreslenie šľachtického prostredia minulosti sa používajú ponášky na staré hudobné formy a tance (menuet, gavotta). Na rozdiel od ostatných veristov, u ktorých má hudobná charakteristika prostredia skôr dekoratívnu funkciu, Puccini jej vo viacerých prípadoch dokázal dodať aj funkciu dramatickú.

To čo odlišuje veristické opery od opier nadvlády belcanta je však predovšetkým spev. V kultúrnej publicistike sa za belcanto označuje interpretácia akejkoľvek talianskej opery. Nechceme byť až takými puristami ako Rodolfo Celletti, pre ktorého belcanto končí Rossinim, no faktom zostáva, že namiesto rýdzo technického a virtuózneho spevu predverdiovského obdobia, ale aj mixáže technického a výrazového spevu u Verdiho, dochádza v speve veristickom k výraznému presunutiu váhy na spev výrazový a silno jednostranne expresívny, častokrát patetický. Veristický spev je extrovertný, vonkajškovo vášnivý, sprevádzaný mimohudobnými prejavmi, ako sú vzlyky, parlandovanie. Vokálne party sa na jednej strane šplhajú do závratných výšok, na druhej strane potrebná senzualita zvuku vedie k tmaveniu a forsírovaniu v strednej polohe. Tým, že Mascagni, ale aj Leoncavallo a Giordano umiestňovali podstatné hudobné frázy do polohy na prechode registrov, nútili vlastne spevákov k „otvorenému“ spievaniu. Tak vznikol aj mýtus o Mascagnim ako hrobárovi hlasov, s ktorým sa ale snažila polemizovať tak slávna sopranistka a vokálna pedagogička Magda Olivero („Mascagni zničí hlas len tým, ktorí nemajú dobrú technickú prípravu a tón posadený na dychu“) ako aj hudobný kritik Fedele d'Amico („Niekedy si myslím, že Mascagni by sa nemal spievať príliš dobre, t.j. podľa pravidiel belcanta“). Faktom však zostáva, že verizmus ovplyvnil (negatívne) interpretáciu belcantovej opery, ktorá potom našla opäť svoj autentický štýlový prejav až vďaka Callasovej.

Kto je kto

Ešte niekoľko slov o hudobných vplyvoch, ktorým podliehali operní veristi a o špecifikách jednotlivých skladateľov. Keďže predstavitelia mladej talianskej školy začali tvoriť v období, v ktorom celá Európa vrátane Talianska podliehala očareniu Wagnerom, nemohol tento veľký Nemec neovplyvniť aj skladateľov mladej talianskej školy. Márne by sme stopy tohoto vplyvu hľadali u Pucciniho, Cileu a Leoncavalla. U Catalanioho sa Wagnerov vplyv prejavuje cez príklon k symfonizmu, u Smaregliu (v jeho *Istrijskej svadbe*) vo vedení hlasov, u Mascagniho a Montemezzioho v oboch spomínaných zložkách. A za ozajstného wagneriána svojej generácie bol považovaný barón Franchetti, ktorý sa však viac preslávil tým, že sa vzdával dobrých libriet v prospech svojich generačných druhov. Trocha falošnou stopou je hľadať spojenie s Wagnerom pri práci s opakujúcimi sa motívami. Veristi ich síce používajú častejšie než Verdi alebo Bellini, no rozhodne nie na spôsob Wagnera, ale skôr ako reminiscenciu toskánskeho ritornellu. Mimoriadne silný vplyv na veristov mala francúzska kultúra a opera, a to tak vo výbere látok, v lokalizácii príbehov, no predovšetkým v ich hudobnom spracovaní. Napríklad Leoncavallova *Bohéma* v prevážnej časti prvých dvoch dejstiev sa inšpiruje raz Bizetom, raz Massenetom a keby nebola napísaná o osem rokov skôr ako *Veselá vdova*, povedali by sme, že aj Lehárom. Miestami sa totiž objavujú stopy skladateľovho koketovania s operetným žánrom, s ktorým si zmeral sily aj Mascagni, avšak na rozdiel od Leoncavalla len v osobitých dielach mimo rám-



Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur*. Miláno, Teatro alla Scala, 2007. Snímka archív autora.

ca opernej tvorby (opereta *Sí* o tanečníci z Folies Bergére). Úvodné taktý intermezza z Leoncavallových *Cigánov* pripomínajúce Mascagniho *Priateľa Fritza* dokazujú, že veristi sa ovplyvňovali aj navzájom a následný začiatok druhého dejstva vyjadruje „orientálnosť“ cigánskeho tábora zasa takmer na spôsob Saint-Saensovho *Samsona*. Vzápätí však Leoncavallo „cituje“ aj sám seba, keď na vyjadrenie rovnakého citu použije podobnú melodiku i tanečný rytmus ako v *Bohème* (*Rodolfo*: „Medzi nami všetko skončilo“ – *Fleana*: „Koniec je s tvojou láskou“).

Rozdielny bol aj vývoj jednotlivých skladateľov. Puccini (ak ho vôbec zaradíme medzi veristov) sa síce vyvíjal (predovšetkým v oblasti harmónie a inštrumentácie), no stále si zachovával charakteristické znaky svojho rukopisu. Leoncavallov skladateľský vývoj bol menej výrazný. *Cigáni* skomponovaní v 1912 sú v harmónii miernym pokrokom, no v sólových partoch sa pomerne málo odlišujú od *Komediantov* z roku 1892 a ária Raduna je takmer kópiou tenorovej árie z opery *Chatterton*, na ktorej skladateľ pracoval od polovice 70. rokov 19. storočia. Francesco Cilea si vlastnú neschopnosť vývoja natoľko uvedomil, že sa v roku 1907 odmlčal a do svojej smrti v 1950 už nenapísal nijakú operu. Najvýraznejšia vývojová krivka je u Mascagniho, ktorý sa od širokej melodiky, inšpirácie folklórom, jednoduchej inštrumentácie a uzavretých čísel posúval (pod vplyvom impresionizmu) až do expresionistických polôh (v opere *Parisina*) a vokálnu líniu úplne rozdrobil do konverzácie. Popri tom mal však aj niekoľko „odbočení“ z tejto vývojovej línie. Takými sú napríklad *Priateľ Fritz* (1891), svojou selankovitosťou balancujúci medzi Belliniho *Námesačnou* a Masseneta alebo komická opera *Masky* (1901), ktorá zasa je prechádzkou po štýloch najznámejších osobností talianskej opernej buffy. Prevláda názor, že Mascagniho osudovou chybou bolo, že experimentoval príliš do šírky a žiadnu z nových ten-

dencií hlbšie nerozvinul. Nie je však pravda, že zostal skladateľom jedinej úspešnej opery (*Cavallerie rusticana*). Popri *Priateľovi Fritzovi* sa opäť vracia na javiská aj *Iris* (v 2007 uvedená v Nemecku po prvý raz od roku 1899!), úryvky z ktorej odzneli (prirodzene bez povšimnutia bratislavskej hudobnej verejnosti) aj na ZHZ v 2005 a v turínskom Teatro Regio dokonca koncertne uviedli aj Mascagniho hudbu k nemému filmu *Rapsodia satanica*.

Dvakrát A

Rozdielnosť medzi veristickými operami sa prejavila aj pri mojich posledných dvoch návštevách talianskych staggion, v ktorých som navštívil v turínskom Teatro Regio Montemezzioho *Amore dei tre re* (*Lásku troch kráľov*) a v milánskej La Scale Cileovu *Adrianu Lecoworeur*. Väčšia priepasť, aká oddeľuje tieto dve (oficiálne) veristické opery, ani nemôže existovať a vari jediným spoločným znakom je redukcia príbehov na ľubostný konflikt vynechaním zápletky politickej (*Adriana*) resp. konfliktu pohanskej a kresťanskej morálky (*Lásku troch kráľov*).

V prípade Cileovej *Adriany* ide o prepis Scribovej hry o veľkej tragédke francúzskeho divadla klasicizmu a základná tónina diela nemá ďaleko k žánrovému lyrickému obrazu divadelného zákulisia, plnom citov ale aj intríg. Napriek tragickému finále základná poloha diela je lyrická a jedinou dramatickou situáciou (v príbehu i hudbe) je stretnutie dvoch sokýň v láske. V melodike Cilea vychádza z Ponchielliho a Masseneta a hlavné spevácke party *Adriany* sú napísané tak ušľachtilo, že sa v nich môžu lepšie cítiť klasickí belcantisti, než typicky veristickí speváci. Naproti tomu orchestrálna partitúra je pomerne priehľadná, nekomplikovaná, občas až vzbudzujúca dojem prázdnoty a motivickej chudobnosti (nahrádzanej neustálym opakovaním istých hudobných motívov). Výnimkou v tomto smere je vari druhé intermezzo obdarené istým impresionistickým čarom. Aj kresba prostredia (či už hereckého zákulisia Comédie Française, alebo šľachtického paláca) je pomerne konvenčná (hoci podľa Celettiho inšpirovaná aj Verdiho *Falstaffom*) a nedosahuje majstrovstvo Pucciniho. Pre verizmus netypický je aj záver opery končiac sa v pianissime. Vo vzťahu k životnej realite je Cileova opera kdesi uprostred medzi vernosťou skutočnosti a fikciou. Slávna herečka Comédie Française naozaj zomrela za záhadných okolností a deň po svojej smrti bola pochovaná do jamy na brehu Seiny, voči čomu protestoval aj veľký Voltaire. Takisto jej operný milenec Maurizio, vojvoda saský, bol v skutočnosti levom salónov a známym zvodcom žien dobrej i horšej povesti. Libretista Cileovej opery Colautti rozriešil záhadu herečkinej smrti tak, ako mu to napovedal dramatik Eugene Scribe, ktorý ju nechal otráviť rukou jej rivalky v láske – kňažnej de Bouillon. Nástrojom pomsty (na rozdiel od ostatných veristických opier) nie je nôž, pištoľ, oheň, ale len galantná malá skrinka s otrávenými kvetmi. Najnovšia inscenácia diela v Teatro alla Scala je v javiskovej zložke doslovnou kópiou iscenácie z Bologne v roku 1988, ktorá sa potom následne uvádzala aj v slávnom milánskom divadle. V scénografickej a režijnej zložke je tradičná a zdôrazňovaním dobovej vernosti rokokovej éry (plnej zdvorilosti a vyumelkovanosti) ešte viac oslabuje veristický charakter diela. Ak v poslednej Chudovského inscenácii superveristickej *Sedliackej cti* náladotvorné spúšťanie závesu sme považovali za zásadný omyl, podobný postup v poslednom dejstve milánskej *Adriany* pôsobil vrcholne emotívne a ako jeden z mála účinných režijných nápadov v režijnej zálahe konvenčnosti.

Naproti tomu Montemezziho opera skomponovaná (v roku 1913, kým Cileova opera mala premiéru v roku 1902)) podľa rovnomernej drámy dannunzi-ovského epigóna Sem Benelliho, je ponurým dielom z raného stredoveku plným potlačovanej vášne troch mužov (manžela, milenca a svokra) k jedinej žene-vampovi. Namiesto vyumelkovanej rokokovej spoločnosti je tu spoločnosť, v ktorej barbarské inštinkty (zodpovedajúce dobe) sú zobrazené s takou otvorenosťou, ale aj záľubou (typickou pre dekadenciu), že až vyvolávajú dojem morbidnosti. Napríklad scéna, v ktorej slepý Arcibaldo hrdúsi svoju cudzoložnú nevestu, po ktorej tajne túži, alebo záverečná scéna, v ktorej sa tak milenec ako aj manžel napijú jedu z pier mŕtvej Fiory. Toto je umocnené skladateľovou hudbou napájanou (podobne ako opery Viedenčana Korngolda, s ktorým spája Montemezziho aj to, že časť života obaja prežili v Beverly Hills) z veľmi rôznorodých prameňov – od Wagnera, Richarda Straussa, cez Dukasa a Debussyho po Pucciniho –



Francesco Cilea: *Adriana Lecouvreur*. Miláno, Teatro alla Scala, 2007. Snímka archív autora.

kvôli čomu býva Montemezzi občas označovaný za epigóna. Napriek všetkému jeho hudba napokon vyznieva ako pomerne jednoliaty rukopis. Aj keď sa pojem secesia zvykne u nás používať len v architektúre a výtvarnom umení, niektorí talianski hudobní vedci hovoria v súvislosti s *Láskou troch kráľov* o typicky secesnej opere (a rovnako označujú aj Mascagniho *Iris*). Spevácke party diela sú mimoriadne expresívne, bez dlhších melodických fráz a na rozdiel od Cileovej Adriany tiež bez uzavretých hudobných čísel., kým orchestrálna časť partitúry je ďaleko významnejšia než v operách ostatných veristov. V tomto prípade, keďže ide o dielo z ďalekej minulosti (stredovek svojou krutosťou zachádzajúcou až do zvráteností bol obľúbeným obdobím dekadentov), o nejakej návaznosti na realitu je hovoriť ťažké. Predsa však otvorená erotičnosť príbehu približovala dielo Montemezziho súčasníkom (opera bola v prvej polovici 20. storočia mimoriadne populárna najmä v USA a vďaka zaujímavej orchestrálnej faktúre tiež vyhľadávaná známymi dirigentmi – Toscanini, Serafin, De Sabata). V turínskej inscenácii sa režisérovi Guy Montavonovi a scénografke Luise Spinatelli (ich inscenácia bola následne prenesená do Erfurtu) geniálne podarilo vystihnúť atmosféru diela, pričom čarovali predovšetkým so svetlom a s farbou ako výrazovými prostriedkami.

Puccini – veristi – Slovensko

Na Slovensku, ale aj v niektorých ďalších európskych krajinách, sa Puccini pokladá za veristu. V jeho vlasti je to však inak. V Taliansku sa pomerne prísne rozlišuje medzi *giovane scuola italiana* (mladou talianskou školou), kam sa zahŕňajú všetci skladatelia tvoriaci od konca 80. rokov 19. storočia a medzi verizmom ako špecifickou časťou ich skladateľského vývoja. Napríklad z Mascagniho sa okrem *Sedliackej cti* za čisto veristické pokladajú opery *Silvano*, *Rantzauovci* a *Priateľka*, z Pucciniho okrem naturalistického (ale v niektorých detailoch zasa aj poetického) *Plášťa* len niektoré časti z *Tosky* a *Dievčaťa zo západu*. U tých autorov, ktorí majú k hudobnému verizmu skôr negatívne stanovisko (voči čomu sa plamenne postavil dirigent Gavazzeni v knihe esejí *Nepriateľia hudby*), sa ako protiklad veristov uvádza práve Puccini s ďaleko harmonicky a inštrumentálne prepracovanejšou partitúrou a menej prvoplánovou charakteristikou prostredia i postáv. Od ortodoxného verizmu Pucciniho odlišuje aj vciľovanie sa do postáv (niekedy zabiehajúce až k sentimentu), aké je operám Mascagniho či Giordana cudzie.

V našich operných divadlách bol verizmus okrem tradičných „dvojičiek“ dlho neznámy, no inscenáciám Pucciniho opier (s výnimkou *Plášťa*) sa vždy darilo. V objavovaní menej hrávaných opier majstra z Luccy, ale aj jeho generačných druhov drží prím Štátna opera v Banskej Bystrici, ktorá prvá uviedla *Adrianu Lecouvreur* (v 1985, teda štyri roky pred SND), objavila Pucciniho *Edgara* (1988) i *Lastovičku* (1993), naposledy Leoncavallových *Cigánov* a vraj sa chystá na Mascagniho *Silvana*. Toto dramaturgické špecifikum by sa možno dalo vysvetliť aj sociologicky. V Bystrici s obmedzeným diváckym zázemím je priam nemožné vyhľadávať neznáme diela spomedzi opier 20. storočia, alebo takých národných operných kultúr, ktoré sú zamerané elitárnejšie, percepčne náročnejšie. V každom prípade je takáto cesta sympatickejšia, než donekonečna opakované inscenovania *Traviaty*, *Carmen* či *Madame Butterfly*. Slovenské operné publikum je v porovnaní s krajinami s väčšou opernou tradíciou obmedzené početne i vkusovo. „Ludovejší ráz“ veristickej opery by mu preto mohol konvenovať. Nestane sa to však automaticky, lebo globálne stále platí, že sa nám páči hlavne to, čo poznáme. Bludný kruh však treba raz prelomiť, lebo len tak docielime, aby sa donedávna nepoznané stalo aj obľúbeným. A šťastím pre naše operné divadlo je aj to, že máme na Slovensku dirigentov (Ondrej Lenárd, Marián Vach a možno aj ďalších), ktorí si s verizmom rozumejú a dokážu ho pretlačiť do dramaturgických plánov.

Pramene

- 2. sympozium o Mascagnim, Livorno 1988
- R. Celletti: *Historie belcanta*, Praha 2004
- S. Aubenas: *Nadar et la bohème*, Paris 2005

SOME NOTES ON OPERA VERISM**VLADIMÍR BLAHO**

A revival of interest in opera of Italian verism can be found worldwide nowadays. Alongside with the classic veristic operas – Mascagni *Cavalleria rusticana* and Leoncavallo *Pagliacci*, postulates of verism within a sense of a true reflection of the vivid reality are best satisfied in two opera transcriptions of Murger's *Scènes de la Vie de Bohème* (by Puccini and Leoncavallo) which in all its difference are symbolizing a flush of living full of freedom, love and youth, and which are except of a love life reflecting also an everyday reality. They are similarly like other veristic operas bringing an increase of opera performance effect. In the music area they are rising the meaning of an orchestra, in more detail are characterising the story scene, creating a conversation style and preferring an extrovert expressive singing. With regard to music, verists were influenced both by Wagner and by French opera (*Massenet*), and with the exception of Puccini and Mascagni, in the course of their lives their composer's autograph did not progress very much. The outermost poles of verism are represented by Cilea's *Adriana le Couverer* and Montemezzi's *L'amore dei tre re*. The prime position in popularisation of verism in Slovakia is played by Banská Bystrica Opera.

„MILUJ MA ALEBO MA ZABI“
– STOPY ARTAUDOVHO DIVADLA KRUTOSTI
V DRÁME SARAH KANE OČISTENÍ

DANA GÁLOVÁ

„Ak je divadlo, tak ako aj sny, krvavé a neľudské, je to pre čosi ďalekosiahlejšie, aby nám predviedlo a v nás nezabudnuteľne zakotvilo predstavu permanentného konfliktu a křču, v ktorých sa život v každej chvíli rozkrajuje, v ktorých sa všetko stvorené dvíha a stavia proti nášmu štatútu stvorených bytostí, je to preto, aby sa konkrétnym a aktuálnym spôsobom udržali v obehu metafyzické predstavy niektorých Báji.“

(Antonin Artaud: *Divadlo a jeho dvojník*)

Žena/muž, brat/sestra, život/smrť, doktor/kat, milenec/mučiteľ... Postavy drámy Sarah Kane *Očistení* sa pohybujú na hraniciach i v rámci vymedzení týchto základných kategórií. Zosobňujú prvotné konflikty, bojujú proti základným silám prírody, riadia sa prudkou spaľujúcou vášňou, očisťujú sa pomocou lásky. Celá hra sa kúpe v plači a výkriku. Je plná fyzická, krutosti a mýtckej poézie. Postavy priamo na javisku prežívajú orgazmus, kruté mučenie, umierajú... Choré, degradované, no zvláštne silné postavy pohybujúce sa po opustenom školskom campuse vytvárajú univerzum pripomínajúce Artaudovu ideálnu predstavu divadla ako moru. Divadlo- nákazlivé šíalenstvo, bezprostredná svojvôľa, ktorá rúca zaužívané spôsoby správania.

„Ak je esenciálne divadlo ako mor, tak nie preto, že je nákazlivé, ale preto, že tak ako mor aj ono odhaľuje, ženie dopredu a vyháňa na povrch základ latentnej krutosti, ktorého prostredníctvom sa lokalizujú v jednotlivcovi, či v ľuďoch všetky zvrátené sklony ducha.“¹ Nielen intenzívna práca s krutosťou v jej rôznych rozmeroch je styčným bodom medzi hrou Sarah Kane *Očistení* a Artaudovou koncepciou divadla krutosti z roku 1932. Artaud poukazuje na problémy ako fragmentarizácia ľudského vnímania, priepasť medzi ľudským myslením a konaním, dehumanizácia či odcudzenie v kultúre jeho doby. Jeho kritika spoločnosti a kultúry vyústila v koncepciu divadla ako totálneho činu. Rovnako ako Sarah Kane v dráme *Očistení*, aj Artaud sa navracia k mýtom, rituálom, túži sceliť rozorvaného človeka a vrátiť ho naspäť k zdrojom, k pôvodnému životu, ktorý v ňom civilizácia potlačila. Sarah Kane drámu *Očistení* nepísala pod priamym vplyvom Artaudovej koncepcie, spojitosti medzi svojou a jeho prácou našla až neskôr. Ide teda skôr o spoločné smerovanie názorov na

¹ ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália- press, 1993, s. 26.

² Tamtiež, s. 75.

divadlo u týchto dvoch autorov. Potvrdením tohto prepojenia je i fakt, že Divadelné múzeum v Londýne uvádza drámu *Očistení* ako súčasný príklad Artaudovho „totálneho divadla“.

„Ide predovšetkým o to, aby sa zrušila podriadenosť divadla textu a znova sa našiel princíp svojho druhu jedinečného jazyka na polceste medzi gestom a myslením“², hovorí Artaud vo svojom prvom *Manifeste divadla krutosti* a odsudzuje tak závislosť západného divadla od textu, ktorý chápe ako modlu a odrazový mostík každého konania na javisku. Kritizuje tu neautentickosť a nefunkčnosť slov, fetišizáciu textu, ktorý už dávno stratil svoje prepojenie so životom, pravdivosť a výpovednú hodnotu. Divadlo podľa Artauda zabudlo na svoje výrazové a vizuálne možnosti, ktoré ho približujú k autentickému prežívaniu, zabudlo na svoj pôvodný jazyk. Kreamanie nového zážitku či rituálu podľa neho nefunguje v rámci obmedzení dialogickej reči. V tomto bode sa Sarah Kane a Artaud výrazne zhodujú. Dráma *Očistení* je silne obrazná, využíva pôsobenie farieb, zvukov a symbolov, množstvo scénických poznámok je približne také isté ako množstvo replík. Jazyk je minimalizovaný, repliky nadobúdajú viaceré významy, niekedy patria naraz viacerým postavám. Napríklad cez Robina, mladého schizofrenického chlapca, počuje Grace, kľúčová postava, hlas svojho mŕtveho brata:

GRACE: Tinker ma pozná.

ROBIN: A ja ťa milujem.

GRACE: Veľa ľudí ma pozná a neľúbi ma.

ROBIN/GRAHAM: Ja áno.

GRACE: Mätieš ma.

ROBIN: Chcem ťa len pobozkať, neublížim ti, prisahám.

GRACE: Keď odídeš-

ROBIN/GRAHAM: Nikdy neodídem.³

Sarah Kane neponúka jednoznačné riešenia, čo sa týka dialógu ani scénických poznámok. Hodenou rukavicou inscenátorom sú napríklad scénické poznámky typu „z podlahy vyrazí slnečnica a rastie im nad hlavami“⁴. Autorka teda uprednostňuje živý, autentický zážitok divadla pred autonómiou textu. Rovnako ako Artaud sa snaží: „rozbiť jazyk a dotknúť sa života.“⁵

Artaud ďalej navrhuje: „Keď si divadlo uvedomí tento jazyk v priestore, jazyk zvukov, výkrikov, svetla, onomatopojí, musí ich tak zorganizovať, aby z postáv a predmetov zložilo skutočné hieroglyfy a využilo ich symboliku.“⁶ V dráme Sarah Kane *Očistení* nachádzame takýchto hieroglyfov hneď niekoľko. Meno hlavnej postavy Grace denotuje milosť, milosrdenstvo, ale taktiež pôvab, dôstojnosť, či talent. Všetky tieto aspekty sa odrážajú v jej charaktere, časť z nich postupom deja stráca. Grace prichádza do priestoru ako zmyselná žena, no postupne sa mení na svojho mŕtveho brata – muža, symbolizuje teda androgýna, nevyhranenú bytosť. V priebe-

³ KANE, Sarah: *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002, s. 136.

⁴ Tamtiež, s. 128.

⁵ ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojník*, Bratislava : Tália-press, 1993, s. 13.

⁶ Tamtiež, s. 75.

hu drámy nadobúda roly dieťaťa, matky, milenky, učiteľky, pacientky a prechádza symbolickým prerodom. Grace prichádza do opusteného campusu – sanatória, aby fyzicky získala a zároveň osobne na seba prevzala telo svojho mŕtveho brata, ktorý sa tu predávkoval. Priestor je tiež hieroglyfom. Autorka člení zvláštnu opustenú univerzitu farebne na bielu izbu – univerzitnú ambulanciu, červenú izbu – univerzitnú športovú halu, čiernu izbu – kabínku, okrúhlu izbu – univerzitnú knižnicu a trávnik pri plote univerzity. Každý z priestorov má presnú symboliku. Napríklad v okrúhlej izbe sa vždy odohrávajú situácie tematizujúce poznanie, vzdelanosť, červená izba zosobňuje násilie, krutosť, v bielej izbe sa postavy snažia vyliečiť, v čiernej izbe prebieha pudová, fyzická láska. Autorka tak vytvára rituálny, presne nedefinovaný priestor pripomínajúci nenávratnosť detstva, absurditu školskej výchovy, bezvýhodiskovosť tragickej dospelosti, ktorú postavy nezvládli, priestor, v ktorom sa postavy túžia vyliečiť a zároveň labyrint, z ktorého nedokážu odísť. Centrálnou všeobímajúcou témou hry *Očistení* je láska. Jednotlivé dejové línie symbolizujú lásku odcudzenú, platenú (Tinker – Žena), lásku nenaplnenú, incestnú (Grace – Graham), lásku matky a syna (Grace – Robin) a lásku sebeckú (Rod – Carl). Dej je vystavaný na repetitívnych konfiguráciách postáv metódou koláže, podobne ako Büchnerov *Woyzeck*, jeden z Artaudom odporúčaných textov pre inscenácie „totálneho divadla“.

V Artaudovej koncepcii divadla krutosti má divadelné predstavenie priviesť diváka k novému, autentickému pochopeniu a sebazpoznaniu. K tomu, aby divadlo znovu nadobudlo takýto účinok, je však potrebné, aby sa ponorilo do mýtov a starej poézie a materializovalo a aktualizovalo staré konflikty. Vo svojom druhom *Manifeste divadla krutosti* Artaud píše: „Divadlo krutosti si zvolí námety a témy, ktoré zodpovedajú pre našu dobu charakteristickému vzrušeniu a nepokoju. Uvedie do módy opäť veľké obavy a veľké základné vášne, ktoré moderné divadlo ukrylo pod náterom falošne civilizovaného človeka.“⁷

Sarah Kane v dráme *Očistení* skutočne využíva aktuálne a súčasné témy i postavy, no cez ne sa snaží znovu postaviť na javisko pôvodné problémy, objavujúce sa v mýtoch či v antickej tragédii. Ako sme už hore uviedli, autorka sa vyhýba jednoznačnosti dialógu a (hlavne v britskej dráme) typickému trendu „talking heads“- rozprávajúcich hláv. V dráme *Očistení* sa vzdáva psychologického človeka a obracia svoju pozornosť na totálneho človeka, ktorý funguje mimo zákonov spoločnosti, morálky či náboženstva. Všetky postavy drámy *Očistení* trpia obrovskou sebazničujúcou láskou a prostredníctvom nej sa snažia očistiť. Sú prototypmi degradácie súčasného človeka. Vystupuje tu díler, homosexuálny párik, prostitútka, schizofrenický chlapec a psychicky labilná žena. Priestor ovláda Tinker – zvláštny lekár/díler, ktorý ostatné postavy pozoruje a mučí, no sám sa stáva obeťou vlastnej vášne – lásky ku Grace. Práve v príbehu Grace – hlavnej postavy sú najhmatateľnejšie mýtické konflikty a primárne vášne požadované Artaudom. V prvom rade je to sila poháňajúca jej zúfalé konanie, a to túžba stať sa milovaným zosnulým bratom, premeniť sa na neho. Tematizuje sa tu teda otázka pohlavnej identity, premeny a incestnej lásky. V piatom výstupe prichádza ku Grace (ktorá je pod vplyvom drog) jej mŕtvy brat Graham. Súrodenci – dvojčičky tancujú tanec lásky, postupne sa stávajú zrkadlovým obrazom, zdieľajú i repliky:

⁷ ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália-press, 1993, s. 103.

Keď prehovorí, jej hlas znie skôr ako jeho.

GRAHAM: Ide ti to.

GRACE: Ide mi to.

GRAHAM: Veľmi dobre.

GRACE: Veľmi dobre.

GRAHAM: Tak veľmi veľmi dobre.

GRACE: Veľmi, veľmi dobre.

Na konci tohto výstupu sa súrodenci milujú a nad hlavami im vyrastie slnečnica. Grace takto prekračuje dve základné tabu a to tabu sexuálneho styku s členom rodiny (totemu) a tabu mŕtvych. Podľa Freudovho diela *Totem a tabu* by takéhoto previnilca v rámci akéhokoľvek kmeňa čakala okamžitá smrť bez ohľadu na to, či sa situácia stala v skutočnosti, alebo pod vplyvom drog, sna. Prítomnosť a návrat nebožtíka je v mýtickom myslení predmetom najväčších obáv, prírodné národy vykonávajú množstvo rituálov na odohnanie ducha mŕtveho. Centrálny charakter teda vyniká odvahou porušiť akékoľvek pravidlá, púšťa sa do najzakázanejších hĺbok podvedomia, zúfalá láska ho vedie k sebadeštrukcii. Rovnako ako v antickej tragédii, i tu za previnenie prichádza trest. V desiatom výstupe Grace bije neviditeľná skupina mužov.

Graham sa nešťastne prizera.

Grace je bitá.

GRACE: Graham.

HLASY: Je mŕtva, špina.

Rozdávala si to s vlastným bratom

Nebol ožran?

Vyjebaný narkáč

Celý sfetovaný

*Tresk tresk tresk*⁸

Neskôr Grace postupne dostáva od Tinkera elektrošoky. Kvôli svojej láske fyzicky trpí, rovnako ako aj ostatné postavy v sanatóriu. Zaujímavá na tejto dráme je i všemohúcnosť slov. Tinker (ktorý by sa dal považovať i za zlomyseľného boha univerza drámy) doslovne plní želania postáv. Grace napríklad v siedmom výstupe vyslovuje želanie:

GRAHAM/ROBIN: Čo by si zmenila?

GRACE: Moje telo. Aby vyzeralo tak, ako ho cítim. Graham zvonka a Graham zdnuka.⁹

V osemnástom výstupe sa Grace skutočne budí v bielej izbe preoperovaná na muža. Autorka tak prepája súčasnú tému možnej zmeny pohlavia prostredníctvom operácie a zároveň otvára starý mýtický problém pohlavnej identity.

⁸ KANE, Sarah: *Hry*. Bratislava : Drewa a srd, 2002, s. 139.

⁹ Tamtiež, s. 134.

GRAHAM: Je po všetkom.
 TINKER: Pekný mládenec
 Ako tvoj brat
 Dúfam, že si-
 Čo si chcela.
 GRACE: (Dotkne sa svojho zošitého prirodzenia)
 K-K-
 TINKER: Páči sa ti?
 Už ťa viac nemôžem volať Grace.¹⁰

Autorka rovnako narába so silou slov aj v prípade homosexuálnej dvojice Roda a Carla. Tinker doslovne oberá postavy o jazyk, ruky, život, čím reaguje na vyznanie lásky, pri ktorom jazykom Carl sľubuje, že Roda nikdy neopustí, navlieka mu rukou na prst prsteň, tvrdí, že by kvôli nemu umrel. Tinker zrealizuje ich sľuby a stavia ich do hraničných situácií, v ktorých sa naozaj musia rozhodnúť, ktorý z nich zomrie. V tejto dráme je tiež splnená Artaudova požiadavka „rituálnej funkcie oblečenia“¹¹ Tinker oblečenie mŕtvych recykluje, nosia ho živí pacienti. Možno to chápať ako istý druh manipulácie spojenej s animizmom. S oblečením preberajú postavy prehistóriu mŕtveho. Grace si na začiatku drámy oblieka šaty mŕtveho brata a stáva sa rovnako ako kedysi on, pacienkou v sanatóriu.

Sila drámy Sarah Kane spočíva práve v hroznom lyrizme, ktorý popisoval Artaud. Autorka nás priamo konfrontuje s veľkými obavami a vášňami, apeluje na našu vieru, morálku, pýta sa na hranice našej lásky. Univerzom postáv preniká krutosť, podobná ideálnej Artaudovej: „Používam slovo krutosť v zmysle túžby po živote, kozmickej neobločnosti a neľútostnej nutnosti, v gnostickom zmysle víru života, ktorý požiera temnoty, v zmysle onej bolesti, mimo neodvratnej nevyhnutnosti, bez ktorej by sa život nemohol uskutočňovať.“¹² Artaud teda nechápe krutosť ako externý fenomén, ale ako neoddeliteľnú súčasť života, zvnútra determinujúcu naše správanie a prežívanie. Cez krutosť realizujeme svoju túžbu po živote, krutosť je neľútostná nutnosť, požieračka temnoty. Takto sa u Arauda všetko esenciálne v živote stáva krutosťou: „Námaha je krutosť, bytie prostredníctvom námahy je krutosť. Brahma, ktorý prestal odpočívať a vypál sa k bytiu, trpí trýznou (...) Túžba Erosa je krutosť, pretože spaľuje všetko nepodstatné, smrť je krutosť, vzkriesenie je krutosť, premena je krutosť.“¹³

Sarah Kane v dráme *Očistení* narába so všetkými spomenutými synonymami krutosti. Námaha, Eros, smrť, premena... Krutosť je najvypuklejšia v kontrastoch. Po pasážach silnej osudovej lásky v hre *Očistení* stále prichádza mučenie alebo smrť niektorých postáv. Eros a Thanatos sú teda nebezpečne blízko, hlavná postava na seba priamo prežíva premenu, nie je ani ženou ani mužom, sestra sa mení na brata. Dílera, krutého cynického mučiteľa všetky postavy nazývajú doktor a prosia ho, aby ich zachránil. Tinker, domnelý určovateľ deja, akési súčasné pokrivené fátum sa nakoniec stane obeťou vlastnej vášne a ku koncu drámy plače po milovaní sa s prostitútkou. Absurdný svet obrátený naruby však vyniká krutou pravdivosťou a zasahuje nás tam, kde by sme to nečakali. Sarah Kane vynecháva zo svojho textu všetko nadbytočné, vrstvi na seba momenty extrémneho napätia, aby na konci vyniklo uvoľnenie. Posledný, dvadsiaty výstup je zvláštne pokojný. Grace už funguje ako dvojpostava Grace/Graham. Prší. „Publikum hľadá v podstate v láske, zločine, drogách, vo vojne alebo v povstaní poetický stav, stav, ktorý transcenduje“¹⁴, hovorí Artaud. Ak takýto

poetický stav Sarah Kane nenašla, určite sa k nemu v dráme *Očistení* veľmi priblížila.

Literatúra

ARTAUD, Antonin: *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália-press, 1993.

KANE, Sarah: *Hry*. Bratislava : Drewo a srd, 2002.

FREUD, Sigmund: *Totem a tabu*. Praha : Psychoanalytické nakladatelství, 1997.

URBAN, Ken: *Pokus o teorii kruté Británie*. In: Svět a divadlo, ročník XVI, č. 6.

„LOVE ME OR KILL ME“ – TRACES OF ARTAUD’S THEATER OF CRUELTY IN SARAH KANE’S DRAMA *CLEANSED*

DANA GÁLOVÁ

The author is investigating the influence of Artaud’s Theater of Cruelty in the creation of Sarah Kane. The drama *Cleansed* is fulfilling Artaud’s vision on theatre whose aim is to lead a spectator towards a new authentic experience, understanding and self-recognition. The author is working with all symbols of cruelty. „The audience is in fact searching in love, crime, drugs, war or uprising for a poetic status which is being transcended“ – wrote Antonin Artaud, and the author states, that Sarah Kane in her play *Cleansed* has approached this kind of perceived poetic status.

AKTUALIZAČNÉ TENDENCIE PRI INSCENOVANÍ ČECHOVOVEJ ČAJKY V SLOVENSKÝCH PROFESIONÁLNYCH DIVADLÁCH

KRISTÍNA CIBULKOVÁ

Magická Čajka

Často sa Čechovovej *Čajke* pripisuje prívlastok „magická“. Či už je to pri hre, postave Niny Zaričnej, alebo vynímajúc ju z celej autorovej tvorby. Postava Niny – Čajky, sa dodnes považuje za jednu z najpoetickejších postáv vo svetovej literatúre. V čom je však odlišná Nina Zarična od Olgy, Iriny, či Máši Prozorových z *Troch sestier* či od Lubov Andrejevny Ranevskej z *Višňového sadu*? Je iná túžbou zmeniť svoj život? Každá z Čechovových hrdiniek chce niečo zmeniť. Ani jedna z nich, okrem Niny, nemá toľko síl a odvahy, aby za svoj cieľ bojovala. Ostatné zakrývajú jednotvárný život a nešťastie predstieraním spokojnosti, lamentujú a vinu prenášajú na nešťastný osud. Nina sa rozhodne konať. Jej snaha neprináša šťastie. A tak ostáva ako sestry Prozorovové i Ranevská v konečnom dôsledku sama.

Nina je z počiatku plná túžob a očakávaní, no tlakom udalostí sa z nej stáva ubitá žena. Je sympatická, pretože má elán. Je však ozaj magická? Naozaj čajku – symbol jej života – niekto zastrelí z dlhej chvíle? Alebo sa pod rúchom jej nežnej a naivnej cieľavedomosti skrýva vypočítavá žena, ktoré presne vie čo chce? A dokonca to môže byť práve ona, čo drží pištoľ nielen pri svojej hlave, ale aj pri Trepľovovej. Magickosť *Čajky* nespočíva v klamnej predstave o Nininej nevinnosti a ťažkom osude, ale v nadčasovom príbehu. V príbehu ženy, ktorá si sama zmarila svoje túžby a zaslepenou láskou až ošialom sa rútila vpred.

Čechovova *Čajka* v dnešnom ponímaní pripomína ľudí, ktorí nestíhajú rýchly beh života. Ale túžia po tom istom ako postavy pred sto rokov – po láske v akejkolvek podobe, priateľskej, mileneckej, ale i materskej. Témou, ktorá dnes v hre rezonuje je hon za úspechom a šťastím, ktorá je o to silnejšia, keď je ukázaná medzi ľuďmi, ktorí za nič nebojujú a prežívajú svoj život. Dnes sa akoby spája slovo úspech a šťastie. Tak, ako si dnes ľudia nevšímajú city v snahe dosiahnuť osobný úspech, tak ani Čechovove postavy neberú ohľad na toho druhého. Dokonca ani „krehká čajka“. Slepé rozpína krídla životu a hľadá svoje šťastie. Bez mihnutia oka ohrdne láskou, ktorú jej dáva Trepľov, lebo prišlo niečo lepšie. Trigorin jej môže splniť sen. I napriek tomu, že tým berie život i Irine Arkadinovej, neváha a koná. A nik ju za to nesúdi. Vracia sa späť bez ideálov a nádeje ďalšie šťastie. Avšak ako jediná prežila ozajstný život. A tým je magická. Ostatné postavy akoby bez energie čakajú, čo sa stane. Trepľov dnes na zemi nenájde svoje miesto. Nebude spokojný nikde. Trigorin je typickým produktom dnešného sveta poháňaný vlastným egom a slávou, ktorá zákonite za chvíľu splasne. Lebo príde ďalší Trigorin a po ňom ďalší. Zmysel Sorinovho života je už len v spomienkach. Máša svoje miesto nenachádza, presne tak ako Trepľov. Len ich konce sa

menia. Máša vedome končí pri jazere s Medvedenkom a prežije presne život ako jej matka – bez lásky, ktorý sa vlečie tak pomaly. Medvedenkove ideály šťastia sú len v knihách, čo číta. Ani Nina však nemôže nájsť to, čo hľadá. Kráča po vyšliapanom chodníku, ktorý nemá iného konca. Jej cesta sa končí a znovu začína pri jazere. Jej mladický elán a úsmev síce z tváre zmizol, no magickosť jej sily ostáva.

Čajok je dnes veľa, všetky túžia po tom istom. Ostáva len na nich či to zvládnu, alebo budú zastrelené z dlhej chvíle.

Inscenácie Čajky

Každý z režisérov, ktorý sa rozhodol inscenovať Čechovovu *Čajku*, či už to bolo v 60., 70. alebo v 90. rokoch, snažil sa predovšetkým o aktuálnu výpoveď. A táto tendencia pretrváva dodnes. Hľadajú v nej ústredný motív, ktorý by hnal príbeh vpred.

Na Slovensku doposiaľ v profesionálnych divadlách vzniklo jedenásť inscenácií *Čajky*. A všetky majú jednu spoločnú črtu – prvky aktualizácie v rôznych podobách. Napríklad v inscenačnej podobe, v použití jednotlivých zložiek inscenácie, v celkovej výpovedi. V konečnom dôsledku je však ich ústredná téma vždy rovnaká – nekomunikatívnosť medzi postavami, absencia schopnosti vytvoriť plnohodnotný vzťah. Tak, ako sú postavy nadčasové už v literárnej predlohe, tak ich vnímajú i inscenátori.

Inscenácie možno rozdeliť do dvoch časových etáp. Jednu skupinu tvoria inscenácie, ktoré vznikli do roku 1988, druhú novšie nastudovania, datované po roku 1989. Po prvýkrát ju na profesionálnych javiskách inscenoval v roku 1963 Miloš Pietor v Martine. Neskôr inscenoval aj ďalšie z autorových hier a jednoaktoviek. K *Čajke* sa vrátil v rôznych obdobiach trikrát. Nadčasovosť *Čajky* spočíva aj v tom, že v nej silne rezonujú dve témy. A to je téma medziľudských vzťahov a súkromných osudov jednotlivých postáv a druhou je téma umenia. Zatiaľ čo inscenácie z prvej časovej etapy sa skôr sústredili na tému a konflikty jednotlivých postáv a umenie fungovalo skôr ako prostriedok ich komunikácie a sebareprezentácie, novšie inscenácie viac experimentujú s témou a úlohou umenia v hre. Po roku 1989 sa *Čajka* hneď na javiskách neobjavila, čomu určite prispela revolúcia a s tým spojená nechť inscenovať všetko ruské. Až v roku 1997 ju hrali v Košickom bábkovom divadle na scéne Yorik.

Inscenácie, ktoré vznikli pred rokom 1989 by sme z dnešného pohľadu mohli nazvať tradičnými. Avšak ak neberieme do úvahy dobu, v ktorej vznikli. Napríklad Pietrova inscenáciu z roku 1976 bola invenčná a originálna. Vo vizuálnom stvárnení, ale i v interpretácii jednotlivých postáv. Dodnes ju kritici spomínajú pri hodnoteniach novších aj súčasných inscenáciách.

Prívlastok „tradičná“ sa spája aj s negatívnym významom. A to vtedy, ak je tak ohodnotená súčasná inscenácia, ktorá sa už viaže na istú tradíciu inscenovania tejto hry a neprináša nový pohľad. A takou bola prvá *Čajka* v SND v réžii Lubomíra Vajdičku. Aj keď mal režisér za sebou už nejednu úspešnú inscenáciu Čechova (najmä slávny *Višňový sad* v martinskom divadle), inscenácia *Čajky* nevyvolala príliš veľký ohlas. V tom istom roku vznikla *Čajka* aj v réžii Svetozára Sprušanského v Nitre, ktorá naopak priniesla úplne nový výklad hry.

Tradičné a aktuálne

V roku 1999 vznikli v slovenských profesionálnych divadlách dve inscenácie *Čaj-*

ky – jedna v Nitre v Divadle Andreja Bagara v réžii Svetozára Sprušanského, ktorá mala premiéru 17. a 18. decembra, a v činohre SND na scéne Divadla Pavla Országha Hviezdoslava v réžii režiséra Lubomíra Vajdičku s premiérou 17. a 18. apríla.

Lubomír Vajdička mal už do tohto roku za sebou päť inscenácií Čechova a je zrejme, že táto inscenácia nemala ambíciu zaradiť sa medzi tradičné, teda také, ktoré neprinášajú nový pohľad a prístup k tejto hre. V porovnaní s legendárnou inscenáciou *Višňového sadu* z roku 1979 ju môžeme medzi také zaradiť. V úspešnej martinskej inscenácii dominoval najmä nový inscenačný prístup v spolupráci so scénografom Jozefom Cillerom. Scénografické riešenie však dosiahlo nielen vonkajší, ale dalo i textu vnútorne iný rozmer. V tomto prípade nebola nutná transparentná aktualizácia, ale skoro prázdna scéna s pár rekvizitami, ktoré jasne dávali najavo, že postavy sú už na pol ceste zo sadu preč. V inscenácii *Čajky* opäť narábali inscenátori so striednou scenografiou, ktorá však nedokázala byť funkčná počas celej inscenácie.

Zámerom inscenácie bolo preniesť hru do súčasnej doby, a to nielen jazykom ale i výpovedou, ktorá sa zamerala predovšetkým na nečinnosť ľudí, zdôrazňovala pasivitu a dezilúziu zakrývanú hraným optimizmom (pozri Irina Arkadinová). Na druhej strane znázornením zatrpknutosti voči celému svetu (Máša). Druhým plánom inscenácie bolo vniesť humorný pohľad na príbeh, ktorý akoby zdôrazňoval absurdnosť životov postáv a ich osudov. Vnútorňú zložitú a dramatickosť postáv režisér transformuje do inscenácie prostredníctvom symbolických scénických prvkov. Prázdna scéna symbolizujúca samotu postáv sa postupne zaplňovala, no vecami nie hodnotnými. Postavy inscenátori zahalili do sivej farby. Len Nina, ako symbol čajky, ostáva na začiatku čistá – biela, aby na mohla na konci skončiť v čiernom.

Základom inscenácie sa stal vlastný preklad Lubomíra Vajdičku, ktorý hru preložil súčasným jazykom. Režisér vraj prekladal s tzv. cenzúrneho exempláru, ktorý obsahoval repliky, ktoré autor neskôr prečiarkol. Boli to zväčša krátke repliky obohacujúce charakteristiku postáv (podľa L. Čavojského, Literárny týždenník, č. 21., 2.12.1999). Otázkou len ostáva, či tento nový dramaturgický základ pre vznik inscenácie bol zúročený.

Nový text pozostávajúci zo súčasných slov dával priestor najmä mladým predstaviteľom (najmä postave Niny a Trepľova, do ktorých režisér obsadil poslucháčov VŠMU), avšak zdá sa, že z tejto príležitosti mnoho nevyťažili. Síce súčasný text, ale klasický a ničím originálny výklad hry i postáv. Netradičný bol možno až karikujúci pohľad na Irinu Arkadinovú, ktorá svoju samotu ukrytú kdesi hlboko vo vnútri zakrývala výraznou štylizáciou, prehnaným úsmevom, ktorý jej často „skysol“ na tvári, ale inak predstavoval jej elán a životný optimizmus. Jej vnútorná nespokojnosť a obava, že sa všetko zrúti, bola ukrytá a len kde tu ju ukázala nervóznym šúchaním rúk. Inak bola typickou divou, ktorej teatrálnosť sa stáva prirodzenou. O nič zvláštne nebola obohatená Nina. Bola plná mladíckej energie, nedočkavá prežiť čo ju čaká. Nevinnosť znásobená až detskou naivitou. Jej láska k Trigorinovi bola skôr detským obdivom. Trepľov ako dieťa súčasnosti bojuje o miesto v srdciach žien. Svojej matky a Niny. Ani sám nevie o čo bojuje viac. Jeho umenie je skôr rebelstvom v snahe upozorniť na seba. Popri výraznej štylizácii postavy Arkadinovej, ktorá utíchne až v závere, keď ostáva sama v šere modrosvitu, sú postavy Sorina a Trigona koncipované úsporne a nevýrazne. Akoby im chcel dať režisér ľudskejšiu tvár, ktorej pretvárka nie je po vôli. Lekár Dorn sa stal jasnovidcom spoločnosti, ktorý jediný videl čo sa okolo neho deje. Silu niečo zmeniť však nemal. A tak mu ostáva len ironizujúci pohľad na

všetkých. Vtrhnutá z kontextu tejto spoločnosti bola Máša, ktorá začína aj končí vo svojej samote. Uväznená v temnom svete, z ktorého je pre ňu únikom len alkohol. Po celý čas taká istá, ako keď na začiatku stojí úplne sama na prázdnej scéne. Humorné prvky postavené na situačnej komike ostávajú bohužiaľ bez hlbšieho významu.

Hercom možno pri takomto, dá sa povedať zjednodušenom výklade, chýbal vnútorný konflikt. S motívom, že nie je všetko také ako sa na prvý pohľad zdá, si celú inscenáciu nevystačili. Väčšiu možnosť ukázať viac polôh postavy, mali obe predstavitelky Niny (Slávka Halčáková a Eva Dočolomanská). Avšak spoločne s Ninou mali len mladosť a energiu niečo dokázať. Ani jedna nedokázala z Niny vyčarovať Čajku. Chýbala im vášeň, akási iskra, ktorá ženie Ninu vpred. A v konečnom dôsledku jasná motiváciu konania. Prečo Nina odchádza – z vášnivej lásky ku Trigorinovi, chce utiecť z tohto prostredia, z neutíchajúcej túžby stať sa herečkou, alebo baží po sláve a potlesku? V tomto prípade je to skôr naivita a chuť skúsiť niečo nové. Nina Slávky Halčákovovej bola síce temperamentná a plná elánu, dokonca miestami aj vášnivá, ale nijako hlbšie to jej postavu nezasiahlo. Eva Dočolamanskej chýbal esprit ožívajúcej ženy. Bola skôr neskúseným dieťaťom. Divák jej len ťažko mohol uveriť, že vie čo od života chce. Anna Javorková sa v postave divy Arkadinovej našla. Polohu štylizovaného krčú a smiechu zvládla bez chyby. Avšak, bohužiaľ, dominovala len táto jej poloha. V postave Sorina sa alternovali Juraj Slezáček a Emil Horváth. Zatiaľ čo Slezáčkov Sorin bol skôr ľudským starcom, ktorého všetci prehliadali, Horváth svoju postavu posúval komickým smerom. Vniesol do postavy skôr groteskné, než ľudsky hlbšie prvky. Pozornosť si vynucoval krčovitými výbuchmi, ktoré mali diváci už neraz možnosť vidieť. Juraj Kemka svoju postavu nespokojného Trepľova navonok zvládol, ale slová akoby zneli do prázdneho hľadiska. Kížal sa po povrchu a ťažko mu bolo uveriť lásku k Nine a túžbu po matkinom uznaní a láske. Trigorina alternovali Milan Mikulčík a Maroš Kramár. Zatiaľ čo Mikulčíkov Trigorin sa na javisku úplne stratil, Kramár očaril svojim šarmom nielen Ninu ale i divákov. Diana Mórová mala svoju Mášu pod kontrolou, tak ako jej Máša svoje emócie. Snažila sa zbytočne nepútať pozornosť, napriek tomu si jej prítomnosť divák vždy všimol. Dokázala za masku apatie skryť smútok a osamelosť postavy. Akúsi šedú eminenciu hral Marián Geišberg v úlohe doktora Dorna. V polohe ironického intelektuála sa nad celou spoločnosťou len usmieval. Dornovi v podaní Jozefa Vajdu chýbal nadhľad nad všetkým, čo sa okolo deje. Zdá sa, že markatné rozdiely boli medzi výkonmi poslucháčov VŠMU a skúsenými hercami, čo zaznamenala aj dobová kritika „Obidve alternantky Niny, ako aj Trepľov Juraja Kemku svoje party technicky zvládajú, len nimi vyslovené slová unikajú kamsi do prázdna.“¹

Civilné a nevýrazné kostýmy Milana Čorbu boli zaujímavé v kontraste bielej a čiernej, a to v prípade Niny a Máši. Nina však končí takisto zahalená v čiernom ako Máša a namiesto Arkadinovej by v závere mohla stáť na prázdnom javisku i ona. Klasický výklad, žiadna vyhrotená aktuálna téma, poloprázdna scéna, kde tu humorná akcia. Aj kritické ohlasy na túto inscenáciu neboli zvlášť pozitívne. Ak Ladislav Čavojský porovnáva Vajdičkovu inscenáciu s predposlednou Pietorovu na Novej scéne (1976), jeho hodnotenie znie: „Predposledná, Pietrova bratislavská *Čajka* podľa plagátu bola dravá a útočná, táto podľa výtvarnej reklamy je iba plochý, pa-

¹ PODMAKOVÁ, Dagmar: Prchavosť *Čajky*. In: *Slovo*, č.11 (11. 5. 1999), s. 6.

pierový, na rovnú plochu lepiacou páskou prilepený vtáčik neboráčik. Len silueta čajky.“²

Nový preklad s použitím súčasného jazyka mohol napovedať, že v inscenácii pôjde o aktuálnu výpoveď súčasných ľudí. Avšak okrem toho, že sa tak nestalo a inscenácia „neprehovorila“ k publiku, ostala *Čajka* „trčať“ na javisku v stále sa spomaľujúcom tempe. Tak ako – podľa slov režiséra Romana Poláka – je inscenovanie Čechovových hier výstrahou, aby sa nestala nudnou. Tentoraz sa to bohužiaľ potvrdilo.

Naopak inscenácia Svetozára Sprušanského sa výstrahou nudnosti nestala. V prvom rade sú v inscenácii výrazne aktualizačné tendencie a to vo všetkých zložkách. Skôr, ako o aktuálne zobrazenie Čechovovej *Čajky*, ide o subjektívnu výpoveď režiséra na motívy Čechova. Zámerom inscenácie bolo predovšetkým Čechovovu *Čajku* pretlmočiť dnešnému divákovi. Vyjadriť ňou súčasné myšlienky, správanie sa istého typu ľudí a ich pocity. Inscenácia mala divákov priamo zasiahnuť, možno i na nich útočiť. A to všetkými inscenačnými prostriedkami. Pomocou expresívneho, v istých prípadoch aj štylizovaného herectva, hudby, ale predovšetkým scénografie, ktorá pravdepodobne určila pôdorys celého príbehu. Inscenácia sa hrala v priestore „za bránou“, čo je sklad kulís. Ten ponúkol režisérovi príležitosť využiť jeho rôzne zákutia. Príbeh sa neodohráva na brehu jazera, ale v divadle – na javisku, za ním, v šatniach, chodbách. Vzťahy postáv, ich túžby, sklamanie, konflikty tak režisér poznačil životom v ňom. V inscenácii však rezonujú aj ďalšie témy, ktorými sa režisér chcel vyjadriť k dnešnej dobe. A to je problém slávy a úspechu, ktorý človeka poznačí. Nechýba však ani láska, sex a drogy.

Takýto výklad hry a výrazný posun príbehu vyvoláva mnoho problémov súvisiacich s autorovou predlohou. Svetozár Sprušanský si hru sám preložil a upravil. Úprava v takomto duchu si vyžiadala výrazné zásahy a zmeny. Tam, kde bolo treba, upravovateľ text doplnil, naopak iné vynechal. Z Čechova prevzal a posilnil najmä vzťahy medzi postavami. Pôvodne vzťahy načrtnuté, ale vo vnútri veľmi silné, sa tu stali hnacím motorom príbehu. Pridával im motivácie, nie vždy ich však tým obohatil. Naopak niektoré postavy sa tým ochudobnili o vnútorný svet, ktorý sa tu stráca pod tlakom expresívnych vonkajškových prostriedkov, o ktoré nebola núdza. Zjednodušené a zrazu oveľa prázdnejšie sa zdali postavy tých, ktorí mali reprezentovať dnešnú mládež. Výraznejšie boli postavy slávnej herečky Iriny Arkadinovej a jej milenca, tiež mediálne známeho Trigorina. Zatiaľ čo Trepľov i Nina ostávali v polohe túžby, ich nespokojnosť niečo zmeniť ostala len vo vonkajškových prejavoch. Trepľov ako zástanca morálnych zásad a centrum všetkých konfliktov príbehu, mal v sebe viac čechovovskej pasivity ako akčnosti dnešnej doby. Okrem toho, že mu režisér prisúdil hamletovský komplex a nezdravú túžbu po „čistej matke“, viac hovorí iba slová, slová, slová. Spôsob života, ktorý sa v tejto úprave deklaruje sa podarilo zúročiť najmä v postavách Arkadinovej a Trigorina. I keď každý z nich zastupuje inú generáciu, ich vnútorná prázdnota je rovnaká. Arkadinová ako umelá hviezda svojej doby má nacvičené nielen veľké divadelné roly, ale mnohé roly života. Zmieta sa v afekte a póze slávnej herečky, vášnivo-pudovej milenky a matky. Jej city ku všetkému, k umeniu, milencovi i synovi sú natoľko otupené, že často používa svoj arzenál nacvičených emócií. Pravdivá je len jej samota, ktorej sa najviac bojí. Trigorin je na vr-

² ČAVOJSKÝ, Ladislav: Silueta vtáka. In: *Literárny týždenník*, č.21 (2. 5. 1999), s. 11.

chole slávy. Je to človek bez zábran a pomaly aj bez prirodzeného úsudku. Poznačený všetkou špinou okolo. Aj on však skrýva svoju slabosť a zraniteľnosť. Sám to utápa v drogách a v sexuálnych vzťahoch so ženami. Popri nich zanikli postavy Sorina, ktorý ostal len v polohe pasívneho pozorovateľa, postava Poliny, ktorej osud je ostať v tieni Arkadinovej a postava Dorna, kedysi tiež slávneho herca. Do postavy Máše akoby chcel režisér tiež vniesť osud Čajky – ženy, ktorá za niečo bojuje. Za iné miesto v živote, za lásku. Keď zistí, že to čo chce, mať nemôže, podľahne životu okolo. Nedal jej však väčší priestor ako v pôvodnom texte má. Samotná Nina, neprešla nijakými výraznými zmenami. Akoby jej miesto v tomto prostredí už dávno predurčoval jej osud.

Expresívne a dynamické herectvo, plné vulgárnych prejavov podčiarkovalo neľudskosť prostredia, ale i dnešnej doby. Najvýstižnejšie svoju rolu hrala Eva Večerová. Jej Arkadinová bolo dokonalá faloš a pretváarka. Teatrálny až zničujúci smiech, posadený hlas sa ozýval dlho po jej odchode. Neostávala však len v jednej polohe. Svoj strach zo samoty ukázala najmä vo vzťahu k Trigorinovi, ktorý je jej liekom mladosti. Naopak až necitlivý chlad vo vzťahu k synovi. Svoje slabosti neukáže nikdy naplno, ale herečka sa pomaly odhaľuje psychicky ale i fyzicky. V nahote svojej duše i tela sa ukáže i Trigorin v podaní Mareka Majeského. V istom momente dosahuje prirodzenosť, ale väčšinou jeho prejav ovláda afekt, ktorý je však na mieste. Trepľov Martina Kaprálika ja navonok rozzúrený mladík búšiaci do všetkého naokolo. Podporuje to v ňom i štylizácia do punkového rebela. Jeho výzor „drsnáka“ je hercovou akousi barličkou, ako nezostať úplne neviditeľný. Nina Miloslav Zelmanovej je zaujímavá a najvýraznejšia v polohe herečky, ktorá hrá Trepľovov kus. Akoby tam dala celú svoju silu a energiu von. Potom je z jej Niny žena, ktorá viac túži po mužovi, než po čomkoľvek inom. Keď dostane po čom túžila a nič nie je také ako si predstavovala, uberá sa jej Nina do introvertnej polohy. Zdá sa, že Máša Lenky Barilíkovej miestami preberá jej rolu, ale aj ona sa v okamihu sklamaní uzatvára. Skúsenejší herci sa zrejme viac našli v tejto divadelnej spoločnosti. Adela Gáborová, Ján Greško, Dušan Lenci a Ján Kováčik majú nad svojimi postavami nadhľad a pohrávajú si so zdvojeným zmyslom divadla v divadle. Nezápasia s Čechovom, len hrajú svoje roly hercov, ktoré občas popretkávajú vlastnými skúsenosťami. Mladší predstavitelia s Čechovom trochu zápasia a ich postavy miestami vyznievajú plocho. Sú jasne načrtnuté, ale akoby zabudli, že aj oni si museli v divadle vybojovať svoje miesto.

K dynamike a aktuálnosti celého inscenačného projektu prispeli aj scéna a kostýmy Alexandry Gruskovej a hudba Mareka Brezovského. Jasne symbolizovali súčasnosť a v mnohom väčšmi zvýrazňovali konanie postáv, či text. Inscenácia, či skôr projekt Svetozára Sprušanského, nebola len obrazom ľudí žijúcich v divadle. Odhaľovala súčasnú tému varujúceho stavu medziludských vzťahov, citovej prázdnoty a prázdneho obalu vecí, ktoré na nás číhajú každý deň. Je možné, že sa od Čechova vzdialil, ale k divákovi sa priblížil.

Ohlasy na inscenáciu boli rôznorodé. Na jednej strane kritiky pochvalne prijali režisérovu ambicióznou dômyselnosť pri úprave, odvahu pri režijnej koncepcii, ale i v použití inscenačných prvkov. No na druhej strane vraj boj s Čechovom nevyhral bez pošmyknutia. „Dramaturgicko-inscenačný projekt S. Sprušanského je veľmi ambicióznou, ale mimoriadne rizikovou. Ako prekladateľ, upravovateľ i režisér v jednej osobe (bez dramaturga) sa pustil s Čechovom proti Čechovi. Pôvodnú hru *Čajka* rozrozumil, ale lepšiu, konzistentnejšiu či vnútorne bohatšiu predlohu ne-

vytvoril.³ Inscenácii vyčítali aj prílišne nahustenie výstupov a odhaľovanie vnútra postáv. „Sprušanského podobenstvo, postavené na stupňujúcej sa metafore, filozoficky zdôvodnené a podporené vo všetkých rovinách výrazových prostriedkov, zlyhalo na ich kvantite.“⁴

I napriek nezrovnalostiam v súvislosti s Čechovom, bola to inscenácia plná nápadov a nekonvenčnosti. Symbol čajky tu stratil síce hlbší zmysel, ale vytetovaná na tele dostáva punc dneška.

Hľadanie nového zmyslu a podoby

Ďalším aktualizačným prvkom a teda snahou o nevšedné zobrazenie hry, je posunutie prostredia, či priestoru, kde sa príbeh odohráva. Takýto spoločný charakter mali inscenácie, ktoré vznikli v rôznom čase. Na scéne Yorik pri Bábkovom divadle v Košiciach (premiéra 16. a 18. mája 1997) v réžii Valentína Kozmenku-Delinde a v Jókaiho divadle v Komárne (premiéra 18. október 2002) v réžii Petra Telihaya. Inscenácie sú rozdielne ako výpoveďou, tak aj inscenačným prístupom. Obe však majú spoločný cieľ – nájsť hre novú inscenačnú podobu a snahu o všeobecnú nadčasovosť. Nehľadajú v téme vyhrotenú myšlienku súčasnosti, ale skôr tému, ktorá je ľudsky nadčasová. Obe sa vyhýbajú ruským reáliám a pokúšajú sa o prostredie blízke súčasnému divákovi.

Valentín Kozmenko-Delinde našiel v *Čajke* predovšetkým inšpiráciu na hru zo scénou, pohybom a hercom. Pomocou týchto zložiek komponuje jednotlivé obrazy inscenácie. Sú to obrazy originálne, v ktorých používa metaforu, symbol a podobenstvo. Pomocou nich sa snažil vyjadriť vzťahy, konflikty a vnútorné túžby postáv. Avšak to, kam inscenácia svojou výpoveďou smerovala nebolo príliš čitateľné. Jednotlivé obrazy boli veľmi pôsobivé, ale ako celok nedávali jasnú výpoveď.

Vo svojej interpretácii Čechova posunul režisér hercov do polohy hercov, ktorí hrajú svoj príbeh ako výjav z minulosti. Ako niečo, čo prežívajú stále odznova. Tento dojem vytvára najmä štylizované herectvo, ktorým nadobúdajú herci nadhľad nad postavami a tiež hrací priestor, ktorí si sami vytvárajú. Bolo to bližšie neurčené miesto, kde sa odohrával bližšie neurčený príbeh, kde neplynie čas. Akoby sa postavy stále museli vracieť k tým istým udalostiam a prežívať ich stále znova. Vždy sa však rozhodnú rovnako. Nadčasovosť a opakovateľnosť potvrdzuje aj vek hercov, ktorý nezodpovedá veku Čechovových postáv. Výrazné omladenie postáv podporuje myšlienku zastavenia času. I keď ústrednú tému inscenácie je ťažké odčítať, pretože sa vrství mnohými obrazmi, dá sa povedať že je ňou strata identity. Tiež túžba po očistení, v inscenácii zhmotnená vodou a podobenstvom, kedy Trepľov umýva Nine nohy a následne na ne lepí svoje spisovateľské dielo. Odovzdáva tak svoj život do jej rúk a zároveň je aj predzvesťou jeho konca. Spomienky, ktoré v inscenácii poletujú v podobe vtáčích pierok, sú tiež ďalším príznačným symbolom. Ďalej to bol ľudský dotyk znemožnený zábranami v podobe stoličiek, v istých momentoch aj igelitovej plachty, ktorá delila hrací priestor na dve polovice. Jednotlivé postavy fungujú v tom-

³ PODMAKOVÁ, Dagmar: Čechovova *Čajka* inak. In: *Slovo*,

⁴ JENČÍKOVÁ, Mária: Vytetovaná *Čajka*. In: *Divadlo v medzičase*, č. 3-4 (18. 12. 1999), s. 7.

to prípade ako celok. Nedajú sa vyložiť osobitne. Slúžia v prospech alebo ako jeden z prostriedkov v režijnej koncepcii.

Režisér bol aj scénografom inscenácie a možno práve preto sa výtvarná zložka stala spolu s použitými rekvizitami kľúčovou pri jej pochopení. Hrací priestor rozdeľoval publikum. Sedem stoličiek, igelitový záves, ktorý hercov raz oddeľoval, inokedy spojil – ale aj väznil. V konečnom dôsledku sa vďaka scéne vytvárali momenty, kedy nemohli herci nájsť k sebe cestu. Akoby sa v nej strácali. A o tom inscenácia bola. O strate v rôznych podobách. Aj použité zvuky a hudba – škrekot čajok, žiab, brechot psov, ktorý pripomínal blížiacu sa skazu – podčiarkovali neurčitost prostredia.

Herecký súbor porozumel režisérovi azda viac ako samotný divák. V spomalenom tempe, precízne, hrali jeden obraz za druhým. Štylizovaným pohybom, s využitím celého tela. Hovorili Čechovov text, ktorý sa mal odrážať v aranžovaných obrazoch, no nie vždy sa tak stalo. Raz plynuli texty bez obrazu a o chvíľu obraz bez textu. Nedá sa povedať, či herci splnili režijný zámer, keď ten ostal zahalený. Aj kritici hodnotiaci inscenáciu sa zamerali na režijnú koncepciu a scénografiu, v ktorej hľadali zmysel. Našli v nej mnoho symbolov a podobenstvá, ale jasnú odpoveď o čom košická inscenácia bola nedali.

„Strata identity sa v inscenácii nepodrobuje skúške, na ktorej konci je vyjasnenie. Strata identity postáv posúva divadelnú výpoveď k súčasníkovi.“⁵ Na to, ako a čím, sa mu približuje nedáva odpoveď ani recenzent ani inscenácia. Kľúčom k inscenácii je vraj herectvo, ktoré bolo „zbavené nánosov, herectvo vyjavujúce svoju podstatu v „hraní na“ postavu.“⁶

Košický súbor hosťoval s inscenáciou aj v Prahe, spolu s ďalšími dvoma inscenáciami (Moliérovym *Tartuffom* a Williamsovou hrou *Dom na spadnutie*). *Čajka* sa však pozitívnej odozvy nedočkala. Český kritik Marek Král ju ohodnotil slovami „Predstavení bylo úmorně dlouhé a postrádalo gradaci.“⁷ Inscenácia mala zaujímavú ambíciu, ktorú sa však nepodarilo doviesť do originálneho a zrozumiteľného celku. Množstvom obrazov a vrstvených symbolov bola zdĺhavá, bez dynamiky a vnútorného napätia.

Inszenácia *Čajky* v Jókaiho Divadle v Komárne bola výpoveďou najmä mladých hercov o mladých ľuďoch. Smerovala skôr k všeobecnosti a nadčasovej téme – nemožnosti komunikácie, neschopnosti vnímať druhého len samého seba. Neschopnosť vnímať potreby, ťažkosti i vášne nikoho navôkol.

Pri interpretácii jednotlivých postáv sa režisér Peter Telihay snaží o jemný groteskný nadhľad. Najmä pri postavách Medvedenka a Máši, ktorí svoj život pomaly vzdávajú, ale ešte chvíľu sa úporne snažia zakryvať svoju slabosť. Máša svoju potláčanú ženskosť a nežnosť a Medvedenko svoju, aj tak do očí bijúcu, neschopnosť. Postavy Arkadinovej, Trepľova, Trigorina a Niny bojujú o pozornosť. Arkadinová najmä o pozornosť Trigorina – milenca v synovom veku, ktorý je jej slabosťou a kazí jej dobre nacvičenú rolu. Trepľov nebojuje za svoje umenie, skôr o výsostné miesto v živote Niny a svojej matky. Trigorin zas strháva pozornosť svojim umením. Písanie je jeho životným štýlom, ostatné nie je dôležité. Všetko je pre neho inšpiráciou. Nina nie je

⁵ RÁŠ, K. I.: *Vyznania a vyznania*. In: Javisko, 7-8/97, s. 13-14.

⁶ RÁŠ, K. I.: *Vyznania a vyznania*. In: Javisko, 7-8/97, s. 13-14.

⁷ KRÁL, Marek: *Jak se Yorik nepředstavil v Dejvicích*. In: Divadelní noviny, r. 8, č. 20 (30. 11. 1999), s. 14.

naivka s čistou dušou, ale žena, ktorá má jasne vytýčený cieľ – presadiť sa. Kľúčovou postavou sa mal stať Dorn, ktorý bol všadeprítomný a ako jediný videl utrpenie a nešťastie ostatných. Avšak ani on nebol schopný pomôcť. Ani ľudsky a dokonca ani ako lekár. Zaujímavým momentom v interpretácii je postoj mladých k životu. Ich chcenie dosiahnuť všetko rýchlo, dokonca i lásku. A práve to sa stalo motívom ich skazy. Trepl'ova to dohnalo až k smrti a Nina zaplatí šťastím. V závere akoby chcel režisér povedať, že všetko mohlo dopadnúť inak. Keby Trepl'ov nebol taký nájostlivý, keby si Nina skôr uvedomila, čo k Trepl'ovovi cíti.

Do role postavy Arkadinovej si divadlo pozvalo Annu Réckeveiovú z Maďarska. Jej Arkadinová bola bezohľadná sebecká žena, ktorá na oko vždy vo všetkom víťazí. Tento jej postoj je na jednej strane smiešny, no na druhej strane je jasné, že všetky ozajstné hodnoty už stratila, alebo priebežne stráca. Nina Ágnes Gubik je očarená a zfanatizovaná slávou, neskoro si uvedomí, že ozajstnou hodnotou v jej živote bol Trepl'ov. Trepl'ova hral Erik Ollé ako nepokojného, nedočkavého mladíka, ktorý chce všetko naraz a hneď. Či už je to uznanie, sláva i láska. Trigorin Tibora Tótha miestami odkrýva svoju bezcharakternú povahu a ukáže svoju zraniteľnosť i ľudskosť. Jeho výstup s Mášou (Éva Bandor) označil Géza Hízsnyan za vrchol inscenácie. Oleg Dlouhý videl najväčší vklad režiséra do inscenácie v obsadení. „Jeho herci kreslia Čechovove osudy a konflikty vecne, racionálne, bez zbytočných afektov, a preto úplne uveriteľne.“⁸

Priestor inscenácie sa presunul kdesi na ranč, kde bolo všetko staré a nepotrebné – nábytok, starý televízor a rôzne iné haraburdy. V tomto neporiadku sa na začiatku chystá Trepl'ovovo predstavenie. Na scéne stojí hotová drevená konštrukcia, do ktorej ešte tľú traja remeselníci. Avšak scéna aj kostýmy Edit Zeke neboli ničím výrazné. Scéna mala predstavovať miesto kdekoľvek, v ktorejkoľvek krajine. Pôsobila ako z amerického vidieka, kde každý ranč je od toho druhého na kilometre vzdialený.

Inscenácia Petra Telihaya bola zaujímavá najmä výpoveďou o mladých ľuďoch, ktorých reprezentovali Trepl'ov a Nina. O ich nedočkavosti, netrpezlivosti a náročnosti voči životu.

Návrat do minulosti alebo Pietrove aktualizácie

Pietrove aktualizácie tendencie sú zakotvené najmä vo výklade samotnej hry. *Čajka* dávala režisérovi toľko možností, že sa k nej vrátil trikrát. Najzaujímavejšie sú jeho prvé dve inscenácie. A to inscenácia prvej *Čajky* na Slovensku vôbec (v roku 1963, Divadlo SNP) a inscenácia z roku 1976 na Novej Scéne.

Celoslovenská premiéra Čechovovej *Čajky* bola v roku 1963 udalosťou. Režisér nebojoval s tradičnou predstavou diváka, ale prinášal niečo úplne nové.

Pri prvom uvedení *Čajky* chcel aktuálnosť Pietor priniesť na javisko v podobe ľudských bytostí a ich túžbe po živote. Necháva ich, aby svoju skutočnú podstatu odhalili sami svojím konaním. Miloš Pietor sa v inscenácii sústredil predovšetkým na vzťahy jednotlivých postáv. Dôležitým prvkom bola mimoslovná akcia, ktorú využíval ako nástroj odhaľovania skutočnosti. Zámerom inscenácie bolo ukázať rozpor medzi túžbou, chcením a skutočnosťou. Dominovala v nej téma života Iriny Arkadinovej.

⁸ DLOUHÝ, Oleg: *Zázitok najmä z mladých*. In: Pravda, r. 12 (26. 10. 2002), č. 250, s. 18,

Ústredným motívom bol predstieraný život starnúcej herečky. Nina nebola nástožčivá a ani naivná, skôr rozvážna mladá žena, ktorú však ovláda láska k Trigorinovi. Nedostala v tejto inscenácii zvláštne miesto, ani poetickú podobu, či súcitiť. Jej hnacím motorom sa stala láska a obdiv k Trigorinovi, ktorý však k Nine pristupuje chladne. Trepľovovo nešťastie v láske k Nine nie je také tragické, ako láska k jeho nevšimavej matke. Ona bola stredobodom pozornosti a záujmu všetkých. Trepľov skôr trpel hamletovským komplexom, a ničil ho matkin vzťah k Trigorinovi. Chcel v nej vidieť čistú a milujúcu matku. A tak jeho samovražda v závere nebola dopadom udalostí, ktoré mu zabránili vo vzťahu s Ninou, ale bol to dopad jeho dlhodobého zničujúceho vzťahu k matke. Inscenácia ukazovala ilúziu života, po akom Nina túžila, v podobe slávnej Arkadinovej. Zároveň však odhaľovala aký ten život v skutočnosti je.

Miloš Pietor text Čechovovej hry neupravoval. Sústredil sa na podstatu, ktorá je medzi riadkami Čechovovho textu. To čo je nevypovedané sa snažil vyjadriť prostredníctvom herectva a hereckej akcie. Často krali postavy v rozpore s tým čo hovorili. Na tomto napätí bol postavený koncept inscenácie.

V výklade hry dominovala Irina Arkadinová, v inscenácii zas jej predstaviteľka Katarína Hrobárová Vrzalová, ktorá aj podľa dobovej kritiky ovládla nielen javisko, ale i hľadisko. Aj tí, ktorí túto inscenáciu nepovažovali za veľký úspech, označili Hrobárovej výkon za svetlý bod inscenácie. „Jediný vavrín hereckého úspechu inscenácie odnáša si z bratislavského predstavenia Kata Hrobárová, ktorá obsiahla vo svojom výkone dosť širokú škálu životných prejavov starnúcej herečky Arkadinovej...“⁹ Svoj život, v ktorom sa zdá byť všetko úžasné a jednoduché, hrala nie prehnane teatrálnu, ale skôr rozvážne, až apaticky. Avšak nik si to vo svojej zahľadenosti do seba nevšíma. Jej chodiace publikum – Trigorina hral J. Vrzala. Jeho Trigorin neohuroval svojím talentom a slávou, tiež bol len tieňom Iriny Arkadinovej. Ninu očaril galantnosťou a správaním aké nepoznala. „J. Vrzala pracuje so širokou škálou vyjadrovacích prostriedkov, postavu nijako nezjednoduší ani nechudobňuje, je zdvorilý a elegantný v správaní. Nezdôrazňuje fanfaronstvo postavy.“¹⁰ Avšak Stanislav Vrbka vo svojom kritickom hodnotení inscenácie označil Vrzalov výkon, že bol „iba živiálny a dvorný“¹¹ a vyčítal mu, že sa „nestal tým veľkým typom literárneho rekvizitára a bohorovného bohéma“¹². Aj ostatné postavy ostali popri Arkadinovej zatienené, vo výklade zjednodušené a v hereckom výkone v úzadí. Nie zjednodušené v zmysle plochosti, ale skôr nedostali taký priestor, aký mohli mať. V Gýmerského Dornovi sa črtala ľudskosť najmä v pochopení Trepľovovho smútku. Inak nebola jeho postava ničím výrazná. Taktiež Miškovicov Sorin, bol skôr starnúcim a chátrajúcim človekom, čo stálo v protiklade s jeho slovami o tom, ako veľmi chce žiť. Bol trpkým výkričníkom nad premárneným životom. Postavu Trepľova hral Ivan Letko veľmi strohým a sústredeným prejavom. Akoby Trepľov cítil, že jeho túžba sa nikdy ne naplní. Ninu Záriečnu hrala Alexandra Bárthová, ktorej prejav bol tiež skôr úsporný ako expresívny. Bola to Nina trochu neistá. Vedľajšie postavy boli pozadím pre tých, ktorí boli nositeľmi hlavnej myšlienky. Zobrazovali typy ľudí, v ktorých živo-

⁹ VRBKA, Stanislav: *Divadlo SNP hosťovalo v Bratislave*. In: Večerník, č.236 (6. 10. 1963), s. 9.

¹⁰ SLIVKO, Ján: *Čechovova Čajka v Martine*. In: Pravda, 22.9.1963

¹¹ VRBKA, Stanislav: *Divadlo SNP hosťovalo v Bratislave*. In: Večerník, č.236 (6. 10. 1963), s. 9.

¹² Tamže.

toch tvorí základ rozpor medzi tým čo chcú a čo majú. V úzadí tak ostávali Polina Nadi Hejneĵ, ktorá stále nezabudla na lásku k Dornovi, Medvedenko J. Kováča, ktorý nikdy nenájde šťastie s Mášou, a napokon Máša Sone Letkovej, ktorá prezentovala najmä zatrpknutosť svojej postavy. Kriticky k všetkým hereckým výkonom, vynímajúc Katarínu Hrobárovú, sa vyjadruje Stanislav Vrbka, ktorý inscenáciu hodnotil keď hosťovala v Bratislave. „Je prekvapujúce, že túto nanajvyš problematickú inscenáciu, z ktorej pri najlepšej vôli divák nevyčíta zreteľný režisérovo zámer, skôr iba všeobecnú dejovú kontúru, predchádzala natoľko dobrá poveseť.“¹³

Scéna Milana Hložeka bola realistická, zobrazovala uhladené panstvo na brehu jazera. Avšak i ona bola súčasťou nie neznámej režijnej koncepcie, ale koncepcie kde inscenátori hľadali kontrasty. Zobrazovali „obnaženú drámu obnažených ľudí“¹⁴, odhaľovali krutosť postáv voči sebe i druhým a to všetko pod maskou láskavosti, súcitnosti.

Dnes by asi inscenácia nebola zaujímavá svojim inscenačným stvárnením, ale výpovedou je súčasnej dobe blízka.

V roku 1976 sa k *Čajke* režisér opäť vrátil a hru inscenoval na Novej scéne, vo svojom v tom čase domovskom divadle. Tragické zobrazenie života sa tentoraz premenilo na humorný nadhľad. Aktualizácia bezpochyby súvisí aj s dobou, v ktorej hru režisér inscenoval, s pocitom spoločnosti v 70. rokoch. Predstieranie a skutočnosť, bojovnosť mladých, chcenie niečo zmeniť – to boli témy rezonujúce v tejto inscenácii. Avšak s humorným nadhľadom. Rozpor a pretváрка boli jasným prejavom a komediálnym zdrojom. Všetko čo sa odohrávalo pri jazere sa akoby odohralo na javisku. Do popredia vystúpila téma umenia, umeleckosti, divadla. Rozpor medzi mladosťou a starobou, medzi tým čo je nové a tým čo už je prežitok. A s tým spojený rozpor medzi dvoma generáciami, ktorá každá z nich si bráni svoju predstavu o živote a umení.

Aj inscenačné stvárnenie podčiarkovalo tému umenia. Tentokrát dal režisér inscenácii divadelnú podobu, zbavil ju ilúzie. A ilúzií sa pomaly zbavovali aj postavy. Okrem špecifickej témy umenia, ktorá je v *Čajke* zakotvená, inscenácia odhaľuje drsnú realitu, s ktorou sa postavy zrážajú.

Irina Arkadinová nebola tentoraz hviezdou príbehu, ani javiska. Okrem toho, že herečke doznala sláva a cíti strach z novej nastupujúcej generácie, ktorá tvorí umenie, akému ona nerozumie, nesie v sebe aj vnútornú drámu. Jej cit k Trepľovovi je ozajstný, len si ho nemôže dovoliť. Dokonca aj Trigorina úprimne miluje. Jej súperkou v láske a v postavení je mladá Nina Zariečna. Krásna, bez vrások, plná nadšenia, ktorá strháva pozornosť všetkých okolo. Nina je bez zábran, dáva najavo svoje city a necháva sa impulzívne strhávať emóciami. Taká je vo vzťahu k Trepľovovi, ku ktorému na začiatku neskrýva sympatie, a neskôr k Trigorinovi, kde ju oslepuje obdiv k nemu. Obdiv, ale i vidina toho, že aj ona môže byť raz slávna. Ovláda ju jej túžba byť herečkou. Trigorin, ktorého zrazu očarí vidina úprimného citu, oživa v prítomnosti „čajky“. Je jeho múzou a dáva mu chuť opäť tvoriť. Nie je to len povrchný človečik, ktorému stačí úspech a Irina Arkadinová, ktorá mu riadi život. V tomto prípade rozhoduje sám za seba. Trepľov je mladý bojovník. Bojuje za svoje umenie a vpred ho

¹³ Tamže.

¹⁴ ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Pietorov tretí návrat k Čajke*. In: Bulletin k inscenácii z roku 1988 na Novej scéne, premiéra 2.12.1988

ženie cit k Nine. Ten však stráca spolu s jasnou predstavou a živote. Pietor sa zameral viac na tieto postavy, ostatné boli menej výrazné a zjednodušene koncipované. Ich životy sa netočia okolo umenia, ale okolo „ozajstného“ života. A tým akoby strácali výpovednú hodnotu.

V postave Iriny Arkadinovej sa alternovali Eva Rysová a Oľga Zöllnerová. Zatiaľ čo Rysovej Arkadinová bola na jednej strane umelo teatrálna, no na druhej strane ukázala aj hlboké nešťastie a cit k Trigorinovi a Trepľovovi, Zöllnerová zobrazila len Arkadinovej predstieraný život. Zvýrazňovala vo svojej postave egoizmus a chlad, najmä vo vzťahu k synovi. Naopak „v zložito koncipovanej kreácii E. Rysovej udával tón vnútorný dramatismus komplikovaného pomeru medzi povahovými slabosťami Arkadinovej a jej v podstate úprimným vzťahom k synovi i Trigorinovi“¹⁵. Odlišne pôsobili aj alternácie Emila Horvátha a Milana Kňazka v postave Trepľova. Horváthov emocionálnejší, občas nervnejší prejav akcentoval vo svojej postave najmä nešťastie v láske k Nine. Kňazkov Trepľov bol rozvážnejší a citlivejší. Svoje nešťastie dával najavo postupne ako narastala nedôvera voči vlastnému umeniu, k matke, ale najmä strata citovej podpory Niny. Ninu Záriečnu hrala Magda Vášáryová, ktorej výkon najviac zaujal kritikov a dodnes na jej kreáciu v neskorších kritikách spomínajú. Soňa Šimková vo svojej recenzii, ktorú nazvala *Zažité a vyskúšané* nevidela v inscenácii nič originálne, až na výkon Vášáryovej. „Vskutku ako „čajka vzlietla“ nad strohú hladinu inscenácie. Niet chvíle, ktorú by nenaplnila zaujímavou, očarujúcou, v prvej scéne vletí dychtivo Trepľevovi do náručia a vzápätí vidíme ju z rozosnívanými očami hľadieť kamsi cez neho, k vidine svojej prebúdajúcej sa, neurčitej a neohraničenej túžby – stať sa herečkou. A potom v druhom dejstve opojená narastajúcim záujmom „slávneho“ spisovateľa, lieta na hojdačke sem a ta, tak ako ju to ťahá hore na piedestál umenia a slávy. A jej záverečný návrat? Prestala koketovať s umením a so slávou, po prehrách a tragédiách stala sa oveľa prostejšou, hlbšou.“¹⁶

Vášáryovej Nina bola horlivá po umení, po sláve, ale i po vášnivej láske. Chcela všetko a na konci jej neostalo nič. Hostujúci Ladislav Chudík predstavil vo svojej kreácii Trigorina obdivovaného, navonok vyrovnaného, no vo vnútri tiež túžiaceho muža. Ivan Letko ho hral skôr zakríknutejšie a pasívnejšie a tým strácal väzbu ako k Nine, tak i k Arkadinovej.

Zaujímavou súčasťou inscenácie bola scéna Otta Šujana, ktorá prekvapila na začiatku, ale do konca už nepriniesla nič nové. Odhalené praktikáble, reflektory, odhalovali divadelnosť priestoru. Sluha Jakov čítal autorské poznámky ako prvok zvýraznenia toho, že hráme divadlo. Avšak v celkovej koncepcii to vyznelo nejasne. Neskôr sa totiž odohrávala ilúzia príbehu pri jazere. Efektným scénickým prvkom bola hojdačka, na ktorej Nina lietala ako čajka. Bol to prvok, ktorý zhmotňoval jej túžbu, jej citové vzruchy.

Druhá inscenácia *Čajky* v Pietorovej réžii nekopírovala nič, čo by bolo v inscenácii z roku 1963. Bola iná výpoveďou i scénickým stvárnením. I keď dobová kritika nehodnotila inscenáciu príliš pozitívne, neuprela jej výnimočný výkon Magdy Vášáryovej.

¹⁵ JABORNÍK, Ján: *Spolahlivo vyrovnané výkony*. In: neznámy zdroj v dokumentácii Divadelného ústavu, datovaný 7. 12. 1976.

¹⁶ ŠIMKOVÁ, Soňa: *Zažité a vyskúšané*. In: Pravda, 8. 12. 1976.

Aktuálnosť a strata podstaty

V roku 1980 vznikli opäť dve inscenácie *Čajky*. Jedna pri príležitosti 30. výročia Divadla Andreja Bagara v Nitre a druhá v prešovskom Divadle Jonáša Záborského. V Nitre hru inscenoval hosťujúci Juraj Bindzár (premiéra 18. 1. 1980) a v Prešove Eduard Gürtler (premiéra 21. 3. 1980). Obe mali ambíciu hru aktualizovať v originálnom inscenačnom stvárnení, ale i vo výpovedi. Snaha o tvorivý prístup sa viac vydarila v Nitre.

V hre videli otázky zmyslu divadla, talentu a umenia. Príbeh, ktorý rieši problémy umeleckej spoločnosti. Juraj Bindzár sa rozhodol plne akceptovať autorove označenie hry za komédiu. Hru posúva do výraznej ironicko-komediálnej roviny, miestami až grotesky v charakterizácii jednotlivých postáv. Pripisuje im svoje vlastné podtexty a motivácie konania. Privlastní postavám pudovosť a zobrazuje ich zosmiešnene. Tým dehonestuje úprimný cit skôr na slabosť a túžbu postáv. Akoby chcel ich zaslepenosť ukázať tým, že nevidia akí sú v podstate smiešni. Pohráva sa aj s otázkou, kto vlastne z tejto spoločnosti má naozaj talent. Mladí ho v tomto ponímaní nemajú. Majú síce veľké ambície a sny, no chýba im ozajstné umenie a cit pre neho. Pri tých starších nevedno, či talent ozaj majú, avšak umelecká obec ich akceptuje a uznáva.

Režisér Strniskov preklad hry podrobil viacerým dramaturgickým zmenám. Pripísal nespisovné slová, ale tou najzásadnejšou zmenou bol záver hry. Vypustil tragickú bodku, keď Dorn oznamuje Trepľovovu samovraždu. Inscenácia sa končí groteskným obrazom tancujúcich ľudí, ktorí opakujú repliky, ktoré nesú základný motív ich postavy. Pred nimi hovorí Nina svoj záverečný monológ o svojich niekdajších túžbach a na scéne leží mŕtvy Trepľov. Táto scéna bola sugestívnym zakončením smiešno-krutej inscenácie, ktorá nemá zľutovania nad nikým. Všetci sú obeťami svojej vlastnej necitlivosti, samolúbnosti a neschopnosti normálnej komunikácie. Nina, ktorá v tomto prípade nie je priveľmi talentovaná herečka, po čase precitá a vidí krutú realitu. Ani Trepľov nemôže nájsť to, čo hľadá, pretože je netalentovaný. Nina tiež nie je taká, akú ju videl. Nie je v nej ani nevinnosť, ani neobyčajná výnimočnosť. Je to len pôvabné dospievajúce žieňa, ktoré nachádza svoje ženské zbrane a nebojí sa ich použiť. Najmä vo vzťahu k Trigorinovi, ktorý si je vedomý svojho postavenia. Zatiaľ čo Trepľov a Nina boli plní tragikomických paradoxov, ostatné postavy ostali iba v komickej karikatúre.

Irina Arkadinová Adely Gáborovej bola vecná a praktická herečka, ktorá dokazuje svoju nemiznúcu mladosť. A to ironizujúcim spôsobom, kedy zosmiešňuje samú seba. Vo výrazne karikujúcej polohe hral svoju postavu Medvedenka Jozef Bednárik, ktorý dáva predovšetkým najavo svoje erotické túžby. Máša Nory Kuželovej bola zanedbaná žena, ktorá sa utápa v zmyselnom túžení po Trepľovovi. To všetko bolo podporené aj výtvarnou štylizáciou. Nina Evy Matejkovej pôsobila ako naivné dedinské dievča. Tiež ju však ovládali fyzické pudy. Slabým miestom bol Trigorin Dušana Lenciho, ktorý nedával vôbec dôvod, prečo po ňom ženy šalejú. Jeho kreácia nebola ani groteskná, skôr nevýrazná. Trepľov v podaní Borisa Farkaša bol mladík, ktorý bojuje o lásku Niny a o pohladenie svojej matky. Jeho výkon bol emočne silný, najmä v dialógu s nevšímavou matkou.

Scéna Františka Pergera sa snažila o zdivadelnenie, ktoré malo podporiť groteskné ladenie celej inscenácie. Približujúca sa k hľadisku vyvolávala dojem, akoby postavy vystupovali zo svojho príbehu a ukazovali sa v pravom svetle. Antiiluzív-

ne prvky, ktoré režisér použil však nemali hlbšie opodstatnenie. Ani kostýmy Lubice Obuchovej neboli jednoliato žánrovo ladené. V niektorých momentoch slúžili na karikujúci pohľad na postavu (v druhom dejstve Badnárikov kostým pripomínal klauna s vreckovkou na hlave, akoby šiel skôr na ryby než vyznávať lásku Máši, či Arkadinová v komickom výletnom kostýme ako chodiaca balerína dokumentujúca svoju mladosť).

Mnohí kritici odmietali inscenáciu práve pre jej štýlovú nesúrodosť, neprirodzené zasahovanie do textu a nejednotnosť jednotlivých obrazov. „Jednotlivé obrazy majú značne rozdielne ladenie, s výnimkou hereckej tvorby sa v nich narába s dosť odlišnými výrazovými prostriedkami, sú k sebe priradované skôr priamočiaro, mechanicky.“¹⁷ Leopold Fiala pripísal inscenáciu k bulvárnej komédii a operete a tvrdí, že jej snaha o komickosť nevyznela prirodzene.

Svojský prístup Juraja Bindzára k tejto hre nezískal úspech u odborných divadelníkov, ale ani u divákov. Tí vraj odchádzali z hľadiska.

Aj v prešovskej inscenácii hľadali podstatu hry v téme umenia. V rozpore dvoch pohľadov a dvoch generácií. Avšak osobitejšia a jasnejšia výpoveď v nej nezaznela. Cieľom inscenácie bol kontrast – nové a staré, mladosť a staroba, historizmus verzus dnešok a v realizačnej podobe to bol kontrast čiernej a bielej. Režisér sa v inscenácii snažil o ironizujúci pohľad na postavy. Avšak pri tvrdej a neosobnej hereckej akcii sa strácali motivácie postáv. Najmä ich vnútorný život a konflikt, ktorý by odôvodňoval ich konanie. Akoby sa z postáv stali bábky, v ktorých dominuje predovšetkým tvrdohlavosť a vlastný cieľ.

Zaujímavou interpretáciou bolo, že to, čo predvedie na začiatku Nina, je výnimočné Treplovovo dielo. Ozajstné umenie. Tým jednoducho odsúdili všetko, čo prezentuje Arkadinová a Trigorin. Nič konkrétnejšie sa však z inscenácie vyčítať nedalo. Nina nebola naivka a Treplov nebol vzpierajúci sa syn, ktorý púta pozornosť. Obaja verili v umenie. Arkadinová predstavovala všetko to, čo je už staré a prežitú, spolu s Trigorinom. Iné motívy postáv ostali nevyužitú.

Viac sa snažili o originálnu formu ako o výpoveď. Scéna Štefana Buntu bola na začiatku prázdna a biela, pôsobila abstraktne, štylizovane. Ostatné obrazy boli výrazne realistické. Iba viaceré sklenené dvojkrídlové dvere, ktoré akoby vešteli, že každá z postáv nakoniec pôjde inou cestou. Avšak ani toto výtvarné smerovanie nenieslo v sebe výraznú výpoveď, dokonca ani funkčnosť. Ani divadelná kritika nevidela pozitívne stránky inscenácie. „Dialógy na prázdnej bielej scéne dostávajú nádych abstraktnosti, osamotenía, prevyšuje však forma nad významom slov, preto sa príbeh stáva nečitateľný a nejasný.“¹⁸

Herecká štylizácia je zvyraznená u mladých. Marián Geišberg v postave Treplova robí kotrmelce, skoky, je neurotický a na záver hynie. Nina Hany Šulcovej je skôr ponorená do seba. Výkony oboch majú skôr klesajúcu tendenciu. Generáciu starších, Irinu Arkadinovú (Naďa Nináčová), Sorina (Anton Baláž), Dorna (Anton Trón), Polinu (Želmíra Kačková) nebolo kam zaradiť.

Vo svojej snahe o originalitu a nájdenie netradičného inscenačného prístupu stratila inscenácia jasnú výpoveď. „Prešovská realizácia napriek zjavnému úsiliu a hú-

¹⁷ JABORNÍK, Ján: *Čajka*. In: *Film a divadlo*, 30.3. 1980.

¹⁸ ŠÁRIK, Lubo: *Variácia na tému Čechov*. In: *Východoslovenské noviny*, 4. 4. 1980

ževnatému zápasu neraz uviazla v rovine školského cvičenia, kde sa musíme pýtať aj na veci podstatné a elementárne.“¹⁹

Na rozdiel od nitrianskej inscenácie, ktorá mala jasnejšie formulovanú výpoveď, v Prešove nebolo zrejme o čom herci hrajú. Bol to problém režijnej koncepcie, ktorá vynechala mnoho z toho, čo Čechov ponúka.

Boj s Čajkou a divákom

Pre úplnosť je nutné spomenúť, že v etape pred rokom 1989 vznikli ešte dve inscenácie *Čajky*. V roku 1973 v Štátnom Divadle v Košiciach v réžii Jiřího Svobodu Maleckého a v roku 1978 v Maďarskom oblastnom divadle v réžii hosťujúceho maďarského režiséra Imre Halasiho. Inscenácie však neboli výnimočné výpoveďou a ani inscenačným stvárnením. Patria medzi tie tradičné, ktoré boli koncipované na realistickom základe. Výrazne aktualizáčnne tendencie v nich dobová kritika nevidela.

V boji o originalitu, aktuálnu výpoveď svojej doby sa snažili všetky spomínané inscenácie uspieť. Nie všetkým sa ich zámer vydaril. Ani jedna z nich neostala bez výhrad kritiky. Avšak mohla ostať bez výhrad divákov. A to predovšetkým nitrianska inscenácia Svetozára Sprušanského. Aj napriek tomu, že to možno nebol tak celkom Čechov, bola divácky úspešná, zaujímavá a svojou výpoveďou nevšedná a aktuálna. V porovnaní s ňou je zaujímavá inscenácia oveľa strašia, a to Pietrova na Novej scéne, ktorá by veľmi pravdepodobne zaujala aj dnešného diváka. Ostatné inscenácie mali ambíciu skôr prekvapiť novým prístupom (Bindzárova a Gürtlerova inscenácia z roku 1980), avšak neboli dotiahnuté do divácky zaujímavejšieho a hlavne zrozumiteľnejšieho celku. Najmenej originálnym inscenačným pokusom, bez diváckych ohlasov, ostala Vajdičkova inscenácia z roku 1999.

Boj s *Čajkou* ani divákom nie je ukončený, pretože Čechovove dielo neprestáva byť zaujímavé pre inscenátorov na Slovensku a ani v zahraničí.

ACTUALIZATION TENDENCIES IN STAGING CHEKHOV'S *SEAGULL* IN SLOVAK PROFESSIONAL THEATRES

KRISTÍNA CIBULKOVÁ

The author is dealing with studying several variations of performances of Chekhov's play *Seagull* in Slovak professional theatres. She is emphasising the meaning of „first – climbing“ done by Miloš Pietor in his staging in the theatre of Martin in 1963, and is stressing that the director returned to this title two more times (in 1963 at Nová scéna (New Scene) with excellent Magda Vašáryová as Nina Zariečna and in 1988 in Štúdio Novej scény (New Scene Study) and each of his stagings was different by its conception, corresponding to the social situation and situation of the Slovak spectator. Among stagings that originated after 1990, the author of the study is praising as relatively most interesting the performance done by a dramaturgist of the theatre in

¹⁹ JBORNÍK, Ján: *Čajka*. In: *Film a divadlo*, 30.3. 1980

Nitra S. Sprušanský who did not prepare the staging in one of the theatre halls of the Theatre of A. Bagar, but in surroundings of a stock of coullises, as a story of people from the back stage. The second strongly accentuated topic of the staging was the issue of fame and success. The author is in this connection pointing at extraordinary well mastered acting of Eva Večerová featuring Arkadinová.

Tento príspevok je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.

O ÉRE DIVADLA PAVLA ORSZÁGHA HVIEZDOSLAVA

ANTON KRET

Motto:

„Predovšetkým nech je čistý dom, v ktorom sa (dielo) čoskoro zjaví. No len čo príde, chytrý za dvere, lokaji! Nech sa slúžka nerozťahuje v kresle panej!“

Friedrich Schiller

Autor tohto príspevku bol prítomný na otvorení tohto divadla¹ a o päťdesiatdva rokov cestou médií zaznamenal aj posledné predstavenie Činohry Slovenského národného divadla v DPOH. Strávil v tejto budove štvrtstoročie, čiže zhruba polovicu veku sídla činohry SND a takisto približne polovicu svojho tvorivého života. A nie priamo, ale cez médiá vnímal derniéru uskutočnenú v tejto budove preto, že pri poslednej návšteve v nej – bola to rozlúčka s telesnými pozostatkami režiséra Pavla Haspru roku 2004 – mal pocit skutočnej, hoci trochu predčasnej trizny.

Ale vráťme sa k začiatkom. Novinkou bola v novučkom divadle dovtedy nenačatá a aj potom iba pozvoľna sa rozbiehajúca rozprava o tom, čo to vlastne tá dramaturgia, na ktorú sa takisto vzťahuje odkaz vyššie citovaného Schillerovho motto, je. Sám autor článku vstúpil do tejto besedy písomne aj rétoricky proti svojej vôli a zdá sa, že ako prvý v celom vtedajšom československom divadelníctve: na festivale činohry Slovenského národného divadla v Karlových Varoch roku 1961.² Z poverenia ústredného výboru Zväzu československých divadelných umelcov v Prahe, ktorý karlovarskú, každoročne sa opakujúcu, prehliadku špičkových českých a slovenských divadiel koncipoval aj zašitíoval, mal zhodnotiť dramaturgický profil činohry SND.³ Ako sa dá aj z textu tam vysloveného vycítiť, bola v objednávke príspevku zo strany zväzových činovníkov aj provokácia, ale aj záujem českých a slovenských divadelníkov legitímne sa dozvedieť, ako to z hľadiska repertoáru v činohre SND vyzerá a čo chce nové vedenie činohry v oblasti dramaturgie dosiahnuť.

¹ 28. mája 1955: P. O. Hviezdoslav: *Herodes a Herodias*. Réžia J. Borodáč, scéna L. Vychodil, hudba A. Očenáš, kostýmy K. L. Zachar.

² Dovtedy sa nad pojmom a postavením dramaturgie v československých divadlách nezamyslel od Vodákových čias nikto, a to ani v jedinom odbornom mesačníku *Divadlo* vychádzajúcom v Prahe a sledujúcim v tom čase skôr divadelné návraty k avantgarde, kým pre divadelnú teóriu, aj keď v praxi nie až takú prehĺbenú, bol skôr otvorený akademický časopis *Slovenské divadlo*, no ten až roku 1963 uverejnil širokú anketu o dramaturgii, ktorej sa zúčastnilo 40 slovenských aj českých výkonných dramaturgov, teatroológov, dramatikov aj kritikov, kde väčšina príspevkov vychádzala z Diderota, Lessinga ale najmä z vtedajšej sovietskej praxe.

³ Dôvody, prečo sa tak malo stať, hľadá autor v článku *Roky éry šediivosti* v 3. čísle Slovenského divadla z roku 2005.

Vznikla však na onú objednávku štúdia, ktorej mierne pozmenená, detailov pozbavená podoba je odtlačená v autorovej práci *Divadlo zvnútra* (prvé vydanie 1974, druhé 1988, tretie 2001) v kapitole o dramaturgii. Už v Karlových Varoch v onom šesťdesiatom prvom roku, ale aj neskôr priamo v súbore činohry SND, vznikli isté pochybnosti o tom, či autorovo vymedzenie náplne práce dramaturga („tri fázy a zároveň tri sféry dramaturgovej činnosti..., repertoárová príprava a príprava inscenácie, kam patrí spolupráca s autorom či prekladateľom... a konečná redakčná úprava textu, dramaturgický rozbor pred súborom, účasť na skúškach, príprava programového bulletinu“⁴) je vyčerpávajúce, lebo v iných divadlách musí vraj dramaturg robiť aj akéhosi styčného dôstojníka s verejnosťou a zabezpečovať propagáciu divadelných produktov. Slovenské národné divadlo malo a podnes má osobitné propagačné oddelenie (ktoré za socializmu nevedno prečo nieslo hrdé pomenovanie „kultúrno-propagačné“, ako keby sa ostatné oddelenia v divadle zaoberali čímsi nekultúrnym), ale vo všetkom ostatnom, čo sa týka dramaturgie, bolo ešte skraja šesťdesiatych rokov akoby v začiatkoch. Predchodca autora na poste dramaturga činohry SND Ján Rozner ako nemčinár prijal predstavu o činohernej dramaturgii zo Schillera a z divadiel vtedajšej Nemeckej demokratickej republiky, kde – práve ako za čias Schillera – pracovali ako dramaturgovia odborne podkutí politickí komisári a cenzori; bolo ich v každom divadle niekoľko a neraz sami, pravda, pod prísnyim okom nadriadeného stranického orgánu, rozhodovali o tom, či sa tá-ktorá hra v divadle uvedie a v akej podobe ju budú hrať. V Československu sa vtedy nadnesene a trochu s iróniou tvrdievalo, že dramaturg je tajomníkom riaditeľa pre veci intelektuálne a táto predstava podoby dramaturga, hodne pripomínajúca profil dramaturgov v iných susedných krajinách, sa „nosila“ aj u nás. V sovietskej *Divadelnej encyklopédii* z roku 1961 sa poslanie dramaturgie charakterizuje takto: „Dramaturgia divadla je pracovný úsek v divadle, ktorý sa zaoberá tvorbou repertoáru, výberom hier z hľadiska ich ideovo-umeleckých hodnôt... V procese prípravy nových inscenácií dramaturgia zhromažďuje pre tvorivý kolektív historicko-literárny a ikonografický materiál, organizuje besedy, referáty, konzultácie odborníkov, rediguje bulletin, libretá, plagáty, propagačný materiál o divadle. Dramaturgia úzko spolupracuje s vedením divadla, ktorému bezprostredne podlieha.“⁵ A nech zvučí táto riava slov akokoľvek skostnatelo aj kožene, bola v našich končinách prvým pokusom o definíciu práce praktického literárneho pracovníka divadla. Mal to byť pološaman-polovedec s citom pre umenie a pre prognózovanie v divadelnoprevádzkovej sfére.

Ani po rokoch, keď autor tejto práce definoval činnosť dramaturga pre potreby výučby, sa požiadavky nijako zvlášť nelíšili: „Dramaturg – pracovník divadla alebo inej inštitúcie produkujúcej vidoviskové a iné audiovizuálne diela. Náplňou jeho práce je vyhľadávať a pripravovať texty, ktoré sú imanentnou súčasťou týchto diel.“⁶ Všimnime si, že až tu sa prvý raz hovorí o „imanentnej súčasťi“, pričom pod imanentnosťou treba vidieť aj rovnocennosť zložiek drámy, kým všetky dovtedajšie charakte-

⁴ KRET, Anton: *Divadlo zvnútra*, 3. vydanie, Bratislava : Kubko Goral, s. 18.

⁵ Kol.: *Teatraľnaja encyklopedija*, zv. III., Moskva, 1964, s. 546. V ruských divadlách sa dramaturgia odjakživa nazýva „literárnym oddelením“.

⁶ KRET, Anton: *Pokus o výklad a spresnenie niektorých pojmov a termínov z oblasti dramatického umenia*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 1998.

ristiky vychádzali premisy, že literárna predloha je primárnou aj prvoradou zložkou inscenácie.

V skutočnosti bol dramaturg v činohre SND na jednej strane akýmsi málo identifikovateľným predstaviteľom nie veľmi obľúbeného, často partajného intelektuálistu⁷, na strane druhej bol bleskozvodom ako vo vzťahu k verejnosti, tak aj pokiaľ ide o umelecký súbor. Kritici mu v zodpovednosti za repertoár pripisovali spravidla významnejšiu úlohu, než akú v skutočnosti mal, kým súbor sa zasa spoliehal na to, že dramaturgia pomôže menej obsadzovaným, alebo aj menej potrebným hercom výberom hier „na mieru“, čiže na konkrétneho herca. Jedno aj druhé poslanie bolo dosť vágne. Hry si často vyberali režiséri, alebo ich z politických príčin nadiktovali politickí šéfovia divadla, spravidla riaditelia. Dramaturg tu bol iba na to, aby zostavil zoznam a poradovník titulov, ktoré stihol prečítať iba on. Z tohto zoznamu si potom blahosklonne vybrali alebo nevybrali šéfovia alebo režiséri to, čo sa im najlepšie hodilo do ich umeleckých, alebo aj iných zámerov. Iba vo výnimočných prípadoch sa spojili režisér s dramaturgom, aby presadili dielo, ktoré by sa bez tejto súčinnosti nedostalo na repertoár činohry. Na tomto mieste sa dajú vymenovať niektoré tituly, ktoré sa za tamých čias objavili na plagáte divadla vďaka spolupráci režiséra, dramaturgie a niekedy, no nie veľmi často, aj riaditeľa, ale ubezpečujem čitateľa, že oveľa viac bude tých hier, ktoré sa na javisko týmto spôsobom nedostali. Tak napríklad hneď po nástupe autora tohto článku na post dramaturga sa na repertoár dostali hry, ktorých inscenácie boli udalosťami Bratislavy a celého Slovenska (Molièrov *Meštiak šľachticom* v réžii Karola Zachara, 1960, Čechovov *Ivanov* vo fenomenálnom Budského režijnom výklade, 1961, alebo Goldoniho *Vejár*, opäť v Zacharovom podaní, 1960). Zato ale na príhovor V. Biľaka sa objavila Maltzova hra *Čierna jama* (1960) a ešte pred ňou Virtove *Dialky nedozerné*, ktoré boli v balíku „odporúčaných“ už pri nástupe autora týchto slov do činohry roku 1959. Ani Daňkov *Pohľad do očí* (1959), alebo Váhova hra *V tmavých horách pramene* (1960) neprešli do repertoáru súboru bez politického impulzu, hoci politikum bolo tu vždy inej kvality: Daněk sa presadil cez vyššie české orgány a Váhovi stačilo, že dramaturg prisľúbil Andejovi Bagarovi hlavnú rolu. Spýtali sme sa, ešte ako zvedaví a trochu už aj „rozhladení“ študenti, Jeana Vilara počas zájazdu francúzskeho TNP (Národné ľudové divadlo) roku 1955, kto v jeho divadle rozhoduje o repertoári. Odpovedal bez rozpakov: „Moi, mes messieurs!“ Ja sám, páni moji, a to bez ohľadu na to, že peniaze, za ktoré divadlo vystupovalo, neboli vonkoncom Vilarove. Lenže nie iba úspechy, ale aj prehry sa pripísali tomuto mužovi bez bázne a hany. Z toho vyplýva iba to, že nie človek, ktorý pichne prstom do zoznamu všetkých hier na svete, rozhodne aj o prípadnom úspechu súboru. „Moi“, to nie je iba riaditeľ alebo umelecký vedúci či dramaturg. „Moi“ je v skutočnosti kongeniálna súhra zainteresovaných umelcov, od ktorých očakávame výsledky. Iba podľa nich si vytvárame obraz o veľkosti umenia telesa, ktoré nota bene funguje ako kolektívny tvorca.

Niet sporu o tom, že v čase prvého účinkovania autora tejto state na mieste dramaturga činohry SND takpovediac dozrievať činohra do krásy, ktorá zaujala nielen domáceho, ale aj zahraničného návštevníka. Keď sa vybrala na prvý veľký zahra-

⁷ Patríli k nim vtedy aj teoretici marxizmu-leninizmu Miroslav Kusý, Milan Šimečka, Juraj Špitzer alebo aj neskorší Dubčekov životopisec Ján Uher, ale aj spisovatelia Peter Karvaš., Vladimír Mináč či Ladislav Ťažký.

ničný zájazd do Kyjeva, Charkova a Moskvy roku 1961, takú odozvu, aká sa k nám dostala najmä z divadelnej Moskvy, nikto nečakal.

Najpozoruhodnejším znakom kritických ohlasov bolo, že takmer unisono pozitívne prijali moskovskí diváci Budského uvedenie Čechovovho *Ivanova*. Ak sme v tejto veci dostatočne informovaní, bolo to prvé priaznivé ohodnotenie inscenácie ruskej hry v podaní akéhokoľvek zahraničného súboru, keďže Rusi boli odjakživa na výklad hier svojich autorov veľmi citliví. A stalo sa tak priamo v centre ruského divadelného diania. Rovnako priaznivo prijali Moskovčania aj ďalšiu Budského inscenáciu – uvedenie Arbuzovovej hry *Príhoda na brehu rieky* (v origináli *Irkutskaja istorija*), ktorá bola začiatkom šesťdesiatych rokov nesporne najúspešnejšom hrou v bývalom Sovietskom zväze a ktovie, či nie aj v celom socialistickom tábore, pričom skutočné hodnoty tohto diela nesúviseli predovšetkým so „socialistickou výstavbou“, ako sa na prvý pohľad zdalo a ako sa hra propagovala, ale s vysoko humánnym zobrazením lásky muža a ženy v tragickom obklopení smrti. Je pravda, že o ohlas a prijatie sa pričínilo dobré meno Alexeja Arbuzova, ktorý sa do zájazdu činohry SND zainteresoval vďaka teatrologičke Larise Solncevovej, obdivovateľke českého a slovenského divadelníctva (aj divadelníkov!), ale iste každý pochopí, že nálady a názory publika sa nedajú ani zideologizovať a ani ináč zmanipulovať. Arbuzovovo nadšenie zo slovenského uvedenia jeho hry však jednako muselo zohrať rolu najmä vo vzťahu k rozhodujúcim štátnym a stranickým orgánom, keďže namiesto cestovania vlakom sa už z Charkova letelo do Moskvy lietadlom a takisto osobitné lietadlo odvážalo úspešných umelcov aj z Moskvy do Bratislavy.

Na rozdiel od okamžite precítených pôžitkov plynúcich z úspechu zájazdu dlhodobo začali pôsobiť teoretické poznatky o vplyve dramaturgie na konečné umelecké výsledky divadla. Spomínaná už konferencia súvisiaca s karlovarským festivalom činohry SND hneď po návrate činohry z Moskvy spôsobila pod vplyvom nedávneho úspechu v zahraničí prinajmenšom príbrzdzenie urýchlených úsudkov o podenkovosti práce dramaturgie. Kým dovtedy sa za vzor spolupráce konkrétneho dramaturga s konkrétnym režisérom v Československu považovala súčinnosť režiséra Krejču s dramaturgom Krausom v činohre pražského Národného divadla na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, úspešný zájazdový repertoár činohry SND (v Moskve sa hrala ešte aj Karvašova dráma *Polnočná omša* a Čapkova *Biela nemoc*) jednoznačne obhájal princíp dlhodobého pôsobenia dramaturgie predovšetkým na skupinu rôznorodo zmýšľajúcich i konajúcich a rovnako rôzne nadaných a pripravených režisérov. A až po zájazde sa začal postupne vyčleňovať Jozef Budský zo skupinky režisérskejších kolegov Licharda, Rakovského, Borodáča a príležitostných „hereckých“ režisérov Hubu či Pántika. Bude úlohou historikov objaviť súvislosti medzi Budského režisérskeým rozletom a jeho ustavičnou umeleckou opozíciou najmä voči Tiborovi Rakovskému, ktorý už dávnejšie upozornil na seba uvedením Brechtovho *Života Galileiho* (1956) a napokon aj Karvašovou *Polnočnou omšou* (1959), ktorá bola aj v zájazdovom repertoári, a teraz, v čase prelomového zájazdu, pôsobil svojimi prácami ako dvojča, ako hodnotný dabler Jozefa Budského. Iba jeho predčasné úmrtie (1982) preťalo líniu tvorivej súťaže týchto dvoch umelcov. Súťaž sa takto preniesla medzi mladších režisérov (Haspra, Pietor, Mikulík, Strnisko, Vajdička) a Budský sa stal osamelým bežcom, pričom mu v jeho náročnom preteku tak trochu zavádzal symbolický vavrínový veniec získaný v predchádzajúcich víťazstvách.

Kým kooperácia dramaturgie s režisérmi sa spočiatku niesla v duchu úcty väčši-

nou mladých „navrhovateľov textov“ (pri samom zrode DPOH to boli Kveta Dibarborová a Viera Mikulášová, až potom k nim pribudol literárny kritik Ján Rozner), s príchodom režisérovi Pavla Haspra a neskôr Miloša Pietra nastúpilo obdobie partnerstva, do ktorého nenápadne zapadol aj režisér Peter Mikulík. Ten bol síce v činohre od začiatku šesťdesiatych rokov, ale popri Borodáčovi, Budskom, Lichardovi a Rakovskom sa jeho meno nepredralo do zoznamu lídrov a jeho činnosť sa spájala najmä s požiadavkami a vkusom mladších divákov. Mikulíkove inscenácie síce neunikli bežnému spravodajstvu a ani recenzistke, ale aj tak sa jeho významného príspevku k uvádzaniu novej európskej drámy⁸ kritici nezmocnili s náležitým rešpektom. Až keď neskôr Mikulík tvrdošijne zotrval pri viacmenej tradičnej konverzačke a najmä tej kvalitnejšej moderne⁹, ukázalo sa, že jeho vždy konkrétna koncepcnosť, zmysel pre paradox a výnimočný cit pre spoluprácu s hercom zabezpečili mu dobré meno a pozitívne hodnotiace prístupy.

Iným prípadom je a inú pozornosť si zasluhuje ďalší z vtedajších mladých režisérovi Lubomír Vajdička. Prišiel do súboru o pár rokov neskôr ako Pietor (prvý 1978, druhý 1983) a znalcom slovenského divadla bolo jasné, že prišiel podporiť práve mýty búrajúcu Pietrovu líniu, ktorá systematicky popierala romantickú etiketu divadla. Mal už meno z martinského divadla, rok pred príchodom do SND režíroval v pražskom ND a väčšina jeho predchádzajúcich réžií vydávala svedectvo o úsmevno-sarkastickom nadhľade, čo sa prejavilo už v jeho študentských prácach. Jeho ironizujúci prístup k idealizácii života postáv v slovenskej klasike (v Martine) akoby rozvíjal pietrovský demýtizujúci režijný sloh, ktorý sa tak výrazne prejavil v Pietrovom uvedení Gorkého hry *Na dne* (v Martine r. 1967), ale aj inde. Pietor sa ešte stretol v práci na javisku s Jozefom Budským, ktorý bol jeho učiteľom a ktorý práve zavíšoval cestu k scivilnenému romantizmu, ale obaja – Pietor aj Vajdička – už Budského skôr popierali, než by ho boli rozvíjali. A napokon sa to skončilo triumfálnou rozlúčkou Budského s javiskom, keď medzi svojimi poslednými prácami odovzdal divákovi Tostého a Piscatorovo dielo *Vojna a mier* (1984). No a napokon úplne novú dimenziu výkladu dramatického diela priniesol do činohry SND na záver éry socializmu režisér Vladimír Strnisko, o ktorom bolo známe, že je majstrom interpretácie literárnych aj javiskových inotajov, čo bol za uplynulých päťdesiat rokov v divadlách sockrajín najúčinnější politický nástroj opozičného zamerania, ale naše javiská sa ním začali bez výhrad opájať až v osemdesiatych rokoch. S „Nežnou“ inotaj umrel a divadlo začalo hľadať úplne nové prostriedky. Jediný zo starších režisérovi, Pavol Haspra, nezmenil svoju líniu a zostal pri podobenstvách, aké pestoval aj predtým a jedinú, celkom isto poslednú výnimku urobil uvedením „záhoráckeho“ Tajovského *Ženského zákona* (1966), čím dal celoživotnú bodku istoty za všetky svoje roky urputnej práce a nikdy neutíchajúcej hľadačskej neistoty.

Treba byť dramaturgovi naozaj šamanom, aby sa dokázal pohybovať v tejto spleti osobností, názorov a koncepcií bez ujmy na zámere vychádzať v ústrety záujmom a predstavám tých druhých, ale aby si zachoval vinetu vlastnej osobnosti a svojho individuálneho dramaturgického vkusu. A to pri nepodliezaní latky nárokov na špecializované umelecké teleso, akým SND vtedy naozaj bolo. Ale pri mierne poľavujú-

⁸ Mrožkov *Moriak* – 1963, Beckettove *Šťastné dni* – 1965.

⁹ Simonovi *Zlatí chlapci* – 1974, Becherov a Presesov *Bockerer* – 1986.

com politickom tlaku chruščovovského odmäku sa to akosi dalo – až do okupácie a začiatku normalizácie roku 1970. Odvtedy už nastali časy ideologického taktizovania, hľadania tematických úskokov a uvádzania podobenstiev. Zo starších režisérov sa to väčšmi darilo dramaturgii v spolupráci s Karolom Zacharom, ktorý sa nepúšťal do uvádzania hier napísaných na tézu a ktorý od uvedenia Bukovčanovho *Surového dreva* (1954) absolútne nevenoval pozornosť novinkám publicistickej drámy.¹⁰ Od ostatných režisérov-nestraníkov sa očakávala spolupráca a to aspoň v pomere 1:1. Režiséri činohry SND to po celé roky zhruba dodržiavali, ale postupne sa čoraz väčšmi začala uplatňovať stratégia úniku alebo obezličky: titul bol pre nadriadené orgány prijateľný, lebo vyhovoval napríklad tematicky (budovateľská problematika) alebo čo do pôvodu autora (lepší bol zo sockrajín), no režisér hľadal v diele priame protirežimistické zádrapky, alebo aspoň možnosť vyložiť hru odchodne od jej prvoplánovej interpretácie, tej, aká sa vpisovala do odôvodnení dramaturgických plánov pre riaditeľa a pre ministerské a stranické nadriadené orgány. Generálnym princípom obdobia normalizácie pre režisérov v činohre SND bolo byť lojálnym, alebo aspoň – najmä ku koncu éry – sa tak tváriť.

Tu sa nemožno vyhnúť istému zaujímavému poznatku. Po roku 1970 bolo v našich divadlách doslova zakázané inscenovať hry tých západných autorov, ktorí sa priamo či nepriamo postavili proti okupácii Československa roku 1968 (Dürrenmatt, Miller, Sartre), pohon na dramaturgov však nastal až v súvislosti s uvádzaním nie Sartrových či Millerových hier, ale vo chvíľach, keď chceli divadlá uviesť hry sovietskych perestrojkových autorov – Arra, Druceho, Dvoreckého, Geľmana, Gorina, Vampilova, Žuchovického a ďalších.¹¹ Len jeden príklad za mnohé: keď chcela činohra SND uviesť r. 1988 Geľmanovu hru *Zinula*, vtedajší tajomník ÚV KSS Rudolf Jurík sa v odmietaní tejto hry tak zaľal, že na veľké prehováranie spolustraníkov súhlasil napokon s jej uvedením v Martine, ale v žiadnom prípade nie v SND¹². A pritom išlo iba o dojmavý príbeh robotníčky, ktorá sa chcela domôcť dôsledného plnenia pracovných, ľudských a mravných povinností svojich spolupracovníkov.

Ťažko sa potom chápalo ponovembrové patetické zvolanie Mariána Labudu: „Ukradli nám tváre!“ Dá sa pochopiť to, že nejjeden herec, dávno predtým napríklad Gustáv Valach pri odmietnutí postavy v Hochhutovej hre *Zástupca* (1966), nesúhlasí alebo aj neprijme svoje obsadenie do niektorej hry. Ale keď tak neurobí, zosmiešňuje potom sám seba, ak dodatočne roní krokodílie slzy sám nad sebou, že sa dal zneužiť, ba dokonca obviňuje zo svojho dobrovoľného rozhodnutia iných. Predsa ani režisérom, ani hercom nikto nemohol za socializmu, a ani kedykoľvek predtým aj potom, nariadiť, že musia režírovať a hrať. A už vonkoncom nikoho nenútili exponovať sa v takzvaných „angažovaných“ inscenáciách, kde sa zobrazovali prototypy socialistických hrdinov či dokonca také postavy, ako bol Lenin, Stalin, Gottwald a

¹⁰ Ťarcha politickej zodpovednosti za uvádzané tituly ležala na režiséroch, ktorí boli v strane (Budský, Haspra).

¹¹ Sotva to bude náhoda, že takmer všetky hry spomínaných, u nás neželaných autorov, ktoré vyšli v slovenčine, preložil autor tejto state. Má aj takú skúsenosť, že ho ako diskriminovaného za prejavy nesúhlasu s okupáciou občas predvolali na ministerstvo a v prípade *Zinule* i k súdruhovi Juríkovi na ÚV KSS, aby sa zodpovedal za výber a prekladanie „nevhodných“ sovietskych hier.

¹² Riaditeľ a umelecký šéf súboru sa v tomto prípade správali prinajmenšom zdržanlivo, akoby ani nešlo o to divadlo, ktoré spravovali.

možno aj iní. Dokonca prax v činohre SND bola opačná. Je všeobecne známe, že začiatkom päťdesiatych rokov sa niektoré súdružky – herečky Hana Sarvašová a Elena Latečková v miestnosti takzvaného „súdruhária“ (čosi ako fajčiareň, čakáreň pred odchodom na scénu) hádali, kto má väčšie právo dostať rolu socialistického hrdinu – herec straník, či herec nestraník? A o pol storočia neskôr, len čo sa prevetrali spôsoby „znásilňovania“ hercov pred novembrom, už nastúpili na javisko nové historické objekty manipulácie s ľuďmi – Husák, Tiso. Tu sú už tie tváre neukradnuté? Alebo vari predstaviteľom týchto postáv je už všetko fuk a oni konečne, pravda, za zvýšené honoráre, plne súhlasia s manipulantom dejín?

Ak sa v úvode tejto state zámerne spomínali také „protekčné“ inscenácie z dávnej minulosti, ako bol *Pohľad do očí* alebo *V tmavých horách pramene*, nevedno, kto sa dnes v činohre prihovára za evidentný bulvár či za hry autorov z okruhu známych, ba ideologických súvercov vedenia súboru. Ale zrejme pod vplyvom absolútne nikomu nepodriadenej viery výlučne v seba – zo strany zástancov istej záujmovej menšiny – sa v činohre SND vytratil aj ten pud kultúrnej sebazáchovy, akým sa tí istí ľudia riadili za čias totalitnej kultúrnej politiky, ktorej roky slúžili. Je smutno-paradoxné, keď v dňoch nerealizovanej eufórie z otvorenia nového divadla len v jednom týždni a len v jednom denníku (SME)¹³, dokonca z pera tej istej autorky vyčítate toľko skepsy, koľko jej nebolo v žiadnom článku tej istej autorky o SND za celých takmer osemnásť ponovembrových rokov! Treba len veriť, že je to náhoda. Lebo ak latinské spojenie „genius loci“, ktorého význam pred päťdesiatimi rokmi poznali iba dvaja-traja členovia umeleckého súboru činohry, tí, čo mali klasickú maturitu, stalo sa dnes dokonca logom prechodu zo starej do novej budovy a počnúc šéfom až po pani Kocúrikovú, ktorí to opakovane spomínali aj v televízii, hoci väčšiu protikladnosť medzi obsahom pojmu a jeho uplatnením v reklamnej praxi už ani nemožno nájsť („genius loci“ možno preložiť nielen ako „duch miesta“, ale aj ako „neprenosnosť ducha“), má byť tým najrukolapnejším dôkazom celkovej geniálnosti práve sa sfahujúcej inštitúcie, ktorá chce mirnix-dirnix preniesť z miesta na miesto to, čo je neprenosné, potom je to potvrdenie domnienky, že rozumovanie (ratio) nahrádza rozlet talentu, že sa slúžka, ako to vymyslel sám veľký Schiller, rozťahuje v kresle panej.

K herectvu samotnému, k inscenačným zložkám technicko-umeleckého charakteru a k interpretačnej práci vo všeobecnosti sa v súvislosti s budovou niekdajšieho Divadla P. O. Hviezdoslava možno vyjadriť iba nepriamo a nie dosť relevantne: teátrom ako také nerobí ani herca, ani režiséra, ani výtvarníka, skladateľa, choreografa a ani dramaturga. No skutočnosť, že práve v tomto čase a v tomto priestore dozrieval, až napokon aj s perspektívou prezretia umelecky dozrel súbor činohry SND a vybudoval si na istý čas aj medzinárodné renomé, postačuje na to, aby sa mohlo urobiť toto práve sa končiace poobzretie sa dozađu.

Honosnú a tak komplikovane i zdĺhavo sa rodiaču budovu Slovenského národného divadla čakajú teraz roky práce do vysilenia, roky vydávania toho najvlastnejšieho vnútra tvorcov, roky očakávania dobrých návštevníkov, čiže roky vydobývania si miesta pod celodivadelnou strechou Slovenska, možno aj Európy.

¹³ „Milá, ale nedotiahnutá komédia“ (o Klimáčkovej hre *Kto sa bojí Beatles* dňa 24. apríla 2007), „Karla Čapka nestačí len ilustrovať“ (o Čapkovom *R.U.R* dňa 25. apríla 2007), „Továreň na umenie“ (celkovo o biednych výhliadkach novej budovy dňa 27. apríla 2007).

ON ERA OF THEATRE OF PAVOL ORSZÁGH HVIEZDOSLAV**ANTON KRET**

In the spring of 2007 the dramatic troupe of the Slovak National Theatre (SNT) moved from then centre of the Theatre of P.O. Hviezdoslav and Malá scéna (Small Scene) into the completed premises of the National Theatre. The building of the Theatre of P.O. Hviezdoslav which had the theatre been provided with in 1955 (opened by Borodáč's production of Hviezdoslav's tragedy *Herodes and Herodias* on 28th May 1955) after a half century lost the status of the local scene of the representative Slovak drama. The author who spent a substantial part of this period in the SNT drama as a dramaturgist, is in his recollection returning back to the most remarkable creative results of the theatre, connected with his activities in this building.

FONTÁNA PRE ZUZANU ALEBO ROZLEPTÁVANIE NÁRODNEJ IDENTITY

JANA DUDKOVÁ

V roku 1985 nakrútil Dušan Rapoš prvý „diel“ neskoršej série *Fontán pre Zuzanu*.¹ Film bol už v čase uvádzania do kín prijatý rozporuplne. Vedľa zhovievavejších kritiků sa objavovali vyslovene odmietavé. Ohlasy, ktoré boli mienené prevažne pozitívne mali väčšinou povahu oznamov o stúpajúcom počte návštevníkov či rozhovorov bulvárnejšieho charakteru. Na druhej strane film sa stal obľúbený divákmi, už 24. 9. 1987 pred slávnostným predstavením v Amfiteátri 40. výročia SNP v Bratislave privítali na ňom milióneteho návštevníka.² Takýto úspech Rapoša posmelil vo voľbe diskurzu, zdôrazňujúceho paradigmu závidi a neprajnosti v prostredí domácich kritiků a kolegov, a na druhej strane prajnosti zo strany domácich divákov, ale aj zahraničných producentů či distributórov. V takýchto okolnosti sa film, pôvodne len zosúčasnená a pozmenená adaptácia mládežníckeho románu E. Gašparovej z roku 1971, Rapoš podujal doplniť o dva „sekvely“ a jednu intertextuálnu pripomienku v podobe filmu *Suzanne* (1996). Nielen, že sa predstaviteľka hlavnej roly Eva Vejmeľková (v prvej časti ešte dabovaná Zuzanou Skopálovou) stala jeho dlhoročnou partnerkou a od roku 2003 aj manželkou, ale obrovský divácky úspech *Fontány pre Zuzanu* mohol sľubovať aj divácky záujem o pokračovanie, a to i napriek mierne odlišnej cieľovej skupine divákov.³ Pri všetkých ďalších pokračovaniach Rapoš v médiách argumentoval práve množstvom „krásnych listů“, ktoré údajne dostával od divákov, pýtajúcich sa a priam žiadajúcich si pokračovanie.

Prečo sa však vôbec vracaf k „fenoménu“ Dušan Rapoš, na ktorý by mnohí kritici najradšej zabudli, a ktorý sa zdá byť tak jednoduchý – a vyčerpateľný jednoducho

¹ Literárny scenár bol schválený 13. 11. 1984, nakrúcať sa začalo v máji 1985 (nakrúcanie prebiehalo od 12. 5. –16. 7., exteriéry sa nakrúcali v Uherskom Hradišti, Hrušove a Bratislave; povestná fontána bola len pre účely filmovania postavená na rohu Šumavskej a Kupeckého ulice v bratislavskom Ružinovae a od roku 1985 sa nepoužívala. V roku 2005 okrem iných denníků Nový čas priniesol správu, že rekonštrukciu a uvedenie fontány do prevádzky vykoná Mestský investor pamiatkovej obnovy – Paming (KOLLÁR, Jozef: *Fontána pre Zuzanu sa rozpadáva!* In: Nový čas, roč. 15, č. 106, 9. 5. 2005, s. 11; Paming je zodpovedný za vyše 60 fontán v meste). Rekonštrukcia fontány, ktorá získala meno podľa filmu (*Fontána pre Zuzanu*), však dodnes zostala iba v pláne.

² Film mal československú premiéru v Trenčine 20. 3. 1986, nasledovali slávnostné predstavenia v ďalších slovenských a neskôr českých mestách.

³ Permanentné zmeny cieľových skupín, ktoré pri štyroch Rapošových filmoch so ženskou hrdinkou nazvanou Zuzana / Suzanne môžeme sledovať, by mohli byť podkladom na osobitnú prácu. Rapoš v nich zrkadlí jednak vlastný hedonistický postoj k životu a necháva sa inšpirovať témami a motívami, ktoré sa mu v danej chvíli zdajú byť zaujímavé, a jednak sa týmito zmenami snaží sledovať zmeny v slovenskej spoločnosti, móde a aj vo vlastnom vzťahu s hlavnou predstaviteľkou Evou Vejmeľkovou. Jeho štyri filmy majú výnimočnú schopnosť reprezentovať fenomén starnutia (diváka i režisérsko-hereckej dvojice) a zároveň upozorňujú na tenkú hranicu medzi oblasťou osobného (vkusu, názorů, záujmov) a dobovými kolektívny-mi trendmi, dopytom a ponukou, spoločenskými požiadavkami myslenia a pod..

talentom sklbiť vlastné (nefalošované „populistické“) záujmy a vkus s komerčným úspechom?

V tomto prípade jednoducho preto, že filmy Dušana Rapoša o Zuzane zachovávajú niektoré z najbizarnejších, ale aj najzaujímavejších, príkladov reprezentácie národných i rodových identít v slovenskej kultúre po roku 1989. Práve druhý film o Zuzane (*Fontána pre Zuzanu 2*, 1993), v ktorom sa po prvý raz objavuje postava čiastočne asimilovaného mladého muža čiernej pleti, ktorého hrá Ibrahim Maiga,⁴ je z hľadiska konštruovania i spochybňovania kolektívnych identít nesmierne zaujímavý. Veľa z toho, čo kritika mohla vnímať a aj vnímala nielen ako výsledok komerčného účelu, neprofesionalizmu či povrchnosti, ale aj ako trápnosť,⁵ totiž vrhlo celkom nové svetlo na slovenskú identitu, a spätne aj na prvú *Fontánu pre Zuzanu*, ktorú niektorí diváci z nostalgie dodnes chápu ako jediný znesiteľný z nasledujúcej série „hanebných“, klišeovitých, ideologicky kontradiktických a „prázdnych“ filmov.⁶

Fontána pre Zuzanu 2 bola ako česko-slovenský koprodukčný film v slovenskej premiére uvedená 18. 6. 1993. V roku 1993 sa ČSFR politickou dohodou rozdelila na Slovenskú a Českú republiku, a je takmer paradoxom, že druhý film o Zuzane v tomto zmysle vskutku dôstojne a politicky korektne inauguruje novú, samostatnú kinematografiu. Nevolí totiž ani cestu nezaujmu, ani cestu oslavy národnej identity, zato nechtiac poukazuje na jej možnú vyprázdnenosť. Predostiera sériu nevážnych národných a rasových identít – identít, ktoré sú na jednej strane verbalizované v rozhovoroch postáv, alebo ktoré sú vďaka farbe pleti či jazyku, ktorým postavy hovoria, celkom zreteľné, no na druhej strane v žiadnej z postáv nevyvolávajú ochotu stotož-

⁴ V čase, keď bol angažovaný ako herec u Rapoša, Maiga, ktorý deväť rokov predtým odišiel z rodného Mali do Európy – pôvodne na gymnázium do Paríža – ešte študoval na stavebnej fakulte v Bratislave. Do Československa prišiel v roku 1986, popri štúdiu vystupoval s rôznymi hudobno-tanečnými skupinami, začínal so skupinou Fredy's Dance, kde si ho údajne Rapoš aj všimol. Počas pobytu v Paríži už hral v takmer neznámom filme *Pour vos yeux bleu* (*Pre tvoje modré oči*), v slovenských pomeroch mu však debut aj popularitu priniesol až Rapoš.

⁵ Najviac hrôzy vzbudili paradoxne texty Borisa Filana zo soundtracku k filmu. Niektoré recenzie dokonca vyzdvihovali profesionálne zručnosti režiséra – Eva Hoffmanová poznamenáva, že v ňom niet žiadneho skrytého mikrofónu, čím nový Rapošov film skryto konfrontuje s prvou *Fontánou pre Zuzanu*, ktorej viacerí kritici vytkli chyby v skripte (napr. odlišné oblečenie v po sebe nasledujúcich záberoch z toho istého „časopriestoru“ a pod. – pozri REJŽEK, Jan: *Málo osvěžující fontána*. In: *Film a doba*, roč. 32, 1986, č. 10, s. 585-586). Takáto dobre skrytá ironia je však aj v prípade zmienenej recenzie len pokusom o vyváženie negatív, najmä nechoty zaoberať sa reálnymi sociálnymi problémami (HOFFMANOVÁ, Eva: *Fontána pre Haberu*. In: *Pravda*, 3. 8. 1993, s. 11). Magda Špárová naopak vyzdvihuje práve „nezvládnuté remeslo“, ktoré je na rozdiel od neskrývanej komerčnosti filmu neodpustiteľné: počíta sem „takmer nejestvujúci strih“, povrchný scenár a najmä „kvázifilozofické frázy o potrebe lásky“, ktoré „nemôžu zakryť narábanie s najjednoduchšími axiómami o dobre a zle, láske a nenávisti“ (ŠPÁROVÁ, Magda: *Kde bolo tam bolo, alebo Fontána dva*. In: *Smena*, 23. 6. 1993, s. 5). Takéto rozporuplné, vzájomne kontradiktické a aj dosť nepresné formulácie kritikov len zdôrazňujú skutočnosť, že si recenzenti s Rapošom nevedeli dať rady, najmä potom, čo si ho pamätali ako mimoriadne perspektívneho a úspešného, a navyše politicky korektného dokumentaristu (oceneného aj v Moskve a nakrúcajúceho najmä filmové týždenníky).

⁶ Prvá *Fontána pre Zuzanu* zaujala najmä vďaka popularizácii aktuálnej hudby a kultúry mladých. Jedným z dôvodov odlišného hodnotenia prvého filmu o Zuzane a jeho dvoch pokračovaní je skutočnosť, že film zostal, často z nostalgie, obľúbený u skupiny divákov, ktorí v roku 1985 tvorili jeho hlavnú cieľovú skupinu. Tí už neboli schopní prijať pokračovania, ktorých adresát prestal byť určený vekom a bol určený skôr schopnosťou prijať určitú úroveň ideologickej manipulácie. *Fontány pre Zuzanu 2 a 3* boli okrem toho uvedené v dobe, keď sa ponuka popkultúry rozšírila a nabrala na štýlovej rozmanitosti (príčom prestala byť natoľko závislá na generačných rozdieloch). Ani jeden z týchto filmov preto už nemal takú schopnosť suplovať vyplnenie poloprázdnych miest v populárnej kultúre, ako sa to stalo v prípade prvého filmu o Zuzane.

niť sa s nimi naplno, prijať niektorú z nich takpovediac za svoju esenciu alebo za esenciu „toho druhého“. Výrečným príkladom je dialóg mami Kami (Helena Růžičková) s postavou Ibrahima Maigu, prezývanou „Vápno“:

Vápno, slunce moje černý, kde jste byli, prdelky?

(...); zbalil som tri Maďarky za 24 hodín.

Na Slováka to není zlý. Tady je destilátek, dáme si naši trojku: první na žaludek, druhý dezinfikuje duši a třetí samo srdce.

V štyroch vetách je tu prezentovaná charakteristická Rapošova záľuba v mimo-riadne hutných, skratkovitých, často intertextuálnych a viackódových slovných vtípoch, ktoré samy o sebe zastupujú často veľmi jednoduché ideologické diskurzy, zodpovedajú tzv. meštiackej morálke či tzv. populistickému jazyku, no zároveň, aspoň v rovine relácie medzi obsahom slov a ich referentom, poukazujú na nedôveru v esencialistické a statické uchopenie identity ako takej. V štyroch citovaných vetách môžeme rozpoznať konfrontáciu stereotypných predstáv o viacerých národoch a rasách, ktoré sú však zakaždým prezentované ako ľživé: mama Kami v jednej vete s radosťou používa mládenčovú prezývku – ironický kontrast k jeho farbe pleti – a odkaz na Celinovo „čierne slnko“ bez akéhokoľvek náznaku melancholického kontextu, Ibi-Vápno preberá diskurz o virilnom Slovákovi a žiadostivých Maďarkách bez nároku, aby mu ktokoľvek uveril (ako to pri krčmových rečiach už býva), a následne mama Kami nahráva spoločným slovensko-českým stereotypom obľúbenosti alkoholu.

„Slovák“ Maiga je na jednej strane výnimočným príkladom využitia kolonialistickej rétoriky v nekolonialistickej krajine, akou je Slovensko, na druhej strane však samu túto rétoriku spochybňuje v rámci zvláštneho poňatia rodových rolí v celej sérii filmov o Zuzane. I keď sa dá pochybovať o tom, že Rapoš naozaj cielene subvertuje nacionalistický esencializmus – potenciál tohto podvrátenia v jeho filmoch predsa len je.

Predtým, ako sa začnem venovať Rapošovmu hravému podkopávaniu vážnosti, s akou sa v slovenskej kinematografii zvyčajne stretávame, ak ide o identity národov, rodov i rás, si však skúsím položiť otázku, či predsa len neexistuje druh identity, ktorému by tento režisér „veril“. Ktorému by priznával kvalitu vážnosti a ktorý by mohol byť tou „esenciou“, zastretou jeho tematizovaním nedostatočných a falošných identít, akých exemplárnym príkladom je predstieraná, či dokonca len slovné „potvrdzovaná“ slovenská identita Malijčana Maigu.

„Autobiografické“ žarty

Spýtam sa najprv, aké identity rieši alebo prezentuje „Fontána“ z roku 1985? Zdá sa totiž, že o riešení dôležitých spoločenských problémov spojených s kolektívnymi identitami tu nemôže byť reč. Tie identity, ktoré najviac zaujímajú dnešných sociológov a historikov – napríklad ženy, menšiny, národy, zanedbávané sociálne vrstvy, subkultúry a pod., totiž prvá „Fontána“ nezobrazuje a nerieši v rámci žiadnej pomyselnéj, ale dostatočne čitateľnej paradigmy „kolektívnych identít.“ Zaoberá sa nimi nanajvýš v rámci charakterizácie jednotlivých postáv a zamýšľania sa nad ich jednotlivými osudmi. Prvá *Fontána pre Zuzanu* je príbehom dvojice mladých, pričom regis-

truje aj rodinnú situáciu hlavnej ženskej postavy, postavy susedov a, samozrejme, mládeže, zoskupujúcej sa na sídlisku. Výrobný list pod heslom „charakter“ uvádza spojenie „pesničkový film“, distribučný list (č. 90/86, jún 1986) pod hlavičkou „žáner“ zaraďuje film do 52. kategórie („príbeh s etickým problémom s hudobnými motívmi“), a v kolónke „využitie“ obsahuje formuláciu „pri etickej výchove mládeže“.⁷ Slogan filmu pritom znie: „filmový muzikál o láske, motorkách a hrozne dobrých vlasoch“.

Ak sa teda dá hovoriť, že o nejakú „kolektívnu identitu“ sa Rapoš v tomto prípade zaujíma, tak je to hlavne identita spomenutej sídliskovej mládeže. Ide o konštrukciu, ktorá má spojiť skúsenosti hlavnej cieľovej skupiny recipientov so skúsenosťami v príbehu dominantného, „fiktívneho“ kolektívu. Väčšina kritikov a recenzentov Rapošových filmov si sústavne všima jeho zameranie na mladého diváka. Intuitívne chápajú aj skutočnosť,

že už „kolektívna identita“ sídliskovej mládeže v adaptácii Gašparovej „Zuzany“ je uchopená v rámci žánrových obrazov, ktoré viac než o aktuálnom stave na slovenských sídliskách hovoria o nadväzovaní na podobné zahraničné mládežnícke filmy a zodpovedajú pokusom o doplnenie ešte vždy pomerne prázdneho miesta, ktoré sa uvoľnilo v žánrovej štruktúre dobovej kinematografie. V neskorších sekveloch sa tendencia odputávania od aktuálnych referentov ešte viac zdôrazňuje, paralelne narastá žánrová hybridnosť a intertextuálnosť Rapošových filmov, takže recenzenti začínajú sami uvažovať o konkrétnych filmových vzoroch.⁸ Netreba však zabúdať na to, že divácky úspech prvej *Fontány pre Zuzanu* nie je celkom komplementárny s úspechom ďalších pokračovaní, založených na obsadzovaní populárnych hudobníkov i hercov. Súvisí oveľa viac s tým, že ide o jeden z prvých filmov pre dospievajúcu mládež, kto-



Plagát k uvedeniu filmu *Fontána pre Zuzanu* v roku 1985. Snímka archív autorky.

⁷ Dokumenty sú uložené v archíve SFÚ.

⁸ Tento dobový trend nielen režisérov, ale aj slovenských kritikov, pokúšajúcich sa dohnať znalosti o tzv. „postmoderne“, reprezentuje napríklad recenzia Evy Hoffmannovej, ktorá vzory pre *Fontánu pre Zuzanu 2* vidí vo filmoch *Flashdance* (r. Adrian Lyne, 1983) a dokonca *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969). HOFFMANNOVÁ, Eva, ref. 5; Hoffmannová tiež pripomína Rapošovu hru s odkazmi na akéhosi „Vladimíra“ z v Rusku sa odohrávajúcej časti filmu (pozri tamtiež).

rý nevnucoval vlastný model populárnej kultúry, ale pokúsil sa nadviazať na aktuálny dopyt a ponúknuť – minimálne prostredníctvom hudby – prijateľný obraz módnych trendov mladých, obraz, s ktorým sa mladí ľudia skutočne mohli identifikovať. Hoci však svoj naratív „autentifikuje“ viacerými odkazmi na vystúpenie z fiktívnej utópie mládežníckeho ľúbostného príbehu do („reálneho“) života (odmietnutie happy-endu, popretie radikálnej opozície vo vnímaní staršej a mladšej generácie a pod.), nerobí tým vlastne nič iné, len potvrdzuje svoju žánrovosť, ktorú v tomto prípade nechápem ako vlastnosť, súvisiacu s homogénnou žánrovou štruktúrou filmu, ale ako princíp všetkých reprezentácií, v ňom použitých, či už na úrovni stavby dialógov, mizanscén, vývoja vzťahov medzi postavami, alebo sujetu. *Fontána pre Zuzanu* nie je čistým žánrom, a už vôbec nie je muzikálom, jej východiskom však je populárna literatúra pre mládež, sama o sebe žánrová. I keď je charakter „žánrového filmu“ aj v ďalších filmoch o Zuzane ohrozený ich pomerne mozaikovitou štruktúrou, čoraz viac sa stupňuje tendencia komponovať jednotlivé výjavy tak, aby mali charakter tzv. žánrových scénok, pričom samotné filmy pôsobia čoraz hybridnejším dojmom.

Záver prvého filmu o Zuzane, v ktorom nám je naznačené, že ľúbostný príbeh sa s koncom leta tiež skončil, alebo odhalenie ľudskej tváre zatrpknutého starého domovníka Domoráka, sú teda pevne ukotvené práve v jednej z tradičných ideologických stratégií žánrov pre dospievajúcu mládež, ktorá sa už pokúša formovať si kritický odstup voči okolitému svetu. Skratkovito povedané, táto stratégia na jednej strane predpokladá obrazy miernej rebélie, odmietanie autority starších, formovanie vlastného životného štýlu a módy, ale na druhej strane ráta s predpokladom spoločensky prijateľného formovania, ktoré vyplynie z predpokladu, že takýto mladý človek zároveň túži po porozumení a uznaní vlastných, autentických pocitov, ktoré by neboli zredukované len na zvonka zreteľné rebelantstvo. Vo filme *Fontána pre Zuzanu* sú prítomné obidve strany tejto „mainstreamovo“ poňatej psychológie mladých, a práve na prítomnosti oboch z nich je založené aj delenie postáv na „dobré“ a „horšie“. Za určitý žánrový stereotyp možno považovať tiež rozdelenie postáv na tri generácie, pri ktorom generácia detí a generácia starých rodičov postupne zisťuje, že má viac spoločného navzájom ako s generáciou rodičov, a žánrová je aj figúra končiacich letných prázdnin, koincidujúcich s koncom prvej lásky a návratom do reálneho života, ktorý má nielen emotívnu, ale aj poznávaciu funkciu a okrem nostalgie posilňuje aj spomínanú ilúziu kritického odstupu.

Hoci teda prvá *Fontána pre Zuzanu* nie je čistým žánrom (mohli by sme ju označiť za tínedžerský film s prvkami rodinnej drámy a s použitím populárnej hudby),⁹ nemožno jej teda uprieť žánrovosť. Žánrovosť (v zmysle pomerne presného vymedzenia určitého diskurzu, teda toho, čo môže byť obsahom jednotlivých výpovedí) na úrovni kompozície obrazov, typizácie postáv aj používania hudby je dominantnou paradigmou tvorby aj v *Rabake* (1989), a zostáva ním aj v ďalších filmoch o Zuzane / Suzanne. No ak platí, že neodškriepiteľná príslušnosť Rapoša k populárnej kultúre nedovoľuje s priveľkou vážnosťou uvažovať o schopnosti skupín jeho postáv „pravdivo“ repre-

⁹ Rapoš sa priznáva k muzikálu ako inšpirácii, hoci film nepoužíva naratívne postupy klasického hollywoodskeho filmového muzikálu a dokonca v ňom nikdy nevidíme ani len spievajúce postavy – ide skôr o tradičný naratívny film pretínaný hudobnými segmentmi režírovanými na spôsob videoklipu. Tento princíp je zachovaný aj vo filme *Rabaka*, či v ďalších dvoch častiach *Fontány pre Zuzanu*, i keď v nich už Rapoš angažuje populárnych spevákov v rolách fiktívnych postáv.

zentovať reálne „kolektívne identity“, príklad Rapoša sa až od druhého zo série týchto filmov stáva veľmi výrečným aj pokiaľ ide o isté všeobecné problémové miesto súčasného slovenského hraného filmu. Toto miesto vyplýva z nedostatočného záujmu o sociologický alebo historický výskum, ktorý je nahrádzaný typizovanými príkladmi, prebratými nielen z jednotlivých filmových žánrov, z rôznych foriem populárnej kultúry a tzv. kultúry mladých (videoklip, fotoromán, žánrovo štylizovaná, „imageová“ módna fotografia) – ale tiež z obmedzenej osobnej kultúrnej skúsenosti i názorového systému scenáristu/režiséra.

V Rapošovom prípade sa dá hovoriť o platnosti špecifickej formy pamäti, akejsi „pamäti štábu.“ Nejde tu o sumu jednotlivých individuálnych pamätí, ale o fenomén kolektívnej pamäti ako systému viazaného na určitý spoločný referenčný rámec (Jan Assmann), dovoľujúci nielen organizáciu jednotlivých spomienok, či presnejšie – názorových konštrukcií, symbolov a obrazov – ale tiež určujúci organizáciu zabúdania.¹⁰

„Pamäť štábu“ nesmieme teda pochopiť ako súbor osobných, v bežnom slova zmysle autobiografických spomienok, i keď i tie sa v niekoľkých filmoch dostávajú k slovu. Nesmieme ju pochopiť ani v zmysle združenia celého štábu okolo spoločnej „pamäti“, pretože takýto koncept by v situácii prípravy, nakrúcania a postprodukcie filmu bol neudržateľný. Štáb – a to aj v špecifických slovenských podmienkach – je príliš nekoherentné, neustále sa v čase i priestore meniace zoskupenie ľudí, a preto pod pracovným termínom „pamäť štábu“ budem chápať kultúrny referenčný rámec, na jednej strane zahŕňajúci vedľa skutočne autobiografických osobných spomienok rôznych ľudí – hercov, scenáristu, režiséra a pod. – aj zreteľne „nadindividuálne“ javy, ako sú názory a kolektívne obrazy – a na druhej strane prostredníctvom týchto názorov, obrazov a spomienok združujúci, resp. stmelujúci určitý okruh *priateľov*, ktorí sa stretli pri príprave daného filmu a určovali jeho výslednú podobu. Kolektívna pamäť tu pritom nemá za úlohu zakladať a udržiavať existenciálne podmienky identity kolektívu, ktorý by sa bez nej ľahko rozpadol (takéto podmienky sú nakoniec regulované inštitucionálne, v rámci situácie právne zastrešenej spolupráce na príprave filmu), ale predovšetkým poskytovať tomuto kolektívu – navyše kolektívu s veľmi nejasnými, premenlivými a často priepustnými alebo polopriepustnými hranicami – potešenie, radosť, rozptýlenie i zábavu. Až cez vidinu tohto potešenia je možné



Hlavnú postavu vo filme Dušana Rapoša Fontána pre Zuzanu stvárnila Eva Vejmělková. Snímka archív autorky.

¹⁰ Porov. ASSMANN, Jan: *Kultura a paměť. Pismo, vzpomínka a politická identita v rozvinutých kulturách starověku*. Praha: Prostor 1997, s. 37 a n..



Prvá Fontána pre Zuzanu lákala divákov aj v tom čase veľmi využívaným žánrom – hudobný film, navyše bezprostredne naviazaný na v tom čase modernú populárnu hudbu, bol raritou. Snímka archív autorky.

nahliadnuť aj vidinu pomyselnej identity štábu ako družného kolektívu. Keďže však mojím cieľom nie je podať podrobnú analýzu tohto fenoménu, zostanem len pri tom, že ide o fenomén, ktorý môže mať blízko k cynizmu – ako to najlepšie dokladá Rapošov príklad. Cynizmus v tomto prípade chápem ako postoj založený na adorovaní pôžitku a na nedôvere v symbolickú reprezentáciu, ktorá je však zároveň nadužívaná, avšak opäť len s cieľom prostredníctvom nej poukázať na jedinú „pravdivú skutočnosť“ – na skutočnosť potešenia, alebo povedané lacanovsky, *jouissance*¹¹. Rapošov cynizmus je teda zreteľný už vo fakte, že narkrúca filmy s kolektívom a pre kolektív („pre divákov“), no zároveň do tejto situácie čoraz zreteľnejšie premieta svoje vlastné pôžitky

a využíva ju na prezentáciu obrazov a zvukov, ktoré ho tešia najmä vzhľadom na úzku skupinu svojich známych a priateľov. Je tiež zreteľný v žonglovaní „postmoderne“ vyprázdnenými znakmi, pričom sama paradigma postmodernity sa postupne stáva druhom alibi, ktoré umožňuje zotrvať v oblasti potešenia a zábavy bez povinnosti zamýšľať sa nad väzbami medzi jednotlivými prvkami.

Keďže hovoríme o referenčných rámcoch, neprekvapí, že fenomén typizácie je prítomný nielen v skupine diel, ktoré priamo pracujú s určitými zavedenými modelmi, ale aj v skupine diel, ktoré vychádzajú z autobiografických podnetov. Odhliadnuc od pochopiteľnej snahy zovšeobecniť vlastné skúsenosti a urobiť ich zrozumiteľnejšími pre ostatných, typizácia v tomto prípade spočíva práve v akejsi všeobecnej tendencii prezentovať „autobiografické“ postavy (teda tie, pre ktoré sú vzormi reálne osoby zo života niektorého z tvorcov filmu, väčšinou scenáristu alebo scenáristu a režiséra v jednej osobe) ako priemerných občanov. Inými slovami, postavy týchto filmov, ktoré majú predobrazy v známych alebo príbuzných režiséra / scenáristu a ich spoločenské postavenie nie je celkom „typické“ ani bežné, sú reprezentované ako tzv. obyčajní ľudia, akých s väčšími či menšími odchýlkami nájdeme v zvolenom mieste deja „na tisíce“¹².

¹¹ Podobné chápanie cynizmu, ktorý označuje ako „postmoderný“, presadzuje napríklad ŽIŽEK, Slavoj: *Metastaze užívania*. Beograd : Biblioteka XX vek 1996 (preložila Slobodanka Glišić, orig. *The Metastases of Enjoyment*. London : Verso, 1994), s. 107-112 a n.

¹² Ich elitnosť je však často určená aj miestom deja a ich identita je viazaná ani nie tak na Slovensko, ako na Bratislavu.

Práve táto tendencia, ktorá prichádza do rozporu so sociálnym statusom postáv, mohla byť jedným z hlavných impulzov k vzdoru slovenských kritikov voči filmom ako sú *O dve slabiky pozadu* (2004), *Modré z neba* (1997) či *Hana a jej bratia* (2001). Zhodou okolností, ktoré je čiastočne možné vysvetliť vekom a skúsenosťami ich scenáristov a režisérov, vo všetkých z nich pokus o prezentáciu postáv ako „obyčajných“, bežných a „priemerných“ do istej miery kolидуje s umeleckým profesijným zamieraním postáv, ktoré sa navyše niekedy pohybujú (a „trpia“) v rámci rôznych elitných umeleckých inštitúcií, do ktorých nemá každý prístup (hrdinka Šulajovej filmu pracuje v dabingu a popritom študuje, takže permanentne „nestíha“, hrdina Adáskovho filmu študuje na Vysokej škole múzických umení a takisto trpí, resp. chodí „poza školu“ – v tomto prípade matka z *Modrého z neba*, ktorá je len hrnčiarka s vlastnou dielňou, vyznieva úplne nevinne, hoci jej „komerčné“ remeslo je vlastne výsledkom „traumatizujúceho“ kompromisu, ktorý ako výtvarná umelkyňa musela urobiť).

Typizácia v tom, čo si provizórne (hoci nepresne) môžeme nazvať autobiografickými filmami, má rôzne podoby, takže sa môže stať aj autoironickou, ako v prípade filmu *Hana a jej bratia*, kde ju navyše dopĺňa kabaretná výtvarná štylizácia, prenášajúca sa postupne do všetkých, teda aj do intímnych domácich prostredí filmu. Okrem toho, hlavné „autobiografické“ postavy nie sú v spomenutom filme prezentované ako autentické, a ich transsexualita či hľadanie sexuálnej identity pôsobia práve ako dynamizujúce prvky, ktoré destabilizujú kategóriu identity do takej miery, že spochybňujú aj možnosť jej procesuálneho dosahovania v zmysle akéhosi vektorového pohybu, resp. spochybňujú možnosť autentickej životnej skúsenosti mimo princíp hry, teatrality, či deleuzovského „stávania sa“. Jedna z takýchto dvoch postáv, Tony alias Hana, obdivuje speváčku a herečku Hanu Hegerovú, ktorej repertoár aj „sama“ používa vo svojich vystúpeniach a na ktorej meno odkazuje vo svojom pseudonyme (tým vtípne a dvojznačne upozorňuje na možnosť „čítať“ Hegerovú – jej zjav, prejav či dokonca texty jej piesní – ako rodovo ambivaletné, a rozpoznať v nej nielen jednu z dlhodobo uznávaných a obľúbených interpretiek, ktorá po úspešných začiatkoch v liberálnej atmosfére šesťdesiatych rokov zvládla normalizáciu aj s jej estrádnymi hviezdami, a zvládla aj prechod na nový politický systém, či dokonca na postmodernizáciu a komercializáciu v umení – ale tiež v nej rozpoznať skrytú, podpovrchovú podporu tabuizovanému spoločenstvu homosexuálov, transsexuálov a všetkých, ktorí nepodľahli sexuálnej „normalizácii“). Adásek sa pohráva s myšlienkou, že zvláštny mužatkovský zjav tejto šansonierky či témy jej piesní môžu z nej robiť nielen silný individuálny vzor, prípadne aj celoštátne uznávanú a obľúbenú speváčku, ale aj kolektívny subkultúrny vzor pre rodovo tápajúcich. Hegerovej úspech, ktorý prežil obdobie normalizácie, môže teda mať celkom nečakané konotácie (téma socialistickej minulosti je napokon jednou z dobre skrytých, ale o to vtípnejšie „demontovaných“ tém Adáskovho filmu, v ktorom napríklad historická časť starej Bratislavy, obývaná nielen lekármi a fotografkami, ale aj zjavne plebejsky sa správajúcou rodinou, vlastne pripomína zvláštnu a často paradoxnú vrstevnatosť pamäti mesta, ktoré okrem svojej „dávnej“ minulosti reprezentuje aj tú nedávnu, socialistickú a post-socialistickú).

Silný sklon k štylizácii je zhodou okolností takmer akýmsi pravidlom pri filmoch, ktoré pracujú s autobiografickými prvkami – pričom pod štylizáciou mám na mysli nielen výrazné výtvarné či akustické štylizovanie určitých segmentov filmu, ktoré majú ostávať na hranici medzi „snom“ a „skutočnosťou“, ale aj sklon k teatralite a spektaklovosti prítomný už v procese charakterizácie postáv. Typickosť a autobio-



Prvá z cyklu *Zuzán* bola ešte zakotvená v „malých“ domácich pomeroch, mladým ľuďom stačil moped a generačná muzika. Snímka archív autorky.

grafickosť tak dopĺňa ešte tretí prvok – veselá hra s identitami postáv, ktorých reálne vzory sú väčšinou známe aj hercom, kostýmovým výtvarníkom¹³, maskérom, prípadne ďalším členom štábu. „Autobiografická“ postava Zuzy (Zuzana Šulajová) filmu Kataríny Šulajovej je výrazným príkladom takejto „spektáklovej“ identity: je určená na to, aby bola videná a obdivovaná. Režisérka sa v spolupráci s kostýmovým výtvarníkom i kameramanom necháva inšpirovať osobitým čarom svojej sestry (spiklenecky pritom odhaľuje aj jej drobné, no o to šarmantnejšie chybičky krásy ako „čaptavosť“ a krivé nohy). Necháva ju obliekať do stále iných outfitov, väčšinou s prvkami čínskych tradičných odevov, do fariieb, ktoré jej pristanú, a pod. Pred divákom sa mimovoľne zjavuje otázka, či aj pokus o akési motivačné prepojenie čínskych strihov jej blúzok so študijným odborom jej priateľa, študenta čínštiny, nie je v tomto prípade retrospektívny,

t.j. či „inšpirácia“ azijatskými prvkami v tvári samotnej Zuzany Šulajovej nebola podnetom k priradeniu štúdia čínštiny k postave jej filmového priateľa – podobne, ako si tvorcovia editoriálov v módnych časopisoch navzájom prispôsobujú „typ“ modelky a imageové trendy.

Dvojité kódovanie identity postavy, ktoré kombinuje prvky určené pre širšiu verejnosť s hravými suplementárnymi význammi vychádzajúcimi práve z faktu, že veľká časť najužšieho štábu i priateľov tvorcov pozná totožnosť „autobiografického“ vzoru, má vo filme *Hana a jej bratia* kabaretný a vo filme *Modré z neba* nostalgicko-melancholický ráz. Adásek využíva film aj na to, aby v ňom mohol predvádzať svoju vlastnú rodovo neistú identitu a v úlohe Hany sa doslova štylizuje v kabaretnom duchu. Herečky obsadené do rolí babičky, matky a dcéry vo filme *Modré z neba* sú zas

¹³ V súvislosti s Rapošom nemožno nespomenúť účasť významnej divadelnej kostýmovej a scénickej výtvarníčky Marije Havran ako autorky kostýmov vo filme *Suzanne*. Kým na jednej strane výtvarné artefakty, objavujúce sa vo filme, z veľkej časti pochádzajú od pacientov liečiacich sa od drogovej závislosti, a tým na pomyslenej úrovni „autentifikuju“ prostredie, v ktorom žijú Suzanne s Denym, na druhej strane kostýmy týchto dvoch postáv cielene pracujú s ich permanentnou autoštylizáciou.

fyzicky aj správaním príbuzné vzorom z rodiny scenáristky Jany Skořepovej, takže si tých málo divákov, ktorí ich náhodou poznajú, už nemôžu byť istí, do akej miery ide o reálne prežité situácie, skutočné spôsoby reagovania, skutočné skúsenosti či povahové vlastnosti jednotlivých „vzorov“. Hranica, za ktorou začína fikcia, sa stráca. Všetko toto však ostáva obmedzené na úzku skupinu divákov/tvorcov, stále totiž ide o samostatne fungujúce dielo, v ktorom podobné významové štruktúry fungujú len dodatočne a výnimočne. Nie sú zapojené do žiadnej intertextuálnej hry, ako sa to deje v prípade diel s autobiografickými podtextami, ktoré je divák navádzaný odhaľovať v konfrontácii s inými textami (ako sú recenzie, rozhovory, bulvárne správy, vystúpenia v médiách a pod.) – teda s textami relatívne dostupnými vďaka určitému spoločenskému postaveniu tvorcu v rámci kultúrnej výmeny (či už je to tvorca-autor, kultový tvorca, alebo v súčasnej dobe aj tvorca-brand) – čo je práve prípadom Dušana Rapoša, štylizujúceho sa nielen na multimedialného, ale aj multibrandového umelca¹⁴.

Na prvý pohľad je hra so stieraním hraníc medzi postavou a jej „autobiografickým“ vzorom jedným zo základných zdrojov audiovizuálnej slasti aj v Rapošových filmoch, počnúc dotykmi medzi metatextuálnou a filmovou realitou vo filme *Rabaka*, kde traja z členov populárnej skupiny Elán (Jozef Ráž ako Jožo, Ján Baláž ako Jano a Gabriel Szabo ako Gabo) hrajú členov vymyslenej hudobnej skupiny, podľa ktorej film získal názov¹⁵. Prvá *Fontána pre Zuzanu* je v tomto zmysle len nultým stupňom, filmom, v ktorom prepojenia so životnou realitou jednotlivých členov štábu nie sú zreteľné a ani sa nestávajú súčasťou cieľenej tvorby významov zapojených do jeho štruktúry¹⁶.

V skutočnosti však musíme vytýčiť hranice, ktoré oddeľujú na jednej strane Rapošove filmy od zmiených filmov Borušovičovej a Adáska, a na druhej strane odlišujú aj film *Hana a jej bratia* od filmu *Modré z neba*. V prípade *Modrého z neba* ide o obmedzený okruh pamäte, ktorá sa týka iba rodiny scenáristky, a ktorá sa vďaka komunikácii medzi členmi štábu stala súčasťou spoločného systému poznatkov skupiny zostavenej zo spolupracovníkov na filme i jeho divákov. *Hana a jej bratia* už pracuje so širšími okruhmi – ráta s referenčným rámcom, týkajúcim sa vzťahov medzi pedagógmi a študentami dvoch bratislavských fakúlt – divadelnej a filmovej¹⁷, a tiež s referenčnými rámcami týkajúcimi sa dejín bratislavského starého mesta, fanúšikov Hany Hegerovej či úzkej homosexuálnej komunity, ktorá príležitostne združuje pamäť všetkých troch spomínaných skupín (fakúlt VŠMU, návštevníkov a dôverných znalcov uličiek starého mesta, či poslucháčov Hegerovej). Pamäť je tu teda radikálne individualizovaná (odkazuje k osobným spomienkam režiséra, scenáristu a hlavné-

¹⁴ Dve základné odvetvia jeho tvorby, réžia a tvorba hudby, boli napríklad v istom období rozdelené aj do dvoch oddelených identít. Rapoš ako hudobný skladateľ v zahraničí vystupoval pod pseudonymom Sui Generis, ako režisér zostal známy najmä ako tvorca trilógie o Zuzane doplnenej filmom *Suzanne*, a to aj napriek úspešnej kariére dokumentaristu či autora divadelných muzikálov.

¹⁵ Ján Baláž a Jozef Ráž sú spolu s Martinom Karvašom aj autormi hudby k filmu.

¹⁶ Je samozrejme možné podotknúť, že v určitom zmysle by preto prvý film o Zuzane mohol lepšie spĺňať nároky na reprezentáciu kolektívnych identít, paradoxne sa však stáva opak.

¹⁷ V úlohe Martinovej kamarátky pani Theodory vidíme pedagogičku Katedry bábkarskej tvorby Martu Žuchovú, v role doktora Dugu pedagóga Filmovej a televíznej fakulty Juraja Mojžiša. Adásek okrem toho vyvoláva podozrenie, že postava učiteľa bábkohereckva, ktorý sa pokúša Martina zviať, má tiež predobraz v reálnej osobe.

ho protagonistu v jednej osobe, Vlada Adáska) a zároveň odkrytá vo svojej socializovanej nahote¹⁸. Zlučuje totiž pamäte sociálnych skupín, pripúšťa prieniky medzi spomienkami rôznych minoritných skupín a spomienkami širokých spoločenských vrstiev (reprezentovaných najmä stereotypnými postavami rodinných príslušníkov hlavnej postavy, dospelujúceho chlapca Martina).

Filmy Dušana Rapoša naproti tomu nepracujú v takej miere s osobnými zážitkami (alebo s tým, čo divák môže podozrievať z povahy osobných zážitkov), stále však prezrádzajú zvláštny druh sebastačnosti režiséra, ktorý sa zreteľne uspokojuje s určitou úrovňou znakov, odpojených od pevného sveta referentov. Na rozdiel od Adáska však nejde o dočasnú prázdnotu, motivovanú zreteľne iniciačným príbehom hľadania vlastného „ja“. Nejde ani o premyslený odpor k esencionalizmu, hoci práve zvláštny druh „prázdnoty“ Rapošových filmov poskytuje útočisko zaujímavým príkladom práce s anti-esencionalizmom (spomeňme znova príklad postavy, ktorá je v dvoch posledných *Fontánach pre Zuzanu* rezervovaná pre Ibrahima Maigu – postavy, pri ktorej sa esencia „slovenskosti“ stráca v milom nezmysle, i keď trochu kolonialisticky motivovanom).

Napriek systematickému podlamovaniu esencie kolektívnych a individuálnych identít, ktoré začína už vo chvíli, keď sa v *Rabake* rozhoduje „odbehnúť“ od príbehu ku klipovitým ilustráciám skladieb skupiny Elán, totiž Rapoš zostáva verný určitému druhu viery v esenciu – v esenciu tradičných rodových vzťahov a rolí, ktorú Adásek nahrádza rovnako hľadaním individuálnej autenticity, ako i parodovaním a karirovaním rôznych transgendrových a meštiackych identít. Predtým, ako sa vrátim k otázke rodových identít u Rapoša, si však znova položím znova otázku, o aký druh kolektívnych identít ide v prípade prvej *Fontány pre Zuzanu*? Práve tento film je totiž kľúčom k Zuzaninmu „pôvodu“: k rodinnému pôvodu tejto postavy i k určitým predpokladom Zuzaninho osudu ako ženy. Je však aj vodítkom k tomu, ako Rapoš narába so znakmi a s problémom reprezentácie.

V prípade prvého filmu o Zuzane totiž ide najmä o populárne dielo, ktoré sa pokúša priblížiť dospelujúcej mládeži a ktorého naratív je podriadený snahe o vizuálnu atraktivitu klipovitých pasáží sprevádzaných skladbami populárnej hudobnej skupiny. Tento film nenarába s rovinou spektaklu v silnom slova zmysle, s neodškriepiteľnou povrchovou atraktivitou, nenárokuje si na vizuálnu (ani na hudobnú a zvukovú) dokonalosť a pracuje skôr s rovinou, ktorá je za vnímateľným. Tým sa vo veľkej miere dá ospravedlniť amatérske herectvo, nekomplikovaná práca s komponovaním záberov, s osvetlením a strihom, ale aj zjavné prehrešky proti remeslu a pod.¹⁹ Všetky jeho zložky pracujú s rovinou náznakov, ktoré by sa do obrazu dokonalého spektaklu mali spojiť až v myšliach skupín, ktorým je film adresovaný. Ide vlastne o druh simulácie spektaklu, o druh nepísanej dohody s divákom, ktorý na film bude – aj vzhľadom na dobový kontext, na nedostatok podobných filmov i na obmedze-

¹⁸ K socializácii pamäte ako nevyhnutnému faktú, bez ktorého pamäť nemôže existovať pozri znova ASSMANN, J.: c. d., s. 36-38.

¹⁹ Jan Rejžek vo filme a dobe napríklad pripomína, že Zuzanino oblečenie sa zázračne mení v dvoch záberoch, a pripája o dosť uštipačnejšiu poznámku, že podľa veku predstaviteľa otca by Zuzaniným otcom mal byť v 17-tich. Jeho hlavné výhrady sa však týkajú „vykričaných“ rekvizít a symbolov typu tvári za mokrým oknom a zrkadielok v tvare srdca a istého manierizmu, zakrývajúceho neschopnosť vytvoriť príbeh na jednej strane mozaikovitosťou a na druhej prílišnou extravaganciou kamery. Porov.: REJŽEK, J., ref. 5);

né technické či finančné možnosti – reagovať, akoby bol vizuálne a akusticky skutočne príťažlivý; tento aspekt pritom nič nemení na fakte, že zároveň ide o žánrovú simuláciu filmu „verného realite“ a „napodobňujúceho“ realitu i v jej neidylických, všedných i smutných aspektoch – akým je práve nevyhnutnosť návratu z idylly letných prázdnin a letných lások do každodenného režimu povinností a záväzkov školskej dochádzky).

S rovinou metatextuálnych náznakov „životného sveta“ (Lebenswelt, Alfred Schütz)²⁰ sídliskovej mládeže pracuje prvá *Fontána pre Zuzanu* aj v prípade strategickej volby reprezentovaných identít. Film je konštruovaný tak, aby mohol osloviť viaceré skupiny divákov, hoci nie vždy súčasne: na jednej strane je to tzv. „mládežnícky film“ s populárnymi songmi, no na druhej strane ide o film, ktorý sa snaží názorovo vyhovieť aj iným vekovým skupinám. Príkladom je moment, kedy Zuzanin nápadník Olino pochopí motiváciu hundravého domovníka žijúceho v susedstve (syn sa mu zabil na motorke, preto starý pán zanevrel na motorkársku, povaľačskú mládež)²¹. Adresátom tohto momentu nie je vopred daná, konkrétna skupina, je hmlistý, spája generáciu dospievajúcich detí s generáciou rodičov i starých rodičov. Do tínedžerského filmu je takto v rámci žánrovo povolených postupov infiltrovaný názorový systém rodinného filmu. V tomto filme však ešte nenachádzame náznaky onej Rapošovej hravosti, ktorá je namierená skôr na (reprezentáciu) kontinuálneho stmefovania štábu spoločným projektom, ako na víziu reálneho diváka, ktorý si film má pozrieť a obľúbiť.

Podobne, ako v prípade filmu *Rábaka*, aj tu je základným momentom stmelenia diváckeho „kolektívu“ hudba, ktorá postupom času získava nostalgickú príchuť



Druhá *Fontána pre Zuzanu* sa do kín dostala v roku 1993. Snímka archív autorky.

k poslednej poznámke možno dodať, že Vladimír Ješina dostal dokonca za kameru cenu na XXIV-tom Festivale československého filmu v Mariánskych Láznach, a to „za umelecky nápadité a netradičné stvárnenie obrazovej zložky“ – podľa *Fontána pre Zuzanu – Bulletin pre tvorivú diskusiu o filme vo FK ÚSF dňa 8. 5. 1986*. Spracovala Marianna Forrayová. Bratislava: Slovenský filmový ústav, máj 1986.

²⁰ SHÜTZ, Alfred – LÜCKMANN Thomas: *Strukturen der Lebenswelt*. Frankfurt am Main : Suhrkamp 1979.

²¹ Jedným z tých, ktorí vyjadrujú pochybnosti o tom, či staršie generácie divákov vôbec odkryjú „ľudsky pôsobivé časti“ popri „povrchnej atraktivnosti viacerých scén“, je aj kritik Ivan Bonko (BONKO, Ivan: *Fontána pre Zuzanu*. In: Pravda, 22. 5. 1986, s. 5.).



Eva Vejmělková v druhej časti cyklu o Zuzane. Snímka archív autorky.

a film sa tak pre istú časť diváctva stáva nielen emblémom doby, ale aj určitého životného obdobia ("mladosti") – emblémom akejsi spoločnej kolektívnej minulosti, ktorá sa „odráža“ napokon aj v iných zložkách obrazu a zvuku, v slangu, ktorým rozprávajú postavy, v dobovej móde a pod. Hoci teda reprezentácia kolektívnych identít zostáva na pomedzí medzi napĺňaním určitých žánrovo rozpoznateľných stereotypov a splňaním skrytých túžob divákov, stále je určitým druhom reprezentácie a navyše sa jej darí poukazovať na dynamickosť identity ako takej (žánrový model filmu o prázdninovej prvej láske predpokladá totiž práve to, že postavy sa menia, dozrievajú, dokonca ako sme videli, spolu s nimi sa „ľudskejšími“ stávajú aj ich susedia).

V tejto súvislosti treba ešte raz zdôrazniť, že napĺňanie žánrových vzorov v pôvodnej *Fontáne pre Zuzanu* skutočne ráta so svetom esencií, ktorý však zostáva mimo zmyslovo vnímateľného sveta fikcie (teda mimo skutočný obsah obrazov, slov, zvukov). V rámci jeho naratívnej stratégie nájdeme viacero spôsobov, ako na tento svet, transcendujúci faktický svet diania Rapoš poukazuje, a ako posilňuje v divákovi ilúziu o existencii takéhoto sveta – sveta, v ktorom sa má stretnúť pravé „my“ tínedžerov, neobmedzujúce sa na vonkajšiu expresiu, „my“ citlivé, tolerantné a túžiace po takmer antických hodnotách krásy, dobra a pravdy. Príkladom, zdôrazňujúcim transcendovanie takéhoto „my“ nad vnímateľný svet znakov, sú časté úniky od deja, mäkkým protisvetlom zaliate spomalené zábery na Zuzanine vlajúce, krásne dlhé vlasy, alebo scény, v ktorých je medzigeneračný kontakt posunutý na úroveň mimoslovného porozumenia (spomínaná scéna s domovníkom, ktorý stratil syna – akonáhle sa túto informáciu hlavná mužská postava dozvie, slová už ďalej nie sú potrebné).

Naproti tomu charakterizuje naratívnu stratégiu Rapošovho filmu *Suzanne* už najmä cynická hravosť, ktorá sa obmedzuje na tok označujúcich a na zmyslový pôžitok, ktorý tieto označujúce poskytujú. *Suzanne* sa zo série „Fontán“ síce vymyká, ale zároveň funguje ako odkaz, či presnejšie diskontinuitný rad odkazov na ňu (meno hrdinky, momenty odhaľovania jej zraniteľnosti a odkázanosti na seba, nemožnosť spoľahnúť sa na pomoc mužov, ktorí sú a zostávajú nezrelí, a pod.). *Suzanne* podobne, ako dve pokračovania *Fontány pre Zuzanu*, pomáha nastoliť otázku, kto je a kto má byť divákom Rapošových filmov? Obsadenie partnerky režiséra do hlavnej roly a takisto názov filmu jasne evokuje prvé dve „Fontány“, zároveň však poskytuje priestor páru na hru, ktorej súčasťou nie je len profesionálna realizácia určitého sujetu, ale

aj široká škála pre verejnosť viac alebo menej čitateľných interných žartov, alúzií, viacmyselných či (ne)zmyselných verbálnych, názorových, hudobných a vizuálnych ornamentov, vtipov i vyprázdnených metafor, aké si ľahko môžeme predstaviť vo funkcii vzájomné potešenie a obdiv vzbudzujúcich kontaktných prvkov reči, ktorými si jednotliví členovia malých komunit potvrdzujú svoje hierarchicky nadradené miesto a zároveň umožňujú kolektív stmelovať.

Príbeh je aj tentoraz podriadený segmentácii filmu do pomerne autonómnych žánrových scének a pasáží inšpirovaných dobovo akceptovateľným videoklipom. *Suzanne* umožňuje Eve Vejmeľkovej štylizovať sa na postpunkovú bosorku, vampa či provokujúce, odvážne, ale neprístupné dievča, ktoré po ďalšom vyhodení z práce a po tom, ako musela vrátiť uniformu odkráča domov v spodnom prádle a ešte si po ceste nechá pripáliť cigaretu okolostojacími robotníkmi. Jej postava pritom zostáva (alebo presnejšie, príležitostne sa „stáva“) prototypom detsky hravej a vynaliezavej, starostlivej a milujúcej, vernej a pritom vášnivej milenky jediného muža. Ak o nejakej „esencii“ postavy Suzanne môžeme uvažovať, tak tá bude vychádzať práve zo známej a populárnej maskulínnej predstavy o premenlivej, „multifunkčnej“ identite ideálnej ženy, ktorej predpokladom je však normalizované „jadro“ vernej manželky²², neprístupnej pre iných mužov. Takáto konotácia platí na úrovni metatextuálnych prepojení s mimofilmovým vzťahom Vejmeľková-Rapoš, no platí aj na úrovni príbehu – kde výstredná Suzanne nakoniec porodí vytúžené dieťa, hoci nepriaznivé okolnosti, v ktorých žila, sa podpisujú pod jej smrť, aj smrť jej dieťaťa. Zabije ich totiž jej drogami zdevastovaný partner Deny. Predstaviteľom Denyho, ktorý ako fotograf pomáha racionalizácii jej vizuálnych premien a zdôrazňuje tak moment hry, predvádzania, je pritom Maroš Kramár – pod silným mejkapom, s tmavým strniskom na hlave, so zafarbenými mihalnicami a očnou linkou, často polonahý a väčšinou v podobne postpunkových kostýmoch²³, ale stále so svojim detským výrazom, ktorého sa ani v tomto filme nezabavil. Sexualizovanie jeho tela je teda vo vzťahu k „zadanej žene“ Eve Vejmeľkovej nevinné²⁴. Podobne, ako jej masky a kostýmy, funguje len ako prázdny znak, simulácia, ktorá sa nespája s povahou postáv ani hercov.

Suzanne je vôbec zo všetkých Rapošových filmov najbohatší na scény simulácie vzťahov, vrátane tých sexuálnych a erotických. Simulácia (ktorú musíme chápať najmä ako protiklad stotožnenia) nie je len dominantným spôsobom herectva dvojice Kramár-Vejmeľková, je to tiež spôsob, akým nimi stvárnena milenecká dvojica komunikuje s vonkajším svetom. Poukazujú na to už spomínané úvodné zábery, keď si Suzanne v spodnom prádle nechá pripáliť cigaretu, a na simulácii jej záujmu je založené

²² V Rapošových filmoch s Evou Vejmeľkovou sú totiž ženy koncipované ako osoby so „správnou“, meštiackou morálkou vyžadovanou a predpokladanou podstatou i túžbami. Muži a spoločnosť (a ako následok ich správania aj rozvrátené rodiny) sú však tí, ktorí im bránia tieto túžby zrealizovať a svoje „jadro“ ukázať navonok.

²³ Kramár sa s podobným imidžom vrátil z U.S.A., neskôr často novinárom zdôrazňoval, že ho práve táto cesta pripravila na postavu narkomana Denyho. Podobný diskurz, založený na zdôrazňovaní osobných skúseností s narkomanmi, aj keď veľmi sprostredkovaných, šírili Rapoš (stretávajúci drogovu závislosť denne v Petržalke, čo s obľubou s istou dávkou exotizmu citovali hlavne české médiá, a stretávajúci sa s nimi aj zblízka, ako hudobník) i Vejmeľková (ktorá navyše v rámci štúdia psychológie pracovala v Bohniciach a stala sa aj tvárou reklamných video šotov, ktoré zdôrazňovali problém liečby drogovej závislosti).

²⁴ Dušan Rapoš a Eva Vejmeľková sa zosobášili až v roku 2000, 22. júla v Las Vegas. Po tejto udalosti už dodnes spolu nenakrútili žiaden film.

aj dravé zvedenie strážcu zoológickej záhrady, počas ktorého sa Deny môže nerušene votrieť ku klieťkam so zvieratami – nehovoriac o opakujúcich sa fotoseansách, v ktorých Deny štylizuje Suzanne na divoké módné ikony, hrdinky populárnych fotorománov či plagátov z mládežníckych časopisov.

Povedať, že „sami sebou“ sme len pod vplyvom drog však s vierou v autenticitu má málo spoločného. Znamená to jednoducho popretie akýchkoľvek autorít mimo vlastného, narkotizovaného vedomia. Rapoš tým poukazuje na začarovaný kruh drogovej závislosti – Deny, závislý na dodávateľoch, sa pokúša presvedčiť okolitý svet o tom, že práve pokračovanie v braní drog a teda aj v spomínanej závislosti ho robí „sebou samým“. V uzamknutí sveta autenticity do „narkotického stavu“ sa však mimovoľne ozrejmujú opäť čosi z cynickej stratégie nielen Rapošovho filmu, ale aj jeho mužského hrdinu. Ide o postmoderný cynizmus ako postoj nedôvery v slovo, ktoré plne nahrádza už len pôžitok²⁵. Cynik Rapoš i jeho hrdina Deny sú na prvý pohľad porovnateľní solipsisti, žonglujúci s pôžitkami mimo požiadavky komunikácie pravdivých výrokov. Práve do repertoára takýchto pôžitkov môžeme prirátať aj tie, ktoré vyplývajú z kopírovania sociálne-politickej rétoriky. Rozdiel medzi Denym a režisérom filmu je však v tom, že Rapoš túto rétoriku kladie svojim postavám do úst s tajným priánim politického účinku (film bol distribuovaný v rámci protidrogovej kampane a neskôr sa Rapoš skutočne pokúsil vstúpiť do politiky kandidátúrou na volebnú listinu strany ANO v parlamentných voľbách 2006). Rapošova rétorika je dvojsečná, na jednej strane cynicky antiesencialistická, na druhej však predostierajúca vieru v nežné srdcia a povahy svojich hrdinov (a dokonca dúfajúca v prebúdajúcu a výchovnú moc slova – niektoré zjavne didaktické repliky možno nesmerujú k tomu, aby autodeštruktívnu spoločnosť priviedli do rúk správneho sociálneho systému, zato však smerujú k „zamysleniu“ sa nad sebou a k akémusi morálnemu znovuzrodeniu celej spoločnosti. Jedným z najnapadnuteľnejších miest filmu *Suzanne* – mimo množstva klíšé a vyprázdnených znakov donekonečna variováných a reprodukováných populárnou kultúrou – je pritom fakt, že aj prvky, ktoré sa tento film pokúša integrovať do homogénneho ideologického „posolstva“, sú v ňom skombinované na základe jednej z charakteristických metód produkcie zmyslu v popkultúre: z recyklácie a kladenia rôznych a často vzájomne kontradiktických verejných diskurzov a ideológií vedľa seba. *Suzanne* sa ešte výraznejšie než „*Fontány*“ inšpiruje ideológiou tej vrstvy, alebo žánru, populárnej kultúry, ktorý neváha spojiť ideologicky protichodné obrazy bez stopy akéhokoľvek vnútorného kontrapunktu. Práve týmto spôsobom pracuje *Suzanne* aj s reprezentáciou kolektívnych identít, individuálnej pamäti svojich postáv či historickej situácie: všetky tieto pojmy akoby v nej strácali svoj obsah alebo minimálne zmysel²⁶, no zároveň sú kladené do takých vzájomných kombinácií, ktoré odsúvajú reálne spoločenské problémy pod maskou všeobecných ľavičiarских postojov. Produkčná

²⁵ Porovnaj ŽIŽEK, S., ref. 11, s. 107-112.

²⁶ Postavy obklopené bizarnými detailmi ako sú záchodová misa so zrkadlom či obrovský sadrový lúčny koník, žijú v podkroví a aj počas spánku sa správajú exhibicionisticky (Suzanne má čerstvo upravené dredy a čierne neglizé, Deny spí nahý, s namaľovanými očami). Suzanne navyše neustále mení posolstvo svojho imageu. Neustále hry s identitami dopĺňajú ich celkovo asociálny životný štýl, v ktorom individuálna pamäť a dejiny prestali byť dôležité. Ich pamäť je neustále odsúvaná mimo ich vedomia a dejinných okamihov Rapoš maskuje v utopickom prostredí útulku pre psov, mimo mesta. Celkom príznačne je návrat do reálneho sveta sprostredkovaný až príchodom Suzanninho otca, ktorý spustí lavínu jej spomienok a v konečnom dôsledku urýchlí aj jej smrť.

a distribučná situácia filmu *Suzanne* nie je teda o nič menej cynická, ako situácia *Fontány pre Zuzanu 2*, kedy Rapoš precítene spomína na drastické skúsenosti, ale aj životné podmienky, s ktorými sa stretol pri nakrúcaní v Rusku – no ako napríklad pripomína recenzentka Pravdy Eva Hoffmannová²⁷, nič z týchto zážitkov sa nedostalo do filmu. Spomínaná názorová jednotnosť, ktorou sa Rapoš, zdá sa, pokúša ovplyvniť svoje pomyselné publikum, teda nie je koherentná s obrazmi, činmi postáv, či s ideologickým zavíšením (posolstvom) príbehu. Okrem toho, samotný spôsob charakterizácie postáv ráta s apriornou dvojznačnosťou identity. Rapoš napríklad buduje dve hlavné postavy filmu *Suzanne* na princípe kombinácie rebélie a nehy, čím vlastne zrádza hodnoty



Hereckým partnerom Evy Vejmělkovej bol v tom čase nesmierny populárny hudobník Paľo Habera. Snímka archív autorky.

navonok proklamovanej anarchie a vzdoru a neustále ich navracia svetu normality (najmä vyzdvihovaním túžby po láske), resp. svetu empatie (napríklad s trpiacimi psíkmi v útulku), ale aj svetu detinskosti – tá okrem iného pomáha divákovi nebáť sa zdanlivej divokosti postáv a zároveň pomáha režisérovi vyzdvihnúť ich bezbrannosť voči vonkajšiemu sociálnemu svetu.

Detinskosť dvoch hlavných postáv je obsiahnutá už v spôsobe bežného prejavu (najmä mimiky a dikcie) predstaviteľov dvoch hlavných rolí, a Rapoš trvá na jej exponovaní, ktoré ich hereckému prejavu dáva rozmer hravosti i nevážnosti. Vyššie spomenutý nihilizmus hlavnej mužskej postavy, rovnako ako jeho pohrdanie ľavičiar-skými názormi (ironická poznámka na účet Suzanne, ktorá sa rozplýva nad tým, že robotníci na železnici sa „na nič nehrajú“), sú napríklad neustále konfrontované s vyzdvihovaním jeho detinskej závislosti na Suzanninej láske, ktorú Kramárovo infantilné herectvo a výraz nepríčetného neviniatka dovádzajú až k typickej autoparodickej polohe, akú poznáme z jeho filmových i mimofilmových mediálnych vystúpení.

Suzanne však nefunguje len na princípe pomerne transparentného maskovania určitých postojov alebo významov ich zdanlivými protikladmi, ale aj na princípe asambláže viacerých ideologických systémov a zapájania do hry ambivalentných afektívnych systémov. V prípade *Suzanne* si, podobne ako v prípade trilógie *Fontán pre Zuzanu*, teda nevystačíme s postmodernými konceptmi konca dejín, voľného prúdeňa označujúcich bez označovaných, alebo s konceptom simulakra či diskurzívnej nekoherentnosti. Musíme ich doplniť o pretrvávajúcu tendenciu podporovať vieru

²⁷ HOFFMANNOVÁ, Eva, ref. 5.

v pravdu a dokonca aj krásu a dobro aspoň na úrovni sugerovaných emócií – resp. o prenesení spomenutých konceptov z úrovne racionálneho porozumenia k porozumeniu emocionálnemu, ktoré je schopné preniesť sa aj cez evidentné ideologické absurdity. V tomto prípade môže byť užitočný koncept prispôsobenia, aký v súvislosti s používaním archívnych materiálov v popkultúre ponúka William Wees. Čo vidíme v *Suzanne* totiž do istej miery pripomína efekt známeho a Weesom citovaného videoklipu k piesni Michaela Jacksona *Človek v zrkadle*, kde dramaticky vyznievajúce dvojveršie (“ak chceš urobiť svet lepším (“pozri sa na seba a urob zmenu”) v obrazovej rovine vrcholí obrazom jadrového výbuchu, po čom však bezprostredne nasledujú zábery na „svetových lídrov, ktorí vyjadrujú radosť: Begin, Sadat a Carter si podávajú ruky, Lech Walesa a jeho stúpenci oslavujú víťazstvo Solidarity, biskup Desmond Tutu sa smeje a tleska”²⁸.

Kým ale Jacksonov videoklip používa archívne dokumentárne zábery, Rapoš vychádza z obrazov nepokryte odkazujúcich k simulácii a artificialnosti, inšpirovaných predovšetkým vizualitou a naratívitou módnych fotografií a žánrových obrazov populárnej audiovizuálnej kultúry (film, videoklip). Napriek tomu, výsledok je príbuzný: práve tak, ako dokumentárne zábery politikov v spomenutom videoklipe, ani postpunkové kostýmy, „originálne” no ideovo veľmi transparentné (až gýčové) architektonicko-scénografické prvky²⁹ či líčenie postáv nemajú autentifikovať *konkrétny* historický a ideologický zmysel jednotlivých obrazov, ale skôr sprostredkúvať nadľahčenú verziu všetkopresahujúcej viery v pokrok, pravdu a dobro. Rapoš pri tomto sprostredkúvaní používa väčšie odbočky ako tvorca Jacksonovho videoklipu³⁰. Namiesto dokumentárnych záberov, priamo sa odvolávajúci na pravdivosť toho, čo ukazujú – atómová bomba, či identita politikov sú divákmi vnímané ako súčasť pravdivej minulosti, o ktorej nie je treba diskutovať – napríklad volí simuláciu, a namiesto konceptu pokroku a dobra ukazuje únikový svet dvoch drogovovo závislých ľudí, ktorí tragicky skončia. Takisto ani emócia, s ktorou primárne pracuje, nie je povznášajúca ako u Jacksona³¹. V oboch prípadoch, u Rapoša i v Jacksonovom videoklipe, však napriek tomu ide o porovnateľné prispôsobenie kultúrnych kódov, ktoré nemá jasné ani politické, ani ideologické aspirácie.

Do filmu *Suzanne* Rapoš znova implantuje morálno-sociálne cítenie, akúsi falošnú morálnu toleranciu a empatiu k vyvrhelo spoločnosti, ktorých vníma v kontexte záporného vzťahu tak k minulosti, ako i k budúcnosti. Na minulosť odmietajú myslieť, budúcnosť nemajú (paradoxne ju však skutočne stratia až vo chvíli, keď sa do ich života „z minulosti” vráti Suzannin dávno zabudnutý otec, znormalizuje Suzanne a urýchli tak jej smrť)³². Aktuálne správanie a postoje hlavných postáv sú totiž podobné, ako v dvoch posledných filmoch o Zuzane, nepriamo odvodené od nedostat-

²⁸ WEES, William: *Doména montáže: kompilácia, koláž a prispôsobenie*. In: *Kino-Ikon*, roč. 9, 2005, č. 1, s. 165.

²⁹ Je zaujímavé, že kostýmy pre film navrhla uznávaná scénografka Marija Havran, aj tie však v celkovom vizuálnom konexe filmu pôsobia prvoplánovo.

³⁰ Režisérom klipu „Man in the Mirror” je Don Wilson, klip mal videopremiéru v januári 1988, neskôr sa objavila aj druhá verzia, v ktorej boli použité tiež zábery speváka na koncerte.

³¹ U Rapoša má skôr ísť o (vizuálnu, akustickú, resp. „hudobnú”) atraktivitu anarchie, za ktorou však postupne odhaľujeme tú istú vieru v pravdu a dobro, a paradoxne i v pokrok.

³² Keďže Deny ostane opustený, úplne sa oddá drogám a v takejto nepričetnosti zabije Suzanne, ktorá ho neskôr príde navštíviť.



Ibrahim Maiga a Paľo Habera v druhom filme o Zuzane. Snímka archív autorky.

ku lásky v detstve, resp. v puberte. Minulosť postáv reprezentuje rozvrátená rodina a netreba na ňu myslieť. Vyhladky na nápravu v budúcnosti sú zasa podobne, ako vo všetkých dieloch *Fontány pre Zuzanu*, odmietané – nie však len zo strany osudu ako vo *Fontáne pre Zuzanu 2* (kde neschopnosť nájsť skutočnú lásku avizuje už záver predchádzajúcej *Fontány*) – tentoraz je totiž budúcnosť explicitne odvrhovaná aj samotnými postavami. Vo všetkých spomenutých prípadoch sa stretávame s určitým populárne-laickým modelom spoločenského outsidera s dobrým srdcom, človeka, ktorého psychologický profil je pevne zakotvený v kauzálnom spojení s absenciou nukleárnej rodiny (ktorú sa v tomto prípade pokúša nahradiť napríklad aj láskou k zvieratám) a ktorý navyše v mene záchrany česti spoločnosti predznamenáva zlý a skorý koniec, príliš skorú a neprijemnú smrť.

My, diváci môžeme s nešťastným osudom protagonistov len súcitiť, hoci veľká časť diváckeho pôžitku má vyplývať práve z bezpečného prežitia identifikácie s obrazmi anarchie.

Rapošova cynická ľavicovosť nespočíva len v tom, že vinu za nepekný osud svojich protagonistov implicitne pripisuje nedostatkom vo výchove, ktorú mala prebrať na seba rodina, alebo že sa odvoláva na jej neúplnosť a rozpad, ale rozprávanie dopĺňa aj nepriamymi obvineniami sociálnych skupín a inštitúcií, ktoré voči protagonistom zaujímajú rôzne druhy mocenského postavenia i nepriateľstva. Ekonomicky a sociálne silnejšie vrstvy, zamestnávateľia, škola ani štát, sa o dvojicu outsiderov nepostarali (rovnako ako sa nepostarali o túlavých psov). Majority odsudzujú alebo sa prinajmenšom nezaujímajú o asociálnych rebelov ani o súvislosti, ktoré stoja za ich konaním či životným štýlom. Zakaždým, keď vyjde najavo jej drogová závislosť,

je Suzanne vyhodená z práce. No rovnako, ako v iných formách súdobého „postmoderného cynizmu“, Rapoš v patetických odsúdeniach spoločnosti ukrýva nástroj na jej uchovanie. Jeho politické názory nadobúdajú formu kaviarenských rečí, stmelujúcich úzky a politicky nečinný (resp. neúčinný) kolektív okolo jedinej spoločnej veci – okolo určitého druhu spoločenskej hry, spočívajúcej v boji o zaujatie a udržanie hierarchicky výhodného postavenia, sprostredkovaného práve simuláciou politickej debaty. Tu sme opäť pri otázke – v tomto prípade politickej pamäti štábu.

Podľa antického modelu je však prežitá katarzia aj momentom oddelenia sa od sveta postáv, ktoré sú iné ako my sami³³. Ba dokonca sú iné nielen svojim výstredným a asociálnym správaním, svojim dobrovoľným a priestorovo i scénografickou symbolikou explicitne zdôrazneným outsiderstvom³⁴, či faktom, že zostali bez rodičov; sú totiž iné aj tým, že stratili svoju etnickú identitu.

„Ja som sa stala jeho Zuzanou, on mojou Fontánou“³⁵

Tu sa zas vraciame k otázke konštrukcie etnických a rasových identít v Rapošových filmoch. *Suzanne* je iná už svojim menom. A Rapoš ním nevytvára francúzsku mutáciu mena Zuzana nadarmo – postupne sa dozvedáme, že toto meno Suzanne dostala od otca, ktorý svoj obdiv k všetkému francúzskemu neskôr naplnil pomerne radikálnym spôsobom: aby mohol emigrovať do Francúzska, opustil Suzanne a jej matku, znova sa oženil, prijal manželkine meno a aspoň navonok sa tak „stal“ Francúzom. Táto zmena identity sa však udiala za cenu opustenia dcéry. Zrada otca, retrospektívne odhalená ako počiatočný bod tragédie, je však nielen zradou na mikroúrovni rodiny, ale aj zradou na úrovni etnika. Mohli by sme skutočnosť, že v tomto prípade ide o český národ (predstavitel otca Bolek Polívka aj predstaviteľka Suzanne Eva Vejmelková hovoria po česky) pochopiť ako nevedomý pokus o odbremenenie Slovákov od viny, aspoň na úrovni tohto konkrétneho fiktívneho príbehu³⁶. Dôležitejšie než zaoberať sa interpretáciou tohto, v istom zmysle arbitrárneho aspektu filmu

³³ Tragický moment Suzanninej smrti je ukázkovým príkladom kombinácie žánrového, melodramatického posolstva s prvkami módnjej fotografie (výstredná scénografia, efektne nasvietenie, jasné sociálne role črtajúce sa v kostýmoch i vizáži – Deny ako punker, novopečená matka Suzanne teraz už v svetlých, „meštiackych“ šatách). Jeho funkcia je práve oddeliť diváka od postáv, a to tesne po tom, ako sme anarchistickej postavu Suzanne spoznali v normalizovanom svetle, v svetlých šatách, bez vyzývavého líčenia, ako príjemnú a milú nádejnú matku a dcéru.

³⁴ Žijú mimo mesta, v podkroví (teda aj „medzi nebom a zemou“), pohybujú sa v bizarných priestoroch dekorovaných výtvarnými kusmi, ktoré buď priamo zdôrazňujú konflikt túžby po slobode (lúčny koník) a usadení (veľké huňaté papuče prilepené k podlahe v kúpeľni), alebo prevracajú bežné funkcie jednotlivých predmetov (zrkadlo v záchodovej mise). Ide o štruktúrne nevydarený pokus o nadviazanie na poetiku Jakubiska a Havettu – spolu s karnevalovým správaním postáv, s ich hravými dvojsmyseľnými gestami (napr. keď Suzanne sedí na soche, pokropenej červenou farbou, ktorá vzbudzuje dojem menštruačnej krvi – porovnaj s godardovsko-jakubiskovským zdôrazňovaním filmovej krvi ako obvyčajnej červenej farby).

³⁵ Výrok pririeknutý Eve Vejmelkovej podľa bulvárneho denníku *Nový čas*: (rea): *Randili až 15 rokov*. In: *Nový čas*, roč. 16, 2000, č. 137, 12. 6. 2000, s. 21. V tomto prípade je takmer rovnako pravdepodobné, že ide o bezprostredne zachytený výrok reálnej osoby, ako aj o výmysel alebo hypertrofickú deformáciu skutočného Vejmelkovej výroku.

³⁶ To však neznamená, že by sa Rapoš pokúšal o politicko-morálne posolstvo. Pokúša sa skôr vytvoriť obraz stavu vecí v aktuálnej (česko)slovenskej spoločnosti, a ten mu podľa vzoru dedičného hriechu alebo skôr fatalizmu antických tragédií otvára cestu k osudovým hriechom a najmä pýche generácie rodičov, ktorá vedie k tragickému koncu ich detí.



Propagačný plagát *Fontány pre Zuzanu 3* dáva najavo, že film vsadil na hviezdy slovenskej populárnej hudby. Snímka archív autorky.

Suzanne je však uvedomí si, že je len nepatrným príspevkom k rétorike, ktorú Rapoš uvádza od *Fontány pre Zuzanu 2*. Stratégie posilňovania národného sebavedomia, o ktorých je ťažké rozhodnúť, do akej miery sú vedomé a do akej nevedomé, sú napokon spoločné pre všetky štyri filmy o Zuzane. Za zdanlivým odmietaním etnicity ako esenciálnej zložky identity postáv teda tkvie vnútorný komplex malého národa, ktorý je podľa Rapoša bezpodmienečne treba prekonať, a jeho filmy takémuto prekonávaniu nielen napomáhajú, ale ho aj priamo reprezentujú.

Na záver túto tézu podporím niekoľkými krátkymi poznámkami. *Suzanne* nám so svojimi cynickými naratívnyimi i obrazovými stratégiami distribúcie ideologického zmyslu pomáha pochopiť konštruovanie etnických a rasových identít v druhej i tretej časti *Fontány pre Zuzanu*. Radostné spolunažívanie Slovákov a Čechov v druhom pokračovaní v tomto novom svetle nesvedčí o ignorovaní aktuálneho slovenského nacionalizmu, ani o vzdorovitom pokuse vytvoriť akýsi alternatívny utopický svet rasovej a etnickej spolupatričnosti. Svedčí skôr o prispôbení historického i sociálneho zmyslu stredoeurópskej multikulturality podmienkam „postmodernej“ prázdnoty. U hostinskej „mamy Kami“ (Helena Růžičková) si kamionisti dávajú guláš a borovičku, svojho kolegu čiernej pleti ironicky prezývajú Vápno a pasujú ho za Slováka, kým Zuzana bez akéhokoľvek vysvetlenia v tretej časti odrazu hovorí po česky³⁷.

³⁷ V súvislosti s na Slovensku bezprecedentnou produkciou troch jazykových verzií *Fontány pre Zuzanu 3* (originál je totiž anglický, k nemu sa dorábali slovenský a český dabing) je zaujímavé najmä vyjadrenie Evy Vejmelkovej v súvislosti s jej češtinou, ktorou hovorí tak v českej, ako aj slovenskej verzii. Podľa nej je Dušan Rapoš posledným československým režisérom, ktorý hercov nechá hovoriť rodným jazykom. Toto vyjadrenie je o to kurióznejšie, ak vieme, že Vejmelková, najprv dabovaná, vo *Fontáne pre Zuzanu 2* hovorila po slovensky (pretože „to dovede“), a najmä ak si pripomenieme ďalší bizarný fakt, a to ten, že domorodé africké jazyky vo filme takmer nepočuť, alebo že Ibrahima Maigu vo *Fontáne pre Zuzanu 3* dabuje Maroš Kramár s prehnanou imitáciou jeho šušľania – pozri napr. HLADÍK, Dalibor: *Jedno velké hororo*. In: *Magazín SME*, 28. 8. 1999, s. 8). Ibi alias Kramár hovorí po slovensky aj v českej verzii, kde popri všetkých dabovaných „domorodcoch“ predstavuje jedinou postavu, ktorá nehovorí česky (!).



Tretí film o Zuzane sa odohráva v atraktívnych afrických exteriéroch. Snímka archív autorky.

Vo svete označujúcich bez označovaných je totiž všetko možné, aj to, že Eva Vejmělková sa nebude musieť v každom pokračovaní trápiť so slovenčinou alebo zastierať svoj hlas hlasmi slovenských herečiek, ktoré ju dabovali. A na druhej strane, Rapošov príklad ukazuje, že maskulínna rétorika krčmových rečí určitej sociálnej skupiny sa zároveň ľahko môže stať podloží pre melancholickú veselosť, za ktorou naďalej vyčnieva temná, smutná strana zranených ženských sŕdc. Na rozdiel od výrazne maskulínnej rétoriky *Rabaky* sa totiž prostredníctvom série o Zuzane, z ktorej prvá časť ešte maskulínna bola, Rapoš čoraz viac upriamuje na oslavu ženskej psychickej sily. Prvá Zuzana je, podobne ako kráska, do ktorej sa zamiluje hrdina *Rabaky*, charakterizovaná najmä svojim fyzickým zjavom a nevinnosťou. Je objektom, ale zároveň je už hlavnou postavou. Postupne, s rozvojom vzťahu medzi Rapošom a Vejmělkovou, sa filmy o Zuzane pokúšajú viac o pochopenie akéhosi pomyselného všeobecného ženského uhla pohľadu. Dominantný, i keď maskovaný maskulínny diskurz však Zuzane stále bráni dosiahnuť šťastie po boku mužov. Oba prvé diely končia sklamaním v láske. Tragickú smrť tesne po porodení dieťaťa v *Suzanne* a svadbu s krásnym Talianom v treťom pokračovaní možno v tomto zmysle chápať ako rozvedenie tej istej rétoriky, ako dve vzájomne antagonistické verzie jej možného vyvrcholenia. Ide o rétoriku, pre ktorú je paradoxne silná žena nástrojom na potvrdenie moci slabého muža. Polarita sily a slabosti sa objavuje rovnako v rodovom, ako i etnickom, geopolitickom a rasovom zmysle. To, čo je podľa tradície moderného Západu chápané ako slabšie, má Rapoš potrebu prezentovať z opačnej strany – je to však neanalytická potreba mnohých povojnových rétorík, a najmä tých, ktoré sa stali populárnymi na prelome 70. a 80. rokov: objavujeme ju nielen v potrebe tvorcov-mužov uznať hodnotu žien, avšak prevažne na základe tradične „mužských“ vlastností (psychická

sila, produktivita, a pod.), ale napríklad aj v postkolonialistických diskurzoch o etno hudbe, ktoré si Rapoš prisvojuje na konci 90. rokov mimoriadne verne³⁸. V oboch spomenutých prípadoch Rapoš vystupuje ako hovorca slabých, avšak bez skutočného kritického ponoru do ich problematiky – ktorá sa vlastne podľa vzoru odôvodňovania zmyslu filmov pred prednovembrovými schvaľovacími komisiami využíva na zvýšenie etického kreditu filmu a jeho možné uplatnenie pred širším, ba dokonca náročným publikom.³⁹

Že je pre potvrdenie moci slabého (slovenského) muža najlepším miestom práve utopický svet filmu, ilustruje bizarné, no zároveň vsutku vtipné vyvrcholenie sústavného afirmovania slovenských hodnôt v závere tretieho pokračovania *Fontány pre Zuzanu*. V druhom pokračovaní filmu sa Rapoš ešte vždy pokúša utopickú fikciu sklbiť s potrebou vydať svedectvo o dobe, zachytiť sa o zmenené spoločensko-politické podmienky a upozorniť na novú spoločenskú traumu (nie je ňou už nedostatok populárnej kultúry pre sídliskovú mládež, ale sociálna a ekonomická neistota, kultúrna neukotvenosť a hrozba rozdelenia štátu, na ktorú upozorňuje symbolika kamionistov, čo večne žijú na cestách, či príbeh čašníčky Zuzany, ktorá nie a nie nájsť istotu v láske – takže jej hrozí osud mami Kami, ktorá mimochodom pôsobí so svojou češtinou už značne exoticky). V tomto filme sa globalizačný kolonializmus (umožňujúci aj malým národom prispôbovať si svojich „černochovo“) objavuje hneď vedľa sociálnych mýtov o chlupskej solidarite a večne nespravodlivej ženskej osamelosti. V treťom sekveli už ani toto sociálne podložie nie je potrebné. Akoby *Suzanne* (nahrútená medzi druhým a tretím sekvelom) nadobro rozbila vieru v sociálny mýtus, v tretej „Zuzane“ sa Rapoš odhodlal presunúť k celkom nečakanej podobe konštruovania kolektívnych identít. Problém zbabelých mužov a po vydaji túžiacich žien premiestnil do ešte výraznejšie utopického priestoru africkej osady, kde mu „domorodé“ obyvateľstvo umožnilo vytvorenie dvojitého zrkadla: reprezentuje totiž zrkadlo slovenskej identity vo svetle celosvetovej hierarchie národov, ale zároveň zrkadlo stratenej identity „asimilovaného“ Malijčana Ibiho Maigu alias Vápa⁴⁰. Je to skutočne vtipné „vyriešenie“ komplexu malého národa, pri ktorom známosť s Malijčanom Maigom poslúžila k vynájdeniu akejsi obdoby Rómov ako tradičného „malého Iného“

³⁸ Zaujímavé postrehy o rétorike vzťahujúcej sa na prehovory o etno hudbe (resp. tzv. world music) pri-náša Ivan Čolović v knihe *Etno* (ČOLOVIĆ, Ivan: *Etno. Priče o muzici sveta na Internetu*. Beograd: Biblioteka XX. vek, 2006).

³⁹ Explicitný príklad čoraz väčšej Rapošovej túžby po expanzii dáva práve *Fontána pre Zuzanu 3*, ktorej marketingová kampaň vo svete zdôrazňovala jej údajnú schopnosť zvyšovať rasovú toleranciu. Výborným príkladom sú najmä krátke články o oceneniach a ďalších úspechoch tohto filmu pri projekciách v Afrike, Európe a USA, ktoré v rôznych slovenských denníkoch pasírovala výkonná producentka spoločnosti Welcome Film & TV Eva Boďová (pozri napr. *Republika*, 1. 12. 1999, s. 10, *Národná obroda*, 2. 12. 1999, s. 15 – správy o premietaní filmu v Ríme). Welcome Film & TV Ltd. bol jedným z hlavných producentov filmu, popri Slovenskej televízii, Horizontu Slovakia o. c. p., a. s., a Štúdiu Koliba.

⁴⁰ V skutočnosti sa vo filme objavujú len „domorodí“ komparzisti a hlavné role stvárajú napríklad úspešná modelka, či detskí herci, pre ktoré je *Fontána* síce prvým veľkofilmom, ale nie aj prvou filmovou skúsenosťou. Keďže však ide o viac utopickú než reálnu komunitu, Rapošovi sa darí utuľtať aj problém neporovnateľnosti skúsenosti Ibiho Maigu s Mali a jeho zoznamovania sa s „južanmi“. Sám Maiga popri zdôrazňovaní odlišnosti dvoch krajín preberá populárnu rétoriku a po svojom režisérovi vo väčšine rozhovorov opakuje, že všetci Afričania sú rovnako chudobní, ale aj veselí, priateľskí a ochotní pomôcť (pozri napr. SOBOTOVÁ, Lea: *Nahý Ibi v Afrike*. In: *Republika*, roč. 6, 20. 8. 1999, s. 10). Takisto tvrdí, že ho domáce obyvateľstvo bralo ako „svojho“ (tamtiež).



Režisérom cyklu filmov o Zuzane je Dušan Rapoš. Snímka archív autorky.

vo vzťahu k niektorým východo-európskym a takmer všetkým balkánskym národom, t. j. iného, zastupujúceho autoreflexívny obraz majority⁴¹. Pozitívne valorizovaná, zjednodušená a zovšeobecnená africká exotika však nie je len šťastne vynájdenu obdoba k poetike Emira Kusturicu, ktorá by mohla parodovať slovenské podmienky. Prostredníctvom nej sa totiž Rapoš dostáva k viacerým stupňom konštruovania národného sebedomia:

Ibrahim Maiga už, napríklad, omnoho viac než v druhom pokračovaní *Fontány pre Zuzanu* vystupuje ako populárna osobnosť, ktorú divák pozná najmä ako speváka a tanečníka. Jeho identifikácia s fiktívnou postavou bola aj v predchádzajúcom filme oslabená, teraz však jeho postava doslova funguje ako odkaz na viacero nesúmerateľných identít,

z ktorých niektoré majú (auto)biografický charakter⁴², iné sú zas vyslovene fiktívne (je totiž spolu s Vejmělkovou jediným odkazom na predchádzajúcu *Fontánu*, aj keď ich postavy nepochopiteľne rýchlo zmenili spoločenský status). Jeho postava je teda prezentovaná zároveň ako fiktívna a metafilmová⁴³. Aj v soundtraku k filmu

⁴¹ V slovenskom filme je takýto exotizmus (a vôbec spolupráca s africkými krajinami na výrobe filmu) ojedinelá a nečakaná. Sám Rapoš sa priznáva, že chcel prekvapiť svojich divákov ("fontánistov", ktorí podľa jeho očakávaní mali tvoriť hlavnú divácku skupinu – pozri HOJOVÁ, Katarína: *Fontána je predovšetkým symbolom lásky*. In: Kultúrna príloha Národnej obrody, 21. 8. 1999, s. 14). Na nápad nakrútiť film v Afrike prišiel pri pozeraní fotografie Ibrahima Maigu z jeho vtedajšieho videoklipu, kde bol štylizovaný na afrického domorodca.

⁴² Údajne je postava Ibiho v tomto filme inšpirovaná Maigovými malijskými skúsenosťami a z nich vyplývajúcim názorovým systémom, myslením, naviazanosťou na rodinu a pod. (porov. HOJOVÁ, K.: c. d., s. 13).

⁴³ Priam metalepticky pôsobia scény, ktoré čiastočne vychádzajú z reálneho Maigovho života a spoločenského statusu: napríklad keď „Ibi“ dáva autogram pracovníkovi bratislavského letiska, alebo keď v závere filmu tancuje v detvianskom kroji – ako to po uvedení *Fontány pre Zuzanu 2* robieval na koncertoch skupiny Tublatanka. Na druhej strane je príbeh fiktívny, len vzdialene sa odvoláva na Maigovo rodinné zázemie (početná rodina, dôležitosť rodinných hodnôt), ale nakrúcaný bol nielen v inej africkej krajine, ale aj v odlišnom sociálnom prostredí. Aj keď „klan“ Maigovcov je prezentovaný ako naturalizovaný v polofiktívnej dedinke Bantumbe (ktorej vzorom je dedina Tengenenge, kde ženy skutočne vyrábajú sochy a ktorú Rapošovi poradil Boris Filan, keď sa upustilo od nakrúcania v Maigovom rodnom Mali kvôli bezpečnostnému a zdravotnému nebezpečenstvu – malária). Výmena západoafrickej za juhoafrickú krajinu však neznamenala hlavný významový posun: Maiga totiž prišiel z hlavného mesta Mali, z rodiny guvernéra, zatiaľ čo vo filme je jeho rodina usadená na idyllicky stereotypnom africkom vidieku.

je väčšie miesto venované jeho hudbe (vzniká tak podobný marketingový efekt, ako pri vzájomnej popularizácii druhého filmu o Zuzane a osobnosti Paľa Haberu, ešte vždy pôsobiaceho v Tublatanke), a napokon sa Ibrahim Maiga uplatňuje konečne aj ako tanečník. Keď však pred záverom filmu, na svadbe Zuzany a talianskeho etnológa zatancuje Maiga dupáka v detviaskom kroji a za sprievodu piesne *Čierny bača*, môžeme to chápať nielen ako odkaz na niektoré jeho mimofilmové vystúpenia (napríklad so skupinou Tublatanka počas prezentácie albumu, ktorý vyšiel paralelne s uvedením *Fontány pre Zuzanu 2*), ale aj ako extrémnu verziu Rapošovho pokusu o *symbolické prisvojenie* si tohto milo naivného príslušníka inej rasy. V tomto prípade je však prisvojenie o čosi expanzívnejšie. Popri (už niekoľko rokov) prispôsobivom Maigovi v slovenskom kroji totiž tancuje aj modelka Marilyn Ngondo, predstaviteľka Nene. Rapoš tak do „oficiálnej“ slovenskej kultúry vnáša prvok, ktorý je pre ňu netypický, objavuje sa však veľmi výrazne u iných, južnejšie položených, balkánskych Slovanov, a prejavuje sa častou expanzívitou rétorik, založených nielen na vyzdvihovaní údajných vlastných kultúrnych hodnôt, ale predovšetkým na dobrosrdečnej ochote zaúčať iné kultúry do ich tajov.⁴⁴

Skutočnosť, že národné sebavedomie sa – s výnimkou spomenutého detvianskeho tanca – neopiera takmer o žiadne explicitné znaky „slovenskosti“, nie je teda paradoxom, ale jeho výnimočne vysokým stupňom. Krásnu Češku Vejmeľkovú Rapoš napríklad vníma ako natoľko prisvojenú slovenskou popkultúrou, že jej už môže dovoliť hovoriť vo svojej materštine, i keď v oboch predchádzajúcich častiach hovorila po slovensky, v „dvojke“ dokonca svojim vlastným hlasom⁴⁵.

Nie je potrebné veľké zveličovanie, aby sme pochopili, že Vejmeľková ako jeho „vlastníctvo“ a teda aj „vlastníctvo“ slovenského národa môže zároveň hovoriť po česky (benevolentné gesto moci) i simulovať vydaj za príťažlivého Taliana. Svadba s talianskym etnológom má, podobne ako vzťah Vejmeľková–Kramár, povahu simulácie viac, než reprezentácie založenej na identifikácii. Svojej družke Rapoš nielen v rámci ich novej vlastnej, partnerskej hry, ale aj v rámci hry s metatextuálnym poznaním súvislostí, ktorými si divák dopĺňa významy z filmového príbehu, dovoľil najprv simulovať erotické hry s lokálnym slovenským lámačom ženských srdiec, teraz jej však umožní rovno sa vydať za príťažlivého Taliana, prototyp stredomorského macha. Takýto posun je ďalším znamením, potvrdzujúcim sebavedomie kolektívnej národnej identity zároveň s potvrdením moci Rapoša ako jednotlivca.⁴⁶

A napokon, *Fontána pre Zuzanu 3* reprezentuje expanziu národného sebavedomia

⁴⁴ Porov. ČOLOVIĆ, Ivan: *Politika simbola*. Beograd: Biblioteka XX vek 2000. Paradoxne sa však „slovenské“ zaúčanie vlastným vitalistickým hodnotám uplatňuje výlučne na „nižšej“ rase a navyše takej, ktorej je podľa celosvetových stereotypov pripísaná omnoho väčšia vitalita a radosť zo života (pri porovnateľných „zaúčacích“ rétorikách malých národov väčšinou ide o paradigmu záchrany „dekadentnej“ a „anemickej“ Európy, resp. mocensky nadradených kultúr).

⁴⁵ Porov. pozn. č. 37.

⁴⁶ Určitý tieň na toto sebavedomie vrhá však skutočnosť, že Vejmeľková sa vydáva za etnológa – niekoho, kto vlastne môže skúmať aj ju ako príslušníčku menejcennej slovanskej „rasy“.

⁴⁷ Expanzívu tentoraz zastupovala najmä cesta do Ruska, ktorého obyvateľov, bývalých „okupantov“, Rapoš prezentuje ako pozostávajúci z policajtov, mafie a pohostinného, jednoduchého a chudobného ľudu, ktorý rozdá aj to posledné čo má. Pokiaľ ide o heterotopiu motorestu, tá zároveň mala aj zreteľné nacionálne konotácie: nakrúcalo sa v reálnom motoreste Sosna v Tatrách, ktorý vo filme symbolizuje zároveň extrapoláciu slovenských, ale aj jednotu česko-slovenských kvalít (na základe českého pôvodu mamy Kami).

aj na úrovni niektorých vizuálnych znakov. Už dej druhej *Fontány* sa namiesto na sídlisku odohrával prevažne na cestách a v heterotopických interiéroch motorestu mamy Kami⁴⁷. Dej tretej *Fontány* je rozbehnutý leteckou cestou a ďalej sa odohráva na návšteve cudzej krajiny. Tento fakt je takisto možné vnímať v kontexte symbolickej expanzie národnej identity. Vo filme *Fontána pre Zuzanu 2* mala Zuzana práve tak, ako kamionisti, možnosť útočiska len v spomenutom polomotoreste-polokrčme. Leteckú cestu do Afriky vo *Fontáne pre Zuzanu 3* je možné interpretovať ako symbolické kopírovanie pomyselne nadradeného pohybu mocenských západných krajín do svojich skutočných, minulých alebo potenciálnych kolónií, či aspoň turistických destinácií. Cieľom tejto cesty pritom nie je poznávanie exotической krajiny (exotizmus v zobrazení africkej osady ráta s nereálnou atraktivizáciou), ale pomoc malijskému „Slovákovi“ Maigovi, ktorý sa bojí, že po návrate domov ho rodičia oženia.

Týmto sa expanzia ako extrémne gesto národného sebavedomia vracia k starostlivému (a neexpanzívne) opatrovaniu dobrých vlastností kolektívu. V komediálnom sujete sa nakoniec Zuzana nielen spriatelí s príslušníkmi exotической a jemne znevažovanej (resp. znevážňovanej) rasy, ale stane sa aj dobrou symbolickou matkou dvoch černošských detí, Bamuleho a Tioutiou (Bliss Njala, Mosa Kaiser), čím ešte predtým, než dôjde k simulácii založenia si rodiny s talianskym etnológom Michaelom (Alessandro Coari), potvrdí svoju tak dlho hľadanú a vytúženú „podstatu“ z predchádzajúcich dvoch častí i z excentrického príbehu o Suzanne).

V neposlednom rade je Zuzanin sobáš odmenou. Ani nie tak za nešťastie, pretrpené v predchádzajúcich častiach, ako skôr za to, že sa po sklamaní zo slovenských mužov vzdala akéhokoľvek sexuálneho vzťahu. V úvode filmu vystupuje Zuzana už len ako sestra a kamarátka, ktorá nezištne pomáha Vápnovi z núdze a je ochotná dokonca predstierať, že je jeho manželkou len preto, aby sa vyhol nemilosrdnému verdiktu rodiny a nemusel sa proti svojej vôli oženiť. Ako kamarátka ho však tiež dovedie k poznaniu, že tá pravá preňho nie je nikto iný ako to isté dievča, ktoré mu bolo prisľúbené v detstve. Vedľa potvrdenia tradičných rodových rolí, v ktorých Zuzana nájde svoju identitu (symbolická matka a sestra), a vedľa skutočnosti, že práve táto identita sa stáva aj vstupnou bránou k jej sexuálnej rozkoši (ktorej prisľubom je sobáš s *Talianom*, mužom, ktorému je na základe automatizmu stereotypných predstáv pripísaná milenecká šikovnosť) – dvojité happyend teda predstavuje ďalšie bizarné potvrdenie sebavedomia Slovákov. Vejmělkovej sa podarí presvedčiť váhavého zahraničného (západného) etnológa, aby si ju vzal, Maiga sa šťastne oženie krásnym dievčaťom svojej rasy. Jednotlivé identity sú ešte viac než v predchádzajúcich Rapošových filmoch preskupiteľné, zameniteľné, hravé a hrané – a predovšetkým sú zastúpené hercami (či už profesionálnymi alebo nie), ktorých mimofilmový spoločenský status, časti súkromia známe verejnosti, či popularita a vcelku výnimočné spoločenské postavenie – sú vo filme reflektované kontradikticky s ich simultánnou úlohou reprezentovať širšie etnické, rodové a rasové skupiny, sociálne a psychické typy.

FOUNTAIN FOR ZUZANA OR GNAWING THE NATIONAL IDENTITY**JANA DUDKOVÁ**

The author is in her study dealing with the phenomenon of a free cycle of films by Dušan Rapoš which were originating gradually from 1985 until 2003. In the first part – a song film *Fountain for Zuzana*, which a year after its presentation in cinemas succeeded to acquire an extraordinary high visit rate given the Slovak conditions – more than a million spectators, representing one fifth of the whole population, the author is following director's interest in getting to know the collective identity of the youth living in block of flats. The second part was originating in the period when after a parliamentary agreement the then Czech and Slovak Federal Republic had been divided into two independent states and according to findings of the author of this study *Fountain for Zuzana II.* „ is not choosing an approach of non interest, nor the approach of a celebration of the national identity, but is unwillingly pointing at its possible emptiness“. The third part of the cycle *Fountain for Zuzana III.* was filmed in exotic Africa and gave the authors an opportunity to compare the world of „white – colonial“ culture with local habits and traditions. In the connecting part called *Suzanne*, the director is focusing at an analysis of drug addicted youngsters. The author is stating that Rapoš' films could articulate feelings of a relatively wide circle of people, even though the knowledge was in many cases superficial and banal. In this respect she is sees a key difference between Rapoš' films and their commercial success and spectators' popularity, and work of art of other young Slovak filmmakers who concentrated on subjects whose reference value is substantially narrower and who are not able to address an undevoted spectator.

Táto štúdia je súčasťou výstupu z grantového projektu VEGA č. 2/6111/26, „Kolektívne a pomyselné identity v slovenskom filme po roku 1989“.

AUTENTICKÉ A DIFERENČNÉ V STRATÉGIÍ DRAMATICKÉHO TEXTU

VIERA ŽEMBEROVÁ

Umělecké dílo (...) vyžaduje, aby bylo dotvořováno divákem, kterému je prezentováno. Není to (...) něco, co bychom mohli jednoduše používat pro nějaký konkrétní účel, žádná materiální věc, z níž bychom mohli vyprodukovat nějakou věc jinou. Naopak, je to něco, co se manifestuje a projevuje pouze tehdy, když je to divákem tvořeno.

Hans-Georg Gadamer

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

Robin Georg Collingwood

I

Polarita, akú navodí umelecký dramatický text a umelecký text z autorskej dielne toho istého tvorca, azda jasne naznačuje, že sa nechceme púšťať cestou, ktorá by sa vrátila na počiatok úvah, aké osobité tie texty sú, aký je medzi nimi vzťah, či sú autentické alebo identické atď. Otázky tohto zamerania patria do „prehistórie“ genológie textu, keď sa problematizovala druhová entita a nepriznávali sa dráme iné danosti, iba poslanie funkčného a tendenčného textu „tu a teraz“. Mierna hyperbola naznačenej situácie by dovolila i dnes a iba z odstupu (času, praxe, špecializácie, precizovania atď.) voči javu (kultúrne, umelecké) médium a poznania o (moderných, módnych, aktuálne exponovaných, umenie šíriacich) médiách vysloviť, ale už iba úsmevne i takéto otázky: ktorý text nie je funkčný a aký text nie je tendenčný? Napokon, z ich postavenia („mediálny“ text – umelecký text) však jasne vychodí, že ich nevnímame v kontrastnej pozícii a neuvažujeme ani o ich výlučnosti.

Za podlozie uvažovania o „mediálnom“ texte a umeleckom texte určíme presvedčenie, ktoré sa opiera o tézu, že texty v oboch systémoch sú výsledkom osobitých, autentických estetických a poetologických výrazov a takto, či nimi a priori modelovaných kultúrnych, noetických, estetických významov. Medzi textami vedome nevedieme ostrú oddeľovaciu čiaru, lebo predpokladáme dialóg, ktorý navodzuje autor v role viacdomého tvorca. No do tejto roly sa môže dostať i text, na čo chceme upozorniť. Možností na rozvíjanie či domýšľanie súčastí, alebo podnecovateľov dialógu medzi médiom a textom, textom a médiom bude dostatok. Zdá sa, že podstatnejšie bude uvedomiť si, čo sa „stane“ s médiom, keď sa ujme umeleckého textu, no i to, akých premien a pohybov sa „zúčastní“ text, keď prijme výzvu média. V oboch súvislostiach naznačujeme dosah na ich jedinečnosť a autonómnosť. Pritom nespo-

chybňujeme, že východiskom akokoľvek odvážnych či naopak tradičných „dialógov“ medzi kultúrnym médiom a umením ešte nenapovedá nič o kvalite, význame, účinku a efekte úkonu, ktorý sa stane ich výsledkom. V tejto súvislosti môže byť takou azda iba marginália, ktorá sa svojho rozvinutia dočká v okamihu, keď sa spresní podstata konkrétneho (aplikačného, realizačného) média postaveného voči konkrétnemu umeleckému textu.

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

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

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

II.

Čas, to je prievan.

Jana Bodnárová

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

„nasvietenie ľavej polovice javiska – teritórium Európanky“ – alebo pre postavu ONA 1

aj pre Číňanku:

„osvetlenie pravej polovice javiska – teritórium Číňanky“ – alebo aj pre postavu ONA 2.

Pohyb v priestore času s obsahom dejov postavy len z jej dávnej minulosti, intímnej pamäti, ktorý je rapsodický a vertikalizovaný a nie chronologicky rekoštrukčný i preto, lebo si autorka uvedomila, že v hĺbke skúsenostného podložia ide o dva takmer totožné romantické príbehy bezbranných zneuctených dievčat a bezmocných, zničených žien. A tak jej záleží na tom, aby jej dramatický literárny text dokázal vyjadriť, ako rozvracané a vzápätí stupňujúce sa citové napätie i myšlienkový pohyb sú ohraňované a vyprázdnené triviálnymi sentenciami, ako by mohli byť i tieto: aj to sa stáva, je to bežné, veď to poznám atď.

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

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

Ona 2: Život je smradľavá kaša! Chlad mi zvierá srdce, ktoré sú v hĺbke tragického „tuctového“ ľudského (ženského) príbehu spojené s opakujúcimi sa otázkami (dcéra, dievča, mladá žena, starnúca žena), tie paradoxne „nestarnú“, adresovanými otcovi, nikdy nie matke, lebo o nej v *Lampiónovom sprievode* nie je ani relevantná reč:

ONA 2: Otecko: Kedy už dofajčíš fajku?

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

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

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

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

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

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

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

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

ONA 1: Ja som sa nikdy nevedela búriť.

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

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

Literatúra

Umelecký text

BODNÁROVÁ, J.: *Lapiónový sprievod*. Monodráma v dvoch paralelách. Romboid, 37, 2003/2, s. 29 – 41. ISSN 0231-6714

Literatúra

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

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

ECO, Umberto: *Mysl a smysl. Semiotický pohled na svět*. Uspořádal J. Fiala. 1. vyd. Praha : Moravia 2000.

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

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

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

MIHOKOVÁ, Zora: *Estetické vnímanie umeleckých diel. Paralely umení a námety na interpretáciu vybraných diel*. 1. vyd. Prešov : Metodické centrum 2000.

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

PAVERA, Libor – VŠETIČKA, František: *Lexikon literárních pojmů*. 1. vyd. Olomouc : Nakladatelství Olomouc 2002.

PODMAKOVÁ, Dagmar: *Zrkadlenia dramatisácií Rakúsovej Piesne o studničnej vode*. Slovenské divadlo, 50, 2002, č. 2, s. 140 – 151.

PODMAKOVÁ, Dagmar: *Transformácia prozaických diel Ladislava Balleka do dramatických textov*. In: Literárne dielo Ladislava Balleka. Zborník z literárnovedeckej konferencie uskutočnenej 23. októbra 2002. Zost. K. Krnová. 1. vyd. Banská Bystrica 2003, s. 88-98.

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

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

AUTHENTIC AND DIFFERENTIAL IN STRATEGY OF DRAMA TEXT

VIERA ŽEMBEROVÁ

A female prose writer, poppoet and scenarist Jana Bodnárová has been moving within the history of art and presence of art, thus between generic and genre possibilities of respective art types in a way of emphasising characteristics and properties of their expressive material so that they remained natural. Syncretism of respective art types, especially epics, fine arts and drama is drafted by the author as a spontaneous overlapping of their narational, expressive and formal „possibilities“, which are not limited in its expression and result either by space, time, nor by urgency of enunciation driving to gnoma, where creation of new morphological and expressive units for this purpose with its workshop becomes that third artefact, therefore a composed synthesis with a preserved censorship of respective morphological outlets (picture, artistic text, artistic subject, etc.) in Bodnar's autonomous author's licence related to the semantics of a fictive, by type and genre „dramatic“ text (play) using a motive of a particular, other, therefore (non) verbal artefact.

The author of the study by analysing Bodnár's monodrama *Lampiónový sprievod* (*Lantern parade*) is illustrating that the indicated author's strategy was „materialized“ by a dramatist into the strategy of a text with ambition of an expressive and semantic „plural“ and still centripetal (expressed) problem. Time in a drama text *Spiace mesto* (*Sleeping town*), which is further specialized by the author in the subtitle *Nerealizovaná hra podľa obrazu Paula Delvauxa* (*Non realized Play according to the Picture by Paul Delvaux*), in a drama text *Kozorok* with a subtitle *Hra podľa súsošia Maxa Ernsta* (*Play according to Sculptural Group by Max Ernsts*) and in the text *Á la futurist play: Nohy* (*Legs*) with specification *Hommage á F. T. Marinetti a Bruno Corra* (*Hommage á F. T. Marinetti and Bruno Corra*).

JUBILEUM MÁRIE KRÁĽOVIČOVEJ

Tesne pred skončením divadelnej sezóny 2006/2007, siedmeho júna, si slovenská divadelná verejnosť pripomenula významné životné jubileum členky činohry Slovenského národného divadla, **Márie Kráľovičovej**. Vitálna umelkyňa oslávila osemdesiatiny po svojom – premiérou hry Táni Kusej *S mamou*. Revue Slovenské divadlo jej okrem vinša dobrého zdravia a mnohých radostných chvíľ venuje aj nasledujúce dva príspevky, pripomínajúce nezabudnuteľné umelecké výkony Márie Kráľovičovej.



Mária Kráľovičová pri mikrofóne v Slovenskom rozhlase na začiatku jej profesionálnej hereckej dráhy, začiatkom 50. rokov. Snímka archív Divadelného ústavu.

HERECKÉ PRÍLEŽITOSTI MÁRIE KRÁĽOVIČOVEJ U MILOŠA PIETRA

MILAN POLÁK

Spolupráca s Milošom Pietrom, napriek tomu, že netrvala dlho, bola pre Kráľovičovú novým zdrojom hereckej a tvorivej inšpirácie, pomohla jej rozokryť nové dimenzie jej herectva. Miloš Pietor bol interným režisérom Činohry SND od roku 1978, hoci už predtým na jej scéne niektoré inscenácie našťudoval. V tom čase mal už za sebou zaujímavú umeleckú biografiu a patril k najtvorivejším a najinvenčnejším slovenským režisérom, ktorí v tejto disciplíne otvárali slovenskému divadelníctvu nové obzory. Všade, kde pôsobil, bol uznávanou osobnosťou. Mal v sebe dostredivé a koncentrujúce magnetizmy a fluidá. Bol človekom až renesančného rozmeru a jeho práca niesla na sebe pečať istej univerzálnosti. Jeho réžie, hoci boli svojské a neraz popierali dovtedajšiu konvenciu, akceptovali diváci i kritika. Miloš Pietor mal vyhranenú vlastnú dramaturgiu, ale mal aj svoj vlastný spôsob vedenia hercov. Práve kreovanie postáv v jeho inscenáciách poukazovalo na jeho osobitý rukopis, ktorý vychádzal zo psychológie postavy a jej reálneho vykreslenia a smeroval k výraznejším črtám ostro kreslených charakterov často groteskne zveličených, zahraných navyše s osobným prístupom herca k svojej postave. Nesporne bol dôstojným pokračovateľom takých osobností v relatívne krátkych dejinách slovenského divadla, akými boli Borodáč, Jamnický, Zachar či Budský.

Aj vstup Miloša Pietra na pôdu Činohry SND, hoci ešte stále len ako hosťa, bol hodný jeho umeleckej reputácie. Uviedol netradične, odvážne a po svojom prečítaný Tajovského *Nový život*. V tom čase ešte žili v povedomí divadelníkov jeho majstrovsky netradičné *Statky-zmätky* v Štúdiu Novej scény spreď šiestich rokov. Bolo jasné, že v SND sa Pietor rozhodol s rovnako odvážnym prístupom predstaviť ďalšiu hru jedného zo „svojich“ kmeňových autorov. Bol to návrat k Tajovskému dôkladne pripravený a to v duchu presvedčenia, ktoré vyjadril slovami: „Záujem o našu klasiku a spôsob jej inscenovania bude v každom čase zrkadlom doby a zrkadlom úrovne nášho profesionálneho divadla.“ V prípade *Nového života* začal Tajovského hru čítať od konca, od jeho všeobecne a lepšie známych diel. Podľa Pavla Palkoviča „...vytvoril si projekt inscenácie, ktorá by tematicky, výrazovo i tvarovo nadväzovala na úspešné *Statky* a ostatné vrcholné diela jeho drsného, groteskne demaskujúceho, sarkasticky nahorklého realizmu, neopovrhujúceho ani naturalistickým detailom.“¹ Pietor touto inscenáciou nadviazal na svoje netradičné a novátorské interpretácie aj Čechovových a Gorkého hier. *Nový život* sa rozhodol uviesť v SND so skúseným jadrom jeho hercov (Kráľovičová, Pántik, Jamnická), ako aj s mladšou a nastupujúcou generáciou

¹ PALKOVIČ, Pavol: *Pietor a slovenská klasická dráma*. In: MISTRÍK, Miloš /ed.): *Režisér Miloš Pietor (zborník)*, Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992.



Jozef Gregor Tajovský: *Nový život*. Réžia Miloš Pietor. SND 1978. Mária Kráľovičová ako Kata Jahodová, Vilma Jamnická ako Barbora Chvojíková a Anna Javorková ako Anička. Snímka archív Divadelného ústavu.

(Adamovič, Kukura, Javorková a i.). Hru upravil tak, že preskupil niektoré fabulačné segmenty a z hľadiska dramatického konfliktu vynechal menej podstatné a epizódne postavy. Rozhodol sa uviesť Tajovského *Nový život* ako drámu odkrytých citov, v ktorej sa hrá bez uhladzovania, kde sa vedome a bez strachu z naturalizmov preháňa a exponuje napríklad jedácke scény s vylizovaním hrncov, vášne nechá horieť ako slamu a vytvára nesentimentálny pôdorys pre rozvinutie konfliktu a jeho vyústenie. Kráľovičová, ktorej pripadla v inscenácii významná postava Katy ešte pred premiérou v rozhovore povedala: „S Pietrom robím po prvý raz...Pietor je moderný nie čačkaním, vonkajškovo, ale mysléním. Tajovského prečítal očami dnešného mladého moderného človeka. Jedine v takomto prípade môžeme byť národní, súčasní a súčasne svetoví. Súčasný nie je ten, kto nasilu aktualizuje, ale kto pozná dnešného diváka, nepodlizuje sa mu, nejde mu v ústrety za každú cenu, ale berie ho na vedomie. Uvidíte to sami, že sme oboma nohami na zemi, problémy majú svoje zázemie a chceme a vedome sa usilujeme, aby dnešný divák nechodil na klasiku z piety, ako na povinné čítanie, ale ako na zážitok, aby na ňu chodil rád.“²

Aj z týchto slov je teda jasné, že Kráľovičová sa pre Pietrovu koncepciu nadchla, uverila jej a stotožnila sa s ňou. Výsledok bol, aj z hľadiska jej hereckého prínosu

² NEMSILOVÁ, Emília: *Nerobme z klasiky idylické obrázky* (rozhovor s M.Kráľovičovou). *Večerník*, 1.2.1978.



Jozef Gregor Tajovský: *Nový život*. Réžia Miloš Pietor. SND 1978. Mária Kráľovičová ako Kata Jahodová, Juraj Kukura ako Pišta. Snímka archív Divadelného ústavu.

v tejto inscenácii, adekvátne. Jej Kata Jahodová so suverénnou istotou balansovala na ostrí medzi plačom, smiechom, zúfalstvom a pomstychtivosťou. Skvele zahraná ženská zaslepenosť, triedna obmedzenosť, ale aj prefíkanosť vyvolávala priam tragikomický efekt. Svojsky kalkuluje, organizuje a manipuluje ľudí okolo seba a tak nečudo, že v jednej recenzii čítame takýto postreh: „...túto postavu možno označiť za kvalitatívny vrchol jej hereckej práce v poslednom období.“³ Obsadenie Kráľovičovej do postavy Katy Jahodovej bolo výsledkom režisérovej prezieravosti. Veď ktože by si ju dovtedy, po skúsenostiach s jej ťažiskovými postavami, vedel predstaviť v úlohe Jahodovej ženy Katy? V bežnej realistickej koncepcii by asi ťažko obstála. Ale režisér Pietor v tvorivej spolupráci s herečkou ju primerane v tejto postave štylizoval a využil jej nadanie na postihnutie podstaty charak-

teru. Očividný posun potom aj divák vnímal smerom k celkovej režijnej koncepcii, teda k tej dráme odkrytých citov ako znásobený umelecký prejav. Ak sa Kráľovičová pri tvarovaní postavy sústredila miestami najmä na detail, tak to bolo preto, aby aj jeho prostredníctvom bola jej Kata vo výsledku ako dobre vytesaná žula, ktorá má rovnako zmyslový, ako aj poetický tvar. Po uvedení *Nového života* v Košiciach recenzent v miestnych novinách napísal: „Kata Márie Kráľovičovej je hereckým koncertom s folklorizujúcimi intonáciami, s gestickým arzenálom dobre známych dedinských hier, a predsa s psychológiou modernej ženy: so zmyslom pre praktický život, s pohotovými spontánnymi reakciami, s regulovanou túžbou po sebarealizácii v oblasti sexu.“⁴ Kráľovičovej Kata v Pietrovom našťudovaní *Nového života* bola teda ukážkou zasa inej a opäť dosť radikálnej premeny jej herectva. Vo svojom tvorivom fonde našla a vo vysoko estetizovanej podobe vytvorila zemito realistický, až naturalisticky zdrsený charakter javiskovej postavy.

Miloš Pietor ako silná a vyhranená režisárska osobnosť bol si do značnej miery aj dramaturgom. Popri sporadických, ale takmer vždy netradičných, návratoch k slovenskej klasike fascinovala ho ruská dramatika a z nej najmä Čechov, Gogol a Gorkij

³ I.R. (RAPOŠ, Ivan): *Tajovský v SND*. Práca, 8.3.1978.

⁴ FRACISTY, A.: *Expresívny Pietorov Tajovský*. Večer, Košice, 3.10.1978.

a potom anglická dramatika, na prvom mieste Shakespeare, ale aj súčasní anglickí dramatici (napr. Harwood, Maugham, Osborne). Po Tajovskom hrala Kráľovičová vo viacerých jeho inscenáciách až do roku 1989. V roku 1979 to bola Anna Vojnicevová v Čechovovom *Platonovi*. Kritická a vo svojej kritike nekompromisná, pre Čechova skoro netypická hra je napísaná v durovom ladení a zaiste aj to rozhodlo, že sa ju Miloš Pietor rozhodol uviesť. Čechovova kritika postáv, vzťahov ľudí a spoločenských pomerov je takmer absolútna, ale z hry možno cítiť aj vieru v zmenu pomerov. Postavu Platonova zveril Pietor Jurajovi Kukurovi. Kráľovičová hrala vdovu po generálovi Vojnicevovi. Je organizátorkou plytkých zábav a súčasne ich stredobodom. Od prvého výstupu dômyselne a presne začala skicovať portrét príťažlivej, vitálnej a erotickej ženy. Premyslenými pózami a vláčnymi gestami vystavovala a núkala svoje telo ako stáleprítomnú výzvu mužskému svetu. V jej správaní, v grációzných pohyboch i nacvičených prejavoch, či už slovných alebo mimických, to bolo všetko obsiahnuté. Pritom bolo jasné, že je to žena, ktorá sa už zbavila všetkých ilúzií a snaží sa uchmatnúť zo života čo sa ešte dá. Dokázala to napríklad v scéne, keď sa pokúša znásilniť Platonova na biliardovom stole. Bystrá a pohotová recenzentka Gizela Mačugová jej výkom videla takto: „V pestrej galérii žien, obletujúcich Platonova ako mušky svetlo lampy, do najtmavších polôh sa dostala Mária Kráľovičová v roli generálky Anny Vojnicevovej (archetyp neskoršej statkárky Ranevskej z Višňového sadu), ktorú nerozumná láska k mladému mužovi a bezuzdný telesný hlad vháňa až do vulgárnej dobyvačnosti.“⁵

Režisér Pietor obsadil Kráľovičovú aj



Jean Baptiste Moliere: *Tartuffe*. Réžia Miloš Pietor. SND 1979. Mária Kráľovičová ako Elmira a Martin Huba ako Tartuffe. Snímka archív Divadelného ústavu.



Anton Pavlovič Čechov: *Platonov*. Réžia Miloš Pietor. SND 1979. Mária Kráľovičová ako Anna Vojnicevová a Juraj Kukura ako Platonov. Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

⁵ GIM (MAČUGOVÁ, Gizela): *Platonov v Činohre SND*. Ľud, 28.2.1979.



Nikolaj Vasilievič Gogoľ: *Revízor*. Réžia Miloš Pietor. SND 1980. Mária Kráľovičová ako Mešťanostová, Juraj Kukura ako Chlešťakov a Anna Maľová ako Mešťanostova dcéra. Snímka Karol Belický, archív Divadelného ústavu.

do svojej pamätnej inscenácie Gogoľovho *Revízora* ako Mešťanostovú. Inscenácia bola obrazoborecká v tom zmysle, že šokovala a búrala konvencie, ktoré sa za dlhé desaťročia nebadane vrstvlili na dávno skostnatené predstavy o javiskovom obraze tejto komédie, odzrkadľujúcej „krivú tvár“ spoločnosti. Antiiluzívna monumentalizujúca scéna navodila pocit univerzálnosti. Charakterizovala ju vysoká šedivá stena – panel, pretínajúca javiskovú točňu a nejasne osvetlený horizont s náznakom domových portálov. Mešťanostova žena a jej dcéry mali nabubralo elegantné róby. Spôsobili, že oveľa ostrejšie vystúpil kontrast medzi exteriérom „dámy“ a obmedzenosťou dedinskej husi. Kráľovičovej Mešťanostová svojím správaním zábavne zvýraznila tento kontrast a vytvorila presvedčivý typ paničky, ochotnej obetovať všetko za postup do mestskej smotánky. V tom čase debutujúca Anna Maľová jej výborne sekundovala a bola jej príkladnou a poslušnou dcérou. Spolu s ďalšími hercami (Kukura ako Chlešťakov, Haverl, Zvarík, Pántik, Chudík, Tarageľ, Mrvečka, Topinková, Gallo) naplnila Kráľovičová predstavu i koncepciu režiséra pri vytvorení tohto výrazne expresívneho a groteskne podfarbeného javiskového obrazu o lámaní osudov a neustálo kolobehu sveta.

Do tohto časového obdobia zapadá aj významná postava v jej hereckom registri, keď vytvorila hrdú, ale citovo nenaplnenú hedonistku, ktorá miluje Chopina – legendárnu francúzsku spisovateľku 19. storočia George Sandovú. Hru o nej, ale najmä o jej vzťahu k Chopinovi – *Leto v Nohante* – napísal poľský básnik Iwaszkiewicz s mierne ironickým pohľadom. Sandovú predstavuje ako egocentrickú megalomanku, v pod-

state feministku, teda bez romantizmu a romantizovania. Inscenáciu tejto hry našťudoval ako jednu zo svojich posledných réžii Tibor Rakovský. Už scéna Ladislava Vychodila bola jedinečným východiskom pre vytvorenie atmosféry tápania, v ktorej sa túžby a city väčšiny zúčastnených nenapĺňajú. Stiahnuté žalúzie zo všetkých strán, prienik vonkajšej prírody v Nohante, kde Sandová žila najradšej, dobový nábytok – a napriek tomu nie dekorácia, ale dramatický priestor. V tomto priestore vytvorila Kráľovičová postavu George Sandovej ako extravagantnú, trochu hysterickú starnúcu ženu, sklamanú postojom milovaného Chopina a znepokojenú správaním sa detí. V jej podaní má Sandová hlboko ľudské polohy, keď rieši svoje citové i tvorivé problémy. Až keď ju syn Maurice drzo oberá o peniaze, začína pôsobiť bezbranne až smiešne. Dokáže však mnohé požiadavky presadzovať aj diplomaticky a takto skrývať svoj praktizmus. Stanislav Vrbka jej výkon takto popísal: „Herečka sa vyhyba krajnostiam, kráča vlastnou cestou. Zosadzuje túto obdivovanú a nenávidenú ženu z 'gypsového Olympu' a energicky ju stavia na rovnú zem. No len po určitú hranicu: v rozhovoroch s Rózkou, Solange či Chopinom sa Kráľovičovej hrdá a pritom citovo nenaplnená hedonistka ocitne v pasci neautokritického narcisizmu, melodramatickej exaltovanosti a pátosu zneuznania.“⁶

Postavou mimoriadnej hodnoty z polovice osemdesiatych rokov je jej Hekaba v hre Edwarda Bonda *Žena*, ktorú režijne našťudoval Peter Mikulík. Autor vo svojich hrách hľadá príčiny hlbokkej krízy, v ktorej sa podľa neho svet práve nachádza a ide mu na prvom mieste o krízu medziľudských vzťahov a spoločenských systémov. Jeho hra *Žena* je síce formálne zložitá, ale silná vo výstavbe charakterov a sujetu. Sled jednotlivých obrazov dal hre jasné kontúry. V Bondovej transkripcii antickej témy, v tejto jeho inšpirácii Sofoklom, je položený dôraz najmä na správanie sa človeka, na jeho utrpenie, nádej, sklamanie a vyslobodenie. Ismena v Bondovej hre, tak ako to bolo vždy, keď bola protipólom Antigony, potrebuje zrkadlenie. Jej Antiisménou je u Edwarda Bonda Hekaba. A tú vytvorila Mária Kráľovičová. Keď matka Hekaba posielala svojho syna rozsypať otcov (kráľov) popol na bojiská, syn sa bráni. Predstaviť Hekaby Mária Kráľovičová vtedy zaujme jeden zo svojich typických postojov – mocenské gesto, ktoré nepripúšťa dohodu či tolerovanie iných názorov. Túto výpo-



Ronald Harwood: *Garderobier*. Réžia Miloš Pietor. SND 1985. Mária Kráľovičová ako Lady a Tibor Filčík ako Sir. Snímka archív Divadelného ústavu.

⁶ VRBKA, Stanislav: *Rozličné odtiene lásky*. Film a divadlo č.24/1981.



William Shakespeare: *Richard II.* Réžia Miloš Pietor. SND 1980. Mária Kráľovičová ako Vojvodkyňa z Yorku a Ladislav Chudík ako Edmund. Snímka Jozef Vavro, archív Divadelného ústavu.

veď sprevádza prísnosť, strohosť, ostrá kadencia replík. Zuzana Bakošová-Hlavenková takto hodnotí Kráľovičovej výkon: „...hrá Hekabu v niekoľkých rovinách: Ako vládkyňu intenzívnymi replikami, didaktizovaním, autoritatívnosťou a neústupnosťou. Vládcovské gestá sú presvedčivé, rozhodnosť a jednoznačnosť postojov je ostro dimenzovaná...Tu vzniká náznak jej budúceho priestoru. Ako obeť, ktorá nestráca svoju schopnosť manipulovať s ľuďmi a ktorá svoje úmysly chce vždy doviesť do cieľa.“⁷

Medzi postavami z ruskej klasiky, ktorá bola srdcovou záležitosťou Miloša Pietra, nachádza sa aj Kráľovičovej originálne stvárnenie grófkych Chlestovovej z Gribojedovovej hry *Útrapy z rozumu*. V tomto zrkadle pomerov ruského života v období po napoleonskej

vojne a v tejto karikatúre na ruskú šľachtu, dôstojníctvo a byrokráciu, Feldekom prebásnenú do súčasnej slovenčiny, predstavila herečka grófkych Chlestovovú ako ľudský nepodarok. Kráľovičová mala už po šesťdesiatke a výrazivo jej herectva bolo už oťažené umeleckými i životnými skúsenosťami, čo sa aj v tomto prípade, v roku 1989, prejavilo na maximálne prezieravom a presne cieleňom výbere prostriedkov účinku. Žiaľ, bola to jedna z posledných réžií Miloša Pietra, ktorý považoval Kráľovičovú za jednu zo „svojich“ herečiek. Napokon vytvorila u neho viacero výrazných a aj typologicky často od seba odlišujúcich sa postáv. Medzi inými Vojvodkyňu z Yorku v Shakespearovom *Richardovi II.* a Kurfistku v Kleistovom *Princovi Fridrichovi Homberskom*. Ale vytvorila aj elegantne apatickú Lady v Harwoodovom *Garderobierovi*, kde jej partnermi boli Ctibor Filčík a Martin Huba. Miloš Mistrík o tejto postave napísal: „Kráľovičovej Lady je ozajstná dáma, niet v nej ordinárnosti ani vidieckosti. Dominujú prejavu nespokojnosti s vlastným osudom i sebavedomie vyplývajúce z pôvodu Lady v hereckej rodine. Je praktická i skeptická zároveň.“⁸

Pietor ju obsadil aj do hry autora so zmyslom pre cynizmus a krutú iróniu – do postavy Pani Shuttleworthovej v Maughamovej konverzačnej komédii *Sladký domov*. Kráľovičová v tejto hre vytvorila neodolateľne plastický obraz snobskej paničky, svokry, ktorá málokedy chápe, že všetkým prekáža a netaktne sa neustále vkladá do

⁷ HLAIVENKOVÁ-BAKOŠOVÁ, Zuzana: *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990, str.131.

⁸ MISTRÍK, Miloš: *Herci o hercoch*. Pravda, 28.3.1985.

problémov iných. Tu sa prejavil aj jej zmysel pre vytvorenie presnej a jadrnej karikatúry. Po postavách pochmúrnych a dramaticky zdrsnených, opäť preukázala svoj zušľachtený zmysel pre komickú a komediálnu nadľahčenosť, plynulo sa zapájala do groteskných akcií a účinne prispela k svižnému rytmu dialógov, ale aj k plynulému rytmu celého predstavenia, ktoré bolo priam lahôdkou pre divákov. Tóny skutočne nové, ale pre jej herectvo v tomto čase už výrazné, zvučali už nie v lyrických či romantických hrách, ale vo fraškách a groteskách. Ako to charakterizoval Ladislav Čavojský, najmä od Katy v Pietrovom a Tajovského *Novom živote*, Kráľovičová preplávala „od Maríny k Marám“.

Spolupráca s Milošom Pietrom bola pre Máriu Kráľovičovú prínosom. Ešte vo väčšej miere, aj vďaka režisérovej cieľavedomosti, objavili sa v jej prejave nové dimenzie herectva, či už to boli presvedčivé psychologické sondy, výrazný dramatický rozmer charakterov, smerovanie k skratke, štylizácii, náznaku ale aj k irónii a ku groteske. Bola to plodná spolupráca v takrečeno poslednej tretine Kráľovičovej hereckej kariéry. Jej výsledkom boli zrelé plody hereckej tvorivosti a tie predstavovali vynikajúce a nezabudnuteľné postavy, ktoré pod jeho režijným vedením vytvorila. Miloš Pietor našťudoval po *Útrapách z rozumu* ešte Hviezdoslavovu drámu *Herodes a Herodias* a potom už nešťastná smrť ukončila jeho relatívne mladý a plodný život.

Úryvok z pripravovanej knihy Milan Polák: *Mária Kráľovičová – portrét herečky*, ktorá výjde vo vydavateľstve Perfekt.

ACTOR OPPORTUNITIES OF MÁRIA KRÁLOVIČOVÁ WITH MILOŠ PIETOR

MILAN POLÁK

The author of a newly prepared monography of a jubileeing actress of the Slovak National Theatre drama Mária Kráľovičová, whose eightieth birthday in a full actor potential in her presence was commemorated by the Slovak theatrical public (born 7th June 1927) – how else, by the drama premiere in the Slovak National Theatre, is in a published chapter dealing with actress' cooperation with a director and actor Miloš Pietor. Despite the fact it did not last long, for Kráľovičová it meant a new source of actor and creative inspiration, helping her uncover new dimensions of her actor art. Miloš Pietor became an internal director of the Slovak National Theatre Drama in 1978, even though he had performed several stagings with this troupe. In that period he had had an interesting artistic biography behind him and belonged to the most creative and inventive Slovak directors, who were opening new theatrical horizons of the Slovak theatrical art in this discipline. Miloš Pietor possessed a well –marked own dramaturgy, but also his way of leading actors was unique. Mainly his approach to modelling actors in stagings was pointing at his own special handwriting stemming from psychology of a character and its real picturing, and was directing to more striking lines of sharply designed characters, many times exaggerated by a grotesque way, moreover performed with an personal approach of the actor to a featured character. Undoubtedly, he was a dignified continuator of such personalities as Borodáč, Jamnický, Zachar or Budský in a relatively short history of the Slovak theatre. The co-

operation with Miloš Pietor was definitely beneficial for Mária Kráľovičová. Thanks to director's resolution, new dimensions of actor art had been occurring in her acting in a greater extend – ranging from convincing psychological exploring, striking dramatic shape of characters, moving towards abbreviation, stylization and hinting, to irony and grotesque. It was fruitful, with a result of ripe fruit of artistic actor creativity, representing unforgettable characters that Mária Kráľovičová had created under leadership of this director.

AMBÍCIU NAŠEJ HERECKEJ GENERÁCIE BOLO ZANECHAŤ PO SEBE STOPU...

HOVORÍ MÁRIA KRÁLOVIČOVÁ, KTORÁ OSEMDESIATKU OSLÁVILA UŽ PREMIÉROU V NOVOM DIVADLE

ŠTEFAN ŠUGÁR

Motto:

„Ďakujem sovietskej Maríne Kráľovičovej za to, že niekedy mala odvahu so mnou zliezť tie končiare i za to, čo všetko dosiaľ o mne krásneho a uznanlivého – pri každej novej príležitosti – povedala a napísala. Verím, že ak to niekedy snád' bude treba, že to bude veď obhájiť.“

Jozef Budský

*na seminári ZSDU pri príležitosti jeho sedemdesiatky
11. júna 1981*

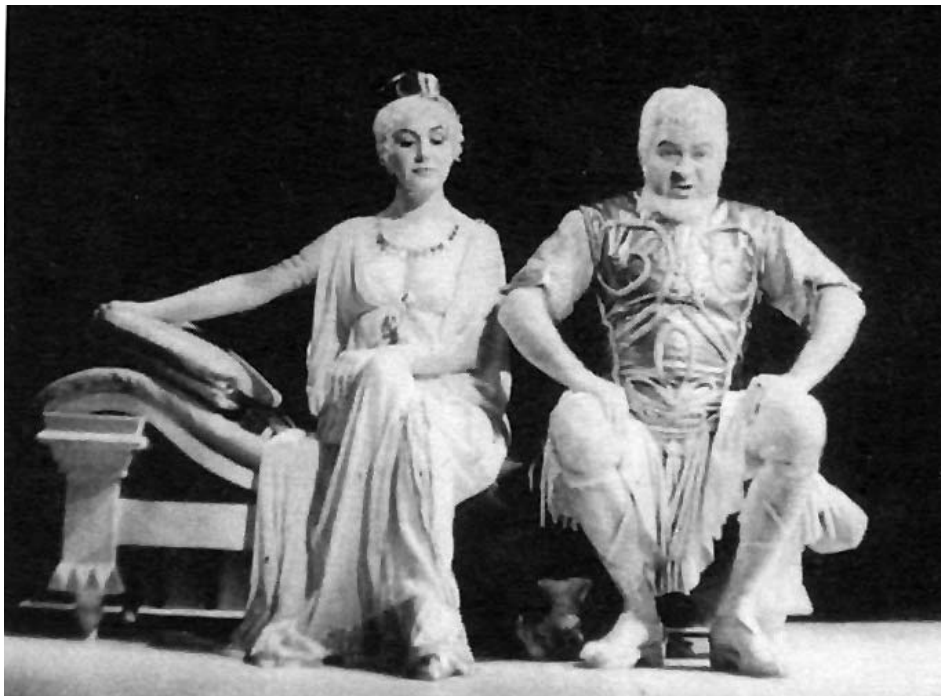
Z martinského Slovenského komorného divadla prišla do SND začiatkom roka 1948. Po nej ešte posilnilo činohru SND niekoľko významných hercov z Martina, ktorí sa významnou mierou zaslúžili o pozdvihnutie umeleckého kreditu tohto súboru, ale Mária Kráľovičová bola prvá, ktorá hneď po nástupe do divadla v úlohe Sládkovičovej *Maríny* si doslova podmanila a očarila divákov ako lyrické stelesnenie slovenskej devy. Táto lyrická substancia z nej však vyžarovala aj v súkromnom živote až natoľko, že pre svojich priateľov a známych sa z Marky Kráľovičovej z Čáru na Záhorí stala Marína Kráľovičová. Na sklonku minulej divadelnej sezóny sme si pripomenuli jej osemdesiatku.



William Saroyan: *Čas tvojho života*. Réžia Jozef Budský. SND 1973. Mária Kráľovičová ako Mary L. Snímka archív Divadelného ústavu.

• Pani Marína, určite dobre poznáte Goetheho bonmot, že ľudia sa chcú dožiť dlhého veku, ale nikto nechce byť starý. Na vás sa tento bonmot akosi nevzťahuje, pretože ste stále mladá, vitálna, vyžaruje z vás optimizmus, slovom ste presne taká, akú sme vás poznali odjakživa. Navyše ste štíhla, pohyblivá, s dobrou fyzickou kondíciou, čo sa dá vysvetliť iba dvoma spôsobmi: alebo máte železnú vôľu, s ktorou dodržiavate životosprávu, alebo ste to zdedili v génoch po svojich predkoch.

Mária Kráľovičová: Asi mi to sudičky uložili do kolísky, ale ak je to tak, musím sa pochváliť, že sama som sa to snažila opatrovať a rozvíjať. Za veľa však ďakujem aj tomu, že otec sa musel starať o päť hladných krkov. Cestou zo školy som sa nikde ne-



Friederich Dürrenmatt: *Herkules a Augiášov chliev*. Mária Kráľovičová ako Dejanaira a Viliam Záborský ako Herkules. Snímka archív Divadelného ústavu.

zastavovala a ponáhľala som sa rovno domov – zo Šaštína do Čarov to bolo pekných päť kilometrov – lebo keby som nebola prišla načas, ostala by som bez obeda. Možno aj vďaka tomu sa vo mne tie tučné bunky nikdy neudomácnili.

• Celý príbeh vašej hereckej kariéry copatého dievčatka z dediny, ktoré prišla do veľkého mesta a vďaka svojej húževnatosti sa presadilo, mi v niektorých ohľadoch pripomína Lízu Doolitlovu zo Shawovej hry *Pygmalion*. Aj ona ako predavačka kvetín pochádzala z tých nižších spoločenských vrstiev a na ceste do spoločnosti jej bránilo používanie argotu londýnskej spodiny. Aj ona musela prekonať obrovskú prekážku, osvojiť si jazyk a spôsoby vyšších kruhov. Vďaka svojmu talentu, ambíciám a húževnatosti a tak trochu aj vďaka profesorovi fonetiky Higginsovi sa jej to nakoniec podarilo. Kto bol vašim Higginсом? Miro Procházka?

Mária Kráľovičová: Myslíte Miro? Ja som svojich „profesorov fonetiky“ Higginsov, alebo skôr láskavých plukovníkov Pickeringov spoznala ešte predtým, ako som sa zoznámila s Mírom Procházkom.. Keď som prišla do Martina, bola som priamo uveličená, v akej obdivuhodnej spoločnosti vynikajúcich vzdelaných ľudí som sa ocitla. Oni mi nastavili priečku, ktorú som už nikdy nechcela podliezť. Na prvom mieste by som menovala Štefana Krčméryho, Ja som nevedela, že ten Krčméry je ťažko chorý, že je ľuďom na posmech, naopak, úplne som na ňom úplne visela, keď ma vodil po martinskom Národnom cintoríne, kde mi recitoval, alebo keď ma zasväcoval do slovenských dejín a jej literatúry.. A v Martine som stretla Benku, stretla Barča, tam

som stretla ľudí, o ktorých som sa učila v šlabikári.

• No ale kto bol vaším „profesorom“ spisovnej slovenčiny? V Čároch sa predsa len nehovorilo tak mätko, ako v Martine. Liptove.

Mária Kráľovičová: Opäť musíme začať od svojho detstva. Už ako decko som strašne závidela miništrantom, ktorí mohli na omši svätej miništrovať, čiže hrať divadlo. Dokonca si obliekali nádherné rúcha, slovom kostýmy. Tento druh „hereckej kariery“ mi bol odopretý, ale pretože som sa chcela aj ja nejak predvádzať, zobrala som si *Svätovoješský kalendár* a *Najsvätejšie srdce Ježišovo* a zopár básničiek som sa naučila pekne po slovensky naspamäť, ktoré som potom recitovala svojim prvým divákom, starenkám v Čároch. No a Martinu, najmä však svojim kolegom v divadle vďačím za to, že som dostala do krvi tú ľúbozvučnú melódiu reči a mäkkú výslovnosť. A to nielen v divadle, ale kdekoľvek v Turčianskom Svätom Martine, lebo tam každý furman hovoril po slovensky tak mätko a melodicky, ako hoci profesor fonetiky.

• Vašou ďalšou školou bolo konzervatórium v Bratislave. Kto vás tam učil a aké predmety?

Mária Kráľovičová: Na konzervatóriu, kde bol riaditeľom profesor Strelec, som študovala tri roky. Klavír nás učila Vandika Masatová-Smutná, ktorá bola smutná dovtedy, kým si nevzala Karola Machatu...



Arthur Miller: *Pohľad z mosta*. Mária Kráľovičová ako Catherine a Viliam Záborský ako Eddie. Snímka archív Divadelného ústavu.



Pavol Országh Hviezdoslav: *Herodes a Herodias*. Mária Kráľovičová ako Salome, Viliam Záborský ako Herodes. Snímka archív Divadelného ústavu.



William Shakespeare: *Romeo a Júlia*. Réžia Jozef Budský. SND 1957. Mária Kráľovičová ako Júlia, Martin Gregor ako Páter Lorenzo a Mikuláš Huba ako Romeo. Snímka archív SAV.

• Vy ste mali aj klavír? To na Vysokej škole múzických umení mali iba posluchači Hudobnej fakulty.

Mária Kráľovičová: Áno, aj spev. K pani Aure sme vtedy chodili na byt na javiskový pohyb. Herectvo nás učili Ivan Lichard, Július Pántik a Jozef Budský. Karol Zachar nás učil maskovanie a javiskovú reč sme mali s Vilom Záborským. V činohre Slovenského národného divadla ma potom prijal s Micom Hubom do svojej recitátorskej suity.

• Je známe, že v činohre Slovenského národného divadla ste patrili medzi najlepšie recitátorky, menej známe je, že v celom súbore ste nemali konkurenciu pokiaľ išlo o záhorácky dialekt, vďaka ktorému ste excelovali v inscenácii Tajovského Ženského zákona. V tejto hre, ktorú kongeniálne pretlmočili do záhoračtiny Štefan a Jozef Moravčíkovi, ste boli predstaviteľkou „kmínky, bosorky hrišnej klebetnej“ Dory Chomútskej.“ Na

internete som sa dočítal, že v tejto úlohe ste dokonca hosťovali s ochotníkmi, ktorí vedeli po záhorácky aspoň tak dobre, ako vy. Kde to bolo?

Mária Kráľovičová: V Divadle na hambálku v Malackách.

• Ako ste to našťudovali? To ste mali aj skúšky?

Mária Kráľovičová: A načo? Predstavenie som si predtým pozrela na kazete a keď som prišla do divadla, išli sme hneď na ostro. Predtým mi ešte režisér predstavil účinkujúcich, aby som vedela, kto z mojich partnerov a partneriek čo hrá a previedli ma po javisku, aby som vedela, kadiaľ chodiť, aby som nepadla „do jamy“. Úspech sme mali nevídaný. Možno aj preto, že som hrala medzi „svojimi“.

• Po nastúpení do činohry Slovenského národného divadla svoju prvú príležitosť ste dostali v inscenácii Molierovej *Školy žien*, kde ste hrali s Andrejom Bagarom. Bola to osobnosť, ktorú verejnosť vnímala rozdielne: niekto sa na neho pozerali cez jeho vysoké funkcie, iní ako bohom nadaného herca, ktorý aj napriek vysokým straníckym funkciám si dokázal udržať svoju morálnu integritu a sympatie ľudí si získaval svojim rozsáfnym bohémstvom.



Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Réžia Jozef Budský. SND 1967. Ctibor Filčík ako Gajev, Martin Gregor ako Firs, Božidara Turzonovová ako Aňa, Mária Kráľovičová ako Ľubov Andrejevna Ranevská a Eva Poláková ako Varia. Snímka archív Divadelného ústavu.

Mária Kráľovičová: Andrej Bagar? V duchu ho vidím pred sebou: klobúk v ruke, rozviaty plášť, energická chôdza, svojou nanšalantnosťou mi pripomínal Vittoria de Sicu. Divadlo hral nielen na javisku. Keď sa ako direktor na niekoho nahneval, išla z neho hrôza, ale ľudia si ho vážili, pretože bol spravodlivý. Ináč bol strašne skromný. Keď som sa napríklad pozastavila nad tým, že má veľmi skromnú knižnicu, Bagar mi povedal: Marína, tie knihy, ktoré milujem, mám, a ktoré nepotrebujem, s tými si nemienim zapratať byt. Myslím si, že ušetrené peniaze vložil najradšej do zahraničných ciest, o ktorých vedel úžasne rozprávať.

Najviac mi však imponoval svojou veľkorysnosťou, keď sa po skončení vojny vrátil z povstania a nastúpil do SND, mnohým ľuďom pomohol, mnohých dokonca zachránil. Aj ako rektor Vysokej školy múzických umení držal nad svojimi žiakmi ochrannú ruku, o čom svedčí osud Miloša Pietra, neskôr režiséra a riaditeľa SND, ktorého otec bol po vojne ministrom za Demokratickú stranu. Tento významný slovenský umelec by asi pod iným rektorom túto školu nedokončil. Pripúšťam, že Bagar neznášal kariéristov, ale ani karieristi nemali radi Bagara.

• Keď ste potom prišli do Bratislavy a excelovali ste v Budského inscenácii *Marína*, spoznali ste aj odvrátenú tvár umeleckého úspechu – divadelnú kritiku a cenzúru. Vtedy ešte kritika plnila úlohu akéhosi ideologického dozoru a tá *Marínu* zrezala pod čiernu zem.



Štefan Králik: *Margaret zo zámku*. Réžia Pavol Haspra. SND 1974. Soňa Valentová ako Margaret a Mária Kráľovičová ako Betty. Snímka archív Divadelného ústavu.

Mária Kráľovičová: Viem, kam asi mierite. Zrejme máte na mysli tú povestnú divadelnú kritiku, ktorá už vošla do dejín slovenského divadla. Samozrejme, mám ju odloženú a autor sa mi už za ňu aj ospravedlnil. Ale tá kritika nebola dielom jeho iniciatívy, on bol iba vykonávateľom vôle istých politických síl v pozadí, ktorým sa nikto nemohol vzoprieť. Vy viete, v akej dobe sme vtedy žili. Laco Novomeský, vtedajší povereník vedel, že je proti ním bezmocný a keď inscenáciu stiahli z repertoáru, poslal mi krásnu mi krásnu kyticu ruží s osobným odkazom na lístku. Netrvalo dlho a „stiahli“ aj jeho. Najskôr z poverenickej funkcie. A nechýbalo veľa a tie politické mlyny by boli zomleli aj jeho.

• To obdobie našťastie netrvalo dlho a po Stalinovej smrti v Sovietskom zväze pochovali nielen generalissima, ale aj normatívnu ždanovovsku estetiku. Divadelná kritika prestala popravovať za ideologické úchylky a namiesto ideovej čistoty vyžadovala od di-

vadelníkov talent a vysoký profesionalizmus. Kto bol vašim profesorom Higgin- som v divadelnej kritike?

Mária Kráľovičová: Ja vždy hovorím, že sme boli slnečná generácia. Bola to tá povojnová generácia. Ale aj tá divadelná kritika mala svoju veľkú generáciu. V tejto kritike ste sa nedočítali iba to, čo povedal dramaturg na tlačovej konferencii, ako je to neraz dnes, ale skutočné rozbery. Navyše tá kritika nebola anonymná, pretože na interných hodnoteniach divadla museli kritici svoje tvrdenia obhájiť pred súborom. Ja som túto kritiku uznávala.

Tým ale nechcem povedať, že niekedy sa ma divadelná kritike nedotkla, ak nie priamo pobúrila. Tvrdé, niekedy až kruté boli kritické hodnotenia Emila Lehotu. Pamätám sa, že po jednej takej kritike som sa s ním stretla pri hlavnej pošte. On ma pozdravil a ja som mu milo odštebotala: Zdravím Emil! Prekvapene sa na mňa pozrel. – Pani Marína, a vy ste ma odzdravili? – A prečo by som nemala? – No keď napíšem zlú kritiku o vašich kolegoch, tak ma neodzdravia. Nestratila som, chvalabohu duchapritomnosť a spýtala som sa ho: – A vy ste vari o mne niečo zlé napísali? Viete, ja vaše kritiky nečítam?



Oľga Kučkinová: *Biele leto*. Réžia Peter Mikulík. SND 1977. Martin Huba ako Vsevolod a Mária Kráľovičová ako Kapitolina. Snímka archív Divadelného ústavu.

• V Slovenskom národnom divadle vás nie je veľa, ktorí začínali v historickej budove, prípadne na Novej scéne, potom pokračovali v Divadle P. O. Hviezdoslava a zúčastnili sa aj na krste novostavby SND. Okrem vás je to už len Ladislav Chudík, ktorý hrával aj na Novej scéne ND. Táto scéna vznikla po vojne, mala byť akousi umeleckou opozíciou voči tradičného SND. Kto vtedy „konvertoval“ na Novú scénu?

Mária Kráľovičová: Niektori herci, ktorí odišli na Novú scénu, Bagarovi vyčítali, že je ústupčivý a že ľuďom odpúšťa. Mnohí sa napokon vrátili. A kto bol na Novej scéne? Fero Dibarbora, Ladislav Chudík, Martin Gregor, Mária Banciková, Alexander Bada, Marta Černická, Vladimír Durdík, Juraj Paška, Mária Hájková, Boženka Slabejová. Potom tam prišiel Fero Kudláč ako režisér, z Martina zobral Hana Kováčikovú a Ctibora Filčíka, Aj Lahola tam začínal. Hrali mu tam *Bezvetrie v Zuele*. Riaditeľom bol Želenský, ktorý neskôr odišiel do Národného divadla v Prahe.

• Pani Marína, nedávno sme sa stretli v Klube novinárov na prezentácii knihy Slava Kalného *Novinári*, venovanej novinárskym osobnostiam, ktorí po okupácii v roku 1968 upadli do nemilosti konsolidátorov. Zaspomínal som si vtedy, aký úžasný fenomén bol v minulosti tento klub. Ale nielen klub novinárov, ale aj klub spisovateľov a divadelných umelcov. Vlado Mínač sa o jednom takomto klube, klube spisovateľov, vyjadril známym bonmotom: – My si tu pijeme a vonku zúri socializmus. Dnes je klub novinárov obyčajnou reštauráciou Jeho genius loci sa vyparil. Vy ste bývali neďaleko Klubu spisovateľov a spisovatelia po záverečnej tiahli na váš byt, ktorý mal poveseť akéhosi literárneho salónu.



Andrej Sládkovič: *Marína*. Réžia Jozef Budský. SND 1948. Mária Kráľovičová ako Deva a Vladimír Pavlovič ako Mládenec. Snímka archív Divadelného ústavu.



Ivan Bukovčan: *Surovô drevo*. Réžia Tibor Rakovský. SND 1951. Zľava Eva Krížiková ako Agnesa, Karol L. Zachar ako Jaškuliak, Hana Sarvašová ako Verona a Mária Kráľovičová ako Beta. Snímka archív Divadelného ústavu.

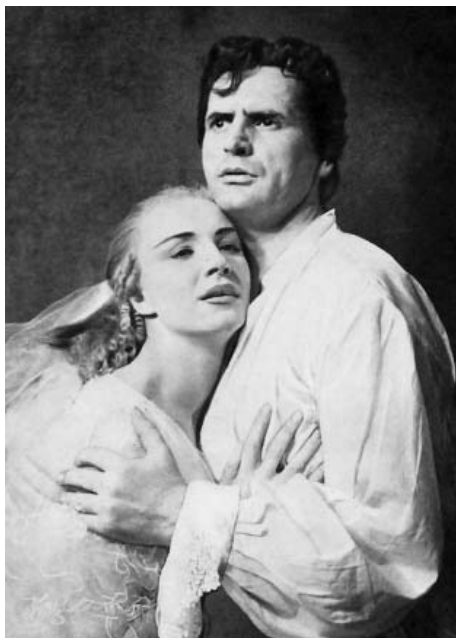
Mária Kráľovičová: Literárny salón u Procházkovcov, to bol sen Alexandra Matušku. Ja som to však kategoricky odmietala: Preboha, kto by to tu po vás upratoval? – namietala som. Ale s tými klubmi a ich géniom loci máte pravdu: My sme sa v nich medzi sebou cítili úplne slobodní, a to bola v tých časoch obrovská devíza, pretože aj keď sa tam spisovatelia medzi sebou poškriepil pre svoje názory a pre svoju minulosť, nechodili však na seba žalovať na ústredný výbor. Na mieste činu si dali po papuli a o chvíľu boli zasa priatelia.

• **Koncepcia Slovenského národného divadla, ktoré podľa vzoru „Zlatej kaplnky“ v Prahe malo byť konečnou zastávkou v kariére najlepších hercov a režisérov, slávila svoje najväčšie úspechy v šesťdesiatych rokoch. Jeden poľský divadelný kritik vtedy napísal, že v činohre SND je toľko osobností. Že by nich mohli v Poľsku založiť štyri dobré divadlá. V činohre vtedy vedľa seba pracovali štyria režiséri – Jozef Budský, Karol Zachar a Tibor Rakovský a Ivan Lichard – s vyhraneným režijným rukopisom, čo tiež bolo raritou. Vy ste v tom čase boli herečkou Jozefa Budského. Ako ste sa stali „jeho“ herečkou?**

Mária Kráľovičová: Budský bol mojim profesorom, ktorému vďačím za veľa, predovšetkým však za to, že ma presvedčil, že mám talent. On mi nastavil životnú smerovku do divadla. Ale boli tu, pravdaže aj iné dôvody.

Jozef Budský bol vášnivým objavovateľom nových možností divadla. U neho aj prehra bola umeleckou udalosťou. Ako profilujúca umelecká osobnosť mi imponoval aj tým, že keď režíroval, všetko svoje úsilie a energiu sústredil iba na pripravovanú inscenáciu. Vtedy pre neho nič iné neexistovalo. Žiadne povinné domáce penzum „pri manželke“ a popri tom „milienky“. A to isté žiadal od svojich hercov. Film, televízia, rozhlas, počas skúšok žiadne odsakovanie. Rehola v službách divadla. Práve vďaka tejto vysokej náročnosti dokázal v hercoch odkryť a vyniesť na povrch skryté, zasunuté, iba tušené možnosti ich talentu. Mnohí mu môžu byť vďační za to, ako umelecky podrástli, do akej podoby sa ich talent rozkošatil.

Jozef Budský mal toho hodne na rováši už od Krvavých sonetov, ktorými SND reagovalo na okupáciu v roku 1968, a keď sa potom zaľal a odmietol „pripomienky zhora“ k inscenácii Šašovskej komédie /1976/, poradili mu, aby si dal žiadosť o odchod do dôchodku. A aby si to kultúrna verejnosť správne vysvetlila, vedenie divadla zrušilo pripravovanú prehliadku jeho divadelných inscenácií. Jozef Budský „emigroval“ na svoju chalupu v Dubovej, kam ho chodili navštevovať iba jeho najbližší pri-



Friederich Schiller: *Zbojníci*. Réžia Tibor Rakovský. SND 1955. Mária Kráľovičová ako Amália a Mikuláš Huba ako Karol Moor. Snímka archív Divadelného ústavu.



Peter Karvaš: *Polnočná omša*. Réžia Tibor Rakovský. SND 1959. Zľava Beta Poničanová ako Vilma Kubišová, Ctibor Filčík ako Paľo, Mária Kráľovičová ako Angela a Jozef Kroner ako Kubiš. Snímka archív Divadelného ústavu.

telia, napríklad Ďurko Slezáček. Zato významní sovietski divadelní si pri hosťovaní v Bratislave vždy zaradili do programu návštevu obdivovaného majstra. Dokonca prišli s ponukou na hosťovanie v Moskve. Vedeli, že umelci zomierajú dvakrát. Prvýkrát, keď už nemôžu robiť divadlo...

• Aj vy ste boli v živote dosť hlavatá. Naposledy, keď ste v prvých dňoch Nežnej revolúcie odmietli hlasovať za to, aby herci na protest proti „neprimeranému zásahu“ na Václavskom námestí vstúpili do štrajku¹. Prečo ste trvali na tom, aby sa hralo?

Mária Kráľovičová: Ja som bola zato, aby sme hrali, lebo sme herci a herec má za každých okolností hrať. A rozhodla som sa tak aj na základe vlastnej skúsenosti. Spomenula som si, ako v auguste 1968 súbory Národného divadla v Prahe vydali „revolučnú“ výzvu, aby všetky divadlá na protest proti okupácii nehrali ruskú klasiku. V tom čase bol v Bratislave sir Peter Daubeny, riaditeľ festivalu Svetová divadelná sezóna v Londýne, ktorý si prišiel pozrieť do Bratislavy Budského inscenáciu *Višňového sadu*, ktorú chcel pozvať do Londýna.. Na protest proti okupácii ju však divadlo odmietlo zahrať dokonca aj na uzavretom predstavení. Napokon tam išiel Otomar Krejča, ktorý ignoroval tieto výzvy bojovať proti okupantom neuvádzaním Čecho-

¹ Podľa vtedajšieho dramaturga činohry SND vtedy štrajk odmietli okrem M. Kráľovičovej aj L. Havel a Ing. V. Svičeková, tajomníčka umeleckej prevádzky.

va a a sirovi Daubenymu zahráli ich *Tri sestry*. Divadlo za branou malo s touto inscenáciou na zájazde v západnej Európe triumfálny úspech. Okrem iného aj preto, že návštevníci vnímali Divadlo Za branou ako zástupcu pokoreného a obsadeného Československa.

• **Pani Marína, vy hovoríte o službe divadlu s priam posvätnou úctou ako o vznešenom poslaní, ale mnohí herci to s takou posvätnou úctou k práci v divadle nepristupujú a niektorí pred umením dávajú bez rozpakov prednosť kšeftom v televízii a v reklame.**

Mária Kráľovičová: Viete, je iná doba. Mladí ľudia, oslnení a oslepení ponukou konzumnej spoločnosti, chcú mať všetko hneď a teraz.

Ale pýtali ste sa ma, prečo s takou posvätnou úctou hovorím o službe divadlu. Keď som si pripomínala svoje narodeniny, z celého Slovenska mi ľudia telefonovali, písali, maľovali. Hlásili sa ku mne a hovorili mi: Vy ste naša mladosť. Nie je to úžasné? Spomenie si niekto o šesťdesiat rokoch na dnešné celebrity? Tak si hovorím: Marína, ono to malo zmysel, aj keď si na šesťdesiat rokov musela odsunúť rodinu na druhú koľaj rodinu. Naša generácia chcela zanechať po sebe stopu, dnešní mladí mladí ľudia majú iné priority.

• **Pani Marína, dožili ste sa toho, po čom mnohí vaši generační druhovia iba túžili, otvorenia nového Národného divadla. Ale už máte tú najväčšiu slávu za sebou, dokonca aj prvú premiéru máte za sebou a začínate si zvykať na všedný život, na každodennú prevádzku.**

Mária Kráľovičová: Tie inscenácie, čo sme sem preniesli z Divadla P. O. Hviezdoslava, ešte nezvládli scénickí výtvarníci, ale hry, ktoré už našťudujeme pre tento nový priestor, určite budú dobré. Pevne verím, že v nových priestoroch sa činohra SND vypne k novým veľkým umeleckým výkonom, ako sa jej to podarilo v Divadle P. O. Hviezdoslava. A že diváci sem budú chodiť rovnako radi, ako chodili na predstavenia v historickej budove a v Divadle P. O. Hviezdoslava.

• **Nastúpili ste 1. januára 1948, prežili ste teda v Slovenskom národnom divadle**



Alexander Kornejčuk: *Kalinový háj*. Réžia Lubomír Smrček. SND 1952. Ján Šándor ako Baturin, Vladimír Durdík st. ako Verba a Mária Kráľovičová ako Vasilisa. Snímka archív Divadelného ústavu.



K významnému životnému jubileu popriali Márii Kráľovičovej všetko dobré minister kultúry Marek Maďarič a štátny tajomník ministerstva kultúry Ivan Sečík s manželkou. Snímka Izabela Pažitková.

celú éru ľudovej demokracie, socializmu a ešte aj kúsok toho „ranného kapitalizmu.“ Dnes už málo ľudí nájde pre to minulé obdobie vľúdne slovo, pretože konsolidátori sa snažili udržať pri moci vyvolávaním atmosféry strachu: každý sa v tomto režime niekoho a niečoho bál, občania udavačov a straníckej byrokracie, stranícka byrokracia „pravicových oportunistov“ a sovietskej perestrojky. Ako je možné, že napriek tejto politike brutálneho potláčania samostatného myslenia, ktorá trvala od roku 1948 do roku 1989 zaznamenalo slovenské umenie taký obdivuhodný rozvoj?

Mária Kráľovičová: Dúfam, že nečakáte odo mňa nejakú odbornú analýzu. Môžem hovoriť iba o tom, ako som minulosť vnímala a citovo prežívala, pretože mnoho príslušníkov tej povstaleckej generácie patrilo do úzkeho okruhu našich priateľov. Podľa môjho názoru všetko, čo sa na Slovensku v povojnovom období udialo, má svoje korene vo výsledku druhej svetovej vojny. Bola to strašná vojna a mohla byť ešte strašnejšia, keby bola skončila s iným výsledkom. Človek, ktorý nezažil jej koniec si ani nevie predstaviť, aké pocity šťastia a úľavy priniesol. A nielen preto, že vojnu prežili, ale aj preto, že Slovensko ju prežilo na strane víťazov. Boli to nezabudnuteľné a dojímavé stretnutia, keď sa do Bratislavy postupne vracali účastníci povstania, vychudnutí, ale šťastní, Andrej Bagar, Vlado Mináč, Šaňo Matuška, Laco Novomeský, Ivan Teren, Gabriel Rapoš a mnohí ďalší. Boli sme na nich hrdí a verili sme, že sa rodí nový svet, na ktorom aj my máme svoju zásluhu. Čoskoro sme sa mali presvedčiť, do akej miery naše nádeje boli iba ilúzie, ale ten fundament, ten vzdor, na ktorom bolo

vybudované sebavedomie povstaleckej generácie, sa podarilo zachovať a úspechy nášho umenia sú aj výsledkom toho, že budovalo na tomto fundamente.

Skrátená verzia rozhovoru s Máriou Kráľovičovou bola uverejnená v augustovom čísle mesačníka Euroreport plus. Rozhovor v plnom znení uverejňujeme so súhlasom autora a redakcie Euroreport plus.

ANTICKÉ DRÁMY STANISŁAWA WYSPIAŃSKÉHO
ANALÝZY DRÁMY NÁVRAT ODYSEA

MARTINA FILINOVÁ
(Dokončenie z čísla 1 a 2/2007.)

Tretie dejstvo

(„Skalná pustina nad morom“)
Pustina
Myšlienka' ...Smrť...Pieseň života...Zľutovanie.
Pustina.
Peklo...Cintorín...More...Noc...Prázdnota.
Pustina.
Itaka...Osud bludára...Duša...Čin...Vina...Kliatba.
Pustina.
Ludská hanba...Krivda...Ohňová pochodeň...Krvavé ruky.
Pustina.
Slovo...Odpustenie
Pustina.
Loď mŕtvych...Zabudnutie...Vyslobodenie.
More.

V treťom, a zároveň poslednom, dejstve Wyspiański necháva Odysea na pieskovom brehu samého, v noci, s „myšlienkou“, ale aj túžbou po Itake, minulosťou a s vidinami – zväčša fantastickými mýtickými bytosťami (Harpya, nymfa Kalipso, Sirény, Hlasy mŕtvych, Hermes). Zjavujú sa mu raz na pevnine medzi skalami, inokedy zas v blízkosti mora, ako výčitky svedomia, poznanie či pokušenie a hrdina sa zmätene pohybuje medzi týmito polohami.

Vyššie menované slová vyslovuje Odyseus približne v uvedenom poradí v „prázdnote“, v „pustine“ a vo zvláštnom medzičase tretieho dejstva. V tom krátkom okamihu, otvorenom aj uzavretom výjavom neviditeľných mŕtvych duší, poháňaných Hermom do cháronovej lode (inšpiráciou pre tento motív bol zrejme začiatkový obraz XXIV piesne Odysey, kde Hermes sprevádza duše nápadníkov do podsvetia), sa nám otvára vnútorný svet hrdinovej duše.

Kľúčové pojmy a obrazy, tvoriace podstatu Odyseovho osudu, tak zaznievajú obnažené, číre. Wyspiański ich odbremenil od konkrétneho pozadia a predstavuje ich v univerzálnom, prípadne symbolickom význame, čím ich otvára pre nové obsahy. Práve tu, v treťom dejstve, sa pred nami celkom zreteľne vynára onen význam odysey ako symbolu odvekého blúdenia ľudskej duše a postava Odysea sa stáva prototypom, archetypom, večného tuláka, ktorý si nevie nájsť v živote miesto, blúdiacej duše, zmietajúcej sa v nepretržitom boji.

Príbeh Homérovho – Wyspiańskiego hrdinu sa stráca v úzadí, zachoval sa iba v podobe reťazca jeho činov – vín spáchaných v Trójskej vojne, ale aj tie sú prepojené symbolom „ohňovej pochodne“. Dôležitá je však skutočnosť, že spomínané pojmy a obrazy používal Wyspiański už v prvých dvoch dejstvách, kde tvoria akúsi kostru Odysseovho príbehu – ale nachádzame ich vo viacerých jeho dielach. Z týchto ústredných pojmov, v ktorých sú obsiahnuté základné javy ľudského života, komponuje Wyspiański osud svojich postáv.

Nezhodujem sa preto celkom s názorom Tadeusza Sinka, že posledné dejstvo *Návratu Odyssea*, ktoré nazval „epilógom“, je v podstate „pre tragédiu zbytočné, ale prínosné pre spoznanie psychológie samovraha“¹. Myslím si, že tento krok bol u Wyspiańskiego celkom zámerný a veľmi dôležitý, čo sa pokúsím objasniť v aktuálnej kapitole.

„O symbolickej šírke *Návratu Odyssea* rozhoduje epilóg. Čo je zdanlivo technicky zbytočné – to je integrálnou a najdôležitejšou časťou tejto tragédie – symbolu. (...) Či už jasná myseľ, či inštinkt umelca priviedol k tomuto odchýleniu od uzavretej štruktúry – zopakovanie tragédie ducha v skratke, je hlboko zámerné. (...) Tragické zovšeobecnenie, ktoré sa zvyčajne divákovi 'vnukne samé', tu vytvoril básnik sám, aby ho zdôraznil a aby tak konkrétnu tragédiu zreteľnejšie premenil na symbol.“²

Podobne, ako v mnohých iných dielach, aj v dráme *Návrat Odyssea* si takto Wyspiański vyhradil priestor pre nahliadnutie do večných „tajomstiev“, „právd“ o živote človeka ako takého, ale aj o jeho existencii a pozícii v celku sveta, v kozmose, ktorému zväčša priznáva aj transcendentálny rozmer. Rozlúštiť všetky tieto idey, naznačené v dráme *Návrat Odyssea*, vychádzajúc predovšetkým z nej, nie je jednoduché. Najmä ak vieme, že majú pôvod vo vlastnej dramatikovej životnej filozofii, ktorú v tvorbe podrobuje mnohým skúškam a teda aj premenám. Sú súčasťou jeho hľadania. Aj v tejto kapitole sa pokúsím niektoré z týchto kľúčových myšlienok a koncepcií poodhaliť, prípadne uchopiť v konkrétnejšie. Zameriam sa predovšetkým na tú dobu, akú získavajú v dráme *Návrat Odyssea*.

Celkom iná realita?

„Koncom II. dejstva sa končí akákoľvek reálna akcia. (...) Teraz všetka reálnosť zaniká, priestor, čas a aj samotný fakt návratu strácajú svoju predošlú konkrétnosť. Nekonečno vpláva širokou vlnou na scénu, preniesieme sa do inej roviny, na scénické výjavy budeme teraz hľadiť inými očami.“³

„Symbolický priestor“, „iná rovina“, „sféra nekonečna“, kde sa Odysseus a jeho dlhé putovanie stáva symbolom. Čas a priestor, ktoré sa vymykajú normám reality. Vynára sa pred nami ako celkom iná, neznáma skutočnosť, vzdialená našej empirickej skúsenosti. Takto sa o treťom dejstve vyjadrujú mnohí literárni vedci. K svetu predstavenému v treťom dejstve pristupujú s veľkým rešpektom a možno práve preto sa nepokúsia konkrétnejšie ho pomenovať. Cítia, že toto je onen Wyspiańskiego posvätný priestor, v ktorom necháva prehovárať „pravdu iných svetov“, „tajomstvá

¹ SINKO, Tadeusz: *Antyk Wyspiańskiego*. Kraków, 1916, str. 119.

² KOŁACZKOWSKI, S.: *Wyspiański. Kasprowicz. Przeglądy*. Warszawa, 1968, str. 119.

³ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*, Warszawa : PWN, 1984, str. 533.

záhrobia“⁴, hoci neprezradí, odkiaľ pochádzajú tieto slová – či od akejsi nadpozemskej, božskej inštancie alebo z temných hĺbok človeka, jeho schopnosti „čistého nazerania“, z transcendentnej podstaty, či „neznámeho“ v človeku? A možno je to všetko iba „hra myšlienok“⁵?

Wyspiański si pre tlmočenie týchto posolstiev poslúžil formami, aké mu ponúkla samotná predloha – homérovský svet mýtu. Do jeho podôb celkom legitímne zaodel metafyzické tajomstvá, ale aj tajomstvá vlastného životného poznania, z pozície ktorého svojho hrdinu súdi. A práve vďaka špecifickému charakteru jeho symbolizmu, nejednoznačnosti a mnohovýznamovosti jeho symbolov, ale vôbec už kvôli samotnému voľnému plynutiu jednotlivých postáv a výjavov medzi sférou reálnosti a sférou symbolu, nás Wyspiański necháva stáť pred zatvorenými dverami, s rovnakou otázkou, na akú si definitívne možno neodpovedal ani on sám:

Ptak oto w okno skrzydłami zastuka,
 Wefrunie w izbę – przysiądzie – i bada...
 Jeśli to duch, co wbiegł – i żąda i szuka
 I pojawieniem swym o rzeczach gada? –
 Czyli to wszystko myśl i myśli sztuka
 Na jedną chwilę – za chwilę przepada? ⁶

V tejto kapitole a vôbec v celej práci, nemám zámer dešifrovať to, čo sám autor chce nechať iba v polohe náповede, vnuknutia, náznaku, ale chcem sa pokúsiť – aj na základe znalosti iných diel Wyspiańskiego a sekundárnej literatúry o ňom – priblížiť samotnú „náповeď“, načrtnúť jej významové smerovanie.

Napriek tomu, akú úlohu zohráva v dráme *Návrat Odysea* tretie dejstvo a napriek skutočnosti, že aj tu sa stretávame s viacplánovými postavami, javmi a nejednoznačnými symbolmi, autor nám poskytuje isté náznaky pre konkrétnejšie uchopenie tejto zdanlivo celkom svojbytnej reality a jednotlivých výjavov, ktoré sa v nej odohrávajú.

Wyspiański naozaj na konci druhého dejstva čitateľa prekvapí zvratom v deji, aj samotnou Odyseovou reakciou na otcovo gesto opustenia, keď hrdinu necháva utiecť zo sály kráľovského paláca a stratiť sa kdesi vo dvore – a na začiatku tretieho dejstva ho vidíme v „skalnej pustine nad morom“, zostupovať zo skál na pobrežie, akoby šlo iba o ďalšiu etapu jeho úteku: „plazí sa medzi skalnými útesmi a priepasťami, zachytáva sa kríkov a vyvrátených konárov, zbehne dolu na piesočnú pláň“.

Túto scénu, prostredie, v ktorom sa postava pohybuje, tiež jej fyzické konanie, popisuje dramatik pomerne konkrétne a plasticky, scenéria pôsobí celkom reálne. Viacnásobným opakovaním istých obrazov v replikách postáv a najmä ich zapájaním do rôznych súvislostí sa ich význam rozširuje, získava podobu symbolu – breh, more, morské hĺbky, vlny, Itaka – „pustina“, prázdnota, Itaka – „cintorín“, breh „páchnuci

⁴ Wyspiański, Stanisław: *Studium o Hamlecie, Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, zv. 13, Kraków, 1961, str. 31, 32.

⁵ Tamže, str. 33.

⁶ Tamže, str. 33 – preklad: Tu vták na okno krídlami zaťuká,/ vletí do izby – prisadne si – a rozhliada sa.../ Či je to duch, čo vbehol dnu – a prosí, hľadá/ a svojim zjavením rozpráva o veciach? –/ Alebo je to všetko myseľ a umenie mysle/ na jeden okamih – – a za chvíľu zmizne? –

zdochlinami“, ale aj Itaka – celkom konkrétne pobrežie známe Odyseovi z detstva, kde rozpoznáva „tie skaly – sklon svahu – tie pichľavé kríky – (...) cestičky.“ Svoju reálnu vlasť, rodnú zem, na ktorú iba pred nedávnom vstúpil, nazýva súčasne Odyseus „peklo“ a jedinou Itakou sa preňho napokon stáva svetlé priestranstvo za horizontom mora, rozjasnené v okamihu blýskania sa.

Táto oscilácia medzi konkrétnym, hmatateľným – a symbolickým, všeobecným, je pre Wyspiańskiego diela charakteristická a to nielen v súvislosti s prostredím, ale aj postavami a situáciami. Rovnako Odyseus môže byť tým konkrétnym hrdinom, ktorého príbeh zobrazujú prvé dve dejstvá, ale aj symbolom večného tuláka, blúdiaceho ducha. „Bez toho, aby prestal byť Odyseom, človekom, ktorý ‘zapredal svoju dušu krvi’, ktorého aj tu prenasledujú príznaky jeho zločinov, hrdina Wyspiańskiego sa v treťom dejstve stáva súčasne Everymanom, človekom ako-takým. Celý ľudský život sa zjavil v očiach básnika v podobe nepretržitej odysey.“⁷

Noc, samota, príznaky. V takejto situácii dramatik predstavuje svojich hrdinov často. V Achilleide môžeme v takomto stave pozorovať hneď viaceré postavy – Achilla, Menelaa, Ajasa, ale podobné riešenie poznáme z drám *Protesilaos a Laodamia*, *Wesele*, *Wyzwolenie*, rapsódie *Kazimierz Wielki*... Podobne ako Odyseus, mnohé z týchto postáv považujú zjavenia za výplody mysle, vnútorné predstavy, hru myšlienok. A rovnako ako Odyseus, niektoré z nich sa do sveta prízrakov napokon natoľko ponoria a citovo zaangažujú, až im začnú oba svety splyvať a prestanú rozlišovať medzi realitou a fikciou.

Čitateľ – na základe autorských poznámok – vidí to isté, čo Odyseus. Sirény, Harpye, nymfu Kalypsó, ale aj čajky z detstva. Konkrétnejší opis získavame často až z Odyseovho textu, ale o ich prítomnosti a zmiznutí sa dozvedáme už z didaskálií. V samotnom určení ich pôvodu, rozlíšení fikcie a reality, nás Wyspiański necháva napospas Odyseovi, ktorý ich – najmä na začiatku – označuje ako „widziadło“ (prízrak, vidina), „przywidzenie“ (zdanie; halucinácia, vidina, prelud). Nemusí ísť teda nevyhnutne o zmenu reality, vyňatie z reálneho časopriestoru a presun do umelej skutočnosti sveta mýtu, či symbolov, alebo do akejsi ideálnej, „inej roviny, do sféry nekonečna“, v ktorej už nevidíme konkrétneho Odysea z mäsa a krvi. Skôr si myslím,



Oficiálny plagát Roku Wyspiańskiego (1869-1907), ktorý pri príležitosti storočnice od jeho smrti vyhlásil poľský parlament. Snímka web archív.

⁷ SREBRNY, Stefan.: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 535.

že Wyspiański zmenil perspektívu čitateľa – dívame sa na vonkajšie dianie Odyseových očiach, alebo nahliadame do jeho vnútorného sveta a popísaná scenéria sa stáva jeho vizuálnym vyjadrením. A zrejme práve tu, vo sfére psychiky, nastáva istý posun. Náznaky pomätenosti môžeme u hrdinu pozorovať už v závere druhého dejstva, keď po otcovom geste odpustenia Odysseus „vstane, potáca sa, uchopí zo stola čašu, vypije ju, hľadá nepríčetne po miestnosti, zvráštuje prísne obočie, vidno, že sústreďuje myšlienky, smeje sa, tacká sa...“. V treťom dejstve sám Odysseus spozoruje túto zmenu, keď sa niekoľkokrát pokúša precitnúť z tohto stavu do „prítomnosti“, vrátiť sa k svojmu pôvodnému vnímaniu:

Odys: Czyli oczy mi kłamią, czyli zaszły łzami?

...

Czyli mnie kto otoczył i oplótl widziadły?⁸

O tom, kde najprv prebieha premena, ale aj o charaktere tejto novej sféry, nám napovedajú aj Sirény vo svojej piesni:

Syreny: Świat inny, w którym będziesz – co już cię otacza,
Zmienion jest w twoich oczach myśli twoich zmianą.
Byt duszy nieśmiertelny...⁹

Wyspiański nás teda nenecháva celkom bezradných zoči – voči neznámemu svetu tretieho dejstva, prostrediu so svojkými pravidlami. Práve v Odyseových zmienkach o scenérii nachádzame zjavné odkazy na istú súčasť života človeka, či v neustáلهo putovania ľudskej duše – smrť.

Odys: Wiew śmierci w powietrzu – pustkowie.

...

(zmiata ręką czerepy) Szcząty – ludzkie kości.
(...) Zaszedłem w cmętarz – grabarz. Ścierwem cuchnie.¹⁰

Ale aj antické mýtické bytosti, ktoré sa mu zjavujú, majú zväčša nejakú spojitosť s týmto javom – Sinko uvádza, že v Roscherovom *Lexikóne mytológie* mohol Wyspiański vyčítať, že Sirény, „tieto ‘duchovné vtáky’ (t.j. duše vyletujúce z tela v podobe vtákov) boli démonmi smrti, neskôr symbolmi nesmrteľnosti.“¹¹ Vojtech Zamarovský v knihe *Bohovia a hrdinovia antických bájí* sa taktiež zmieňuje o ich spojitosti s podsvetím: „Ako sa zdá, pôvodne boli Sirény symbolmi podsvetných duchov a nazývali sa aj ‘Múzy podsvetia.’“¹² Zamarovský spomína aj prvotnú funkciu Harpyí – ktoré sa vo Wyspiaňského dielach zjavujú veľmi často – ako bohyně prudkého vetra „sa zamest-

⁸ Preklad: Oči ma klamú, alebo sú zahmlené slzami?/.../ Či ma niekto obkľúčil a ovinul prízrakmi?

⁹ Preklad: Iný svet, v ktorom budeš – čo už ňa obklopuje,/ je zmenený v tvojich očiach zmenou tvojich myšlienok./ Nesmrteľný život duše...

¹⁰ Preklad: Závan smrti vo vzduchu – pustina./ .../ (rukou zmetá lebky) Trosky – ľudské kosti./ .../Prišiel som na cintorín – hrobár. Páchne tu zdochlinou.

¹¹ SINKO, Tadeusz: *Antyk Wyspiańskiego*. Kraków, 1916, str. 300.

¹² ZAMAROVSKÝ, V.: *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava : Mladé letá, 1980, str. 430.

návali najmä tým, že odnášali duše mŕtvych do podsvetia“¹³. V dráme *Návrat Odysea* skôr plnia úlohu výčitiek svedomia, či bohýň pomsty a služobník Hádu Erínyí, keď sa hrdina musí pred nimi v strachu obhajovať vetou: „Ja som nezabil otca – nie! – Preč – zľutovanie.“ Následne sa strácajú v skalách. Veľmi zjavne na prítomnosť smrti poukazujú obrazy rámcujúce tretie dejstvo – hlasy a stopy neviditeľných mŕtvych duší v piesku a „pekelná loď – bez kormidla – bez vesiel – mlčiaca“, „loď mŕtvych“, ktorá „pláva do zászvetia – do zabudnutia“. V chárónovej lodi stojí „veľká temná postava Herma“.

Výnimkou je iba nymfa Kalypso, ktorá prichádza ako posledné pokušenie života, skúška Odyseovho, už po niekoľkýkrát vysloveného prehlásenia, že by sa radšej vzdal samotného života, ako žiť s onou osudnou „myšlienkou“, predurčením. Jeho slová však popierajú príliš ochotné kroky za touto „zvodnicou“ a výjav s Kalypso v danom okamihu vyznieva ako irónia autora, ale možno v ňom odčítaj aj výpoveď o láske k životu, či poznanie o krutej nevyhnutnosti, slepej vôli človeka k životu. Myslím, že Wyspiański nám teda poskytuje pomerne jasné náznaky o tom, aký svet preniká do tretieho dejstva, do Odyseovej duše a mysle. Hrdina sa nachádza na rozhraní dvoch realít, pozemského a posmrtného života, na rozhraní zeme a mora – na brehu. Čas, v ktorom sa pred jeho očami premietajú obrazy zo života, je zrejme akýmsi vnútorným časom hlavnej postavy, ako nám to naznačujú veľmi podobné výjavy s dušami mŕtvych obetí, rámcujúce tretie dejstvo. Tým sme však ešte zďaleka nerozlúštili koniec Odyseovho osudu a budúcnosti, pretože práve posmrtná existencia a transcendentno má u Wyspiaňského zložitú a veľmi špecifickú podobu.

Pre potvrdenie týchto mojich záverov, ale aj bližšie identifikovanie funkcie a statusu spomínaných nadprirodzených bytostí, by som chcela na chvíľu obrátiť pozornosť na cennú štúdiu Barbary Bulanowskej s názvom *Medzi transcendenciou a hĺbkami podvedomia. O symbolickej postave v mladopoľskej poetickej dráme*¹⁴. Autorka sa tu zaoberá rôznymi podobami symbolickej postavy v dramatike prúdu *Mladé Poľsko*, ich vizuálnym stvárnením, funkciou, spôsobom existencie, priestorom – realitou, ktorá je pre ne vyhradená, okolnosťami, v akých ich autori uvádzajú na scénu. „Čary, veštby, túžby, sen, smrť, narodenie.“¹⁵ V takýchto situáciách sa najčastejšie zjavujú hrdinom symbolické postavy. Ale neskôr sa Barbara Bulanowska zmieňuje aj o momentoch zúfalstva, výčitkách svedomia, duševnej krízy postavy, v prelomových okamihoch pre hrdinu alebo národ, ktoré často dramatici vkladali do obdobia mystéria, či obradu. Vymenovala som tu najmä tie situácie, ktoré môžeme pozorovať u Wyspiaňského.

„Zásadným a jedným z najčastejšie sa tu vyskytujúcich, je moment smrti. Možno ho rozdeliť na tri etapy, v ktorých sa zjavujú symbolické postavy: krátky úsek pred smrťou, samotný moment smrti, krátky úsek po smrti. V prvej z vymenovaných etáp sú tieto konštrukcie uvedené ako zvestovateľ, znamenie budúcej udalosti, zjavujúce sa vo forme vízie človeku, ktorý je na hranici pomätenosti...“¹⁶. Myslím, že tieto popisy, vyplývajúce z porovnania obdobných situácií v poetických drámach poľského

¹³ Tamže, str. 168

¹⁴ BULANOWSKA, Barbara: *Między transcendencją a głębią podświadomości. O postaci symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim*. In: *Dramat i teatr modernistyczny*. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1992, str. 103 – 138.

¹⁵ Tamže, str. 131.

¹⁶ Tamže, str. 131-132



Stanisław Wyspiański: *Apolónova hlava (Głowa Apollina)*, vitráž pre Dom Lekárskej spoločnosti v Krakove, 1904. Litografia, papier. Muzeum Narodowe w Warszawie. Snímka web archív.

verzálnejších princípov, vzťahujúcich sa k jednotlivým hrdinom. Tento nový prístup k postave opisuje Przybyszewski, autor manifestu *Mladého Poľska Confiteor*, vo svojej štúdii *O dráme a scéne*:

„Lovím v duši konajúceho všetko to, čo tvorí tragédiu jeho života a tvorím novú postavu, tvorím teda projekcie vnútorného zápasu a rozporu a mám hneď dve silné a neustále na seba pôsobiace postavy.“¹⁷

Takéto „dvojnícke štruktúry“, ako to nazýva Bulanowska, ktoré sú „emanáciami hlavnej osoby“¹⁸, sa objavujú v mnohých drámach Wyspiańskeho, hoci nemožno ich vždy takto jednoznačne zdefinovať a v neskorších dielach získavajú zložitejšiu podobu. Sirény z *Návratu Odysea*, či Vlny z *Achilleis* sú, podľa nej, „nie natoľko stelesnením istých aspektov bytia, či náhľadov, týkajúcich sa tajomstva existencie, ale... tlmočníkmi právd metafyzického rázu.“¹⁹

Veľmi dôležitou okolnosťou, sprevádzajúcou zjavenie sa týchto symbolických postáv, je časť dňa, mladopoľskí autori poetickej drámy si zväčša pre tento účel volia noc. U Wyspiańskeho zohráva noc, jej pôsobenie na psychiku človeka, veľmi dôležitú úlohu. Noc v jeho dielach je časom prejavu podvedomia, či nevedomia, dionýzovského živlu v človeku, časom veľmi intenzívneho prežívania hrdinu, sebapoznania, zvýšenej citlivosti a vnímanosti na okolie ale predovšetkým na svoj vnútorný svet a jeho dosiaľ ukryté vrstvy. Je časom poznania a zásadnej vnútornej premeny. Kontrast dňa a noci u tohto dramatika si podrobnejšie všíma Ewa Miodońska-Brookes, pričom

modernizmu, vystihujú aj výjav v treťom dejstve *Návratu Odysea*, získavame v nich konkrétne pomenovania, ktorým sa tak vyhýbali mnohí dosiaľ spomínaní literárni vedci. Na druhej strane si však uvedomíme, že tento postup nebol výlučne špecifickou, novátorskou umeleckou metódou Wyspiańskeho, ale zaužívaným prvkom v tvorbe dramatikov *Mladého Poľska*.

V tomto literárnom prostredí, ale vôbec v celom období prelomu storočí, sa veľmi výrazne prejavil vplyv nových poznatkov z biológie, ale najmä psychológie a psychoanalýzy, objavujúcich dosiaľ neprebádané oblasti psychiky človeka, nové podoby vzťahu tela a duše. Možno tu pozorovať intenzívnu orientáciu na ľudské vnútro, ktorá si vyžiadala aj nový spôsob výstavby postavy a vytváranie akýchsi doplňujúcich postáv, stelesňujúcich isté aspekty ľudskej psyché, prípadne uni-

¹⁷ PRZYBYSZEWSKI, S.: *Wybór pism*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966, str. 297.

¹⁸ BULANOWSKA, Barbara.: *Między transcendencją a głębią podświadomości. O postaci symbolicznej w młodopolskim dramacie poetyckim*. In: *Dramat i teatr modernistyczny*. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1992, str. 126.

¹⁹ Tamže, str. 119.

poukazuje na možnú inšpiráciu Shakespearovým *Hamletom*, keďže vo svojej štúdiu o *Hamletovi* Wyspiański tento protiklad zdôrazňuje. „Toto protikladné postavenie času nočných temnôt času denného svetla sa ukazuje ako jeden z podstatných motívov Wyspiaňského dramatickej tvorby, ale až v roku 1900, v období písania *Svadby*, sa konkretizuje ako dvojaký spôsob zjavovania sa skutočnosti, poznávania jej a reagovania na ňu. Až v *Svadbe* noc výrazne získava funkciu motivujúcu a vyslobodzujúcu v človeku iracionálne sily, stáva sa akoby výrazom čaru a šialenstva zmocňujúceho sa ľudí, potlačujúceho všetky vedomé reakcie na ďalší plán.(...) Takmer v každej dráme Wyspiaňského 'noc prehovára divným úkazom' (*Novembrová noc*), noc premieňa ľudí a svet.“²⁰

V hre *Achilleis* je ešte tento kontrast dňa a noci výrazný. Dráma *Návrat Odysea* sa už celá odohráva v noci. Jej účinok na „iracionálne sily“, dionýzovský prvok v človeku môžeme v konaní hrdinov pozorovať veľmi zreteľne, rovnako ako jeho dôsledky. Ale v treťom dejstve sa noc stáva aj priestorom pre výkriky Odyseovej duše, minulosti, túžby po čistote, možno aj časom poznania, ktoré ho vedome či nevedome privádza k jedinému východisku – smrti.

Celý čas prítomnej smrti.

Čierne nebo a tmavé more. Temná antika Wyspiaňského.

„Inak, ako je to v drámach *Svadba*, *Oslobodenie*, či *Akropola*, toto tretie dejstvo, nasýtené symbolikou, sa nevynára z hĺbín noci k úsvitu nadchádzajúceho dňa. Noc trvá do konca.“²¹

SYMBOLIKA ITAKY

Itaka – pevnina, na ktorú vstupuje Odyseus, sa mu postupne prepadá pod nohami, rovnako ako sa nám rozplýva význam tohto slova v priebehu hry, a to najmä počnúc tretím dejstvom. Odyseus prichádza na Itaku, aby ju potom zaprel a taktiež aj svoj návrat. Aby vo svojom vnútri mohol opäť vzkriesiť svoju vlastnú Itaku, takú, akou ju stvoril jeho život a túžba. Itaku, ktorá je jeho najbyťostnejšou potrebou. Itaku blízku a vzdialenú zároveň. Itaku pre Odysea nedosiahnuteľnú.

Itaka ako koniec Odyseovho blúdenia. Koniec odysey. To je azda jediná definícia, ktorou si môžeme byť istí. Jej význam teda bude variovať v závislosti od významu odysey – čím abstraktnejšie budeme ponímať motív Odyseovho blúdenia, tým abstraktnejšou sa stáva aj samotná Itaka.

V treťom dejstve sa stráca jej zmysel ako fyzického priestoru, ponúkajú sa mnohé metaforické významy. Mnohé z nich som menovala v predošlej časti. Najprv by som sa ale chcela zamerať na obraz Itaky, predstavený v prvých dvoch dejstvách, Odyseov aj reálny. Skutočnú Itaku, ako svet dezidealizovaný, dehéroizovaný, relatívny a príliš ľudský v porovnaní s Homérovým, som už predstavila v predošlých kapitolách

²⁰ MIODOŃSKA-BROOKES, E.: *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków, 1980, str. 52.

²¹ NOWAKOWSKI, J.: *Źvod (k) Achilleis. Powrót Odysa*. Wrocław : BN, 1984, str. 65.

(najmä v kapitole *Návrat Odyssea* ako reinterpretácia Homérovej *Odysey*). V tejto časti ma bude predovšetkým zaujímať, aké podoby nadobúda Itaka v slovách samotného Odyssea počas jeho pobytu na ostrove, teda v jeho očakávaniach, pozorovaniach, poznání.

Itaka – miesto kliatby, miesto sebapoznania

Odyseov návrat do vlasti vôbec nie je šťastnou udalosťou, rovnako pre neho samotného, ako aj pre domácich. V ich predstavách je ešte stále živý obraz vládcu – tyrana, neustále potvrdzovaný zvesťami o jeho počínaní vo svete, jeho „ceste krvi“, na ktorej „neušetrí nič, čo je v človeku“. Navyše, vo vedomí najbližších je jeho príchod spojený s nebezpečenstvom vnesenia rodovej kliatby do domu, Odyseov návrat je preto vnímaný skôr s rozpakmi, neistotou a zmiešanými pocitmi.

Telemach:(w zadumie) Powrócił – ojciec mój – pod klątwą Losu!
 (...) (z bólem) Poznaję – jaką jego duch spętany męka,
 (z trwoga) w obłądzie, w własny dom – krwi niesie wiano.
 (w roztargnieniu, usiłuje skupić myśl) Cóż czynić?
 (w przerażeniu, cicho) Krew tę samą na żywot mi dano.²²

Hoci Odysseus priznáva aj túžbu po vlasti ako jednu z motivácií jeho návratu („za tým dymom z mojej chalupy som sa roztúžene uberal“), súčasne dodáva: „Osud ma prihnal. (...) chránil od vln – ohňa – a meča- aby som poznal – čo môže poznať – ľudská hanba.“ Itaka preňho predstavuje predovšetkým kliatbu, „zárodok zločinu“, jeho príchod preto sprevádza od začiatku strach – strach z naplnenia Predurčenia:

Odys: Od dalekich mórz wracam i trwogi nie czuję
 przed wód roztoczą, ani wód otchłania,
 jeno mnie trwoga zdjęła przed – przystania; -
 tu u wrót mego dworu – gdzie zbrodni zawiązek,
 gdzie mam rozpoznać siebie i potępić.²³

Toto celoživotné prekliatie mu však údajne Osud pridelil v dôsledku bližšie neurčeného hriechu jeho rodičov, ktorý sa takto obrátil proti nim – v podobe rodovej kliatby otcovraždy (pre Odyssea teda nie je možný „čistý“ život na Itake, kde by mohol skončiť „v zabudnutí“). V Odyseových očiach tak nadobudla vyslovene lokálny charakter, preto jedinú východisko vidí v zničení svojej minulosti, svojho domova a opätovnom úteku na more. Rozhodol sa teda obetovať „pelech otcov“ formou očistného aktu – spálenia kráľovského dvora (s pomocou tafijských pirátov). V tomto lo-

²² Preklad: Telemach: (zamyslený) Vrátil sa – mój otec – pod kliatbou osudu! (...)/ (zarmútený) Poznám – aké muky spútavajú jeho dušu, / (s obavou) v pomätení – do vlastného domu – vnáša veno krvi./ (roztržitý, snaží sa sústrediť myšlienky) Čo robíš?/ (v zdesení, ticho) Tá istá krv prúdi v mojich žilách.

²³ Preklad: Vraciam sa z ďalekých morí a necítim strach/ pred morskou šírinou, ani pred vodnými priepasťami,/ ale zmocnil sa ma strach pred – prístavom; - / tu pred vrátami môjho dvora – kde tkvie zárodok zločinu,/ kde mám sám seba spoznať a zavrhnúť.

kálnom poňatí kliatby zachádza Wyspiański – alebo iba Odyseus? – do absurdných rozmerov a nelogických dedukcií: keďže prekliatie má zároveň rodový charakter a Odyseus chce od neho uchrániť syna, navrhne mu spoločný útek na tafijskej lodi. Kliatba otcovraždy by v takom prípade musela byť orientovaná predovšetkým na konkrétne miesto a nie na objekt, čo si odporuje s jej znením. Odyseus svojim plánom v podstate vystavuje seba aj syna priamo hrozbe jej naplnenia. Potom tomu už naozaj môže zabrániť iba smrť oboch hrdinov v rukách tafijských pirátov...

Itaka ako miesto, kde má Odyseus spoznať sám seba, svoju vlastnú hanbu. To je ďalšie presvedčenie, s ktorým hrdina vstupuje na itackú pevninu. Má tu spoznať neustálu aktuálnosť a intenzitu svojho Predurčenia – „myšlienky“, ale predovšetkým nachádza vo vlasti svoje staré tváre. Obávam sa však, že podobným poznaním by Odyseus musel prejsť na akejkoľvek

pevnine, ako nám to potvrdzuje hrdinova minulosť – jeho zlyhanie nespočíva iba v kontakte s istými konkrétnymi ľuďmi, ale s ľuďmi vôbec. Človeka, ktorý sa nespráva celkom podľa jeho predstáv, s patričným ohľadom na jeho osobu (napr. neprejavuje mu náležitú úctu a súcit, ako v prípade Pastiera), hanebne potupí, alebo rovno zabije. Bez zábran. Všetko na svojej „ceste krvi“ ničí, za ním ostáva iba spúšť a s ním – samota. Otvárajú sa nám tak ďalšie výklady Odyseovho osamelého blúdenia.

Odys: Żyje; zabiłem wszystko – wszystko odepchnąłem;

Co było szczęściem kłamanym, uciekło.

Nic, nic poza mną; – nic – nic – nic przede mną.²⁴

Zaujímavo poňala motív Odyseovho sebapoznania Hana Filipkowska, ktorá vychádzala z viacvýznamových symbolov morských hlbín a tafijských mužov: „Elementy, na ktoré upozornil Stefan Srebrny – dvojaký význam motívu „tafijských“,



Stanisław Wyspiański s manželkou Teofilou v roku 1901. Snímka web archív.

²⁴ Preklad: Žijem; všetko som zabil – všetko odvrhol;/ Čo bolo klamným šťastím, utieklo./ Nič, nič za mnou; nič – nič – nič predo mnou.

ktorí sa javia ako piráti a zároveň ako hostia zo záhrobia, premenlivosť a mnohosť významov motívu 'ďalekých morí', rozširujú a obohacujú zmysel 'Itaky' ako miesta 'spoznania', ešte skôr, ako v treťom dejstve získa vlastnosti symbolického priestoru – stredu sveta. 'Návrat z ďalekých morí' vyvoláva obraz vynorenia sa hrdinu z chaosu, z ponorenia sa v živle, aby potom spoznal seba i svet vo výrazných, konkrétnych formách."²⁵

Motív mora, rozľahlých vôd, zohráva určite v tvorbe, ale zrejme aj v živote Wyspiańskiego (obraz básnika rozjímajúceho na brehu riek, mora sa vyskytuje vo viacerých osobných veršoch), dôležitý význam a jeho symbolika má viacero podôb. Ale Odyseus prichádza do Itaky s už utvorenými a jasnými pomenovaniami pre svoj život, svoje miesto vo svete, svoj vzťah s Bohom. Nepotrebuje si ich nanovo formovať a nie je ani natoľko otvorený voči novým podnetom, aby ich dokázal prijať v ich objektívnom obraze a zakomponovať do svojho svetonázoru. V kročení na pevninu sa už len naplňujú jeho slová a isté stereotypy správania.

Najväčším a najkrutejším spoznaním preňho je skôr samotná konfrontácia reálnej Itaky s jeho vlastnou ilúziou a očakávaniami, ktoré do nej vkladal. Itaka, na druhej strane, pre Odysea znamenala aj prísľub odpustenia, očistenia a v dôsledku toho aj vlastnej premeny – závratnej zmeny jeho doterajšieho života. Krátko po návrate mu však tieto ideály spochybni príliš realistický obraz Itaky v Pastierovom podaní. V synovi objavuje ten istý potenciál otcovraha a nasledovníka jeho cesty. Nad Penelopou sa vznášajú podozrenia z nevery. Otec ho privíta oslovením „tyran“ a postaví sa na stranu nápadníkov. Odyseus teda musel prežiť veľké rozčarovanie zo vzťahov, vzdialených jeho vysnívanej predstave o harmonickom rodinnom živote. Postupne si uvedomujeme, že Odyseova vízia Itaky bola príliš egoistická a na svojich najbližších kládol príliš vysoké nároky, bližšie skôr ich homérovským predobrazom.

Rozčarovanie je určite vzájomné, no jeho najbližší mu napokon odpúšťajú, prijímajú ho. Ale Odyseus znovu uteká. Od blízkosti ľudí, pri ktorých zakaždým prežíva vlastné zlyhanie. Opäť k svojim ilúziám, myšlienkam, výčitkám svedomia, ale – do bezpečnej samoty.

Itaka – cintorín, peklo

Po peripetiách prežitých na ostrove prichádza Odyseus na pustý breh s veľkým životným sklamaním, že v Itake, do ktorej sa vrátil, našiel peklo. Nazýva ju „cintorínom“ a v jeho replikách sa vyskytuje niekoľko narážok na prítomnosť smrti, hnijúcu krajinu v štádiu rozkladu, zapáchajúcu zdochlinami (citovala som ich už v predchádzajúcich kapitolách).

Možno skutočne Odyseus prichádza do Itaky vo chvíli, kedy je tento kraj už v značnej fáze úpadku. Nachádza svet pochmúrny, morálne zdeformovaný, v ktorom neplatia spravodlivé zákony, neexistuje poriadok. Završením je situácia na kráľovskom dvore, kde si „vo veselej súdržnosti“ nažívajú Penelopini nápadníci „svätí synovia Pana, veselého Boha“...

Odyseove slová, ktoré som citovala, vyznievajú v zmysle neskôr formulovanej Sartrovej myšlienky „peklo sú tí druhí“, čo by bolo celkom v súlade s doterajším uva-

²⁵ FILIPKOWSKA, H.: *Wsród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*. Warszawa, 1973, str. 142-143.

žovaním a vnímaním hlavnej postavy. Ešte v tej istej replike však vyslovuje vetu, ktorá svedčí o priznaní si jeho vlastného pričinenia sa na svojej situácii: „Žijem; všetko som zabil – všetko odvrhol.“ Jeho skutočný podiel na „pekle“, ktoré vytvoril nielen sebe, ale aj množstvu iných ľudí, mu v plnom rozsahu odkryjú Sirény vo svojej piesni:

Syreny: Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny.
Spójrz w świat, we świata kształt i ujrzysz twoje winy.
Kędyś ty posiał fałsz i fałszem zdobył sławę,
tam znajdziesz kłamstwa cześć i imię w czci pługawe.
Kędyś ty zebrał czci i zyskał przebaczenie,
tam znajdziesz gruz i rum i czcicieli twych zniszczenie.
Za tobą goni jęk i klątwa goni, ściga;
tyś mocen jak Bóg, co świat na barkach dźwiga.²⁶

Wyspiański tu prostredníctvom Sirén hovorí o moci človeka vo vzťahu k svojmu životu a k pozemskej realite. Priznáva mu rolu tvorcu sveta, rovného Bohu (odkazy na Prométea, Dionýza, Atlasa), možnosť vplývať naň aj na životy iných, dokonca priamo ho utvárať prostredníctvom vlastnej vôle a činov. Prvá veta sa ešte zhoduje s Telemachovou vierou v cestu konania, na ktorú chce nastúpiť, s Nietzscheovou vierou v silné ľudské individuum. Vzápätí nám autor ukazuje druhú stránku, ktorú obsahuje táto odvážna kompetencia – nutnosť prevziať následne zodpovednosť za vzniknutý tvar, či hybrid, za svoje kroky a ich dôsledky. Práve to si vyžaduje veľkú vnútornú silu človeka. Potenciál skrytý v človeku môžeme teda využívať takým spôsobom a do takej miery, aby sme boli schopní dôstojne uniesť následky prejavov našej aktivity a tvorivosti. Vážiť kroky našej sebarealizácie v realite, našej ambície „vnútiť jej vlastné formy“.

Sirény pomenúvajú Odyseovo „tvarovanie sveta“ veľmi všeobecne, ich slová sa určite vzťahujú aj na dobytie Tróje zradou, ale naplnenie týchto slov možno pozorovať už na pôde samotnej Ithaky. Tu kedysi Odyseus neprávom zosadil otca z Trónu, svojou tyraniou a zločinnosťou porušoval zákony a ľudské práva. Po návrate si preto musí z úst Pastiera, ale aj nápadníkov – „lotrov“ vypočuť poníženia a urážky na svoju adresu. Jeho palác sa stal domom nerestí, bezbrehých radovánok, štedrým útočiskom zločincov, ktorí tak konajú v mene „práva“ a v mene „Boha“. Spravodlivosť a náboženstvo si tu každý interpretuje podľa vlastných potrieb. Ľudí, ktorých „prosila o česť a získal odpustenie“, necháva napospas tafijským pirátom, ktorí majú realizovať ich spoločný plán, plán jeho nenávratu na Itaku. Ale napokon – v pozadí celkom reálne „páchnu“ mŕtvolky Pastiera, ktorého na poli už „trhajú psy“ a zavraždeného Sluhu, Odyseom označeného ako „zdochlina pre vtáky“.

Sú to predovšetkým prekliatia a náreky ľudí, ktoré Odysea nútia k neustálym útekom a blúdeniu, nie Boh. Pieseň Sirén, ich „večná pieseň života“ o hrdinovi, ktorý „dvíha na pleciah svet“, vyznieva ako trpká irónia.

²⁶ Preklad: Prechádzaš cez svet a svetu dávaš tvar tvojimi činmi./ Pohliadni na svet, na tvar sveta a zariješ svoje viny./ Kde si zasial faľoš a faľšou získal slávu,/ tam nájdeš v úcte kľamstvo a hanebné meno./ Kde si žobral o úctu a získal odpustenie,/ tam nájdeš spúšť a ruiny a záhubu tvojich ctiteľov./ Za tebou sa hrnú náreky, hrmie sa kliatba, stíha;/ Si mocný ako Boh, čo svet na pleciah dvíha.



Poľská banka dala v roku 2004 do obehu zvláštnu pamätnú mincu v sérii Poľskí maliari 19. a 20. storočia, venovanú Stanisławovi Wyspiańskému. Snímka web archív.

Itaka v sebe obsiahla všetky podoby Odyseových činov, Odyseovho „tvarovania sveta“ – práve teraz sa nám javí ako symbol sveta, univerza. V nej môžeme sledovať Odyseovu „cestu činu“ najzreteľnejšie. Hrdina Wyspiańského formoval okolitú realitu takým spôsobom, až v nej napokon pre neho neostalo miesto. Aj jediné možné únikové východy z tohto dusného priestoru, v podobe súcitu a ústretovosti – hoci nie ideálnych, ale predsa len ľudí – odmieta.

Peklo, o ktorom Odyseus hovorí, si vytvoril on sám. „Tvar sveta‘ je relatívny, hovoria Sirény, vôbec neexistuje bez zasahovania človeka.(...) Pieseň Sirén vyvracia existenciu transcendentálneho poriadku sveta a prítomnosť nádeje. Svet je takým, akým si ho človek stvoril a aký si zaslúžil.“²⁷

V treťom dejstve sa pred Odyseovými očami odvíja akoby film pamäte, zrkadlo života nastavené Sirénami, obraz minulosti s príliš ostrými kontúrami, v ktorom už nefiguruje Boh. Odyseov život je predovšetkým jeho vlastné dielo, rozsudok nad minulosťou je najmä súdom života – a verdikt znie: samota, „pustina“, nemožnosť návratu. Odyseus sa darmo utieka k obrazom z detstva, zbytočne sa pokúša vzkriesiť v sebe čistou dušu a ešte nezafaženú pamäť chlapca, ktorý tak dôverne poznal „rodné pobrežie Itaky“. Podarí sa mu to na celkom krátky okamih, ale blahodárny moment zabudnutia vzápätí prerušia náreky a sťažnosti jeho obetí, vynárajúce sa z trójskej minulosti. Cesta späť neexistuje.

Syreny: Nikt żywy w kraj młodości raz drugi nie wraca.
Młodość raz minioną, minęła niezwrótnie.²⁸

²⁷ JARZĄBEK, Dorota: *Niepowrót Odysa*, in: *Kwartalnik Teatralny* 2/3, Koło Naukowe UJ, Kraków, 2002/2003, str. 146

²⁸ Preklad: Nikto živý sa do krajiny mladosti po druhý krát nevracia./ Mladost', ktorá raz pominula, minula nenávratne.

Každá ryha v hmote sveta je zároveň ryhou v duši jej tvorcu (hoci nemusí byť priamo ryhou vo svedomí) – obe sú nezmazateľné. „Ak nám rozum nevyberá to, čo prináša utrpenie, čo ho teda vyberá? Celý náš predchádzajúci život, ktorý nám utvoril dušu“ – hovorí Maeterlinck, aj napriek tomu, že pripúšťa vonkajší pôvod osudu.²⁹

Pieseň Sirén zrejme nebude celkom „falošná“, „nepravdivá“, ako ju označuje Odyseus, väčšiu časť jej slov už stihol potvrdiť svojim predchádzajúcim životom. „Obraz sveta, spáchaných a aj na vlastnej koži pocítených krívd, mu zatemnil všetko. Takto sa hrdina uzatvoril v okruhu vlastného, utrápeného 'ja'. Odyseov Boh, najväčší nepriateľ a pomstiteľ, je on sám.“³⁰

Odyseus – „nahý človek, čo 'všetko odvrhol'“³¹ – sa stáva večným cudzincom, vydedencom spoločnosti aj vlastnej duše a jeho jedinou realitou je pocit prázdnoty, ničoty a samota. „Samota sa tu, v poslednom dejstve, v stretnutí s nekonečnosťou mora, stáva samotnou esenciou jeho ľudskej situácie.“³²

„Odysea ľudskej duše“ – Itaka ľudskej duše

O Odyseovom putovaní za odpustením, očistením duše, katarziou, som už dosiaľ v tejto práci napísala veľa, preto by som sa tentokrát chcela o tom zmieniť iba v krátkosti. Považujem však za dôležité vymenovať a priblížiť aj tieto významy pojmu Itaka, pretože práve v nich tkvie kľúč k Odyseovmu osudu večného blúdenia a nedosiahnuteľnosti vytúženého cieľa.

V prvých dvoch dejstvách sa nám Odyseova vízia vysnívanej Itaky ponúka skôr v náznakoch, vo forme zavrnutia krvi, ktorá mu poškvrnila dušu, zámeru odísť s tafijskými pirátmi „za stenu bielych skál“, v prosbe o „zlutovanie v Slove“, ktorú adresuje otcovi, v cnení za „dymom z jeho chalupy“... Načrtávajú sa nám tu teda významy túžby po čistej duši, smrti, odpustení, domove a rodine.

V treťom dejstve získava táto Odyseova „idée fixe“ svoj priestor a plný výraz. Až teraz si uvedomujeme, nakoľko vzdialená je jeho predstava od reality a teda aj od možnosti jej naplnenia v živote smrteľníka.

Celkovo trikrát sa tu Odyseus vracia k myšlienke na svoje detstvo a mladosť. Priпомenie mu ju známe prostredie skalnatého itackého pobrežia, kde sa ešte ako chlapec často zatúlal, aby „myseľ a zrak (som) zabával vírom vlny, keď divoko udierala penou“ a naháňal čajky, „vtáctvo (jeho) mladosti“. Prízraky čajok, vyvolané spomienkami, privádzajú jeho pohľad „nad čierne hlbociny vln“, za horizont mora, kde sa práve blýska a „otvára sa na chvíľu jasné priestranstvo“. Práve tu, v obraze morských dialok presvetlených na okamih bleskom, nachádza Odyseus svoju Itaku:

Odys: (zapatrzony w światło) Tam! – Tam!
(krzyczy) Tam jest Itaka!

²⁹ MAETERLINCK, Maurice: *Monna Vanna a iné hry. Múdrost' a osud*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979, str. 218.

³⁰ JARZĄBEK, Dorota: *Niepowrót Odysa*. In: *Kwartalnik teatralny 2/3, Koło Naukowe UJ, Kraków, 2002/2003, str.146*.

³¹ NOWAKOWSKI, J.: *Úvod (k) WYSPIAŃSKI, Stanisław: Achilleis. Powrót Odysa*. Wrocław : BN, 1984, str. 52.

³² Tamže, str. 51.

(krzyczy) Tam kres i granica!
 Tam – jest ojczyzna moja – tam dziecko i żona –
 tam mój ojciec – tam moja – pieśń życia
 (biegnie, leci ku morzu) skończona!³³

Odyseova predstava sa teda na prvý pohľad spája s prostými motívmi túžby po konci blúdenia, vlasti, rodinnom kruhu, završení aktívneho života, alebo priamo smrti v pokojnej rodinnej atmosfére. Sú to základné potreby a radosti pozemského života, zdanlivo celkom legitímne nároky, v ktorých sa Wyspiańskiego Odyseus približuje Homérovmu hrdinovi. Ale prípad Wyspiańskiego hlavnej postavy je predsa len iný – pričom táto rozdielnosť nespočíva iba v odlišnej motivácii a podobe jeho niekdajších činov, či poškvrnenej duši, výrazne podlamujúce právo Odysea na tieto hodnoty. Wyspiańskiego Odyseus umiestňuje tieto predstavy do jasného svetla na nebi, črtajúceho sa v nedostupných diaľkach. Takú žiarivú podobu, priliehajúcu duši ako mäkké útočisko, majú v skrytých hĺbkach jeho mysle. Práve v ich mene zapiera reálnu Itaku a svoj návrat do nej. Priblížme si teda, aké očakávania vkladá Odyseus do vízií otčiny a svojich blízkych.

Odys: ...Jeszcze nie był wrócił:
 wrócić mam do ojczyzny, dawnom ją był rzucił.
 Wrócić mam! – Tak, powrócić mam dopiero teraz.
 Spokój w domu – spokojność – i skon upragniony
 w chacie mej, w mym domostwie, ojca, syna, żony.
 Nie widziałem ich dawno. – Nigdy! – - Widzieć muszę!
 Zobaczę – już widokiem ich odzyszczę duszę –
 odzyszczę, com utracił – hańbę duszy zmyję.
 Nie żyłem dotąd wcale – w domie mym odżyję.³⁴

A práve teraz sa táto vízia Itaky priamo prepája s obrazom vlasti z detstva:

Odys: (zblíza się ku brzegowi) To jest tu. – Tak, poznaję – rozpoznaję teraz
 ten kłęb skał, kędy chłopiec wybiegałem nieraz
 na szczyt...³⁵

Žena, syn, otec, Itaka boli pre Odysea po celý čas dlhého putovania prísľubom „znovuzískania duše“, očistenia duše od hanby a návrat k jej pôvodnej nevinnosti, akú poznal ešte v detstve. Príchodom do vlasti a pohľadom na svojich blízkych sa má všetko zmeniť akoby dotykom čarovného prútika. Ale u Wyspiańskiego (a zvlášť

³³ Preklad: Odyseus: (zahľadený do svetla) Tam! – Tam!/ (kričí) Tam je Itaka!/ (kričí) Tam je koniec a hranica!/ Tam – je moja vlasť – tam je dieťa a žena –/ môj otec – tam je moja – pieseň života/ (beží, letí k moru) završená!!

³⁴ Preklad: ...Ešte som sa nevrátil:/ Mám sa vrátiť do vlasti, dávno som ju opustil./ Mám sa vrátiť! – Áno, až teraz sa mám vrátiť./ Pokoj domu – kľud – a vytúžená smrť/ v mojej chalupe, v mojom domove, otca, syna, ženy./ Dávno som ich nevidel. – Nikdy! – Musím ich vidieť!/ Zočím ich – už tým zhliadnutím znovu získam dušu – / Získam, čo som stratil – hanbu duše zmyjem./ Dosiaľ som vôbec nežil – v mojom dome ožijem.

³⁵ Preklad: Odyseus: (približuje sa k brehu) Je to tu. – Áno, poznávam – spoznávam teraz/ to kľbko skál, kadiaľ som ako chlapec neraz vybiehal až na štít./

v *Návrate Odysea*) sme na zemi, v celkom obyčajnej, prirodzenej realite smrteľníkov.

Odyseove požiadavky presahujú možnosti týchto ľudí. Hrdina na nich kladie nadľudské nároky, keď očakáva, že len samotná ich blízkosť, pohľad na nich, ho zbaví škvrny na duši a oslobodia od „myšlienky“ na krv, ktoré sú hlavnou prekážkou spoločného harmonického nažívania.

Chce od nich počuť „Slovo“, ktoré zmaže minulosť a vykúpi pre idylickú budúcnosť.

Slovo zľutovania, ktoré je nevyhnutné pre prežitie katarzie a nádeje na nový začiatok. Túži v nich nájsť domov pre svoju dušu, čistotu duše, pokoj duše. Dušu hodnú života. A s ňou plnohodnotný, „skutočný“ život. Do predstáv ženy, syna, otca vkladá tak vlastné najbyťostnejšie potreby. Vo svojom srdci už nenosí obrazy živých ľudí, z mäsa a kostí, ani obraz skutočnej Itaky, ale akési vzdialené ideály – a táto priepasť sa prehľbuje s každým novým zločinom a každým ďalším dňom osamelého blúdenia. Sú to už iba utópie človeka príliš dlhý čas uzavretého vo vlastnom svete a zároveň človeka, ktorý zavrhol Boha ako nepriateľa, ale stále túži mať nádej.

Syreny (o Itake) : We snach ją widziś jeno, w sennym przypomnieniu,
gdy nie ma już jej dla cię w prawdzie i sumieniu.
Ojczyznę miałeś w sercu – dziś masz ją w pragnieniu,
dziś tęsknisz jeno do niej – cień – tęsknisz po cieniu.³⁶

Tieto ilúzie však nevyhnutne musia v konfrontácii so skutočnosťou zlyhať. Jeho vlastná vízia Itaky nemá svoju obdobu na zemi.

Milosť, ktorú získava od otca ako odpoveď na svoju prosbu, Odyseus nepochopiteľne odmieta. Možno preto, že ju musí predchádzať skutočné pokánie, možno preto, že sa jej cíti nehodný, alebo nie je schopný ju prijať. A možno preto, že tento akt nenašplnil jeho očakávania.

Mateusz Antoniuk, študent polonistiky na Jagielovskej univerzite, vo svojej ročníkovej práci zameranej na tému hodnoty slova v drámach Wyspiańskiego³⁷, nazera



Wyspiańskiego dráma *Novembrová noc (Noc listopadowa)* patrila k najzaujímavejším inscenáciám vo veľkej a slávnej ére Starého divadla v Krakove na začiatku 70. rokov 20. storočia. Režiroval ju Andrzej Wajda. Snímka web archív.

³⁶ Preklad: Vidíš ju iba v snoch, v snových spomienkach,/ keď už v tebe nemá miesto v pravde a vo svedomí./ Vlast si mal v srdci – dnes je len túžbou,/ dnes sa ti cnie iba za ňou – tieň – túžiš po tieni.

³⁷ ANTONIUK, Mateusz: *Temat wartości słowa w dramatach Stanisława Wyspiańskiego*. In: *Kwartalnik Teatralny* 2/3, Koło Naukowe UJ, Kraków, 2002/2003, str. 31-64.

na Odysea a jeho rolu kajúcnika s podobnou – a myslím, že opodstatnenou – kritickosťou ako Dorota Jarzabek, či ich profesorka, literárna vedkyňa Ewa Miodońska – Brookes, ktorej diela obaja často citujú: „Slovo ľútosti preda len nepadne, a to nie z toho dôvodu, že ho otec nechce vysloviť, ale preto, že Odyseus ho nechce počúvať. Uteká, už po niekoľkýkrát v živote uteká. Zločinec vracajúci sa na ostrov sa zdá byť schopný iba sformulovať prosbu o Slovo, nikdy prijať ho.(...) Odyseus pozná iba naučené divadlo opakovateľných gest. A za toto neautentické, akoby mechanické gesto prosebníka nedokáže vykročiť.³⁸

Odyseova cesta za odpustením pokračuje.

Podobnú nádej následne vkladá hrdina do mŕtvych duší, ktoré v závere napokon preda len vojdú do lode, aj napriek prítomnosti „človeka s krvavými rukami“. Loď sa pohne od brehu, duše mŕtvych(zrejme Odyseových obetí) hľadajú na hrdinu, volajú naňho. Odyseus opäť dúfa, že vyrieknu „slovo“ – slovo odpustenia:

Odys: Chcą mi powiedzieć – słowo. Chcą przebaczyć może?³⁹

Význam Itaky ako cieľa Odyseovho neustáleho hľadania sa nám črtá čoraz jasnejšie. Napokon, keď Odyseus rozpozna vo vzdalujúcej sa lodi chárónovu loď, svoju túžbu obracia k smrti:

Odys: Łódź umarłych! – W zaświaty płynie – w zapomnienie.

(krzyczy) Czekaj! – Stój! – Stójcie!

(biegnie wśród fal) Stójcie!! – Wybawienie!!

(biegnie w morze)

(błyskawica)

(grom)

(burza)⁴⁰

Smrť, „zabudnutie“, „vyslobodenie“ – také sú posledné mená Ithaky ako predmetu túžby, ktoré počujeme z Odyseových úst. Či hrdina našiel v mori smrť, alebo to bol iba ďalší jeho márný útek, ku ktorému ho „poháňa osud“, to ponecháva Wyspiański tajomstvom. A hoci by sme aj boli náchylní vnímať smrť v Odyseovom prípade ako jediné východisko a teda ako úľavu od jeho útrap, Wyspiański nám nedožičí ani tento pocit. „Večná pieseň“ Sirén obsahovala aj takéto proroctvá:

Syreny: Nowe rozpoczniesz życie – nowa czeka-ć praca:

Życie nowe, wznawiane życie – wielokrotnie.

(...)

Byt duszy nieśmiertelny – zaś dola tułacza

Widzi wszędy daremno ojczyznę kochaną.

(...)

³⁸ Tamže, str. 44.

³⁹ Preklad: Chcú mi povedať – slovo. Možno chcú odpustiť?/

⁴⁰ Preklad: Loď mŕtvych – plaví sa do podsvetia – k zabudnutiu./ (kričí) Počkaj! – Stoj! – Stojte!/(vbehne do vln) Stojte!! – Vyslobodenie!!/(vbehne do mora)/(blýskanie)/(hrom)/(búrka)

Dalej, hej, dalej – myśl nowa – byt nowy –
 Hej, morze przed tobą – wód tonie.
 W błakaniu bez kresu – twój los – twe okowy;
 Myśl śmigła twój oręż i bronie.⁴¹

Wyspiański vyhrocuje tragizmus Odyseovej situácie do najvyššej možnej miery – Itaka je preňho nedosiahnuteľná nielen v terajšom živote, ale aj po smrti. V nesmrteľnej existencii duše, v nových životoch, všade ho čaká ten istý osud: osud večného tuláka. Idea reinkarnácie, palingenézy, ktorá môže pre niektorých predstavovať zmiernenie vízie smrti ako definitívneho konca, znamená v Odyseovom prípade opäť iba desivú perspektívu nepretržitého blúdenia, s jedinou spoľahlivou spoločníčkou – „myšlienkou“. „Odysea ľudskej duše sa rozšírila do sfér nekonečna.“⁴²

Čistá duša, pokoj, domov, krajina detstva, Slovo milosti, odpustenie, katarzia, ukončená pieseň života, vytúžená smrť, zabudnutie, vykúpenie. Všetky tieto podoby Itaky, ktoré sa nám odкрývajú v priebehu hry, sa postupne rozplývajú pred Odyseovými očami ako fatamorgány. Itaka zostáva preňho navždy vzdialená: „ešte (som) sa nevrátil“ a ani sa nikdy nevráti.

Nakoľko sa menované predstavy Itaky vzťahujú predovšetkým k duši človeka, uväznenej vo večnom zápase a hľadaní – a nie na jeho fyzickú existenciu, pokoj a pohodlie tela, môžeme Odyseovu Itaku nazvať symbolicky Itakou ľudskej duše.

Odyseovo vytrvalé putovanie za Itakou, plné mnohých rozčarovaní, poníma Stefan Srebrny všeobecnejšie ako cestu celoživotnej ľudskej túžby. „Motorom tuláctva je túžba; ona poháňa človeka stále ďalej a ďalej. On sám si myslí, že je to túžba po niečom, čo je v živote dosiahnuteľné; ale dosiahnutím toho, čo sa mu javilo ako cieľ, sa presvedča, že to ešte nie je predmet jeho túžby – a beží ďalej za neuchopiteľným príznakom; už vôbec netuší, že jeho túžba je túžbou po smrti...“⁴³

Wyspiańskiego 'odysea' môže teda byť výrazom márneho životného hľadania a Itaka symbolom neúnavnej ľudskej túžby, ktorej objekt si projektujeme do rôznych ľudí, miest, predmetov – a napokon do bezpečne neznámej smrti. Keď nám nakoniec aj toto „neznámo“, ako jej posledné útočisko, niekto vytrhne z rúk, je to pre nás ťažko stráviteľné sústo.

Pesimistická vízia života je vtedy zavŕšená.

NIETZSCHE A WYSPIAŃSKI

Nietzscheizmus v Mladom Poľsku a u Wyspiańskiego – stručný náčrt

Prvé desaťročie prúdu *Mladé Poľsko* charakterizuje, podobne ako európsky modernizmus, atmosféra pesimizmu, zúfalstva, životnej resignácie, výrazné vplyvy

⁴¹ Preklad: Začneš nový život – čaká ňa nová práca;/ Nový život, obnovovaný život – veľanásobne./ (...) / Nesmrteľný život duše – znovu osud tuláka,/ všade márne hľadá milovanú vlasť./ (...) Ďalej, hej, ďalej – nová myšlienka – nové bytie;/ Hej, pred tebou more, vodné hĺbočiny. / Blúdenie bez konca – tvoj osud – tvoje putá;/ Chytrá myšlienka – tvoja zbraň a výzbroj.

⁴² SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 538.

⁴³ Tamže, str. 535



Stanisław Wyspiański: *Apolón (Apollo)*, 1901. Snímka web archív.

Schopenhauerovej a Hartmannovej filozofie. V roku 1900, pravdepodobne v súvislosti so smrťou Nietzscheho, nastáva v prostredí poľského modernizmu zásadný prelom. Mení sa filozofická orientácia hnutia *Mladé Poľsko*, vytvára sa nový model sveta, nová koncepcia človeka v súvislosti s revíziou dovtedajších hodnôt. Je to obdobie fascinácie Nietzsche, ale aj Bergsonovou filozofiou, keď možno pozorovať výrazný príklon k životu, k hodnotám pozemskej reality.

Ludské „bytie“, pozemská realita sú v tejto novej perspektíve vnímané ako neustály životný ruch, energia, dynamizmus, proces ustavičných premien. Obnovuje sa viera v život, v ľudské telo a ľudskú prirodzenosť, v slobodnú vôľu a moc človeka. V rôznych programových článkoch a publikáciách sa objavujú požiadavky nového pohľadu na život a odmietnutie akejkoľvek askézy (L. Staff), filozofické koncepcie slobody, práce, činu (S. Brzozowski), vzniká umenie podnecujúce ku konaniu, k aktivite.

Nietzscheovskými inšpiráciami v tvorbe Wyspiańského sa podrobne zaoberá Aniela Łempicka v už viackrát spomínanej teoretickej práci.⁴⁴ Hneď v úvode rozlišuje dva javy – samotnú osobnosť a filozofický systém Nietzscheho – a nietzscheizmus: „ide tu skôr o východiskové body tejto filozofie, o všeobecné predpoklady bytia, o videnie a o víziu sveta, ku ktorej sa dopracovali a ktorú vtedy prežívali široké európske intelektuálne kruhy.“⁴⁵ Základné princípy tohto formujúceho sa svetonázoru zhrnula autorka v niekoľkých bodoch: problém štruktúry bytia – univerzum a človek bez Boha; fascinácia životom; dialektika ako zásada bytia – protirečivosť života a život poňatý ako neustály boj; nevyhnutnosť prehodnotenia hodnôt; postulát vôle k moci a morálny vzor aktívneho a hrdinského postoja k životu.⁴⁶ Łempicka konštatuje, že recepcia nietzscheizmu bola v prostredí poľského modernizmu výrazná, ale zároveň fragmentárna a povrchná. „Okrem Wyspiańského. Pretože Wyspiański poňal a uchopil ideovú revolúciu nietzscheizmu v jej úplnosti a radikalizme, v konzekvenciách, aké prinášala nietzscheovská vízia sveta a v dráme týchto konzekvencií.“⁴⁷ V prípade Wyspiańského je však vhodné hovoriť skôr o paralelách s nietzscheizmom ako o vplyve – v týchto ideových koncepciách dramatik nachádza potvrdenie a výraz pre vlastné myšlienky, ktoré sa formujú a vyvíjajú už v jeho prvých literárnych pokusoch.

Nietzscheizmus sa u Wyspiańského zjavuje predovšetkým v podobe tragickej, protirečivej vízie života, kde najvýznamnejšie veci vznikajú na ruinách predošlých

⁴⁴ Łempicka, Aniela: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973.

⁴⁵ Tamže, str. 103.

⁴⁶ Tamže, str. 104 – 105, parafra.

⁴⁷ Tamže, str. 105 – 106.

životov a zároveň v konflikte činu ako plnohodnotného prejavu životných síl, zákona zeme, ktorý je však nevyhnutne zločinom – a neúprosného morálneho zákona. Wyspiański, očarený žvlom života, hrdinským postojom a hrdinským konaním človeka, sa v mnohých drámach (prípadne komentároch k týmto hrám) najprv prikláňa na stranu činu ako triumfu života (*Oslobodenie*, *Bolesław Smelý*, *Akropola...*), neskôr prehodnocuje toto stanovisko. V posledných dramatických dielach (*Skalka*, *Návrat Odysea*) vníma v obraze činu predovšetkým zločin. Wyspiański si nikdy celkom neosvojil nietzscheovskú myšlienku amorálnosti a ani „nevytvoril novú harmonickú syntézu zákonitostí života a morálnych hodnôt“⁴⁸ Napriek úsiliu pochopiť a prijať požiadavky života a zeme, vždy preňho zostal daný konflikt konfliktom tragickým. Preto sa zhodujem s názorom Kazimierza Brauna, ktorý tvrdí, že z dvoch protikladných elementov – apolónskeho a dionýzovského – napokon víťazí u Wyspiańskiego Apolón: „V tvorbe Wyspiańskiego je prítomná ‘dionýzovská’, veľká, zmyslová a divoká fascinácia pohanstvom, a s ním aj praslovanskosťou, primitivizmom, brutalitou a silou. A je v nej súčasne ‘apolónska’ túžba po intelektualizme, odpustení a zmierení, túžba po primáte morálky nad žvlom zmyslov, poriadku nad chaosom, kultúry nad prírodou. (...) Ale keby sme sa opýtali, kto bol patrónom Wyspiańskiego – Dionýz či Apolón? Kto ho viac príťahoval, inšpiroval a určoval jeho tvorivé postoje? (...) Apolón! Vízia Apolóna – Krista, ktorý zjednocuje svet, prenikajúc svojim lúčom veky a kultúry!“⁴⁹

Filozofia činu v dráme *Návrat Odysea*

Podobne ako v mnohých predchádzajúcich hrách, aj v dráme *Návrat Odysea* stvárňuje Wyspiański konflikt zákonitostí pozemského života a etického imperatívu, ktorý je vo vnímaní postáv ešte stále zastrešený autoritou Boha. Môžeme tu však pozorovať istý odklon od doterajšieho prítakávania, alebo aspoň porozumenia „činu“ ako podmienky, ktorú si kladie život, zem. Aj v *Návrate Odysea* prideluje Wyspiański svojmu hrdinovi, podobne ako napríklad Konradovi z *Oslobodenia*, či kráľovi Bolesławovi Śmiałemu z rovnomernej rapsódie, či drámy *Skalka*, atribút ohňovej pochodne, krvi, činu, boja (v Konradových replikách nachádzame aj také priame odkazy na Nietzscheho ako „Moja milienka má meno: vôľa!“, či „Idem, aby som rúcal kladivom!“). A rovnako aj tu Wyspiański načrtáva v pozadí obraz nietzscheovsky poňatého Prométea a tým aj otázku ospravedlniteľnosti zločinov a uznania ich významu a veľkosti v širšom, historickom alebo evolučnom kontexte.

Syreny: Idziesz przez świat i światu dajesz kształt przez twoje czyny.

(...) ...tyś mocen jest jak Bóg, co świat na brakach dźwiga.

...

Odys: Biegnie ku mnie pochodnia płomienia.⁵⁰

⁴⁸ Tamže, str. 153.

⁴⁹ BRAUN, Kazimierz: *Druga reforma teatru? : szkice*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1979, str. 41.

⁵⁰ Preklad: Sirény: Prechádzaš svetom a svetu dávaš tvar tvojimi činmi./ (...) ...si mocný ako Boh, čo svet na placiach dvíha./ .../ Odyseus: Beží ku mne ohňová pochodňa.

Tieto vety, vyňaté násilne z replík, by skôr prijal mladší Odyseus, Odyseus, ktorého vidíme aktívne pôsobiť v Trójskej vojne, zobrazenej v skoršej Wyspiańského dráme *Achilleis*. Tento „prisluhovač zeme“, ako ho nazýva Rezos, veľmi zreteľne zasahuje a tvaruje priebeh tejto dejinnej udalosti, vnucuje vtedajšiemu antickému svetu svoje vlastné formy. A hoci je presvedčený, že svojím konaním napĺňa Božiu vôľu („Idem z vôle Božstva, kde ma povolá.“), zároveň si je plne vedomý, že jeho dielo – dobytie Tróje – je zločinom.

Rezos: Wiedz, że moc Boża jawi się w mej duszy,
przekleństwo Boga ciało twoje skruszy. (umiera)
Odys: Cokolwiek będzie, przyjmę mękę godnie,
Spełniłem dzieło. Wiem, że spełniam zbrodnię.⁵¹

Odyseus, ktorého spoznávame v *Návrate Odysea*, už svoju minulosť neprijíma s takým pokojom a statočnosťou, trójsku vojnu vníma už iba ako krvavú škvrnu na svojich rukách. Odmietá túto svoju cestu činov, aktívneho konania, ktorá je nevyhnutnou cestou hriechu, poškvrnenej duše. Súčasný Odyseus, ktorému sa minulé činy zjavujú už len v podobe ľudských nárekov, prekliatí, vlastnej kliatby, výčitiek svedomia (najmä v treťom dejstve), musel teda v medziobdobí prežiť vnútornú premenu, morálne prebudenie, v dôsledku ktorého sa najvyššou hodnotou a túžbou preňho stáva čistoť svedomia – duše.

Odys: Bodajem nigdy z domu nie był chodził.
Bodajem lepiej szcześ tu – w zapomnieniu! –
Sam czysty – na tej pięćdzi ziemi – w mym sumieniu;
niżli w tej walce tam –⁵²

Nemožno presne povedať, čo spôsobilo u hrdinu túto zmenu postoja, či vplyv nejakej nábožensko – morálnej nauky, ktorá z neho spravila „človeka trpiaceho samého sebou“, alebo konfrontácia s iným spôsobom života a poznanie, že život činu – viny nie je jedinou, nevyhnutnou voľbou človeka. Možno bolo príčinou kruté odhalenie, že zločinnosť vyvierala predovšetkým z jeho vlastného tela, že činy vo vojne boli predovšetkým realizáciou jeho podvedomých pohnútok a ich páchanie sa vôbec neskončilo útekem z Itaky ani dobytím Tróje. Nech už bol dôvod akýkoľvek, dôležitý je fakt, že Wyspiański sa tentokrát stavia na stranu morálnych hodnôt, čo by bolo pre Nietzscheho ponímanie hrdinu neprípustné. Túto polemiku, v ktorej však na opačnej strane kladie negatívne pretvorený obraz postavy Odysea, autor zobrazuje v konflikte Telemacha – mladého Odysea s otcom:

Telemak: (w zapamiętałości) Ja chcę mieć życie: jakie moje czyny.
Zbrodni nie lękam się – nie lękam viny!
Chcę pomsty! Sam ją wezmę i sam mieć ją muszę.

⁵¹ WYSPIAŃSKI, Stanisław: *Achilleis. Powrót Odysa. Úvod* J. Nowakowski. Wrocław : BN, 1984. Preklad: Rezos: Viedz, że Božia moc sa zjavuje v mojej duši,/ prekliatie Boha zdrťt tvoje telo. (umiera)/ Odyseus: Čoľvek pride, prijmem muky dôstojne./ Vykonal som dielo. Viem, že konám zločin.

⁵² pozn. – preklad na str. 54

Chcę w czynach moich obaczyć mą duszę.
 ...dosięgnę sławą ojca mego!
 Odys: (w przerażeniu, w bólu, w litości)
 Zamilcz – dziecko – opętał cię duch – krwi ty moja!
 Poniechaj Sławy tej – rzuć precz tę psiarnię.
 ...niżbyś miał kłatwę wziąć – co rodem spada
 z ojca na syna.⁵³

Telemachove slová korešpondujú s Nietzscheho požiadavkou plnej životnej aktivity a to aj za cenu páchania zločinu – ak ide o výnimočnú osobnosť, silnú individualitu, ktorá sa podujme na titanský čin, dôležitý pre vývoj ľudstva:

„To najlepšie a najvyššie, na čom sa ľudstvo môže zúčastniť, sa dosahuje iba zločinom a k nemu treba pribrať aj dôsledky, najmä záplavu bolesti a zármutkov, ktorými stíhajú urazení nebešťania ušľachtilý a vzdorujúci sa ľudský rod – lebo musia.(...) Kto rozumie najhlbšiemu jadrú povesti o Prométeovi – najmä nevyhnutnosti zločinu, ktorá je vnútená titanskému úsiliu individua – ten musí pocíťovať túto pesimistickú predstavu ako neapolónsku; lebo Apolón chce upokojiť jednotlivé bytosti práve tým, že medzi nimi stanoví hraničné línie, na ktoré upozorňuje ako na najposvätejšie zákony sveta, prirodzené, spolu s požiadavkou sebazpoznania a miery.“⁵⁴

V Odyseovi v týchto momentoch dominuje práve onen apolónsky prvok, sláva získaná činmi – jeho podielom na tvare sveta – preňho celkom stratila hodnotu, na základe životnej skúsenosti uprednostňuje skôr pasivitu, život v zabudnutí, ústraní, pokoji, bez strachu z neustále prítomnej kliatby a bez nevyhnutnosti straty základnej hodnoty – ľudskosti. Taká je Odyseova vedomá vôľa. Vysloví ju niekoľkokrát v priebehu hry, ale medzitým máme možnosť vidieť aj Odyseovu odvrátenú podobu – jeho staré tváre minulosti: Odysea – podlého zradcu (zradou chce s tafijskými pirátmi zničiť itacký kráľovský dvor), Odysea – bezohľadného, krutého, ukájajúceho sa v bezbrehom prelievaní krvi (vraždenie nápadníkov – Ktessipa), Odysea – malého, prchkého, barbarského, otrocky oddaného inštinktom, páchajúceho zbytočné vraždy (vražda Eumaia).

Odysea, človeka dionýzovského, ktorý nepozná mieru.

Práve v týchto okamihoch sa spontánne realizujú nietzscheovské „silné a zdravé inštinky“, Wyspiański ich necháva vyznieť naplno, slobodne, neskalené nijakou kontrolou vedomia. A inštinky páchajú výlučne zlo. Tieto činy sú deštruktívne, nie tvorivé. Sú slepé, bezbrehé a nič neriešia – situácia na Itake po Odysevom poslednom (?) úteku je ešte katastrofálnejšia ako predtým. Nesúhlas s Nietzschem vyjadruje aj Odyseov strach z vlastného tela, práve z tejto dionýzovskej – prírodnej sily v človeku, ktorú s hrôzou objavil aj u syna:

⁵³ Preklad: Telemach: (vášnivo) Ja chcem mať taký život, ako moje činy./ Zločinu sa nebojím – nebojím sa viny!/ Chcem pomstu! Sám sa na ňu podujmem a sám ju musím vykonať./ Chcem vo vlastných činoch zhladať moju dušu. / ...dostihnem slávou môjho otca!/ Odyseus: (zhrozený, zarmútený, s ľútosťou)/ Mlč – dieťa moje – zmámil ňu duch – ty moja krv!/ Zanechaj takú Slávu – radšej odvrhni ten chliev,/ akoby si mal poniesť kliatbu – čo sa v rode prenáša/ z otca na syna...

⁵⁴ NIETZSCHE, Friederich: *Zrod tragédie z ducha hudby*. Bratislava : NDC, 1998, str. 51.

Odys: Synu! – Uciekaj stąd – uciekaj – uciekaj – uciekaj!
 Ze mną – precz tułać się – w ciężkiej włóczędze,
 precz od myśli i doli krwi – na wieczną nędzę.
 Bodaj ten zapęd przemóc krwi – i złość tę przemóc,
 aż kędy trupem paść – ulec – zaniemóc.
 (...)
 Telemak: Jeźliś ojcem – nie możesz czynem myśli kłamać.
 Odys: O dziecko – nie wyzywaj ty sił przyrodzenia,
 którymi rządzi Bóg – i sidła dusze.
 Otom jest nic – krwi mojej sprzedałem mą duszę...⁵⁵

V Odyseovom prípade neplatí Nietzscheho myšlienka „poznanie zabija konanie“, ktorú odčítal zo Shakespearovho *Hamleta*. Tento proces môžeme pozorovať u Wyspiańskiego Achilla v skoršej antickej dráme – keď rozpoznáva v Hektorovi veľkého, pravého a nevinného človeka, ktorý vyrástol duchom nad iných, rozhodne sa nezabiť ho, skončiť s vojnou a odísť so svojimi loďami domov, aby mohol predstúpiť pred otca s čistým svedomím a vetou: „Našiel som človeka.“

Wyspiański pritom Achilla vôbec nepredstavuje ako jemnocitného, mravne bezúhonného hrdinu, príliš čistého a nepripraveného pre zločin. Achilles má už za sebou celý reťazec zločinov (hoci Homér to tak nevnímal) a stále sa vyznačuje krutosťou, ako o tom svedčia jeho repliky v úvode. Ale poznanie, ktoré nadobudol, sa premietlo do jeho konania, resp. nekonania. Achillovu veľkosť vidí Wyspiański práve v tejto snahe o záchranu istých základných hodnôt. Odyseovo poznanie v dôsledku morálneho precitnutia však v jeho konaní vôbec nenachádza uplatnenie a v okamihu príležitosti pre čin sa akékoľvek etické povedomie stráca. Boj apolónskeho a dionýzovského elementu v psychike hrdinov má v oboch prípadoch inú podobu – v Achillovi dominuje apolónsky, v Odyseovi dionýzovský prvok.

Wyspiański, ktorý dosiaľ hľadel na „čin“ – ako prejav životnej sily, živlu života, „čin“, tvarujúci našu realitu, zákonitosť zeme – s rešpektom, alebo aspoň pochopením, ani v dráme *Návrat Odysea* neodsudzuje samotnú ľudskú aktivitu, nepopiera jej zmysel. Odhaľuje však aj druhú, horšiu stránku „činu“ a živlu života, skúma a prehodnocuje ich prípustné hranice v rámci ľudskej reality. Nezhasína, iba tlmí svätôžiaru, ktorú Nietzsche kladie nad aktivitu, poukazuje na možné hranice titanského činu – „aktívneho hriechu“, ale aj na reálne možnosti titanského individua, prométeovského typu hrdinu, zrejme prototypu Nadčloveka, ktorý je stále iba človekom. Človekom s istými psychickými dispozíciami a charakterom sociálnej bytosti. Sú teda ešte aj iné zákony zeme, ktoré musí rešpektovať, pokiaľ nechce skončiť ako vyhnanec spoločnosti, blúdiaci sám po ostrovoch a opustených pobrežiach, ponorený nielen do vlastného náreku, ale aj do nárekov tisícok ľudských obetí...

Nebol by to však svet Wyspiańskiego, pokiaľ by pripúšťal možnosť výberu opačného protipólu – života nepoškvrneného, s čistou dušou ako zárukou pozemského

⁵⁵ Preklad: Syn mój – Utekaj odtiaľto – utekaj – utekaj – utekaj! / So mnou – tułać sa daleko – so mnou na ciężką pójć, / Precz od myślenia i losu krwi – do wiecznej biedy. / Kieź by sme premogli ten záchvat krwi – a jć tu złość, / aż napokon umrieć – podłahnąć – ochorieć. / (...) / Telemach: Ak si mojim otcem – nie możesz czynem kłamać myślenki. / Odyseus: Dzieća moje – nie wyzywaj siły przyrody, / którymi rządzi Bóg – nąstrahy dusze. / Hłł, som nić – mojej krwi som predal moju dusz.

šťastia. Človek vo Wyspiańského dielach sa nikdy nemôže celkom slobodne rozhodnúť. Napriek tomu, že v priebehu tvorby sa pokúša nájsť dôstojný a čoraz väčší priestor pre človeka vo vzťahu k osudu, autor si vždy necháva miesto pre temný súmrak Nevyhnutnosti. „Vo svete zbavenom nadprirodzeného poriadku človek ostáva s osudom sám. Ak aj žiada inštancia netvorí ľudské dejiny, nepovoľuje to ešte slučku osudu. Wyspiański je odhodlaným a zrejme krajným deterministom. Preto mu je taká blízka idea gréckeho fatum.(...) Slučka osudu – to je výslednica síl pôsobiacich vnútri človeka aj mimo neho.“⁵⁶

V dráme *Návrat Odysea* Wyspiański ponecháva tragický rozpor medzi zákonitosťami zeme a morálnym kánonom. Etický ideál je ale v realite obklopujúcej jeho antických hrdinov nedosiahnuteľný.

Rozporuplné pravidlá, ktoré platia na Itake, som sa už čiastočne pokúsila ilustrovať na príklade Penelopinej skúšky zadannej nápadníkom. Post panovníka krajiny vyžaduje „muža činu“, toho „kto sa odváži vybrať si predurčený Údel“ a „kto premôže ostatných rivalov“. Kto dokáže náležite použiť slávny luk – „jablko sváru“, z ktorého „vychádzajú muži činu“ a pod ktorým „hynú ľudia“. Budúci kráľ sa teda musí vzoprieť ostatným nápadníkom a urobiť na kráľovskom dvore poriadok: na jednej strane tu existuje požiadavka mužného činu, zabíjania, na strane druhej bude tento čin nevyhnutne vnímaný ako odsúdeniahodný zločin. „Vláda sa nazýva utrpením“, Penelopa vyslovuje v zásade podobnú myšlienku, ako Pastier na začiatku:

Pastuch: Królu. – Panie.
Toć króle wszystkie takie kłątwy noszą
na swoich czołach –⁵⁷

Odyseus pozná zvrátené pravidlá tohto sveta – či už má sám podiel na ich formovaní, alebo boli odveké – vie, že zločin je súčasne spôsobom, ako si získať v tomto prostredí autoritu a rešpekt. Odyseus veľmi dobre vie, prečo prichádza k palácu s mŕtvolou Sluhu, ktorého zabil Telemach a môže si dovoliť pred nápadníkmi mlčať. Jeho predpoklady sa potvrdzujú: žobrák Arnaios ho síce nazýva „zbojníkom“ a Telemachov druh Medon „vrahom“, z úst nápadníkov však počujeme celkom iné slová:



Stanisław Wyspiański: *Aniel (Anioł)*. Pastel, papier, 59 x 43 cm. Snímka web archív.

⁵⁶ ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 76-77.

⁵⁷ Preklad: Kráľ môj. – Pane./ Veď všetci králi nosia také kliatby / na svojich čelách.

Eurymachos: Dajcie mu spokój – jakiś powsinoga
nie lada – gdy potrafił tu wejść i sam sobie
drogę otworzył pałą.

...

Antinoos: Już pokazał, co umie.

Arnajosa: Zbój!

Antinoos: (wskazując trupa) Tęgi i świeży!

(do Arnajosa, z lekceważeniem) A ty byś to potrafił?⁵⁸

Keď sa však Odysseus podujme zaujať pozíciu „muža činu“ a splniť zadanú podmienku znovuzískania vlády, vo vnímaní okolia nie je nie je nikým iným ako zločincom, „tyranom“. Opäť je iba Nikto.

Tragickú dilemu, pred ktorou stoja Wyspiańského hrdinovia, však lepšie znázorňuje situácia Telemacha, ktorého obraz ešte nie je v našich očiach natoľko zakalený „túžbou po vraždení“, či „hlade po krvi“ ako v prípade Odysea. Hoci v Telemachovi sa tiež ukrývajú tieto pohnútky, čo nám odhaľuje scéna zabitia Sluhu, jeho cesta k zločinu predsa len trvá dlhšie a pre „pomstu“ nápadníkom sa cíti absolútne oprávnený, považuje ju za svoju povinnosť. Tento pocit v ňom vyvoláva aj stupňujúci sa nátlak blízkeho okolia, ktoré mu čoraz jasnejšie dáva najavo, že Telemach nedokáže zastať pozíciu pána domu. Nie je pripravený splniť očakávania, ktoré sa naňho kladú – na zločin (kľúčovým je práve prinavrátenie poriadku v dome – vyriešenie problému s matkinou svadbou a nápadníkmi), preto dosiaľ mlčal, nebúril sa, znášal svoje poputné postavenie. Nemá u ľudí žiadny rešpekt, najbližší druhovia ho považujú za „decko“, „ohreblo“, „pánča“, „chlapca“, neschopného samostatného rozhodnutia a činu.

Femios: Nie tylko już gachowie – i dziewczki się hardzą.

Nie ma pana. – Cóż takie chuchro?⁵⁹

Podoba činu je v tomto prostredí a najmä v jeho situácii jasne zadefinovaná – spája sa s predstavou „zbrane“:

Sluga: Panoczku – kij pastuszy wam –

kto by was czekał, nim z was urośnie mąż?

Telemak: Urosłem w męża!

Sluga: A toż, panie – nie macie nawet oręża.⁶⁰

Krok, ktorý sa od neho očakáva a je čoraz naliehavejší, je nevyhnutne zločinom – vinou. Nad svojim prvým „dielom“ tohto druhu, ktorým symbolicky prekročil prah dospelosti (vraždou Sluhu), si však Telemach uvedomuje, že čin je a vždy bude

⁵⁸ Preklad: Eurymach: Dajte mu pokoj. Nie je to hocaký tulák -/ keď sem dokázal vstúpiť a sám si otvoril cestu kyjom. / .../ Antinoos: Už ukázal, čo vie./ Arnaios: Lotor!/ Antinoos: (ukazuje na mŕtvolu) Silný a čulý!/ (Arnaiovi, pohľadavo) A ty by si to dokázal?

⁵⁹ Preklad: Už nie iba milenci – aj ženské sa vyvyšujú./ Nemáme pána. – Čo s takým ohreblom?

⁶⁰ Preklad: Sluha: Pánko – vám tak pastiersku palicu – / Kto by čakal, kým z vás vyrastie muž?/ Telemach: Dorástol som na muža!/ Sluha: Ale veď nemáte ani zbraň, pane.

u neho súčasne prejavom „otcovej krvi“, rodovej kľatby. Tragizmus Telemacha tkvie v tejto bezvýhodiskovej situácii, nemôže ďalej znášať ponížujúcu pozíciu v dome, ale jej riešenie si vyžaduje poškrvnenie duše a nastúpenie na cestu predurčenú zločinov. Krvavú cestu svojho otca, z ktorej sa už nemožno nikdy vrátiť späť.

„Vo svete predstavenom v dráme neexistuje preto východisko pre človeka, ktorý v nevinnej nečinnosti už žiť nemôže a s vedomím zločinnosti jeho činov žiť nedokáže.“⁶¹

Opäť sa nám tu črtá konflikt, ktorý môžeme pozorovať v mnohých Wyspiańského hrách a rapsódach (*Oslobodenie*, *Bolesław Smelý*, *Skalka*, *Achilleis*, *Akropola*, ale už aj v dráme *Meleager*), konflikt medzi malosťou človeka, spočívajúci v pasivite, rezignácii na boj o plnohodnotné miesto na zemi, na realizáciu vlastných možností a predstáv vo svete – a veľkosti, ktorá je nevyhnutne spojená s hriechom, zločinom, nezmazateľnou škvrnou.

„Čin a zločin – to sú dva názvy toho istého javu. Nemohúcnosť je hanebná, statočnosť zločinná.“⁶²

Takto znie myšlienka o nevyhnutnosti páchania hriechu, zla v živote uplatnená vo svete mýtu, legiend, či veľkej dejinnej udalosti. Svoj pohľad na túto tragickú protirečivosť života, ktorý takmer nikdy neumožňuje žiť v súlade so svojimi duchovnými ideálmi, zrejme najjasnejšie Wyspiański formuluje v slovách Smrti v dráme *Skalka*:

Smierć: Jeden jest Prawdy wieczny bieg:
 Że nie masz życia krom przez grzech;
 Jeden jest prawdy wieczny los:
 wzajemnych zbrodni ważyć cios.⁶³

„Bez zla neexistuje ´čin´, ale bez ´činu´ nie je možný život.(...) V samotnom poňatí činu, a teda života, tkvie tragizmus; tento tragizmus má pôvod v štruktúre sveta.“⁶⁴

Z vyššie uvedeného citátu z hry *Skalka* vyplýva dôležitý poznatok o Wyspiańského filozofii: jeho „Pravda“ sa dovoľáva rešpektovania ľudskosti. A to ľudskosti vo význame prirodzenosti, organického uspošobenia človeka, ale aj ľudskosti, ktorá sa prejavuje v jeho láske, úcte a potrebe istých hodnôt. Človek by sa teda mal snažiť nájsť medzi týmito rôznymi podobami ľudskosti istú rovnováhu. Táto krátka replika nám veľmi zreteľne odhaľuje jedno zo základných východísk básnikovho svetonázoru – humanizmus Wyspiańského.

Isté východisko tragickej situácie svojich hrdinov načrtáva Wyspiański v Achilovom príbehu, v jeho zápase s Nevyhnutnosťou. Napriek účasti na vojnových zločinoch, nachádza preňho autor isté ospravedlňujúce motívy, zobrazuje ho ako človeka, ktorý sa pokúšal brániť isté etické a ľudské hodnoty, ale okolnosti ho prinútili spreneveriť sa svojmu presvedčeniu. Achilles však úctu k týmto hodnotám vyjadruje opäť – vo forme dobrovoľnej smrti. Autor tak hrdinovi ponecháva ľudskú dôstoj-

⁶¹ FILIPKOWSKA, H.: *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 140.

⁶² ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 156.

⁶³ Preklad: Je iba jeden večný beh Pravdy;/ Že nemožno žiť bez hriechu;/ Je iba jeden večný osud pravdy;/ Vážiť rany vzájomných zločinov.

⁶⁴ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 519.



Stanislaw Wyspiański: *Zeus a Tetis*. Pastel, 1897. Snímka web archív.

nosť, vznešenosť a veľkosť ducha, ktoré si týmito vzburami proti osudu zaslúžil. Jeho vnútorné rozpory a reflexia boli zmysluplné, postava prostredníctvom nich dozrieva k poznaniu a na základe toho patrične koná. Achilles síce napokon naplnil veštbu, ale zmenil jej zmysel a zachoval si svoju hodnotu človeka.

Odyseovi v *Návrate Odysea* Wyspiański takýto účinný protipól pre obhajobu, podľa môjho názoru zámerne neposkytuje. Autor nám postupne odoberá všetky kritériá, ktorými by sme mohli merať veľkosť tejto postavy. Napriek tomu, že aj tu sú hrdinovia uväznení do tragického konfliktu morálky a konania, o charaktere ich činov rozhoduje čosi iné – ich egoistický aspekt – a práve preto v nich Wyspiański vidí predovšetkým zločiny. Odyseove vraždy väčšinou nepredchádza ani len krátke zaváhanie, vedomá reflexia, či snaha vzoprieť sa diktátu osudu – diktátu nutkavej „myšlienky“. Podarí sa mu to iba v prípade „kliatby“, inštinktu otcovraždy; mimo prítomnosti otca získava táto „myšlienka“ celkom neobmedzený priestor, pokiaľ nie je usmerená zvonka (napr. keď Menelaos zabránil Odyseovi vyvraždiť celú Priamovu rodinu). Čo však postrádajú všetky Odyseove činy, to je práve spomínaná ľudskosť. Ľudskosť, ktorá by sa prejavila v úsilí vzdorovať voči svojmu „Osudu krvi“, alebo neprekračovať nevyhnutnú mieru.

Zákon tela tu Wyspiański poníma ako absolútny, nezmieriteľný – vždy si nájde cestu pre svoje náležité uplatnenie. Jedinou možnosťou úniku je smrť. Odyseus umiera celkom s á m, v pozadí doznievajú dôsledky jeho posledných krvavých činov a v zhrozených tvárach ľudí možno vyčítať jediné slovo: „zločinec!“. (Napriek tomu som si práve kvôli zložitosti a významu, aký zohráva konflikt životnej aktivity, konania a morálky v tvorbe Wyspiańskiego, nedovolila nazvať jeho Odysea priamo antihrdinom.)

„Vojna v *Achilleis* sa predstavuje ako triumf surovosti, podvodu a krutosti(...)... ale tí, ktorí odídu, odídu v aureole vznešenosti a jednoduché hodnoty života existujú napriek svojej pomínutelnosti, dodávajúc pocit šťastia, hoci aj krátkodobý. V *Návrate Odysea* sa nič z tohto sveta hodnôt nezachráni. Nie je tu čin, ktorý by nebol predovšetkým zločinom, nie je tu smrť, ktorá by budila úctu a nie iba hrôzu a odpor.“⁶⁵

Hru *Návrat Odysea* považujú zvyčajne poľskí kritici za jedno z najtragickejších a najpesimistickejších Wyspiańskiego diel.

„*Návrat Odysea* tvorí dôležitú etapu vo vývoji svetonázorových peripetií básnika. Je konzekvenciou predošlých úvah a odklonom od dosiaľ vybudovanej a skúmanej vízie sveta. V dráme sa básnik púšťa do novej revízie hodnôt v odvrátenom smere. Predtým podroboval morálny poriadok skúške kritérií života, teraz zostavuje poriadok sveta z podmienok, ktoré sám svet stanovuje ľudskému bytiu. Celkom takto zmenil perspektívu, z ktorej hľadel na svet. Niečo iné v ňom aj spozoroval. Predtým dokonca aj v zločine videl triumf života, teraz v živote uvidel zločin. Tá istá vízia, ktorá ho tešila v *Akropolis*, v *Návrate Odysea* v ňom budí hrôzu a zúfalstvo – pretože tento poriadok uznal ako nezvratný. Dráma o víťazovi Tróje je určite hrou, ktorej tragizmus je absolútny...“⁶⁶

Kompozícia, formálna stránka hry *Návrat Odysea*

Ako sme mohli v priebehu práce sledovať, každá z antických drám Wyspiańského má odlišnú štruktúru. Nedá sa z nich vyvodiť nejaký jednotný formálny vzorec, ktorý by sme mohli označiť ako príznačný pre Wyspiańskiego a pre jeho spôsob spracovania starovekých gréckych mýtov. Vyplýva to aj zo skutočnosti, že tieto drámy napísal v rôznych časových obdobiach svojej tvorby.

Čo však v nich možno veľmi zreteľne pozorovať, a to najmä v prípade hier *Achilleis* a *Návrat Odysea*, je charakteristický prístup Wyspiańskiego k predlohám svojich diel – mýtom, legendám, reálnym historickým, či súčasným udalostiam. Autor sa snaží zachytiť ich vnútornú podstatu – nadčasové významy, ktoré sú v nich obsiahnuté a povýšiť ich na úroveň symbolu. Wyspiański má však túto „podstatu“ sám pre seba jasne zadefinovanú. Vyjadrujú ju kategórie Osudu, Činu, Predurčenia, Vôle, Viny, Slova, Duše, ktoré poníma v ich najuniverzálnejšom, existenciálnom zmysle. Rovnako v antických mýtoch hľadá dramatik výraz pre tieto fenomény a pre svoje vlastné filozofické koncepcie. Wyspiańskiego postavy sa tak stávajú reprezentantmi istých podôb života, svetonázorov, hodnotových systémov, aby tak na malej ploche drámy

⁶⁵ FILIPKOWSKA, H.: *Wśród bogów i bohaterów. Dramaty antyczne Stanisława Wyspiańskiego wobec mitu*, Warszawa, 1973, str. 145.

⁶⁶ ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 158.

vo vzájomnej konfrontácii bojovali o živú „Pravdu“. Pravdu o živote ľudského individua, národa, pravdu o svete.

„...úloha postáv v konštrukcii drám Wyspiańskiego je v značnej miere inštrumentálna. Sú médiami nadradenej dramatickej témy. Tvoria iba časť umeleckej skutočnosti diela, v ktorej miesto, čas, premyslená situácia a nadosobná vec tvoria nie pozadie (okolnosti, fakty), ale elementy rovnocenné s postavami, keď sa spolu s nimi stávajú aktívnymi činiteľmi dramatickej akcie. Takáto umelecká skutočnosť podáva nadradenú – vo vzťahu k postavám – tému s poetickým, filozofickým, kontemplatívnym, či ideovým obsahom.“⁶⁷

Wyspiański v dramatických spracovaniach svojich námetov odstraňuje zbytočné, príliš konkretizujúce prvky, veľmi premyslene si z nich vyberá isté fragmenty a komponuje tak zhustený, štylizovaný obraz dejín, mýtov, legiend. Vnútorňa štruktúra textu a aj jeho slovník sa preto sústreďuje okolo niekoľkých kľúčových pojmov, prevíjajúcich sa takmer celým dramatickým dielom.

Hra *Návrat Odyssea* patrí do poslednej etapy Wyspiańskiego tvorby, medzi tzv. „drámy poslednej hodiny“⁶⁸, ktoré sa v porovnaní s dramatikou „stredného“ obdobia – najpríznačnejšou pre tohto autora (*Légia, Svadba, Oslobodenie, Achilleis, Akropol, Novembrová noc*) – vyznačujú snahou o „sústredený a úsporný výraz, o jednoduchšiu konštrukciu“⁶⁹ (*Sudcovia, Zygmunt August*). *Návrat Odyssea* je drámou v troch dejstvách, pričom v jej výstavbe možno pozorovať isté špecifikum, „osobitý kompozičný jav“⁷⁰, ktorým sa približuje k ďalšej Wyspiańského hre – *Bolesławowi Smelému*: prvé dve dejstvá majú celkom iný charakter ako tretie dejstvo.

Hoci aj v týchto prvých dvoch dejstvách Wyspiański predstavuje Odyseove peripetie na Itake vo výrazne zhutnenom obraze – dej sa tu odohráva v lineárnom čase, v logickej kauzálnej následnosti, v konkrétnom prostredí a medzi reálnymi postavami. Tretie dejstvo si však stanovuje celkom iné pravidlá: Odysea nachádzame v akomsi neohraničenom priestore, v spomalenom, či zastavenom čase, v spoločnosti fantastických mýtických bytostí. Vytráca sa vonkajškový dej, dramatická akcia, pôvodné reálne postavy a objekty strácajú svoj jednoznačný fyzický status a význam, nadobúdajú charakter symbolov so širokým sémantickým poľom. Scenéria pôsobí súčasne ako metafora vnútorného sveta postavy. „Čo bolo individuálne, stáva sa všeobecným, čo bolo pozemské, stáva sa kozmickým; odkrýva sa metafyzické pozadie drámy.“⁷¹ Tretie dejstvo, rovnako ako obdobné pasáže s príznakmi v iných Wyspiańského hrách, obsahuje prvky symbolistickej drámy.

Posledné dejstvo *Návratu Odyssea* je zaujímavé svojou symetrickou kompozíciou – rámcujú ho výjavy s mŕtvymi dušami, letiacimi k Hermovej lodi. Podobne aj samotná scéna Sírén, ich dlhá prorocká pieseň, je uzatvorená opakujúcim sa oslavným motívom: „Pieseň tvojho života, hrdina, pieseň života vyhrávam na lýre“. Na pozadí obsahu ich piesne, v ktorej predstavili Odyseovu „krvavú“ minulosť a bezútešnú budúcnosť, vyznieva táto apoteóza ironicky. Tretie dejstvo, vybudované na princípe ne-

⁶⁷ ŁEMPICKA, A.: *Wyspiański – Pisarz dramatyczny*. Kraków : Idee i formy, 1973, str. 28.

⁶⁸ NOWAKOWSKI, J.: *Úvod* (k) WYSPIAŃSKI, Stanisław: *Achilleis. Powrót Odysa*. Wrocław : BN, 1984, str. 63.

⁶⁹ Tamže, str. 63.

⁷⁰ SREBRNY, Stefan: *Teatr grecki i polski*. Warszawa : PWN, 1984, str. 534.

⁷¹ Tamže, str. 534.

ustálych návratov istých motívov a významových kontrastoch, ponúka takýchto ironických podtextov viac: Odyseove výčitky svedomia sa tu striedajú s blahodárnym, ale klamným zabudnutím, jeho túžba po ukončení „piesne života“ s predpoveďou večného návratu, Odyseovo prehlásenie o márnosti jeho života s lákavým pozemským pokušením v podobe nymfy Kalypso...

Pokiaľ ešte v dráme *Meleager* použil Wyspiański verš iba v okamihoch zvýšeného emotívneho napätia postáv (zrejme vplyv čítania antických tragédií vo francúzskych prozaických prekladoch), v hre *Protesilaos a Laodamia* už verš dominuje a spomínanú funkciu plní naopak próza. V *Achilleide* a *Návrate Odysea* sa už prejavuje skúsenosť a istota autora *Svadby*, či *Oslobodenia*, básnika schopného tvarovať jazyk a verš plasticky, podľa potrieb svojej divadelnej vízie (formálnu stránku jazyka využíva v mnohých dielach ako charakterotvorný prvok). Rytmizuje a dynamizuje text, slovám dodáva výraznú expresivitu, buduje dramatismus situácie. „Slovo Wyspiańskiego sa deje, preveruje sa v kriku šepote, speve. Je vhodné pre vyslovenie vášne, emócie, zdesenie aj túžbu. Je vhodné pre konanie.“⁷²

Návrat Odysea je veršovanou drámou – verš je tu výrazne rytmizovaný, podriadený živlu dialógu. Jazyk postáv je hutný, lapidárny, útržkovitý, obsahuje esenciálne informácie. Wyspiański tu vo veľkej miere využíva motív mlčania, nedopovedanej myšlienky, zaujímavým spôsobom narába s pomlčkou, ktorá na jednej strane slúži práve pre zamlčanie časti výpovede, na druhej strane vyjadruje spontánnosť prirodzenej reči.

V tejto chvíli však musím priznať, že jazyk Wyspiańskiego drám je pre mňa ešte



Stanisław Wyspiański: *Polsko (Polonia)*. Pastel, 298 x 153 cm, 1893-94. Muzeum Narodowe, Krakow. Snímka web archív.

⁷² BRAUN, Kazimierz: *Kieszonkowa historia teatru polskiego*. Lublin : Norbertinum, 2003, str. 113.

stále jednou z tých neľahkých a nerozlúštených otázok, ktoré si vzhľadom na zložitost' problému vyžadujú osobitné štúdium.

Záver

Po prvom prečítaní pôsobili na mňa antické hry Stanisława Wyspiańskiego (najmä *Meleager* a *Protesilaos a Laodamia*) ako uzavretý svet a jeho postavy ako polooživené sochy, spútané autorovými filozofickými koncepciami. Ako diela, ktoré už nemôžu prehovárať k dnešnému príjemcovi.

Keď sa mi však dokonale známe repliky začali vynárať v hlave v rôznych životných situáciách v ich najuniverzálnejšom význame, uvedomila som si opodstatnenosť, hĺbku týchto myšlienok a ich osobný pôvod (v spojitosti s bližším spoznávaním osobnosti a diela Wyspiańskiego). Začal predo mnou otvárať nadčasový aspekt a nové perspektívy Wyspiańskiego antických drám – a najmä *Návratu Odysea*. Tieto nové poznatky a pohľad som sa snažila sprostredkovať.

V závere by som si chcela dovoliť použiť trochu osobnejší tón. Labyrint, ktorý nám ponúka Wyspiański je dielom človeka, ktorý neprestajne hľadá. Hľadá Pravdu – v divadle, umení, v osobnom živote. V tejto práci nebolo mojou snahou podať akýsi ucelený obraz dramatikovho diela, snažila som sa skôr priblížiť časť tohto jeho hľadania.

Cesta labyrintom Wyspiańskiego je cestou, na ktorej sme neustále konfrontovaní so základnými otázkami týkajúcimi sa ľudskej existencie. Pri hlbšom ponore do tvorby básnika sa preto táto cesta musí vždy stať tak trochu osobnou. Je podobne, ako ním definovaná „hamletovská“ púť poznania a vnútorného dozrievania, cestou, na ktorej človek veľa stráca – ale aj veľa získava.

Tak by som sa napokon chcela poďakovať aj samotnému Wyspiańskému.

ANTIGUE DRAMAS OF STANISŁAW WYSPIAŃSKY – ANALYSIS OF DRAMA ULYSSES' RETURN 3

MARTINA FILINOVÁ

(Completion from the issue 1 and 2/2007)

The final part of an extensive analysis of Wyspiański 's drama *Ulysses' Return*. The author is studying symbolics represented in Wyspiański 's drama by Itaka, the land which is sinking under Ulysses' feet, and which is predestinated to be the place of his self – recognition. The author is studying also the influence of Nietzsche's philosophy on resistance movement Mladé Poľsko (Young Poland) and also on Stanislaw Wyspiański.

The extensive study of Martina Filinová in a jubileeing Year of Stanislaw Wyspiański succeeded to introduce this important Polish artist to the Slovak public and maybe also inspire theatrical producers to pay attention to his plays.

Túto analýzu autorka spracovala ako diplomovú teoretickú prácu na katedre divadelnej vedy VŠMU v Bratislave. Školiteľkou jej bola doc. PhDr. Naďa Lindovská, PhD.

JEDENÁSTA A DEVIATA EURÓPSKA CENA ZA DIVADLO

MILOŠ MISTRÍK

Aj keď sa to už na Slovensku napísalo v dennej a odbornej tlači viackrát, opakovanie je matkou múdrosti. Teda: Už po jedenásty raz bola udelená *Európska cena za divadlo* a po deviaty krát *Európska cena za nové divadelné reality*. Ide o najvýznamnejšie podujatie tohto druhu na našom kontinente, ktoré možno porovnať napríklad s americkým *Oscarom*, ibaže naše podujatie sa deje v Európe a vyznamenávajú sa divadelní, nie filmoví umelci. Hodnotu tejto Európskej ceny potvrdzujú dosiaľ ocenení: Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Robert Wilson, Luca Ronconi, Pina Bausch, Lev Dodin, Michel Picoli, Harold Pinter. V tomto roku sa k nim mala pripojiť dvojica Peter Zadek a Robert Lepage, ale dostavili sa problémy, o ktorých budeme hovoriť neskôr.

Hlavná cena sa začala udeľovať v roku 1987, sprvu v sicílskom mestečku Taormina, minulý rok v Turíne a teraz v gréckom Solúni (Thessaloniki). Popri ozajstných žijúcich „klasikoch“ európskeho divadla, väčšinou už vo vysokom veku, sa neskôr organizátori (na čele s Alessandrom Martinezom) rozhodli udeľovať ešte jednu cenu, pre mladších divadelníkov približne do 50 rokov, ktorí vnášajú najvýznamnejšie nové podnety do európskeho kultúrneho priestoru. Zvyčajne ich býva vybratých každoročne viac, nielen jednotlivcov, ale aj celých skupín. Nachádzame medzi nimi napríklad Anatolija Vasilieva, divadlo Comediants, Théâtre de Complicité, Carte Blanche – Compagnie della Fortezza, Royal Court Theatre, Theatergroep Hollandia, Societas Raffaello Sanzio, ale aj jednotlivci – Eimuntas Nekrošius, Christoph Marthaler, Thomas Ostermeier, Heiner Goebbels, Alain Platel, Oskaras Koršunovas, Josef Nadj. V tomto roku k nim pribudol lotyšský režisér Alvis Hermanis a srbská dramatička Biljana Srbljanović. Ako vidno, ide vcelku o dosť dobrú vzorku, v ktorej každé meno a každý názov naozaj, aj s odstupom času, niečo znamená, predchádzajúce medzinárodné poroty mali dobrý cit pre skutočné hodnoty a pre talenty.

V tomto roku – 2007 – vznikol problém pri udeľovaní hlavnej ceny. Kým Robert Lepage si ju s radosťou prišiel prevziať, režisér Peter Zadek sa zachoval inak. Telefónicky a potom aj listom oznámil, že Európsku cenu za divadlo si prevziať nepríde. Tu je citát z jeho listu: „Musím Vás, žiaľ, informovať, že u nášho hlavného herca bola diagnostikovaná rakovina tesne pred začiatkom skúšok *Večera trojkráľovéhoho*. V dôsledku tejto udalosti som našiel zaňho náhradu, ale samozrejme, je v celom súbore veľký nepokoj. Prirodzene, za týchto podmienok nemôžem odísť na krátku cestu do Thessaloniky, prevziať si cenu a každému tam pekne o sebe porozprávať. Dozvedel som sa však od pána Canarisa,¹ že ak osobne neprídem, nechystáte sa mi dať ani cenu. Mal

¹ Volker Canaris, nemecký znalec diela Petra Zadeka, ktorý bol v Thessalonike poverený organizovaním seminára o ňom.



Robert Lepage, nar. 1957, Quebec, Kanada. Foto archív.

som niekoľko návrhov, že urobím TV interview v Berlíne, alebo priamy TV most, alebo cenu za mňa prevezme Angela Winkler.² Pán Canaris mi však povedal, že ak tam nebudem, cenu mi vôbec nedáte. Dúfam, že si viete predstaviť, ako smiešne vyzeráte. Veď napokon, ja dostávam vyznamenanie za moju celoživotnú prácu, a nie za to, že nasadnem na Olympic Airways. Vaše nepochopenie a nehumánnosť Vášho správania ukazuje celkové nepochopenie divadla, ktoré chcete pred Európou reprezentovať.³

Peter Zadek má do určitej miery pravdu, keď sa dovoľáva pochopenia v zložitej osobnej situácii a tvorivej kríze celého súboru. Avšak schválený štatút, podľa ktorého prebiehajú všetky ročníky Európskej ceny za divadlo, ním navrhovaný postup jednoducho neumožňuje. Podľa štatútu si musí víťaz cenu aj pridelené finančné prostriedky prevziať osobne, inak sa mu cena neudelí. Teda Peter Zadek bol na jednej strane medzinárodnou porotou navrhnutý ako jeden

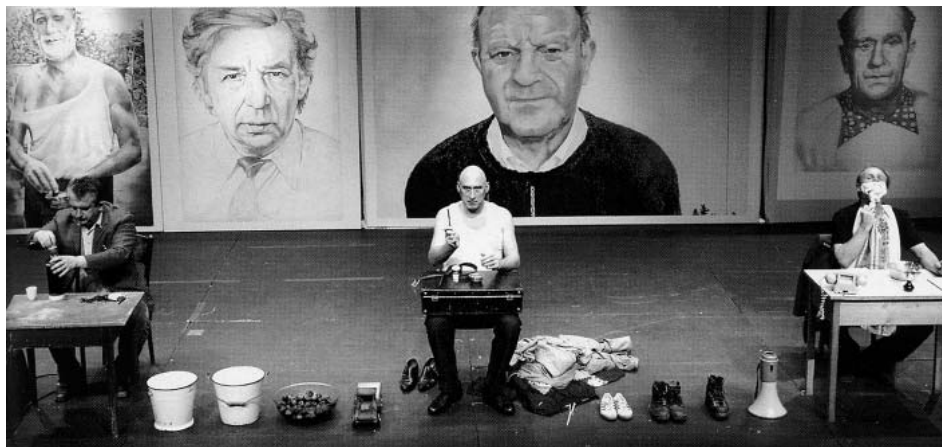
z ocenených v roku 2007, avšak, keďže si cenu v Thessalonike neprevzal, tak ho nemožno pokladať za nositeľa tohto najvyššieho európskeho divadelného vyznamenania.

Niekoľko namietne, že sa mohol na tento účel štatút rýchlo pozmeniť. Ide však o financovanie z verejných prostriedkov Európskej únie a ďalších inštitúcií, v tomto roku to bolo hlavne grécke Ministerstvo kultúry, a tak sú akékoľvek zmeny ad hoc nevhodné a ohrozujú dôveru európskych inštitúcií. Už v minulosti sa stali prípady, že oceneným prišlo príťažko cestovať kvôli prevzatiu ceny (ťažko chorý bol Heiner Müller i Harold Pinter), avšak predsa prišli. Napokon, dnes aj v zložitej psychologickej situácii, v akej sa nachádza Peter Zadek s ohrozenou premiérou *Večera trojkráľového*, by azda nemuselo byť až také komplikované na jeden deň zacesťovať z Berlína do Thessaloniky. Objavili sa aj také hlasy, že Peter Zadek z tejto aférky vlastne bude profitovať, lebo získal zvýšenú pozornosť verejnosti. Mimochodom, mohol sa cítiť aj dotknutý rozhodnutím medzinárodnej poroty, ktorá tentoraz rozdelila jednu cenu (60.000 EUR) ex aequo na dve, pričom Quebečan Robert Lepage je mladší a zatiaľ predsa len menej známy, ako Peter Zadek.

Napriek spomínanému problému bol program stretnutia v Thessalonike už vopred pripravený, takže po slávnostnom večeri udeľovania cien tým, ktorí o ne stáli, mohli účastníci ceremonálu vidieť inscenáciu Petra Zadeka, ktorý so súborom Berliner Ensemble naštudoval Ibsenovho *Peera Gynta*. So spomínanou Angelou Winklerovou v role matky, Uve Bohmom v titulnej postave, Annett Rennbergovou ako Solveig

² Popredná herečka Berliner Ensemble.

³ Citát z osobného listu Petra Zadeka hlavnému organizátorovi Európskej ceny Alessandrovi Martinezovi zo dňa 19. apríla 2007.

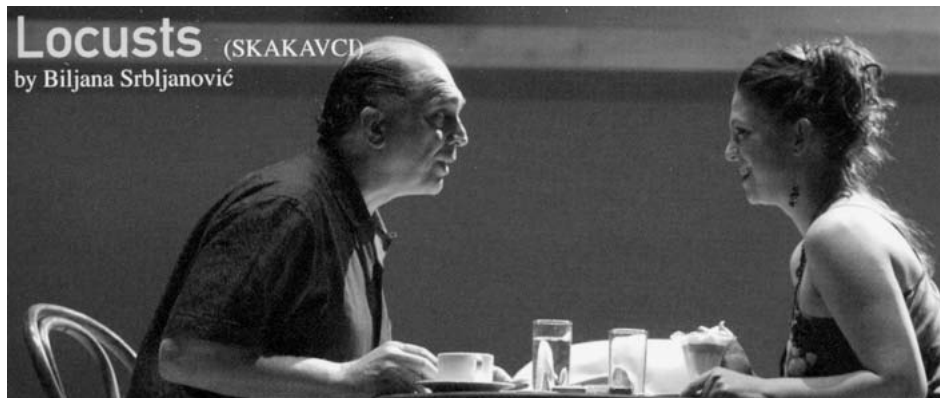


Alvis Hermanis: *Otcovia. (Väter.)* Schauspielhaus, Zürich, premiéra 22. marca 2007. Réžia: Alvis Hermanis. Scéna a kostýmy: Monika Pormale. Hrajú: Gundars Āboliņš, Jurij Baratinskij, Oliver Stokowski. Foto archív.

a Deborah Kaufmannovou ako Ingrid. Racionálne predstavenie, ktoré rezignuje na severskú mystickosť, vidí svet ako miesto činu, nie sna a výmyslov. Peer Gynt ako by tu bol jeden z mála normálnych, v tomto svete plnom šialencov. Svet ako psychiatrická liečebňa, chorý svet, kde vynikajú iba tí najodvážnejší, ktorí ešte nestratili orientáciu. Berliner Ensemble je stále miestom vynikajúcich hereckých výkonov, nie zaťažených psychologizovaním, avšak psychológiu postáv a ich premeny presne vystihujúcich. Hrá sa na takmer prázdnej a vzadu odhalenej scéne, to, čo je na nej, nie sú dekoratívne, ale čisto funkčné prvky. Podľa starej Brechtovej zásady ostáva počas predstavenia v hľadisku rozsvietené. Dej plynie v celej epickej šírke.

Odovzdávanie Európskej ceny za divadlo je vždy niekoľkodňové podujatie. Ocenení predstavujú svoje inscenácie, prednášajú na stretnutiach s odborným publikom, prebiehajú kolokviá o ich tvorbe. Peter Zadek v tomto roku napokon z programu pre neúčasť vypadol. Robert Lepage, ako ďalší nositeľ ceny, bol o to viac v centre pozornosti. Škoda, že momentálne nemal inscenáciu, s ktorou by sa mohol prezentovať, a tak sa publikum zoznámilo iba s ukázkou jeho skúšobného procesu a prostredníctvom kolokvia s jeho staršou tvorbou. V Európe tento frankofónny Kanadčan už pracuje viac ako v krajine svojho pôvodu – jeho divadlo je obrazové, pohybové, snové, formálne veľmi nápadité a dokonalé v detailoch (*Trilógia o Drakoch*, 1985; *Sen noci svätajánskej*, 1992; *Sedem ramien rieky Ōta*, 1994; *Geometria zázrakov*, 1998; *Skrytá tvár Mesiaca*, 2000; *Lipsynch*, 2007).

Ako sme už naznačili, pre odborníkov je niekedy zaujímavejšie sledovať, čo sa deje nové v európskom divadle. V Thessalonike sme mohli skonštatovať, že sa zišlo viacero predstavení venovaných, paradoxne – starým a starobe. Hlavne citlivý lotyšský režisér Alvis Hermanis (ktorého inscenácie sme mohli už dvakrát vidieť aj na Slovensku) priniesol z Rigy inscenáciu *Dlhý život* a z Zürichu inscenáciu *Otcovia*. Prvá je siahodhlým, celovečerným pohľadom do akéhosi postsovietskeho starobinca, kde úplne pauperizovaní starčekovia (hrajú ich mladí herci), ponechaní na svoj osud bez kontroly a pomoci, žijú svoje vlastne už završené životy bez minulosti aj bez budú-



Biljana Srbljanović: *Kobylky (Skakavci)*. Juhoslovanské činoherné divadlo, Belehrad, premiéra 26. apríla 2005. Réžia: Dejan Mijač. Scéna: Juraj Fábry. Kostýmy: Lana Cvijanović. Voja Brajović (Maksim), Isadora Minić (Nadežda). Foto archiv.

nosti – každý iba pre práve prebiehajúcu sekundu. Drobné, protirečivé, protichodné, nezmyselné konania, motanie sa po scéne zapratanej všetkými haraburdami, ktoré si starčekovia so sebou priniesli z pôvodného domova. Televízory po dva na sebe, pričom každý z prítomných si sleduje ten svoj program, nepotrebné veci, desiatky starých lúčok už nič neosvetľujúcich. Je to odvaha režiséra, urobiť z ukážky ničotnosti, z „ničoho“ predstavenie. Niektorí diváci v Thessalonike to nevydržali. Väčšina, čo zostala, sa však výborne zabávala, veď ono smutné bolo vlastne tragikomické. Smutnosmiešny osud nepotrebných staroby...

Inscenácia *Otcovia*, založená na skutočných spomienkach, priviedla na javisko trojicu hercov s rôznymi životnými osudmi – so sovietskou chudobou aj švajčiarskym štandardom. Avšak zážitky nepodliehajú geografickým rozdielom, ani ideologickým bariéram, otcovia v ich prísnosti, komických správaniach, ako ich videli a zažili synovia, sú si napokon veľmi podobní. Niekedy nepochopiteľní, inokedy pochopiteľní až oveľa neskôr, keď už aj ich deti dozreli. Minimalizmus hereckej akcie je u Alvisa Hermanisa vyvážený maximálnosťou obsahových, psychologických detailov, zdanlivé málo sa počas predstavenia mení na rozhodné veľa, divák si odnáša mohutný zážitok.

Naostatok Biljana Srbljanović – ktorú zaraďujú do prúdu modernej európskej drámy deväťdesiatych rokov, v Anglicku pomenovaného in-her-face, u nás nesprávne „cool dráma“ (tento termín k nám ktosi zavliekol cez časopis *Divadlo v medzičase* z Česka a jeho používanie našimi mladšími kritikmi je na medzinárodných kolokviách prijímané s počudovaním, dokonca s iróniou⁴). Biljana Srbljanović bola jednou z najprednejších bojovníčok proti režimu Slobodana Miloševića, čo sa prejavilo hlavne v jej hrách *Rodinné príbehy* a *Pád*. Avšak je u nej hlavne tvrdá kritika úpadku morál-

⁴ Pozri ČIRIĆ-PETROVIĆ, Katarina (ed.): *New European Drama: Art or Commercial Product?* 11th International Symposium of Theatre Critics and Experts, May 31 – June, 2003. Novi Sad : Sterijino pozorje and The International Association of Theatre Critics, 2006, s. 170-172. Vystúpenia Ivana Medenicu, Iana Herberta, Lászlóa Bérczesa, Luciena Attouna.

ky súčasného sveta v celku, surovosti vzťahov, nenávisti, karierizmu, pričom používa tvrdý jazyk a hranaté konania (*Belehradská trilógia, Supermarket, Amerika – druhý diel, Kobylky*). Jej hlas nepatrí iba Srbsku, ale zaznel ako výstraha pre celú Európu. A tak si zaslúžila aj Európsku cenu za nové divadelné reality.

Ako napísala pri príležitosti referátu o minuloročnom udeľovaní cien v Turíne Elena Knopová, „je skoro nemožné, aby sa špičkové európske divadlo nevyjadrovalo politicky“⁵. Po Haroldovi Pinterovi, ktorý je odhodlaným kritikom americkej vojenskej politiky, sa teraz presadila Biljana Srbljanović, ktorá je s americkou zahraničnou politikou oveľa viac harmonizovaná. V každom z obidvoch spomenutých prípadov, ako hovorí Andrej Maťašík, „divadlo sa vzdáva rozprávania príbehov v prospech diskusie o ideách.“⁶

Biljanu Srbljanović predstavilo s jej najnovšou hrou *Kobylky* belehradské divadlo v jej rodnom jazyku. Milošević už skončil, autorka tak stratila pevný bod, do ktorého mohla neúnavne biť, a teraz si hľadá nové témy – nachádza ich v tom, čo odstránenie minulého režimu prinieslo: komercializáciu, povrchnosť vzťahov, bezvýchodiskovosť, apatiu, úpadok morálky.

Ako sme už napísali, odovzdávanie európskych cien býva väčšou udalosťou, takže sa opäť, ako po iné roky, v úlohe divákov pripojili aj kritici združení v Medzinárodnej asociácii divadelnej kritiky (AICT), ktorí si zorganizovali príležitostné kolokvium na tému: „Ceny – Kto ich potrebuje?“ Spoluorganizátormi podujatia sú aj dve vplyvné medzinárodné združenia divadiel: Únia európskych divadiel (UTE) a Európska divadelná konvencia (CTE) – do tejto druhej sa už dávnejšie zaradilo Slovenské národné divadlo.

Na záver marginálna poznámka: slovenské divadlo, slovenskí divadelníci ešte nikdy v dvadsaťročnej histórii tohto podujatia nedostali žiadnu cenu, ba nikto ani nebol nominovaný. Organizátori sa aj v tomto roku obrátili na širší okruh respondentov z celej Európy, aby ponúkli svoje tipy. Návrhy prišli aj zo Slovenska na slovenských divadelníkov. Neboli však akceptované, pretože sa určila minimálna dolná hranica nominácie aspoň z dvoch zúčastnených krajín. Naše divadlo si teda spokojne môže naďalej žiť vo svojej provinčnosti.

Tento príspevok je súčasťou riešenej úlohy VEGA 2/6065/26.

⁵ KNOPOVÁ, Elena: *Európska cena za divadlo 2006 alebo Je skoro nemožné, aby sa špičkové európske divadlo dnes nevyjadrovalo politicky*. In: Slovenské divadlo, roč. 54, 2006, č. 3, s. 451.

⁶ MAŤAŠÍK, Andrej: *Nádej divadla: neslúžiť mocným a hovoriť pravdu*. In: Prečo? 23. marca 2006, č. 11, s. 13.

TÉMA ZVYKU V HRÁCH SAMUELA BECKETTA

RICHARD ŠTEINHÜBEL

Teória si vyberá pojmy, aby čo najpresnejšie pomenovala tendencie či priamo vlastnosti skúmaného predmetu. V rámci dramatickej tvorby Samuela Becketta by sme mohli vytvoriť taxonómiu tém, ktoré jeho diela obsahujú a uzavrieť ich pod pojmy ako sú čas, pamäť, jazyk alebo problémy identity. Takýmto ohraničením sa však narúša prelínanosť, tekutosť myslenia, ktoré text obsahuje. Výnimočnosť kompozičnej stavby diel (teda aj divadelných hier) Becketta, ich dynamickej stratifikácie, teda neustáleho vrstvenia a prevrstvovania, si vyžaduje prístup, ktorý neodhaľuje, nepomenúva témy a ich okruhy, ale ktorý nachádza vzťahy medzi základnými vrstvami (témami). Takémuto prístupu by sme sa mohli priblížiť, ak by sme nazerali na Beckettove texty (hry) skrz mnohonásobnú optiku témy zvyku, ktorú tu nachádzame. Je to len náhradné riešenie, avšak pojem zvyku vytvára akési spojenie medzi témami, ktoré boli spomenuté vyššie. Preto nám umožní sledovať skôr pohyb medzi jednotlivými vrstvami tém, ako vrstvy samotné, pretože u Becketta nie je až také dôležité čo je povedané, ale skôr spôsob akým sa to hovorí. Pri tomto autorovi je potrebné pozorovať vzťahy medzi jednotlivými slovami, vetami, scénami, atď...

Zvyk je ustanovením (svojho) Ja, je existenciou (tohto Ja) v čase, je opakovaním a teda funkciou pamäti. Beckett sa nad témou zvyku zamýšľal už v eseji o diele Marcela Prousta *Hľadanie strateného času*, aby ju neskôr prakticky aplikoval v jeho divadelných hrách. V tejto eseji prenikavo pomenúva, že Pamäť a Zvyk sú atribútmi rakoviny Času. O kúsok ďalej upresňuje pole pôsobenia termínu zvyku: „Zákony pamäti podléhajú obecnějším zákonům zvyku. Zvyk je kompromis, který uzavírá individuum se svým okolím, anebo s výstřednostmi svého organismu. Ten mu je pak zárukou jeho mdlé neznásilnenosti a je blezkozvodem jeho existence. Zvyk je zátěž, která drží psa na reťezu u boudy. Dýchaní je zvyk. Život je zvyk. Nebo spíše: život je posloupnost zvyků, protože individuum posloupnost individuí, neboť je-li svět projekce individuálního vědomí, pak se smlouva musí neustále obnovovat a průvodní list musí mít vždy dnešní dátum. Stvoření světa se neodehrálo jednou provždy, odehráva se každý den.“¹

Beckett však nezachytáva v hrách, ktoré narábajú s touto témou (výrazne napríklad v *Konci hry a Šťastných dňoch*), zvyk ako taký, to by bolo fádne, ale práve vo vzťahu k Pamäti, k tomu Ja, ktoré funguje v Čase. Avšak fungovanie v čase a uvedomenie si času (ako takého), sú dve rozdielne situácie. Beckett postavy svojich hier umiestňuje do akéhosi medzipriestoru, do situácie regresívneho pohybu zvyku, keď si začínajú bytostne uvedomovať čas. Tento stav nastáva ak už starý zvyk nefunguje

¹ BECKETT, Samuel: *Joyce a Proust (eseje)*. Brno : Petrov, 1992, s. 41.

a musí ho zastúpiť zvyk, ktorý sa vo vzťahu k novým podmienkam ešte len musí vytvoriť. Zvyk je samozrejme nielen fungovaním (cez opakovanie) v čase, ale zároveň je vytvorením si vzťahu k vonkajším podmienkam respektíve predmetom. Beckett to ukazuje vo svojej eseji na príklade rozprávača z románu *Hľadanie strateného času*. Ten po príchode do hotela nevie v noci zaspáť, pretože nezvyk na nové prostredie mu premieňa túto miestnosť na amorfné neprijemné prostredie. Tu Beckett dodáva, že tento proces je vždy sprevádzaný utrpením a úzkosťou – „utrpení toho, čo umiera, a žiarlivé úzkosti toho, čo je vyhnáno pryč“².

Každou nasledovnou hrou sa u Becketta stupňovala paralýza jeho postáv. Pokiaľ Gogo a Didi v *Čakaní na Godota* boli ešte schopní sa pohybovať po scéne, aj keď z nej nedokázali odísť, Hamm je už pripútaný na kreslo a je odkázaný na to, aby ho Clov „vozil“ po izbe. Navyše ďalšie dve postavy *Konca hry* sú v kontajneroch a je im vidno len hlavu. Winnie v *Šťastných dňoch* je v prvom dejstve po pás a v druhom dokonca až po krk v zemi. V nasledujúcej hre s názvom *Hra* sú už všetky postavy v urnách, ktorých veľkosť prezrádza, že sú to len trupíci. Funkčnú majú len hlavu a aj to obmedzene. Táto paralýza postáv akoby odkazovala k Beckettovmu skepticizmu nemožnosti pohybu v živote, existuje teda len iluzívny pohyb, ktorým je zvyk.

Zoberme si ako konkrétny príklad hru *Šťastné dni*. Ženská postava Winnie je tu po pás zasadená v zemi a nemôže sa teda presúvať z miesta na miesto. Toto obmedzenie ju núti k tomu, aby fungovala len s predmetmi, ktoré má vo vedľa nej položenej taške. Predmety ako zubná kefka, rúž, pilník, zrkadielko alebo hrebeň sú cestou k opakovaniu každodenných pohybov. Umývanie zubov, pilníkovanie nechtov alebo pretieranie okuliarov vreckovkou sú zároveň rytmickými mechanickými pohybmi. Tieto mechanické pohyby sú zvykom, činnosťou, ktorú človek prevádza automaticky, podvedome.

Takýto spôsob využitia gesta predstavuje pre Becketta možnosť tento motív rozvinúť. Beckett v prvom dejstve až hudobným spôsobom rozvíja motív neschopnosti Winnie prečítať nápis na kefke. Vždy po znovuprečítaní zistí nové slovo, a tak sa dostane od „čisté“ až k „stoppercentne zaručene pravé čisté štetiny z brava“. Toto odhaľovanie nápisu na kefke, ktoré sa objavuje vlastne celé prvé dejstvo je sprevádzané používaním okuliarov, lupy a ich neustáleho rytmického čistenia, tak ako aj čistenia kefky. Konečné dopracovanie sa Winnie k prečítaniu celého nápisu je koncertom mechanických pohybov:

Winnie: „Stopercentne zaručené... (Willie sa prestane ovievať) ...pravé čisté... (Pauza. Willie sa znovu začne ovievať) ...pravé čisté... (Pauza. Willie sa znovu začne ovievať. Winnie položí lupu a kefku na zem, vyberie si z výstrihu vreckovku, zloží si okuliare a začne ich čistiť, nasadí si ich, hľadá lupu, zdvihne ju a začne ju čistiť, položí ju, hľadá kefku, zdvihne kefku a začne čistiť rúčku, položí kefku, zasunie vreckovku späť do výstrihu, hľadá lupu, zdvihne ju, hľadá kefku, zdvihne ju a skúma vo sa cez lupu zahľadí na rúčku.) Stopercentne zaručené... (Willie sa prestane ovievať) ...pravé čisté... (pauza. Willie sa začne znovu ovievať) ...štetiny (Willie sa prestane ovievať, pauza) ...z brava.“

Ďalším pevným bodom, ktorým sa Winnie snaží ustanoviť vo zvyku (svojho Ja), je snaha o rozprávanie o udalostiach z jej minulosti, väčšinou zo spolunažívania s Williem, alebo snaha spomenúť si na časť nejakej básne. V prvom dejstve má možnosť

² BECKETT, Samuel: *Joyce a Proust (eseje)*. Brno : Petrov, 1992, s. 43.

fungovania aj s predmetmi, avšak v druhom dejstve, keď je po krk v zemi, už nemá ani túto možnosť. O to horšie pre ňu, že toto rozprávanie si nevie usporiadať a dorozprávať, takže končí vo vždy neuzavretom zacyklení.

Všetky tieto pohyby, narábanie s predmetmi a rozprávanie príbehov, sú snahou o zachovanie starej identity (o sebaustanovenie sa cez staré zvyky). Avšak synapsie zvyku sú už narušené, snaha o cyklické opakovanie gest a replík sa rozbieha v neukončenosti a je teda už len agóniou.

Beckettove postavy sa nachádzajú v situácii, v ktorej starý zvyk pomaly umiera a nový akoby sa nedokázal sformovať. Toto zaseknutie spôsobuje skrz stratu základných vonkajších väzieb a súradníc subjektu jeho postupnú deštrukciu. Je to stav keď sa „bytie začína oddeľovať od kategórie osobného bytia, prestáva sa definovať v intenciách privlastňovania a sústreďuje sa na analýzu samého seba ako nutnosti“³. Ak teda ja stráca možnosť komunikácie a fungovania vo zvyku, prechádza do záhybov cyklenia sa v sebe samom za sprievodu svojho postupného rozpadu.

V Beckettových hrách teda nesledujeme kruhový pohyb, keď jeden zvyk postupne (nakoniec) nahradí druhý, ale situáciu, ktorá utvára pohyb vždy neukončených kruhov. Tieto neukončené kruhy vytvárajú špirálu a tá na jednej strane neustále zužuje priestor a teda možnosť pohybu, a zároveň smeruje k stále väčšiemu spomaľovaniu času, interval sa stáva vnímateľnejší, tak ako to spomína Winnie v závere hry: „...predtým som si myslela, že nie je žiadny rozdiel medzi jedným zlomkom sekundy a tým druhým.“ Špirála ústi do prázdneho stredu, lenže túžba postáv Beckettových hier dosiahnuť tento stred, môžeme ho nazvať trebárs aj smrťou alebo bezčasovosťou, nedôjde nikdy naplnenia. Zostávajú, existujú ďalej, nech je ich stav už v akejkolvek forme. Je to stav nekonečného umierania, paradox, v ktorom smrť je mŕtva. Alebo ako píše Theodor W. Adorno, musia sa obávať ako kapitán strašidelnej lode, že nebudú môcť zomrieť⁴.

Tento stav je blízky tomu, ktorý na príklade orfického mýtu pomenúva vo svojej knihe Maurice Blanchot: „Orfeus je aktem proměny, nikoly Orfeem, ktorý zvířezil nad smrtí, ale Orfeem, který stále umírá, který je požadavkem zániku, který zaniká v úzkosti z tohto zániku, v úzkosti, která se stává zpěvem, řečí, jež je čirým pohybem umírání.“⁵ Tu sa stáva interval vnímateľný, je to bytie v intervale; medzi zvykom, ktorý zaniká a zvykom, ktorý sa ešte neutvoril; je to spomínané zaseknutie sa v medzipriestore. Ako hovorí Winnie vo svojom prepínaní: „Vtedy... teraz... ťažko sa v tom vyznať. (Pauza) Som tým, kým som vždy bola – a pritom som iná, než som bývala. (Pauza) Teraz som to ja, vravím si, som to ja a teraz zase niekto iný. (Pauza) Raz ja, raz nie ja.“ Fungovanie v takomto stave (medzipriestore) produkuje gesto, takisto neukončené, je v tom neustála nutkavosť, nutkavé obzeranie sa.

Podobne pracuje Beckett aj s replikami postáv, kde narúša a vyprázdňuje komunikáciu, deštruuje sa tak určitý mód fungovania vo zvyku skrz jazyk. Tak, ako to pomenúva vo svojom texte Adorno, v otázke je predznačená už aj odpoveď. Mohli by sme ísť ešte ďalej a povedať, že otázka implikuje odpoveď. Utvára sa tak prázdny pohyb, akým je napríklad v hre *Šťastné dni* otázka, ktorú neustále kladie Winnie – „A čo teraz?“.

³ PALÚCH, Martin: *Fenomén Beckett alebo „bytie visiace na slovách“*. Vlna, 14/2003, s. 103.

⁴ ADORNO, Theodor W.: *Pokus o pochopenie Beckettovej drámy Koniec hry*. Revue svetovej literatúry, 3/1970, s. 24.

⁵ BLANCHOT, Maurice: *Literární prostor*. Praha : Herrmann & synové, 1999, s. 189-190.

DETSKÉ HUDOBNÉ DIVADLO

HEDVIGA KUBIŠOVÁ

*V spojení divadla a hudby sa tají ohromná sila. Čím skôr
človek vstúpi do tohto prekrásneho sveta umenia, tým bude
jeho osobný duchovný obzor bude mnohorozmernejší a bohatší.*

(Natália Sac)

Moskovský divadelný a kultúrny život je neopakovateľný, jedinečný, búrlivý a fascinujúci. Medzi desiatkami divadiel má svoje miesto aj *Detské hudobné divadlo Natálie Sac*. Superlatívne označenie „ôsmy div sveta“ ktoré ohúri na internetovej stránke¹, preletí zavše aj myslou diváka.

Prvé profesionálne divadlo opery, hudby a baletu pre deti a mladých divákov začalo svoju činnosť 21. novembra 1965 uvedením opery *Mrázik (Morozko)*. Natália Sac (1903 – 1993), legendárna režisérka, spisovateľka a herečka, začína svoju umeleckú činnosť už ako 15-ročná. Nikoho z svojich pôvodných odporcov (pre svoju mladosť) nenechala na pochybách o opodstatnenosti svojej myšlienky – vytvoríť osobitné divadlo pre detských divákov. Uznanie získala najmä prípravou predstavení *Zlatý kľúčik* alebo *Dobrodružstvo Buratína*, ktoré sama označovala ako kulmináčny bod svojej režisérskej práce v mladosti. Stala sa členkou direktória prvého detského dramatického divadla. Vyrastala s divadelným komponistom Moskovského hudobného divadla Iljom Sac, žiakom Stanislavského. Výnimočný umelecký talent a zánietenie jej priniesli svetové prvenstvo – pre náročné hudobné publikum v Moskve pripravila predstavenia, ako boli Verdiho *Falstaf* a Mozartova *Figarova svadba*. Po uvedení *Falstafa* v Berlínskej kráľovskej opere v 30. rokoch bola Natália Iljična Sac „korunovaná“ za prvú ženskú opernú režisérku sveta, dirigentom opery bol vtedy svetoznámy Otto Klemperer. V časopise *Deutschen Allgemeinen Zeitung* vtedy upozorňovali na vysokú náročnosť jej režijných požiadaviek: od sólistov vyžadovala nielen dokonalé spevácke kvality, ale aj herecké a pohybové nadanie. Všetky jej inscenácie sa končili ováciami obecnstva.

Hoci N. Sac bola svetoznáma, jej činnosť bola počas stalinských rokov násilne prerušená. Po rehabilitácii sa snažila naplniť životné krédo „umenie deťom“ – založila prvé detské profesionálne hudobné divadlo, jej blízkymi spolupracovníkmi sa stali také osobnosti ako D. Šostakovič, S. Michalkov a i.

Nová veľkolepá budova Detského hudobného divadla (pre 1100 divákov) bola odovzdaná v roku 1979, stojí priamo oproti slávnej Moskovskej štátnej univerzite

¹ www.ruvr.ru

(MGU) a dodnes sa teší nesmiernemu záujmu. Prvá generácia návštevníkov už prichádza so svojimi deťmi a vnúčatami, rovnako možno obdivovať i umeleckú spoluprácu viacerých generácií na javisku, medzi členmi operného a baletného súboru. Dnešné predstavenia spravidla otvára osobným príhovorom detskému divákovi dramaturgička P. Sac-Karpova, dcéra zakladateľky divadla. Vo foyer vítajú divákov pracovníčky divadla vždy s úsmevom, pre nich totiž činnosť v divadle neznamená iba prácu, ale je celoživotnou záľubou a láskou – týka sa to rovnako umeleckých, organizačných, i pedagogických pracovníkov, uvádzačiek a všetkých ostatných. Divák nadobúda pocit, že malí i dospelí uverili mottu umeleckého kolektívu: „Hudba spája veľa malých srdc do jedného veľkého“. Prekrásna hudba, vynikajúce baletné a spevácke výkony, originálna scéna, svetoznámy repertoár – i keď v posledných rokoch aj ovplyvnený komerčnými hľadiskami.

Trvalou súčasťou repertoára sú predstavenia P. I. Čajkovského: baletné predstavenia *Labutie jazero* a *Luskáčik*, jeho nezabudnuteľná lyrická opera *Eugen Onegin*. Hudbu k opere *Kráľovská láska* alebo *Zimná rozprávka* na námety W. Shakespeara skomponoval A. Čajkovskij; obľúbeným predstavením je Mozartova opera *Čarovná flauta*; mnohé iné rozprávkové predstavenia ako *Kocúr v čižmách* (hudba A. Kulygin), *Červená Čiapka*, *Zoluška* (*Cinderella*) i *Žabka-kráľovná* (*Carevna-laruška* – I. Jakušenko), *Snehová kráľovná* (A. Fjarkovskij), *Cippolino* (A. Chačaturjan), *Dvanásť mesiačikov* (S. Banevič) a mnohé ďalšie. Veľmi vyhľadávaná je inscenácia *Modrý vták* (*Siňaja ptica*), hudbu k nemu skomponoval M. Rauchverger a Ilja Sac. Stalo sa symbolom tejto unikátnej umeleckej ustanovizne – nad budovou divadla sa totiž rozvíja bronzová socha modrého vtáka, symbolizujúceho hľadanie ľudského šťastia – medzi Moskovčanmi sa popri oficiálnom názve používa i metaforický: *Divadlo Siňej ptice* – pamätník Natálie Sac s dvoma detskými postavami je dielom sochára I. D. Sytina.

Súčasným hlavným režisérom je Viktor Riabov a dirigentom Leopold Gerškovič, v súborech účinkuje viac ako 300 osôb. Sólisti opery, spevácky súbor, orchester, tanečníci, sólisti baletu a celý vynikajúci súbor – všetci sa podieľajú na rozvíjaní emocionálneho zážitku. Rozprávková scéna, kde čarodejníci i soby so záprahom naozaj lietajú, zvedaví cestovatelia sa vznášajú na obrovskom balóne ponad oblaky, kde sa v prospech Dobra dejú zázračné veci. Dej sa rozvíja nielen na hlavnej, ale aj na dvoch vedľajších scénach, herci prechádzajú pomedzi divákov, všetky umelecké i technické prvky slúžia umocneniu atmosféry z predstavenia.

Umelecký súbor divadla už vystúpil nielen na ruských scénach, ale tiež v mnohých európskych metropolách a štátoch (Taliansko, Francúzsko i v bývalej ČSFR), ba aj v Japonsku, Izraeli, USA a i. Viac ako desať miliónov divákov navštívilo predstavenia divadelného súboru, všade sa stretli s obrovským aplauzom a ováciami publika.

Z iniciatívy N. Sac vznikla popri divadle i *Detská filharmónia*, najúspešnejšie z detí sa stávajú členmi symfonického orchestra v tomto divadle. Po založení Fondu Natálie Sac sa v divadle konajú mnohé detské oslavy: Veľká noc pre deti, začiatok školského roku, ale aj iné. Ani vtedy nechýba privítanie a vlúdne slovo P. Sac-Karpovej: O láske možno hovoriť rozličným spôsobom, dôležité je uveriť, že láska víťazí: v *Čarovnej flaute* sa spája lyrické i komické, v *Kráľovskej láske* hrdinka neumiera naozaj, znovu sa narodí, v *Zimnej rozprávke* nad chladnou krásou víťazí ľudské teplo; v *Morskej panne* (*Rusaločka*) zaznieva hymna lásky. Pri uvedení opery Puccinho *Madame Butterfly* vyzvala Natália Sac divákov: „Priatelia, milujte lásku“ – režisérka bola presvedčená o tom, že umenie pomáha mladému divákovi uveriť v lásku a dobro, prekonávať prekážky.

TEATROLÓGIA AKO BELETRIA

Miloš Mistrík: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava : Slovenská teatrologická spoločnosť, 2006. 558 strán.

Ako každá iná literatúra, aj tá teatrologická má svoje zákonitosti, ale aj estetiku. Jej prirodzenou doménou je presnosť, obsažnosť, analytické pohľady na predmet skúmania i syntéza poznatkov a z nej vyplývajúce objavovanie nových obzorov. Aj preto býva jazyk odbornej literatúry často suchý, prostý emócií či umeleckých obrazov. No pesterjšia, či bohatšia škály stylistických prostriedkov nie je ani v inak sucho vecnom druhu odbornej literatúry na príťaž.

Miloš Mistrík je najproduktívnejším teatroológom svojej generácie. V širokom zábere skúma divadlo z rôznych pohľadov – od encyklopedického po „monografický“. Prípomene si len niektoré. Autorským i redaktorským zástojom prispel k vydaniu zborníka *Slovenské divadlo v 20. storočí* (Veda, 1999). Skúsenosti a poznanie praktického divadla zúročil v knižkách o hereckej tvorbe, *Kapitoly o hereckom umení* (1994) a *Herecké techniky 20. storočia* (2003). Neobišiel ani dramatickú literatúru, ktorej dôležité zložky spracoval postupne v dielach *Sto slovenských hier* (1992), *Slovenská absurdná dráma* (2002), či *Aj dráma je len človek* (2003).

Po mnohoročných skúsenostiach s rôznymi teatrologickými technikami, akoby sa Mistrík odhodlal na syntézu všetkých svojich zručností – takto sa asi najkomplexnejšie dá pomenovať súhrn metód, s ktorými pristúpil k napísaniu monografie o jednej z najvýraznejších osobností moderného európskeho divadla, francúzskom divadelníkovi Jacquesovi Copeauovi a jeho divadle Starý holubník.

Divadlo sa na Európskom kontinente vyvíja v prudkých premenách a peripetiách. Podchvíľou vznikajú nové štýly, poetiky, tendencie a smerovania. Hoci neraz vystupujú v prudkej opozícii k jestvujúcemu stavu, spája ich všetky jeden jediný spoločný cieľ – ponúknuť divákovi čo najkomplexnejší divácky zážitok, ktorý by v sebe čo najúčinnejšie odrážal okamih súčasnosti. Na pohľad do minulosti akoby nebolo času. A tak mnoho razy aj s tými najposvätnjšími pohnútkami tvorcovia objavujú objavené. Nie odchodná je situácia aj v našom divadle. Koľko samozvaných

objaviteľov sa vydalo na cestu k moderne, no cieľ nedosiahlo... Aj preto je miesto teatrologie a divadelnej historiografie aj dnes také dôležité a potrebné. Aby sme objavovali nové svety poučení o tom, akými cestami sa divadlo dostalo až k nám.

Miloš Mistrík každou kapitolkou, každou stránkou, ba každým slovičkom presviedča čitateľa, že „hrdinu“ svojej najnovšej knižky nielen miluje a obdivuje, ale aj dôverne a teda i kriticky pozná.

V prvej časti podrobne približuje občiansky a umelecký životopis Jacquesa Copeaua. Nesústredzuje sa však iba na enumeratívny výpočet podnetov. Sústreďuje sa viac na širšie súvislosti, približuje okolie, dobové súradnice, spoločenské nároky na dobové divadlo. Neobchádza ani kolízie, protirečenia, odvrátené stránky Copeauovej osobnosti, ani konflikty s najbližším okolím. Všetko to popisuje radením faktov i svojich pozorovaní, akoby sa čitateľovi zdôveroval s intímnyimi zážitkami. V Mistríkovej interpretácii vychádza Copeau ako osobnosť, ktorá, hoci predurčená na úspech, sa k nemu prebýjala kľukatou, no vzrušujúcou cestou. A tá aj dnes môže mnohé naše súvislosti pomôcť ozrejmiť.

Ak portrét Jacquesa Copeaua je cenný svojou komplexnosťou, hĺbkou poznania súvislostí a bohatosťou faktografie, druhá časť je nemenej hodnotná, no trochu z iného uhla pohľadu. Mistrík vybral z Copeauovho teoretického odkazu skvelé leporelo pohľadov na rôzne aspekty divadla. Túto časť delí do troch logických podcelkov. V prvom približuje teoretické východiská i poznania režiséra. V druhom dokresľuje umelecké obzory cez stretnutia s inými divadelnými osobnosťami a v tretej rekapituluje celoživotné peripetie umelca.

Tretia časť monografie prináša dôležité súpisy. Z nich si čitateľ môže urobiť vlastný obraz o osobnosti, ktorej divadelné názory v mnohom korešpondujú aj s našou umeleckou a kultúrnou realitou.

Mistríkova monografia sa navyše výborne číta. Autor poznatky nenápadne komentuje, živým jazykom aktualizuje, jemným humorom poľudšťuje. Hoci máte v rukách odbornú historiografickú a teatrologickú prácu, knižka sa číta ako napínavá beletria. Nielen v našej teatrologii jav neobvyklý...

Oleg Dlouhý

OPERA V ESEJÁCH

BLAHYNKA, Miloslav: *Eseje o opere*. Bratislava : Slovenská teatrologická spoločnosť, Kabinet divadla a filmu SAV a Vysoká škola múzických umení, 2006. 144 strán.

V spolupráci Slovenskej teatrologickej spoločnosti, Kabinetu divadla a filmu Slovenskej akadémie vied a VŠMU v Bratislave vyšla nedávno profilová kniha štúdií Miloslava Blahynku *Eseje o opere*. Tento renomovaný hudobný a divadelný vedec, ktorého hlavným okruhom bádania a úvah je opera, vo svojej novej publikácii rekapituluje činnosť z rokov 1998-2006, keď jednotlivé eseje vznikali. Niektoré z nich predniesol ako referáty na konferenciách na Slovensku aj v zahraničí, iné boli publikované v odborných časopisoch. V edičnej poznámke v závere knihy autor uvádza jednak bibliografické údaje k predchádzajúcim zverejneným textom v časopisoch či konferenčných zborníkoch, jednak informuje o dátume, okolnostiach ich vzniku alebo príležitostiach, ku ktorým ich vytvoril. Zmieňuje sa, že väčšina esejí vychádza z jeho práce operného kritika. Blahynka totiž pravidelne reflektuje mnohé operné udalosti svojej prítomnosti nielen v mieste svojho pôsobiska, v Bratislave, ale sleduje ďalšie domáce a mnohé zahraničné operné scény najmä preto, že verí, že z umeleckej kritiky môže každá veda o umení veľmi podnetne čerpať: „Kritika dodáva umenovede nielen materiál, ale pomáha jej formovať kritériá a často aj nastolovať odborné a vedecké problémy“ (str. 7). Spoločne s Otakarom Zichom je Blahynka presvedčený, že na operu treba nazerať vždy v jednote diela a jeho javiskovej podoby, preto do každej úvahy o operných dielach zahrnuje hudobný, estetický či filozofický a v neposlednom rade i režijne interpretačný rozbor. Eseje sú usporiadané do dvoch veľkých blokov – do „slovenskej“ a „svetovej“ časti, pričom aj v rámci nich môžeme nájsť vnútornú logiku v prezentácii jednotlivých tém.

Tak je napríklad Bellova opera *Kováč Wieland* nielen hlavnou témou úvodnej štúdie, ale rovnako v súvislosti s analýzou pôsobenia Oskara Nedbala v Slovenskom národnom divadle jej venuje autor podstatnú pozornosť

ako východisku k novodobej recepcii slovenskej opery. Bellova opera je v dejinách slovenskej hudby chápaná ako prvá slovenská opera, avšak jej poetika, ktorá mohla rezonovať s vkusom nemeckého publika, s ktorým Bella pre predvedenie svojej opery rátať, sa dostala do rozporu s estetickou skúsenosťou a vkusom bratislavského publika v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Takisto sa vymykala bežnej, skôr komerčne zameranej dramaturgii Slovenského národného divadla, ako ďalej Miloslav Blahynka pripomína. Oskar Nedbal sa od svojho nástupu do funkcie dirigenta opery SND usiloval o uvedenie tejto opery, podľa Blahynku totiž Nedbal správne pochopil, že okrem národného pátosu 19. storočia, ktorý je pre túto operu charakteristický, môže byť vďaka svojmu smerovaniu k univerzálnejším umeleckým hodnotám súčasne i moderná. V úvodnej štúdii sa autor nesústreďuje len na Bellovo dielo, jej hlavným cieľom je hľadať vývojovú logiku v slovenskej opernej tvorbe v poslednom storočí. Blahynka preto na tomto mieste predstavuje v časovo chronologickom výpočte hlavné piliere slovenskej opery od Suchoňovej *Krútnavy*, cez Cikkerove operné diela až po súčasné, avšak už istým spôsobom pevne v dejinách slovenskej hudby zakotvené diela Juraja Beneša. V ďalších esejách potom autor hlbšie preniká do tvorby každej z týchto kľúčových osobností slovenskej opery 20. storočia.

Priestor na samostatnú esej si osobnosť Oskara Nedbala podľa Miloslava Blahynku plne zaslúži. Nedbalovo bratislavské pôsobenie v rokoch 1923-1930 zostáva podľa neho nedocenené, hoci to bola práve jeho umelecká koncepcia, ktorá umožnila, že sa v organickej nadväznosti na ňu mohli v ďalšom desaťročí počas pôsobenia Nedbalovho synovca Karla Nedbala uvádzať v SND novinky súčasnej európskej tvorby a publikum na ne bolo už dostatočne pripravené. Práve Nedbalov zreteľ na skladbu obecnstva v Bratislave sa ukazuje ako veľmi racionálny a pragmatický. Blahynka dokonca hovorí o tom, že Nedbal z dnešného pohľadu môže byť hodnotený ako zástanca multikulturalizmu, ktorý si uvedomoval, že napriek spoločenským premenám sa nemôže práve v Bratislave rátať výlučne s českým a slovenským publikom.

Hlavná myšlienka „cikkerskej“ eseje je ukázať prostredníctvom výkladu opernej tvorby tohto skladateľa, že práve jemu sa podarilo na poli opernej tvorby priblížiť „ideály slovenskej opery štýlovému a dramaturgickému zázemiu európskej opery 20. storočia“ (str. 23). Blahynka sa nazdáva, že Cikquera možno ako operného tvorca porovnávať s takými osobnosťami ako je Leoš Janáček či Alban Berg (v chápaní deklamácie, vzťahu hudby a slova), alebo je možné jeho opernú tvorbu stavať i vedľa tvorby významných súčasníkov európskej opery – Gottfrieda von Einema či Hanse Wernera Henzeho. Hoci sa Cikker nikdy celkom nestotožnil s prísnosťou druhej viedenskej školy, je Blahynka presvedčený, že svoju originálnu koncepciu buduje práve v nadväznosti na ňu.

Kresťanská etika, a takisto vyhranené sociálne cítenie, sú podľa Miloslava Blahynku hlavnými činiteľmi vysokej estetickéj hodnoty opier Eugena Suchoňa. Napriek tomu, že v jeho operách nájdeme mnohé styčné body s hudobným verizmom, všíma si Blahynka toho, že Suchoň nenechá nikdy svojich hrdinov vykonať dielo skazy či pomstu, ako by to koncipoval každý veristický skladateľ, ale celkom v súlade s princípmi kresťanskej etiky v nich prebúdzajú pod vplyvom vonkajších okolností ich lepšie ja.

Z tvorby Juraja Beneša si Blahynka pre svoju ďalšiu esej vyberá operu *The Players*, komponovanú v roku 1994 a premiérovu uvedenú o osem rokov neskôr v nemeckom Kolíne nad Rýnom. V texte, ktorý bol pôvodne vydaný v brnenskom časopise *Opus musicum*, predstavuje autor štýlový rámec Benešovej hudobno-dramatickej tvorby vyrastajúcej z odkazu serializmu. Autor podáva námetový i myšlienkový výklad opery *The Players* a hodnotí inscenačné poňatie kolínskej premiéry. Predovšetkým skutočnosť, že sa nemecká scéna odhodlala uviesť dielo v európskom kontexte menej známeho skladateľa, chápe Blahynka ako hodenú rukavicu domácej opernej dramaturgii, ktorá sa uvádzaniu operných novínok slovenských skladateľov skôr vyhýba.

Že je súčasná slovenská opera naozaj chápaná skôr ako alternatívne umenie náležiace viac malým scénam než tradičným veľkým

operným domom, ukazujú aj dve nasledujúce eseje. V prvej z nich sa Blahynka ako operný kritik zaoberá repertoárom dvoch operných sezón (v rokoch 2000-2002), ktoré predstavilo *Združenie pre súčasnú operu* v Divadle Stoka. Blahynka sa najprv zamýšľa nad tým, či štyri „diela“ (možno sa zámerne vyhýba tomuto označeniu, keď radšej hovorí o tituloch), *Údel* Martina Burlasa, *Smrť v kuchyni* Lubomíra Burgera, *Posledný let* Marka Piačeka a *John King* Daniela Mateja, je možné vôbec zaradiť do žánru opery: „Na prvý pohľad ide o spojenie poetiky postmoderného absurdného divadla s výraznou naživo interpretovanou scénickou hudbou“ (str. 41). Herci tu spievajú i hovoria, vytvárajú pohybové akcie. Zatiaľ čo v opere nahrádza spev hovorenú reč, tu, ako Blahynka zdôrazňuje, spev „najčastejšie poukazuje na banalitu, absurdnosť, idealistickosť, vysokú mieru štylizovanosti“ (str. 41). Tieto opery Blahynka pravdepodobne oprávnene označuje ako postmodernistické, keď v nich nachádza estetickú a štýlovú pluralitu, mnohovýznamnosť, ambivalentnosť, absenciu logicky či psychologicky motivovaných činov. Opera *Ci-rostratus*, ktorej tvorcami sú libretista a režisér Viliam Klimáček a skladateľ Slavo Solovic, a ktorej sa Blahynka venuje v ďalšej eseji, sa od opier uvedených v divadle Stoka odlišuje. Blahynka jej rozdielnosť vidí v tom, že je „intenzita symbiózy medzi dramatickým a hudobným (u *Ci-rostrata*) oveľa tesnejšia“ (str. 58), odlišná je taktiež poetika oboch divadiel – Stoky a bratislavského divadla GUnaGU, v ktorom bol *Ci-rostratus* v roku 2003 uvedený.

Takisto v bloku *Svetová operná tvorba 20. a 21. storočia* postupuje autor knihy v zaradení jednotlivých tém na základe časovej následnosti, teda podľa doby vzniku pojednávaných diel. Aktuálnosť politickej satiry opery *Zlatý kohútik* Nikolaja Andrejeviča Rimského-Korsakova Miloslav Blahynka pocítil v jej inscenácii v SND, uvedenej v sezóne 2001/2002. Táto opera Blahynkovi vypovedá „o dnešných pokusoch vniesť do politiky a riadenia štátu prvky cárizmu a samoderžavia, o tom, že sa často za zdanlivo neohrozenou silou nachádza hlúposť, malosť a prázdnota“ (str. 66).

Esej o dramaturgii a estetike Schönbergovho *Očakávania* sa medzi okolitými kratšími esejami, ktoré sú z väčšej časti kritickými

reflexiami, vymyká svojím rozsahom i hĺbkou vedeckého zaujatia. Tento text pokladám za najlepší v Blahynkovej knihe. Milošlav Blahynka je presvedčený, že Schönberg vytvoril skladbu s označením *opera preto*, aby druhový názov evokujúci tradičnú hudobnú formu uľahčil poslucháčovi nájsť nové významy spojené s problémami moderného človeka, ktoré len nedávno pred tým formuloval Freud vo svojej psychoanalýze. Blahynka v tomto diele, ktorému chýba tradičný operný príbeh, dokladá väzbu medzi uvoľňovaním tónových vzťahov a absenciou logických vzťahov reality, ktorá je tu oslabená spojením s imaginárnym, s formou snu. Hoci je tu opera iba zdaním a naopak sa tu vytvára fantazijná, voľne variačná forma, poukazuje Blahynka na skutočnosť, že v makroštruktúre diela sa zachováva základná kostra romantického dynamického oblúka.

Spojením operného divadla a filmu v berlínskej inscenácii *Krištofa Kolumba* skladateľa Daria Milhauda z roku 1930 a v novodobej inscenácii, na ktorej sa v tom istom divadle *Unter den Linden* podieľal v roku 1998 aj slávny filmový tvorca Peter Greenway, sa zaoberá ďalšia Blahynkova esej. Zatiaľ čo v 30. rokoch boli umelci predovšetkým fascinovaní ešte celkom nezistenými možnosťami filmu, nepatrí dnes filmová projekcia v opernej inscenačnej praxi k bežným prostriedkom. Milošlav Blahynka je ale presvedčený, že práve režisér Peter Greenway vo svojej koncepcii Milhaudovho *Krištofa Kolumba* dokázal, že aj dnes je možné celkom plnohodnotne film v opere inscenačne využiť. Blahynka si podnetne uvedomuje, že práve napätie medzi nemennosťou, definitívnosťou hereckých kreácií vo filme a jedinečnosťou okamihu v divadle, medzi časovou nevymedzenosťou filmu a scénickou stálosťou divadelnej inscenácie môže vytvoriť dynamickú antinómiu medzi obrazovým charakterom divadla a filmu.

Messiaenova opera *Saint Francois d'Assise* komponovaná v roku 1975 sa taktiež stala témou Blahynkovho zamyslenia, konkrétne nad skladateľovým spôsobom aktualizácie myšlienok svätého Františka. Autor si všima predovšetkým sieť vzťahov medzi duchovnými významami príbehov svätého Františka a ich hudobným stvárnením. Blahynka pripo-

mína, že práve duchovný námet viedol skladateľa k vytvoreniu akejsi vysoko zvnútornenej, neteatrálnej dramatickosti, keď statika javiskového diania sa vyvažuje expresivitou v mikroštruktúre hudobnej reči.

Ako sa dá pracovať s antickou mytológiou v opere dnešných dní ukazuje Blahynka vo svojej ďalšej eseji. Rozmanité využitie antických námetov porovnáva autor v dvoch operách – v diele Christiana Ofenbauera *Szene Penthesilea Ein Traum* (1999-2000) a opere českého skladateľa Michala Košuta *Ifigenie*. Zatiaľ čo Ofenbauer je vo svojom poňatí experimentátorom, čo sa ukazuje vo všetkých parametroch opery, Košut experiment vždy konfrontuje s tradíciou. Blahynka prichádza k zisteniu, že Ofenbauer hľadá to, čo z antiky zostalo v nás, naopak Košut si udržuje od antiky odstup a skôr sa skôr sa pokúša spojiť antický príbeh s dnešným svetom človeka. Napriek týmto ideovým, kompozičným a dramaturgickým odlišným riešeniam však Blahynka nachádza bod, v ktorom sa obe opery stretávajú. „Obe opery tak z antickej mytológie zvyrazňujú buď priamo alebo nepriamo predovšetkým jeden problém – aké ťažké, ale zároveň nepostrádateľné je žiť v rozhovore“ (str. 115).

Problémom exotizmu a rozprávkovosťou v opere *L'Upupa* Hansa Wernera Henzeho sa zaoberá esej, ktorá pôvodne vznikla pre medzinárodné sympóziu konané v Salzburgu, a práve zo skúseností zo salzburskej inscenácie tejto opery vychádzal aj jej autor. Blahynka oceňuje inscenačný výklad režiséra Dietra Dorna, ktorému sa podľa neho podarilo priviesť k estetickému jednote protiklad sveta mimezis a fikcie, rozprávkovosti, mýtu a exotiky, ktoré sú pre túto Henzeho operu charakteristické.

Hneď na úvod svojej poslednej eseje Milošlav Blahynka zdôvodňuje, prečo je potrebné sa témou o minimalizme zaoberať – má doposiaľ na Slovensku len nedostatočnú reflexiu, čo má za následok absenciu v dramaturgii slovenských operných scén. Blahynka vysvetľuje podstatu špecifickosti minimalizmu v divadle. Nazdáva sa, že ide predovšetkým o oprostie od scénickej popisnosti, o narábanie s minimálnymi prostriedkami, ktorými sa dá v inscenácii dosiahnuť maximálny úči-

nok. Prizmou takého výkladu divadelného minimalizmu dochádza Blahynka k presvedčeniu, že je vlastne možno „minimalisticky“ inscenovať akékoľvek operné dielo. „Ak v hudbe znamená minimalizmus relatívne vyhraný prúd založený na celkom novom spojení hudobnej statiky a dynamiky a značne neočakávane pracujúci s princípmi podobnosti a kontrastu, v divadle môže minimalizmus znamenať homeostaticky chápané dielo, ktoré nemusí spočívať na redukcionizme všetkého prvoplánovo popisného a významovo redundantného“ (str. 124). Ako príklady minimalistických opier uvádza Blahynka dramatického i naratívneho deja zbavené opery Philipa Glassa, sférou muzikálove a populárnej hudby ovplyvnené opery Michaela Nymana, ale aj od klasickej výrazovosti a významovosti oprostenu operu Johna Adamsa *Smrt Klinghoffera*.

Kniha esejí Miloslava Blahynku je reprezentatívna publikácia umenovedca, ktorý dospel k bodu, kedy už môže resumovať výsledky svojej práce. Blahynka novo a podnetne nazerá na významné momenty histórie slovenskej hudby a zároveň veľmi živo reaguje na aktuálne umelecké dianie v stredoeurópskom kontexte. Jeho vnímanie súčasnej slovenskej hudobnej kultúry tak nikdy nezostáva teritoriálne obmedzené. Veľká znalosť kompozičných a inscenačných trendov hudobného divadla minulého i súčasného storočia dáva Blahynkovi pozoruhodnú schopnosť komparácie a nachádzania originálnych súvislostí. Knihe by prospel jej cudzojazyčný preklad, najlepšie do angličtiny, aby mohla preniknúť na medzinárodné vedecké fórum.

Lenka Křupková
Preložila Albína Jókayová

KOMEDIANTI – KOČOVNÍCI – BÁBKARI

HLEDÍKOVÁ-POLÍVKOVÁ, Ida: *Komedianti – Kočovníci – Bábkari*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava a Vysoká škola múzických umení Bratislava, 2006, 195 strán.

Kniha *Idy Hledíkovej-Polívkovej Komedianti – Kočovníci – Bábkari* už svojím názvom upozorňuje na jedinečnosť v kontexte doterajších publikácií o bábkovom divadle. Zapĺňa biele miesto v dejinách európskeho bábkového divadla. Obohacuje poznanie divadelnej verejnosti o fenomén marionetového kočovného divadla 18. a 19. storočia na území Slovenska, ktorého vitálnosť sa završila v polovici 20. storočia.

Autorka sa podujala zmapovať stredoeurópske prostredie kočovných komediantov hrajúcich s bábkami – predovšetkým s marionetami.

V úvode objasňuje históriu marionety, nielen ako bábkky, ale i samotného názvu. Uvádza opisy scény a marionet zo 17. storočia, zaznamenaných jezuitom Domenicom Ottonellim. História marionety je úzko spojená so vznikom barokovej opery v Taliansku, ktorú autorka čitateľovi približuje.

Druhá kapitola nesie názov *Divadlo a bábkky v strednej Európe*. Objasňuje začiatky profesionálneho kočovného divadla v Európe, ktoré sa datuje do 16. storočia. Ida Hledíková-Polívková bližšie predstavuje anglické, talianske, holandské a nemecké kočovné divadelné spoločnosti (napr. Schillingovci, Hilverdingovci). Osobitné miesto venuje Josephovi Antonovi Stranitzkému, zakladateľovi viedenskej ľudovej komédie, a Albertovi Bienfaitovi.

Významným krokom vpred je doplnenie histórie českého a maďarského bábkového divadla v 18. a 19. storočí. Autorka objavila v archívoch mená konkrétnych českých, moravských a maďarských bábkarov, ktorí hrali na Slovensku. Medzi najznámejších českých bábkarov patrí Matěj Kopecký, známy ako významný český obrodenecký bábkar. Ďalším významným bábkarom bol aj Ján Nepomuk Lašfovka. Dôkazy o existencii bábkového divadla v Maďarsku sa zachovali až z 19. storočia. Jeho začiatky sú úzko späté s pôsobením rodiny kočovných bábkohercov Hinczovcov.

Práve marionety Adolfa Hincza sú najstaršími dochovanými bábkami v Maďarsku.

I. Hledíková-Polívková začína stať o slovenskom kočovnom bábkarstve inonárodnými kočovnými komediantmi hrajúcimi s bábkami v 18. storočí. Boli to skupiny rakúske, nemecké, talianske, neskôr maďarské, české, ba i švédska skupina. Autorka na základe vlastného výskumu dopĺňa biele miesta na trasách kočujúcich divadelných skupín. Jedna viedla zo Saska do Čiech, a cez Moravu do Uhorska, iná z Talianska a z Rakúska cez Bratislavu, prípadne Moravu. Na východe sa kočujúce skupiny pohybovali cez Košice na Ukrajinu a do Ruska. Ida Hledíková-Polívková sa zamerala na pohyb marionetárov na Slovensku a rodiny Hinczovcov na teritóriách Uhorska.

Záznamy o existencii slovenskej divadelnej skupiny nenájdeme v 17. a 18. storočí. Až od prvej polovice 19. storočia môžeme hovoriť o slovenskom marionetovom bábkovom divadle. Práve v tomto čase vzniká (alebo presnejšie a opatrnejšie, je zdokumentované) prvé slovenské profesionálne marionetové divadlo. S týmto obdobím vzniku súvisia dva zaujímavé články, ktoré spomína autorka v podkapitole s názvom *Bábkari a bábkové divadlo v literárnych pamiatkach*. Ide o texty Pavla Kuzmányho *Obrázky z malého mesta* (Slovenské pohľady, 1900) a Gustáva Kazimíra Zechentera-Lakomerského (Slovenské pohľady, 1911). Obaja spomínajú na bábkové predstavenie kočovných bábkarov. Kuzmányho esej približuje typickú reč kočovných komediantov (pimprláčtina), Zechenter-Lakomerský zasa obraz starého komedianta zvolávajúceho divákov.

Významné miesto v slovenských bábkarských dejinách patrí divadelnému rodu Stražanovcov, ktorý hrá od roku 1882. Autorka na základe svojho vlastného bádania upresňuje životopisné a profesijné údaje o tejto bábkarskej rodine. Zostavuje rodokmeň, ktorý zahŕňa aj pravnukev Jána Stražana, profesionálnych činoherných hercov Jozefa Stražana a Mariána Zednikoviča. Jedna kapitola knihy sa venuje súčasníkom i nasledovníkom Jána Stražana – rodine Dubských, Pavlovi Nosálkovi, Anderlovcom.

Autorka vo svojej publikácii predstavuje

čitateľovi jednotlivé typy postáv klasického marionetového repertoáru (ako napr. kráľov, lúpežníkov, sedliakov, Dona Šajna, Jenovéfu, Kašpárka atď.) a súbor hier hraných v tomto období (napr. Johannes doktor Faust, Don Juan, Svätý Jiří, Horia a Gloska atď.). Špeciálne sa venuje hre Faust na Slovensku. Najväčšou pamiatkou z 19. storočia je fragment práve tejto hry. Hrával ju bábkár Dubský. Tento text bol objavený začiatkom 20. storočia zakladateľom časopisu *Loutkař* a spoluzakladateľom UNIMY, Dr. J. Veselým. I. Hledíková-Polívková uvádza tento fragment v porovnaní s neskoršími verziami slovenského Fausta, ako i s textom českých kočovných bábkarov.

Publikácia vyvracia legendy, ktoré zahŕňovali začiatky kočovného bábkového divadla na Slovensku. Ida Hledíková-Polívková našla mnohé archívne materiály (matričné knihy, korešpondencie, mestské knihy a pod.), kto-

ré dotvorili mozaiku bábkarskej kontinuity. Výrazným krokom vpred je, predovšetkým, spracovanie bábkarskej činnosti na Slovensku a v Maďarsku v ich osobitom kontexte.

Knihou *Komedianti – kočovníci – bábkari* pomôže čitateľovi zorientovať sa v dejinách bábkového divadla na Slovensku. Spresní mu historické súvislosti, v ktorých vznikalo. Autorka zhromaždila pestrú fotodokumentáciu, ktorá osvetľuje činnosť prvých kočovných bábkarov. Veľmi osožné sú i uvedené texty Fausta (česko-slovenská hra o Faustovi, Bohuslav Anderle: *Ján doktor Faust*, Anton Anderle: *Johanes doktor Faust*). Publikácia poslúži odbornej verejnosti i vysokoškolským študentom, ktorí ju už nutne potrebovali.

Čítanie tejto knihy je príjemným objavovaním počiatkov bábkového divadla.

Barbora Zamišková

POHĽAD DO ZRKADLA
SLOVENSKEJ DIVADELNEJ REALITY

Dagmar Inštorisová – Peter Oravec – Miroslav Ballay: *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2006, 342 strán.

V rokoch 2003 – 2005 sa Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre zapojil do riešenia štátneho programu Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti. V rámci interdisciplinárneho projektu sa vytvorila aj možnosť výskumne sa zaoberať estetikou divadelného umenia (doc. PhDr. Dagmar Inštorisová, PhD.), súčasnou slovenskou drámou (Mgr. Miroslav Ballay, PhD.) a súčasným muzikálom (Mgr. Peter Oravec) a výsledkom tohto výskumu je pomerne objemná a solídne polygraficky vybavená (dokonca nechýbajú ani farebné fotografie z inscenácií!) knižná publikácia *Tváre súčasného slovenského divadla*.

Bez pochybností možno za „spiritus agens“ celého projektu označiť Dagmar Inštorisovú, nielen preto, že Ballayova ani nie dvadsaťstránková a Oravcova päťdesiatstránková štúdiá sú skôr len samostatnými doplnkami knižky, ktorá by sa pokojne zaobišla aj bez nich, ale i preto, lebo napriek možným polemickým výhradám, práve Inštorisovej štúdiá je relatívne tému vyčerpávajúcím výletom do autorkinej diváckej, kritickej a výskumnej skúsenosti so slovenskou divadelnou tvorbou. Názov Ballayovej state *Tváre súčasnej slovenskej drámy* by bolo náležitejšie doplniť upresnením „niektoré“, pretože jeho pohľad na istý segment súčasnej slovenskej dramatickej literatúry nie je ani faktograficky vyčerpávajúci, ani z aspektu pomenovania poetík komplexný. V kapitolke *Hudobnosť výrazu súčasnej slovenskej drámy* by podistým nemali chýbať zmienky o dielach autorov, ktorí zvukovú stránku dramatického textu programovo rozvíjajú dlhodobo a sústavne (Stanislav Štepka, Mírka Čibenkova, Pavol Janík, v mnohých hrách Andrej Ferko a ďalší), kapitolu *Tematická stránka súčasnej slovenskej drámy* limituje, ak autor berie do úvahy iba niektoré hry Karola Horáka, Viliama Klimáčka, Romana Oleškáka a Vandy Feriancovej – veď písúci,

ba dokonca i v divadlách uvádzaných autorov je nepomerne viac a prinášajú do značnej miery odlišné tematické inšpirácie, než Ballayovi vychádza z tejto vzorky.

Text Petra Oravca venovaný problematike muzikálu je rozsiahlejší a prezrádza, že autor venoval štúdiu materiálových podkladov a dokumentov viac času a energie. Definovať však hneď v úvode muzikál ako „fenomén, ktorý výrazne zasiahol a zasahuje do nášho kultúrno-spoločenského diania po roku 1989“ je prebranim publicistického kliše, tým skôr, že o dve stránky ďalej faktografia autora „nepustí“ a on musí (hoci opäť nie celkom vedecky vecne, skôr novinársky expresívne) konštatovať, že v šesťdesiatych rokoch „sa Bratislava, aj keď iba na chvíľu, stala centrom svetového muzikálu a písala jeho zlatú éru v divadle *Nová scéna*“. Vo vymenovanom umeleckom tíme Novej scény z tých rokov autor pripísal pozíciu prekladateľa omylom Kamilovi Peterajovi, hoci sériu veľkých amerických muzikálov pre Novú scénu preložil Karol Dlouhý, K. Peteraj na Novú scénu prišiel ako spevoherný dramaturg až v normalizačných rokoch sedemdesiatych. Pravdou nie je ani to, že sa muzikály v sedemdesiatych rokoch „sporadicky uvádzali aj v opere *Štátneho divadla v Košiciach a spevohre DJZ Prešov*“ – veď práve muzikálová dramaturgia prešovskej spevohry a Ján Šilan ako režisér a riaditeľ DJZ udržali na plagáte veľké tituly tohto žánru aj v čase, keď *Nová scéna* na americký muzikál rezignovala (*Hello, Dolly!*, 1972, *Lod' komediantov*, 1975, *Ples v opere*, 1977) a systémovo obohacovali muzikálovú dramaturgiu aj o nové podnety (*Na skle maľované*, 1974, *Plné vrecká peňazí*, 1976, *Nikola Šuhaj*, 1979). Nie je asi náhoda, že od 60. rokov sa v slovenskej divadelnej terminológii namiesto pôvodného označenia „opereta“ usadil pojem „spevohra“, pod ktorým sa skrývali všetky ne-operné hudobnodramatické žánre, teda popri operete a „hrách so spevmi“ aj muzikálové diela, ktoré boli v našom divadelnom kontexte prítomné naozaj kontinuálne od 60. rokov, aj keď pomer diel najznámejších svetových autorov a autorov menej vychytených, či domácich, v jednotlivých obdobiach kolísal. Nepochybne by s P. Oravcom veľmi váživo polemizovali pamätníci aj pokiaľ ide o jeho tvrdenie, že „*tento ambiciózny riaditeľ*“ (= Lubo

Roman, pozn. A.M.) sa rozhodol, že z upadajúceho divadla, keď na predstavenia chodili tri desiatky divákov, urobí „prvé divadlo na Slovensku“ a zaplní sálu znovuzrekonštruovaného Živnodomu“ (s.256). Stačí si nalistovať príslušné stránky v Ročenkách slovenských profesionálnych divadiel, ktoré vydáva Divadelný ústav a od roku 1966 poskytujú prehľad všetkých podstatných faktov, vrátane počtu repríz jednotlivých inscenácií. A pamätníci dobre vedia, že inscenácie ako *Mítve duše*, *Tartuffe*, či *Don Juan* v činohre, rovnako ako *My Fair Lady*, *Kankán*, *Cigáni idú do neba*, alebo *Krásna Helena* v spevohre, alebo *Generálny zázrak*, *Deň dlhší ako ľudský vek* či *Vlastenci z mesta Yo* v Poetickom súbore Novej scény rozhodne nemožno označiť za diela, na ktoré by chodilo „tridsať divákov“... Oravec má ale pravdu v jednom: naozaj možno od novoscénického *Evanjelia o Márii* hovoriť o čomsi novom, čo do tých čias slovenské divadlo nepoznalo: zmenila sa optika nazerania na divadelné dielo. Ak dovtedy aj muzikál bol priestorom umeleckej tvorby, teda pri jeho vzniku sa uplatňovali predovšetkým estetické kritériá a prioritnou funkciou diela bolo jeho umelecké pôsobenie, cez *Evanjeliium*, *Pokroných bratov* a najmä potom *Jozefa a jeho zázračný farebný plášť* do slovenského divadelného kontextu preniklo chápanie muzikálového diela ako komerčného „produktu“, ktorého zmyslom je vyhovieť potrebám a predstavám platiaceho klienta a poskytnúť mu očakávaný emocionálny či rozptyľujúci zážitok. V tejto oblasti sa začala uplatňovať aj unifikácia či globalizácia „trhu“, keď divadlo s autorskými právami nekupuje iba licenciu na literárne a hudobné dielo, ale dostáva i presnú inscenačnú partitúru, teda záväzný popis, ako má budúca produkcia vyzerať. Ak sa v prípade Novej scény a Jozefa Bednárika ešte manažmentu Novej scény podarilo získať pre divadlo právo uplatniť vlastné inscenačné postupy, v neskorších prípadoch novoscénického muzikálového „sekondhandu“, keď divadlo preberalo opotrebované pražské muzikálové produkcie (dokonca aj bez prekladu libreta), už ide o doslova „mekdonaldizáciu“ istého segmentu slovenskej kultúry... Škoda, že túto vývinovú líniu Oravec vo svojej štúdií obchádza.

Pre čitateľa zaujímavé a pre odborníka

cenné sú Oravcove poznatky o muzikáloch, ktoré uviedol J. Bednárík v nitrianskom Divadle A. Bagara a niektorých ďalších muzikálových produkciách.

Dagmar Inštitutorisová sa podujala na náročnú úlohu zmapovať vývoj slovenského profesionálneho divadla od osemdesiatych rokov 20. storočia po súčasnosť a súčasne venuje pozornosť aj divadlu pre deti a mládež a amatérskemu divadlu. Jej príspevky v sumári tvoria jeden z možných výkladov vývoja slovenského divadelného umenia v sledovanom období. Isteže, dá sa viesť spor o jednotlivé hodnotenia, dá sa diskutovať o tom, prečo v Inštitutorisovej materiálom súbore chýbajú niektoré významné divadelné opusy, ktoré ovplyvnili ďalší vývoj slovenského herectva, réžie, dramaturgie či scénického výtvarníctva, pretože ju limituje rozsah vlastnej diváckej a divadelnokritickej skúsenosti (v prehľade významných inscenačných predprevratových vífazstiev nad cenzúrou (s. 18 a n.) však rozhodne nemalo chýbať Vajdičkovu uvedenie Ibsenovej hry *Nepriateľ ľudu* v SND a séria Strniskových inscenácií v Štúdiu Novej scény). Rovnako je na škodu, ak prieniky rozličných kultúrnych kódov redukuje na sledovanie prítomnosti absurdnej drámy a niektorých ďalších autorov na slovenských javiskách, ale nevenuje pozornosť napríklad uvedeniu Dumbadzeho *Zákona večnosti* (réžia G. Kavtaradze) na Novej scéne či Brechtovej hry *Muž ako muž* (réžia S. Párnický) v Poetickom súbore NS, ktoré definícií zámeru autorky štúdie priam explicitne vyhovujú. Významným prínosom naopak je Inštitutorisovej detailná rekapitulácia poznatkov o inscenácii *Baala* v martinskom divadle. Vývoj v 90. rokoch Inštitutorisová sleduje v niekoľkých líniách a sústreďuje sa opäť prevažne na západoslovenský divadelný kontext (Bratislava, Nitra, Trnava). Je výborné, že z jej charakteristik a presných poznámok si možno zrekonštruovať obe slobodovské inscenácie divadla Astorka-Korzo'90 (*Armagedon na Grbe*, *Maccacha*), na druhej strane ale zaráža, ak v štúdiu tohoto typu nenájdeme analýzu a hodnotenie ambiciózneho programu prešovskej činohry po prechode do novej budovy, teda nielen o unikátnom Scharhaufarovom cykle *Kemu ce treba?* (o ktorom sa autorka aspoň letmo

zmieňuje), ale ani o sérii inscenácií slovenskej klasiky Jána Sládečka (minimálne Palárikovo *Zmierenie* pritom zjavne má súvislosť s viacerými ďalšími tématickými okruhmi Inštitutorisovej úvah). Epochálny význam Scherhaufrovho projektu *Kemu ce treba?*, terminologicky nedôsledne označeného za „čítané divadlo“, pre slovenské uvažovanie o divadle a divadelnosti v širších súvislostiach, ešte len čaká na docenenie. Práve v jednotlivých častiach tohto cyklu prešovskí divadelní profesionáli jednak objavili možnosti divadla uchopiť texty pôvodne nedramatické a adaptovať ich divadelnými prostriedkami (teda prakticky naplniť ono avantgardistické „*Dajte mi cestovný poriadok a ja vám z toho urobím divadlo!*“ Emila Františka Buriana), ale pritom stihli objaviť aj spôsob, ako divadlo dokáže neobyčajne rýchlo reagovať na principiálnu premenu spoločenského kontextu v ktorom pôsobí – pripomeňme, že v rámci cyklu *Kemu ce treba?* sme zaznamenali prvý pokus umelecky zachytiť autenticnosť rómskeho kultúrneho kódu, že cez uvedenie „výlomkov“ z pamäti komunistickeho funkcionára Vasiľa Biľaka Peter Scherhauffer reflektoval najčerstvejšie dejiny našej spoločnosti a pod. A vonkoncom nie je zanedbateľný ani ďalší efekt cyklu – v čase všeobecného odlivu záujmu divákov o slovenské divadlo, ktorý Inštitutorisová konštatuje a nachádza pre neho logické dôvody, sa práve Prešov stal divadelným centrom, v ktorom o nové inscenácie bol veľký záujem a dokonca aj súčasná slovenská hra dokázala vypredať nielen malú, Experimentálnu, ale aj sedemstomiestnu Veľkú sálu vtedy nového Divadla J. Záborského. Napokon, aj to bol dôvod, prečo práve v Prešove našiel sídlo *Festival inscenácií slovenských hier*, keď po prvom ročníku neprejavili o pokračovanie tohto bienále záujem bratislavské divadlá (na rozdiel od mnohých

iných festivalových podujatí sa mu, žiaľ, autorka nevenuje).

Inštitutorisová podrobne mapuje „inakosť“ slovenského divadla, skúma inscenácie, ktoré sa zaoberajú stratou a nachádzaním identity, inscenácie, ktoré analyzujú rodinné vzťahy, inakosť spoločenskej či národnej identity hrdinov, zaoberá sa novým pohľadom na slovenskú dedinu (hoci je škoda, že nevyužíva možnosť porovnávať prístupy viacerých režisérov k rovnakému východiskovému textu, napr. *Beta, kde si?*). Samostatnú ucelenú štúdiu venovala D. Inštitutorisová divadelnému hľadáčstvu Blahoslava Uhlára, venuje sa aj programu Divadla a.h.a. a ďalším umeleckým aktivitám. Komparatívne hodnotí opakované uvedenia Shakespearových hier *Romeo a Júlia* a *Hamlet* (uvádza, že sa zaoberá inscenáciami, ktoré vznikli v období 1988 až 2004, avšak *Hamleta* Andrzeja Rozhina v Divadle J. G. Tajovského vo Zvolene z roku 2003 do porovnávania nevedno prečo nezahrnula).

Sumárne možno povedať, že Inštitutorisovej texty sú kombináciou ucelených analytických pohľadov na niektoré okruhy mapovanej problematiky, zovšeobecňujúceho „spojovacieho“ textu a fragmentárnych dokumentačných záznamov a poznámok, ktoré môžu poslúžiť na ďalšie uvažovanie a teoretické spracovanie úctyhodného množstva nazhromaždeného materiálu.

Knižka *Tváre súčasného divadla* sklame toho, kto by v nej - podľa názvu - hľadal ucelené portréty dominantných tvorivých individualít slovenského divadelníctva. Poskytne však nadostac inšpirácií na premýšľanie o tom, čo slovenské divadelné umenie za ostatné štvrtstoročie prekonalo i ako to robilo.

Andrej Maťašík

DIVADLO V TRNAVE – KNIHA DRUHÁ

Dagmar Podmaková: Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo. 1974 – 2006. Bratislava : Veda, 2006. Spoluvydavatelka Kabinet divadla a filmu SAV a Divadlo Jána Palárika v Trnave. 272 strán. Publikácia vyšla s finančným príspevkom Trnavského samosprávneho kraja, Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, Spoločnosti autorov vedeckej a odbornej literatúry – SAVOL a Literárneho fondu. ISBN 80-224-0944-8.

Kniha o divadle musí byť „divadlom“. Z takej sa veľa dozviete už len prezeraním obrázkov. Text – a nielen pod obrázkami – je občas sprievodný a vysvetľujúci. Lenže „*orbis pictus*“ je nákladnejší ako povedzme „*orbis scriptus*“. Čiže svet zviditeľnený stojí vždy viac, ako ten iba opísaný. Už Komenský to vedel. Vedia to po ňom aj iní a iné, iba nevedia ako na to. Autorka tejto publikácie pre široké publikum to dobre ovláda. Len si všimnite, koľko mala donátorov: ministerstvo, samosprávny kraj, Spoločnosť autorov vedeckej a odbornej literatúry, Literárny fond, vedecké pracovisko i trnavské divadlo. Šesť dobrých kmotier. Navyše sama autorka je teatrologička, kritička, manažérka, trochu aj mažoretka. Knihu nielen napísala, lež zorganizovala báječne aj jej pochod k čitateľovi. Hlboko zahabla rovnako schopných vedcov a publicistov, no žalostne neschopných distribútorov svojich výskumov. Podmaková je vo všetkom podnikavá i podmanivá. Vie „trhnúť oponou“.

Kniha so strohým názvom *Divadlo v Trnave* už raz vyšla. V minulom storočí. V roku 1982 ju napísal na podnet vtedajšieho riaditeľa Divadla pre deti a mládež Ladislava Podmaku autor tejto recenzie. Riaditeľ medzičasom zomrel (už ako exriaditeľ bratislavskej Novej scény), no trnavské divadlo žije a životaschopná je i Podmakova manželka. Zachováva sa dedičstvo otcov, ale ona uchováva a rozvíja dedičstvo manžela. Robí to na jeho pamiatku. V úvode píše: „Mal toto divadlo veľmi rád a chcel o ňom napísať knihu spomienok z pohľadu divadelníka, ktorý bol pritom a prísneho, no láskavého hodnotiteľa.“ Dagmar Podmaková vychádza vo svojej knihe z bohatých a obsažných i výstižných zápiskov, ba aj pres-

ných formulácií manžela Ladislava Podmaku. Dosť často ich v publikácii cituje. Bez citového rozochvetia. Je vecná, triezva, prsty historicky neomína prsteň manželský.

Tak či tak, je to však kniha oboch manželov. Dá sa povedať, že sú to krátke dejiny trnavského divadla napísané po meči i po praslici. Manžel za divadlo bojoval, manželka deje ich spoločného „hradu“ rapsodizuje, snuje, pradie. Podmaka iba riaditeľoval, nehral ani nerežiroval, a tak to svojej družke veľmi uľahčil. Súdružské väzby súdruha riaditeľa s okolitým svetom autorka spomína iba z tej svetlejšej stránky. Napríklad hneď názvom prvej kapitoly *Bolo raz jedno ministerstvo, čo divadlo chcelo...* Vtedy dokonca Podmaka ani riaditeľom nebol. Keď sa ním stal, po dvojročnom účinkovaní Jána Rybárika ako druhý v poradí (1976 – 1985), musel sa starať predovšetkým o dvíhanie opôn nad divadelným obzorom malých a mladých divákov. Najmä s prispelením Blaha Uhlára úlohu a poslanie zvládol znamenite. Režisér a autor Blaha Uhlár trnavské divadlo aj „blahoslavlil“, aj jeho základný kameň premenil na „uhlový“. Ďalší riaditelia (Mikuláš Fehér /1985 – 1996/ a Emil Nediela /1996 – dosiaľ/) základy ideovo-umeleckého smerovania trnavského divadla nenarúšali. Stavali na tom, čo predchodcovia dobre zapustili do divadelnej pôdy. Dnes už hrajú najmä pre dospelých. Veď aj divadlo rástlo, žiaľbohu občas aj starlo, so svojim publikom.

Najhravejšie by divadlo malo byť, keď hrá pre deti. Trnavské také bolo. Podmaková to dokladá názvom jednej kapitoly – *Dieťa – náš zákazník, náš pán...* Dočítate sa o tom v statiach *Klauniády pre deti*, či v nasledujúcej *Občianske klauniády (aj) pre dospelých...* Čo dobré urobili v Trnave, to aj v spišskonoveskom mládežnícko-detskom divadle kopírovali.

Trnavské divadlo nebolo mládežnícke iba podľa názvu, ale predovšetkým mladé podľa veku tvorcov. A ešte mladšie podľa ich umeleckého vierovyznania. Viacsezónny dialóg Blaha Uhlára a Juraja Nvotu bol v našich divadelných úzkych šírkach nielen novotou, ale časom aj podnetným slovom na čase v celom slovenskom divadelníctve. Podmaková nie je suchárskou divadelnou kronikárkou, je divadelnou poetkou, neviaže do kytice všetko, čo na trnavskom javisku vyrástlo. Zberá iba

výkvet tvorcov, len inscenačné kvety, občas iba rosu na nich. Všetko nájdete v súpise inscenácií za obdobie 1. 9. 1974 – 30. 6. 2006, no autorka v texte rozvádza iba to, čo sa z dramaturgického puku rozvinulo na inscenačnú ružu. Je teda v knihe veľa faktov, no málo prázdnych slov.

Z významných režisérov, ktorí prešli trnavskou scénou, ani jeden nezostal v zákulisí Podmakovej zápiskov. Okrem spomínaných tvorcov vstupného dialógu Uhlára a Nvotu si v knihe nalistujete zaujímavé úvahy, či aspoň postrehy, o tvorbe Petra Scherhaufera, Ondreja Šulaja, Ljuboslava Majeru, Ivana Blahúta, Romana Poláka, Jána Sládečka, Michala Spišáka, Michala Babiaka, ba už aj najmladšieho, ambiciózneho Viktora Kollára. Rozmanitú produkciu pre deti autorsky i režisérsky vytrvalo, no aj stereotypne, usmerňuje Ladislav Kočan. Má hlboký vak rozprávok, najmä vianočných. V každej sezóne v čase adventnom rozbalí svoj osvedčený darček tradičných inscenačných nápadov. „Mikulášske“ nádielky obohacoval v súbore aj Mikuláš Fehér. Z knihy sa dozvieme, že nádielky pre detičky v trnavskom divadle bývali rôzne. Raz detičky obohatili, raz iba „okabátili“. Dali im obnosené divadelné šatstvo.

Herecké portréty majú v Podmakovej knihe tiež podmanivé rámy. Na mnohých si pamätajú iba Trnavčania. Napríklad na Jula Farkaša, „ochotnícku dušu s pracovitou profesionála“. K tým, čo sa neprekričali za trnavský chotár patrí aj Michal Monček. Zato Vladimír Jedľovský, „herec mĺkveho gesta a zreteľného slova“ už roky boduje v Bratislave aj v televízii. Jeho spolužiak Ján Topľanský ostal verný predovšetkým trnavskému divadlu.

Obzvlášť si Podmaková všíma herečky, na ktoré sa nezabúda. Na Zuzanu Kronerovú, filmársky úspešnú Annu Šiškovicú, ale aj neprávom zabudnutú Ywettu Weiszovú, jedinečnú Grušu z Brechtovho Kaukazského kriedového kruhu. Z mládežníckeho súboru na veľkých mužov divadla doma, čiže v Trnave, ale aj neskôr vo veľkom svete, čiže v Bratislave, dorástli Marián Zednikovič, Jaroslav Filip (pre trnavské divadlo bolo zvlášť dôležité mať v tomto súbore mnohostranného Filipa), Peter Šimun, Štefan Kožka či Ľudovít

Moravčík. Ale trnavským divadelným mýtom prešli aj „kandrasi“ (z nemeckého počestné Kan er dass – Vie to!), ktorí si do kešene nazbierali domácu i zahraničnú menu, alebo aspoň si zadovážili „renomé“. Ich mená: Juraj Ďurdiak, Marián Geišberg, Vladimír Hajdu, Ladislav Kerata, Peter Kuba, Marián Lucký, Roman Luknár, Marek Majeský, Roman Pomajbo, Jozef Pročko, Hana Gregorová, Emília Zimková. A ďalší. Z Bratislavy nebolo ďaleko do Trnavy, z Trnavy späť do hlavného mesta. Všetci odchádzali smerom na západ. Do východoslovenských divadelných „zapadákov“ nik. Iba Pročko v divadelných prevlekoch, no bez stálej divadelnej príslušnosti, baví a baví divákov po celej republike. Podmakovej kniha je však zábavná aj bez zvláštnej zmienky o týchto bavičoch.

Samostatnú kapitolu majú trnavskí scénografi. Bolo ich neúrekom. Hoci tí najlepší nemali práve v Trnave svoje najlepšie dni, Podmaková na nich pekne spomína. Ich zoznam je úctyhodný: Štefan Bunta, Ján Hanák, Martin Brezina, Ladislav Hupka, Tibor Lužinský, Jaroslav Hugáň, Vladimír Suchánek, Rastislav Bohuš, Tomáš Berka, Jozef Ciller.

Od prvej premiéry (Osvald Zahradník: *Preroč svoj tieň*, 1974) až podnes je najvytrvalejším scénografom v Trnave Ján Zavarský. Aj keď nerobí po starom „výpravy“, ale po novom „scény“, je vlastne aj vytrvalým „výpravcom“ trnavského divadla. Je umeleckým šéfom (od roku 1997), čiže prehadzuje výhybky, umelecky usmerňuje trnavské divadlo. Všade inde sú na takýchto postoch herci alebo režiséri, iba v Divadle Jána Palárika je to scénograf. Tí sú obyčajne na slovo skúpi. No Zavarský sa hrdí aj teoretickou knižkou o scénografii. Divadlu rozumie a o ňom rozumne píše. Vďaka nemu má publikácia aj pútavú farebnú obrazovú časť, s výberom scénických a kostýmových návrhov v konfrontácii s realizáciou. Knižka má aj časť o výtvarnom živote tlačovín divadla, ktoré napospol tiež majú vysokú výtvarnú hodnotu.

Vysokú úroveň divadelno-výtvarnej publikácie garantujú fotografie štrnástich autorov, medzi ktorými sú naozajstné autority divadelnej fotografie – Tibor Huszár, Anton Sládek, ale aj režisér Matúš Olha. Hľa, aj Olha objektívom objektívne dokladá tvárnosť trnavského

divadla. Umeleckú žatvu trnavského divadla do na prvý pohľad vzhľadného zväzku zviazal Fero Jablonovský. On zodpovedá za grafický dizajn knihy. Najkrajšej knihy o divadle, aká u nás v posledných rokoch vyšla.

Autorka tak dbala o jej krásu, že nič nevydarené, škaredé, radšej nespomína. A keď, tak krátko. Na pol úst prešla trnavské „avantgardné“ výboje autora a režiséra Silvestra Lavríka a jeho Sancha Panzu, dramaturga Karola Horvátha. Pomerne dobre obstál na trnavských doskách s inscenáciou vlastného textu o Ladislavovi Novomeskom *Svety za dedinou* (1999). No dlhý čas za nos vodil vedenie divadla i celý herecký súbor, keď na repertoár presadil vraj anglickú hru Herberta Huxleya *Cafe Agatha* (2000). Túto „koninu“ (podľa herca, ktorý má kopytá na rukách i nohách) napísal i režíroval sám Lavrík. Autor to dlho zatĺkal, no už sa to prevalilo. Najavo vyšli aj iné divadelníkové podvody na Slovensku, na Morave i v Čechách. Podmaková o nich veľa nehovorí. Hru *Cafe Agatha* uvádza v súpise inscenácií (s.244) pod Lavríkovým pseudonymom, zamlčuje ju v registri mien a diel (s. 265). Iba v texte o nevydarenej inscenácii pána Huxleya predstavuje ako silvestrovsky roztopašného Silvestra Lavríka. Bez komentára ponecháva Lavríkovo stroskotanie pri

štúdiu operety Schneidera-Trnavského *Bella-rosa* (2000). Rýchlo chce zabudnúť aj na druhú dramaturgicko-inscenačnú pochabosť trnavského divadla, keď v úprave Karola Horvátha uviedlo dve Nestroyove veselohry v jednej inscenačnej „fraške“ s názvom *Chudoba cti ne-tratí alebo Dve v jednej* (2002).

Zahradníkova hra *Prekroč svoj tieň* Podmakovej knihy otvára. Úvaha o „prekročení tieňa“ ju uzatvára. Autorka si predsavzala čitateľovi a pozerateľovi publikácie o trnavskom divadle priblížiť fenomén tohto súboru. Súboru na začiatku „vekom heterogénneho, po čase divadelným zmýšľaním homogénneho“. Spoliehala sa pritom prevažne na zápisky manžela, vlastnú pamäť, nie na pamäti iných.

Trnavské divadlo je divadlom môjho rodného kraja. Aj Ladislav Podmaka bol Trnavčan. Dagmar Venzárová sa zaňho vydala a s priezviskom prevzala aj jeho lásku k trnavskému divadlu. Jej plodom je táto kniha. Objektívna i subjektívna, emotívna aj racionálna, osobná aj odosobnená. Nielen bohatá na obrázky, ale núkajúca celkový obraz divadla, ktoré si detskú hravosť a hru fantázie zachováva aj keď vyrástlo z detských topánok. Mladé zostalo túžbou po kráse. Krásna kniha to potvrdzuje.

Ladislav Čavojský



CONTENTS

STUDIES

| | |
|---|-----|
| Miloš Mistrík: On Questions of Public Radio and TV Broadcasting | 343 |
| Elena Knopová: On the subject of TV knowledge quiz shows and competitions | 349 |
| Ivan Stadtrucker: Dialogue on TV Screen | 359 |
| Miloslav Blahynka: Principles of Mimesis and Fiction in Baroque Opera Stage | 375 |
| Vladimír Blaho: Some Notes on Opera Verism | 385 |
| Dana Gálová: „Love Me or Kill Me – Traces of Artaud’s Theater of Cruelty in Sarah Kane’s drama <i>Cleansed</i> | 398 |
| Kristína Cibulková: Actualization Tendencies in Staging Chekhov’s <i>Seagull</i> in Slovak Professional Theatres | 404 |
| Anton Kret: On Era of Theatre of Pavol Orságh Hviezdoslav | 420 |
| Jana Dudková: <i>Fountain for Zuzana</i> or Gnawing the National Identity | 428 |
| Viera Žemberová: Authentic and Differential in Strategy of Drama Text | 454 |
| Milan Polák: Actor Opportunities of Mária Kráľovičová with Miloš Pietor | 462 |

DIALOGUE

| | |
|--|-----|
| Štefan Šugár – Mária Kráľovičová: Ambition of Our Actor Generation Was to Leave a Our Footprints behind... .. | 471 |
|--|-----|

OUTLOOKS

| | |
|--|-----|
| Martina Filinová: Antique Dramas of Stanisław Wyspiański – Analysis of Drama <i>Ulysses’ Return 3</i> | 484 |
| Miloš Mistrík: Eleventh and Ninth European Theatre Award | 515 |
| Richard Šteinhubel: Topics of Habit in Plays by Samuel Beckett | 520 |
| Hedviga Kubišová: Children Music Theatre | 523 |

CRITICS

| | |
|--|-----|
| Oleg Dlouhý: Teatrology as Fiction | 525 |
| Lenka Křupková: Opera in Essays | 526 |
| Barbora Zamišková: Comedians – Nomads – Marionettists | 530 |
| Andrej Maťašík: Look into the Mirror of Slovak Theatrical Reality | 532 |
| Ladislav Čavojský: Theatre in Trnava – Second Book | 535 |

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Bradáčová 7, P.O.Box 2
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s.r.o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99 Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: 7090 – 6/15

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)