

OBSAH

ŠTÚDIE

- Miloslav BLAHYNKA: Operná tvorba Jána Cikkera
a jej spoločenské pozadie 77
- Jana DUDKOVÁ: Slovenský film a nadmodernita 84
- Martin PALJESEK: Reflexia zla v umení a jeho recepcia 102
- Anton KRET: Herectvo ako dedičstvo „systému“ Stanislavského 117
- Dagmar PODMAKOVÁ: Dva svety dokumentárneho divadla 130

ROZHLADY

- Jan VEDRAL: Herecké predstavovanie a sebeanimace v časech
globálnej mediokracie aneb Může se Kašpárek stát celebritou? 145
- Ladislav MUŠINSKÝ: Ochotnícke divadlo v Piešťanoch 151
- Anna A. HLAVÁČOVÁ: Nóové predstavenie *Macukaze*
a mizanscéna tabuľovej maľby 176
- Anton KRET: O profilovej šou v Las Vegas nazvanej *Sen* 183

KRITIKA

- Andrej MAŤAŠÍK: Kniha reflexie a podnetov (HORÁK, Karol.
Metamorfózy alternatívneho divadla) 188
- Anna A. HLAVÁČOVÁ: Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji
(RUMÁNEK, Ivan R. V. *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji*) 192

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Ida Hledíková, Sylvia Huszár (Maďarsko), Georgij Kovalenko (Rusko), Tatjana Lazorčáková (Česká republika), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Daniéle Montmarte (Francúzsko), Dagmar Podmaková (predsedníčka), Ján Sládeček, Jan Vedral (Česká republika), Ján Zavarský

Recenzenti: Prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.
Doc. Mr. Michal Babiak, PhD.

Fotografie reprodukuje z archívu Ladislava Mušínskeho, Balneologického múzea v Piešťanoch, divadelného festivalu Zlatá maska, archívu ÚDU SAV, z osobného archívu Anny Hlaváčovej a Antona Kreta.

Redakcia sa usilovala zistiť autorov použitých diel a získať ich súhlas na uverejnenie reprodukcie. Nezistených nositeľov autorských práv k niektorému z použitých diel prosíme, aby nás o tom informovali.

Preklady resumé do anglického jazyka Ivan Palúch
Jazyková redaktorka Eva Gáliková
Technická redaktorka Jana Janíková

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

Telefón: ++4212/ 54 777 193
Fax: ++4212/ 54 773 567
E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.
Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.
Toto číslo bolo redakčne uzatvorené v máji 2011.

OPERNÁ TVORBA JÁNA CIKKERA A JEJ SPOLOČENSKÉ POZADIE

MILOSLAV BLAHYNKA

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Cikkerova operná tvorba sa najvýraznejšie priblížila európskej opere dvadsiateho storočia. Cikker vo svojich operách spojil ideály národnej hudby a národnej opery s ideálom novej opery, ktorý vznikol v najvýznamnejších centrách hudobného a operného života v druhej polovici dvadsiateho storočia.

Ján Cikker sa narodil 27. júla 1911 v Banskej Bystrici. Ako štvorročný prišiel o otca. František Cikker, profesor banskobystričského gymnázia, v roku 1915 padol v Halíči. V rokoch 1921 – 1930 Cikker navštevoval Gymnázium Andreja Sládkoviča v Banskej Bystrici.

Od roku 1927 do roku 1930 chodil v rodnom meste na hodiny klavíra k Marii Kmoníčkovej. Od roku 1930 študoval na Štátnom konzervatóriu v Prahe. Štúdium kompozície skončil v roku 1936 na Majstrovskej škole v triede Vítězslava Nováka. V rokoch 1936 – 1937 absolvoval študijný pobyt vo Viedni u nemeckého dirigenta a skladateľa Felixa von Weingartnera. Koncom tridsiatych rokov absolvoval vojenskú prezenčnú službu. V rokoch 1939 – 1951 pôsobil ako profesor hudobno-teoretických predmetov na Štátnom konzervatóriu v Bratislave. Na konci tridsiatych rokov a v prvej polovici štyridsiatych rokov spolupracoval ako dirigent s ochotníckym orchestrom Slovenskej filharmónie a viedol skúšky Speváckeho zboru slovenských učiteľov. Po vypuknutí Slovenského národného povstania v roku 1944 bol jeho aktívnym účastníkom. Od sezóny 1945/1946 pracoval do roku 1948 ako operný dramaturg v Slovenskom národnom divadle. V roku 1950 uzavrel manželstvo s Katarínou Fiedlerovou. V rokoch 1949 – 1977 vyučoval kompozíciu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. V roku 1966 mu udelili vo Viedni Herderovu cenu, doma získal titul „národný umelec“. V roku 1979 získal Cenu UNESCO za hudbu. Dňa 21. decembra 1989 zomrel v Bratislave.

Cikkerova operná tvorba najvýraznejšie priblížila ideály slovenskej opery štýlovému a dramaturgickému zázemiu európskej opery dvadsiateho storočia. Cikker, podobne ako jeho o tri roky starší generačný druh Eugen Suchoň, spojil vo svojej opernej tvorbe ideály národnej hudby a národnej opery, ktoré sa na Slovensku vykryštalizovali až v prvej polovici dvadsiateho storočia, s ideálom novej opery, ktorý vznikol v najvýznamnejších centrách hudobného a operného života v Európe i v zámoří v tom istom období.

Cikker reagoval na štýlové a dramaturgické podnety európskej opery s časovým odstupom, ktorý mu umožnil nadhľad a selekciu kompozičných a dramaturgických riešení. Príklon k literárne silným a humanistickým pátosom sa vyznačujúcim námetom sa prejavil okrem iného v tom, že Cikker chápal kompozíciu operného útvaru vždy s najväčšou vážnosťou a usiloval sa svojou hudobno-dramatickou koncep-

ciou podčiarknuť humanistické posolstvo, prípadne mravný prerod človeka. Preto sa v jeho opernej tvorbe nestretáme s provokáciami, samoučelnosťami, ironickým odstupom, odcudzovacími efektmi. V súlade s tradíciou slovanskej a nemeckej opery dvadsiateho storočia sa Cikker zameriava na zobrazenie psychologického rozmeru konajúcich postáv, na atmosféru jednotlivých prostredí, na hudobné zobrazenie dramatickosti situácií, na vzťah hudby a slova v zmysle hudobného umocnenia dramatických, citových obsahov slova a korešpondencie medzi posolstvom slova a intenciou hudby. Po prvých dvoch operách sa Cikker začal orientovať na veľké osobnosti európskej dramatickej a prozaickej tvorby. Okrem Shakespeara medzi nimi nájdeme najväčšie zjavy literatúry 20. storočia a klasické zjavy dvadsiateho storočia. Mnohí z nich inšpirovali viacerých skladateľov dvadsiateho storočia. Z autorov devätnásteho storočia predovšetkým Heinrich von Kleist našiel veľký ohlas u autorov tvoriacich počas posledných sedemdesiatich, osemdesiatich rokov. Spomeňme napríklad Egkovu operu *Zásnuby v San Domingu* (*Die Verlobung in San Domingo*, Mníchov 1963), ktorá má rovnako ako Cikkerova opera *Rozsudok* dej zasadený do Južnej Ameriky, *Rozbitý džbán* (*Der zerbrochene Krug*) Fritza Geisslera, ten istý námiet operne pretavil aj český skladateľ Zbyněk Vostřák, o *Rozbitom džbáne* ako opernom námiete uvažoval Cikker, ale nakoniec sa rozhodol pre *Zemetrasenie v Chile*, Henzeho operu *Der Prinz von Homburg*, Alkmépné Giselhera Klebeho (1961), ktorý podobne ako Cikker vychádzajúc z konkrétnej literárnej alebo dramatickej predlohy, si zásadne sám spracovával libretá svojich oper, alebo *Penthesileu* Othmara Schoecka z roku 1927. Kleist znamenal pre opernú tvorbu dvadsiateho storočia oveľa viac, než pre opernú tvorbu svojho veku. V tom sa podobá na Büchnera, ktorého dramatické myslenie našlo svoju odozvu a plné pochopenie takisto až u tvorcov tohto storočia.

Oproti silným a intenzívnym námietovým zdrojom, ku ktorým popri Kleistovi patrí predovšetkým Shakespeare, ale aj Dickens a Romain Rolland, vyberá si Cikker ako námety svojich oper novelu maďarského spisovateľa 19. storočia, romantizmom ovplyvneného Kálmána Mikszátha alebo hru bratov Čapkovcov, ani Mikszáth, ani Rolland ani Čapek nepôsobili ako silný námietový zdroj na iných operných skladateľov. Už letný pohľad na Cikkerovo dielo je svedectvom námietovej šírky, literárnej erudície a básnického vkusu autora. Priam symbolicky sa na konci Cikkerovej dráhy operného skladateľa objaví *Antigona*, táto opera však zostala nedokončená. Ak sa veľkí operní skladatelia minulého storočia usilovali o určité návraty k istým dramatickým spisovateľom – napr. Verdiho inklinácia k Shakespeareovi a Schillerovi – autori dvadsiateho storočia sa – až na výnimky – usilujú o všestrannosť, ktorá je charakteristická aj pre Cikkerov prístup k literárnym východiskám a zdrojom svojich oper.

Vo svojich prvých operách *Juro Jánošík* (premiéra 1954) a *Beg Bajazid* (premiéra 1957) si Cikker zvolil námety vychádzajúce zo slovenských reálií a štýlovo v nich uplatnil folklórne a folklórom ovplyvnené intonačné vrstvy hudobného jazyka. Vo svojej opernej prvotine *Juro Jánošík* Cikker nadväzuje na romantickú štylizáciu tanca, ktorú do štruktúry opery začleňuje v podobe symfonickej romantizujúcej orchestrálny podobe. Tanec je prostriedkom charakterizácie jednotlivých prostredí (zbojníckeho a sociálne kontrastného šľachtického). Na druhej strane tam, kde Cikker charakterizuje psychické a emocionálne stavy hrdinov a dramatickosť jednotlivých situácií, volí nálade zodpovedajúcu hudobnú charakteristiku vychádzajúcu z univerzálnej hudobnej reči a kompozične ozvlášťujúcu diatonické východisko hudobnej reči nekonvenčnejšími postupmi. Zároveň Cikker v *Jurovi Jánošíkovi* buduje umelecky

pôsobivý dynamický oblúk, naznačujúci riešenie dramatických situácií v neskorších operách, napríklad vo *Vzkriesení*.

Príbeh *Jura Jánošíka* na jednej strane konvenuje politickej propagande päťdesiatych rokov, podporujúcej socialistické rovnosťárstvo, Cikker však vo svojej dramaturgickej koncepcii prináša aj významovú ambivalentnosť. Jánošíkov spev o slobode, komponovaný takmer podľa zásad veľkej romantickej árie, zobrazujúci hrdinu ako vizionára v entuziastickom nadšení, svojou poetikou i hudobným stvárnením zodpovedajúce oficiálnym požiadavkám kladeným zástancami socialistického realizmu na hudobnú tvorbu (angažovanosť, zrozumiteľnosť, ľudovosť a pod.), sa môže chápať aj ako výraz túžby po slobodnej spoločnosti bez totalitaristického politického diktátu.

Druhá Cikkerova opera, *Beg Bajazid*, zo štýlového a dramaturgického hľadiska nadväzuje na *Jura Jánošíka*. Cikker tu prináša hudobné zobrazenie sveta Slovákov a Turkov so záverečným potvrdením motívov slovenského patriotizmu, pričom aktualizoval romantickú opernú praktiku, zobrazenie tureckého lokálneho koloritu ako exotického ozvláštnenia diela.

K dramatickým a prozaickým útvarom pristupoval skladateľ tvorivo. Hľadal základné myšlienkové konštanty, z ktorých sa odvíjala koncepcia libreta. Završenie ideové vyústenie diela pozmenil alebo jemne aktualizoval. Posolstvo literárneho diela prispôbil svojmu svetu umeleckých a etických hodnôt. Cikker po spolupráci so spevákom a prekladateľom libriet Štefanom Hozom na opere *Juro Jánošík* a po spolupráci s básnikom Jánom Smrekom na librete opery *Beg Bajazid*, sa rozhodol vyriešiť latentný konflikt medzi skladateľom a libretistom tak, že sa stal libretistom všetkých svojich nasledujúcich oper.

Orientácia na veľkú humanistickú tradíciu európskej literatúry však narážala v šesťdesiatych rokoch na prekážky. Prejavilo sa to pri tretej Cikkerovej opere *Mister Scrooge* (premiéra 1963 v Kasseli), komponovanej na námety novely Charlesa Dickensa *Vianočná koleda*. Pravdepodobne to neboli iba argumenty poukazujúce na prizraky duchov alebo na polepšenie úžerníka v posledných chvíľach života, ale aj konkurenčný boj medzi skladateľmi Cikkerovej generácie, čo spôsobilo, že na Slovensku sa táto opera mohla hrať až po svojej premiére v nemeckom Kasseli.

Cikker sa neusiloval o novodobý typ strašidelnej opery. Ide mu predovšetkým o zobrazenie mravného prerodu človeka – navyše v posledných chvíľach života. Cikker totiž nechá svojho úžerníka na záver opery zomrieť, čím v podstate zosilňuje Dickensovo vyústenie novely. Namiesto dobrosrdečného, trocha sentimentálneho Dickensovho rozuzlenia Cikker príbeh intenzívnejšie smeruje k vnímateľovi dvadsiateho storočia a jeho skúsenostnému zázemiu, z kritického realizmu nesúceho (v použitých spiritistických a fantazmagorických motívov) stopy romantizujúceho prístupu posúva posolstvo diela viac do existencionalnej roviny. Tomu zodpovedá i hudobná reč opery, oslobodzujúca sa od folklórnych zdrojov a buduje originálnu orchestrálnu koncepciu, ktorá v symfonickom toku prináša hudobnú symboliku prostredia, osôb i filozofického a etického rozmeru sujetu. Cikker sa rozchádza s uzavretými číslami, s ktorými sa môžeme stretnúť na kľúčových miestach ešte v *Jurovi Jánošíkovi* a *Begovi Bajazidovi*, a chápe operný príbeh ako jednoliaty tok hudobného a dramatického času.

Existenciálny rozmer príbehu Cikker zobrazuje vzťahom tonality a polytonality, schopnosťou vyjadriť hudbou filozofickú hĺbku alebo súcitiť. Nové podoby dostáva Cikkerova inštrumentácia, v oveľa významnejšej miere než v predchádzajúcich operách nadväzujúca na inštrumentačné majstrovstvo reprezentantov expresionizmu

(dômyselné využitie krajných nástrojových polôh). Zaujímavý rozmer nadobúda práca s príznačnými motívmi, ktoré nie sú iba prvkom charakteristickej kresby, ale významným kompozičným prvkom celkového tektonického riešenia opernej kompozície.

Vo svojej štvrtej opere, *Vzkriesenie* (premiéra 1962), komponovanej na námietku rovnomenného Tolstého románu, dospel Cikker z hľadiska svojho osobnostného vývinu k opernému tvaru vyznačujúcemu sa dramaturgickou a architektonickou homeostázou i novátorskými prvkami. Nepochybne Cikkerovi imponovala Tolstého idea o neodporovaní zlu násilím, ale aj konkrétne vyústenie románu *Vzkriesenie* do kritiky spoločenských ustanovizní a do vízie víťazstva duchovného princípu nad zmyslovým, ktorého nositeľkou je ústredná postava románu Kaľuša Maslovová. Ide o otázku mravného prelomu, mravnej obrody a ich zobrazenia v umení. Viktor Šklovskij pri analýze *Vzkriesenia* dospel k záveru charakterizujúcemu poslanstvo románu: „Ludstvo akoby poslepiacky hľadá nové cesty morálky.“ Cikkerovi sa do postavy Kaľuše premietli niektoré konvencie používané pri kresbe romantických operných hrdinov. Tolstého Kaľuša napríklad vykonáva remeslo prostitútky sedem rokov, v Cikkerovej opere sa z hľadiska časových dimenzií príbehu zdá, že vražda kupca sa stala bezprostredne po príchodu Maslovovej do nevestinca, že je teda výrazom jej naivity. Cikkerovi sa do postavy Kaľuše premietli aj niektoré konvencie používané pri kresbe romantických operných hrdinov.

Tak Katarína Maslovová ako aj Mister Scrooge na konci Cikkerových oper zomierajú. Tolstoj svoju hrdinku a Dickens svojho hrdinu však nechávajú žiť. Cikker sa nazdával, že smrť hrdinu po skončenom procese mravnej obrody umocní ideové vyznenie opery symbolom vzkriesenia a vykúpenia. V tomto postoji sa prejavuje i kus romantického myslenia a cítenia, ktoré však u Cikkerovi nikdy neskĺzlo do lacnej nostalgie alebo sentimentality. Naopak, usiloval sa aktualizovať také momenty zašlého sveta romantiky, ktoré korešpondujú s duchovným rozmerom dnešného človeka a nadobúdajú tak univerzálnejší rozmer.

Vo *Vzkriesení* vytvoril Cikker operu veľkej dramatickej koncentrácie a pevnej a invenčnej dramaturgickej výstavby. Hudobné zobrazenie dramatickosti Cikker umocňuje ostinátnou technikou, pomocou ktorej stupňuje dramatické a dynamické napätie, zväčšuje duševné stavy a motivácie konania postáv i kolorit jednotlivých obrazov. Nemenej dôležitým prostriedkom zobrazenia expresivity a vyhrotenej dramatickosti je melodický spád vokálnych partov, dôsledne vychádzajúci z melodického a rytmického charakteru reči a jej emocionálnych kvalít. Vo svojom chápaní deklamácie Cikker sa približuje veľkým zjavom opery prvej polovice dvadsiateho storočia, napríklad Janáčkovi alebo Bergovi.

Cikkerovo chápanie opery ako výrazu spoločenských a politických tendencií sa výrazne prejavilo v troch operách komponovaných po *Vzkriesení*. Ide o *Hru o láske a smrti* (1969), *Coriolana* (1974) a *Rozsudok* (1979). Z celej Cikkerovej tvorby majú najintenzívnejší spoločenský a politický náboj. Podobne ako *Jura Jánošíka* a *Bega Bajazida* spája folklórna orientácia, *Vzkriesenie* a *Mistera Scroogea* otázka etiky a prebudenia lepšieho ja v človeku, *Hra o láske a smrti*, *Coriolanus* a *Rozsudok* majú spoločného menovateľa v zobrazení človeka, jeho mravnej orientácie a motivácií jeho konania a rozhodovania v zlomovej spoločenskej alebo politickej situácii.

Cikker v nich vyjadril skeptický postoj k vyústeniam revolúcií, nedôveru v pozitívne napätie medzi politickou osobnosťou a spoločenskými štruktúrami, z ktorých

táto osobnosť vyšla a skepsou z vývinovo progresívneho účinkovania ľudových mäs. Nadväzuje na kompozičnú prax hudobného expresionizmu, ku ktorému ako kontrast, predovšetkým v opere *Rozsudok*, stavia originálnu lyrickú a zvukovo apartnú koncepciu. Celkove mu expresionistický výraz korešponduje s úsilím synteticky koncipovať tie polohy, ktoré sú významné z hľadiska umeleckého stvárnenia obsahových, filozofických a symbolických rovín opier. Z tohto hľadiska by sme mohli nájsť styčné plochy medzi Cikkerovou opernou dramaturgiou a operami iných významných Cikkerových súčasníkov (Gottfried von Einem, Hans Werner Henze). Podobne ako oni, ani Cikker sa nikdy nestotožnil s prísnosťou a konzekventnosťou druhej viedenskej školy, ale v nadväznosti na ňu budoval svoju originálnu koncepciu. Cikker svoju hudobno – symbolickú a expresívnu koncepciu buduje predovšetkým v orchestri, ktorého cieľom je komentovať najdôležitejšie psychické stavy a myšlienkové procesy hrdinov a takisto vnútorné a vonkajšie zmeny deja, prostredia, atmosféry a ich peripetie. Vo vzťahu hudby a slova má Cikker niektoré spoločné črty s Janáčkom. Janáčkov orchestrálny part opier je však inštrumentálne úspornejší.

Zaujímavé miesto v Cikkerovej tvorbe má opera *Obliehanie Bystrice* na námiet Kálmána Mikszátha (premiéra 1983). Ide o jeho jediný komický operný opus. Aj tu Cikker pracoval na transformácii románovej postavy. Z bláznivého grófa, ktorý si v Mikszáthovom románe nechá vyrobiť rakvu mimoriadnych rozmerov a nechá sa v nej pochovať aj so svojím koňom, vytvorila Cikkerova imaginácia opernú postavu vzbudzujúcu úsmev, pousmiate, akéhosi novodobého Hansa Sachsa. Hudba prinášajúca ako základ dramatického pohybu tanečný a pochodový rytmus sa z výrazového hľadiska usiluje vystihnúť balansovanie medzi tragikou, komikou, groteskou, lyrikou a jemným, úsmevným nadhľadom, ktoré príbeh prináša.

Otázky dotýkajúce sa koncepcie hlavných hrdinov rieši Cikker zavše existencialisticky. Životnú situáciu, v ktorej sa nachádzajú, možno charakterizovať ako hraničnú: stoja pred otázkou voľby, ktorá rozhodne o ich existenčných a existenciálnych otázkach. Cikker tieto kľúčové situácie hľadá v literatúre. Najsúčasnějšími autormi, ktorých dielo Cikker zhudobnil, boli bratia Čapkovci. Existenciálny rozmer má aj ústredná postava ich hry *Zo života hmyzu*, ktorá Cikkeru inšpirovala k poslednej dokončenej opere (premiéra 1987). Tulák symbolizujúci slobodu, ale aj kolobeh života a nadhľad nad nezmyselným koristníctvom a honbou za materiálnymi hodnotami v závere opery zomiera, akoby prítakával večnému „panta rei“.

Ak sa v operách stredného obdobia – *Hra o láske a smrti*, *Coriolanus* a *Rozsudok* – hrdinovia konfrontujú so svetom politiky a ideológie, posledné dve opery spája práve obraz apolitického hrdinu povzneseného nad všetku nenásytnosť a koristníctvo všedného života. V oboch prípadoch ide o osamelého, rezignovaného hrdinu, iba estetický uhol pohľadu pri jeho zobrazení sa mení: v prvom prípade sa osamelosť a povznesenie demonštruje sledom kuriózných príhod, v druhom prostredníctvom aktualizácie starého filozofického poznania o plynutí všetkého, čo človeka obklopuje, ktorý v opere pred Cikkerom v podobnom duchu podnikol Janáček v *Príhodách lišky Bystroušky*.

O Cikkerových operách a ich dramaturgickej výstavbe môžeme uvažovať aj z hľadiska citu a vášne v opere. Vo významovej a výrazovej štruktúre Cikkerových opier sú to dve strany jednej mince. Cikker ako dedič klasickej hudobnej estetiky a hudobnej psychológie, z ktorých vychádzalo aj jeho hudobné školenie, chápe vo svojich operách cit podobne ako Wilhelm Wundt. Vymedzenie citu sa podľa neho pohybuje na troch rovinách oscilujúcich medzi: 1. príjemnosťou – nepríjemnosťou,

2. vzrušením – upokojením, 3. napätím – uvoľnením. Tieto umelecky produktívne opozitá sú v Cikkerovej opernej tvorbe iniciované už veľmi starostlivou prípravou libreta. Dianie na ose cit – vášeň má v Cikkerových operách svoj synchrónny a dialektický priebeh. Obe výrazové polohy sa vzájomne ovplyvňujú, v istých významovo ťažiskových fázach hudobno-dramatického diela medzi nimi vzniká napätie, ktoré je zdrojom hudobného dynamizmu. Cikkerove opery smerujú k monotematizmu, ktorý slúži dramatickému účinku. Toto smerovanie k monotematizmu pôsobí pozitívne aj na výstavbu jednoliatej dynamickej formy, ktorú Cikker zdokonaľoval už od svojich prvých zreých hudobných diel.

Na problematiku hudobného zobrazenia citu a vášne v Cikkerových operách možno s určitou licenciou uplatniť Nietzscheho chápanie dionýzovského a apolónskeho princípu. Už Nietzsche si kládol otázku: Aký estetický účinok vznikne, keď organicky spojíme apolónske a dionýzovské umelecké sily, ktoré zväčša pôsobia oddeľene, aby tvorili bok po boku?

Dôraz na humanitu, ktorý u Cikkeru súvisí aj so šírkou literárnych podnetov, viedol k univerzálnym myšlienkovým posolstvám. Cikker ich vo svojej dramaturgii stavia nad individuálne rozmery svojich hrdinov. Z koncepcie a dramaturgie Cikkerovej opernej tvorby však jasne vnímame autorovu úctu k človeku ako pritakanie všetkému tomu, čo určuje kvalitu humánneho rozmeru človeka a jeho mravnú veľkosť. Možno preto v jeho operách nájdeme väčší dôraz na dramatické osoby a ich vnútorný psychologický rozmer než na budovanie drámy. V celej opernej tvorbe Jána Cikkeru sa prejavili skladateľove názory na význam osobnosti v procese sebapoznávania a humanizácie človeka.

Cikker sa nestotožnil s tými trendmi moderného umenia, ktoré eliminujú význam postavy v štruktúre dramatického alebo literárneho diela. Napríklad literárny vedec a semiotik Roland Barthes tvrdil, že to, čo upadá v dnešnom románe nie je románovosť, ale postava. Cikker nepatril k tým umeleckým tvorcom 20. storočia, ktorí vyhlasovali, že postava je mŕtva. Bol zástancom klasickej opernej dramaturgie, ktorá ako najúspešnejšie a najživotnejšie postavy chápe tie, ktoré sú bohato vykreslenými autonómnymi celkami – a to v librete aj opernej hudbe – a zároveň majú jasne a diferencované fyzické a psychologické črty, ktoré ich zreteľne odlišujú od ostatných postáv.

Napríklad v operách *Mister Scrooge* a *Vzkriesenie* vychádza z existenciálnych otázok človeka. S filozofickými východiskami existencializmu spája Cikkerovu hudobno-dramatickú koncepciu dôraz na subjektivitu v zmysle individuálneho rozmeru hrdinov a ich schopnosti a základnej ľudskej snahy projektovať sa do budúcnosti v zmysle Sartrovho „človek bude až tým, čo projektuje, aby bol“.

Cikker pri koncepcii svojich operných postáv hľadá konštanty ľudského myslenia a konania, ktoré sú nezávislé od kultúrnej a sociálnej determinácie. Vychádza z operného realizmu, avšak všetko reálne má v jeho operách symbolický náboj a poukazuje na možnosti komunikácie medzi individualitou a sociálnou realitou. Z tejto polarizácie vyrastajú u Cikkeru výrazné osobnosti v operách *Hra o láske a smrti* a *Coriolanus*. Na príkladoch konkrétnych vzťahov osobností k veľkým historickým procesom a na príkladoch aktívneho podielu osobností na nich Cikker konštruuje umeleckú metaforu o zlyhaní osobností v moderných dejinách. Tieto opery nie sú iba drámou ľudského svedomia, sú drámou konfrontácie svedomia so spoločnosťou, v ktorej hrdina žije a ktorá sa ho chtiac-nechtiac pokúša deformovať. Etické posolstvo týchto oper smeruje k zachovaniu humanity.

V odbornej literatúre sa často opakuje myšlienka o Cikkerovej túžbe pomôcť trpiacim a biednym. Všetky opery, ktoré vznikli po *Vzkriesení*, však sympatizujú aj so silnými osobnosťami, ktoré sa vedeli vzoprieť spoločenskému systému a jeho mašinérii, platným, ale zastaraným spoločenským alebo náboženským konvenciám. Cikkerovi hrdinovia sú silnými osobnosťami. A niektoré z nich majú i vyhranený etický postoj k životu. Vedia sa vzoprieť revolučnej diktatúre a čeliť revolucionármi rozpútaným ničivým silám ako Courvoisier v *Hre o láske a smrti*. Oproti nemu Coriolanus je typom hrdinu s charakterovými chybami a slabinami. Jeho etický rozmer korešponduje s postojmi mnohých politických osobností a verejných činiteľov po okupácii Československa v roku 1968. Preto sa videl etický rozmer Coriolana v dobe jeho vzniku ako neprijateľný, o opere sa tvrdilo, že patrí k Cikkerovým slabším dielam a do dnešného dňa nebola na Slovensku uvedená.

V *Rozsudku* dvaja hlavní hrdinovia prekračujú cirkvou presadzovanú mravnú doktrínu. Vo chvíli približujúceho sa pozitívneho dejového zvratu sa stanú obeťami sfanatizovaného davu. Ich etický rozmer je v sile lásky, ktorá dáva ich konaniu opodstatnenie a vnútornú logiku, nevystupujú ako homo politicus, na rozdiel od hrdinov predchádzajúcich dvoch oper, ale stretnú sa so svetom doktrinárskej ideológie a fanatizmu, ktorým intímny rozmer ich vzťahu nemôže čeliť.

V komickej opere *Obliehanie Bystrice* prekonáva silná osobnosť malé pomery v donkichotovskej maske. A v poslednej dokončenej opere *Zo života hmyzu* Cikker etickú dimenziu človeka demonštruje nielen prostredníctvom návratu k prírode, ale aj odmietnutím čistého materializmu.

Cikker chápe svoje hudobno-dramatické osoby nielen ako štrukturálne prvky umeleckého diela, ktoré organizujú jednotlivé fázy hudobno-dramatického deja, ale ako činitele, ktoré prostredníctvom svojich duchovných základov poukazujú na to, že umelecká pravda súvisí s filozofickým zázemím, ktoré ju interpretuje. Jeho hrdinovia sa dostávajú na samotnú hranicu sebadeštrukcie, v konečnom dôsledku však v nich vífazi humanita. Práve na základe tohto prístupu plnila Cikkerova operná tvorba v časoch železnej opony nielen funkciu kultúrneho mosta medzi Východom a Západom, ale aj funkciu humanizujúceho činiteľa, nesúceho významné umelecké a etické poslanstvo.

THE OPERA WORKS OF JÁN CIKKER AND THEIR SOCIAL BACKGROUND

MILOSLAV BLAHYNKA

Cikker's opera works are distinctly close to European opera of the twentieth century. In his operas, Cikker combined the ideals of national music and national opera with the ideals of the 20th century new opera. The paper analyzes the Cikker's development as an opera composer, from the folklore and national music, through the existential, social and ideological themes of his operas to the image of grotesque or quiet resignation. During the Iron Curtain period, Cikker's opera works served as a cultural bridge between East and West but also as a humanizing factor, bringing the important artistic and ethical message.

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

SLOVENSKÝ FILM A NADMODERNITA

JANA DUDKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá vzťahom súčasného slovenského filmu k priestoru z hľadiska redukcie záujmu o etnografické miesto. Využíva pojmový aparát antropológa Marca Augého a na príklade jeho analýzy nemiest – ako typických znakov nadmodernity – skúma zmeny vo vzťahu k priestoru v slovenskej kinematografii po roku 2001. Na príklade filmov *O dve slabiky pozadu*, *Návrat bocianov*, *Zostane to medzi nami* a *Iné svety* ukazuje súvislosti medzi reprezentáciou nadmoderných vzťahov (či dokonca priamo nemiest) a procesmi európskych integrácií a s nimi spojenou krízou národnej identity.

V súvislosti s filmami Martina Šulíka si môžeme uvedomiť, že zobrazovanie (nie)len kolektívnych identít úzko súvisí s otázkou vzťahu medzi identitou a priestorom. V tomto kontexte je zaujímavé, že do slovenských filmov začínajú prenikať aj také priestory, v ktorých sa komunitný spôsob života rozpadáva a dostáva sa do blízkosti odcudzenia a samoty. Nie však samoty modernej ani postmoderne hravej, ale celkom novej samoty, osamelosti odpútanej od používania priestoru ako média interakcie s vlastnou minulosťou i s druhým(i) – hoci len pozorovateľskej na spôsob dedinského „flaneura“ Martina Pichandu z *Tisícročnej včely* či hravo vandrovnej na spôsob protagonistov filmu *Na krásnom modrom Dunaji*.

Práve prostredníctvom niektorých z týchto nových priestorov – ani moderných, ani postmoderných, ale podľa francúzskeho antropológa Marca Augého nadmoderných – je nepriamo reflektovaná potreba prehodnotenia konceptu národnej identity a napokon i jeho konfrontácie s aktuálnym nadnárodným, resp. transnárodným (a teda aj transkultúrnym) prostredím. V nasledujúcej kapitole preto budem analyzovať vzťah k národnej identite prostredníctvom vstupu zvláštnych priestorov do niektorých slovenských filmov – priestorov, ktoré Augé nazval nemiestami (non-lieux).¹

Aby sme pochopili koncept nemiesta, musíme si uvedomiť, v akom kontexte ho Augé navrhuje. Miesto chápe ako koncept, spoločný pre tradičnú i novšiu antropológiu – teda antropológiu, zaoberajúcu sa modernými spoločnosťami. Typické nemiesta naopak naznačujú zlom rovnako v ľudskej skúsenosti, ako i vo vzťahu antropológa k nej. Miesto v zmysle modernej antropológie je priestorom identity, ktorý etnológ, etnograf či antropológ zdieľajú s „domorodcom“. Utvára sa ich vzájomným vzťahom,

¹ AUGÉ, Marc. *Non-lieux. Introduction à un anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil, 1. vyd., 1992. 149 s. ISBN 978-2020125260. Citáty v nasledujúcom texte pochádzajú zo srbského vydania, preklady sú autorkine (OŽE, Mark [AUGÉ, Marc]. *Nemesta. Prílog antropologiji nadmodernosti*. Beograd : Biblioteka XX vek. 1. vyd., 2005. 120 s. ISBN 86-7562-038-1).

je ich spoločným napolo reálnym a napolo fantazmatickým priestorom.² Nie je teda priestorom autentických a pôvodných sociálnych väzieb, formovaných bez ohľadu na „druhého“, ale zapája do hry vzťahu, ktoré vznikajú z relácie medzi domorodcom a výskumníkom – čo si ďalej (bez ohľadu na situácie spojené s antropologickým výskumom, ktoré zaujímajú Augého) môžeme predstaviť ako nastolenie vzťahu medzi komunitou a jej reálnym či virtuálnym pozorovateľom, napr. predstaviteľom odlišnej kultúry. V tomto zmysle miesta fungujú v exotických spoločenstvách skúmaných prvými antropológmi, ale i v modernom svete. Identita je v nich vždy definovaná a transformovaná potenciálnym záujmom / pohľadom druhého. Miestami pritom, ako na to poukazujú ďalší francúzski antropológovia, nadväzujúc na povestný termín Pierra Noru („miesta pamäti“ – *lieux de mémoire*), nemusia byť len zemepisné lokality, ale aj mentálne konštrukcie, zaručujúce spolupatričnosť skupiny či kolektívu. Môžu to byť „kultúrne referencie s účelom tvoríť identitu“, politické symboly, pomníky, inštitúcie, kultúrne praktiky či pedagogické obsahy.³

So šírením nadnárodného trhového hospodárstva sú však miesta vyplňané novými typmi priestorov a vzťahov, ktoré zásadne menia vnímanie identity. Antropológia sa teda vo vzťahu k súčasným svetom⁴ dostáva do krízy. Ak ide o špecifický druh priestorov, ktoré Augé nazval nemiestami podľa pojmu Michela de Certeaua,⁵ kríza antropológie sa v nich katalyzuje faktom, že tieto priestory upozorňujú na zvláštny druh situácií, v ktorých sa identita už neformuje vo vzťahu k druhému ako potenciálnemu či reálnemu subjektu. Nie je ani fluidná a premenlivá, ale fixuje sa v hraničných bodoch nemiest. Identita, o ktorú v tomto prípade ide, je totiž osobnou identitou potvrdenou a sprostredkovanou pri vstupe a výstupe z nemiesta rôznymi typmi dokladov – občiansky preukaz, pas, platobná karta – či ďalšími nepriamymi dokladmi o identite, akými sú zakúpená letenka alebo doklad o zaplatení diaľničného poplatku. Je to teda identita objektu, nie identita, ktorá vzniká z určitého druhu intersubjektívneho vzťahu.

Letiská, viacprúdové diaľnice či veľké obchodné centrá sú pre Augého typickými nemiestami. Komunikácia v nich sa obmedzuje na virtuálnu komunikáciu so systémom textov – informácií, príkazov, zákazov, „návodov na použitie“⁶ – a cez ne so systémom inštitúcií, právnických osôb a nadnárodných spoločností, neraz navzájom prepojených vzťahmi novšieho trhového hospodárstva (takže v letákoch leteckých spoločností zákazník nájde aj odkazy na hotelové reťazce či na exotické pamiatky, ktoré po prilete môže navštíviť;⁷ podstatné však je, že jeho úlohou nemá byť spoznávanie iných kultúr ani ďalšia forma sociálnej interakcie, ale participovanie na

² OŽE [AUGÉ], M., *Nemesta*, s. 44 a n.

³ Stela Gervas[Stella Gervas] – Fransoa Rose [François Rosset] (ed.) *Mesta Evrope. Mítovi i granice*. Beograd : Biblioteka XX vek, 2010. ISBN 978-86-7562-090-7, s. 5.

⁴ Pozri AUGÉ, M., *Antropologie současných světů*. Praha : Atlantis, 1. vyd. 1999. 127 s. ISBN 80-7108-154-X. Termín „súčasný svet“ Augé navrhuje ako druh alternatívy sprofanovaným a nepresným, či dokonca už málo aktuálnym termínom ako globalizácia, informačná spoločnosť, postmoderna.

⁵ Ref. 4, s. 76 a n.; CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien I. – Arts de faire*. Paris : Gallimard, 2. vyd. 1990. 347 s. ISBN-13: 978-2070325764 (1. vydanie 1980).

⁶ Ref. 4, s. 90 – 99.

⁷ „Súkromné rozhlasové stanice propagujú nákupné centrá a nákupné centrá propagujú súkromné rozhlasové stanice. Benzínové pumpy v letoviskách a zimoviskách núkajú cesty do Ameriky a rozhlas nás o tom informuje. Časopisy leteckých spoločností propagujú hotely a tie propagujú letecké spoločnosti“. Ref. 4, s. 100 – 101.

novom, vo veľkej miere virtuálnom priestore, ktorý podporuje princíp „zmluvnej osamelosti“).⁸ Nadmodernita generuje stav vyprázdneného vedomia⁹, keď na miesto moderných foriem potuliek či cestovateľstva nastupuje diktát tranzitu.¹⁰ Jej logika redukuje poznávací vzťah cestovateľa či pútnika ku krajine, novým (alebo aj svojim) komunitám a identitám, dokonca minimalizuje aj pôžitok z cestovania,¹¹ a aj keď mnohé z nej navonok pripomína moderné vzťahy k priestoru či moderné podoby nomádstva, práve odstránenie vzťahu k (seba)identifikácii cez miesta a prostredníctvom druhého je kľúčovým bodom, ktorý Augého vedie k návrhu pojmu nemiest.

V slovenskom filme, ktorý sa od 80. rokov začína postupne (a po roku 1989 aj výraznejšie) orientovať na hľadanie vhodných obrazov národnej identity, je absencia antropologického miesta sčasti symptomatickým javom. Národná, prípadne geopoliticky a historicky špecifická identita (e. g. *Iné svety*) je vo väčšine prípadov prepojená s utopickými či heterotopickými priestormi. Platí to aj pre iné formy kolektívnych identít, v ktorých je atribút „národného“ zastretý či potlačený, a rovnako to platí pre iné formy umenia. Miesto ako priestor, vytvárajúci „organické sociálne siete“¹², je ťažké zobrazíť v čase, keď tieto siete podliehajú prudkým zmenám. No záľuba v medzi-priestoroch, charakteristická na začiatku 90. rokov, pretrváva aj neskôr. Rodinné sídlo vo filme *Quartétto* sa napríklad stáva foucaultovskou heterotopiou krízy¹³, priestorom, v ktorom blížiac sa smrť matky donúti štyri ženy vyrovnáť sa s traumami z minulosti, prehodnotiť vlastnú identitu a svoje vzťahy s mužmi a dozrieť k väčšiemu vzájomnému porozumeniu. Je to teda priestor, v ktorom sa odvíja modelová rodinná dráma, ale aj svojrázna iniciácia štyroch žien, ktoré musia v blízkosti smrti – podobne, ako v tradične pochopených rituáloch iniciácie – psychicky dozrieť, prebrať zodpovednosť za svoje minulé omyly i za svoj budúci život. Podobnú úlohu má rodinné sídlo v ďalších slovenských filmoch, v *Tichu* Zuzany Liovej i vo filmoch Martina Šulíka *Neha*, *Všetko, čo mám rád* a *Záhrada*. Debut Evy Borušovičovej *Modré z neba* konfrontuje rodinný dom ako heterotopiu krízy ženskej identity s utopickými priestormi alegorických snových výjavov, ktoré predefujú rozprávanie podľa striedania prírodných cyklov. Búrkam dejín (*Kruté radosti*) alebo aspoň nevery (*Neverné hry*) zas predchádzajú idyly, v ktorých je spolužitie rozdielnych národov či konfesií možné.

V prípade rodinných (resp. medzigeneračných) drám ide o priestor, ktorý oddeľuje rodinu od okolitého sveta. Hoci jeho príznakovosť mizne pohltená pravidlami

⁸ Ref. 4, s. 90. Treba povedať, že predpoklad príčinných väzieb tohto virtuálneho priestoru, predchádzajúceho ére virtuálnych sociálnych sietí, s trhovými vzťahmi, resp. predpoklad jeho organizácie trhovým hospodárstvom, nie je čosi, na čom by trval sám Augé. Ten sa vyhýba rozborom ekonomických teórií a zdôrazňuje skôr zmenu vzťahu k fyzickému priestoru, ktorý sa stáva priestorom určeným na prechod z jedného bodu do druhého. Podstatným sa stáva zosieťovanie jednotlivých bodov (ktoré si ako zásadnú vlastnosť súčasných priestorov všima už Foucault v esejí *O iných priestoroch*) a efektívne *prechádzanie* medzi nimi bez zbytočného zdržiavania. Tieto priestory na jednej strane nivelizujú, produkujú „priemerného človeka“, na druhej strane individualizujú (napr. identifikačnými kódmi), vo všeobecnosti však súvisia s vytváraním dočasných kolektívnych identít zložených z pomerne anonymných jednotlivcov – cestovateľov, zákazníkov, vodičov, a pod. (Ref. 4, s. 95 – 96).

⁹ Ref. 4, s. 88.

¹⁰ Ref. 4, s. 102 a n.

¹¹ Ref. 4, s. 102.

¹² Ref. 4, s. 89.

¹³ FOUCAULT, Michel. *O jiných prostorech*. In *Myslení vnějšku*. Praha : Herrmann & synové, 2. vyd. 2003, s. 77 – 78 a n. ISBN 80-239-2454-0); pôvodne šlo o prednášku z roku 1967, ktorú však Foucault na jar 1984 povolil publikovať.

žánru, vo všetkých uvedených príkladoch je rodinné sídlo ako heterotopia krízy pendantom iniciačných priestorov archaických spoločností, ako ich popísal napríklad Mircea Eliade.¹⁴ Umožňuje protagonistovi, ktorý sa do neho vracia, alebo rodine, ktorá je v istej chvíli vďaka nemu zomknutá (a izolovaná od vonkajšieho spoločenského sveta), prehodnotiť starú a znovu nájsť novú identitu. Cez krízu „malej smrti“, umožňuje dozretie, prijatie väzieb na minulosť i znovuzrodenie do budúcnosti. V prípade Šulíkových filmov je však priestor konceptualizovaný zložitejšie a rodinné sídlo sa napríklad môže stať heterotopiou, vracajúcou protagonistu k vlastným koreňom či vlastnej minulosti, ale aj utopickým priestorom spojenia s veľkými filozofmi moderného Západu, v ktorom je minulosť koncipovaná ako spojenie s osobnou a kolektívnou identitou zároveň. Rodinné sídlo – metonymicky a zároveň metaforicky nazvané „záhrada“ – sprostredkúva vo filme *Záhrada* spojenie s generáciou biologických starých otcov i spojenie s dejinami formovania národa. Spája protagonistu s denníkom jeho starého otca, s týmto pačvorkom podivuhodne rôznorodých vedomostí a osobných skúseností, ktorý Jakuba ako rozprávača vlastného denníka i filmu nalaďuje na komunikáciu so starými textami a starými naratívnyimi žánrami,¹⁵ pripomínajúc obdobie modernizácie, začiatkov slovenskej vzdelanosti, a teda aj zrodu národa. Zrodu, ktorý v sebe koncentroval vnútorný „dialóg“ so Západom – hoci Západ preň nemal uši.¹⁶

Na druhej strane, v Šulíkovom debute práve dospievajúci človek a jeho zvláštny vzťah k priestoru a identite, keď sa na chvíľu ocitá vymiestnený vo vzťahu k svojmu pôvodnému domovu a zároveň si ešte nenašiel ten nový (keď sa ocitá v svojráznej modernej replike eliadovsky iniciačného priestoru), umožňuje rozšíriť metaforu vymiestnenia na symptóm doby, urobiť z neho medzigeneračnú skúsenosť, spochybňujúcu súdržnosť národnej identity.

V kontexte rezignácie na rôzne formy moderných kolektívnych identít (od rodinnej po národnú), ku ktorej dochádza vo viacerých filmoch predovšetkým na prahu vstupu Slovenska do Európskej únie, je však symptomatická nielen absencia antropologického miesta, ale aj neskoršie nahradenie utopických a heterotopických priestorov nemiessami. V oboch prípadoch totiž ide o identitárne priestory, spojené s upevňovaním sociálnych väzieb. Obe dva typy priestorov sú reprezentáciami (či už ideálnej alebo danej) spoločnosti, a práve to ich odlišuje od nemiess. ¹⁷ Utópia je idealizovaný obraz v našom fyzickom svete neexistujúceho sociálneho prostredia (ani v prítomnosti, ani v minulosti). Povedané slovami Michela Foucaulta, ktorý zrejme inšpiroval Augého väčšmi, než je to vo svojej knihe o nemiessach pripravený priznať:

¹⁴ ELIADE, Mircea. *Posvätné a profánné*. Praha : Česká křesťanská akademie, 1. vyd. 1994, s. 128 – 149. ISBN 80-85795-11-6.

¹⁵ Predovšetkým s (kritikmi toľkokrát spomínaným) osvieteným bildungsrománom, vrátane väzieb na „prvý slovenský román“ (Bajzov *René mládenca príhodi a skúsenosti*), ale i na Fándlyho spis *Pilní domajši a poľní hospodár*, ktorý však viac parafrázuje, vrátane použitia výrazov špecifických pre Fándlyho bernolákovčinu, denník starého otca.

¹⁶ Rozpoznanie heterogénnej povahy modernizácie/zrodu národa je pokračovaním rétoriky *Tisícročnej včely* Jaroša a neskôr Jakubiska. Prichádza však v historicky odlišnej situácii, keď sú hranice so Západom otvorené, no národ sa znova uzatvára do vlastnej ulity. Paradoxne sú práve v tejto situácii „cudzincí“ (západní filozofi) prezentovaní ako návštevníci, ako tí, ktorí prichádzajú za Slovákom Jakubom, zostávajúcím po celý čas na jednom mieste – v „záhrade“. Ide o zreteľné a sčasti ironické prevrátenie reálnej situácie zrodu, keď slovenskí vzdelanci chodili za západnými vedomosťami a následne ich šírili doma.

¹⁷ Porov. Ref. 2, s. 106–107.

„utopie jsou umístění bez reálného místa. Jsou to umístění, jež jsou vůči reálnému prostoru společnosti obecně ve vztahu přímé nebo nepřímé analogie. Utopie je dokonalá společnost sama, anebo společnost převrácená; v každém případě jsou však utopie místa zásadně neskutečná.“¹⁸ Naproti utópiám, heterotópie sú reálne miesta, „formujúci se v samotném základu společnosti – která jsou popřením umístění, druh účinně zavedených utopií, v nichž jsou reálná umístění, všechna ostatní skutečná místa, která můžeme v kultuře najít, současně reprezentována, popírána a převrácena“.¹⁹ Sú to „iné priestory“, nachádzajúce sa mimo všetkých miest a zároveň často spojené s inou časovosťou, s vytrhnutím z obvyklého času každodenného života – teda s fenoménom heterochronie.²⁰ Niekedy ide o iniciačné priestory („heterotopie krízy“), v každom prípade však ide o miesta, ktoré reprezentujú svet a spoločnosť v celku a zároveň sú z bežného chodu tejto spoločnosti akoby vytrhnuté a vytŕhajú z neho aj človeka, ktorý sa v nich ocitne.

Prvý slovenský film, v ktorom typické Augéovské nemiesta (nákupné centrum a diaľnica) upozorňujú na programovú zmenu vzťahu priestoru k identite, je *Zostane to medzi nami* Mira Šindelku. Nakrúcanie v priestoroch nákupného strediska Aupark, v tom čase ešte pomerne nového,²¹ fungovalo ako významný marketingový ťah. Produkciu filmu sprevádzal jeden z prvých príkladov vopred vykalkulovanej marketingovej stratégie, zameranej na širšie domáce publikum, v súčasnej slovenskej kinematografii. Priebeh nakrúcania nesledovali len filmové periodiká, ale podobne, ako v prípade divácky zameraných filmov Dušana Rapoša, o čosi viac sa mu venovala bulvárna tlač (*Nový čas*) i tradičnejšie orientované ženské časopisy (napr. *Slovenka*, ktorá z nakrúcania priniesla pomerne rozsiahlu reportáž).²² Ako jeden z prvých si film pomohol nasadením titulnej piesne, naspievanej známu speváčkou (v tomto prípade Mishou) do hitparád domácich rozhlasových staníc,²³ i na svoju dobu pomerne invenčne poňatým soundtrackom.²⁴ Kritika však úsilie o organické prepojenie marketingovo výhodných prvkov s naratívom filmu prívlemlí neocenila. Naopak, podobne ako v prípade ďalšieho mestského filmu *O dve slabiky pozadu*, vnímala istú umelosť sveta, v ktorom prebývajú jeho protagonisti, dokázala si ho spojiť so záme-

¹⁸ Ref. 13, s. 76.

¹⁹ Ref. 13, s. 76.

²⁰ Ref. 13, s. 81.

²¹ Stavba obchodného centra sa začala v máji 2000 a slávnostne ho otvorili 15. novembra 2001. Film *Zostane to medzi nami* nakrúcali medzi 18. augustom a 29. septembrom 2002.

²² ŤAPAJOVÁ, Eva. Z nakrúcania. *Zostane to medzi nami*. In *Slovenka*, roč. 55, 2002, č. 41, s. 28-29; *Slovenka* síce prináša reportáže z nakrúcaní domácich filmov pomerne pravidelne, no *Zostane to medzi nami* jej po dlhšom čase poskytol aj priestor pre šírenie informácií bulvárneho typu.

²³ Stratégia naspievania titulnej piesne úspešnou mladou speváčkou s relatívne nezávislým imidžom sa stala skutočne efektívnou až pri filme *Pokoj v duši*, potom sa v nej pokúsili pokračovať marketingové tímy viacerých ďalších filmov (*Bathory*, *Legenda o Lietajúcom Cypriánovi*).

²⁴ Autormi hudby boli členovia kapely Neuropa Slávo Solovic a Michal Kaščák, ktorý skladal hudbu aj pre film *Vášnivý bozk* (predtým Šindelka nakrútil dva videoklipy pre kapelu Bez ladu a skladu, v ktorej v tom čase Kaščák pôsobil). Kaščák k tvorbe soundtracku k filmu poznamenáva, že sa so Slávom Solovicom chceli vyhnúť pesničkovému CD a zapojiť do celkovej kompozície aj scénickú hudbu a dialógy z filmu. Takto sa údajne chceli dištancovať od obvyklého postupu v slovenskom kinematografickom prostredí, aký bol použitý napríklad v prípade televízneho filmu *Neberte nám princeznú* či Rapošovej *Fontány pre Zuzanu*. Viac RÁCZOVÁ, Anita. Film sa odohráva tu a teraz, naša hudba tiež. S Mišom Kaščákom a speváčkou Mishou o soundtracku k filmu režiséra Miroslava Šindelku *Zostane to medzi nami*. In *Národná obroda*, 14, 2003, č. 254, s. 15.

rom režiséra i oceniť jeho významové konotácie či vizuálnu atraktivitu, no nedokázala v príbehu a scenári nájsť dôstojného partnera neobvykle profesionálneho výtvarného a zvukového dizajnu.²⁵ Recepčia filmu *Zostane to medzi nami* v tomto zmysle zapadla do rétorického klíše spoločného pre veľkú časť recenzií mestských filmov nového tisícročia: zdôrazneného rozporu medzi slabým scenárom (často sprevádzaným slabými či vzájomne nevyváženými hereckými výkonmi a dialógmi) a silnou (hoci nie vždy profesionálnou – pozri príklad *Bratislavafilmu*) kamerou a hudbou. Teda rozporu, ktorý pokračuje v hodnotení súčasných slovenských filmov ako vyprázdnených, alebo povedané slovami Martina Šmatláka, *Zostane to medzi nami* je „znak bez významu, lešenie bez budovy, ‚klip‘ na poldruha hodiny (...) Je ‚cool XXL‘“²⁶. Mimo modernistického diskurzu, číhajúceho z prevažujúcej časti slovenskej filmovej kritiky, ale takisto aj mimo umelo udržiavaného a spravidla nedostatočne odargumentovaného diskurzu o postmodernom filme, čím sa niektorí režiséri (so Šindelkom ako jedným z výrazných priekopníkov a autormi *Devínskeho masakra* ako zatiaľ najčerstvejšími pokračovateľmi) dodnes snažia zachraňovať svoje filmy, v *Zostane to medzi nami* však môžeme vidieť čosi viac ako len doklad „coolness“ estetiky 80. rokov²⁷. Ide nielen o prvý, ale aj jediný takmer programový film, v ktorom sa koncept národnej identity relativizuje práve v nadväznosti na augéovskú nadmodernitu.²⁸

Symptomatická je v tomto zmysle už väzba na Aupark, ktorého reálne umiestnenie sa pokúša jeho funkciu nemiesta potlačiť a prepojiť ho s blízkosťou symbolických „miest pamäti“, pomníkov dejín Bratislavy. Nakrúcaniu v Auparku síce v bulvárnej tlači výrazne konkurovalo obsadenie niektorých známych osobností (napr. Zuzana

²⁵ Jena Opoldusová v recenzii príznačne nazwanej *Erotické hry v skleníku* napríklad registruje „príbeh o voyeurizme doby, ktorý bez rumenca nazerá do všetkého, od módy až po medziludské vzťahy.“ Tak, ako väčšina recenzentov, všíma si síce významotvornú pôsobivosť kamery Jána Ďuriša, zachytávajúcu „chladný svet, v ktorom pre city niet miesta,“ no ponosuje sa na prázdnotu za obrazom. Za „na kosť vypreparovaný príbeh“ viní pritom režiséra, kvalitám autorky pôvodného scenára Slaveny Liptákovej, autora dialógov Pavla Rankova či dramaturga filmu Stanislava Párnického naopak verí. OPOLDUSOVÁ, Jena. *Erotické hry v skleníku*. In *Pravda*, 13, 2003, č. 232, s. 18.

²⁶ ŠMATLÁK, Martin. *Cool XXL*. In *Domino fórum*, 12, 2003, č. 42, s. 26.

²⁷ Pravdepodobná je nadväznosť niektorých filmových kritikov, ale aj na knihu Wolfganga Welscha *Estetické myslenie*, vydané v slovenskom preklade na začiatku 90. rokov (WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1. vyd. 1993, 202 s. ISBN 80-7115-151-3). Elena Knopová vo svojej práci o súčasnej dráme na Slovensku upozorňuje na to, že Ipenie na termíne „coolness“ dráma nemá v iných národných kontextoch obdobu. Prvý krát termín použila Anna Grusková v *Divadle v medzičase*, odkiaľ sa termín rozšíril aj medzi českých kritikov prostredníctvom časopisu *Svět a divadlo*. Viac k téme pozri KNOPOVÁ, Elena. *Svět kontroverzej drámy*. Bratislava : VEDA, 1. vyd. 2010, s. 24–25 a n. ISBN 978-80-224-1162-2.

²⁸ Niektorí recenzenti však architektúru či prostredia, použité vo filme, označujú ako „moderné“ (napr. Opoldusová, Čorná) či dokonca „modernistické“: „Veľkú časť filmu nasníмали v hyper a supermarketových kulísach moderných a modernistických stavieb“, píše Milan Polák, pričom touto vetou zároveň prezrádza pretrvávajúce ďalšie prvky príznačnej nepripravenosti súdobých kritikov na typ prostredí, ktoré sa Šindelka pokúsil využiť. Nielen v jeho recenzii sa totiž opakuje informácia, že režisér nakrúcal film v prostredí *supermarketov a hypermarketov*, informácia, ktorá nezohľadňuje charakteristickú prepojenosť týchto prostredí s inými priestorovými nákupnými strediskami (posilňovnía, kaviareň, pohyblivé schodiská, a pod.), tvoriacimi spolu *komplexné nemiesto* – resp. komplex miest. POLÁK, Milan. *Hypermarketový ľúbostný trojuholník*. In *Literárny týždenník*, 16, 2003, č. 39, s. 11. Kritika teda zohľadňuje skôr tie priestory, ktoré zapadajú do modernistického diskurzu organických významových väzieb (presklené plochy a ich vzťah k metafore zrkadlenia, priezračnosti, narcizmu a pod.). Na druhej strane jej preferencie sa zrkadlia aj v iných druhoch slovenského umenia – pozri príklad Klimáčkovej divadelnej hry *Hypermarket*, inscenovanej v roku 2005 v Činohre Slovenského národného divadla

na Belohorcová, Rasťo Piško) do epizódnych rolí,²⁹ vcelku však v čase nakrúcania Aupark pôsobil ako atrakcia. Šlo o jedno z prvých a dosiaľ najväčších obchodných stredísk v Bratislave³⁰ a zároveň o jediné, nachádzajúce sa v tesnej blízkosti starého mesta i ikonických dominánt Bratislavy (Nový most, Bratislavský hrad). V Šindelkovom filme sú však priestory Auparku pozbavené významových prepojení s dejinami Bratislavy, ktoré núka jeho reálne umiestnenie v Sade Janka Kráľa,³¹ čím je zdôraznená práve funkcia Auparku ako nemiesta, neutrálneho *nadmoderného* priestoru bez väzieb na dejiny. *Zostane to medzi nami* z tohto pohľadu obsahuje významný posun oproti postmoderným priestorom *Vášnivého bozku*. Čo je však ešte dôležitejšie – jeho priestory sú z tohto pohľadu typologicky nové aj v kontexte celku slovenskej kinematografie.

Ďalším prvkom potenciálneho prepojenia s nadmodernitou, ktorý bol aj súčasťou PR stratégie filmu, je upozorňovanie na to, že ide o „slovensko-český film“. Zdôraznenie faktu, že daný film je koprodukciami medzi Českou republikou a Slovenskom (alebo naopak), vie byť začlenené aj do významovej štruktúry filmu, ako to vidíme i na príklade Šulíkovho *Slnečného štátu*. V prípade *Zostane to medzi nami* tento fakt treba chápať v kontexte viacerých upozornení na vyprázdnenie národnej identity. Vo filme sú obsadení slovenskí i českí herci, ktorí hovoria vždy v materinskom jazyku, hoci v niektorých prípadoch používajú aj angličtinu. V angličtine naspievali všetky pôvodné piesne z filmu.³² Vysoká frekvencia česko-slovenských dialógov pôsobí v konečnom dôsledku až nepravdepodobne a scudzuje podobne ako spomínaná angličtina. Nejde teda o autentifikáciu jazykovej identity, ale o naznačenie faktu, že postavy sa mňajú, že hovoria odlišnými jazykmi, resp. že ich rečové prejavy strácajú zmysel. Kombinácia slovenčiny a češtiny narušuje synekdochickú funkciu filmovej fikcie, jej potenciál byť čítaná ako reprezentácia určitého štandardu v rámci štatistickej štruktúry daného výseku spoločnosti. Presnejšie – nielen, že je v niektorých obrazoch dvojazyčnosť postáv koncipovaná ako vonkajšie znamenie ich odcudzenia,³³ ale môžeme ju vnímať aj ako ďalší príklad elitistickej koncepcie fiktívnych mikrokomunit, na ktoré sa v súvislosti so súčasným slovenským filmom opakovane sťažuje časť kritiky, uprednostňujúca realizmus so sociálnymi rozmermi. Koncept pravdepodobnosti fiktívnych identít postáv je naštrbený aj viacerými ďalšími prostriedkami, napríklad identickosťou mien väčšiny z nich s krstnými menami hercov, ktorí ich

²⁹ Popri menovaných bolo lákadlom napríklad aj obsadenie bývalej „miss“ Karolíny Čičátkovej do roly mladej vdovy po Radoslavovi Brzobohatom, ktorý zomrie pri autonehode v úvode filmu. Jej tvár však vo filme vidíme iba zopár sekúnd, navyše pod závojom, čím sa táto atrakcia stáva po rokoch už prakticky nečitateľnou.

³⁰ Veľkosťou ho v čase nakrúcania predstihlo len o rok mladšie Avion Shopping Centrum, otvorené v roku 2002.

³¹ Na dôležitosť prepojenia Auparku s históriou mesta sa usiluje upozorniť aj jeho oficiálna internetová stránka – http://www.aupark.sk/bratislava/uvod/o-auparku/historia.html?page_id=4066.

³² Údajne sa dokonca uvažovalo o vytvorení anglickej verzie piesne Mira Zbirku *Láska na inzerát*, tá však nakoniec ostala v pôvodnej slovenskej verzii. Pozri RÁČZOVÁ, A. Ref. 24.

³³ Týka sa to hlavne prvého obrazu, v ktorom popri slovenčine a angličtine zaznie aj čeština. Ide o obhliadku bytu, pri ktorej Danica ustavične prerušuje realitného makléra a opakuje po ňom jednotlivé vety. Namiesto automatického opakovania ich však prezentuje v simultánnom preklade do angličtiny, čím upozorňuje na ich nezmyselnosť, na to, že patria do rečového žánru, ktorému odmieta rozumieť. Následne sa do tejto jazykovej zmesi zamieša Danicin snúbenec Michal, čím sa posilňuje dojem, že aj jeho čeština prichádza z iného „sveta“, je prakticky cudzím jazykom. Treba však povedať, že tento nápad vyznieva dostratená, podobne ako viaceré ďalšie šikovne navrhnuté pokusy o metaforu.

tlmočia. Tento prístup pôsobí trochu anachronicky a vracia nás k dobe vzniku Šindelkovej prvotiny, kedy podobný postup zvolil Štefan Semjan vo filme *Na krásnom modrom Dunaji*. V *Zostane to medzi nami* na postmodernú hru s prestupovaním identít hercov s identitami postáv filmu upozorňuje tiež obsadenie viacerých známych osobností do postáv podobného profesionálneho zamerania: Marián Varga ako organista v kostole, Radim Uzel ako sexuológ, ktorý dokonca ponúka protagonistovi vizitku so svojim autentickým menom.³⁴ Nejde však o zvýšenie uveriteľnosti postáv, ale naopak o spochybnenie režimu „pravdy“. Ilúzia česko-slovenskej jazykovej jednoty pritom nie je len postmoderná, má mnohé z logiky nadmodernity. Je na prvý pohľad utopická, či idealizovaná, no v zásade utvorená predovšetkým na základe logiky (slovensko-českej) koprodukcie, ktorú týmto spôsobom *zviditeľňuje* a zbavuje racionalizujúcich väzieb s príbehom, ako to robia ďalšie slovenské filmy vrátane spomínaného *Snečného štátu*.

Treba si samozrejme uvedomiť, že *Zostane to medzi nami* je osamelým príkladom programového vstupu nadmodernity do slovenského filmu. Postupne sa však aj do ďalších filmov dostávajú priestory, ktoré nemajú povahu etnografického miesta, no nie sú ani utópiami či heterotopiami. Takúto povahu má napríklad dialnica vo filme *O dve slabiky pozadu*. Ide o film, ktorý existenciu nemiest iba registruje, no nadmodernitu ako dominujúci spôsob fungovania kultúry a spoločnosti v zásade odmieta. Vidíme to aj v rozdielnej funkcii, ktorú má dialnica u Šulajovej a u Šindelku. Dialnica v *Zostane to medzi nami* dopĺňa repertoár nadmoderných architektonických prvkov, zvyrazňujúcich zautomatizovanú funkcionalitu priestorov, šetriacich čas a energiu (automatické sklené dvere na vstupe do nákupného centra či mechanizmy na diaľkové ovládanie v byte „nového milénia“ budúcich novomanželov Danice a Michala). Architektúra odsudzuje svojho používateľa na verejnú samotu, čoho metaforou sa stáva domancia presklených stien tak v priestoroch nákupného strediska, vrátane jeho kaviarni a priestorov určených na šport, ako aj v obytných priestoroch. Nie je preto náhoda, že k dopravnej nehode, spôsobenej v úvode filmu stratou efektívnej pozornosti, upriamenej na situáciu na ceste,³⁵ dôjde v priestore, ktorý nadmoderný nie je. V tuneli ako tradičnej metafore modernity i nevedomia, ktorého modernosť však Šindelka koriguje aspoň mimo filmového textu.³⁶

³⁴ Tina Čorná v reportáži z nakrúcania upozorňuje aj na ďalšie príklady programovej hry s prestupovaním medzi extratextovými a textovými identitami vo filme: predavačka v Auparku hrá predavačku v nomenovanom nákupnom centre z filmu a viacerí známi herci sa objavujú v rolách, korešpondujúcich s ich ďalšími známymi úlohami (Marek Vašut ako detektív vystupuje v aktuálnom seriáli Českej televízie, František Kovár opätovne stvárnil kňaza). „Možno ide o geniálny trik – predstaví našich umelcov účinnejšie ako ktorákoľvek castingová agentúra“, píše Čorná. Tiež spomína, že postava Tomáša nemala byť diskrdžokejom, ale hudobníkom, ktorého mal stvárniť David Koller. ČORNÁ, Tina. Nakrúcame! *Zostane to medzi nami*. In *TV oko*, 2002, č. 31, s. 10-11.

³⁵ V dôsledku upriamenia pozornosti iným smerom, v tomto prípade smerom k človeku, ktorý sa pokúša spáchať samovraždu (teda k Tomášovi).

³⁶ Vo viacerých rozhovoroch Šindelka vypočítava lokality, na ktorých bol nakrúcaný jeho film: nákupné stredisko, tunel, dialnica. Ide o zreteľný signál rovnorodosti týchto priestorov, ktorý naznačuje, že tunel už nie je moderným priestorom, ani heterotópiou ako v začiatkoch kinematografie (kde vyznačuje priestor zámery identít či ukradnutých bozkov), ale stal sa blízky nákupným centrom a dialniciam. V Šindelkovom videní zrejme predstavuje podobný priestor odcudzenia ako ostatné dve typické augéovské nemiest, hoci jednoduchosť priestorovej koncepcie svojho filmu vysvetľuje skôr tým, že všetky priestory – vrátane presklených bytov nad mestom – umožňujú v pozadí vidieť „život mesta.“ ([ds]. *Zostane to medzi nami*. In *Bratislavský propelér*, 2003, č. 18, s. 10).

Na rozdiel od Šindelkovho filmu s výraznou frekvenciou nemiest dialnica vo filme *O dve slabiky pozadu* ako nemiesto celkom nefunguje. Jej zobrazenie súvisí so situáciou spontánneho vycestovania Zuzy na víkend do Paríža, čím sa zdôrazňujú nové možnosti cestovania, aké predchádzajúce generácie Slovákov nepoznali. Dialnica funguje podobne ako žánrové epizódy cesty v road movie. Naznačuje chvíľkové oslobodenie, nárast spontánnosti, zrušenie obvyklých záväzkov každodenného života. Na druhej strane, zmysel dialnice je v konečnom dôsledku v prepojení dvoch vizuálne rovnorodých, avšak fyzicky i kultúrne vzdialených priestorov. Typológia priestorov Bratislavy totiž zodpovedá typológii priestorov Paríža.³⁷ V obidvoch prípadoch je skratkovitými, typizovanými a ikonicky presnými obrazmi zvýraznená modernita metropoly, ktorá obsahuje množstvo historicky rôznorodých vrstiev. No hoci je týmto spôsobom Bratislava prakticky pripodobnená k Parížu, vo filme je aj prostredníctvom výberu architektonických ikon dvoch miest naznačená odlišnosť ich historických skúseností. V Paríži modernú povahu priestorov zvýrazňujú zábery secesného vstupu do metra či rýchla chôdza popod železobetónový nadjazd s Eiffelovou vežou v pozadí. Aj modernitu v Bratislave zastupuje vertikálna dominanta mesta – Nový most s kaviarňou UFO (bývalou Bystricou). Rozdiel medzi vstupom do metra z roku 1900 (či Eiffelovou vežou o desaťročie staršou) a známym mostom zo začiatku 70. rokov, je však v historických referenciách týchto stavieb; rozdielom medzi typizovaným obrazom Paríža ako hlavného mesta 19. storočia³⁸ – presnejšie, Paríža z čias svetových výstav 1889 a 1900 – a Bratislavou stále obťažkanou spomienkami na socialistickú minulosť.³⁹ Hoci je teda Bratislava prostredníctvom pripodobnenia k Parížu koncipovaná ako metropola, už zvolenými ikonami mesta sa ukazuje, že to, čo v Paríži pripravilo nadmodernitu (architektúra skla a železa),⁴⁰ sa Bratislave „preskočilo“ a nové naskočenie na nadmodernú vlnu sa vníma ako potenciálne traumatizujúce. Modernizácia sa spája s odlišnými ideologickými systémami.

Je teda celkom isté, že aj *O dve slabiky pozadu* referujú k historickej situácii vstupu nadmodernity do životnej skúsenosti Slovákov, donedávna zobrazovaných skôr v kontexte konfrontácie dvoch opozít, „tradičného“ a „moderného“. Kým *Zostane to medzi nami* nadmodernitu prezentuje ako daný stav, film Kataríny Šulajovej ju interpretuje ako novú a potenciálne traumatizujúcu skúsenosť, spojenú s meškaním oproti Západu i s tým súvisiacou nepreložitelnosťou kultúrnej a historickej skúsenosti.⁴¹

Bez ohľadu na to, že si pod „tradičným“ a „moderným“ môžeme predstaviť rôzne koncepty, dôležitý dlho zostával práve ich vzťah binárnych opozícií. V prípade nad-

³⁷ Čiastočne to súvisí s vnímaním hlavnej postavy Zuzy, pohybujúcej sa sústavne medzi snom a bdelym stavom, často pritom vo svojich predstavách zvýrazňujúc obvyklé koloniálne či turistické stereotypy konca 19. storočia, ktoré spolu so secesným slohom inšpirujú aj výtvarnú stránku filmu.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *Paríž, hlavné mesto XIX storočia*. In *Illuminácie*. Bratislava: Kalligram, 1. vyd. 1999, s. 180 – 193. ISBN 80-7149-248-5 (esej z roku 1935).

³⁹ S niekdajším Mostom SNP sa spájajú viaceré negatívne asociácie, počnúc väzbou jeho výstavby na búranie niekdajšej židovskej synagógy a stredovekých uličiek, až po nesprávne interpretácie tvaru kaviarne Bystrica so vzdávaním holdu Sovietskemu zväzu a jeho kozmonautických úspechom.

⁴⁰ Aj Augé prezieravo upozorňuje na korene nadmodernity v hypermodernej architektúre 19. storočia, teda v architektúre, analyzovanej Walterom Benjaminom v jeho *Pasážach* (Ref. 2, s. 89).

⁴¹ Tá na Zuzu napokon doľahne vo chvíli, keď chce „francúzskym“ deťom prerozprávať príbeh o šedej myške, ktorý nedávno dabovala. Náhle si uvedomí paradoxnosť situácie (stretnutie seba ako „šedej myšky“ zo socialistického bloku a černošských detí ako už integrovaných do francúzskej spoločnosti) a rozprávku im so slzami v očiach porozpráva v slovenčine.

modernity sa však binárne opozície strácajú. Nadmodernita predpokladá koexistenciu historických skúseností, ktoré na druhej strane potláča a prekračuje. Na rozdiel od miesta, nemiesto vyznačuje priestor, v ktorom rovnako tradičné, ako i moderné formy kolektívnej identity strácajú zmysel. Je to priestor pretrhnutia väzieb s komunitou, v ktorom sa identita nestáva prostriedkom interakcie či vzájomného vymedzovania medzi kultúrami a epochami, kolektívne identity sa stávajú dočasnou, neraz bezkontaktnou príbuznosťou a osobná identita je potrebná nanajvýš ako vstupenka (v podobe cestovného lístka, pin kódu bankomatovej karty, občianskeho preukazu), ale nežiadúca v procese tranzitu – teda v procese používania nemiesta. Ak sme spomínali, že nemiesto nie je utópiou ani heterotópiou, pre Augého je ešte dôležitejšie zdôraznenie, že nejde o územie modernity, ba ani postmodernity – skôr ide o územie čohosi, čo ich prekračuje i obsahuje zároveň, preto je prefix post- nahradený prefixom nad- (*sur-modernité*). Práve z tohto hľadiska je vstup nadmodernity do slovenskej kinematografie síce výnimočný, ale aj logický. Je totiž akýmsi vyústením predchádzajúcich typov priestorov, ktoré vedome i podvedome upozorňovali na krízu národnej identity. Je tiež, vďaka frekvencii nemiest či už vo forme skromného supermarketu, nablýskaného nákupného centra alebo nového druhu priestorov cestovateľa (ako „archetypu nemiesta“)⁴² – extrémnym vyjadrením krízy identity ako takej, keďže „priestor nemiesta nevytvára ani osobnú identitu, ani vzájomné vzťahy, ale výlučne samotu a podobnosť“⁴³.

Ťažkosti s nachádzaním kinematografických pendantov antropologického miesta, s hľadaním komplexných obrazov spoločnosti vedú na prahu vzniku samostatného štátu nielen k nahrádzaniu miesta postmodernými heterotopiami i utópiami, ale aj rozpojenými priestormi prvých filmov Martina Šulíka. Fragmenty priestoru, s ktorým hlavný protagonist stratil prepojenie, či obrátená záberová triáda situačný záber – pohľad – protipohľad, na ktorú v súvislosti s úvodom *Nehy* upozorňuje Martin Ciel,⁴⁴ totiž nie sú len formálnymi ornamentmi, ale naznačujú stratu funkčnosti priestoru. Fragmentárne zábery obmedzujú predstavu o navzájom prepojených priestoroch, čím sa čiastočne blížia k Deleuzovej predstave o úlohe rozpojených priestorov v rámci opúšťaniu senzomotorických schém klasického filmu a upozorňovania na „krízu pravdy“,⁴⁵ zatiaľ čo celky upozorňujú na dekadentnú nefunkčnosť, ako napríklad v prázdnej kaviarni, kde Šimon stretne Máriu s Viktorom. Táto koncepcia priestoru evokuje Deleuzovu definíciu rozpojených priestorov najzreteľnejšie práve v rozfragmentarizovaných zátišiach z miestností, v ktorých Šimon trávi čas osamote. Tie rovnako, ako napríklad svetelné pruhy, presvitajúce cez spustené rolety v Šimonovom mestskom byte, sťažujú podrobnú identifikáciu priestoru a upozorňujú rovnako na krízu subjektu, ako i na stratu vzťahu s kolektívnou identitou. Či už ide o úvodný rozpojený priestor Šimonovej izby vo vidieckom rodinnom sídle vo chvíli, keď si Šimon uvedomuje odcudzenie od rodičov, alebo o jeho mestský byt, vo vzťahu ku ktorému sa takisto stráca funkčnosť i osobné puto – v oboch prípadoch je najmä väzba na národnú identitu zámerne narušená. Tradičné i moderné priestory

⁴² Ref. 2, s. 83.

⁴³ Ref. 2, s. 98.

⁴⁴ CIEL, Martin. *Popis filmu Nehy*. In *Svet v pohyblivých obrazoch Martina Šulíka*. Editor Marian Brázda. Bratislava : Slovenský filmový ústav, 1. vyd. 2000, s. 22–53., s. 25 a n. ISBN 80-85187-19-1.

⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *Rokovania 1972-1990*. Bratislava : Archa, 1. vyd. 1998, s. 70-74. ISBN 80-7115-063-0.

stratili rovnako funkciu domova ako i zmysel sprostredkúvania prepojenia s komunitou. Šimon si berie stoličku, určenú na interiérové používanie a oblečený v čomsi, čo pripomína ľudový kroj, sa presúva na dvor. Tak, ako slová, aj veci ako symboly stratili zmysel. Čaro prvých Šulíkových filmov vyplýva teda i zo schopnosti vymiestňovať popri ľuďoch i veci, klásť ich do kontextov, do ktorých tradične nepatria, či narúšať ich obvyklú funkcionalitu „nesprávnym“ použitím.⁴⁶ Za ním však presvítá kríza tradičných identít, tak rodinnej, ako i národnej.

Rovnako priestory Šulíkových filmov, s významným príspevom Františka Liptáka ako architekta, ako aj urbánne priestranstvá a moderné kaviarne, ktorými sa pohybujú postavy filmu *Na krásnom modrom Dunaji*, či štylizované priestory *Vášnivého bozku* však stále podvedome vzdávajú hold identite a teritóriu.⁴⁷ Priam symbolický je Šulíkov prechod od rozpojených, uzavretých a klaustrofobických svetov *Nehy* k putovaniu krajinou v *Orbis pictus* a napokon k historikám *Krajinky* s jej adoráciou transformácií a mystifikácií ústnych rozprávání, ktorými sa kolektív udržuje pokope.

Do blízkosti nemiest sa dostávame až na prahu vstupu Slovenska do Európskej únie, vo filmoch, ktoré nás k nim vedú prostredníctvom analógie medzi stavom používateľa nemiesta a osamelosťou. Spomínané príklady z filmov *Zostane to medzi nami* i *O dve slabiky pozadu* pritom nemiesta spájajú s pokusmi komunikovať s druhým, komunikovať inak než len so systémom nadnárodného obchodu či neosobných textov a „návodov na použitie“. Ani v jednom filme nevidíme len typické obrazy komunikácie v rámci nemiesta, aké opisuje Augé. Úsilie o medziľudskú komunikáciu je nástoječivé v Šulajovej filme, ale zreteľné aj u Šindelku. Z posilňovne jeho protagonistka volá milencovi a hneď nato snúbencovi, do sterilnej kaviarne si diskdžokej Tomáš zavolá poslucháča svojej rozhlasovej relácie a chce sa s ním zoznámiť. Rovnako snaha manipulovať druhými, ako i technologická či textová mediácia však narúšajú bezprostrednosť, a tak sa aj z rozhlasového poslucháča vyklúpe podivín, ktorý útržky románu na pokračovanie prezentuje ako vlastné zážitky. Z dramaturgického hľadiska ide o variovanie pokusov o (rôznymi spôsobmi) mediovanú komunikáciu, v ktorom Danica a jej partner Míchal zastupujú svet krajnej pretechnizovanosti a Tomáš naopak sprostredkúva spojenie so starším, ešte analógovým svetom empirickej skúsenosti. Neschopnosť nadviazať bezprostredný kontakt je vlastnosťou oboch svetov. V úvode filmu, potom, ako sa dlho obšmietal okolo vstupných dverí bratislavského Auparku – typickej značky zautomatizovaného funkcionalizmu, aký je častý v architektúre nemiest – sa Tomáš rozhodne spáchať samovraždu a až takýmto spôsobom načať komunikáciu so svetom. Nevedno však, do akej miery bol jeho pokus myslenný vážne a do akej ako hra. Kontakt s ľuďmi totiž najradšej uskutočňuje na diaľku, vyzvára na cudzie zvončeky, odpočúva hádky v susednom byte cez otvor spoločnej šachty a aj Danicu sleduje cez presklenú stenu vo svojom byte. Stopu po nehode, ktorú sám spôsobil – úlomok skla – schováva na podlahe svojho bytu ako nástrahu

⁴⁶ Pozri napríklad Šimonov vzťah k jedlu, ktorý sa zrkadlí v jednom z prvých záberov filmu, v zátiší s prevrhnutým pohárom a kvapkajúcim kompótom, alebo neskôr, keď sa Šimon, ktorý evidentne stratil pocit hladu, pokúša jesť z taniera, predtým pridržiavaného nad hlavou na vlastnom chodidle („hungry“, prečíta zo svojej nástenky s anglickými slovíčkami, a následne slovíčko komentuje: „I am not hungry“).

⁴⁷ Hold identite samozrejme neznamená, že by táto nebola premenlivá, nepolapiteľná, neistá – znamená len to, že postmodernita ešte nie je nadmodernita a teda ani uvedené slovenské filmy ešte vždy nepatria do sveta nadmodernity, aký definuje Augé: do sveta, v ktorom sa identita vymedzuje vo vzťahu k tranzitu (alebo trhového obehu), a nie vo vzťahu k miestu.

pre návštevy, neschopný priamej intervencie do svojho či ich životov. Sprostredkovanie a scudzujúce efekty sprostredkovania sa týkajú tak nových technológií, ako aj obyčajného opakovania cudzích slov v cudzom jazyku, ktorým sa zabáva Danica. Úprimnosť sa prostredníctvom farára i freudovského sexuológa-psychoanalytika spája s tradičnými kresťanskými hodnotami, no s jej ignorovaním sa postavy celkom nezmierili.

V súvislosti s týmito filmami nemôžeme hovoriť v prísnom slova zmysle o nemieste, ale naopak, pripomenúť si Augého poznámku, že „v konkrétnej realite dnešného sveta sa miesta a priestory, miesta a nemiesta prepletajú a vzájomne dopĺňajú“.⁴⁸ Základná definícia ne-miesta teda zostáva definícia per negationem: „Ak sa miesto dá definovať ako identitárne, relačné a historické, potom bude priestor, ktorý sa nedá definovať ani ako identitárny, ani ako relačný, ani ako historický, nemiestom“⁴⁹. „Nadmoderná doba produkuje nemiesta, priestory, ktoré nie sú antropologické a ktoré, na rozdiel od baudelaireovskej modernity, nepripúšťajú prvky predmodernity. Starobylé miesta sa tu spisujú, klasifikujú a vyhlasujú za ‚miesta pamäti‘ (lieux de mémoire), zaberajúce zvláštne a prísne ohraničené priestranstvá“⁵⁰.

Namiesto toho, aby sme uvažovali o postupnom prerode slovenského filmu a jeho pomalom, ale istom objavovaní nadmodernity, musíme brať do úvahy utopickosť – alebo presnejšie – dystopickosť takéhoto projektu, ktorá je takmer porovnateľná s dystopickosťou samotnej Augého definície nemiest (ako priestorov, v ktorých človek zostáva sám, osamelý, zbavený identity, ponorený len do otvorenej komunikácie so systémom nákupného centra, letiska, bankomatu, diaľnice). Ide o vystihnutie jedného, i keď prehliadaného, aspektu súčasných spoločností (resp. v našom prípade kinematografií). V tomto kontexte nemožno nespomenúť príklad prechodu v opačnom smere, prechodu od kultúry nemiest ku kultúre miest, z *Návratu bocianov* Martina Repku. V úvode filmu vidíme letiskovú halu, cez ktorú svižne prejde pár letušiek a steward, všetci perfektne no takmer navlas rovnako upravení, s rovnakými príručnými kufírkami na kolieskach, s ktorými bez zaváhania a zbytočnej straty času (efektívne i vizuálne efektne) v rovnakej chvíli zabočia každý k svojej schránke s poštou. V tej si však jedna z letušiek nájde výpoveď a následne ju už viac neuvidíme so strohým ulízaným účesom a silným mejkapom, ale len s prirodzene kučeravými vlasmi. O niekoľko obrazov ďalej, potom, ako si uvedomí odcudzenie, ktoré zavládlo v jej vzťahu s milencom i s vlastnou matkou, už cestuje k starej mame na východné Slovensko. Cestuje v malom ošarpanom autobuse, úzkou provinčnou cestou. Vcelku podobnou lokálkam, za ktorými cíti nostalgiiu aj Augé.

Zdanlivo marginálny, krátkotrvajúci obraz Vandinej cesty autobusom je dôležitejší, než sa na prvý pohľad zdá. Nepatrí do sféry akejsi „thirdworldization“ – teda „trefosvetizácie“ Slovenska,⁵¹ ale, naopak, je prvým z tých, ktoré upozorňujú na lokálne čaro krajiny, ktorá síce stojí priamo na prahu hypermodernej Európy, ale ešte

⁴⁸ Ref. 2, s. 102.

⁴⁹ Ref. 2, s. 75.

⁵⁰ Ref. 2, s. 75.

⁵¹ Termín, ktorým Maria Todorova upozorňuje na krízu reprezentácií po páde železnej opony, keď sú niektoré časti bývalého „Druhého sveta“ zobrazované na spôsob rozvojových krajín. Todorova si síce všima primárne reprezentácie balkánskych krajín, no jej termín je možné rozšíriť aj na ďalšie, menej rozvinuté časti bývalého socialistickeho bloku. TODOROVA, Maria. *Imagining the Balkans*. New York : Oxford University Press, 1. vyd. 1997. 272 s. ISBN 978-0195087512.

si zachovala ľudskosť a intimitu miest. Opozíciu Slovensko – Nemecko teda nemáme chápať ako opozíciu „tradičné“ verus „moderné“, ale naopak ako opozíciu zanikajúceho, ale ešte vždy ľudského moderného, a dekadentného, odcudzeného nadmoderného. V tejto ideologickej linke Repka pokračuje ďalej. Jeho film môžeme čítať ako sériu rôznych moderných spôsobov presunu, ktoré zostávajú v kontraste s úvodným obrazom, evokujúcim nielen neosobný tranzit, ale aj celkovo odcudzený životný štýl v nadmodernom svete. Okrem obrazu Vandy cestujúcej lokálnou cestou, je do filmu vsunutý aj obraz jej nemeckého milenca Davida, ktorý pre zmenu cestuje moderným rýchlikom. V tomto prípade už Repka zreteľne tematizuje moderný vzťah medzi cestovaním a krajinou. Obraz rýchlika je situovaný na pozadí typizovanej ikonografie s obrysami slovenských hôr – čím sa okrem stereotypnej evokácie národnej identity evokuje relatívny dostatok času na oboznamovanie sa s lokálnym, iným, novým. Ešte výraznejšia je táto väzba medzi etnickými symbolmi, lokalizovanými do krajiny, a „modernou“ dopravou v epizóde Davidovho presunu z lokálnej železničnej stanice do dediny Runina, kde očakáva, že stretne Vandu. David cestuje s Rómom Karolom na jeho mopede, zastavia sa však pri cintoríne nemeckých vojakov z druhej svetovej vojny, ktorý chce Karol ukázať „Dojčovi“. David nejaví o cintorín záujem, čím naznačuje, že mu je ľahostajné uvažovanie o kolektívnej vine, ktoré postihlo generáciu jeho otcov a v širšom a podstatnejšom zmysle že mu je ľahostajná vlastná etnická identita. Nasledujúci záber – veľký celok na cintorín, krajinu za ním a dvojicu v jeho popredí – na druhej strane exotifikuje Slovensko, ktoré je vďaka prvkom regionálnej ľudovej architektúry, použitých v návrhu cintorína,⁵² znova prepojené s tradičnými symbolmi etnicity.

Slovensko je v *Návrate bocianov* koncipované so zreteľom na dve zásadné paradigmy zobrazovania východnej hranice Európy. Prvou z nich je paradigma sformovaná počas 18. a 19. storočia a upevnená na jeho vstupe do „novečenta“. Druhou je na ňu nadväzujúca, ale aktuálnejšia paradigma spojená s obavami Európskej únie z imigrantov, prichádzajúcich z rôznych ázijských (vrátane bývalých sovietskych) krajín. Ide o výnimočný príklad filmu, v ktorom dominuje videnie národnej identity „zvonka“, nie zvnútra, ako je v súčasnej slovenskej kinematografii pravidlom.

Takéto videnie odporuje súdobým trendom v slovenskej kinematografii. Ilustruje pretrvávajúci obraz Slovenska ako krajiny zasvätenej identite. Konfrontácia Nemecka ako krajiny nemiest, rozplynutia národnej identity a odcudzených vzťahov a Slovenska ako krajiny spojenej s vysnívanými miestami etnografov 19. storočia, miestami, kde ľudia žijú v pokojnom rytme súladu s prírodou aj s vlastným národným temperamentom (tu ilustrovaným konfrontáciou dvoch rovnako stereotypne zobrazených komunit, slovenskej a rómskej), je v naratíve filmu spojená s dvomi rozdielnymi významami ochrany identity. Pre Vandu, ale i jej priateľa Davida, funguje Slovensko ako dočasný priestor spomalenia a návratu k vlastnému „ja“.⁵³ Tak ako jej babička, ktorá sa na starobu vracia na Slovensko, kde vyrastala, aj Vanda práve

⁵² Ide o nemecký vojenský cintorín vo Važci, ktorého vstupná brána evokuje architektúru ľudových dreveníc.

⁵³ V tomto zmysle ide o obdobný návrat ku „koreňom“, aký sprostredkúva záhrada v rovnomennom Šulíkovom filme. Repka však vychádza z herderovskej predstavy, že takýto rajský svet, explicitne asociovaný s „Východom“, z odcudzeného „Západu“ zmizol a treba za ním cestovať. Babička sa iba vracia do krajiny svojho detstva (narážka na vyhodenie domácich Nemcov po druhej svetovej vojne), no Vanda musí tú svoju opustiť.

v tomto prostredí znova nachádza (starú) lásku. Na druhej strane však Slovensko funguje ako hranica Európy, ako hrozba i potenciálna ochrana jej identity pred imigrantmi z Ázie.

Obraz Slovenska v *Návrate bocianov* nie je obrazom antropologického miesta. Je obrazom utopického miesta, totiž skanzenu, a zároveň hranice. Kombinácia týchto dvoch priestorových metafor oživuje exotizmus 19. storočia, aký nachádzame v západných diskurzoch o východnej i juhovýchodnej Európe,⁵⁴ no aký v slovenskej kinematografii nemá celkom obdobu (najviac sa mu približuje len exotický, až bukolický obraz Slovenska v Lutherovom *Úteku do Budína*). Ide o celkom výnimočný príklad neakceptovania antropologických dimenzií miesta, ktorý – i keď spoluscenáristom filmu bol Eugen Gindl – nadväzuje na ojedinelú dvojdomú pozíciu jeho režiséra. Martin Repka totiž vyrastal a väčšinu svojho života strávil v Nemecku a už vo svojich krátkometrážnych filmoch reflektoval tematické či produkčné možnosti, ktoré mu poskytuje dvojitá národná identita.

Pre ostatných slovenských režisérov, ktorí svoju kultúru môžu reflektovať zvnútra, však platí podobný nezájem o skúsenostne overiteľné miesto. Čiastočne by sme ho mohli asociovať aj s rezignáciou na konzultovanie sociologických či historických výskumov.⁵⁵ Ako sme si pripomenuli už v úvode, od roku 1989 pritom vzniklo niekoľko filmov, zaoberajúcich sa národnou identitou cez prizmu krízových období národnej minulosti (*Právo na minulosť*, *Anjel milosrdenstva*, *Papierové hlavy*, *Tábor padlých žien*, *Kruté radosti* či *Útek do Budína* a napokon i prvý a zatiaľ jediný film o období normalizácie, *Muzika*). A rovnako vznikol slušný počet filmov, ktoré národnú identitu reflektujú cez prizmu etnickej, rasovej, konfesionalnej či generačnej a ideologickej diverzity, prípadne aj genderovej neukotvenosti (napr. *Hana a jej bratia*). Filmy Martina Šulíka, ale aj „*Fontány*“ Dušana Rapoša, či filmy Štefana Semjana, Mira Šindelku a Vladimíra Balca z 90. rokov (*Na krásnom modrom Dunaji*, *Vášnivý bozk*, *Rivers of Babylon*), mestské filmy nového tisícročia, ale aj dokumentárne filmy Generácie '90 – všetky upozorňujú na opúšťanie konceptu fixnej identity smerom k identite premenlivej a relačnej, pričom zároveň dokumentujú vstup diskurzu postmodernity a neskôr i populárneho diskurzu multikulturality do slovenského umeleckého priestoru. Väčšina týchto filmov sa však zámerne či nezámerne vyhýba etnografickým či historickým miestam a, naopak, fascinujú ju heterotopie, odcudzené priestory, historické pamiat-

⁵⁴ Pozri napr. WOLFF, Larry. *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford : Stanford University Press, 1. vyd. 1994. 436 s. ISBN: 9780804727020; a GOLDSWORTHY, Vesna. *Inventing Ruritania : the Imperialism of the Imagination*. New Haven and London : Yale University Press, 1. vyd. 1998. 254 s. ISBN 9780300073126.

⁵⁵ Táto rezignácia, charakteristická na prelome 80. a 90. rokov, je však postupne prekonávaná, napríklad v podobe objavenia žánru oral history, spojeného s konzultáciami s historikmi v rámci filmovej tvorby Ústavu pamäti národa. Faktom však ostáva, že filmy, založené na spolupráci s odborníkmi, bývajú nezdierka menej „viditeľné“. Navyše, sama spolupráca s odborníkmi nemusí zákonite viesť k znovunájdeniu „miesta“ a rovnako sa nemusí využiť tvorivo. Spolupráca s historikmi kombinovaná s využívaním filmových a fotografických archívov napríklad často vedie k oživeniu publicistických či populárno-náučných žánrov, v ktorých sú výpovede odborníkov a archívne materiály používajú najmä na účely konvenčnej legitimizácie malých dejín. Medzi výnimky z produkcie ÚPN patrí napríklad pokus o konfrontáciu architektúry rusínskych drevených kostolíkov so sovietskymi filmami 30. rokov v príbehu o optácii slovenských Rusínov *Jozef a jeho bratia* Anny A. Hlaváčovej. Tvorivejší prístup môžeme sledovať hlavne mimo sféry publicistického a náučného filmu, napríklad v priamom nadväzovaní na výskumy renomovaných etnografov v novších filmoch o Rómoch (*O Soni a jej rodine* vznikol na základe konzultácií s romistkou Milenou Hübschmannovou, *Cigarety a pesničky* v spolupráci s Janou Belišovou).

ky, v ktorých sa nánosy minulých dôb rozpúšťajú v nových funkciách – ako sa to deje pri premene bratislavskej lekárne „U Červeného raka“ na priestor sexuálnej iniciácie vo filme *Hana a jej bratia*. S naliehavou absenciou klasického antropologického miesta sa stretávame v podobe rozpadajúcich sa domovov, ako vo filmoch o rodinných alebo mileneckých krízach typu *Quartétt*, *Neverných hier*, *Ticha* i *Slniečného štátu*, – alebo v podobe explicitných heterotopii akými sú historicky tak rôznorodé priestory, ako vojenská nemocnica v *Anjelovi milosrdenstva*, kaviareň Bystrica vo filme *Na krásnom modrom Dunaji*,⁵⁶ byt prerobený na rozhlasovú stanicu Európa vo filme *Vadí nevádí* i nápravný tábor, ktorým sa nová štátna moc pokúša vymazať spomienky na odlišný typ heterotopie – teda nevestinec – ako to vidíme vo filme *Tábor padlých žien*.

Sledovaním antropologických dimenzií priestorov v slovenskom filme môžeme získať veľa informácií o jeho implicitnom vzťahu k ľudskému subjektu, jeho identite, ku kolektívnym a skupinovým identitám. Absencia miesta sa pritom nemusí nevyhnutne spájať s krízou identity a dokonca môže byť vedome zvolená ako súčasť analýzy vzájomne si protirečiacich aspektov spoločnosti. Vezmime si ako príklad *Iné svety* Marka Škopa a *O Soni a jej rodine* Daniely Rusnokovej.

Prvý z nich a priori vychádza z možnosti získať obraz o spoločnosti jej správnou klasifikáciou na jednotlivé skupinové identity. Jeho klasifikácia je však nesúrodá, podriadená svojvoľným kritériám. Ide o identity rôznych minorít, etnických, konfesionálnych, generačných či určených privilegovaným sociálnym statusom. Rôznorodosť klasifikačných kritérií akoby odrážala úsilie vystihnúť dialogický vzťah medzi transformujúcou sa diverzitou a silnejúcou nivelizáciou v slovenskej spoločnosti. Populárny raster východnej Európy v procese transformácie, ktorý bol okrem iného aj zárukou medzinárodného úspechu tohto filmu, však narúša to, že sa vo všetkých prípadoch vybrané „postavy“ zapletajú do pasci svojich diskurzívnych identít, ktoré stratili alebo ešte nezískali podporu sociálnej infraštruktúry. Chvíľami prednášajú frázy, o ktorých predpokladajú, že sa od nich očakávajú, a v súvislosti s aktom filmovania sa usilujú pridržať identít, ktoré reprezentujú. Dramaturgia filmu vychádza z napätia medzi vzájomným ovplyvňovaním filmovej a žitej reality. Sebaironicky ale aj nechtiac, akoby náhodou je v ňom zdôraznená konštruovanosť jednotlivých situácií, prostredníctvom ktorých sa postavy často dostávajú mimo „predpísaných“ rolí.⁵⁷ Takýto nesúlad medzi snahou o klasifikáciu a evidentnou neredukovateľnosťou svojich respondentov na identity, ktoré vo filme zastupujú, resp. medzi fungovaním sebaidentifikácie „zvnútra“ a identifikácie „zvonka“, Škop napokon prekonáva v autoreflexívnom geste, keď svojich respondentov nechá stretnúť sa na kopci za mestom. Práve tu, pod svetlom zapadajúceho slnka a nánosmi možnej mytologickej symboliky, je ich redukcia na Rusína, Róma, Židovku, starnúceho etnografa, mladého folkloristu či chlapca bohatých rodičov dovedená ad absurdum. Protagonisti filmu na prvý pohľad dostávajú rozmer biblického „ecce homo“ a zároveň utopického spo-

⁵⁶ V tomto prípade nejde len o heterotopiu, ale najmä o kombináciu rozhladne so skryšou, keďže protagonistom sa podarí zostať neviditeľným pred políciou aj vtedy, keď táto nasadí pátrací vrtuľník.

⁵⁷ Hoci každá z nich má reprezentovať určitú sociálnu alebo etnickú skupinu, nie v každej situácii máme dojem, že sa so svojimi typizovanými diskurzmi aj naplno stotožňujú. Najviditeľnejšie je zdôraznenie existencie čohosi „za textom“ vtedy, keď starý pán Lazorik skloní hlavu na stól a tvári sa, že spí. Vzápätí sa prizná, že to iba hral. Jeho gesto však má stále potenciál zotrvať v divákovej myslí ako symbol túžby vystúpiť z roly (do ktorej je Lazorik postavený už preto, že čosi *reprezentuje* a že toto reprezentované nie je len on sám, ale aj určitá generačná a diskurzívna identita).

čtenstva, nažívajúceho v mieri napriek evidentným rozdielom. Pripomínajú zostavu Noemom zachránených zvierat, ktoré sa zoči-voči potope pokúšajú nadviazať priateľskú komunikáciu a zároveň si uvedomujú, že tu nie sú prítomní ako „z každého druhu pár“, ale každý sám za seba. V skutočnosti teda ide o evokáciu heterotopie príbuznej „šťastným a všeobjímajúcim“ heterotopiám záhrad a zoologických záhrad,⁵⁸ ale pritom odhaľujúcej nárast skúsenosti samoty, aký je podľa Augého príznačný pre nadmodernitu.

Neprítomnosť miesta vo filme Daniely Rusnokovej vyplýva z úplne odlišnej logiky. Z odhodlania nakrútiť intímny portrét rómskej ženy, ktorý sa v konečnom dôsledku radikálne vybočuje z radu obrazov Rómov ako problematickej menšiny. Sociálny priestor je v tomto filme potlačený, kultúrne špecifiká Soninho myslenia či kultúrou podmienené špecifiká života, aký vedie, sú nám predložené v zvláštnej čistote. Namiesto ustavične prítomného hlasu majority, ktorý hodnotí (a teda má právo aj prehodnocovať) svojho „iného“, očitáme sa v situácii dialógu Sone a režisérky (v ktorom má Soňa funkciu skôr Lévinasovského Druhého ako Žižekovského malého Iného).⁵⁹ Sonine monológy sú totiž adresované režisérke, Sonino správanie sa blíži situácii, v ktorej by nebola prítomná kamera a režisérka často ruší „rampu“ a priznáva filmu status dialógu i umelo, či dodatočne, vytvorenej situácie. Fenomenologicky stále ide o silné vedomie situácie nakrúcania filmu, na druhej strane však ide o film, v ktorom sa namiesto s miestom stretávame s intimitou domova, do ktorého nás „iný“ takpovediac s „čistým srdcom“⁶⁰ pozval.

Na rozdiel od filmu *Iné svety* je menej známy a nie tak široko distribuovaný Rusnokovej absolventský film jedným z mála, ktorým sa podarilo absenciu miesta využiť ako klad, nie ako únik pred nemožnosťou spoznať druhého. Druhý je tu totiž prítomný, nie je žiadnou symbolickou fikciou implantovanou zvonka. Aj v tomto zmysle je film *O Soni a jej rodine* v kontexte súčasnej slovenskej kinematografie výnimočný. Je aj jedným z mála príkladov vyhnutia sa anachronickej verzii multikulturality ako druhu politickej korektnej reči a zároveň reči, vychádzajúcej z axiómy uzavretých, navzájom nekomunikujúcich kultúr.

Táto štúdia je výstupom z grantového projektu VEGA č. 2/0190/09 („Subjektívne dejiny v českom a slovenskom dokumentárnom filme“).

⁵⁸ Pozri Ref. 13, s. 80 – 81.

⁵⁹ Lévinasova fenomenologická koncepcia predpokladá stretnutie s tvárou druhého ako základ etického vzťahu, ktorý v nás vyvoláva pocit zodpovednosti a hanby (pozri napr. BARBARAS, Renaud. *Druhý*. Praha : Filosofia, 1. vyd. 1998, s. 32 – 40. ISBN 80-7007-104-4). Na rozdiel od Lévinasovho Druhého, ktorý si voči mne zachováva absolútnu inakosť a presahuje moju predstavu o ňom (tamtiež, s. 32), je Lacanov „malý Iný“ *fantazmatickou* konštrukciou (a „veľký Iný“ zas predstavuje *symbolickú* autoritu). Nie je to samostatný subjekt, malý Iný totiž reprezentuje strachy určitého spoločenstva. Je to figúra cudzieho zdanlivo integrovaného do majoritného spoločenstva, no pritom potenciálne nebezpečného a esenciálne odlišného. Často sa spája s predstavou krádeže pôžitkov (alebo práce), a predovšetkým, javí sa ako nezničiteľný. Nemožno ho (symbolicky) vykastrovať, a teda čím viac podlieha ničeniu, tým mocnejšie pôsobí. V Žižekovej populárnej interpretácii je typickým veľkým Iným figúra vykastrovaného otca, kým figúrou malého Iného je imaginárny Žid (ŽIŽEK, Slavoj. *Metastaze užívania*. Beograd : Biblioteka XX vek, 1996, s. 76. ISBN 86-81493-25-4).

⁶⁰ *Čisté srdce* je aj názov Rusnokovej študentského autoportrétu, nakrúteného počas stáže vo Fínsku v čase majstrovstiev sveta v hokeji a vstupe Slovenska i Fínska do Európskej únie.

SLOVAK FILM AND SUPERMODERNITY

Jana Dudková

The study deals with the relationship of contemporary Slovak film to place in terms of reduction of interest in ethnographic location. Employing the terminology of the anthropologist Marc Augé, it uses the example of his analysis of non-places as typical signs of supermodernity to examine changes in relation to location in Slovak cinematography after 2001. The analysis of the films *Two Syllables Behind*, *Return of the Storks*, *It Will Stay Between Us* and *Other Worlds* points to the relationship between the representation of supermodern relations (or even directly non-places) and the processes of European integration, accompanied by the crisis of national identity.

Zoznam citovaných filmov:

- Anjel milosrdenstva* (r. Miloslav Luther, 1993)
Bathory (r. Juraj Jakubisko, 2008)
Bratislavafilm (r. Jakub Kroner, 2009)
Čisté srdce (r. Daniela Rusnoková, 2004)
Cigarety a pesničky (r. Marek Šulík, 2010)
Devínsky masaker (r. Gejza Dezorz – Jozef Páleník, 2011)
Hana a jej bratia (r. V. Adásek, 2001)
Iné svety (r. Marko Škop, 2006)
Jozef a jeho bratia (r. Anna A. Hlaváčová, 2009)
Krajinka (r. M. Šulík, 2000)
Kruté radosti (r. Juraj Nvota, 2002)
Legenda o Lietajúcom Cypriánovi (r. Mariana Čengel Solčanská, 2010)
Modré z neba (r. Eva Borušovičová, 1997)
Muzika (r. J. Nvota, 2007)
Návrat bocianov (r. Martin Repka, 2007)
Na krásnom modrom Dunaji (r. Štefan Semjan, 1994)
Neha (r. M. Šulík, 1991)
Neverné hry (r. Michaela Pavlátová, 2003)
O dve slabiky pozadu (r. Katarína Šulajová, 2004)
O Soni a jej rodine (r. Daniela Rusnoková, 2006)
Orbis pictus (r. M. Šulík, 1997)
Papierové hlavy (r. D. Hanák, 1995)
Pokoj v duši (r. Vladimír Balko, 2009)
Právo na minulosť (r. Martin Hollý, 1989)
Quartétto (r. L. Siváková, 2002)
Rivers of Babylon (r. V. Balco, 1998)
Slniečny štát (r. M. Šulík, 2005)
Tábor padlých žien (r. Laco Halama, 1997)
Ticho (r. Z. Liová, 2005)
Tisícročná včela (r. J. Jakubisko, 1983)
Útek do Budína (r. M. Luther, 2002)

- Vadí nevadí* (r. E. Borušovičová, 2001)
Vášnivý bozk (r. Miroslav Šindelka, 1994)
Všetko čo mám rád (r. M. Šulík, 1992)
Záhrada (r. M. Šulík, 1995)
Zostane to medzi nami (r. M. Šindelka, 2003)

REFLEXIA ZLA V UMENÍ A JEHO RECEPCIA

MARTIN PALJESEK

Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Bratislava

Abstrakt: V práci *Reflexia zla v umení a jeho recepcia* sa autor zaoberá súčasným okrajovým postavením umenia, ktoré nielenže tematizuje zlo, ale i realisticky predstavuje drastickosť jeho rozmanitých podôb. Začína vysvetľovaním ako sa dostalo zlo do oblasti umenia a po stručnom historickom exkurze, ukazuje, že podoba zla v umení západnej kultúry 20. storočia je akoby reálnejšia a hmatateľnejšia. Autor upriamuje pozornosť na vnímanie týchto diel. Vychádzajúc pritom zo štúdie Wolfganga Welscha, *Estetika a Anestetika*, upozorňuje na spoločenskú desenzibilizáciu pre reálne konštituovanú skutočnosť. Účinným prostriedkom, ako vyprovokovať otupené zmysly ľudí, je práve umenie predstavujúce reálnu brutalitu zla. Z toho aj vyplýva nasledovný paradox: na jednej strane má toto umenie ambíciu kultivovať svet a na strane druhej je toto umenie pre recipienta nestráviteľné. Avšak dôvody prečo takéto umenie účinnejšie nenaplní svoje poslanie, treba hľadať nielen v jeho šokujúcej povahe, ale i v minoritnom postavení v rámci sveta umenia. A tak sa zdá, že sa ocitlo v bludnom kruhu nepochopenia. V závere práce autor predstavuje problematiku kulminácie zla vo svete z pohľadu psychológa Ericha Fromma. Ten zastáva presvedčenie, že maligne formy agresie nie sú ľuďom vrodené, a že je možné ich potláčať zmenou súčasných sociálno-ekonomických podmienok na také, ktoré budú odrazom skutočných potrieb a schopností človeka. Na základe návrhov predkladaných W. Welschom a E. Frommom, predkladá autor práce hypotézu, či by aj umenie predstavujúce realistické, brutálne zlo – deštrukciu nemalo prejsť dôkladnou revíziou a iným spôsobom narábať s témou zla, v prospech účinnosti jeho vplyvu na spoločnosť.

„Na jednej strane má človek s mnohými druhmi zvíťat spoločne to, že bojuje s príslušníky vlastného druhu. Na druhej strane je však medzi tisíce druhov, ktoré spolu vzájomne bojujú, jediný, u nehož majú tieto boje ničivý charakter. Jedine u človeka nalézame masové vrahy, človek je jediná bytosť, ktorá není prispôbena své vlastní společnosti.“¹

N . TINBERGEN

Približne v druhej polovici 20. st. sa v umení, v tichosti a bez povšimnutia, začala rozširovať a oproti druhým aj presadzovať téma zla. Súvisí to najmä so vznikom populárneho umenia a jeho rýchlym etablovaním sa v štruktúrach kultúry. Hlbšiu príčinu rozšírenia tematizácie zla v umení treba ale hľadať za hranicami umenia. Spontánnym a zdá sa akoby podvedomým spôsobom umelci začali reagovať na kulminujúcu agresiu a rôzne deštrukčné tendencie vo svete, ktorých najfatálnejšie dopady pre širšie spoločenstvá sa ukázali v početných genocídach.

¹ FROMM, Erich. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha : Aurora, 2007, s. 13. ISBN 978-80-7299-089-4.

Zlo, krutosť a deštruktivita v umení

Odkedy sa na zemi objavil nový druh – homo sapiens, teda moderný človek (asi pred 40 000 p.n.l), objavuje sa spolu s ním aj mimoriadne temná a ničivá sila, ktorá pri dobývaní sveta nepozná hranice, a ktorá bez príčiny začala pustošiť dovtedy pokojne fungujúci život, objavuje sa zlo. Tento fenomén neslúži životu, nenapomáha prežitiu a čo je najhoršie, zlu sa podarilo zotročiť si ľudí, svojich rodičov. Je absolútnym paradoxom, že človek, koruna tvorstva, obdarený tou najúčinnjšou výbavou k prežitiu (inteligencia, sebazpoznanie, prispôsobivosť, či fantázia), je zároveň jediným živočíchom, ktorý môže poškodzovať, mrzačiť alebo aj zabiť iného príslušníka svojho druhu bez toho, aby mal pre svoj čin biologické odôvodnenie, alebo úžitok. Ba dokonca nachádza v tejto ničivosti potechu.

Fenomén zla sa do umenia dostáva pomerne neskoro, vieme, že pravekí ľudia svoju kreativitu pretavovali do magických a zväčša zoomorfných výtvorov, kde zlo a agresia človeka namierená voči človeku absentuje. Až s postupným pokrokom, kedy sa z lovca stáva hospodár, sa výrazne mení aj povaha umenia. „Vážnosť, tajomnosť, náboženský cit, mýtus magického tvorenia ustúpili a ich miesta zaujali všedné výjavy, prvé obrazové kroniky a prvé kreslené seriály na skalách.“² Netrvalo dlho a okrem všedných zobrazení poľovačiek na diviaky a jelene, sa začali tvoriť aj vyobrazenia, na ktorých človek poľuje na človeka (ako môžeme vidieť na náleziskách v Dogues a v Gasulle)

Tento moment datujeme niekde medzi 5. až 4. tisícročie pred naším letopočtom a odvtedy dostalo v umení zlo veľmi veľa podôb. Pre nás je primárne zaujímavé vážne umenie západnej kultúry, ktoré krátko pred nástupom 20. storočia začalo radikálne meniť svoju povahu. Ide o zmeny, ktoré majú pôvod v odmietaní krásy a vo vzniku nových, technicky reprodukovateľných umeleckých médií. Rozchod umelcov s kategóriou krásna sa udial v prípade niektorých akoby nevedome, na druhej strane iní sa zase riadili programom. Mnohí umelci jednoducho začali pocífovať, že dôvodov krásne reprodukovateľnej viditeľnej reality je čoraz menej a menej. Aký má vôbec význam maľovať, písať, či komponovať “krásne” o kráse tohto sveta, keď vo svete dochádza k takým ohavným šialenstvám, ako je vojna. Myslíme si, že aj tieto okolnosti mali do istej miery vplyv na meniaci sa charakter podoby stvárnovaného zla v umení. Zlo našlo svoje zastúpenie v krutosti – deštruktivite, a od 20. storočia pôsobí oveľa desivejšie ako kedykoľvek predtým. Iste, nechceme marginalizovať pocity hrôzy, aké sprevádzali ľudí trebárs v stredoveku pri dívaní sa na pôsobivo vytesaného diabla, niekde na portáli chrámu. Možno pohľad na nadprirodzené zlo mohol mať väčší účinok a naháňať ľuďom v stredoveku väčšiu hrôzu, než výjavy mučenia svätcov. Prečo ale porovnáваме pôsobenie stredovekého výjavu nadprirodzeného zla s pôsobením toho skutočného zla? Ide nám o to, ukázať, že podoba zla v umení 20. storočia je reálnejšia, akoby hmatateľnejšia. Vznikol celý rad diel, kde ich autori skutočne veľmi naturalistickým spôsobom doslova obnažili surové chladnokrvné zlo. Krutosť a násilie je v nich preto až natoľko drásavé, lebo predstavujú to, s čím drvivá väčšina recipientov nielenže neprišla nikdy do priameho kontaktu, ale si dovtedy ani nevedela predstaviť. Umelci takéto zlo nemuseli vôbec upravovať,

²PIJOAN, José. *Dejiny umenia 1*. Bratislava: Tatran, 2. vyd. 1987, s. 34. ISBN 61-809-87.

či prifarbovať, stačilo ho len odpozorovať a svoje svedectvo posunúť recipientom. Umenie s takýmto obsahom tvorí iba veľmi úzku, menšinovú skupinu, ktorá navyše postráda nejakú vnútornú spríaznenosť, keďže nemáme záznamy o tom, že by si ich tvorcovia vytýčili nejaký spoločný, násilie tematizujúci program. Pri pohľade z opačnej strany je ale jeho okrajovosť zarážajúca a svojím spôsobom tak trochu aj nespravodlivá, pretože ním vnímaví umelci zaujali len postoj ku súčasnej kulminácii násilia – deštrukcie vo svete, a to je to, čo dáva téme chladnokrvného zla v umení punc aktuálnosti a právo na existenciu.

Podobnosti a rozdiely

Budeme sledovať najmä spôsoby, akými autori niektorých typických diel pracovali s témou zla a na aké aspekty kladli pritom najväčší dôraz, a do akej miery je pre tieto diela rozhodujúce ich realistické stvárnenie v súvislosti s vnímaním.

Tvorcovia s ambíciou podať svojím dielom zrekonštruované informácie z oblasti zla, sa hneď na začiatku svojej odvážnej práce ako s prvou prekážkou stretávajú s poznaním, že uchopiť podstatu zla ako celku je nemožné. Môžu z neho vyberať drobné esencie a následne skladať svoje miniatúrne mozaiky – diela, ktorými možno povedia ako pôsobí, no odpoveď na otázku – prečo?, alebo – odkiaľ pochádza?, bude vždy len čiastočná, pretože sa k nej okamžite pridružia otázky nové. Zlo páchané totalitnou ideológiou spracúvajú napríklad Burgess, Kubrick i McDonagh. Diela týchto autorov zároveň tematizujú zlo páchané na deťoch. Patrí sem aj Grodeckého *Mandragora* a v hypotetickej rovine i Trierov film *Antichrist*. V prípade literárneho aj filmového *Mechanického pomaranču*, ako i filmu *Mandragora*, by sa dala typológia zla rozšíriť aj o zlo páchané deťmi. Film Larsa von Triera *Dogville* prezentuje zas pomerne často spracúvané spoločenské zlo namierené voči inakosti jednotlivca. Iným typ zla predstavuje McCarthy román *Táto krajina nie je pre starých*, kde pôsobí prostredníctvom jednotlivca – grandióznej postavy Antona Chigurha. Týmto románom McCarthy ponúkol čitateľovi tiež možnosť dotknúť sa (v oblasti románovej krajiny) široko pôsobiaceho, všadeprítomného zla, ktoré film *Antichrist*, ako princíp metafyzického zla prítomného v celom jeho priestore dotiahol ešte ďalej. Mohlo by sa zdať, že práve cez film *Antichrist* je možné uchopiť (vnímať) jedinú celostnú podstatu zla, avšak každá triezva myseľ ani pri najväčšom úsilí, nedokáže to s istotou potvrdiť. Už len predstava, že všetko zlo sveta je obsiahnuté jedným filmom, ktorého forma i obsah sú z nekonečného množstva možných také aké sú, rúca ten prvý dojem. Nonsens.

Úsilie autorov akoby bolo podriadené princípu dvojsmernej regulácie intenzity pôsobenia zla – násilia. Jedni museli používať prostriedky na jeho utlmenie, druhí si dali záležať aby pôsobilo čo najvernejšie (v jednotlivých prípadoch tejto druhej skupiny dominuje kruté zlo ako také, v iných je podporené priamo násilím). Spomeňme si, že Anthony Burgess i Stanley Kubrick pri tvorbe svojich „pomarančov“ museli reálne násilie prifarbovať, alebo v niektorých momentoch úplne maskovať za zhusťovanie zločinov, ich preexponovanie, zrýchľovanie tempa, či jedinečný slang, inak by sa im diela rozpadli pod ťarchou „iba násilia“, ktoré by prebiehalo temer nepretržite od začiatku až do konca. Ostatní tvorcovia buď sa snažili predstaviť reálne zlo tak, ako by mohlo prebiehať v možných životných situáciách (*Ujo Vankúšik*, *Dogville*, *Mandra-*

gora), alebo upriamili svoje snahy na vytvorenie čo možno najdrastickejšieho a najšokujúcejšieho násilia (všetkého schopný démonický Anton Chigurh v McCarthyho románe, alebo fyzické násilie vo filme *Antichrist*). Pri rekonštrukcii životných obrazov zla, pritom každý z týchto umelcov využíva osobitý originálny prístup, umožňujúci vyplňať tieto obrazy význammi. V prípade Burgessa i Kubricka sme ukázali akým spôsobom vytvorili zrýchlený svet blízkej budúcnosti (azda terajšej prítomnosti), robiaci z individua „nervóznou mechanickú súčiastku“. McDonaghovi sa v jeho dráme zase podarilo predstaviť pomocou primitívneho, hovorového jazyka mimoriadne tesný a kulminujúci drvivý nátlak totalitnej moci, vyvíjanej na jednotlivca, pričom jeho silu len zintenzívňovalo odkrývanie kolektívu súdených, vychádzajúcich z duálnej povahy postáv. Pre román *Táto krajina nie je pre starých* je príznačný autorov asketický jazyk, ktorým detailne modeluje všetko príznačné pre krajinu zločinu, jazyk v mnohom analogický s povahou Antona Chigurha. Prvky divadla a niekoľko myšlienok manifestu Dogma 95 využil Lars von Trier aby detailne so všetkých strán obnažil medziľudské napätie prerastajúce do psychickej šikany vo filme *Dogville*. Vo filme *Antichrist* Trier opäť, i keď len námatkovo, využil niekoľko momentov zo svojho radikálneho manifestu, spomedzi nich najmä práca s ručnou digitálnou kamerou zabezpečila „videnie“ drastického fyzického násilia tak z blízka, zúčastnene. Fyzické násilie je však len špičkou ľadovca všetkého toho zla, skrz na skrz filmom presiaknutého, Trier jeho kolosálne pôsobenie dosiahol predovšetkým uplatnením bohatej semiotiky odkazujúcej na temné a závažné problémy ľudstva. No a prístup režiséra Grodeckého sa vyznačuje predovšetkým využitím vlastných dokumentaristických skúseností s prezentovaným problémom chlapčenskej prostitúcie. Vsadil na nefalšovanú autenticitu všetkého čo sa viaže k otrokárskym praktikám z pražského podsvetia. V hranej *Mandragore* vidíme všetko to, čo už predtým predstavil vo svojich dokumentoch, vďaka obsadeniu neprofesionálnych hercov nadobúdame dojem, akoby v nej účinkovali skutoční aktéri tohto špinavého biznisu.

Tieto jednotlivé prístupy implikujú v sebe potenciál rekonštrukcie skutočného sveta. Na uvedené diela môžeme aplikovať konkrétnejšie a zároveň aj to najelementárnejšie rozdelenie: na diela realisticky až naturálne predstavujúce zlo a násilie, a na diela, ktoré sa nejakým spôsobom pri predstavovaní zla od reality vzdialili. Pri našich dielach je toto delenie veľmi jednoduché, stačí si spomenúť na bizarný slang Burgesovho románu, alebo, na miestami až groteskný ráz jeho filmovej adaptácie. Literárny aj filmový *Mechanický pomaranč* napriek vážnosti témy, postrádajú akýkoľvek náznak reálneho zla – násilia. Jeho absencia týmto dielam však neuberá na schopnosti šokovať. Ostatné diela celkom zreteľne predstavujú reálne, až naturálne zlo, líšiac sa pritom len typom zla, či povahou násilia. Práve tu by sme mali odlíšiť tie diela, ktoré okrem zla ako takého, obsahujú aj momenty mimoriadne drastického násilia – deštruktivity. Ich stopy sú badateľné najmä v románe *Táto krajina nie je pre starých* (detailné opisy chladnokrvných vrážd) a vo filme *Antichrist* (naturálne fyzické sebamrzačenie a záverečná scéna škrtenia), ak zohľadníme aj násilie psychické, môžeme sem zaradiť aj film *Dogville*. Násilie a jeho rozmanité formy sú konkrétnejším a praktickým „zhmotnením“ zla, napriek tomu sa ale nedá jednoznačne určiť, či umenie obsahujúce drastické momenty naturálneho násilia robí akt vnímania ešte náročnejším a neznesiteľnejším, než umenie predstavujúce reálne zlo vo svojich širších aspektoch. Porovnávať v tomto ohľade napr. román *Táto krajina nie je pre starých* s drámou *Ujo Vankúšik*, alebo filmy *Antichrist* a *Mandragora*, je úplne zbytočné, všetky ale sprostred-

kúvajú okrem mnohých iných aj emócie odporu a znechutenia. Predsa však môžeme aspoň v rámci nášho výberu zostaviť aké také hrubé poradie podľa ich náročnosti na vnímanie a to bez ohľadu na mieru reálnosti nimi predstavovaného zla, o ktorej sme už vyššie povedali, že sa určiť nedá. Spomedzi skúmaných diel sú literárny i filmový *Mechanický pomaranč* pre vnímateľa tými najprístupnejšími. Obsahujú množstvo násilia a každé z nich je tvorené netradičnými expresívnymi prostriedkami a i napriek tomu, že nie sú to diela pre masu, našli si svojich priaznivcov označujúcich ich za kultové. Je celkom zaujímavé, že v porovnaní s ostatnými z nášho výberu vznikli o niekoľko desaťročí skôr. Zrejme sa za ten čas povolil tlak spoločenských konvencií určujúcich prípustnú mieru reality pre predstavované zlo – násilie, nakoľko sa tiež výrazne zmenila miera citlivosti ľudí, či ešte elementárnejšie – ich schopnosť vnímať. Diela *Ujo Vankúšik*, *Táto krajina nie je pre starých* a *Dogville* radíme o stupienok vyššie, ich vnímanie je už značne náročnejšie pre recipienta bez podobných skúseností, ten tu má už totiž dočinenie so zlom v jeho surovo reálnej podobe. No a filmom *Antichrist* a *Mandragora* sa bežne priradujú prívlastky ako „nepozerateľné“ a „odporné“, v prípade Trierovho počinu platí aj označenie za „škandalózne drastický“. Vnímať ich, robí mimoriadne ťažkosti nielen náročným filmovým divákom, ale i predstaviteľom teoretickej obce. Pre film *Antichrist* toto neplatí iba o emocionálnej rovine vnímania, pretože spravidla pri jeho vnímaní dochádza k rozrušeniu aj roviny intelektuálnej.

Pre všetky nami skúmané diela je príznačný ich pesimistický ráz. V prípade každého jedného sme nútení očakávať postupné a nezadržateľné zhoršovanie už beztak neutešeného stavu. Nahliadanie niektorých autorov na svet sa odzrkadľuje dokonca v momentoch totálnej rezignácie (najmä román *Táto krajina nie je pre starých*), iba v závere Burgessovho románu a v istom zmysle aj Trierovho *Antichrista* zaznieva nádej v možnej obrode človeka. Vo všeobecnosti však o optike autorov nami interpretovaných diel platí, že z uhlu tragiky sníma postavenie súčasného ľudstva.

Na neliterárne diela, ktoré sme sa na predchádzajúcich stranách pokúsili predstaviť, padá (až priveľmi) často podozrenie, že sú len výsledkami premyslených, manipulatívnych hier ich tvorcov s vnímateľmi, hier kalkulujuúcich s nepísaným pravidlom: čo je šokujúce, to pritiahne diváka! Tento bežný pohľad je však často doplnený ešte ďaleko nespravodlivejším obvinením, že totižto tieto a mnoho im podobných diel, sú bez hlbšieho významu. Prvé obvinenie sa dá veľmi ľahko vyvrátiť. Každé jedno nami interpretované dielo – a teraz máme už na mysli literárne, dramatické, filmové bez rozdielu – napriek nepochybným distribučným úspechom, sa nemôže hrdiť (a zrejme ani nechce) komerčným masovým úspechom. Pod masový úspech nemôžeme priradiť ani množstvo predaných románov *Mechanický pomaranč* a *Táto krajina nie je pre starých*, zrovna tak ani všetkých tých návštevníkov kín po celom svete, ktorý si tam prišli pozrieť filmy Kubricka, či Larsa von Triera, o komerčnom úspechu *Uja Vankúšika* a filmu *Mandragora* nemá zmysel sa ani baviť.³ Tieto diela majú od „spotrebných“ diel populárnej kultúry, v zmysle komerčného úspechu ešte stále ďaleko. Ak sa aj nejaký fanúšik populárnej literatúry stane obeťou náhodného výberu a siahne po McCarthyho románe, je viac než pravdepodobné, že v budúcnosti bude obozretnejší a staví na osvedčených „klasikov“, akými sú napr. momentálne Dan Brown, či Stephanie Meyer (týmto sa nechceme dotknúť týchto autorov a ani

³ Neuvádzame presné štatistiky zisku s predaja nami interpretovaných diel, nakoľko čísla to dokazujúce, sa neustále menia.

ich fanúšikov). Uvádzať ďalšie príklady dokladajúce rozdiely medzi umeleckým a populárnym, resp. kultovým – klubovým a masovým pokladáme pre ich jasnosť za zbytočné. Ťažšie sa už ale vyvracia druhá námietka. Jazyk tohto umenia sa stáva pre vnímateľa čoraz viac nezrozumiteľným. V prvom rade ani nie tak z dôvodu jeho neschopnosti prekladať znaky textu – diela do sebe zrozumiteľných významov, ako skôr z permanentného prehliadania tejto základnej podmienky umenia (teda, že vôbec je nositeľom významu), ako aj preto, že diela, ktoré sú predmetom našej práce oplývajú schopnosťou aktivizovať vo vnímateľovi silné emócie prekračujúce hranice možností jeho vlastnej emocionálnej viery. Ide o celkom iné emócie ako tie, o ktorých J. M. Lotman v súvislosti s hodnovernosťou kinematografie výstižne hovorí: „Na druhej strane však práve tento pocit skutočnosti zobrazovaných udalostí aktivizoval už u prvých divákov filmu emócie nižšieho radu, ktoré sú typické pre pasívneho pozorovateľa skutočných katastrof a pouličných nehôd. Takéto emócie živili už estetické a športové nálady divákov v rímskych cirkusoch a dnes sú príbuzné emóciám divákov západných automobilových pretekov.“⁴

Emócie (vyššieho radu) umožňujú vnímateľovi pocítiť skutočnosť celkom naveno, na rozdiel od vždy tých istých a už vopred očakávaných emócií nižšieho radu. Problémom ale je, že prijímanie obnaženej skutočnosti sa častokrát nezaobíde bez mnohých bolestivých disonancií, vedúcich k vnímateľovmu odmietavému postoj. Netreba sa potom čudovať, že vnímateľ potom zákonite prehliada spoločného menovateľa našich diel, ktorým je zámer eliminovať krutosť v akejkoľvek podobe, tak hojne okupujúcu náš svet. Presvedčili sme sa, že tento zámer je len vyústením rozličných snáh autorov podať alarmujúcu správu o rozširujúcej sa krutosti.

Anestetický vnímateľ

Odozvy príjemcov zážitkov plynúcich z drastického zla – násilia, ktoré im sprostredkovalo v rôznych podobách seriózne umenie, sa u drvivej väčšiny nezlučujú s vďačnými prejavmi za pocit morálno-duševného obohatenia, ale majú skôr podoby rôznych obvinení a znechutenia. Aktuálny je argument, že takto “poškodení” vnímatelia majú predsa plné právo sťažovať sa, keď ich zmysly boli nechtiac vystavené pôsobeniu takých – až rámec predstavivosti prekračujúcich – ohavností. Žiadny podobný argument však nie je namieste, pretože zlo, čo nimi otriaslo je dielom iných ľudí a ako etický problém sa teda týka celého spoločstva. Neobstojí ani preto, lebo existuje celý rad dôkazov, že ľudí priťahujú umelé (niektorých jedincov i skutočné) podoby zla a aj ich mnohí zámerne vyhľadávajú.⁵ A výčitky nie sú oprávnené ani z dôvodu, ktorý sa v podobe problému ukazuje ako najrelevantnejší v kontexte celej našej práce: čoraz viac ľudí sa totižto stáva voči prítomnej, konkrétnej skutočnosti

⁴ LOTMAN, Jurij Michajlovič. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2. vyd. 2008, s. 21. ISBN 978-80-85187-51-9.

⁵ Michel Foucault vo svojej práci *Dozerať a trestať* zaujímavovo vysvetlil v čom prameni ľudská zvedavosť a chcenie pozorovať násilie: „Toto utrpenie je teda dvojznačné a môže znamenať tak pravdu zločinca, tak koincidenciu, ako aj divergenciu medzi ľudským a božím súdom. Odtiaľ tá mimoriadna zvedavosť, s akou sa diváci tlačia okolo popravniska, aby boli svedkami divadla utrpenia; dá sa v tom odhaliť zločin i nevinnosť, minulosť i budúcnosť, pozemské i večné.“ In. FOUCAULT, Michel. *Dozerať a trestať: zrod väzenia*. Bratislava: Kalligram, 2. vyd. 2004. 312 s. ISBN 80-7149-663-4.

zahŕňajúcej všetky podoby krutosti človeka voči človeku, úplne imúnnymi a necitlivými. Nárok na legitímny argument tak má iba hrstka, ešte stále citlivých ľudí.

Pri odkrývaní príčin odmietania tohto bolesti prinášajúceho umenia, sa budeme opierať o myšlienky Wolfganga Welscha. Je autorom štúdie *Estetika a Anestetika*, v ktorej s oprávnenou iróniou, ale zato s vážnou naliehavosťou upozorňuje na narastajúcu relevantnosť estetického myslenia, schopného kritickej reflexie pre oblasť spoločenského vnímania, pre ktoré je dnes príznačná štandardizácia, povrchná jednosmernosť a nanútená uniformizácia. Estetike sa týmto zároveň snaží prinavrátiť jej primárne určenie, spočívajúce v tematizácii vnemov všetkého druhu.

Welsch si všíma, že pre súčasnosť je príznačné vedomé i nevedomené prikladanie významu estetizácii. Sme odkázaní podriaďovať naše túžby a záujmy vidine očarujúceho života, prejavujúceho sa najmä v konzumnom správaní. Všetko a všetci v ňom musia mať ten správny výzor a musia sa cítiť príjemne. Táto mohutná vlna estetizácie sa však podľa Welscha prevracia na rovnako mohutnú anestetizáciu. Pod anestetikou pritom rozumie presný protiklad samotnej estetiky: „Anestetika označuje taký stav, v ktorom je zrušená elementárna podmienka estetického – schopnosť pociťovať. Kým estetika zosilňuje pociťovanie, anestetika tematizuje necitlivosť – v zmysle straty, prerušenia alebo nemožnosti senzibility – a aj to na všetkých úrovniach: počínajúc fyzickou otupenosťou až po duchovnú slepotu.“⁶

Vzrušenie z estetického má krátkodobú povahu, obyčajne opadne a nastupuje zase len jednotvárnosť, preto musí táto desenzibilizácia pre detail všetkého zmyslového, systematicky pripravovať nové inscenácie estetických vzruchov. Po nej pristupuje anestetická naladenosť, opojná i otupujúca zároveň. Welsch hovorí o súčasnosti ako o *technologickom veku* a v zmysle priestoru, v ktorom prebieha, o *svete telekomunikácie*. Moc médií dnes agresívne transformuje skutočnosť na mediálnu skutočnosť, presadzujúcu sa najmä vplyvom emocionálnej dôvery v obraz. Obraznosť, ktorej sa vlastne ani nedá vyhnúť, sa povyšuje na samotnú skutočnosť a tým drasticky prispieva k anestetickému naladeniu spoločnosti. „...podporuje premenu človeka na monádu v zmysle individua, ktoré je aj plné obrazov, aj nemá okná. ..., ten, kto je plný obrazov, už nepotrebuje okná, lebo už má všetko v sebe (alebo to má aspoň k dispozícii).“⁷ Táto dnes úplne prirodzená alternatívna skutočnosť núti ľudí zriekať sa tej prirodzenej skutočnosti, ba čo viac, snaží sa autentickú skutočnosť prekryť jej (vtieravo) pestrejšou simuláciou. Veď koľkým dnes pripadá prirodzená realita fádne a nevzrušujúco, keď sa stále (ak nemajú v blízkosti obrazové médium) odvolávajú na pocit nudy? Welsch upozorňuje, že sa črtá definitívna platnosť hrozivého zákona: „Čím viac estetiky, tým viac anestetiky.“⁸

Skutočné nebezpečenstvo z vplyvu anestetizácie hrozí pri vyšších, obsahovo bohatších formách vnímania, ktorými Welsch rozumie naše základné (kultúrno-archetypálne) obrazy, riadiace naše postoje voči skutočnosti. Sú však pod neustálym tlakom anestetizácie a takto ovplyvňované nenechávajú individuu ani spoločnostiam, možnosť vymaniť sa spod tlaku nastolených spoločenských konvencií. „Konáme stále akoby vedení “rukopisom“ takýchto základných obrazov. Pôsobia a sú účinné práve preto, že sú nevedomované. A práve tým, že si tieto obrazy – ktoré sú svojou

⁶ WELSCH, Wolfgang. 1991. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1993, s. 10. ISBN 80-7115-063-0.

⁷ Ref. 6, s. 13.

⁸ Ref. 6., s. 14.

konštitúciou vlastne *estetické* – nasadili maskováciu kuklu anestetického, dostali sa do anestetickéj latentnosti, stali sa “záväznými”, t.j. donucujúcimi.”⁹

Celé Welschovo myslenie je zamerané na reflektovanie súčasných, aktuálnych fenoménov nášho sveta, pre ktoré je príznačná pluralita, rôzne divergencie, spletenosť. A preto si nevystačíme len s komplexným chápaním anestetiky, ako jedného jasného, samostatného pojmu. Má rozličné podoby a prejavuje sa v rozličných odtieňoch, na rozličných stupňoch jej intenzity. Stanovuje preto svoju hlavnú tézu: „...anestetika sa nepripája k estetike zvonku, ale vychádza z jej vnútra. Všetko estetické je totiž ako také už nevyhnutne späté s anestetickým.”¹⁰ Dokazuje to na príkladoch výsledkov výskumov z oblasti psychológie a ešte lepšie z neurofyziológie, hovoriacich, že žiadne estetické vnímanie neprebíha bez anestetiky a to ani na úrovni najelemntárnejších vnemov. Niečo vidíme nie preto, že nie sme slepí, ale preto, že sme v tej chvíli slepí pre všetko ostatné. Aktom videnia niečoho, robíme zároveň týmto aktom niečo iné neviditeľným. A toto pravidlo platí aj na úrovni vzťahu medzi zmyslami, čoho dovedením je už vyššie spomínané preferovanie videnia – zraku v našom západnom svete, pred inými zmyslami. Welsch ide ale ešte ďalej, keď upozorňuje, že každý typ vnímanie je dvoj úrovňový. Okrem samotného aktu odkryvania (zároveň zakrývania) je tu aj úroveň aktuálneho vnímania, teda jeho priebeh. Práve toto aktuálne vnímanie je zamerané navonok a vedie k výsledkom. „To však znamená, že určitý druh anestetiky je súčasťou samého vnímania. Táto interná anestetika je vlastne nevyhnutnou podmienkou externej účinnosti vnímania.”¹¹

Nakoľko si ale samotný priebeh vnímania neuvedomujeme, domnievame sa, že veci sú práve také, aké ich vnímame. V tom pramenií nevyspytateľná zradnosť internej anestetiky.

Pre vysvetlenie vnímania diel, ktorými sa zaoberáme v tejto práci, nám stačí aj len toto čiastočné oboznámenie sa so súčasnými neuvedomovanými tendenciami všetko “estetizovať”, a môžeme konštatovať, že táto eufória sa prevracia na mohutnú vlnu opojnej nálady, spôsobenej anestetickou narkózou. Ukázali sme si nielen hrozby pre našu mediálnu kultúru a naše poddanstvo voči kultúrnym spoločenským obrazom, ale aj samotný priebeh vnímania ovplyvneného anestetikou. Nespomíname ale už, ako Welsch v štúdií *Estetika a anestetika* predstavuje aj stručný a jasný historický exkurz obdobiami, v ktorých prevládali buď snahy odpútania sa od estetického, alebo estetizácia, a tiež súčasnú súhru estetiky a anestetiky. Rovnako tak, že nechápe anestetiku len v negatívnom zmysle, ale že vidí v nej aj výhody pre tento technologicky zmenený svet. Pre nás je primárne podstatné to, že Welsch dáva anestetike sociálny význam. „Nemožno však prehliadnuť ani to, že spomínaná anestetizácia ďaleko presahuje užšiu estetickú oblasť. Súvisí zároveň so sociálnou anestetizáciou, teda s čoraz väčšou desenzibilizáciou, pokiaľ ide o spoločenské odvrátené strany esteticky narkotizovaných dvoch tretín spoločnosti.”¹² Nazdáme sa, že hľadať príčiny odmietavých postojov ľudí voči umeniu, ktoré predstavuje realistické pôsobenie zla, alebo priamo brutálne násilie, môžeme práve tu. Ľudia dnes – žiaľ – pod vplyvom anestetiky stratili citlivosť pre vnímanie

⁹Ref. 6, s. 25.

¹⁰Ref. 6, s. 22.

¹¹Ref. 6, s. 24.

¹²Ref. 6, s. 12.

rozdielu medzi autentickou skutočnosťou a skutočnosťou, ktorú im predostrela simulácia. Komerčný filmový priemysel, televízia produkujúca okrem nereálnych reality show i spravodajstvo, a v neposlednom rade aj internet, skrátka celý svet médií (nielen vizuálnych) sústavne predkladá ľuďom, či už v podobe zábavy alebo "nových" informácií, nejaké stále sa opakujúce a limitované formy zla – deštrukcie. Z opakovaného sa stalo kliše, ktoré zovšednelo. Formy, limitované vlastnou slepotou ku skutočnosti, sa k nej ani nikdy nepriblížia, ale keďže recipient je – pre ich ľahkú dostupnosť – nimi úplne zaplavený, je to jediná skutočnosť ktorú pozná. Informácie o vzrastajúcej zločinnosti a brutalite zovšednievajú úmerne s ich narastajúcim počtom, ten počet však už zrejme presiahol isté množstvo potrebné na udržanie si triezvej kritickej reflexie voči negatívnym javom aj z priamej, tesnej blízkosti. Spomeňme si len, aký sme imúnni a ľahostajní voči správam o zločine, ku ktorému došlo v krajine kde žijeme, alebo v meste, či dokonca na ulici kde bývame. A zrazu príde "otupený" divák do kontaktu napr. s filmom *Antikrist* a vidí zlo – deštrukciu v surovo obnažených formách o akých predtým nemal ani len tušenie. V procese jeho vnímania dochádza k bolestivým disonanciam jednak v rovine čisto pocitovej a následne aj v rovine kognitívnej. Je nadmieru jasné, že u drvivej väčšiny recipientov spôsobuje tento citový otras fatálne znefunkčnenie rozumovej aktivity i samotnej vôle ňou pracovať. Rozum pod tlakom citov volí radšej stratégiu úteku, akoby mal hľadať zmysel v tých ohavnostiach. Konečným výsledkom tohto kontaktu je znechutenie na strane recipienta, ktoré možno natrvalo poznačí jeho postoj voči tomuto umeniu a stane sa tak apriori odmietavým.

Črtá sa teda patová situácia. Nakoľko nami predstavené umenie reflektujúce kulmináciu zločinnosti vo svete má ambíciu toto zlo aj eliminovať a zároveň na drvivú väčšinu vnímateľov pôsobí nad únosnú mieru drasticky a odpudzujúco, je nádej, že svoje sľachetné poslanie niekedy naplní? Týmto chceme upozorniť na tento, pre umenie ktoré tematizujeme, nepriaznivý paradox. Na základe početných priamych skúseností s týmto typom umenia sa domnievame, že práve ono najhlbšie odкрýva podstatu ľudskosti a to tým, že predstavuje absolútne reálne a zároveň nepredstaviteľné ukážky toho, čo v ľuďoch ľudské nie je. Diela ako film *Antichrist* priamo umožňujú zažiť autentický prechod cez hranicu predeľujúcu našu ľudskú podstatu založenú na spolupatričnosti, od zhubných vplyvov, ktorých presný pôvod ostane zrejme naveky neznámy. Pri vnímaní našej esteticky konštituovanej skutočnosti – ktorá keďže má tendencie prevracat' sa na anesteticky hmlistú skutočnosť – sa aktivizujú len nižšie, nemenné, vždy len povrch predstavivosti dráždiace emócie. Niektoré diela však aktivizujú celkom odlišné emócie, schopné sa nielen pohybovať v celom priestore predstavivosti, ale ho i opustiť a tým aj opustiť oblasť esteticky konštituovanej skutočnosti a preniesť recipienta do oblasti realitou určenej skutočnosti. V tomto spočíva sila a výnimočnosť tohto umenia.

Podľa Wolfganga Welscha môžu ľudia rozbíjať základné spoločenské obrazy a tak nahliadať na pravý, skutočný svet, len keď budú pracovať na vytvorení kritickej kultúry uplatňovanej estetickým myslením. Ide o typ myslenia súvisiaci z vnímaním zmyslu reality, schopné postrehnúť anestetizáciu a následne na ňu reagovať. Welsch je presvedčený, že ideálnym prostriedkom ako sa učiť takémuto mysleniu je umenie, ktoré disponuje schopnosťou odhaľovať anestetiku vo všetkom estetickom. Umenie podľa neho nás učí: „... do akej miery sú postoje estetického očakávania zautomatizované a vo svojej samozrejmosti prekryté osobitou

anestetikou.“¹³ Len takéto myslenie môže odkrývať zatajené, neviditeľné a nepriehľadné problémy dnešného sveta, v ktorom dominuje pluralita. Naše závery sú podobné. Aj realistické umenie tematizujúce zlo – deštruktivitu odkrýva a reaguje na anestetikou prekrytý problém pôsobenia zla. Opäť tu použijeme Welschov slovník, keď povieme, že toto umenie: „...nasadilo radikálne rezy“¹⁴ Umenie ostré ako britva, nekompromisne robí zárezy na povrchnom obale krásneho, príjemného zdania, čím vnieslo svetlo na nefalšovanú realitu. Ak existuje dnes ešte niečo, čo dokáže účinne vyprovokovať omámené vnímanie ľudí, je to práve toto realistické zlo predstavované umením. Naše predchádzajúce tvrdenia o znechutení, ktoré sprevádza vnímanie takéhoto umenia, nie sú tomu protirečením. Je tomu práve naopak, k znechuteniu podstatne prispieva najmä minoritné postavenie tohto umenia v kultúrnom svete. Spomeňme len popularitu tragédie v antickom grécku – v tom období ten najtemnejší, najväčnejší a zároveň najrealistickejší žáner – ktorá poukazovaním na stratu cností svojich hrdinov, dokázala vyvolať masám hlboké katarzné účinky. Predstavme si, že dnešné umenie by bolo rádovo početnejšie zastúpené dielami akými sú *Ujo Vankúšik*, *Mandragora*, či *Antichrist*, čo by sa iste odzrkadlilo aj v zvýšenom počte vnímateľových skúseností s nimi. Potom by mohli zrejme už dôstojnejšie naplňať svoje poslanie.

Téma agresivity a deštruktivity z hľadiska psychoanalýzy

Pokladáme za prínosné a dôležité uviesť aj pohľad na zlo – deštrukciu z psychoanalytickej perspektívy. Aj keď táto disciplína nedokáže upozorňovať na nami spracúvaný problém tak naliehavo a intenzívne ako umenie, podáva predsa len konkrétnejšie vysvetlenia podstaty a príčiny stupňujúceho sa násillia a krutosti vo svete. Budeme pritom vychádzať výhradne z výsledkov nemecko-amerického psychológa, sociológa a filozofa Ericha Fromma (1900 – 1980), pochádzajúcich z jeho diela *Anatómia ľudskej deštruktivity*. Táto práca zaujme nielen svojim, naliehavosťou podfarbeným štýlom, no najmä tým, že okrem vysvetlenia príčin predstavuje aj recept – východiská a spôsoby ako pomôcť nášmu druhu. Frommova práca bola v čase svojho vzniku odpoveďou na dve už pevne etablované, vtedy prevládajúce teórie: neoінštinktivizmus a behaviorizmus. Problémom týchto úplne rozdielnych smerov bola ich dogmatická jednostrannosť. Inštinktivisti sa snažili nachádzať odôvodnenie jedinej myšlienky: „agresívni chováni človeka, jak se projevuje ve válce, zločinu a osobních sporech a ve všech druhích destruktivního a sadistického chováni, vyvěrá z fylogeneticky programovaného, vrozeného pudu, který hledá vybití a čeká jen na vhodný podnět, aby se projevil.“¹⁵ Téza, že agresivita je vrozeným pudom, sa stala veľmi populárnou pre svoju jednoduchosť. Je jednoduchšie prijať vysvetlenie, podľa ktorého nás nečaká svetlá budúcnosť a tým si ospravedlniť pocit strachu z osudu, ktorý nám náš vrozený pud pripravil. Odôvodňuje tiež náš beznádejný postoj a z neho plynúcu ľahostajnosť, keď sa nás snaží utvrdiť v tom, že nič sa s tým už nedá urobiť. Naproti tomu behavioristi sa nesnažia skúmať subjektívne podnety, ani čo subjekt pociťuje, ale len to ako

¹³ Ref. 6, s. 26.

¹⁴ Ref. 6, s. 26.

¹⁵ Ref. 1, s. 15.

sa chová a ako toto chovanie podmieňuje spoločnosť. V centre záujmu už teda nie je človek s vášňami a emóciami. ale mechanizmy správania. Fromm aj v tomto smere odhalil príčinu odklonu od toho čo je podstatné. Behaviorizmus sa prirodzene, ale neuvedomene zriekol človeka, pretože skúmať jeho emócie v dobe, kedy spoločnosť vníma len málo (postreh E. Fromma, s ktorým pracoval i W. Welsch) a emócie ako také: „... jsou pro ně neužitečným balastem,...“¹⁶

Voči týmto nikam nevedúcim teóriám postavil Fromm vlastný variant, obsahujúci možnosť riešenia. Ten spočíva na hlavnom predpoklade, že človek disponuje dvoma diametrálne odlišnými typmi agresie: „První druh, který má člověk společný se všemi zvířaty, je filogeneticky programovaný podnět napadnout (nebo uprchnout), jakmile jsou ohroženy životní zájmy organismu. Tato obranná „benigní“ agrese slouží přežití jedince i druhu; je nástrojem biologické adaptability a zaniká, jakmile pomine ohrožení. Druhý typ je „maligní“ (zlá) agrese, to jest krutost a destruktivita. Ta je specificky lidská a u většiny savců v podstatě chybí; není fylogeneticky programovaná a neslouží biologickému přizpůsobování; nemá vůbec žádný účel a člověk její pomocí uspokojuje pouze svoji žádost, touhu po rozkoši, kterou poskytuje.“¹⁷ Pre našu prehistóriu je charakteristický prvý typ agresie a až neskôr, ako dokázala už paleontológia, história či antropológia, začala sa stupňovať ničivá deštrukcia v podobe napr. ničivých vojen. „Kdyby byl člověk vybaven jen biologicky adaptivní agresí, kterou má společnou se svými zvířecími předky, byl by relativně pokojnou bytostí;...“¹⁸

Obranná agresia patrí k ľudskej povahe a je *inštinktom*, ktorý kladie do protikladu k *charakteru*. Inštinky ovplyvňujú naše pohnútky založené vo fyziologických potrebách, naproti tomu z charakteru pochádzajú špecificky ľudske vášne, ktoré taktiež majú vplyv na chovanie. Charakter je podľa Fromma druhou prirodzenosťou človeka, nahrádzujúcou jeho slabo vyvinuté inštinky. Tým sa azda ešte viac líšime od zvierat ako výzorom. Pre človeka typické vášne ako túžba po slobode a láske, ale aj túžba po majetku, ničif, masochizmus, sadizmus (sadizmus je vášň pre neobmedzenú moc nad inou vnímovou bytosťou), sú reakciami na jeho existenčné potreby. I keď sú tieto potreby pre všetkých rovnaké, ľudia i celé kolektívy sa líšia podľa toho, ktoré konkrétne vášne v nich prevládajú. „Zda je to láska alebo ničivý pud, které ovládají vášně člověka, závisí do značné míry na podmínkách dané společnosti. Ty zase závisí na biologicky dané existenční situaci člověka a na potřebách, které z ní plynou,...“¹⁹

Napriek tomu, že vášne neslúžia prežitiu ako inštinky, vplývajú na človeka často silnejšie. Cez ne sa človek totiž realizuje, pretože mu dávajú chuť a silu žiť, podnecujú záujmy, robia život potrebným a dávajú mu zmysel. A keď sú uspokojené naše fyziologické potreby, význam vášní sa prejavuje o to intenzívnejšie, o čo adekvátnejší zmysel a ciele zvolíme pre naše životy. Vzhľadom k tomuto Fromm delí vášne na racionálne, teda životu slúžiace vášne ako sú túžba tvoriť, milovať, túžba po pravde, ...atď., a iracionálne, vášne brániace v rozvoji života, kam patria aj všetky maligné formy agresie. Fromm ich považuje za hlavné motivačné stimuly pre človeka: „Tyto vášně jsou jeho hnacími pružinami a zdrojem jeho veškerých náboženství, mýtů, dramát a uměleckých děl – skrátka všeho, co životu dáva smysl. Lidé, kteří jsou těmito vášně-

¹⁶ Ref. 1, s. 16.

¹⁷ Ref. 1, s. 16.

¹⁸ Ref. 1, s. 17.

¹⁹ Ref. 1, s. 18.

mi motivováni, riskujú svuj život. Mohou i spáchat sebevraždu, když nedosáhnou cíle své vášně, naproti tomu lidé nepáchají sebevraždy kvůli nedostatku sexu a dokonce ani z hladu. Moc lidské vášně je stejná, ať jsou hnáni nenávisť nebo láskou.²⁰ Tieto vášne neexistujú samé osebe, ale v rámci celých všeobecných syndrómov: na jednej strane zdravý, život podporujúci syndróm a na strane druhej nezdravý, životu nepriateľský syndróm. Tam kde sa vyskytuje jedna z vášní syndrómu, obyčajne sú k nej v rozličných stupňoch pridružené i ostatné vášne. Neznamená to ale, že individuum je ovládané len jedným z tejto dvojice syndrómov. Bežný človek disponuje zmesou oboch. „Pro chování člověka a pro jeho možnost změnit se je rozhodující relativní síla obou syndromů.“²¹

O tom či prevládne jeden typ vášní alebo druhý rozhoduje človek sám, on má na výber a je si vlastnou voľbou. Nakoľko sa nemôže spoľahnúť na podporu vlastných inštinkov, musí sa spoliehať na vlastný rozum. Náš mozog má schopnosť rozpoznať a rozhodnúť sa, ktoré ciele vedú k jeho zdravému psychickému a fyzickému rozvoju. Vďaka rozumu si vytyčujeme vlastné, rozumné ciele a môžeme sa podieľať na organizácii vlastnej spoločnosti, aby k týmto cieľom smerovala. Podľa Fromma je človek bytosťou ustavične hľadajúcou cesty k vlastnému optimálnemu vývoju a tieto jeho snahy sú však podmienené nie vždy priaznivými, vonkajšími okolnosťami, preto dochádza k ich zlyhaniu. Dôležité je, že aj napriek svojmu charakteru je v jeho moci vytyčiť si pozitívne ciele, a že vlastne rozpozna, ktoré ciele vedú k pozitívnemu rastu.

Aby ľudstvo niekedy dospelo do takeého štádia, že si už jednotlivci nebudú navzájom pre seba nebezpečnými, musí prísť k radikálnej zmene kultúrno-spoločenských a ekonomických štruktúr. Prehistorickí ľudia živiaci sa lovom a zberom plodín, prejavovali len veľmi málo známkov deštruktivity a až neskôr v súvislosti s deľbou práce, s rozvojom remesiel a inštitúcie štátu s mocenským hierarchizovaním na elitu a plebs, sa krutosť a deštruktivita začali prejavovať v čoraz väčšom rozsahu. Dalo by sa povedať, že ich kulminácia postupuje paralelne s rozvojom civilizácie. Tým, že Fromm vysvetlil, že malígne formy agresie nie sú vrodené, zároveň ukázal, že je možné ich výrazne potláčať a redukovať. Na to je potrebná zmena, o ktorej Fromm hovorí: „... jestliže současné sociální a ekonomické podmínky budou nahrazeny jinými, příznivými pro uspokojování skutečných potřeb a uplňování skutečných schopností člověka: pak dojde k rozvoji tvořivých sil člověka, jeho růstu. Vykorišťování a manipulace plodí jen nudu a všednost, mrzačí člověka a všechno, co z člověka dělá sadistu a ničitele.“²²

Fromm si je vedomý, že táto alternatíva sa javí ako nereálna, ba pre niektorých dokonca možno až ako utopická, či prehnane optimistická. O svojom programe však hovorí, že je podopretý racionálnou vierou, zakladajúcou sa na jasnom vedomí si všetkých nahromadených výsledkov a nie na priani, ako je to v prípade viery bežnej. „Postoj, který zastávám v této knize, je postojem racionální víry ve schopnosti člověka osvobodit se ze zdánlivě osudné sítě faktorů prostředí. Které si sám vytvořil. Je to postoj všech těch, kteří nejsou ani „optimisty“, ani „pesimisty“, ale „radikály“, kteří racionálně věří ve schopnost člověka uniknout konečné katastrofě.“²³

Nadväzujú na východisko, ktoré ponúka Fromm a tiež na poznatky, ktoré máme

²⁰ Ref. 1, s. 263.

²¹ Ref. 1, s. 254.

²² Ref. 1, s. 426.

²³ Ref. 1, s. 428.

z predchádzajúcich kapitol, by sme taktiež radi zaujali postoj "racionálnej viery" vo zvýšený kultivačný a obrodný vplyv umenia na ľudstvo. Racionálnou ju robí nepopierateľný fakt, že umenie je živý, dynamický fenomén, dnes dokonca schopný rýchlejších a viacnásobných transformácií. Hypotéza či by nemalo umenie podstúpiť revíziu vzhľadom na alarmujúci stav zločinnosti vo svete, je celkom na mieste. Umeni ako Burgess, či Kubrick nás už pred niekoľkými desaťročiami prostredníctvom svojich diel upozorňovali, že *krásne* umenie nie je práve najúčinnjším výchovným prostriedkom, že môže byť dokonca stimulom iniciujúcim násilie. Odhliadnuc od toho, že sme sa pokúšali predstaviť umenie tematizujúce zlo – násilie ako ten najkompetentnejší fenomén pri nasadzovaní *radikálnych rezov* do celospoločensky desenzibilizovaného vnímania skutočnosti, umenie reagujúce na stupňujúcu agresiu vo svete by malo zrejme v záujme celoplošných výsledkov zmeniť svoju povahu. Film *Anti-christ* napriek svojmu sugestívnemu rázu (a umeleckým a estetickým kvalitám), len sotva môže početnejšie publikum prinútiť k uvažovaniu o pôsobení zla. Keďže však poznáme aj diela, ktoré dokážu priviesť recipienta do stavu hlbokej kontemplácie nad urgentnou potrebou dobra vo svete, a to i napriek tomu, že postrádajú realitou odkrytú podstatu zla, sme povinní poukázať aj na ne. Takým dielom je napr. švédsky film s príznačným názvom *ZLO [Ondskan]*. Je v ňom veľmi inteligentne zobrazený spôsob boja proti zlu. Hlavný predstaviteľ – mladý študent Erik Ponti sa postavil proti spolužiakom z vyšších ročníkov, ktorí ho šikanovali. Erik disponujúci úžasnou fyzickou silou, by sa ľahko ubránil aj pomocou pästí, no rozhodol sa bojovať odvolávaním sa na platné zákony, čo ho aj priviedlo k myšlienke, že by právo mohol dokonca raz študovať. Okrem prepracovanej idey je tento film zaujímavý aj svojou poetikou, či hereckými výkonmi. Od roku 2003, kedy mal premiéru, získal celosvetové uznanie potvrdené viacerými oceneniami z prestížnych filmových festivalov. *Ondskan* naznačuje spôsob akým by sa mohlo prispievať k výchove a kultivácii tých ľudí, ktorí vplyvom anestetických faktorov strácajú cit pre to čo je prospešné pre spoločnosť a pre to čo má deštručný charakter.

Záver

Téma zla patrí v umení medzi tie najspracovanejšie a aj najvyhľadávanejšie. Ak sa pozornejšie zameriame len na samotné populárne umenie, ľahko zistíme, že tematizácia zla je pre túto oblasť doslova živnou pôdou. Najzákladnejším a aj najčastejším modelom tejto témy je boj dobra proti zlu, zároveň je vo svojej podstate aj najvšeobecnejším, pretože skrýva mnohoraké podoby a odtiene zla, a produkuje množstvo morálnych posolstiev. Všeobsiahla povaha tohto modelu ako aj jeho multipočetné zastúpenie, sa stali príčinou jeho zovšednenia. Temer každý konzument umenia akéhokoľvek druhu, tematizujúceho zlo, automaticky očakáva, že dobro v ňom zvíťazí. Veď predsa tak nejako to má byť aj v reálnom živote!? Niet pochýb, že takéto spoločenské "naladenie" celkom jasne dominuje. Ak sú si ľudia týmto takí istí, ako si máme potom vysvetliť dennodenne médiami prinášané dôkazy o kulminácii agresie a všetkých možných druhov deštručného násillia? Pravdou je, že v umení tradične predstavované zlo má s tým ozajstným len veľmi málo spoločného.

Pokúsili sme sa predstaviť umelecké diela, ktoré predstavujú zlo v jeho reálnych, surových formách. Treba podotknúť, že výberom diel sme chceli upozorniť na čo

najširšie a najpestrejšie spektrum typov zla, ako aj poskytnúť priestor rôznym umeleckým druhom. Pokojne sme mohli siahnúť napr. po románe *Pán múch* Wiliama Goldinga, či filme *Saló, alebo 120 dní Sodomy*.

Pre svoj šokujúci obsah sa toto umenie ocitlo – z pohľadu mnohých zaslúžene – na periférii záujmu, a to nielen u vnímateľov, ale aj u samotných umelcov. Opierajúc sa o myšlienky Wolganga Welscha, sme sa pokúsili vysvetliť, že ľudia sa vplyvom novej, médiami simulovanej reality stali necitlivými voči skutočnému násiliu, ktoré sa čoraz častejšie deje aj v ich priamom okolí. Súhlasíme s Welschom keď tvrdí, že umenie účinne upriamuje pozornosť na to čo je podstatné, že umenie rozbíja anestetikou prekryté spoločenské obrazy, nútiace vidieť veci tak a nie inak. Samozrejme my sme oblasť umenia zúžili špeciálne na umenie realistickým spôsobom predstavujúce zlo – násilie. Vďaka Welschovi sme tak mohli ľahšie vysvetliť príčinu nestráviteľnosti nami skúmaného umenia.

Výsledky nášho skúmania majú povahu možných hypotéz. Prvá hypotéza spočíva na predpoklade, či by nami prezentované umenie vo väčšej miere prispievalo ku kultivácii spoločnosti, ak by sa nenachádzalo v tak výrazne okrajovom postavení. Dá sa to povedať aj otázkou: malo by takéto umenie väčší vplyv na elimináciu krutosti vo svete, ak by mu v celej oblasti umenia prislúchalo početnejšie zastúpenie? Nakoľko sme sa pokúsili odhaliť účinnosť tohto umenia, nevylučujeme možnosť, že by to bolo možné. Druhá hypotéza sa ukázala pri predstavovaní konceptu nápravy ľudstva, ktorý podáva psychológ Erich Fromm vo svojej práci *Anatomie lidské destruktivity*. Ak je jedinou záchranou pred stupňujúcimi sa prejavmi zla len radikálna zmena sociálnych a kultúrnych podmienok, nemohlo by k lepšiemu svetu prispieť tiež umenie, ktoré by podstúpilo nejakú premenu na umenie celkom odlišné od toho dnešného (vyznačujúceho sa javmi ako divergencia a pluralita)? Možno umelci vytvorili nový typ kreácie schopný adekvátnejším spôsobom reflektovať tie najpálčivejšie spoločenské problémy. Dejiny nás predsa presvedčili, že umenie je dynamickým a neustále sa meniacim fenoménom.

Napriek tomu, že zlu dokonale rozumejú len tí čo ho vedome páchajú, akákoľvek diskusia, názor, gesto, alebo aj len myšlienka prispievajúca k jeho pochopeniu, napomáha k jeho potláčaniu.

ABSTRACT

REFLEXION OF EVIL IN ART AND ITS ACCEPTANCE

The theme REFLEXION OF EVIL IN ART AND ITS ACCEPTANCE deals with contemporary marginal position of art which thematizes evil and represents drasticness in its various forms realistically. It starts with exposition how the evil passed into art and after compendious historic digression shows that image of evil in art of western culture of 20th century is would be more real and more palpable. The whole following part is attended to interpretations of selected illustrious artistic works rendering evil, while their analysis is prior concentrated to the measure of reality of the rendered evil; the reactions of recipients depend on. There is also assessed the common denominator of those works – it is unanimous intention to eliminate cru-

ely all over the world. After interpretative part the author highlights on perception of those works. Building on Wolfgang Welsch's essay – AESTHETICS AND ANAESTHETICS - he cautions on social insensibility for in reality constituted verity. Effective means for calling forth insensible senses of people is exactly art symbolising real brutality of evil. Following paradox also originates from that: on the one hand this art has ambition to cultivate the world; on the other hand this art is indigestible for recipient. However, reasons why this kind of art does not fulfil its mission more effectually should be searched not only in its shocking nature, but also in its minority position within the world of art. So it seems to be found itself in the vicious circle of incomprehension. In the conclusion of the theme author would like to present the problem of culmination of evil in the world from the psychologist Erich Fromm's point of view. He upholds conviction that malignantly forms of aggression are not inborn for people and that they can be combated by conversion of contemporaneous social-economic conditions into such conditions which will reflect actual necessities and abilities of man. According to Wolfgang Welsch's and Erich Fromm's proposals author of this theme presents the hypothesis whether also the art performing realistic brutal evil – destruction should not go via a topic of evil by other way – in favour of its effectiveness for its influence on a society.

Key words: EVIL, VIOLENCE, REALITY, PERCEPTION, ANAESTHETICS

POUŽITÁ LITERATÚRA

- BURGESS, Anthony. 1962. *Mechanický pomaranč*. 1. vyd. Bratislava : Ikar, 2004. 168 s. ISBN 80-551-0753-X.
- FOUCAULT, Michel. 1975. *Dozerať a trestať : zrod väzenia*. 2. vyd. Bratislava : Kalligram, 2004. 312 s. ISBN 80-7149-663-4.
- FROMM, Erich. 1973. *Anatomie lidské destruktivity*. 1 vyd. Praha : Aurora, 2007. 521 s. ISBN 978-80-7299-089-4.
- HARPÁŇ, Michal. 1994. *Teória literatúry*. 3. vyd. Bratislava : Tigra, 2004. 285 s. ISBN 80-88869-36-6.
- LOTMAN, Jurij Michajlovič. 1973. *Semiotika filmu a problémy filmovej estetiky*. 2. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. 140 s. ISBN 978-80-85187-51-9.
- MCDONAGH, Martin. 2003. *Ujo Vankúšik*, preložené z originálu Martin McDonagh: *The Pillowman*, London, Faber and Faber, 2004, 99 s. sign. NB 6912.
- MCCARTHY, Cormac. 2005. *Tahle země není pro starý*. 1 vyd. Praha: Argo, 2007. 199 s. ISBN 978-80-7203-863-3.
- MICHALOVIČ, P. – ZUSKA, V. *Znaky, obrazy a stíny slov*. 1. vyd. Praha : Akademie muzických umění v Praze, 2009. 374 s. ISBN 978-80-7331-129-2.
- PETRÁČKOVÁ, Věra. a kol. *Slovník cudzích slov : akademický*. 2. dopl. vyd. Bratislava : SPN-Mladé letá, 2005. 1054 s. ISBN 80-10-00381-6.
- PIJOAN, José. 1973. *Dejiny umenia 1*. 2. vyd. Bratislava: Tatran, 1987. 336 s. ISBN 61-809-87.
- WELSCH, Wolfgang. 1991. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1993. 168 s. ISBN 80-7115-063-0.

HERECTVO AKO DEDIČSTVO „SYSTÉMU“ STANISLAVSKÉHO

ANTON KRET

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Herectvo sa zmieta medzi muzikálovým a činoherným chápaním divadla, medzi manierizmom realistickej školy a nadoblačným hľadačstvom „filozofujúcich“ režisérov, medzi uzavretým kukátkovým divadlom a slobodným priestorom performansu a medzi prednášaním „hlboko zainteresovaných myšlienok“ hlboko rozmyšľajúcich autorov a náročným, či inokedy aj celkom lacným a málo inteligentným rozprávaním tela v alternatívnom divadle alebo vôbec v divadle, ktoré je iné ako to doteraz navyknuté.

V skutočnosti ide autorovi štúdie o to, aby poukázal na rad umelých zábran voľne vykladať Stanislavského či Čechova a dajme tomu Grotowského alebo Scherhaufera. Najdôležitejším poznatkom je, že Stanislavskij bol takmer celé storočie nielen subjektom štúdia výchovy herca k herectvu, ale aj povinným vzorom pre všetky divadlá v socialistických krajinách, čím sa jeho skutočné odkaz značne zdeformoval. A zbytočne sa aj proti nemu bojovalo, lebo prax ukázala, že Stanislavského učenie o hľadaní pravdy javiskového obrazu priamo v duši herca je viacmenej záväzné tak pre „tradicionalistov“ ako aj pre predstaviteľov divadla „an sich“, divadla ako samostatného umenia a nie iba divadla ako odvdneniny dramatickej literatúry.

Súčasnú ruskú divadlo sa aj napriek úspechom doma i v zahraničí ešte stále správa, ako keby bolo pod reflektorom gorbačovovskej perestrojky. Lebo tu, v domovine „vodcov revolúcie“ Lenina a Stalina, nie nejaké zamatové, oranžové, modré či nedajbože dúhové „víťazstvo za jeden deň“ vykopalo hrádzu medzi starým a novým využívaním divadelných prostriedkov na tvorbu reflexie, ale už dávno, počnúc Vampilovovou revolúciou v obnažovaní pravého, civilného ruského hrdinu z konca sedemdesiatych rokov minulého storočia a dajme tomu Galinovou Zinulou ako rodenou kontrarevolucionárkou, či Žuchovického podobenstvami, sa za cenu obetí predierala na povrch opačná tvár dovtedy všetko požierajúceho socialistického „romantizmu s nábojom triednej pomsty“. Hnutie mysle tamtych rokov prinútilo aj javiskových tvorcov prehodnotiť svoj postoj k téme divadla: buď tu je falošná ideovosť a efemérna takzvaná socialistická edukatívnosť, alebo priznané plnenie funkcie „divadla ako takého“, aké koexistovalo už od dvadsiatych rokov v podobe ruskej avantgardnej scény so slávnymi menami Vachtangova, Mejerchol'da, Tairova a neskôr potom v transformovanom, formálne zdokonalenom, aj keď myšlienkovo takzvaným sočrealizmom možno trošku preriedenom divadle Jurija Ľubimova.

Azda najpozoruhodnejším javom súčasného ruského divadla je opatrné a skôr tiché vysporiadanie sa s odkazom Konstantina Sergejeviča Stanislavského, ktorého – na rozdiel od nás – mali ruskí divadelníci po celý čas nadvlády jeho systému v krvi alebo aspoň na jazyku, kým tá časť ruských tvorcov, ktorá pozmenila Stanislavského triádu či postupnosť pri vzniku (tvorbe) javiskového diela „myšlienka – slovo – pohyb“ uplatňovaním opačného poradia zložiek („pohyb – slovo – myšlienka“), nikdy

nevystúpila proti Učiteľovi otvorene, ale sa snažila presvedčiť vrchnosť, že ho iba rozvádza a dopĺňa. A bola to vlastne pravda: ak Stanislavskij z metodologického hľadiska rozložil svojim skúmaním podstaty hereckej a režijnej tvorby divadelný celok na jednotlivé nástroje, aby ich popísal, brali avantgardisti popísané a preskúmané zložky, ale to už aj za pomoci vlastného štúdia dávnovekého divadla, ako vlastný tvárny materiál na stavbu takého nového divadelného orchestra, aký vyhovoval ich predstavám o tvorbe. A tá mala podľa nich vychádzať nie z literárnej predlohy ako časového aj hodnotového základu budúceho javiskového diela, ale za základný sa tu považoval herecký materiál, teda vlastne sám herec s celou svojou psychofyzickou podstatou. Po oslobodení sa spod nátlaku štátnej ideológie po Gorbačovovej transformácii štátneho zriadenia jedni aj druhí mali v rukách vlastné silné tromfy: prívrženci Stanislavského, už či nimi boli z presvedčenia, zo strachu alebo z donútenia, operujú podnes tým, že nebyť Stanislavského školy pre hercov nebolo by mohlo domáce divadelné hnutie tak výrazne preniknúť do sveta, kde sa podnes táto škola považuje za nepredstihnuteľnú, kým reformátori Stanislavského sa môžu hrdiť tým, že ruský herec prichádza do divadla nielen dobre vyzbrojený Stanislavského teóriou o princípoch tvorby, ale aj dobre vycvičený inscenátormi – analytikmi a „výrobcami“ telesne dokonale pripravených samostrojcov postáv, strojcov postáv zo samého seba, aj strojcov divadelných charakterových či typologických jednotiek. Stanislavskij, pochopiteľne, od gruntu pozmenil pohľad na divadlo tým, že vydedukoval z tvorby plejády vtedajších veľkých ruských hercov, aj hercov Antoinovho či meiningenského divadla, čosi ako graf individuálnej tvorivosti každého z nich, pričom zmienený graf znázorňoval nie iba statické, bárs aj vrcholové momenty obrazu-postavy, ale presne zachytil aj samu procesnosť, časovú postupnosť tejto tvorby, čo mu umožnilo vytvoril fundovanú školu herectva, „výchovu k herectvu“, ako to sám pomenoval v názve jednej zo svojich základných prác. Ako klasický vzdelanec a umenovedec – amatér mechanicky chápal divadlo ako interpretáciu literárnej predlohy, čo platilo po celé obdobie od romantizmu až po vtedy existujúci takzvaný kritický realizmus, ktorému neskôr dali Ždanov so Stalinom a s Gorkého požehnaním titul socialistický realizmus. Presvedčenie o tom, že divadlo je iba súčasťou literatúry, alebo v krajnom prípade jeho „znázorňujúcim“ vyvrcholením, však žije aj v hlavách mnohých súčasných divadelníkov a preto sa niekedy podnes, žiaľ, aj vo vyučovacom procese a aj na umeleckých vysokých školách, považuje za základ rozbor dramatickej postavy vychádzajúci z autora – a spolu s tým potom domýšľanie cudzích сюжетov fabulovaním životopisov postáv a inými úkonmi viažucimi sa na predlohu a menej už na to, čo je pre premenu herca na postavu najdôležitejšie – hľadanie zlatého rezu v zužitkovaní hereckých daností jednotlivca. Existujú pamätníci z činohry SND, kde sa celé dni (a niekedy aj týždne) morfondírovalo, o čom tá-ktorá hra je a čo ňou autor mienil. Napríklad, že Goldoni ironizoval šľachtu. Dramaturg a režisér poznášali hromadu literárnych dôkazov, ako to robil. A čo si z toho odniesol herec? Zas len to, že Goldoni ironizoval šľachtu, ale hercovi to bolo na figu borovú, on potreboval vedieť, aké vyjadrovacie prostriedky sú preňho najvhodnejšie na to, aby bol pri tej svojej ironizácii zaujímavý. Tomu ho bolo treba učiť! V skutočnosti však boli tie dni a týždne dobré na to, aby si herci oddýchli po poslednej premiére a aby sa režisér nemusel celých ďalších osem týždňov trápiť s hercom hľadaním toho, čo nepoznali. Skúšky vôbec boli predovšetkým tápaním a až potom šťastí aj tvorivou robotou. Ale keď sa náhodou objavila zmienka, že napríklad Mejerchoľd alebo Grotowski to robili opačne, herci

nechápali ani zbla, čo by sa od nich v takomto type divadla žiadalo, lebo boli pudovo závislí na fotografovaní predlôh a nie na tvorbe obrazu. Tí dvaja hľadali psychológiu tvorby a až potom talentovaný výkon, kým taký Peter Scherhauser v čase zakladania brnenského divadla Husa na provázku nemal dosť talentov a tak vytváral predlohy obrazu vlastnou cestou. Ale všetci traja, na rozdiel od „klasických“ režisérov, umožňovali hercovi slobodne tvoriť a nie nútiť sa do čítania cudzích výkladov textov. Stanislavskij bol kodifikátorom poetického inscenovania Čechovových realistických hier a zároveň zakladateľom inštitútu odborného vzdelávania herca cestou analýzy psychológie postavy. Urýchlil tak proces pádu doteraz existujúceho intuitívneho herectva a dal zároveň podnet k vzniku oponentského avantgardného divadla. To sa pokúšalo urobiť vo veci tvorby postáv formou novej umeleckej štylizácie „z jarnej vetvičky celú jar“.

Oprávnené sa môžeme nazdávať, že aj ruská dráma pokračuje v procese vydeľovania sa – alebo návratov – k tomu, ako sa divadelní tvorcovia a aj teatroológovia dívali na vzťah uznávaného divadelného systému k epicko-dramatickému materiálu za posledné polstoročie. Jedni aj druhí boli jednotní v názore, že kto prišiel do sály pozrieť sa na príbeh, zvolil si vlastne dostupnejší spôsob zoznámenia sa s priestorovo-pohybovou interpretáciou prózy. Do divadla chodíme z inej príčiny: chceme sa dať uniesť kumštom hereckej osobnosti, premieňajúcej sa na kohosi iného či na čosi iné, než je herec vo svojom súkromnom živote, a usilujúcej sa telom a hlasom vykúziť ilúziu sna o krásnom alebo štylizovaný obraz krásna. Veď prvý z revolucionárov v dráme Vampilov bol formálne čechovovský dramatik a Čechov bol duchovným spolutvorcom MCHATu, Razumovská skôr obdivovala Majakovského a Lubimov ako dramatikár inklinoval väčšmi k leonovovskému než k buninovskému videniu sveta. Nie, Lubimov je skôr konštrukčným eklektikom a rovnako rozumie Puškinovi, Abramovovi ako napríklad Jevtušenkovi. Ale všetci pociťovali pozitívny tlak na tvorbu postáv ako na stanislavskovské vykladanie hercovej duše na dlaň emócií sa domáhajúceho diváka a nie na estétske maniere medzi elitu vyčlenených znalcov.

Stanislavskij ako „výrobca“ herca teda zvífazel. A ruská dráma aj divadlo museli aj v nových spoločenských podmienkach akceptovať túto skutočnosť ako momentálne nezameniteľnú. Z týchto dôvodov je aj súčasné ruské divadlo odlišné od európskeho.

* * *

„To, čo sa sochár a maliar usilovali vytvoriť z kameňa alebo na plátne, tvorí teraz herec zo seba, zo svojej postavy, z údov svojho tela; v záujme uvedomelého umeleckého života to odráža na črtách svojej tváre.“¹

Nazdávate sa, že táto wagnerovská pravda je pristará na to, aby sme ňou začínali zasvätený rozhovor o herectve? Že existujú dnes modernejšie a zaujímavejšie definície herectva vyslovené ústami súčasných osnovateľov divadelných škôl a koncepcií 20. storočia Craigom a Stanislavským počnúc a Artaudom, Grotovským, Lubimovom alebo Efrosom končiac?

Áno existujú.

Existujú definície o hercovi-nadbábke, o hercovi-vykonávateľovi biomechanic-

¹ WAGNER, Richard. *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig : 1902, s. 78.

kých úkonov, o hercovi-tvorcovi atmosféry, o hercovi-komunikátorovi medzi autorom a percipientom. Boli a sú koncepcie herca ako realizátora režijných pokynov, herca ako posla neba a sprostredkovateľa jeho ideí, herca ako šaša a tvorcu i zdroja zábavy zároveň. To všetko o herectve platí a v rôznych druhoch herectva aj naozaj existuje.

Ale Wagnerovej definícii prísne podlieha aj napríklad Stanislavského základné heslo: „Cez vedomú hereckú psychotechniku k podvedomej tvorivej práci ľudskej prirodzenosti!“² Rovnako sa jej podriaďuje aj Brookovo kinetické herectvo, aj Mejerchoľdovo herectvo kultúry tela. Napokon, aj jeden z tvorcov mejerchoľdovskej koncepcie balagánového divadla, básnik Valerij Briusov, vychádza z Wagnera, keď tvrdí: „Herec na javisku spĺňa tú istú úlohu ako sochár pred hromadou hliny: musí v hmatateľnej podobe stelesniť taký istý obsah.“ A dodáva: „Dielo, ktoré tvorí herec, je formou jeho vlastnej práce.“ Zostaňme teda pri tejto „forme jeho vlastnej práce“³ pri hercovom diele ako javiskovom artefakte, pri divadle v užšom zmysle.

Všetci veľkí herci svetových javísk, všetky Dusseové, Grassovia, Bernhardtové, Šaľapinovia či Chaplinovia vychádzali z danosti, z daru prírody, zo zriedkavej schopnosti odhaliť zovňajškom vlastnú dušu, použiť svoj vlastný výrobný nástroj na vyjadrenie vlastného „výrobku“ – svojho duševného stavu. Takto sa to robilo už dávno, ale kodifikovalo to až devätnáste storočie a Stanislavskij bol prvý, kto na základe tohoto poznatku a jeho analýzy dokázal vytvoriť systém prípravy herca. Stanislavského systém tejto prípravy je univerzálny, ale mnohí ho zamieňajú s akýmsi univerzálnym kľúčom k režijnému a hereckému „prerozprávaniu“ hry na javisku a tým sa nechalo zmiasť veľa divadelníkov. Stanislavskij nielenže pochopil dušu herca, ale prenikol aj do ducha predstavenia, ktoré dokázal rozložiť ako orchester na jednotlivé nástroje. Určil miesto a funkciu každého z týchto nástrojov. Kvalifikovať chuť, vôňu a farbu zložiek predstavenia. Rozložil náhrdelník na perličky a popísal každú z nich. Ale zložiť si svoj náhrdelník musí už každý sám. Podľa vlastnej fantázie, vlastného vkusu a vlastných potrieb.

Herec je perlou z náhrdelníka. Vďaka Stanislavskému poznáme túto perlu oveľa dokonalejšie ako ju poznalo napríklad 19. storočie, hoci ani tomuto storočiu nechýbali veľkí herci. Čo teda značí, že analýza predstavenia a v nej analýza herca nemá nič spoločné s budúcou syntézou vytvárajúcou novú kvalitu. Poznanie zložiek, častí celku môže síce zaručiť urýchlenú, ale nie vždy aj zlepšenú budúcu skladbu týchto zložiek.

Ale opäť vďaka Stanislavskému vieme aj to, že rozložiť predstavenie na jednotlivé zložky a jednu z týchto zložiek – herectvo – na zložky nižšieho stupňa, môžeme ľahšie a jednoduchšie určovať poradie dôležitosti technického vypracovania, opracovania či prepracovania týchto zložiek. „Poznať systém – vraví Stanislavskij – to nestačí. Treba vedieť a chcieť. Na to potrebujete každodenný a stály nácvik a výcvik, a to v celej vašej hereckej praxi.“⁴

* * *

² STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca I*. Bratislava : SVKL, 1953, s. 497.

³ BRIUSOV, Valerij. *Nenužňaja pravda*. Sankt Peterburg : 1902, s. 67.

⁴ Ref. 2, s. 498.

„Stály nácvik a výcvik“ je to, čo nás dnes zaujíma a to dokonca z dvoch príčin: raz z príčiny všeobecnej, to značí z hľadiska tamtej stálosti a vôbec z hľadiska absencie či prítomnosti nácviku a výcviku v súboroch a divadlách, a po druhý raz pre samotný nácvik a výcvik, bez ktorého nejstvue ani herecké umenie a ani diela vytvorené hercom – inscenácie. Aspoň nič pravé a nefalšované, technicky vycibrené a obsažné v hereckom umení bez nácviku a výcviku existovať nemôže.

Môžeme v našich divadlách hovoriť o stálom „nácviku a výcviku“ hereckého remesla? Môžeme vôbec hovoriť o akomkoľvek, teda bárs aj nestálom a nesystematickom, „výcviku“ v hereckom remesle? Existuje v našich divadlách tzv. „predpríprava“ herca, tá obrovská práca s hercom, ktorá nesúvisí bezprostredne s konkrétnou inscenáciou, ale bez ktorej sa herec dlhší čas a bez ujmy na svojom umení zaobísť nemôže?

Začiatkom päťdesiatych rokov minulého storočia, keď sa naše mladé profesionálne divadelníctvo začalo vedome hlásiť k Stanislavskému a úprimne sa rozhodlo zoznámiť sa s jeho metódou študijnej predprípravy inscenácie, rozniesli vtedajší – väčšinou iba napochytrý pripravení – vykladači Stanislavského fámu o lacnom a rýchlom úspechu každého, kto sa pustí Stanislavského cestou, a aby tento lacný a rýchly úspech divadelníkom naozaj zabezpečili, vybrali si z učenia predovšetkým to, čo nevyžadovalo ani veľký čas a ani hlbokú prípravu na zavedenie metódy: z teórie herectva sa pertraktovali zjednodušené poučky o psychofyzickom konaní, o „sverchzadači“ (smernom konaní), o verejnej samote, slovom všetko, čo bolo možné chytré zvládnuť a nehamovalo vlastnú prácu na inscenáciách v jednotlivých divadlách. Z praktických návodov Stanislavského sa odporúčali osvojiť si najmä tie, ktoré sa neupínali na nákladnú, náročnú a rozložitú „predprípravu“, ale ktoré bolo možné zvládnuť takisto za pochodu. S obľubou sa napríklad písali životopisy postáv (túto úlohu dostávali dokonca aj štatisti), uplatňovala sa požiadavka daných okolností, konania s podmienkou „keby“ a podobne, pretože to všetko zvládol a tomu všetkému porozumel aj menej pripravený herec a to dokonca „medzi skúškami“. Ale len málokto zobral vážne Stanislavského slová z *Dotvorenia herca*: „Chápete teraz úlohu, ktorá pred vami stojí? Ešte raz opakujem, nemyslite na nijaké predstavenie, zatiaľ sa len učte a ešte raz učte. Ak chcete študovať, prosím, začnite, ak nie, rozídeme sa bez akýchkoľvek urážok. Vy pôjdete do divadla pokračovať vo svojej práci a ja si založím nový súbor a budem robiť to, čo považujem za svoju povinnosť pred umením.“⁵

„Nemyslite na nijaké predstavenie.“ Už sama táto veta mohla byť – a aj bola – kameňom úrazu celej „akcie“, celého toho – úprimne mieneného, ale odborne takmer nijako nepripraveného ťaženia. Kto sa vtedy, v časoch veľkého nadšenia a divadelného entuziazmu, mienil vzdať čo len jedného-jediného predstavenia, nehovoriac už o inscenácii alebo – nebudaj – o celej sezóne? Kto – okrem poslucháčov školy a vtedy existujúceho divadelného kurzu (a tam sa vtedy tiež viac iba horlilo ako cieľavedome robilo) – mohol vtedy myslieť na zníženie počtu predstavení alebo premiér, keď tie počty a čísla boli podstatné a preto činoherné súbory chrlili v sezóne najmenej desať premiér a každý súbor odohral ročne najmenej tristo (ale to je naozaj najmenej!) predstavení?

Predpríprava sa teda v súboroch nekonala. Ani podľa Stanislavského, ani nijako ináč. Robila sa istá „medzipríprava“, to značí priebežné, mimoskúškové a nadčasové

⁵ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca na role. Dotvorenie herca*. Bratislava : SVKL, 1955, s. 418.

teoretické školenie vo forme prednášok o takzvanom Stanislavskom systéme, ale ani to neprineslo veľa osohu a čoskoro sa s tým prestalo vôbec – jednak pre nedostatok času a potom aj preto, že ak sa v tejto „medzipríprave“ vyskytla nejaká seriózna otázka, ak nadišla tu i tam chvíľka pravého osvietenia metódou, komplikovalo to život divadelným praktikom, pretože v takomto prípade išlo takmer vždy o odhalenie disproporcií medzi tým, čo mohol režisér, súbor a divadlo pre systém či metódu naozaj vykonať. A nebolo toho veľa.

Dnes nám je už jasné, že tomu málu, čo súbory zo systému vtedy dostali, môžeme byť vlastne vďační za to, že sa o Stanislavskom čosi vie. Ak sa totiž vtedy metóda dostala do vedomia súborov aspoň v zbežnej podobe, odvtedy sa naše súbory neučia prakticky ničomu. Ak vtedy herec vedel, že Stanislavskij žiada napríklad „reálne počiňovanie života hry a roly“, uvedomoval si zároveň, čo mu asi k dosiahnutiu ideálneho stavu „vedomenia“ chýba. A to ho mohlo podnecovať do ďalšieho štúdia systému a inšpirovať ho aspoň k domácej predpríprave, ktorú proklamoval Stanislavskij.

Dnes tento druh inšpirácie ako by neexistoval. A čo je horšie, vo väčšine divadiel niet ani času na akúkoľvek predprípravu. A veruže nebýva dosť času ani na vlastnú prípravu, na namemorovanie textu a zopakovanie si zafixovaných situácií zo skúšok.

Seriál a telenovela naučili herca fingovať tvorivosť a režiséra obchádzať prieskum zázemia. Čas sú peniaze.

Pripusťme na chvíľku ale aj to, že herec zanevrel na metódu jednoducho preto, lebo sa mu v tých časoch priveľmi nanucovala a on bol navyknutý na čosi iné, jeho talent bol spôsobilý podriaďiť sa celkom inej metóde. A keďže si nemal možnosť vyberať, zriekol sa toho jediného, čo sa mu ponúkalo.

Započúvajte sa však do predchádzajúcej repliky trochu pozornejšie: mohol to povedať slovenský profesionálny herec? A mohol to povedať za situácie, keď celá jeho profesionálna história merala dohromady dva a pol až tri desaťročia, pričom deväť z desiatich hercov nebolo v profesionálnom divadle dlhšie ako päť rokov? Na akúže to metódu bol uspôsobený talent slovenského herca, ktorý iba pred pár rokmi prišiel zo svojho učiteľského, úradníckeho či remeselníckeho povolania do divadla začínajúceho vlastne v profesionálnych podmienkach svoj ochotnícky repertoár takými istými ochotníckymi postupmi?

Boli v slovenskom divadelnom svete časy, keď nebohý Ján Borodáč prejavil svoj obdiv a úctu k Stanislavskému, čo sa postupne odrazilo na urputnom zápase režiséra Borodáča o taký divadelný tvar, ktorý by sa aspoň trochu a približne ponášal na to, čo robil Stanislavskij. Treba totiž vedieť, že Borodáč sa prebýjal k metóde ako rýdzo teoretický amatér a že ako taký dokázal porozumieť Stanislavskému tiež iba v rovine Stanislavským proklamovanej divadelnej praxe opierajúcej sa o prax veľikánov divadla, teda v rovine, v ktorej sa kodifikovali poznatky o ceste herca za „ľudskou prirodzenosťou“. A cestu za touto prirodzenosťou na javisku vykonával aj slovenský ochotnícky herec (v tej najelementárnejšej rovine), ktorým Borodáč pôvodne bol; neskôr slovenský profesionálny, či presnejšie – v profesionálnom divadle pracujúci herec, ktorým sa Borodáč po skrátenej pražskej divadelnej kurze stal; a nakoniec aj slovenský profesionálny režisér, na akého sa Borodáč – vďaka svojim skúsenostiam a vďaka poctivému štúdiu Stanislavského – vypracoval. (Napokon, iba tak si môžeme vysvetliť, ako sa mohlo stať, že už takmer na konci prvého Slovenského štátu, teda v časoch, keď to bolo najmenej predstaviteľné, prešiel Borodáč spolu s Andrejom Bagarom aj na „teóriu“, keď v Martine prednášali a v jedinom slovenskom divadelnom

časopise propagovali Stanislavského.) Ak teda v päťdesiatych rokoch nejaká tradícia divadelnej metodiky bola, bola to potom korene zapustivšia tradícia borodáčovskej transplantácie Stanislavského postupov do pôdy slovenského ochotníckeho a sčasti sa už profesionalizujúceho divadla.

A potom, v tej druhej etape vývinu Slovenského národného divadla sa tu v metodickej sfére dialo ešte čosi, čo nebolo priamo späté s borodáčovským prístupom k divadlu, ba čo chvíľami týmto postupom aj tak trochu odporovalo, ale boli to takisto iba sporadické, iba jedným či dvoma režisérmi uskutočňované pokusy, ktorých hlavným zmyslom bola divadelná štylizácia a s ňou ruka v ruke kráčajúca kinetizácia a vôbec teatralizácia divadla. Pestovali ju v činohre Slovenského národného divadla režiséri Viktor Šulc a Ján Jamnický, na ktorých do značnej miery nadviazal neskôr Jozef Budský a potom aj celý rad jeho žiakov.

Ako v prípade ruskej divadelnej moderny, reprezentovanej menami režisérov štylizovaného divadla Mejerchoľda, Tairova, Vachtangova, Ochlopkova a ďalších a ako aj v prípade českej divadelnej avantgardy (Honzl, Burian, Frejka, Stibor a ďalší) – aj na Slovensku znamenal návrat k zdívaldeniu divadla, návrat k prostriedkom vysokej štylizácie a biopsychickej harmónie hercovho prednesu zároveň aj orientáciu na výsostne divadelné témy a na repertoár, ktorý mal aj z rýdzo divadelného hľadiska pokrokové zameranie. (Ak sa po ruskej revolúcii k programu kultúrnej politiky strany ako prví prihlásili bývalí modernisti a ak v Čechách uskutočňovali stranícku politiku v divadlách avantgardisti priamo, na Slovensku znamenal Šulc veľa ako divadelný revolucionár a o Jamnickom bolo známe, že sa nadchol pokrokovými metódami ruských modernistov a presadzoval po návrate zo Sovietskeho zväzu nie ich repertoár, ale tvorivé divadelné postupy.)

Z uvedeného sa dá vycítiť, že ak Borodáčovo obdivné orientovanie sa na Stanislavského metodické postupy utvrdzovalo v slovenských divadelníkoch vedomie toho, že kráčajú správnou cestou za prirodzeným divadelným výrazom, o ktorý každému divadlu a divadelnej epoche ide predovšetkým a prinášalo teda obrovský mravný osov vo sfére vovedenia systému do divadelnej práce vôbec, potom nesmelé pokusy Šulcove a Jamnického priniesli prvé vzruchy do diskusie o povýšení divadla na podmienený prejav, na špecifickú formu odrazu životnej reality. V zmysle spomínanej podmienenosti boli ich pokusy naozaj nesmelé. Rozvinuli sa až neskôr, po vojne, a plné tvary nadobudli nie skôr ako koncom päťdesiatych a neskorších rokov.

Vtedy totiž prekonalo slovenské divadelníctvo aj jednostrunnosť borodáčovského výkladu Stanislavského, aj strnulosť zjednodušenej interpretácie metódy takzvaného socialistického realizmu. Dostávalo sa síce pritom do opačných krajností, o ktorých sa tu nebudeme zmieňovať, ale rozhodujúce je to, že v tomto období rozmnožilo naše divadlo paletu svojho prejavu a dokázalo do nej pomestiť a umelecky zúročiť rovnako Borodáčove postupy, dôstojne zavŕšené jeho uvedením Gorkého hry *Na dne* v činohre Slovenského národného divadla roku 1959, ako aj Budského veľké réžie štylizovaného *Ivanova, Bielej nemoci, Irkutskej príhody, Rakovského Galilea* a neskôr aj prác mladších režisérov Haspru, Pietora, Pálku a ďalších.

* * *

Koľko sporov a nedorozumení vyvoláva pojem divadelná štylizácia a koľko možností, podnetov a tajomných perspektív sľubuje toto pomenovanie! Hýbala divadla-

mi vekov a zatracovali ju aj s ľuďmi, ktorí sa jej venovali, stála vždy na druhom póle divadelného videnia sveta, ktorého pólom prvým bola imitácia života, zmocňovala sa epoch a divadiel, upadala do zabudnutia, bila sa o svoju existenciu a bili sa o jej existenciu iní; postavila na nohy antickú tragédiu, podnecovala vznik ľudového divadla jednotlivých národov a krajín, vydala zo seba attelánu a commediu dell'arte, stojí na nej alžbetínske divadlo aj divadlo zlatého veku Španielska, vyrástlo z nej jarmočné divadlo francúzske aj ruský balagan, stála pri kolíske zrodu moderného divadla 20. storočia a je všade, kde je divadlo. Lebo je jedným z jeho pólův.

„Pod pojmom štylizácia rozumiem nie presné zachytenie štýlu danej epochy alebo javu, ako to robí fotograf na svojich snímkach. S pojmom štylizácia je podľa môjho názoru úzko spätá idea podmienenosti, zovšeobecnenia a symbolu. Štylizovať epochu alebo jav znamená vyjadriť vnútornú syntézu danej epochy alebo javu všetkými vyjadrovacími prostriedkami, obnažiť ich skryté charakteristické prvky, aké nachádzame v hlboko skrytom štýle niektorých umeleckých diel.“⁶ Takto sformuloval svoj názor na štylizáciu jeden z novodobých zástavnikov divadelnej podmienenosti a autor významných štylizovaných javiskových diel Vsevolod Emilievič Mejerchoľd. Nie je v rade moderných režisérov sám a ani nie jediný. Nie je dokonca ani krajným predstaviteľom štylizácie. Nás zaujíma jednak preto, že svojou predstavou o podmienenom divadle Mejerchoľd prísne nadviazal na najpokrokovejšie divadelné zjavy a epochy v minulosti a že jedným z týchto zjavov, o ktoré sa Mejerchoľd opieral, bolo aj ruské ľudové jarmočné divadlo. A okrem toho má Mejerchoľd v tejto práci miesto aj preto, že sa jeho meno právom kladie vedľa a zároveň proti menu Stanislavského, ktorý prezentuje na druhej strane sumu a vrchol divadla životnej pravdepodobnosti. Mejerchoľd bol oddaným a dobre vychovaným žiakom Stanislavského, ale to mu nebránilo, aby sa nestal v otázkach názoru na podobu a tvar Stanislavského odporcom. Mejerchoľd oponoval Stanislavskému vo veci metodiky, prípravy herca a aj vo veci výsledného efektu divadla, ale to mu neprekážalo v tom, aby bránil Stanislavského pred tými, čo sa bez talentu a posvätenia viezli na jeho chrbte a zapájali jeho génia do zapáchajúcich prizemností doby.

Mejerchoľdova predstava o štylizácii vyrástla z tej najelementárnejšej tézy o schopnosti umenia predstaviť obraz rozkvitnutej vetvičky a trvať na tom, že je to celá jar, čo dokonale dokážu Japonci, kým „u nás sa nakreslí celá jar a tá nie je v skutočnosti ani len rozkvitnutou vetvičkou“.⁷ Mejerchoľd sa odvoláva na spomínaného už Briusova, ktorý podmienenosť v umení sformuloval do viet: „Všeobecne platí, že mramorové a bronzové sochy sa nemaľujú. Platí, že ak aj sú na rytinách listy čierne a nebo pásikované, možno mať z nich umelecký pôžitok. Všade, kde je umenie, je aj podmienenosť.“⁸

Historické nedorozumenie medzi divadlom životnej pravdepodobnosti a divadlom štylizovaným vzniklo vtedy, keď zástancovia prvého typu divadla odmietli formuláciu „divadlo realistické a štylizované“ a hlásili nezmieriteľné, bojové heslo „buď divadlo realistické, alebo štylizované“. Ako keby sa realizmus v divadle neopieral predovšetkým o vysoký stupeň divadelnej, javiskovej štylizácie životných faktov. Ako keby v meiningenskej škole neboli existovali postupy prevádzania životných

⁶ MEJERCHOED, Vsevolod Emilievič. *Stat' i, pis'ma, reči, besedy*, I. Moskva : 1968, s. 109.

⁷ Nezdokumentovaný výrok Petra Altenberga.

⁸ Ref. 3, s. 69.

faktov do reči divadla čo i len v otázke deklamácie textu alebo zjednodušovania psychických stavov, alebo ako keby nebol býval Stanislavskij štylizoval nálady v prísne realistických scénach v Čechovových hrách. Napokon, čo iné je ten často obchádzaný pojem K. S. Stanislavského „stupeň scénickosti“⁹ herca, ak nie hercova schopnosť využiť svoje semiotické danosti a urobiť javiskovú postavu umelecky vierohodnejšou cez zjednodušenie javov a prostriedkov charakterizujúcich a obklopujúcich jej životnú predlohu?

Isteže, dnes už antagonizmus medzi pojmom „realistický a štylizovaný“ nejestvuje. Divadlá vo svete sa líšia už nie tým, že jedny inklinujú k fotografovaniu života a druhé k jeho javiskovej interpretácii poznačenej subjektívnym prístupom tvorcov k zobrazovanému objektu. Paleta štýlov je neobyčajne bohatá a pohybuje sa od štylizovaného zobrazenia životnej skutočnosti prostriedkami vyjadrenia, ktoré sú najbližšie k životnej predlohe, až po štylizáciu abstrakcií, filozofických konštrukcií a vzťahov zobrazujúceho a zobrazovaného. Na jednom póle je tu napríklad štýl Malého divadla v Moskve a na póle druhom je to zase štýl iného moskovského divadla – Divadla drámy a komédie na Taganke. A medzi nimi je celý rad štýlotvorných zvláštností jednotlivých divadiel, kam patria aj tie, čo sa hrdo hlásia k Stanislavskému ako k svojmu zakladateľovi, ale aj tie, čo sa bez veľkých a hlasných manifestov opierajú o poznatky a nadobudnuté skúsenosti v divadlách ruskej moderny alebo pokrokovej svetovej divadelnej avantgardy, medzi ktorú rovnako patril nemecký Piscator s Brechtom ako český Honzl s Burianom alebo ich slovenskí pokračovatelia Jamnický s Budským.

Všetkým ide o divadlo „realistické a štylizované“. Všetkým ide o vytvorenie takých umeleckých obrazov, ktoré by silou svojej myšlienkovej prieraznosti a emocionálnej pôsobivosti zažínali v divákovi plamienky lásky k pozitívnym hodnotám v ľudskom živote.

* * *

Zaujíma nás, aké metódy javiskovej podmienenosti zaručujú osobitosť javiskových štýlov a ich umelecké hodnoty a aký stupeň tejto podmienenosti rozhoduje o tom, že divadlo bude stále príťažlivým umením, že sa presvedčivo ubráni ostatným príbuzným umeniam, ktoré naň vytrvale dorážajú, a že zostane umením dneška i budúcnosti a nie konzervou spomienok a tradícií, ktoré z piety skladujeme iba do najbližšieho veľkého upratovania.

„Idea podmienenosti, zovšeobecnenia a symbolu“, ktorú spomína Mejerchoľd a ktorá je príznačnou črtou divadelnej štylizácie, je ideou bezpodmienečne spätou s postojom tvorca ku skutočnosti. Kto vidí svet iba cez jeho pokrivenosť alebo len cez jeho tragizmus, bude štylizovať životnú skutočnosť na javisku zovšeobecňovaním, povyšovaním na základné znaky života spoločnosti a jednotlivca. Optimista a dobrák pôjdu cestou odhaľovania pozitívnych stránok života. Satirik je zasa nekonformný a bude sa snažiť formálne uspôsobiť obraz, ktorý vytvára, tak, aby sa táto nekonformnosť odrazila aj v spôsobe prevedenia životnej a literárnej predlohy do javiskovej podoby. A nesúvisia teda metódy a spôsoby iba so žánrom javiskového diela – aj čistú, napríklad molièrovskú komédiu možno robiť prostriedkami hodne

⁹Ref. 2, s. 19.

alebo málo štylizovanými a aj ju možno za pomoci týchto prostriedkov doceniť alebo podceňiť či preceňiť.

Najvážnejšou otázkou súvisiacou s adaptáciou životnej a literárnej predlohy pre javiskové potreby, teda s javiskovou štylizáciou, je otázka prostriedkov, ktoré herec používa a vzťahu týchto prostriedkov k adaptujúcim faktorom, kam patria faktory živé – herec, režisér, autor a – v trochu vyabstrahovanej rovine – aj životná predloha, ktorú herec prináša v pretavenej podobe na javisko, a faktory neživé – scéna, svetlo, zvuky, kostým a rekvizita ako aj – opäť čiastočne v rovine vyabstrahovanej – predmety, ktoré v reálnom živote obklopovali hercov životný vzor, spomínanú „životnú predlohu“. Treba totiž vedieť, že v pomere spomínaných výrazových prostriedkov a adaptujúcich faktorov prebieha istý proces a vytvára sa napätie, ktoré jednak dodáva javiskovému artefaktu istý dramatizmus znásobujúci čiastočne dramatizmus vlastného dramatického príbehu prebiehajúcej scény či výstupu, a jednak sa ním vyjadruje postoj tvorcov k realite: ja, herec či režisér, som ako umelec a to vyššie (nižšie), ďalej (bližšie) alebo hlbšie (plytšie) prenikol do reality oproti tomu, čo som v nej predtým videl iba ako človek. Mój postoj k tejto realite je taký a taký a ako umelec ho popisujem (vyjadrujem) takými a takými prostriedkami. Nie náhodne hovorí Anatolij Efros v knižke svojich režisérskeho vyznání nazvanej *Divadelná skúška – moja láska* o tom, že herec a režisér, „ako napokon každý umelec, je človek so zaoštrou psychikou a so zaoštrou nervovým systémom“.¹⁰ Efrosovská „zaoštrou“ vyjadruje vzťah umelca k realite a rozdiel v tomto vzťahu ako aj prostriedky vyjadrenia sú zasa určené mierou tejto „zaoštrou“. Efros uvádza doslova tento príklad: „Raz som kráčal ulicou, na ktorej hluk a hrmot strojov nemal konca-kraja. Šinuli sa tam obrovské trajlery s panelmi a pomedzi ne sa s neuveriteľnou rýchlosťou preklzáli taxíky. Ľudia sa v takomto prípade tlačia k domom, ale hluk akoby nepočuli. Zvykli si na to. Ako obyvateľ mesta by som si možno aj ja na to zvykol, ale ako umelec si musím zachovať ‚prvotný pocit‘. A to je možno to najdôležitejšie“.¹¹

Z „prvotného pocitu“, z konfrontácie tohto pocitu so stavom, aký je, vyrastá režisérova a hercova predstava o voľbe vyjadrovacích prostriedkov. A tým aj o spôsobe a rozsahu štylizácie životných faktov, dejov a ideí.

A z konfrontácie „prvotného pocitu“ herca a režiséra vzniká zárodok budúceho modus vivendi medzi hercom a režisérom na čas prípravy inscenácie a čas života postavy a hry až dotedy, kým dielo po poslednom predstavení navždy nezide z javiska.

Za tým a v tom všetkom je obsiahnutý rad štylizovaných faktorov, ktoré vplývajú na tvar a názor budúcej inscenácie, na jej hodnotu formálnu a myšlienkovú, na stupeň jej obsahovo-formálnej jednoty.

Začína sa to prípravou herca pred vlastnými nácvikmi hier, teda tým, čo sme v predchádzajúcom nazvali „predprípravou“. A názorom na túto „predprípravu“, pravdaže. „Cez vedomú hereckú psychotechniku k podvedomej tvorivej práci ľudskej prirodzenosti“ – volá Stanislavskij. „Každý psychologický stav je podmienený známymi fyziologickými procesmi“ – tvrdí Mejerchoľd.¹² „Čo sa však dotýka stránky rýdzo profesionálnej, tu sa mi vidí, že najdôležitejšie je vedieť sa vášnivo oddať ta-

¹⁰ EFROS, Anatolij. *Repeticija – ljubov' moja*. Moskva : 1975, s. 23.

¹¹ Ref. 10, s. 23.

¹² MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič. *Stat' i, pis'ma, reči, besedy II*. Moskva : 1968, s. 193.

kej pracovnej metóde, v ktorej začína žiť celý fyzický aparát a nie iba svalstvo tváre a jazyka. Veď mnohí herci na javisku iba vyprávajú. Vyslovujú. Mimizujú. Možno podaktorí pritom aj cítia. Nevieť.“¹³

Posledný citát patrí spomínanému už Anatolijovi Efrosovi, režisérovi divadla na Malej Bronnej ulici v Moskve, ktorý by teoreticky mohol byť trefou generáciou, jej reprezentantom, v porovnaní so Stanislavským ako generáciou prvou a Mejerchoľdom ako predstaviteľom generácie druhej z tých, čo ich tu spomíname. (Nemáme koho spomenúť spomedzi režisérov domácich. Od čias Buriana, Honzla a Frejku sa nikto z režisérov u nás nezapodieval teóriou divadla a to ani vlastnou teóriou činohernej divadelnej réžie.)

V každom z uvedených citátov sa schováva jadro metodiky javiskového štylizovania skutočnosti prislúchajúce tomu-ktorému režisérovi. Tajomstvo divadelného umenia spočíva v tom, že herec s režisérom sa snažia na javisku presne dodržiavať zákony ľudskej prirodzenosti – tvrdí Stanislavskij. Na tomto divadelnom zmocňovaní sa životnej pravdy stojí celé obrovské divadelné hnutie, celý jeden divadelný vek. Postupy, ktoré možno zhrnúť do zásady – od improvizovaného konania ku konaniu fixovanému, odtiaľ k improvizovanému slovnému prejavu a k fixácii vlastných slov a až potom k autorskému textu. Tu je vyjadrená aj zásada miery podmienenosti. Stanislavského „návčik a výcvik“ sa má teda orientovať k tomu, aby u herca vzbudil pocit pravdy a potrebu technicky túto pravdu bravúrne odovzdať divákovi. Ale aj takzvanému štylizovanému divadlu ide o vyvolanie pocitu pravdy. A jednako – Mejerchoľd v otázkach metodической predprípravy aj v otázkach efektu vlastnej prípravy oponuje svojmu učiteľovi: „Jedno zatlieskanie rukami môže byť bližšie k pravdepodobnosti prejavu ako preťažko vyslovené citoslovce ‚ach‘, ktoré zo seba celkom zbytočne žmýkajú ‚prežívači‘, keď ho zamieňajú za impotentné vzdychy. A tento systém naznačuje jedine správnu cestu výstavby scenára: pohyb plodí zvolanie a slovo. Tieto elementy, ktoré sa zjednocujú v procese javiskovej kompozície, vytvárajú situáciu a sumou situácií je scenár opierajúci sa o predmety ako výzbroj príhod. Tak napríklad stratená vreckovka inšpiruje scenár Othella, náramok Maškarádu, briliant Suchovo-Kobylinovú trilógiu.“¹⁴

Mejerchoľdova záľuba v ľudovom divadle, ktoré zjednodušovalo asi tak, ako autor grafického listu zjednodušuje pravdu o objekte, aby z toho vyťažil pravdu svojho umeleckého videnia objektu, viedla nie ku kriveniu skutočnosti, ale k odhaľovaniu jej doteraz nevidených a nepocítených podôb a tvári. Napríklad tajomstvo „tragizmu s úsmevom na tvári“ pochopil Mejerchoľd až vtedy, keď si prečítal Savonarolu a jeho výrok o trpiacej Márii, ktorá žiaľila a tešila sa zároveň, keď kráčala krížovou cestou v krvavých stopách svojho syna, pretože až vtedy poznala silu utrpenia a tajomstvo veľkej dobrotivosti božej zároveň.¹⁵ A čo z toho Mejerchoľd vyvádza? „S cieľom vyvolať u publika hlboký dojem, kričal, plakal a stenal herec starej školy a tľkol sa päťami do prs. Nový herec nech vyjadří vyšší stupeň tragizmu asi tak, ako sa on prejavil na užialenej a tešiac sa Márii: navonok pokojne, takmer *chladne*, bez kričania a plaču, bez vibrujúcich tónov, zato však hlboko.“¹⁶

¹³ Ref. 10, s. 24 – 25.

¹⁴ Ref. 12, s. 28.

¹⁵ Pozri: MEJERCHOLD, Vsevolod Emilievič. *O teatre*. Sankt Peterburg : 1913, s. 25.

¹⁶ Ref. 15, s. 26.

Málo povedať veľa. Toto heslo Petra Altenberga znamená v divadle predovšetkým to, že do koncentrovaného hereckého prejavu, ktorého cieľom je diváka zaujať a vybičovať jeho emócie v záujme dosiahnutia nirvány znamenajúcej aristotelovskú očistu ducha, sa musí zapojiť nie iba „fotografujúca“ a „kopírujúca“ hercova mašinéria. Schopnosť odpozorovať a zreprodukovať sa musí v divadle znásobiť schopnosťou vykonávať ustavičnú selekciu a to dokonca v dvoch smeroch – raz sa táto selekcia vzťahuje na preberanie životného materiálu a druhý raz na výber prostriedkov. Tak ako maliar si nevyberie hociktorú predlohu, ale iba tú, čo sa najlepšie hodí do jeho umeleckých predstáv a nevyberie si hocikaké farby, štetce a špachtle, lež iba niektoré z nich a akiste tie najvhodnejšie, ani herec nemôže nerozvážne a nepremyslene siahať do života, aby si vybral prirodzený materiál a arzenál prostriedkov, aby našiel to, čo je najvhodnejšie na spodobenie tamtoho materiálu.

Naše divadlo naučilo herca vyberať a preberať. Poskytlo mu veľké možnosti overiť si v praxi postupy a cesty, akými dospieť k spomínanej podvojnjej selekcii. Najmä tá „fotografujúca“ a „kopírujúca“ divadelná mašinéria je slušne zabehaná a upozorňuje na seba tam, kde sa snúbi talent so skúsenosťou. Často je to, žiaľ, veľmi stereotypné aj na tomto nižšom stupni divadelného pretavenia životných skutočností. Započúvajte sa do slovného prednesu niektorých našich hercov a zistíte, že sa vyníma v dvoch bodoch: raz že je neprirodzené teatralizovaný a druhý raz v tom, že neštylizuje, iba zmnožuje čo do kvantity a intenzity. Sú herci, ktorí už nevedia urobiť na javisku ani jeden normálny krok a vysloviť ani jedno normálne slovo. Všetko je u nich zveličené, všetko je sama kvantita a intenzita. A štylizácia sa začína od nulového bodu, od normálneho pohybu a normálne vysloveného slova. Asi tam, kde sa začal civilizmus, ktorého zakrpatené výhonky sa usilovne pestujú ešte aj dnes a to dokonca vo viacerých divadlách a najmä tam, kde si mladší herci – skôr zo zúfalstva ako z dajakého programového zámeru – založili svoj oponentský generačný štýl, ktorý je protestom proti odpornému návyku stavať na kvantite a intenzite prejavujúcemu sa u starších hercov. Ale tento „civilistický“ protest nie je, žiaľ, nijakým programom, ktorému by bolo možné dať prívlastok umelecký. Zostáva iba púhym generačným protestom.

„Čo je potrebné?“ – pýta sa v podobných prípadoch Mejerchoľd. A odpovedá: „Potrebná je kultúra tela, kultúra vyjadrovania sa telom, ktorá zdokonaľuje tento jediný hercov výrobný nástroj. A – pravdaže – nemám na mysli tie zmorené a vyzlabnuté telá intelektuálskych holúbkov, tých ‚kúpeľníkov‘ a bosonožiek, ktorí sa veselili vo svete tonálno-plastických chimér“.¹⁷

Tie „tonálno-plastické chiméry“ sa vzťahujú na jedno zo súvekých štúdií, ktoré chcelo žiť ako divadlo iba zdôrazňovaním pohybového a hudobného rytmu. Tieto pokusy existujú aj dnes. Ale nie takéto exkluzívne divadlo máme na mysli a nie o také išlo aj Mejerchoľdovi. Tu bola aj Mejerchoľdova predstava o pohybe, aj keď dokonale štylizovanom, bližšie k predstave K. S. Stanislavského, ktorý odôvodňuje potrebu práce s fyzickým konaním tým, že „...je nám prístupnejšie ako abstraktné vnútorné pocity... je hmotné, viditeľné a je späté s ostatnými zmyslami“.¹⁸ Mejerchoľd svojim zdôrazňovaním metodickej biomechanickej prípravy vlastne rozvíja Stanislavského požiadavku hereckého fyzického a po ňom aj psychofyzického konania.

Telo, reč, mimika, gestá... Koľko súčiastok toho živého výrobného nástroja, kto-

¹⁷ Ref. 12, s. 28.

¹⁸ Ref. 5, s. 135.

rým je herec! Koľko múk a utrpenia by musel podstúpiť každý takýto „výrobný nástroj“, ak je zároveň aj „výrobcom“, ak si totiž sám rozkazuje a sám tieto rozkazy plní!

Ale bez týchto múk a utrpení z hereckej predprípravy dobré herectvo nejestvuje. Nejestvuje dnes azda s výnimkou filmu, kde okrem vizáže figúry nedáva herec do postavy takmer nič, pretože všetko zaňho urobí režisér s kameramanom a strihačom. sotva môže existovať herec, ktorý by v kontexte európskeho umenia dačo znamenal, ak celá jeho príprava spočíva v tom, že priniesol do divadla Seba, Svoj zjav, Svoj hlas, Svoje kúzlo. A nestačí ani to, ak prinesie do divadla iba Svoj diplom.

Nie je nič horšie, ako sa strácať v šedivom opare veľkého svetového divadelného diania. Ako zistiť, že nás predstihli naši konškoláci aj naši žiaci. Ako byť v úžase nad tým, čo sa v divadlách okolo nás deje. Často sú to odlišnosti repertoárové a režisérsko-koncepčné, čo spôsobujú tento veľký rozdiel v náš neprospech. Ale nikomu nemôže ujsť, že kam až dospel herec ktoréhokoľvek z divadiel v nejednej z obklopujúcich nás krajín. Čo všetko tento herec vo fáze „predprípravy“ a prípravy, „výcviku a nácviu“ robí, aby mohol jeho režisér, jeho predstavenie a jeho divadlo sláviť triumfy. A čo všetko potom na javisku dosahuje.

Kam, na koho, sa má však herec zaujatý radom iných prác a ponúk a pozbavený možnosti mať k dispozícii bielizňový kôš rád a poučení, už či pochádzajú od vykladačov Stanislavského alebo od neho samého, obrátiť? Tvorcovia menšinových divadelných škôl, alternatívci alebo takzvaní štúdioví experimentátori veria v zázrak, že osvojovanie si špecifických teórií o zmysluplných formálnych postupoch pomôže obrodíť divadlo ako celok. No skutočne talentovanému hercovi pasuje skôr každodenná dôvera v overené praktiky. Sem patrí aj dôvera v dedičstvo „systemu“, nech si o ňom myslia inoverci čokoľvek.

ACTING AS A LEGACY OF STANISLAVSKI'S SYSTEM

ANTON KRET

Acting is torn between musical and dramatic understanding of theater, between the mannerism of realistic school and searching beyond the clouds of “philosophical” directors, between a closed theater and free space of performance and between lecturing of „deep interested ideas“ of deeply thinking authors and demanding, or sometimes even quite cheap and little intelligent body speech in an alternative theater or in the theater in general, which is different than the accustomed one.

In the reality, the author of a study wants to point out a series of artificial barriers to freely interpret Stanislavski or Cechov and let's say Grotowski or Scherhauser. The most important information is that Stanislavski was not only the subject of the study of education of actor for acting for nearly a century, but he was also an obligatory model for all theaters in socialistic countries, making his real message quite warped. It was also useless to fight against it, because experience has shown that Stanislavski's learning about finding the truth in the stage picture directly in the actor's soul is pretty much mandatory for both the „traditionalists“ as well as for representatives of the “an sich” theatre, a theater as an art itself and not only a theater as a derivative of dramatic literature.

DVA SVETY DOKUMENTÁRNEHO DIVADLA

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Autorka na príkladoch zo súčasného slovenského divadla charakterizuje tri základné skupiny dokumentárneho typu divadla. Prvou je vytvorenie divadelného obrazu z čo najautentickejšieho materiálu, ktorý sa môže prelínať s literatúrou faktu, druhou je vytvorenie hry/inscenácie, ktorej text vznikol na základe zozbieraných materiálov dokumentárneho a historického charakteru, o. i. novinové články, rozhovory s pamätníkmi vystavané do istého príbehu a tretiu skupinu tvoria texty, ktoré cez prizmu individuálnej a kolektívnej pamäti pripomínajú minulosť, pričom uprednostňujú vlastný pohľad, resp. spomienky. Osobitnú kapitolu tvorí ruské dokumentárne divadlo, vrátane verbatimu. Najznámejšie projekty spájajú konkrétnu udalosť zachytenú prostredníctvom rozhovorov, novinových článkov, inú skupinu tvoria inscenácie, ktoré cez prizmu súčasnosti „prehodnocujú“ minulosť cez dokumentárne materiály (dobové filmové zábery, prejavy, piesne) v konfrontácii so súčasnosťou. Mnohé z nich nadobúdajú silný politický rozmer.

Dvadsiate prvé storočie prinieslo aj v našich zemepisných šírkach nový pojem – dokumentárne divadlo. V rôznych diskusiách sa často konštatuje, že tento typ divadla / drámy sa v poslednom období rozširuje najmä v Nemecku, ale existuje aj v Anglicku, Česku, ako aj v iných európskych krajinách, neobídúc ani Slovensko. Osobitnú kategóriu tvorí dokumentárne divadlo v Rusku.

Všeobecne možno povedať, že dokumentárna dráma / divadlo má korene v historickej dráme, ako to spomína aj Patrice Pavis.¹ Niektorí tvorcovia tohto typu divadla v intenciách Pavisu zdôrazňujú, že je to „divadlo, ktoré nenarába s fikciou, divadlo, ktoré predtým, než sa začne pripravovať (...) vychádza z nejakého prieskumu, prieskumu situácie – aktuálnej alebo historickej. Alebo to môžeme skrátiť: Divadlo, ktoré nie je fikciou“². Francúzsky teatrológ v hesle *Dokumentárne divadlo* dodáva: „Stojí v opozícii voči divadlu čistej fikcie, ktoré sa považuje za priveľmi idealistické a teda politické. Búri sa proti manipulácii faktov, pričom samo na politické účely dokumenty manipuluje.“ A pokračuje: „Často používa formu procesu alebo výsluchu, ktorá dovoľuje dokumenty priamo citovať.“³ Pričom priznáva, že „dokumentárne divadlo často mieša dokumenty a fikciu“, a uvádza niekoľko príkladov hier, medzi iným aj Hochhutovho *Zástupcu* (1963) a ďalšie texty od 60. rokov minulého storočia.

¹ PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Prel. Soňa Šimková, Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 126. ISBN 80-88987-24-5.

² KLIMÁČEK, Viliam – HUBINÁK, Juraj. Kodek I. : Dokumentárne divadlo na Slovensku. Realita alebo fikcia? In *Kod – konkrétne o divadle*, 3, 2010, č. 2, s. 27–28. ISSN 1337-1800.

³ Ref. 1, s. 126.

Pavis nepriamo upozorňuje na to, že existuje široká škála dokumentárnej drámy, t. j. aj divadla, keď píše, že tvorcovia si môžu usporiadať materiál podľa vlastnej predstavy a cieľa („sociálno-ekonomického modelu“). Nemecká divadelná veda sa tejto téme venuje obširnejšie, medzi povinnú, resp. odporúčanú literatúru o. i. patria Weissove *Poznámky o dokumentárnom divadle* (*Notizen zum dokumentarischen Theater*, 1968), ako aj jeho ďalšie práce, dokonca vydané na DVD.

Dokumentárny film a divadlo majú rovnaké východiská. Ak určujúcou črtou dokumentárneho filmu je úsilie čo najvernejšie (autenticky a pravdivo) zobrazovať fakty a javy reálneho života (Slavomír Rosenberg), pre dokumentárne divadlo toto všeobecné pravidlo platí rovnako. Zatiaľ čo film fotograficky zaznamenáva javy, divadlo ich prenáša prostredníctvom interpretátora. V teórii „takzvaný čistý dokument zásadne odmieta akékoľvek inscenujúce úpravy [skutočnosti] – dominuje pohľad očitého svedka, v praxi sa pripúšťa určitý stupeň inscenovania (úprav) skutočnosti, napr. rekonštrukciou udalostí, pričom je dôležitá aj presvedčivosť interpretácie faktov“ (Rosenberg).⁴ V divadle pre zástancov „čistého“ dokumentu, podávaného nehercami (najlepšie priamymi účastníkmi) je neprijateľná akákoľvek fikcia, smerujúca k performancu. Striktne vzaté, na tento druh drámy / divadla (text, jeho priestorová ilustrácia) by sa nemali klásť estetické požiadavky (napr. divadelné predstavenie, v ktorom hrajú bezdomovci, vyrozprávajú svoj príbeh, pocity). Nie je to také jednoduché, lebo režisér a interpretátor (ak je to herec, nie konkrétna reálna postava, rozprávajúca o sebe, resp. o svojich zážitkoch) sú už vykladačmi istej reality, ktorá v ich interpretáciách dostáva iný význam (zaradenie tej-ktorej informácie do scenára, mimetické prostriedky a i.).



Nina Belenickaja: *Pavlik – môj boh*. Teatr Jozefa Bojsa, Dokumentárny Dom „Pervoje kino“, Teatr.doc, 2009. Réžia Jevgenij Grigoriev. Margarita Kutovaja ako Táňa a Leonid Teležinskij ako Pavlik. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

⁴ www.eschool.sk/subory/poznamky-1/.../DEJINY-KURZ.doc

Dokument kontra fikcia?

Pri dokumentárnom divadle by mal divák cítiť stotožnenie sa autora/inscenátora / interpretátora s myšlienkou, posolstvom hry. Z neho vyplýva aj odlišnosť miery práce s dokumentom. Či inscenátori (vrátane autora) majú záujem držať sa čo najviac celej šírky zdokumentovaných skutočností alebo len istej časti, či sa inšpirujú z osobných, resp. iných overených alebo neoverených zdrojov, či miestami pracujú s fikciou. Alebo či základom je fikcia, do ktorej vkladajú rôzne druhy dokumentárnych materiálov, a tak vyvárajú obraz osobnosti, resp. doby (minulej či súčasnej). Na vybraných príkladoch sa sústreďme bližšie na súčasné slovenské dokumentárne divadlo a na najzaujímavejšie príklady z Ruska, ktoré ruskí divadelníci sprostredkujú zahraničným kolegom aj v rámci významného moskovského festivalu Zlatá maska v programe Russian Case (pre zahraničných účastníkov).

Slovensko

Ak by sme chceli striktné vychádzať z metódy verbatim, ťažko nájdeme v slovenských divadelných projektoch hodnoverný príklad. Teda, ak sa stotožníme s tým výkladom verbatim, ktorý rozvinuli v londýnskom The Royal Court Theatre, kde rozlišujú typ dokumentárneho divadla od verbatim. Podľa workshopu, ktorý robili v moskovskom Teatr.doc z londýnskeho divadla, stúpenci verbatim si vyberajú najmä sociálne ostré (silne pôsobiace) témy. Autor scenára si pre vybranú tému nájde skupinu ľudí, ktorej sa to týka a ich výpovede zaznamená na nosič. Výsledný tvar textu, poskladaný z ich prehovorov bez vstupov pýtajúceho sa, zachytáva verne bez úprav (preto názov verbatim) ich vyjadrenia bez zmeny štylistiky, reči, teda aj s mnohými nespisovnými výrazmi, najmä vulgarizmami.⁵ U nás majú najbližšie k tomuto typu niektoré divadelné predstavenia s bezdomovcami. Napríklad niektoré projekty Divadla bez domova⁶ v spolupráci s Divadelným ústavom a s finančnou podporou Ministerstva kultúry SR, ktoré zachytávali výpovede ľudí žijúcich na ulici. O čistý verbatim nejde ani v projekte hry Zuzany Križkovej *Spoved'* (Divadlo Malá scéna STU, 2011), napísanej na motívy osudov piatich bezdomovcov, ktorí sami hrajú a rozprávajú svoj osud, zachovávajúc svoje rečové nedostatky, štylistiku, rytmiku, pohyb a i.

Ak sa stotožníme s Pavisovou charakteristikou dokumentárneho typu divadla, môžeme v intenciách viacnázorového pohľadu na dokumentárne divadlo na Slovensku, v duchu výkladu pojmu literárnych vedcov – licencia poetica – zadeliť inscenácie, ktoré sa hlásia k dokumentárnemu divadlu do troch skupín.

1. Vytvorenie divadelného obrazu z čo najautentickejšieho materiálu. Sem možno zaradiť Ballekovo *Tisa* v Divadle Aréna (2005) a Daubnerovej *M.H.L* (2010). Takýto scenár sa môže prelínať s literatúrou faktu.

⁵ Informácie o týchto workshopoch možno nájsť na webových stránkach viacerých divadiel, ako príklad v latinke uvádzam napr. zdroj <http://www.kulturnipecka.cz/inscenace-divadlo/soucasne-ruske-drama-drama-z-diktafonu>.

⁶ Metódou práce divadelných projektov tohto združenia však nie je verbatim. Cieľom je performance, tvorivá práca s marginalizovanými skupinami obyvateľstva. Viac <http://www.divadlobezdomova.sk/divadlobezdomova/WELCOME.html>

2. Vytvorenie hry/inscenácie, ktorej text vznikol na základe zozbieraných materiálov dokumentárneho a historického charakteru (napr. novinových článkov, ktorých miera pravdivosti sa nedá vždy preveriť; z rozhovorov s pamätníkmi (oral history), vlastných skúseností). Predloha a divadelná inscenácia môžu v sebe niesť klasický príbeh s niektorými znakmi aristotelovskej výstavby v modernom poňatí. Ako príklad môže poslúžiť Klimáčkova hra *Dr. Gustáv Husák* s podtitulom *Väzeň prezidentov – prezident väzňov* (2006). Ginsberg v Bratislave (*Beat Generation 1965*) toho istého autora (2008), ktorú sám Klimáček charakterizuje ako „polodokumentárnu hru“ o návšteve známeho bítnika v Bratislave, je spojením spomienok (oral history), vystavaného príbehu aj na pozadí dokumentov zo zväzkov ŠTB. Zatiaľ čo o dr. Jozefovi Tisovi vyšlo už niekoľko dielov dokumentov, doplnených štúdiami historikov a o prvej slovenskej profesionálnej divadelnej režisérke Magde Husákovovej-Lokvencovej obsažná kolektívna monografia *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie* spoluautorky a editorky Nadeždy Lindovskej (2008), o Gustávovi Husákovi neexistujú súborne spracované historické materiály (v celej ich rozporuplnosti). Najmä pri osobnosti G. Husáka sa kolektívna pamäť s individuálnou pamäťou dostávajú do protirečenia, až sporu. Preto je táto téma pre divadlo ťažšia, najmä ak autor neprotirečí zaradeniu hry do množiny dokumentárneho divadla.

3. Osobitnú skupinu tvoria texty, ktoré cez prizmu najmä individuálnej pamäti pripomínajú minulosť. Napriek tomu, že autor (scenárista) sa pokúsi z nich vytvoriť spoločný oblúk príbehu, zostávajú výpoveďou príbehu jednotlivca z jeho zorného poľa na pozadí jeho (individuálnych) historických skúseností. Vyjadrujú sa k historickým a politickým medzníkom minulosti, napr. *Horúce leto 68* (Torontské slovenské divadlo, 2009, autor V. Klimáček z rozprávania pamätníkov, ktorí po auguste 1968 opustili Slovensko), či bližšej minulosti – po novembri 1989. *Nežná* (Michal Ditte, Slovenské komorné divadlo Martin, 2009) je konfrontáciou súčasnosti s minulosťou – očakávaniami jednotlivcov s realitou po dvadsiatich rokoch. Šimkove *Petržalské príbehy* spojením histórie a „súkromných dejín“ o bratislavskej časti Petržalka, zasadených



Nina Belenickaja: *Pavlik – môj boh*. Teatr Jozefa Bojsa, Dokumentárny Dom „Pervoje kino“, Teatr.doc, 2009. Réžia Jevgenij Grigoriev. Margarita Kutovaja ako Táňa a Leonid Teležinskij ako Pavlik. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.



Nina Belenickaja: *Pavlik – môj boh*. Teatr Jozefa Bojsa, Dokumentárny Dom „Pervoje kino“, Teatr.doc, 2009. Réžia Jevgenij Grigorjev. Leonid Teležinskij (Pavlik). Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

do súčasnosti cez viacgeneračné výpovede sú interpretáciou vybraných individuálnych pamätí v konfrontácii s istou tvárou reality.

1.

Zastavme sa pri prvej skupine a priblížme si spôsob tvorby (a výsledku) aspoň jedného typu inscenácie. Rastislav Ballek pri scenári/hre-monodrame vychádzal z prejavov J. Tisa a iných dobových materiálov a hru koncipoval ako retrospektívu Tisovej spovede vo väzení. Do protichodnosti postavil Tisove reči o pokore, láske k Bohu, k blížnemu, s Tisovou (seba)obhajobou myslenia a konania počas prvej Slovenskej republiky (1939 – 1945), keď mal na pamäti len „dobro“ pre Slovákov. Z dnešného pohľadu drsne a kruto znejú slová obhajoby rozhodnutia o odsune Židov, o presvedčení správnosti svojho konania na tému kresťanskej lásky, ktorá rozkazuje, aby ako kresťan žijúci na Slovensku odstránil všetko, čo mu ohrozuje život, teda aj zbavenie sa svojho odvekého nepriateľa, Žida⁷. Pri takýchto zložitých obdobiach histórie a jej predstaviteľoch môže pre niektorých čitateľov/divákov zdивadelnenie len jednej etapy z ich života, resp. jednej udalosti viesť k zjednodušovaniu historického vykreslenia týchto osobností a ich vplyvu na spoločnosť.

Divadlo však nie je schopné pokryť celú škálu mnohotvárnosti osobností a historických udalostí v širšom vývine politiky a spoločnosti (ako napríklad román). Najmä pri starších témach (politických, občianskych, spoločenských) musí narábať aj s obra-

⁷ Presnejšie BALLEK, Rastislav. *Tiso*. Rukopis, s. 24.

zom, s istým druhom fikcie (v zmysle zobrazovania reality). Ako sme už spomenuli, každá interpretácia iného ako reálneho pamätníka je už posunom k dokumentu, k istej interpretácii fikcie. Divadlo nie je film, ktorý by vybraný okamih zachytil pod iným uhlom kamery a strihu, ako napríklad spravodajský dokument (žurnály) isté dianie, kam môžeme zaradiť dokumentárne filmy Martina Slivku, napríklad *Odchádza človek*, 1968, o zvykoch a obradoch spojených so smrťou na bulharskej dedine, kde „Slivka prejavil hlboký zmysel pre vytvorenie autentickej expresívnej situácie, ktorá sa prelína s reflexiou o esenciálnych hodnotách ľudského života.“⁸ Napriek zaznamenaniu autentickej situácie, nesie film znaky istej „divadelnosti“. Divadelný režisér R. Ballek protirečenie vo vnútri Tisových prejavov, myslenia „záchranu Slovákov“ podporil minimálnym využitím scénických prvkov, ktoré zmnožil silnými scénami živého zborového spevu so živým dirigentom na javisku (druhá rovina „dirigenta“ národa), ktorá vychádzala z knihy materiálov o Tisovi a z ďalších autentických záznamov (rozhlasovej nahrávky).

V porovnaní s filmom divadlo zachádza ďalej. Divadelné predstavenie je jednak neopakovateľné (rozdiel fixácie) a predsa sa opakuje (rozdiel udalosti pohrebu, ktorý je každý iný). Záleží na tom, ako sklábime jednotlivé prvky (dokumentárne materiály, scénu, kostýmy, hudbu), aký pohľad na udalosť, historickú osobnosť chceme sprostredkovať. Preto aj inscenácia *Tiso* vyvoláva rozdielne reakcie u divákov (najmä staršieho veku) a u historikov.

Vzhľadom na to, že o osobnosti Magdy Husákovej-Lokvencovej sa verejnosť toho veľa nevie (okrem toho, že bola prvou manželkou Gustáva Husáka, že sa jej meno spája s menom Ctibora Filčíka), inscenácia Slávy Daubnerovej nevyvolala u divákov rozdielne reakcie. Autorka a herečka v jednej osobe tiež vychádza z dobových materiálov, zachytáva neľahké obdobie Husákovej-Lokvencovej profesionálneho a osobného života, pričom sa dotýka politických a spoločenských zmien. Ako sme spomínali, Daubnerová používa informácie, citácie z knihy *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*, ale aj ona dopĺňa obraz archívnymi rozhlasovými nahrávkami, rešpektujúc fakty, použivúc minimálnu umeleckú fikciu. Mnohé materiály z toho obdobia nie sú ešte sprístupnené (napr. jej korešpondencia), pričom by iste vniesli do obrazu Husákovej-Lokvencovej a najmä prostredia, v ktorom žila a tvorila, iný uhol pohľadu. Na jednej z diskusií počas Medzinárodného festivalu Divadelná Nitra roku 2010 vzniesli niektorí diskutujúci otázku „povinnosti“ rodinných príslušníkov dať k dispozícii všetky materiály, aby obraz o dobe a jej účastníkoch bol čo najcelistvejší. Tento problém patrí už do oblasti historiografie a etiky, do širších dejinných významových súvislostí, ako môže napovedať len jeden dokument.

2.

Práve divadelná inscenácia⁹ o Gustávovi Husákovi je príkladom narábania s podkladovými materiálmi len pre úzky zámer autora textu, resp. inscenátora. Autor sa pri inscenácii *Dr. Gustáv Husák* s podtitulom *Väzeň prezidentov – prezident väzňov* zamerával na Husáka ako na presvedčivého komunistu, ktorý počas celého života obhajoval myšlienky a cestu tohto politického smeru. Zaujímali ho fakty, udalosti, nie cesta

⁸ Pozri <http://www.csfd.cz/film/235693-odchadza-clovek>

⁹ V roku 1995 Slovenská televízia natočila film *Balada o dr. Gustávovi Husákovi* podľa scenára Andreja Ferka.

k presvedčeniu, rozhodnutiu. Širšie súvislosti, ktoré si všíma Daubnerová pri divadelnom profile jeho manželky (DAV-isti v Prahe, ľavo orientovaní mladí slovenskí intelektuáli, spoločensko-politická situácia po 1948 roku, tlak českých komunistov), sa tu vytratili.

Kým Ballek pri *Tisovi* ukazuje cestu jednotlivca a jeho činy v rámci širších spoločenských udalostí, najmä vývin hlavnej postavy, Klimáček nevolil zobrazenie Husákovej cesty k politickému presvedčeniu, ani k voleniu tzv. menšieho zla. Vytvára z neho osamoteného muža, pričom sa vytratil široké spektrum ďalších silných osobností, ktoré mali vplyv na mnohé z udalostí a ktoré boli v mnohých situáciách neraz určujúce. To, že inscenátori urobili z Husáka sympatické a ku koncu už nič neznamenajúce „monštrum“ doby, vysmievaním sa z pionierskych šatiek a piesní oslavujúcich pracujúci ľud a jeho život, je možno pre mladú generáciu úsmevné a zaujímavé, ale z hľadiska dejinných udalostí a ich vnútorných zložitostí jednostranné. Nepriamo táto inscenácia pripomína projekt fragmentov zo života a diela Dominika Tatarku *Dojímate ma veľmi...* (scenár Iveta Škripková, Bábkové divadlo na Rázcestí, 1992), ktorý v čase nových spoločensko-politických premien zaujímavým spojením bábkovej a živého herca predstavil život, myšlienky známeho človeka v jeho životných peripetiách. Banskobystrickí inscenátori tri roky po novembrových udalostiach mali iný cieľ ako odpovedať na otázku: prečo Tatarka prestal veriť ideám komunizmu, najmä, čím ho predtým tak očarili, že im uveril. Tu niekde treba hľadať pri dokumentárnych obrazoch (politických) osobností odpovede na otázky vzniku (počiatkovej) viery, cestu k zatareniu tejto viery a nachodenie novej. Veď mnohí vyhodení komunisti zo strany po odmietavom postoji k vstupu vojsk Varšavskej zmluvy v auguste 1968 boli už činní v KSČ aj v 50. rokoch, keď ich kamarátov zatvárali, resp. odsudzovali na trest smrti. Preto je dokument, odpovedajúci na tieto otázky oveľa zložitejší ako len vykresľujúci udalosti, ktoré sú verejne známe (Husákove novoročné prejavy, či jeho vystúpenia na celoštátnych zjazdoch komunistov).

Hra o Husákovi vznikla pre Divadlo Aréna, ktoré sa programovo začalo od polovice prvej dekády 21. storočia téme politiky venovať. Ten istý autor pre iný divadelný priestor (Divadlo GUaGU) vytvoril z dokumentov a spomienok subtilnejšiu inscenáciu o Allenovi Ginsbergovi, ktorého považovali za antikapitalistického, ale zároveň aj antimarxistického básnika. Klimáček, ako presne vystihla Nadežda Lindovská, „sa hlási k tradícii umeleckej rekonštrukcie dobových udalostí a atmosféry, dopĺňanej básňami Ginsberga a jeho rekonštrukcia [pobytu A. Ginsberga v Bratislave] by sa dala označiť ako metaforicko-faktografická, spája reálne fakty a fikciu.“¹⁰ Klimáček pracoval sčasti metódou verbatim, to znamená, že ponechal prehovory ľudí (pamätníkov) na danú tému, ktoré popretkával fiktívnym príbehom vtedajšej mládeže, v ktorom sa zrkadlia všetky skutočnosti doby, čo s odstupom času vyzerať až groteskno smiešne. Čiernobiely krátky film Ginsbergovej návštevy v Bratislave podporuje dokumentárnosť projektu, ktorý nie je len pripomenutím si zložitej neslobodnej doby, ale aj holdom tým, ktorí prostredníctvom hudby a svojej poézie vedeli vyjadriť slobodu myslenia a pocitov, nech žili v ktorejkoľvek krajine.

¹⁰ LINDOVSKÁ, Nadežda. *Bratislava 1965 – 2008: prípad Ginsberg*. In <http://www.theatre.sk/isrecenzie/327/333/BRATISLAVA-1965---2008-PRIPAD-GINSBERG/?cntnt01origid=333/>



Nina Belenickaja: *Pavlik – môj boh*. Teatr Jozefa Bojsa, Dokumentárny Dom „Pervoje kino“, Teatr.doc, 2009. Réžia Jevgenij Grigoriev. Margarita Kutovaja ako Táňa a Leonid Teležinskij ako Pavlik. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

3.

Téma slobody sa najširšie pertraktuje v poslednom type – skupiny, kde tvorcovia vychádzajú z individuálnej pamäti, ktorú povyšujú, resp. kolportujú na kolektívnu pamäť. Ide o prehovory pamätníkov, ktorých pocity a zážitky sa nedajú, resp. môžu sa overiť s veľkými ťažkosťami. Tvorcovia pracujú menej s hodnoverným dokumentom, spoliehajú sa viac na oral history, čo je špeciálna metóda poznávania histórie. Výpovede oral history sa stávajú podkladom ďalšej výskumnej práce historikov, etnológov, antropológov, sociológov a i. Ide viac o subjektívnu rovinu jednotlivca, často označovanú ako malé dejiny, ako o objektivizujúce informácie/faktory, lenže práve tá ponúka zaujímavé námety na príbeh. Ich výpovede majú dokumentárnu hodnotu, s ktorou treba ďalej pracovať, rozvíjať, overovať. Pre dokumentárne divadlo, ktoré pracuje najmä s oral history, je dôležitý výber oslovených a ďalšie spracovanie materiálov. Ak pri *Horúcom lete 68* svoje príbehy dramaticky upravené dramatikom na scéne v novej krajine (Kanada) hrajú ľudia, ktorí ich zažili, nesú v sebe svoje malé dejiny už desaťročia, je možné prijať takto interpretovanú subjektívnu rovinu konkrétneho jednotlivca / jednotlivcov v konkrétnom príbehu.

Inak možno chápať príbeh inscenácie *Nežná* alebo *Petržalské príbehy*. Pri obidvoch vyvstáva otázka výberu respondentov. Z filmových dokrútok s martinskými respondentmi možno vypozerovať náhodný výber zameraný skôr na mladšiu generáciu ako výber širšej sociologickej vzorky, ktorú možno odčítať aj z oblečenia, schopnosti obsahového a štylistického vyjadrovania sa. Pri inscenovaných príbehoch obyvateľov Petržalky, najväčšieho betónového sídliska strednej Európy (ktoré má už dnes

relatívne dosť zelene v porovnaní s niektorými inými husto obývanými mestskými časťami Bratislavy), cítiť cieľ inscenátorov – ukázať negatívne vplyvy takehoto typu urbanizmu, ktorý zničil dovtedajší charakter pravého brehu Dunaja. Inscenátori pracovali s reálnymi faktami (úroveň základných škôl, málo možností na trávenie voľného času, anonymita, ľahšia cesta k drogám a i.) a vytvorili tak dobový (historický a súčasný) spoločenský kontext v rámci istého politického kontextu. Unikol sociologický aspekt širšej analýzy sociálnych vzťahov. Napr. otázka, či rodičia respondentov, drogujúcich mladých ľudí sú už pôvodom Bratislavčania alebo sa do Bratislavy prisťahovali za prácou, pre ktorých bolo potrebné postaviť rýchlo byty, koľkí z rodičov majú vysokoškolské vzdelanie (Petržalka mala podľa prieskumov na začiatku 90. rokov najviac vysokoškolsky vzdelaných ľudí na počet obyvateľov v Bratislave) a i. Výberom sociálnej vzorky (starších ľudí, ale aj mladých) sa autori témou a schopnosťou zaujať priblížili k verbatimu. Napokon, podľa Jána Šimku „divadlo môže odhalíť mechanizmus a politizáciu pamäti.“¹¹

Rusko

A práve o to – o odhaľovanie mechanizmu a politizácie pamäti (minulej a súčasnej) v Rusku ide. Aj keď je situácia s odkrývaním týchto pamätí oveľa ťažšia a zložitejšia.

V moskovskom Teatr.doc (založenom roku 2002) vari najviac z ruských divadiel rozpracovali metódu ortodoxného verbatimu, t. j. ponechanie pôvodných výpovedí bez doplnenia vlastných textov do zachyteného materiálu. Postup, ktorý pri veľkej časti projektov zvolili, spája nielen reprodukciu zachytených (zapísaných) výrokov interviewovaných osôb pred divákmi, ale jej využitie v riadenej diskusii s divákmi tak, že súčasne herci rozohrávajú život (predstavovaných) dramatických postáv. Získané rozhovory s vybranými osobami (na istú tému) spracúva každý herec zvlášť, často prichádzajúc už na skúšku s návrhom na javiskové (dramatické) charaktery postavy, ktorú sa cez jej výroky snaží spoznať a osvojuje si jej myslenie. Tieto kroky vedú k napísaniu hry a jej inscenačnému tvaru. Navyše, herca udržiavajú v prirodzenosti, vyhýbajú sa štylizovanosti.

Ako sami tvorcovia tohto divadla priznávajú, dôležité sú otázky, ako ich formulujú, k akej výpovedi smerujú – tá má byť koncepciou inscenácie. Pracujú s viacerými variantmi postupov. Buď rozhovory s interviewovanými pripravuje autor budúcej hry, alebo len herci a dramatik dostane až ich materiály. Hlavnou úlohou je okrem zodpovednej prípravy otázok, potlačiť vlastné predstavy výkladu toho, čo osoby hovoria a pristupovať k interviewu ako vedec k chránenej veci (rezervácii).¹²

Divadlo prešlo za desať rokov dlhú cestu od seminára so Stephenom Daldrym z The Royal Court Theatre, ktorý zdôrazňoval, že na začiatku cesty k divadlu verbatim tvorca „nepozná ani tému, ani postavy, skúma predmet, musí sa spoliehať na to, že proces tvorby ho privedie k téme, k postavám, k námetu a k štruktúre výpovede“. Anglický inštruktor pripomenul, že ak „na začiatku práce si tvorca /herec / autor určí

¹¹ ŠIMKO, Ján – HUBINÁK, Juraj. Kodek I. : Dokumentárne divadlo na Slovensku. Realita alebo fikcia? In *Kod – konkrétne o divadle*, 3, 2010, č. 2, s. 29. ISSN 1337-1800.

¹² Viac <http://www.teatrdoc.ru/verbatim.php>

tému, prestane počúvať. Začína od nuly a výsledok tiež môže byť nulový. Ale musí si veriť, veriť tým, s ktorými vedie rozhovory.“¹³

V Teatre.doc pripravili za vyše desať rokov množstvo projektov typu verbatim či dokumentárneho divadla na rôzne témy – zločiny z vášne (rozhovory s väzenkýňami), prvé lásky, vzťahy k rodičom, mladý vrah, vojaci bojujúci v Čečensku, bezdomovci. V ankete časopisu Teatr¹⁴ na otázku položenú známym osobnostiam z kultúry (nie divadla): či chodia do divadla a čo ich v poslednom čase z činoherných produkcií najviac zaujalo, väčšina z nich vyjadrila odmietavý vzťah k neúprimnosti súčasného divadla, k starým, nezaujímavým témam, viacerí z nich ocenili projekty, ktoré videli v Teatre.doc. a v divadle „Praktika“ spolu s vizuálnymi experimentmi Dmitrija Krymova.¹⁵

Toto divadlo dáva priestor aj iným projektom dokumentárneho typu divadla. Priblížme dve zaujímavé témy, dve inscenácie, ktoré vznikli rôznou metódou.

Prvou je inscenácia Divadla Josepha Beuysa (Teatr Jozefa Bojsa)¹⁶ v spolupráci s Dokumentárnym Domom „Pervoje kino“ a Teatre.doc *Pavlik – moj bog* (Pavlik – môj boh, 2009). Podkladom na dokumentárne divadlo bola hra Niny Belenickej s prostým dejom: Dievčina z rozvedenej rodiny, ktorej otec neplatí výživné, odvolávajúc sa na to, že je nezamestnaný, pritom má vedľajšie príjmy a žije si veľmi dobre, je jedna z tisícok. Súd nezisťoval realitu, uveril potvrdeniu o nezamestnanosti a rozhodol v prospech otca, že nemusí na deti z predchádzajúceho manželstva nič platiť. Dievča má malú sestru, nemajú z čoho žiť, chce otca zabiť, ale nedokáže to, tak sa rozhoduje, že ho udá a oznámi jeho neoficiálne príjmy. Keďže nevie ako a kam hľadá nepriamo radu u Pavlika Morozova (oficiálne Pavel Trofimovič Morozov), ktorý to v roku



Scénická kompozícia Jelena Greminová: *Hodina osemnášť minút*. Teatr.doc Moskva, 2010. Réžia Michail Ugarov. Anna Kotová v postave členky Rýchlej zdravotníckej pomoci. Foto Michail Guterman. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

¹³ Tamže.

¹⁴ Vedecký a odborný časopis začal vychádzať v roku 1930, od 90. rokov vychádzal s prestávkami, roku 2010 opäť obnovili jeho vydávanie v dvojmesačných intervaloch, ISSN 0131-6885.

¹⁵ Viac „Na Wilsona pojdu, a tak – net.“ In Anketa. Teatr, 2011, č. 2 (3), s. 173–176. [Bez udania ročníka.]

¹⁶ Divadlo sa hlási k tvorbe nemeckého sochára, maliara, estetika, filozofa, performerera Josepha Beuysa (1921 – 1986), ktorý bol počas vojny zostrelý nad Krymom a ktorého zachránili Kozáci. Liečili ho tukom a plsťou, tento zážitok metaforicky ovplyvnil aj jeho tvorbu. Autor rôznych performance.

1931 urobil a stal sa národným hrdinom. „Dokázal“ sa postaviť proti kulakom, udať vlastného otca, ktorý tiež odišiel od rodiny, zanechal štyri deti a ešte sa aj spolčil s kulakmi. Trinásťročný chlapec vystúpil na súde proti nemu, za čo otca odsúdili na desať rokov do GULAG-u (pustili ho o tri roky za dobré správanie, k rodine sa nevrátil a presídlil sa do druhej časti Ruska). Rok na to našli Pavla spolu s bratom zavraždených v lese za dedinou a za tento čin odsúdili strýka a ešte jedného člena rodiny zastrelením a vyše osemdesiatročných starých rodičov poslali do väzenia, kde zomreli. Z Pavlika urobil stalinský režim vzor pionierov, pomenovali po ňom námestia, školy, parky, postavili niekoľko pomníkov. Sergej Ejzenštejn začal nakrúcať film, ktorý nedokončil (strana ho označila za formalistický), počas vojny časť hotového materiálu zhorelo, v 50. rokoch sa hrala opera o ňom (autor Michail Karasiov). Kult Pavlika pretrvával do 90. rokov, hoci v roku 1988 vyšla v samizdate v Londýne kniha historika Jurija Družnikova *Udavač 001 (Donosčík 001)*¹⁷, v ktorej osvetlil, že Pavlika zabili dvaja pracovníci NKVD. Vtedajší súd odsúdeným nič nedokázal. Sudca čítal citáty Stalina a Molotova.¹⁸ Najvyšší súd Ruskej federácie v roku 1999 odmietol rehabilitovať popravených, ani v novej dobe po perestrojke verejne nikto konanie Pavlika Morozova neodsúdil. Symptomatické je, že v Rusku vyšla celá kniha J. Družnikova až v roku 2006 a vyvolala veľký záujem verejnosti.

Toľko na vysvetlenie pre tých, ktorí nepoznajú genézu kultu Pavlika Morozova. Autorka vo svojej divadelnej hre dáva priestor Pavlikovi Morozovovi, ktorý si vypočuje dievčinu Táňu, ale neodporúča jej udať otca, naopak. Vedie ju k odpusteniu, akoby aj on svoj čin ľutoval. Dievča poslúchne radu „svojho boha“, keďže iného ju vyznávať nenaučili a hra sa končí happy endom.

Lenže inscenácia Jevgenija Grigorievova ide ďalej, odkrýva dostupné informácie a materiály o P. Morozovovi. Autorka a režisér zbierali autentický materiál v dedine Gerasimovke, vzdialenej od Moskvy dvetisíc kilometrov. Prvú trasu do Jekaterinburgu možno preletieť za štyri hodiny, tristošesťdesiat kilometrov od mesta Tavda sa dá vlakom dostať za desať hodín a zvyšok asi štyridsať kilometrov po rozbahnenej ceste trvalo viac ako celý let. Prišli práve v deň, keď si domáci uctievali svojho Pavlika. V minulosti sa pri jeho pomníku konali pionierske sľuby, ľudia písali na lístočky rôzne sľuby veriac, že Pavlik im ich splní – že je boh. Dnes sa pri jeho pomníku každoročne na výročie jeho smrti koná zádušná pravoslávna omša. Dedina, stredom ktorej nejde ani asfaltová cesta, si nedá „zobrať svojho Pavlika“, ktorý v minulosti prilákal toľkých domácich turistov. O dva roky neskôr prišiel Grigoriev opäť do dediny a nakrútil špeciálnou technikou šiestich kamier dokumentárne zábery.

Belenickej fiktívny hrdina – Pavlik Morozov v javiskovej interpretácii vystúpi z truhly a najskôr reaguje ako nehybný pomník (analógia živý otec verzus socha), z ktorého sa zhmotní v reálneho človeka, čo vypočuje dievčinu na rozdiel od jej otca a spolu s ňou konfrontuje minulosť so súčasnosťou. Od autentických filmových záberov hladu v 30. rokoch (pripomenutie si okolností, ktoré syna primáli k činu udavačstva), cez malý úryvok nedokončeného Ejzenštejnovho filmu, po súčasný obraz dediny – Pavlikovho rodiska. Tam stále po ulici chodia kravy, družstevnícky spievajú

¹⁷ Knihu pochválil A. Solženicyn, na autora chceli doma podať žalobu, ale počas rozpadu ZSSR už boli iné témy, nestihli.

¹⁸ Pozri http://www.abhoc.com/arc_vr/2010_11/588/ a ďalšie materiály na ruských webových prehliadačoch.



Scénická kompozícia Jelena Greminová: *Hodina osemnásť minút*. Teatr.doc Moskva, 2010. Réžia Michail Ugarov. Záber z inscenácie. Foto Michail Guterman. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

revolučné piesne, akoby sme sa nachádzali o niekoľko desaťročí pozadu. Panoramatický obraz rozdelený do šiestich obrazoviek a kamier v malom pivničnom priestore (pre maximálne päťdesiat divákov) priam atakuje diváka na jeho osobnú konfrontáciu s minulosťou. Sám Pavlik priznáva, že nikdy nebol pionierom (podľa dostupných materiálov v malej gerasimovskej škole v 1931 roku ani nebola pionierska organizácia), napriek tomu, že z neho urobili „pionierskeho hrdinu“, pomaly prehodnocuje svoj čin a odhovára Táňu od úmyslu udať otca. Odkrýva jej dejiny, manipuláciu spoločnosti s „hrdinskými“ činmi a na záver sa vracia do truhly. Na konci Táňa dokáže s otcom viesť predstieraný telefonický rozhovor (otec telefón neberie), v ktorom mu vyrovnane oznamuje, že prehodnotila svoj postoj a že ho vlastne ani nepotrebuje, že mu už dá pokoj. Dospela. Diváci na konci vkladajú do veľkej zaváraninovej fľaše svoje prania. Či osobné, ako dakedy návštevníci v Gerasimovke, alebo otázky či prania smerom k spoločnosti, sa divák nedozvie. Možno práve jeho pranie sa stáva podkladom ďalšieho verbatim projektu.



Scénická kompozícia Jelena Greminová: *Hodina osemnásť minút*. Teatr.doc Moskva, 2010. Réžia Michail Ugarov. Diana Rachimová v postave sudkyne J. Stašinovej. Foto Michail Guterman. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

Diskusia po predstavení plnom nových faktov o postave Morozova, o dnešnom pohľade naň, o dogme, ktorou sa stal, je pre mnohých divákov terapiou. Mnohí starší sú otrasení novými informáciami, otváraním dejín, ktoré doteraz oficiálna ruská história nemieni meniť. Pritom téma o hrdinstve, čo nikdy hrdinstvom nebolo, o tom ako v minulosti učili deti špehovať a udávať svojich rodičov, otvára nové témy – množstvo rozvedených rodín, laxný prístup verejnosti, súdov, čierna ekonomika, viera (v čo, v koho?).

Opačnou metódou vznikol projekt Teatra.doc *Hodina osemnásť minút* (*Čas vosemnáďcať*, 2010) – ako rekonštrukcia úmrtia tridsaťse-

demročného právnika Sergeja Magnitského, ktorý zomrel počas vyšetrovacej väzby vo väzení a nedočkal sa súdu. Ak napríklad pri inscenácii o Beslane režisér postavil vedľa seba dve strany, z ktorých každá hovorila „svoju“ pravdu a diváci podľa svojich vedomostí a historických skúseností nadobudli dojem, že je buď protiruská (v Moskve) alebo proputinovská (vo Francúzsku),¹⁹ režisér Michail Ugarov tentoraz nepostavil „inscenáciu“ ako konfrontáciu dvoch strán, ale ako jednoznačnú obžalobu systému, ktorý dovolí, aby vo väzení bez súdu sedel rok človek v neprijateľných podmienkach. Aby hodinu osemnásť minút zomieral človek na zemi, so zviazanými rukami a nohami a nedočkal sa pomoci, hoci vedeli, že je ťažko chorý. Inscenácia sa začína odvysielaným interviewom, ktoré Rádio Echo urobilo s matkou, dožadujúcou sa riadneho súdu so sudcami a lekármi, čo nepomohli jej synovi. Teatr.doc na javisku uskutočňuje fiktívny súd, počas ktorého znejú repliky, ako ich vyslovili jednotliví účastníci – postavy na rokovaní dohliadajúcej komisie (Obščestvennaja nabludatel'naja komissija), ktorá sa týmto prípadom zaoberala. Jej verdikt bol: nevinní.

Divadelná inscenácia/súd v pivničných priestoroch divadla kladie otázku, či „človek, ktorý si navlečie oblek prokurátora, alebo plášť lekára či talár sudcu, prestáva byť človekom.“²⁰ Inscenátori ponechali postavám ich vlastné krstné mená a priezviská, citujú zo záznamov komisie, z denníka S. Magnitského, ktorý písal vo väzení, z listov, čo posielal matke a dospeli k poznaniu, že to, čo sa stalo jemu, nebola náhoda. Ale systém, ktorý dovoľuje, aby dnes vo väzení chorí zomierali na tuberkulózu, na hepatitídu, keď je súd spojený s úplatkami, keď v cele treba platiť za každý pohár vody. Ako na webovej stránke divadla píše režisér Ugarov, tí, ktorých „súdia“, „môžu prísť do divadla a pozrieť sa na seba. Oni súdia iných, v divadle súdia ich.“²¹ Výroky

¹⁹ Pozri <http://www.afisha.ru/performance/81325/review/334021/>

²⁰ Viac <http://www.teatrdoc.ru/plays.php?id=113>

²¹ Tamže.



Scénická kompozícia Jelena Greminová: *Hodina osemnásť minút*. Teatr.doc Moskva, 2010. Réžia Michail Ugarov. Vlavo Alexej Žiriakov v postave Sudcu A. Krivoručkova. Foto Michail Guterman. Archív festivalu Zlatá maska Moskva.

sudcu, lekárov, dozorcov priam vyrážajú dych – akoby ani neboli ľuďmi, akoby sme nežili v 21. storočí. Inscenátori – odvážlivci zároveň odhaľujú istú hierarchiu v súdnom a väzenskom systéme, ale aj negatívne ľudské vlastnosti (dotýkajúce sa až istého druhu mučenia), ľahostajnosť človeka k človeku.

Kritička Jelena Kovaľskaja prirovnáva pohár vody, čo sudca Krivoručko odmietol počas procesu pri bolestiach žalúdka poskytnúť Magnitskému, k činu stareny z *Bratov Karamazovovcov*, ktorá sa podaním hlávky cibule zachránila, kým Krivoručku in-scenátori odsúdili večne naberať horúcu vodu holými rukami.²²

Napriek tomu, že mnohí diváci poznali strohý Magnitského príbeh z novin, projekt šokuje. V diskusii po predstavení aj v rámci Russian Case 2011 za prítomnosti množstva zahraničných hostí, diváci vyjadrovali vďaka odvahe členom divadla. Zároveň sa dozvedeli, že oficiálne miesta, ktorých sa táto téma dotýka, mlčia. Že v Rusku možno kritizovať prezidenta, ale premiéra nie.²³

²² <http://www.afisha.ru/performance/81325/review/334021/>

²³ Dôkazom tohto výroku je najnovší zákaz uvádzať hru o Putinovi a Medvedevovi, ktorú napísal Vladimír Golyšev na tému úlohy dvoch najsilnejších ľudí v štáte pri škandále odvolania Jurija Lužkova z miesta prvého človeka Moskvy a ktorú pripravovalo Divadlo mladého diváka v Rostove na Done. Viac <http://svpressa.ru/culture/article/43396/> a iné.

Kam smeruje verbatim divadlo, resp. dokumentárne divadlo v Rusku, a či dokáže nasmerovať zodpovedných k činom, nevedno. Zatiaľ na seba preberá úlohu spoločnosti – odhaľovať skutočnosti, pravdy, klásť otázky. Ide za hranice ostrých sociálnych tém.

TWO WORLDS OF DOCUMENTARY THEATRE

DAGMAR PODMAKOVÁ

Based on the examples of contemporary Slovak documentary theatre, the author characterizes three main groups of this type of theatre. The first group is characterized by creating a dramatic Picture using the most authentic material, that might overlap with non-fiction literature (e.g. *Tiso*, written and directed by Rastislav Ballek, Arena Theatre, Bratislava, 2005, *M.H.L.* by Sláva Daubnerová, 2010, Theatre P.A.T. Prieviška and Studio 12 Bratislava). The second group is characterized by creating a play/drama with the text based on the collected materials of documentary and historical nature, such as newspaper articles and interviews with living witnesses that support the storyline. (e.g. *Dr. Gustáv Husák* by Viliam Klimáček, Arena Theatre). The third group consists of texts that through the prism of individual and collective memory recall the past, with the accent on one's own view, or memories (e.g. *The Velvet* by Michal Ditte, Slovak Chamber Theatre, Martin, 2009). A special chapter is Russian documentary theatre. The most famous projects combine specific event captured through interviews and documentary materials (e.g. interactive production *One Hour and Eighteen (Minutes)* by Elena Gremina, Teatr.doc. Moscow). Another group consists of productions, that "revise" history through

the prism of present-day reality, using documentary materials (contemporary film footage, speeches, songs) in confrontation with the present-day reality (e.g. *Pavlik is my God* by Nina Belenitskaya, Joseph Beuys Theatre and Dokumentalny Dom „The First Cinema“ Moscow on Pavlik Morozovov).

Táto štúdia vznikla vďaka podpore v rámci operačného programu Výskum a vývoj pre projekt: Európske dimenzie umeleckej kultúry Slovenska (ITMS: 26240120035), spolufinancovaný zo zdrojov Európskeho fondu regionálneho rozvoja.

HERECKÉ PŘEDSTAVOVÁNÍ A SEBEANIMACE V ČASECH GLOBÁLNÍ MEDIOKRACIE ANEB MŮŽE SE KAŠPÁREK STÁT CELEBRITOU?

JAN VEDRAL

Český rozhlas, Praha

Fakulta dramatických umění Akademie umění v Banské Bystrici

Shakespearův Hamlet, tato „hra her“, je obrazem člověka balancujícího na lámajících se kráech času. Student university ve Witenberku, skutečně už renesanční vzdělanec, je okolnostmi donucen zabývat se otázkami kým byl, co vykonal a jak zemřel jeho otec. Starý krvavý středověký král Hamlet sice straší ve hře už jen jako duch, domáhá se však neodbytně, aby syn převzal jeho dědictví – a to se vším všudy. Vzdělaný Hamlet – se spolužákem Horatiem určitě znají z paměti celé pasáže v latině a starořečtině – chápe, že součástí tohoto odkazu je Orestovská povinnost potrestat matku, kterou duch otce obvinil, že se podílela na jeho zabití. Aby pomstil královraždu, má Hamlet začít svou královskou kariéru brutální matkovraždou. Orestes bral Apollónův pokyn k odvetě vážně, intelektuál Hamlet však nejasné poselství drmolné duchem před kohoutím zakokrháním zpochybňuje. Temné dědictví středověku, který nechce přestat a dožaduje se dalších krutostí, i když už myšlenkově skončil, je pro Hamleta výzvou, čím nechtěnější, tím osudovější. Před Hamletem – a před divákem – tak vystává základní otázka: „Kdo jsem já? Kdo jsou mí rodiče? Kdo jsou mí blízcí? Kdo je člověk?“

Ve skvělé interpretaci Hamleta v Divadle Na zábradlí na začátku 80. let režisér Schorm nechal ducha starého Hamleta opravdu strašit – ve starém, muzeálním, zrezivělém a skřípajícím rytířském brnění pohyboval se duch jako špatně vedená marioneta a text postavy pateticky deklamoval. Herec Procházka, který to předvedl skvostně, se mi pak v soukromém rozhovoru přiznal, že vůbec neví, proč to tam dělá, že plní jen to, co po něm Evald Schorm chtěl, zkrátka, že si s ním režisér hrál, jako by byl loutka. Herec postavu neprožíval, ale pouze demonstroval, opravdu to působilo, jako by zevnitř animoval prázdné, těžké a vrzající brnění.

Hamlet, ostatně i Laertes a svým způsobem i Fortinbras, jsou mladí muži, žijící už v moderním světě, kteří nechtějí převzít pravidla světa otců. Tento svět se však připomíná nejen studem, který cítí Laertes nad svým oportunistickým otcem, dvořanem Poloniem, nejen přímou vzpourou, kterou proti svému autoritářskému rodiči vede Fortinbras, ale i v podobě ducha či skřeta pokřikujícího na Hamleta z podzemí. Není divu, že na začátku tragédie chtějí mladí muži z tohoto světa zděděné životní skutečnosti odjet, Fortinbras vytáhne proti Polsku, Laertes odjede do Německa, jen Hamletovi není povoleno vrátit se zpět na universitu.

Hamlet uváží v pasti lámajících se časů. Svět otců ho nechce propustit a do vlastního světa, kde už je jako doma jeho rezonér Horatio, nemůže vstoupit, dokud se s otcovým světem důkladně nevypořádá. Vypořádat se s ním znamená pro Hamleta, jako pro moderního intelektuála, především zjistit pravdu o tom, co se skutečně stalo, o smyslu otcova života a smrti, odpovědět na ony klíčové otázky o člověku.

Shakespeare nabízí svému „detektivu“ Hamletovi různé investigativní možnosti. Hamlet však nakonec zvolí jako hlavní prostředek k poznání pravdy divadlo. Spolehne se na sílu katarze, když předpokládá, že předvedení královského vraždění herečkou společností přiměje skutečné strůjce vraždy k přiznání.

Známá jsou Hamletova slova určená hercům. Ta nám dodnes připomínají, co je skutečnou podstatou divadla jako umění – v mimetickém procesu dobývat se skrze jejich zobrazování a představování ke skrytému smyslu lidských příběhů, k tomu smyslu, v němž je obsažena odpověď na otázku: „Kdo jsem“.

Hamlet ovšem nejen režíruje herce tak, aby jejich hra vyvolala očekávaný katarzní účín. On sám sebe začíná vést jako dramatickou postavu – sám sebe inscenuje, v různých situacích představuje různé obrazy Hamleta. Na tento divadelní aspekt Hamleta poukazují mnozí myslitelé. Jeden z nich, náš vzácný kolega Ivan Vyskočil, ve svém Haprdánsovi tu úvahu – prakticky, divadelně, tedy nikoli jen „přednesené“, ale přímo „předvedené“ – dovedl až k prahu loutkového divadla. Jeho Hamlet sám sebe inscenuje tak, jako loutkář zachází s loutkou, totiž sám sebe animuje. Tím, jak s objektem (loutkou, vlastním tělem, mimikou) vědomě zachází, dává tomuto předmětu duši (tedy opravdu jde v původním slova smyslu o animaci) a proměňuje ji v subjekt. Přesněji, v obraz subjektu. Hamletovo šílenství je tedy sebeanimací – a to potud, pokud je záměrně hráno. Hamleta naučil hrát už starý dvorní šašek Yorick, jehož lebku Hamlet rovněž animuje a tak nám postavu nejstaršího herce v této hře o síle hraní, respektive obraz této postavy, zpřítomňuje.

Herec, který se dočká role Hamleta, dostane od divadla lákavý a nebezpečný úkol – hrát (představovat) postavu člověka, který sám sebe animuje (sebeinscenuje) za účelem poznání a sebepoznání. Otázka „Kdo jsem?“ totiž není totéž co otázka „Kdo si myslím, že jsem?“, nebo „Jako kdo se jeví ostatním?“. Hamleta není možné hrát, aniž by herec byl ochoten a schopen položit Hamletovské otázky sám sobě a odpovědi zveřejnit v předvedení (prezentaci) Hamletova sebeinscenování. Herec, který není schopen náhledu na sebe sama, nemůže v roli Hamleta uspět. Všechno, co dramatická postava Hamleta na scéně bude dělat, musí být výrazem dobývání pravdy o smyslu vlastní existence. Lukavského herecký deník, vznikající ve zkušebním procesu významné Pleskotovy inscenace v Národním divadle na začátku 60. let, nás o tom přesvědčuje. I proto jsou také v řádně vedených divadelních spolcích, jichž je čím dál tím méně, zestárlí úspěšní Hamleti obsazováni do postavy Prvního herce, který zaujme při monologu z tragédie o zničení Tróje tím, že pláče „pro nic – pro Hekubu“. Pláče pro obraz pravdy, který se jemu dokáže vyjevit, ke kterému je však pragmatický oportunist a Polonius slepý a hluchý.

V základech Shakespearovy nesmrtelné tragédie je tedy otázka po smyslu lidského bytí, otázka po lidské identitě. V lámajících se krách času, mezi světy, z nichž ty končí v nás přetrvávají a ty ustanovující se nám unikají, musí Hamlet, který tuto identitu chce odkrýt, dolovat smysl událostí i tam, ba zejména tam, kde ho to zraňuje. Hamlet je renesanční, antropocentrický člověk, poměřující vše rozumem, proto sebeinscenuje obraz šílenství. Ve slavné scéně dialogu s Ofélií je vidět, jak jej rozum rozbolestňuje a jak jen sebeinscenace (či, chcete-li, sebescénování) mu vůbec umožňuje vést navzdory oné bolesti skalpel poznání hlouběji – až k samotnému zdroji bolesti – v tomto případě k poznání, že Ofélie mu nepřišla „vrátit dárky“ sama od sebe, ale jako loutka animovaná Poloniem, že nejbližší osoba Hamleta tedy také zrazuje.

Herectví, hraní, divadlo je zde zdrojem odhalování pravdy o skutečnosti, nikoli jejím dalším zakrýváním, maskováním, přetvářováním.

Ostatně, herecká trupa, kterou Hamlet na Elsinoru angažuje pro předvedení usvědčující královražedné tragédie, utekla ze sídelního města před zábavným divadlem, v jehož konkurenci neobstála. Vlastní zkušenost nejen dramatika a herce, ale i divadelního podnikatele, umožnila Shakespeareovi rozlišit mezi divadlem tvorby a divadlem jako součástí showbyznysu. Ke všem rozporům moderního člověka, které Shakespeare v Hamletu otevírá, patří i rozpor mezi tvorbou a tím, čemu dnes říkáme zábavní průmysl a masová kultura.

V showbyznysu nejde o nové poznávání, o nové objevování pravdy, o rozbíjení představ a sebepředstav v zájmu pochopení skutečnosti. Naopak. V showbyznysu jde o pravý opak, totiž o opakování starých osvědčených jistot a postupů, o utvrzování představ o světě a sebepředstav pro publikum, jež se skutečnosti jako něčeho nebezpečného a vachrlatý svět jistot ohrožujícího bojí a jež proto požaduje takové obrázky světa, které by znovu a znovu říkaly – je to tak, jak tomu, milý masový diváku, rozumíš, a které by to říkaly navzdory jakékoli skutečnosti, až by se jim – těmto obrazům – podařilo novou skutečnost vytvořit.

Hamlet má ve světě showbyznysu šanci uspět jen tehdy, utvrzuje-li nás v mylné představě této hry a postavy tak, jak ji Shakespeare nenapsal. Shakespeare nenapsal ani akčního Hamleta pro lepšího Mela Gibsona, ani popového Hamleta pro distonujícího Janka Ledeckého. Nejobvyklejší Hamletovské klišé – černý princ s lebkou v ruce drmolící „Být či nebýt“, se ve hře nevyskytuje, stačí se podívat, kdy Hamlet upadne do nejhlubšího zoufalství a přemýšlí o sebevraždě, a co – jinde – říká, když u čerstvě otevřeného hrobu nalézá Yorickovu lebku. Nač ale kazit popkulturní, showbyznysové obrázky pravdou, že?

Showbyznys není dobré plést si s uměním, tvorbou a kulturou. Tím nemá být řečeno, že k němu není potřeba mnoho dovednosti, práce a profesionality. Má tím být vyjádřen jen jeho jiný, v zásadě spotřebitelský vztah k poznání skutečnosti. Konzumuje se a přežívá (recykluje) cizí poznání, často instantně upravené k nepoznání. Posledním trikem všude vítězího showbyznysu je, že se všemi prostředky snaží etablovat se jako skutečná tvorba. Můžeme říci, že se „sebeinscenuje“ jako umění. Tato sebeinscenace byla odhalena jako kýč už v dobách, kdy rozkol mezi tvorbou obsahů a výrobou jejich pajcovaných replik vlastně začal, Hermann Broch tuto dobu datuje do romantismu degenerujícího v měšťanském prostředí v sentimentalismus. Milan Kundera v této souvislosti hovoří o kýči jako o „slze nad slzou“, jako, parafrázuji, o dojetí, jež pociťujeme sami nad sebou a nad tím, jak jsme citliví. Levná náhražka si citovým vydíráním zpohodlněného publika nárokuje hodnotu originálu.

Kýč o sobě vytváří obraz, jako by byl uměním. Moderní mediální imagologické prostředky mu v tom hojně pomáhají. Zdá se, že řadu lidí, včetně těch, kteří o umění a podmínkách pro tvorbu tak či onak rozhodují, se mu už podařilo zmást. Nebude tedy od věci připomenout si na pojmech, s nimiž jsme už pracovali, v čem tkví onen rozdíl.

Především – ocitá-li se Hamlet na rozlomených krách času mezi středověkem a renesancí, žijeme my na krách rozbitých a vznikajících světů, které nám mizí pod nohama a vynořují se jako překážka na naší cestě ještě daleko chaotičtěji. Sociolog Zygmunt Bauman nazývá dobu, již žijeme, tekutou postmodernitou, v níž se stále znovu a znovu nastoluje základní problém naší existence – totiž rozpor mezi potře-

bou jistoty a potřebou svobody. Naše žitá skutečnost svou neustálou proměnlivostí staví tyto dvě bazální lidské potřeby do neustálého konfliktu, který svým každodenním bytím musíme překonávat.

Umění i v tomto fluktuujícím chaotickém postmoderním tekutém světě představuje – prezentuje – nějaký způsob hledání a obrazného vyjádření pravdy o žité skutečnosti. To, samozřejmě, není pravda jako taková, pravda s velkým „P“, to není zjevené a věčně platné poznání, jež náleží jen vševědoucímu Bohu, je-li, což my nevíme, nejsouce vševědoucími. To je pravda vztažená k životu každého z nás, tímto životem prubovaná a nutností žít dále a současně vědomím vlastní smrtelnosti nutící k tomu, aby byla stále znovu ověřovaná. Je to tedy pravda procesu hledání smyslu existence.

Showbiznys je přinejlepším placebo, jež má bolest nároků žité skutečnosti zmírnit. Bloch ovšem viní kýč z toho, že nechává duši člověka nepřipravenou na nápory života a otevírá tak cestu ke zlu. Showbiznys reprezentuje – znovu recykluje, simplifikuje, deformuje – poznání, jež bylo dříve dobyto a jež už nyní nemůže bezesbytku platit, neboť není aktualizováno novými zkušenostmi.

Herectví je umění představování. Dramatická osoba je dynamické časoprostorové, tedy proměnlivé vehikulum, je to proces, nikoliv stav. Dramatická osoba, jako třeba Hamlet, může sama sebe inscenovat – tj. animovat se, v rámci nějakého jednání, jehož cílem je ale – a právě u Hamleta evidentně – nikoli maskování se za účelem verifikování lži (falešného obrazu, imaga nepravdy, simulakra), ale z důvodů proniknutí k jádru poznávané skutečnosti.

V Shakespearově Hamletovi najdeme ale i opačný příklad sebeinscenování. Podmínky Claudiem provokovaného souboje Hamleta s Laertem přichází dojednat dvořan Osrik. Nevíme a nepoznáme, kdo Osrik opravdu je, známe jen jeho funkci a vidíme jen jeho snahu této funkci dostát. Inscenuje sám sebe – od kostýmu, masky, přes držení těla až po nepřirozeně kroucenou řeč – do obrazu, do imaga dokonalého kavalířského sekundanta při férovém duelu. Jeho sebeinscenování do obrazu znalce nejjemnějších pravidel souboje „jako hry“ zakrývá brutální podstatu připravovaného masakru, při kterém budou kordy otráveny a v číších rozpuštěn jed. Osrik, o němž, jak řečeno, nevíme vlastně nic, už se zcela ukryl za svým obrazem, který dokonale ztělesňuje jeho společenský status. Osrik už je imalogicky sebeinscenovanou značkou, „logem“ své osvojené identity. K dokonalosti mu chybí už jen přítomnost médií, pokud možno kamery.

Takové sebeinscenované imago je dnes hlavním produktem a současně hybatelem mediálního diskursu, v němž, jak podotýká Václav Bělohradský, „fikta“ stále častěji vytěsňují fakta. Simulakrum skutečnosti vytváří poptávku po naplnění některých funkcí, naplnění „rolí“ v recyklovaném popkulturním příběhu dnešní domnělé reality. Tyto role jsou pak – krátkodobě – obsazeny těmi, kdo dokáží – na právě aktuální úrovni diskursu – nejlépe konkretizovat poptávané imago, kteří se dokáží co nejlépe sebeinscenovat. Je tedy úplně jedno, kým je uvnitř své duše Osrik, hlavně, že dokáže nápaditě splnit potřebu obrazu kavalíra. Osrik není samozřejmě kavalírem, ale kýčem kavalíra, jeho simulakrem, udrží se díky přehánění v hitparádě kavalírů možná i několik týdnů, než někdo další vyfabrikuje (zrecykluje) novější, neokoukanější naplnění poptávaného imaga. Právě tak je úplně jedno, jak geniálně pochopil Andy Warhol, kdo byla ve skrytu své duše Marilyn Monroe, její skutečný obsah je stejně nedůležitý jako obsah plechovky Campbellovy polévky, obojí lze replikovat a recyklovat. A právě takovými prázdnými plechovkami, u nichž je důležitá etiketa, logo,

jsou celebrity, osoby, jež, jak někdo vtipně definoval, jsou známé tím, že jsou známé. Celebrita je vždy svým způsobem sebeincenace uspokojující poptávku po imagu, nikoli po obsahu, tedy pravdivosti sdělení.

Herecké a animátorské postupy a prostředky dnes z divadla prosákly do všech úrovní komunikace všeovládající mediokracie. Podstatou tohoto hraní, které zapřelo Hamletem požadovanou duši herectví, je však jen reprodukce, recyklace prediktabilních obsahů. Taková reprodukce může díky profesionalitě splynout s ideálem poptávaného imaga a zde se začít tvářit jako skutečná tvorba. Ale to, co nám je předvedeno, není lidská identita jako proces, resp. její umělecký obraz v tom smyslu, jak jsme o něm uvažovali u postavy Hamleta, ale jenom identičnost s ideální představou. Například s ideální představou buřičského umělce, nonkonformního sportovce, moudrého politika, laskavého mudrce atd. Sebeinscenování jako flexibilní identičnost s proměnlivými módami a trendy tekuté postmoderny se jeví jako životní strategie zaručující úspěch v životě, nikoli však uspokojení v tvorbě.

Slavný hipsterský muzikál *Jesus Christ Superstar* klade – Jidášovými ústy – otázku, co by Ježíš opravdu zmohl se svým učením v době moderních médií? A film, natočený na přelomu 60. a 70. let, na tuto otázku odpovídá. Ve finále na Golgotě zůstává Ježíš přibitý na kříži, zatímco filmaři, kteří už natočili své obrazy, svá imaga, balí fídlátka a spolu s celou company odjíždějí. Nikdo se už na kříže ani neohlédne. Odvážejí si své simulakrum celebrity, zatímco Krista zapomenou na Golgotě stejně jako Raněvská Firse v domě u višňového sadu.

Zbývá ještě dopovědět to o Kašpárkovi. Jak se tu vůbec ocitl, v úvahách o Hamletovi, který by, jak je zřejmé, nedokázal být celebritou, stejně jako to nedokázal Kristus, protože oba kladli nepohodlné, nejistotu vyvolávající otázky po pravdě. Historie divadla nás učí, že když po Shakespearově smrti překročilo divadlo, ve snaze dosáhnout zábavného účinku a přilákat publikum za každou cenu, jisté obsahové meze, bylo králem zakázáno. Herecké trupy ostrovních herců odjely do kontinentální Evropy, zde pak publiku servirovaly příslušně zjednodušené, upravené, recyklované hry alžbětinské doby. Tak v německy mluvících zemích vznikl žánr zvaný „haupt und staatsaktion“, hlavní a státní akce (česky rozkošně překládáno jako hauptakce). Realita her se vzdálila skutečnosti a pravdě, nejen té faktické, ale i té umělecké. Státní akce ukazovaly prostému platícímu lidu to, co chtěl vidět – mocné tohoto světa, zmítané vášněmi a slabostmi. Ty mohl divák – voyeur obdivovat a závidět jim, identifikovat se s nimi, a současně jim zlomyslně přát jejich úpadek a pád, který vždy přichází po pýše. Obdiv a zavržení, adorace a nenávisť, to byly psychické mechanismy, s nimiž toto degenerované divadlo pracovalo a které se tak úspěšně dnes přenesly v masově kulturním provozu do vztahu k celebritám.

Hledisko a zájmy prostého diváka zde vyjadřoval lidový šašek, v německém divadle zvaný Hansvurst, Honza buřt. Plebejský, vulgární, přiožralý a animální humor na úrovni lidské reprodukce a metabolismu, umožňoval jaksi zesponovat a snižovat (dekoronizovat) celebrózní svět předváděných hlavních státních akcí. Vývojově se pak v českém a slovenském lidovém loutkářském divadle stal z Hansvursta Kašpárek. Kašpárek, stejně jako Hansvurst, pronikl do každé fabule, narušil každý příběh. Uvědomme si jen, jak pěkně se zakomponoval do slavné faustovské látky.

Kašpárek sám o sobě je obraz, imago, pokročilá reinkarnace archetypu tricktera, blázna, žolíka z karetní hry. Postava, která není ze své podstaty otázkou o sobě, která je na první pohled jasná – blázen je blázen a Kašpar je Kašpar. Je ale tím, kdo může

klást otázky jiným, kdo zprostředkovává jejich sebepoznání. Proč to děláš, Fauste? Co tím myslíš, Hamlete? Kdo jsi, Michael Jackson? Kde jsi přišel k těm penězům, Bille Gatesi? Kolik už máš plastik a dětí, Karle Gotte? Vraždil jsi, Kájínku? Atd.

Kašpárek je jednou provždy sebeinscenovaný a je naší – poněkud problematickou – jistotou v proměňujícím světě. Kašpárek sám o sobě nemůže být celebritou, protože ze své podstaty je právě on naším průvodcem světem recyklujících se celebrit. Není však, jak se někdy soudí, pravdou divadla. Pravdou divadla jsou postavy, které nás přivádějí k otázkám o smyslu našeho světa bytí, ne ty, které nás od podstatného tázání odvádějí k zábavě, kuriozitám a monstrům.

(Prvá stručná verzia tejto eseje odznela na konferencii Divadla na Rázcestí v Banskej Bystrici, 2010.)

OCHOTNÍCKE DIVADLO V PIEŠŤANOCH

LADISLAV MUŠINSKÝ

Rok 2010 zaokrúhlil výročie historicky prvého vystúpenia divadelných ochotníkov na číslovku 180. Prvé, pamätné vystúpenie divadelníkov v reči ľudu zrozumiteľnej, v moderných dejinách sa uskutočnilo 22. 8. 1830 v Liptovskom Mikuláši, kde zakladateľ a organizátor prvého slovenského divadelného súboru Gašpar Fejérpataky – Belopotocký uviedol hru *Kocúrko* od Jána Chalupku. Bol to vlastne začiatok novodobej slovenskej divadelnej kultúry. Tento významný počin mal odozvu aj v ďalších slovenských mestách a obciach, napr. Martin, Zvolen, Brezno, Banská Štiavnica, Myjava, Modra, Sobotište, Smolník, Nemecká Ľupča (dnes Partizánska Ľupča), Levoča.

V štyridsiatych rokoch 19. storočia využívali divadelné aktivity aj predstavitelia štúrovskej generácie na národnobuditeľské prebúdzanie a ľudovýchovné ciele. Centrom kultúrneho diania sa stalo Sobotište, kde v roku 1841 založili divadelný spolok, Slovenské národné divadlo (nitrianske). Tu účinkovala Anička Jurkovičová (1824 – 1905), jedna z prvých slovenských herečiek, dcéra Samuela Jurkoviča, manželka Jozefa Miloslava Hurbana.

Ochotníci narážali spočiatku nielen na otvorené odmietanie zo strany úradnej moci, neexistujúce materiálne-technické zázemie, ale najmä na nedostatok dramatickej literatúry. Repertoár tvorili české hry, niekoľko prekladov zo svetovej dramatiky a hry slovenských autorov, najmä Jána Chalupku. Ďalšími autormi boli Janko Matuška, Mikuláš Dohnány, Viliam Paulíny-Tóth či Mikuláš Štefan Ferienčík.

Po meruômnych rokoch 1848-1849 nastal čiastočný útlm ochotníckej divadelnej aktivity. Centrom divadla sa stal Martin s ochotníckym divadelným súborom Slovenský spevokol a Liptovský Mikuláš. To, že ochotnícke divadlo celkom nezaniklo dokumentuje aj zvyšujúci sa počet spisovateľov dramatických diel. Najhranejším autorom sa stal Ján Palárik (*Drotár*, *Dobrodružstvo pri obžinkoch*, *Inkognito*). Pribudol Jonáš Záborský, Jozef Hollý (*Kubo*) a Pavol Socháň (*Sedliacka nevesta*). Hviezdami konca 19. a začiatku 20. storočia sa však stali Jozef Gregor Tajovský (*Ženský zákon*, *Statky-zmätky* a iné) a hlavne Ferko Urbánek (*Kamenný chodníček*, *Krutohlavci*, *Pani richtárka*, *Škriatok*, *Stráža spod hája*, *Rozmajrin* a iné).

Ochotnícke divadlo devätnásteho storočia nemožno chápať v zmysle neskôr nadobudnutého mierne pejoratívneho významu pojmu „amatér“, ale plnohodnotného divadelníctva, ktoré vyústilo do založenia prvého profesionálneho divadla – Slovenského národného divadla v roku 1920.

História divadla v Piešťanoch bola podmienená špecifickým postavením kúpeľného mesta. Pre zabezpečenie príjemného liečebného pobytu pacientov boli vytvárané podmienky aj pre ich kultúrne vyžitie. To, čo iné mestá iba začali stavať, to



Letné divadlo z roku 1893 v Piešťanoch. Zdroj: archív Balneologického múzea v Piešťanoch.

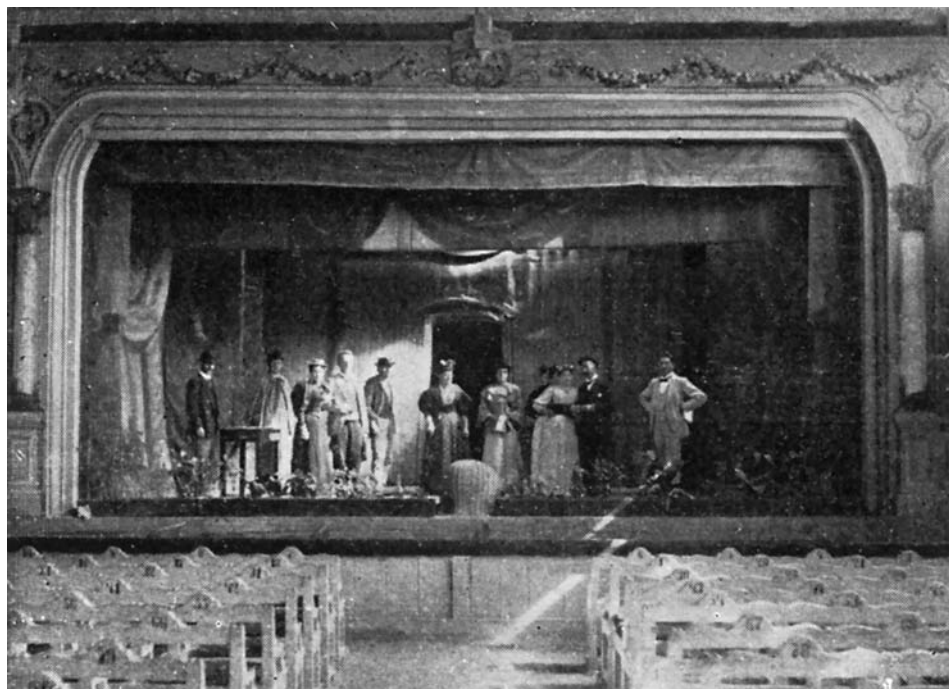
v Piešťanoch už bolo. V budove vtedajšieho Kasína bola okrem kaviarne aj divadelná sála s javiskom. Kasíno je vyznačené už na Frauenfeldovom pláne z roku 1824 a stojí dodnes. Je to budova bývalej Františkovej vily, neskôr známa pod názvom „Bezovec“, dnes predajňa „drogistického“ tovaru na Winterovej ulici. Okrem uvedeného priestoru bol v roku 1869 postavený drevený stánok Tálie s názvom „Aréna“ za budovou Kursalónu. V roku 1893 Arénu zbúrali a nahradili „kamenným“ Letným divadlom.

Tento stánok kultúry bol vlastne opäť drevený, neskôr pri generálnej rekonštrukcii boli niektoré nosné múry a steny obmurované, bočné vstupy zrušené a pred hlavným vchodom vybudovali šikmú príjazdovú cestu pre imobilných pacientov a pre koče. Súčasťou stavby bol aj byt pre správcu divadla. Interiér budovy bol vypracovaný do posledného detailu v secesnom štýle a jeho honosnosť je zrejماً zo zachovanej fotografie pohľadu na javisko.

Ďalšia scéna vznikla nadstavbou Napoleónskych kúpeľov II. v roku 1922.

Zásadný rozdiel oproti zvyšnej časti Slovenska bol v tom, že Piešťany patrili medzi mestá (spolu s Trnavou, Nitrou a Hlohovcom) lukratívne pre rôzne kočovné divadelné spoločnosti. Najskôr to boli nemecké, neskôr maďarské spoločnosti. V prvej polovici 19. storočia to boli najmä spoločnosti Josepha Hageny a Daniela Mangolda (62-členná spoločnosť, ktorá mala v repertoári Schillerove drámy, Goldonihho komédie a niekoľko oper).

V druhej polovici storočia účinkovala v Piešťanoch počas kúpeľnej sezóny (1871, 1873, 1874, 1876, 1877) spoločnosť Gustáva Lögera. V poslednej tretine 19. storočia maďarské profesionálne divadelníctvo začalo postupne vytláčať nemeckých divadelníkov.



Pohľad na interiér Letného divadla. Zdroj: archív Balneologického múzea v Piešťanoch.

Celé Uhorsko bolo vtedy rozdelené na tridsať divadelných obvodov — Piešťany zaradili medzi mestá Trnava, Nitra, Levice, Zlaté Moravce, Šahy, Topoľčany, Bánovce nad Bebravou, Trenčín, Ilava, Nové Mesto nad Váhom a Nové Zámky. Spoločný divadelný obvod mal slúžiť na uzavretie ročnej zmluvy len s jednou divadelnou spoločnosťou, ktorá postupne navštívila všetky zainteresované mestá. Okrem toho budapeštianske ministerstvo vydalo novú úpravu, podľa ktorej divadelnú koncesiu ministerstvo vydávalo výhradne osobám maďarskej národnosti.

Od roku 1891 vystupovala v Piešťanoch spoločnosť Bélu Mezeiho, ktorá účinkovala pravidelne jedenásť rokov a disponovala tridsaťčlenným súborom a osemčlenným orchestrom. Jej repertoár pozostával predovšetkým z operiet.

Ústredná divadelná komisia v Budapešti v roku 1903 určila, že Piešťany budú zaradené do divadelného obvodu s Gyórom, Ostrihomom, Papou, Komáromom a Nitrou. Do vzniku Československej republiky sa tu vystriedali viaceré maďarské divadelné spoločnosti, ako napr.: spoločnosť Šándora Monoriho v Piešťanoch hrala aj Gorkého drámu *Na dne* (1903). Divadelné predstavenia sa však hrali v jazyku ľudu prevažne nezrozumiteľnom a úrady mocensky obmedzovali slovenskú ochotnícku divadelnú aktivitu. Okrem Trnavy nikde inde ochotníkov do kamenného divadla nepustili. Na lepšie časy v piešťanskom divadelnom živote sa začalo blýskať až po vzniku Československej republiky.

Presný dátum vzniku ochotníckeho divadla, resp. uvedenia hry ochotníkmi v Piešťanoch v slovenčine nie je známy. Pomerne rozsiahla odborná divadelná literatúra neuvádza jediný záznam o vystúpení ochotníkov v Piešťanoch a teda nepotvr-

dzuje existenciu ochotníckeho súboru. Jediná zmienka, ktorá dokladá, že už v roku 1912 sa venoval Piešťanec Gašpar Arbet (25. 12. 1898 – 30. 6. 1987) ochotníckemu divadlu, čo ho priviedlo až do profesionálneho divadla a bol jedným z piatich slovenských hercov (s A. Bagarom, J. Borodáčom, O. Országhovou a J. Kellom), ktorí sa stali členmi Slovenského národného divadla, je uvedená v Encyklopédii dramatických umení Slovenska¹, ale vzhľadom na vek G. Arbeta (14 rokov) a deficit informácií o konkrétnych predstaveniach je táto informácia spochybniteľná.

Samotné ochotnícke divadlo v Piešťanoch aj v ich okolí, vyrastalo na koreňoch tradičného ľudového divadla – na dramatických prvkoch rôznych ľudových zvykov a obradov. Zaraďujeme k nemu aj divadelné prvky pri svadobnom obrade (pytačky, výstupy maskovaných postáv počas svadby, chodenie Mikuláša a Lucie, pochovávanie basy a chodenie masiek na konci fašiangov). K týmto útvarom patria aj vianočné koledné hry.

Druhým základným zdrojom boli školské divadelné hry, ktoré vznikali a hrávali sa na školách, či už katolíckych alebo evanjelických. Boli to scény, ktoré mali za cieľ ilustrovať známe biblické príbehy, ale aj porekadlá alebo mravné poučenie pre život. Detské predstavenia okrem učiteľov nacvičovali aj kňazi.

Ochotnícke divadlo v rokoch 1918 – 1938

Po skončení prvej svetovej vojny a po vzniku Česko-Slovenskej republiky prichádza nová spoločensko-politická situácia. Na rozdiel od súčasnosti, keď spoločnosťou lomcuje drsný individualizmus, začiatky nového štátu priniesli erupciu budovania spoločného života. Tak ako v celom novom štáte, aj v Piešťanoch vznikajú viaceré spolky, najmä telovýchovné jednoty, ako Telocvičná jednota SOKOL (21. 1. 1919; stanovky schválené 23. 11. 1923) združujúca najmä úradníkov, učiteľov a živnostníkov českej národnosti, Robotnícka Telocvičná Jednota (založená 7. 3. 1920), ako organizácia sociálno-demokratickej strany robotníckej či Telocvičná jednota „OROL“, spolok katolíckej mládeže (založená 20. apríla 1920, stanovky schválené 9. 12. 1920, zástava posvätená Andrejom Hlinkom dňa 10. júla 1921). Pre rozvoj ochotníckeho divadla mali tieto tri organizácie rozhodujúci vplyv.

Podľa listu Slúžnovského úradu v Piešťanoch, č. 3246/1922 z 22. júna 1922 Správe „Maticy slovenskej“ divadelné ústredie, Turčiansky sv. Martin, jestvovali v Piešťanoch tri divadelné ochotnícke spoločnosti:

1. Dramatický krúžok „Sokola“, poriadateľ Neužil Bohuš, obchodník Piešťany, Vilsonova cesta.
2. Orolský divadelný krúžok, poriadateľ Bábsky Juraj, obecný úradník, Štefánikova cesta, Piešťany.
3. Dramatický krúžok robotníckej telocvičnej jednoty, poriadateľ J. Fuchsa, učiteľ na meštianskej škole v Piešťanoch.

Iné divadelné spolky v tunajšom okrese neexistujú. Toľko dokumentuje hlásenie hlavného slúžneho D. Pročka Matici slovenskej.

V počiatočných činnosti sa zoskupenia sústreďovali na vytvorenie a zariadenie

¹ BLECH, Richard a kol. (ed.). Encyklopédia dramatických umení Slovenska I., II.. Bratislava : VEDA, 1989, 1990. 1. zv. ISBN 80-224-0000-9. 2. zv. ISBN 80-224-0001-7

svojich spolkových miestností a súčasťou spolkového života sa stávalo usporiadanie prednášok, maškarných plesov a zábav, výletov a osláv s dramatickou časťou. V roku 1924 pracovali v Piešťanoch aj ďalšie spolky: 42. Sbor Slovenskej ligy v Piešťanoch (založený 4. novembra 1923), Československý Červený kríž (vznikol 1919, stanovky schválené 20. 9. 1929), Jednota katolíckych žien (založená 1921, stanovky schválené 8. 4. 1924), Klub čsl. turistov (založený 14. 10. 1920), Včelársky spolok (vznikol 19. 8. 1919), Dobrovoľný hasičský zbor (od roku 1882), Spolok vojnových invalidov, Jednota čsl. obce legionárskej (založený 7. júla 1923) a mnohé ďalšie.

Rok 1919

Najagilnejšou bola Robotnícka telovýchovná jednota (ďalej RTJ). V Robotníckych novinách, r. 16, zo dňa 18.3.1919 č.18 sa uvádzajú hneď tri odohrané hry. Monológ *Taška je pán v dome* (A. Paulovič), *Modrý pondelok* (neznámy autor) a veselohra v dvoch dejstvách *Honorár* (P. Socháš). Ten istý zdroj z decembra 1919 podáva informáciu o uskutočnení premiéry obrazu zo života v 4 dejstvách *Sirota* (M. O. Horváthová) a divadelný obraz *Sloboda*, ktorý zostavil p. Drahovský. Posledné dve hry predviedli v spolupráci so spevokolom RTJ Mladosť. Táto aktivita organizácie sociálno-demokratickej strany bola zaznamenaná ešte pred oficiálnym vznikom RTJ.

Rok 1920

Druhým spolkom, ktorý vstúpil do histórie ochotníckeho divadelníctva v Piešťanoch bola Telocvičná jednota OROL a jeho divadelný krúžok. Orol združoval rôzne katolícke organizácie zamerané na telovýchovnú a kultúrnu činnosť. Svoju spolkovú miestnosť mala Jednota v hostinci Michala Višňovského stojaceho naproti Vojenské-



Piešťanskí Orli po predstavení divadelnej hry *Škriatok* (F. Urbánek) v Kúpeľnom divadle 28. 11. 1920. Fotografia uverejnená v *Tatranskom Orli*, roč. 2, 1921, č. 3, s. 53.



Budova bývalého hostinca U Čertíka v súčasnosti. Snímka archív autora.

ho kúpeľného ústavu. Pol roka po ustanovujúcom zhromaždení Telocvičnej jednoty ORLA československého, ktoré sa uskutočnilo v Pensináte (budova Robotníckej nemocnice – neskôr premenovaná na Pro Labore), odohrali prvé divadelné hry dňa 3. 10. 1920 – veselohru v 3 dejstvách *Pokuta za hriech* (F. Urbánek) a veselohru v jednom dejstve *Testiná do domu – spokojnosť z domu* (N. V. Gogol) v Kúpeľnom divadle. Tlačou boli vyzdvihnuté najmä herecké výkony Lujzy Veselej a Alojza Novotného. Všetky divadelné hry odohrali herci Orla v Kúpeľnom divadle.

Na zasadaní výboru Orla pod vedením nového starostu Jozefa Čima bolo rozhodnuté, že pri každom divadelnom predstavení bude taktiež ukážka cvičenia. V nedeľu 14. novembra sa v Kúpeľnom divadle uskutočnila premiéra veselohry Jozefa Hollého *Kubo*. Kostýmy boli vypožičané z Nového Mesta nad Váhom. Okrem cvičenia J. Prištic a J. Martinková prezentovali aj valašský tanec. Úspech predstavenia podnietil výborníkov k návrhu na odfotografovanie každej divadelnej hry a zaslanie fotografie do redakcie časopisu *Tatranský orol*.

Ďalšou uvedenou hrou bola veselohra Ferka Urbánka *Škriatok* dňa 28. novembra. Čistý príjem z predstavenia činil 1 472,50 Kč. Ako poslednú hru v roku 1920 uviedol Orolský divadelný krúžok 25. decembra *Ježiškov stromček* (F. Urbáni). Hra mala byť pôvodne 24. 12., ale divadlo vtedy obsadili socialisti.

Do diania v ochotníckom divadle v priebehu roku 1920 vstupuje rozštiepenie sociálno-demokratickej strany. Nezhody v orientácii strany vyvrcholili koncom roka a ľavicová – väčšinová – časť založila vo februári 1921 Sekciu komunistickej mládeže (SKM) pod vedením Štefana Bartovica. Došlo k rozdeleniu RTJ. Pretože majetok jednoty súd prisúdil sociálno-demokratickej strane, SKM začínala od začiatku v prenajatej stodole v hostinci u Čertíka (dnes Radlinského ul. č. 1). V upravenom priestore nacvičili a 1. mája 1920 odohrali svoj prvý celovečerný titul: *Jánošík* (J. Mahen). Je príznačné, že siahli po téme výsostne národnej.

Z uvedeného obdobia sa nezachoval obrazový materiál.

Znakom opisovaného obdobia je taktiež práca režiséra, kostým, výtvarná práca výpravy – kulisy. Režisér viac-menej pôsobil v zmysle organizačného pracovníka.

Kostýmy boli v počiatkoch iba vlastné odevy, najčastejšie vlastné kroje a výprava divadelnej hry bola mimoriadne jednoduchá s nevelkým počtom kaširovaných kulís, prípadne sa hry inscenovali vo voľnej prírode. Maskovanie nebolo potrebné.

Neskôr sa všetky uvedené funkcie skvalitnili v prospech snahy o realizmus divadla.

Ukážku jednoduchosti výpravy divadelnej hry dokumentuje nasledujúca fotografia z inscenácie neidentifikovanej hry ochotníckeho súboru Federovanej robotníckej telocvičnej jednoty (FRTJ).



Neidentifikovaná hra FRTJ. Zdroj: archív Balneologického múzea.

Rok 1921

Neutešenú situáciu ochotníckeho divadelníctva charakterizuje odpoveď A. Novotného, vedúceho zábavného výboru Orla, na otázku z akých dôvodov sa nehrá divadlo. „Divadlo sa nehrá pre nedostatok divadelných knižiek (scenárov)!“ znela odpoveď. Ďalším závažným dôvodom bola renovácia divadla, ktorá sa uskutočnila v roku 1921 a neistota, či „Kurkomisia“ vôbec povolí ochotníkom v divadle účinkovať. Napriek týmto problémom členovia Orla nacvičili a uviedli ešte pred rekonštrukciou divadla hru *Radúz a Mahulena* (J. Zeyer) v dňoch 10. a 17. apríla 1921. V hre účinkovali: L. Veselá, p. Burzíková, p. Baumgartnerová, p. Fodorová, A. Pallová, F. Anderle a Arpád Novotný. Príjem z predstavenia z 10. 4. predstavoval 2 684,- Kč. Výbor Orla aktivizoval orolský dorast k naštudovaniu hry pre deti *Sol' nad zlato* (V. Baldessariová). Dňa 22. mája odohral divadelný krúžok Orla hneď dve hry: premiéru hry *Matka a dcéra* (K. Töpfer) a veselohru v jednom dejstve *Za živa v nebi* (F. Urbánek). V nasledujúcom období sa členovia Orla pripravovali na slávnostné posvätenie vlajky, ktoré sa uskutočnilo 10. júla za prítomnosti A. Hlinku.

V letných mesiacoch pripravovali hru *Prenasledovanie kresťanov*, napokon ju však nahradili hrou *Lurdská pasáčka* (preložil P. Briška) podľa knihy *Pieseň o Bernadette* (F. Werfel). O úspechu svedčí to, že ju zahrli v dňoch 15., 18. a 19. septembra a príjem bol 4 290,- Kč s čistým ziskom pre Jednotu v sume 2 480,- Kč.

Spolkové miestnosti Orla, vrátane telocvične sa nachádzali v hostinci M. Višňovského, teda v strede Teplíc alebo Malých Piešťan. Presne rok po vzniku jednoty, po rokovaní so Správou potravinového družstva, získali priestor na skúšky na „Vršku“. Vďaka ústretovosti pána Ludovíta Wintera získali cvičebňu aj v Pensionáte v septembri.

Rok 1922

Prvé divadelné predstavenie Orla v roku sa uskutočnilo na Troch kráľov, kedy bola uvedená repríza hry *Matka a dcéra* (K. Töpfer) a veselohra v jednom dejstve *Za živa v nebi* (F. Urbánek) ako recipročné predstavenie za Jednotou Orla z Hlohovca odohranú hru *Mlynár a jeho dcéra* (J. Hašek) v piešťanskom divadle dňa 4. decembra 1921. Piešťanskí Orli vystúpili v Hlohovci dňa 29. 1. 1922. Súčasťou každého divadelného predstavenia bola taktiež ukážka cvičebnej zostavy. Propagácia telovýchovy bola v tom období hlavným programom dňa a reprezentovala nový životný štýl spoločnosti.

Zimné obdobie začiatku roka využili členovia Dramatického krúžku Sokola na naštudovanie hry *Svetári* (*Sila rodnej hrudy*) (V. Krofta) a jej odohranie v dňoch 18. a 19. marca. Hru uviedli aj v Novom Meste n/Váhom 2. apríla 1922. Hostovanie na tejto scéne patrí k úspechu vzhľadom na dlhoročnú tradíciu divadelníctva v Novom Meste n/Váhom².

Májový termín si v Letnom divadle rezervovali členovia Orla a zahrli v premiére činohru *Chudobná rodina* (B. Slančíková-Timrava) 25. mája. Jednota Orla svoju aktivitu obmedzila z dôvodu rozbrojov vo výbore spôsobených nezrovnalosťami v pokladnici spolku. Došlo takmer k zániku Jednoty. Jej znovu oživenie sa uskutočnilo až 23. januára 1924!

Október patril členom Dramatického krúžku (DK) Sokola s drámou *Václav Hrobčický z Hrobčíc* (L. Stroupežnický).

Nárast počtu divadelných krúžkov, živelný rozvoj divadla na Slovensku a najmä úsilie o povznesenie ochotníckeho hnutia vyvolal potrebu založiť ústredný orgán ochotníckeho divadla. Po vzore pražských divadelníkov aj na Slovensku, pod krídlami Matice slovenskej, vzniká Ústredie slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD) dňa 25. júna 1922 v Martine. Významným počínom snahy ústredia o pozdvihnutie kvality hnutia bolo najmä vydanie úplného zoznamu dostupných divadelných hier, požičiavanie a kopírovanie scenárov, založenie divadelnej šatnice a požičovne rekvizít. Okrem toho si za svoj cieľ stanovila pozdvihnúť kvalitu práce režisérskej, ale aj hereckej usporiadaním prednášok a školení. Významná bola aj inštruktážna pomoc pri poplatkových povinnostiach súborov. Práca jednotlivých divadelných krúžkov mala byť konfrontovaná na divadelných pretekoch, ktoré sa konali pravidelne v roč-

² Prvé doložené predstavenie, *Kocúrkovský bál* V. Podolského v Novom Meste nad Váhom zahrli už v roku 1870. Viď ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Slovenské divadlo do roku 1919*, 1. zväzok *Súpisy A – M*, 2. zväzok *Súpisy N – Ž*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. ISBN 1. zv. 80-85455-55-2, ISBN 2. zv. 80-85455-43-9.

ných intervaloch. Ochotnícki divadelníci vznik ÚSOD privítali aj tým, že sa prihlásili do vznikajúceho ústredia. Nadstraníckosť tohto orgánu sa prejavila najmä tak, že vstúpiť do tejto organizácie odporúčali ústredia spolkov s rozličným politickým zameraním (Orol, RTJ, Sokol, Živena a pod.).

Rok 1923

Tento rok priniesol realizáciu myšlienky združiť robotníkov a mládež ľavicového zmysľania a riešiť roztrieštenosť robotníckych telovýchovných jednôt. Bola vytvorená Federovaná robotnícka telocvičná jednota (FRTJ), ktorá bola úzko spätá s komunistickou stranou. Stanovy FRTJ v Piešťanoch boli schválené Okresným úradom v roku 1923, č.j. 7713/23. K federácii pristúpila Sekcia komunistickej mládeže. Robotnícka telocvičná jednota k federácii nepristúpila. Rok 1923 sa niesol v znamení DK Sokola. V máji hrali hru *Staré hriechy* (J. Štolba), 10. októbra hru *Smery života* (F. Svoboda) a pri príležitosti osláv 5. výročia vzniku ČSR činohru *Pre zlatý poklad republiky* (F. Oliva).

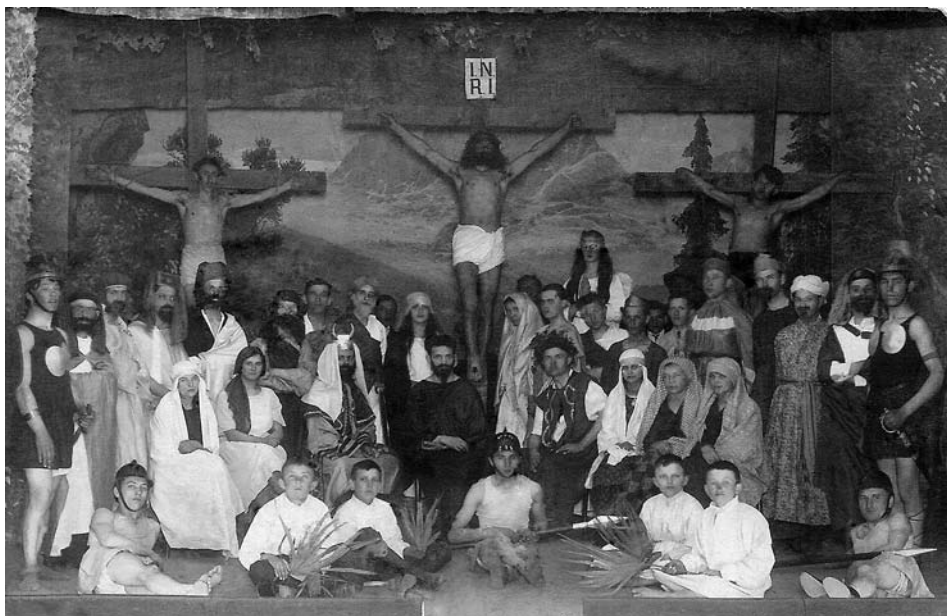
Rok 1924

Udalosťou nielen roku 1924, ale aj nasledujúcich období je oživenie a záchrana Jednoty Orla dňa 23. januára 1924. V tento deň sa uskutočňuje výborové zasadnutie u br. Višňovského, na ktorom je rozhodnuté s oduševnením pokračovať v začatej činnosti Jednoty. Situáciu najvýstižnejšie vystihol vzdelávateľ Jednoty Imrich Kosec v Zápisnici TJ: „Kto túto zápisnicu do rúk vezme, zadiví sa: ach tá prekvitajúca Jednota v zápisniciach temer dva roky je mrtvá. Mýlil by sa ten, kto by takto myslel. Živá bola Jednota táto, živá natoľko, že krv si musela púšťať zo svojich žíl. Dľa poslednej zápisnice (z 8. februára 1922) vidieť život prekypujúci. Zrážky medzi členstvom, osobné veci tisnú sa do popredia, pravý priateľ, pravý priateľ sa rozporov vyrovná, neide to. Odpadá z Jednoty br. Jozef Kalnický, br. František Žapka, br. Rudolf Schultz, a odpadajú za radom jejích prívrženci, každý trati chuť, zaspávame, ba istý čas spíme, nepočuť len jednotvárne dýchanie Jednoty. V stredu schôdza výboru; nič nového, podme, a toto sa opakuje. Nedivme sa, stratili sme krvi, zosláblí sme, zaspíme. Tu naraz nemocný začína sa budiť; k čomu: k smrteľnému zápasu, alebo k životu novému? Kto by to vedel dnes povedať? Kiež by bol býval ten spánok ozdravujúci!

Zvedavče! Čítaj ďalšie stránky, a tak pozoruj túto tepnu Jednoty. Ak behom pol roka nenajdeš život zdravý, ale excentrický, nenormálny, nemá táto kniha pokračovania, pochovaná je táto jednota, ak je život riadny, bez búrok a zemetrasenia, ľadovca a iného, čítaj, lebo najdeš ovocie uložené v tejto knihe. Daj Boh!!!!“

Starosta Jednoty a celý výbor sa vzdáva funkcie. Za starostu je zvolený Emil Bar-tovic, za podpredsedov: Gašpar Arbet, Emil Chrenko a za jednatela Arpád Wasserburger. Po roztržke s M. Višňovským a jeho vylúčení z Jednoty sa spolok sťahuje do priestorov Penzionátu, kde dňa 17. februára bola po schôdzi výboru odohratá nezistená divadelná hra.

Zaujímavým údajom je údaj o majetku divadelného krúžku Orla. Pozostával zo 7 farebných košiel, 7 plášťov, 6 sukni, 1 sandále, 2 turbany, 5 kopií, 4 veľké štíty, 1 korbáč, 2 šable a 4 koruny. Všetky tieto rekvizity boli využité dňa 20. apríla 1924 v predstavení *Pašiové hry* v Kúpeľnom divadle. Príjem za predstavenie činil 1 900,60 Kč, výdavky 743,30 Kč, čistý zisk predstavoval 1 157,30 Kč.



Neznámý autor: *Pašiové hry*; Orol v Kúpeľnom divadle 20. 4. 1924. Zdroj: fotografia Marty Fanovej.

V priebehu apríla vyslali deputáciu k E. Winterovi vo veci pomoci pri získaní pozemku na výstavbu Katolíckeho domu – Orlovne s pomocou štátnej podpory.

V tomto roku zaznamenávame aj prvé detské predstavenie Meštianskej školy, o ktorom sa píše v týždenníku „Piešťanské zprávy“ pod názvom *V zajatí piadimužíkov* (Floss). Predstavenie sa uskutočnilo v máji. Ďalšia zmienka o činnosti divadelných krúžkov v tlači v tomto roku je o rozprávkovej divadelnej hre *Pes a mačka* (O. Schäfer) odohranej dňa 12. októbra DK Sokola. Dňa 23. 11. 1924 sa po prvý krát prezentoval divadelný krúžok Československého červeného kríža (ČsČK) veselohrou *Herakles versus Puma 15:0* (K. Piskoř). Z hereckého súboru vynikli najmä Kubrichová a Šejnoha. Divadelníci Orla odohrali predstavenie nezistenej hry pri príležitosti Krajského kongresu Orla, ktorý sa konal v Piešťanoch 16. novembra 1924. Zachoval sa iba záznam, že na vykúrenie divadla sa použili 2q uhlia a 1q dreva.

Celkový bolo v Piešťanoch v roku 1924 desať predstavení všetkých ochotníckych divadelných krúžkov.

Rok 1925

Divadelníci Orla odohrali nezistenú hru v KD dňa 2. februára 1925. Veľký úspech detského predstavenia podnietil učiteľky p. Kropáčovú a Ďurčakovú navštíviť s deťmi ďalšiu rozprávkovú hru *Zlatá niť*, ktorú predviedli 26. apríla. Najväčší úspech zožali herci Nováková, Piešťanský a Látka, o ktorých písali noviny ako o sľubných talentoch. Ani dospelí sa nenechali zahanbiť. Divadelná hra *Jánošík* sa stala základným kameňom repertoáru FRTJ. Svojim rozsahom, počtom účinkujúcich (okolo 40 ľudí) i dĺžkou trvania (4,5 hod.) bola určená najmä na predvedenie v plenéri. Jej skrátaná



J. Mahen: *Jánošík*; FRJT v Letnom divadle 1925. Fotografia z archívu Balneologického múzea Piešťany.



Nezistená vianočná hra; Orol, 24. 12. 1925. Fotografia z archívu J. Ščevka.

verzia mohla byť inscenovaná aj na divadelných doskách tak, ako bola uvedená v Kúpeľnom divadle Federovanou robotníckou telocvičnou jednotou 1. mája.

10. mája DK Sokola zahral veselohru od J. Schillera *Slava Bohemica*, v hlavných úlohách účinkovali: Vepřek, Hladíková, Vorel a Starch. O úzkej spolupráci Sokola a ČsČK svedčí účinkovanie sokolských hercov Vorela, Vepřeka a Starcha v hre *Nechajte (Dajte) sa omladiť* (neznámy autor), ktorú ešte v máji uviedol Čs. červený kríž. Okrem menovaných vynikli v hre ešte Antošová, Mašk a Orlová. Pri príležitosti osláv Dňa matiek 14. 6. odohralo ČsČK v prírode – v parku veselú ľudovú hru so spevmi *Na letnom bývaní (Na letovisku) alebo Ako chudobné dievča k šťastiu prišlo* (J. Štolba).

Členovia výboru Orla sa v snahe o získanie vhodného pozemku na výstavbu Katoľického domu obrátili na grófa Erdödyho, ktorý im prisľúbil „icit na ruku“ (pomocť). V apríli prisľúbil L. Winter, že Jednote prepustí pozemok pri Sandor pavilóne, ale je nutné vykonať potrebné kroky u grófa Erdödyho v Hlohovci. Tu však nepochodili.

V tradičnom vianočnom termíne odohrali herci Orla nezistenú vianočnú hru.

Rok 1926

Významná bola reorganizácia robotníckeho telovýchovného hnutia na celoštátnej úrovni. Vytvoril sa celoštátny orgán Federácia proletárskej telovýchovy (FPT) a jej miestne spolky dostali názov Jednota proletárskej telovýchovy (JPT). Jednota proletárskej telovýchovy Piešťany bola založená v roku 1928, stanovy schválené oddelením ministerstva vnútra v Bratislave 5. marca 1930 pod č. 224/5 ai. Predsedom organizácie združujúcej 24 členov sa stal holič Ernest Janu.

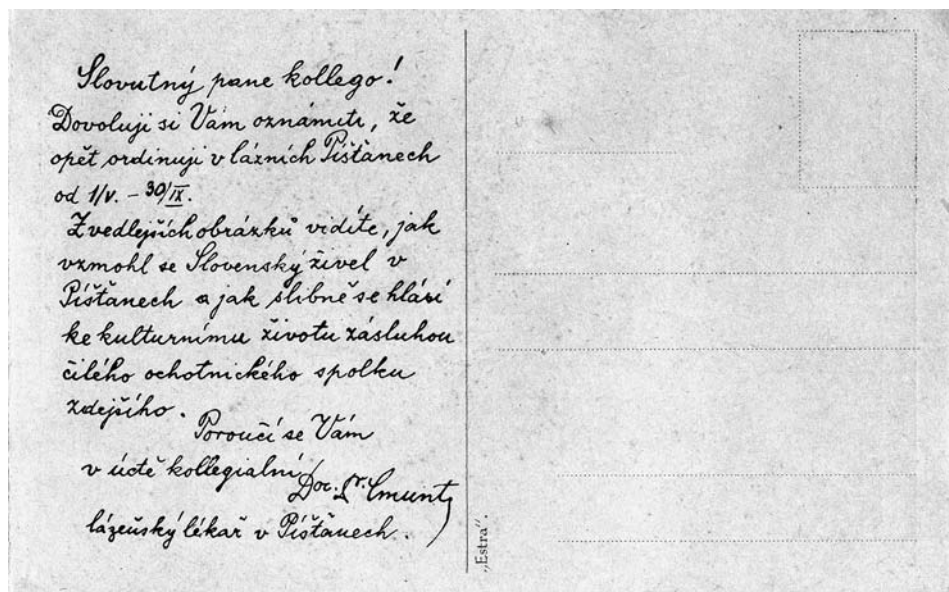
Divadelná sezóna bola vyhradená od polovice mája pre Slovenské národné divadlo pod vedením O. Nedbala. Jún a august bol rezervovaný pre nemecké divadlo z Opavy a v júli hosťovalo v Piešťanoch České divadlo z Olomouca s operetným repertoárom. Z toho vyplýva, že ochotnícke divadlo mohlo v Kúpeľnom divadle účinkovať iba do apríla a v zimných mesiacoch. Letná kúpeľná sezóna vytvárala pracovné príležitosti v kúpeľoch a aj na poliach bolo treba každú zdravú ruku. Na „zábavu“ nebol čas. Rozdelenie termínového kalendára na zimné – ochotnícke obdobie a letné – profesionálne sa udržalo v podstate až do smutného konca divadla. V priebehu roka došlo k premenovaniu Letného divadla na Kúpeľné divadlo. Ako kuriozitu možno uviesť zverejnenie hlbokkej obavy z hroziaceho konca divadelníctva, ktorému veľkú konkurenciu vytvoril film (kiná) a rádio, ktorú uverejnili miestne noviny Piešťanské zprávy ako reakciu na slabú návštevnosť divadelných predstavení nemeckého divadla, ktoré muselo ukončiť sezónu predčasne.

Najvýznamnejšiu zmenu v dianí ochotníckeho divadelníctva však priniesla možnosť a zároveň nutnosť používania divadelných kostýmov. Požičovne (šatnice) kostýmov dovtedy existovali iba v Martine a Bratislave, čo bolo pre ochotníkov príliš nedostupné, či už z časových alebo finančných dôvodov. Požičovníu kostýmov v Piešťanoch založil a prevádzkoval pán Schmeltzer so spoločníčkou, neskôr manželkou, p. Benešovou. Šatnicu využívali mnohé divadelné krúžky z Piešťan a okolia a taktiež občania pri rôznych príležitostiach, najmä na vtedy veľmi populárne a masovo navštevované maškarné bály, plesy a zábavy. Šatnica manželov Schmeltzerovcov obsahovala neuveriteľných 4 000 kompletných kostýmov a rekvizít. Časť z nich skončila začiatkom 70-tych rokov 20. storočia v žilinskom divadle.

Rok 1926 bol pre Sokol významný účasťou na Všesokolskom zlete v Prahe 4., 5.



Členovia divadelného krúžku ČsČK a Slovenskej ligy v Piešťanoch v hre *Jánošík*, 1926. M. Bačík – tretí, na zemi sediaci sprava. Fotografia z archívu Jozefíny Bačíkovej-Hlaváčovej.



Otváracia pohľadnica s textom kúpeľného lekára MUDr. Cmunta pre neznámeho adresáta. Fotografia z archívu autora.



Historická hra „Jánošík“: Kázeň študenta.



Historická hra „Jánošík“: Skupina zbojníkov.

a 6. júla. Intenzívna príprava cvičencov dočasne utlmila ostatné aktivity, vrátane divadelného krúžku. Piešťanská sokolská jednota vyslala na zlet 600 svojich členov, čo je neuveriteľne vysoké číslo.

Ochotníci pod hlavičkou Čs. Červeného kríža a Slovenskej Ligy znova oprášili scenár a odohrali v Kúpeľnom divadle drámu v piatich dejstvách *Jánošík* (J. Mahen) v dňoch 29., 30. apríla a 1. a 2. mája 1926 so značným hmotným ziskom. Medzi účin-

kujúcimi nachádzame aj niekoľkých členov Orla. Väčšina členov Orla bola organizovaná taktiež v Československom červenom kríži a oba spolky úzko spolupracovali. Réžie sa ujali Alexander Minárik a Míl. Novák. Jánošíka si zahral zástupca okresného náčelníka v Piešťanoch Mikuláš Huba, Ilčíka hral Alojz Novotný, Anku stelesnila Edita Barnavá, starú babu p. Hubovú, zbojníci: Vlčko – Bačík, Putnok – M. Chrenka, Rajnoha – J. Prištic. Hra trvala od 20:00 do 00:30 hodiny.

Pri príležitosti uvedenia tejto hry vydavateľstvo Estra vytlačilo otváraciu pohľadnicu s tromi fotografiami propagujúcu hru *Jánošík*. Ešte vzácnejšie sú však slová Doc. Dr. Cmunta, ktorý mimoriadne výstižne zhodnotil prínos ochotníctva pre národnú kultúru.

Divadelný krúžok Orla 3. októbra pod režijným vedením kantora Šmeringa zahral veselohru *Charleova teta* (Brandon), v hlavnej úlohe s Gustávom Bartovicom. Koncom októbra (28. 10.) predviedli veselohru *Noc na Karlštejne* (Vrchlický) členovia DK Sokol iba deň po úspešnom pohostinskom vystúpení v Novom Meste n/Váhom.

November patril členom FRTJ a hre *Plavci na Volhe* (L. Nikulin) v Kúpeľnom divadle. Štvrtého decembra sa židovský spolok Ahawath Zion predstavil hrou *Chanuková slávnosť*.

Rok 1927

Priniesol do divadelnej sezóny Kúpeľného divadla závažnú zmenu. V snahe o posilnenie používania štátneho jazyka boli úradne „zamedzené“ nemecké a maďarské predstavenia. Počas letnej sezóny tu hosťovala iba Košická opereta s repertoárom v slovenčine.

FRTJ v tradičnom termíne 1. mája predviedla hru *Dva svety* (J. R. Poničan) a viac repríz úspešného *Jánošíka* (Mahen). RTJ sa zúčastnila aj robotníckej olympiády v Prahe.

Ochotnícke aktivity Orla boli dočasne „utlmené“ z dôvodu prípravy na Orolský zlet v Bratislave a po získaní pozemku pri rímskokatolíckej ľudovej škole (Pod Párovcami) sa Orli sústredili na svojpomocnú výstavbu svojho vysneného spolkového domu – Orlovne (terajšia telocvičňa Gymnázia sv. Michala Archanjela). Slávnostné otvorenie Orlovne sa uskutočnilo v roku 1928.

Ochotnícke súbory nevystupovali iba vo svojich spolkových miestnostiach, ale aj v mnohých hostincoch, najčastejšie v hostinci Nový svet (dnes už neexistujúca budova na Štefánikovej ulici) a po okolitých mestách. Najčastejšie to bolo Nové Mesto n/Váhom, Trenčín, Trnava, Hlohovec, Leopoldov, atď. a menšie okolité obce. Tam sa divadlo hrávalo v hostincoch, kde sa o divadelných javiskách mohlo iba snívať. Na „zájazdy“ sa chodilo, buď na konskom povoze (kulisy) a bicykloch, alebo do bližších obcí aj pešo.

Rok 1928

Priniesol založenie divadelného krúžku pri 42. zbore Slovenskej Ligy v Piešťanoch a nový spolok – Zväz čl. rotmajstrov, odbočka Piešťany, ktorý vznikol 19. marca 1928 so stanovami schválenými v roku 1930. Pri založení mal spolok 28 členov. Predsedom odbočky bol štábný rotmajster Anton Nový. Do povedomia divadelného obecnstva po prvý krát vstúpil I. Stodola hrou *Náš pán minister*, ktorú naštudoval a v marci uviedol DK Sokola.



Ochotníci divadelného krúžku pri 42. zbore Slovenskej ligy v Piešťanoch. Sediaci uprostred predseda krúžku, hlavný slúžny M. Huba. Fotografia uverejnená v časopise *Nový svet*, roč. 3, 1928, č. 3.



J. G. Tajovský: *Smrť Ďurka Langsfelda*; DK Sokol, Slovenská liga a časť Orla 26. 10. 1928. Na zemi sediaci druhý sprava Michal Fano. Fotografia z archívu Marty Fanovej.

Najvýznamnejšou premiérou roku 1928 bola inscenácia hry J.G. Tajovského *Smrť Ďurka Langsfelda*. Hra, ktorá mala za cieľ pôsobiť na slovenské vlastenectvo, bola navičovaná pri príležitosti osláv 10. výročia vzniku republiky. Hru predviedol DK Sokol v dňoch 26., 27. a 28. 10. 1928 v spolupráci so Slovenskou ligou. Spojenie divadelných krúžkov bolo nutné vzhľadom na osemdesiat v hre vystupujúcich postáv.

Významnou udalosťou spomínaného roka bolo vytvorenie bábkového odboru pri Dramatickom krúžku Sokola, ktorý prispel k oslavám významného výročia bábkovým predstavením rozprávky *Ako Honza chytil čerta* (autor neznámy). Vďaka správe uverejnenej v periodiku Sokol na Považí, r. 6, 24.11.1928, č.11, s.131-132 je potvrdená existencia ochotníckeho bábkového divadla v Piešťanoch.

Rok 1929

Počet divadelných spolkov na území mesta sa rozšíril o Miestnu jednotu slovenského roľníckeho dorastu MJSRD (Roľnícky dorast) založenú 17. 2. 1929. Stanovy schválil Krajský úrad v Bratislave dňa 31. 3. 1933. Pri založení mala jednota 88 členov. Okrem iných aktivít mala aj divadelný súbor a 25 člennú dychovku. Predsedom sa stal Štefan Oravec. Za rok 1929 spolok predviedol desať divadelných predstavení.

Vysokou aktivitou sa môže pochváliť aj DK Sokola, ktorý v máji (10. 5. 1929) predstavil činohru *Sirota* (M. O. Horváthová), prvého júna veselohru *Falošná kočička* (Skruzný) a činohru *Vojnarka* (A. Jirásek). Na záver roka dňa 10. 12. 1929 odohrali činohru *Plukovník Švec* (Medek), ktorú režijne viedol F. Dohnal. V hre vynikli: Vepřek, Trojan a Fadler. Bábkarsky odbor Sokola odohral za rok 1929 osem detských predstavení.



Neznámy autor: *Zbojník gavalier*; máj 1929. Stojaci štvrtý zľava je P. Šamík, druhý sprava: M. Fano. Medzi zbojníkmi spoznávame M. Bačíka ležiaceho vpravo. Fotografia z archívu V. Haringa.



Peter Šamík (29. 6. 1911 – 23. 4. 1982) sa divadelného života v Orlovni zúčastňoval už počas svojich stolárskych učňovských rokov. Zapálený herec a organizátor čerpal skúsenosti od starších kolegov v divadelnom krúžku a prečítal veľké množstvo divadelnej literatúry. Jeho záujem, hlboké znalosti a prirodzená autorita ho predurčili k zaujatiu režisérskeho postu v Orolskom divadelnom krúžku. Tento postavou nevysoký človek sa stal hnacím motorom ochotníckeho divadelníctva nielen v Orlovni, ale neskôr aj rôznych divadelných krúžkov v Kúpeľnom divadle na viac ako tridsať rokov. Jeho pôsobenie malo obrovský význam na rozvoj kultúrneho povedomia obyvateľov Piešťan a stalo sa pojmom v širokom okolí, ale aj v ÚSOD v Martine. Jeho činnosť bola ocenená zlatou plaketou ÚSOD.



Neidentifikovaná hra Orla v KD z 23. 11. 1929. Na fotografii spoznávame A. Lukačeka (druhý stojaci zľava) a prvú sediacu sprava, ktorou je K. Lehutová. Fotografia z archívu V. Haringa.

Divadelníci Orla v máji vystúpili s hrou nezisteného autora *Zbojník gavalier*. Medzi účinkujúcimi bol aj osemnásťročný Peter Šamík. V novembri divadelníci Orla odohrali v Kúpeľnom divadle nezistenú hru, z ktorej sa zachovala len fotografia.

Rok 1930

Začiatok tridsiatych rokov 20. storočia sa niesol v znamení aktivít RTJ. V marci pripravili kultúrny program k 10. výročiu existencie Jednoty a odohrali drámu *Siadba nenávisťi* (E. Ritter). V apríli sa snažili zabaviť obecenstvo veselohrou *Poslušne hlásim* (neznámy autor³).

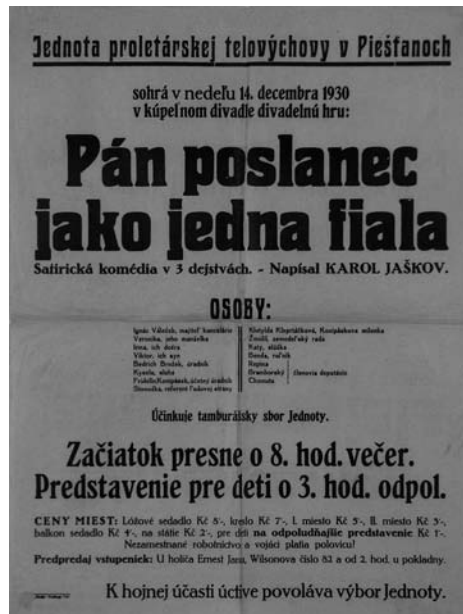
Vyvrcholenie jarnej časti sezóny však pripravilo JPT v tradičnom termíne, tj. 1. mája s reprízou dňa 18. mája 1930 činohrou *Plavci na Volhe* (V. Vrána). Hra, ktorá mala svoju premiéru už v roku 1926 sa stala úspešným vývozným artiklom JPT po divadelných scénach v okolitých obciach a mestách. Úspešne s ňou vystúpili aj v Trnave, Nitre a Hlohovci.

Zaujímavou črtou tohto obdobia je, že na plagátoch boli uvádzané iba mená dramatických postáv, avšak bez uvedenia mien hercov. Na plagáte sa zdôrazňuje, že hra bude odohraná v pôvodných dobových krojoch – kostýmoch, čo svedčí o fungujúcej divadelnej šatnici.

Všetky hry nacvičené ochotníkmi JPT už boli prezentované v Kúpeľnom divadle. Okrem večerného predstavenia pre dospelých sa hrávalo taktiež detské predstavenie



Plagát k inscenácii *Plavci na Volhe*.



Plagát k činohre *Pán poslanec ako jedna fiala*.

³Pravdepodobne išlo o Jiříkovského dramatiáciu Haškovho románu *Dobrý vojak Švejk*. Pozn. red.



Tamburáši JPT v roku 1930. Fotografia z archívu Gabriely Benikovej.



Neidentifikovaná hra; Orol, marec 1930. Sediaci zľava: M. Benková, A. Lukaček, J. Orviská, ?, ?, J. Ščevko, ?, P. Šamík; stojaci: ?, Volek, ?, V. Vavro, ?. Fotografia z archívu J. Šamíkovej.



Divadelná hra *Hlúpy Jano*; apríl 1930 v Orlovni. Fotografia z archívu JUDr. Jozefa Strákoša.



Orol: Neidentifikovaná hra; 1930. Stojaci zľava: P. Šamík, tretí sprava: J. Ščevko. V hornom rade prvá sprava je K. Lehutová. Fotografia z archívu V. Haringa.



Orol: neidentifikovaná hra; 1930. Stojaci zľava: Volek, ?, P. Šamík, J. Orviská, J. Žlnay, ?, K. Lehutová, ?, ?; sediaci: ?, ?. Dievčatko uprostred je V. Wágnerová. Fotografia z archívu V. Haringa.

v popoludňajších hodinách. Ceny vstupeniek boli rozčlenené do 6 kategórií: najdrahšie 8,- Kč boli do lôže a najlacnejšie lístky na státie na balkóne za 2,- Kč. Vstupné na detské predstavenie bolo 1,- Kč. V roku 1930 Jednota proletárskej telovýchovy Piešťany odohrala ďalšie dve premiéry hier: *Zahučali hory* (autor neznámy) a hru *Posledná (Najväčšia) obeť* (J. Wolker). Nedeliteľnou súčasťou divadelného súboru JPT bola taktiež hudobná zložka – tamburášsky súbor. Hlavným nástrojom bola mandolína, jedny bicie a kontrabas. Jednota proletárskej telovýchovy zakončila rok 1930 komédiou *Pán poslanec jako jedna fiala* (K. Jaškov). Tak, ako už bolo uvedené, opäť nie sú podstatné mená účinkujúcich, režiséra ani maskéra. Novinkou je informácia o vstupnom. Ceny zostali bez zmeny, avšak polovičné vstupné platili nezamestnaní robotníci a vojaci!

Tento, na ochotnícke divadlo bohatý rok vniesol do repertoárovej jednotvárnosti nový prvok. Dramatický krúžok Sokola zvýšil latku náročnosti na výkony hercov nacvičením a predvedením operety *Pražské švadlenky* (Fastr) piateho mája. Opereta na doskách ochotníckeho divadla vyžadovala nielen zosúladenie hereckej a hudobnej zložky, ale aj vynikajúce organizačné schopnosti na zabezpečenie skúšok hudobníkov a hercov a samozrejme hudobný sluch. Vzápätí na to (11. 5. 1930) DK Sokol predstavil činoherné predstavenie *Španielska muška* (F. Arnold a A. Bach), v ktorej zažiarili herci Wurma, Žpanič, Vepřek a Dohnal. Ochotníci zo Sokola koncom septembra vystúpili s činohrou *Na zlatej vyhládke* (autor neznámy), ktorú reprízovali taktiež dňa 5. 10. 1930 a ten istý súbor už 22. októbra prezentoval ďalšiu operetu



Orol: neidentifikovaná hra; 1930 v Orlovni. Stojaci zľava: Volek, ?, J. Žlnay, Marča Wágnerová, ?, ?, ?, K. Lehutová, Antalek, ?, ?; kvočiaci: P. Šamík. Fotografia z archívu V. Haringa.



Pôvodný vzhľad priečelia Robotnickeho domu „Napred“. Zdroj: archív Balneologického múzea v Piešťanoch. Reprodukcia: Eva Drobná.



Robotnícký dom dnes. Zdroj: archív autora.



Reliéf na budove Robotnickeho domu, dnes. Zdroj: archív autora.

Dolárový strýčko (Balda), ktorú režíroval brat Parák, dirigoval b. Froněk a výpravu pripravil b. Vepřek.

November patril bábkovému odboru Sokola a rozprávkovým hrám *Marbuel sluha pekiel* a *Princ medved'*.

Nemožno však zabudnúť ani na „horný koniec“ Piešťan. Po vybudovaní Orlovne, teda spolkovej miestnosti s javiskom, sa sem preniesol hlavný divadelný život. Okrem dospelých prichýlila Orlovňa taktiež žiakov vedľajšej ľudovej školy, ktorí tu odohrali svoje detské predstavenie rozprávky *Hlúpy Jano* (neznámy autor). Medzi deťmi nachádzame viacero budúcich aktívnych divadelníkov.

Napriek tomu, že Orol mal vlastnú scénu, viaceré divadelné hry boli inscenované aj v Kúpeľnom divadle. Táto tradícia sa zachovávala od vzniku Orla nielen pre možnosť zaplniť sálu so 400 sedadlami a tým zabezpečiť aj vyšší príjem do spolkovej kasy, ale najmä pre udržanie vysokej kvality divadelnej prezentácie.

Ako je zo zachovaných fotografií vidieť, divadelné hry tohto obdobia sa zdajú byť z mestského prostredia, resp. zo súčasnosti. Dokumentujú to i nasledovné dve fotografie neidentifikovaných hier s premiérou v roku 1930.

Pre Robotnícku telovýchovnú jednotu, pod vedením riaditeľa štátnej Meštianskej školy Jaroslava Kordu, bol rok 1930 mimoriadne významný. Z vlastných prostriedkov si Jednota postavila vlastný Robotnícky dom na dnešnej Šafárikovej ulici za dvorom Gymnázia (terajšia predajňa Emaila).

NÓOVÉ PREDSTAVENIE MACUKAZE A MIZANSCÉNA TABUĽOVEJ MAĽBY

ANNA A. HLAVÁČOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Ak sa v otázke povahy média inšpirujeme Pavlom Florenským¹ a rozšírime jeho úvahy na tému ikony, olejomalby a rytiny o vitráž, zistíme, že aktualizáčnne prirovnávanie vitráže k plagátu preceňuje parameter plošnosti a má len veľmi malú výpovednú hodnotu. Úlohou plagátu je informovať a agitovať – plagát sa zameriava na tých, čo sú vo vzťahu k udalosti vonku. V štruktúre katedrály túto funkciu neplní vitráž, ale vonkajšia kamenosochárska výzdoba.

Sama vitráž je z exteriéru mŕtva, tmavá – nerozpráva. Je určená tým, ktorí sú dnu, v chráme. Vitráž oživa pomocou vonkajšieho svetla, ktoré *prepúšťa*. V univerze gotického chrámu dopĺňa tabuľovú maľbu – západnú nástupkyňu ikony, ktorá oživa *odrážaním* svetla. Na tom, že maľba si uchováva svoje postavenie aj v umení katedrál, sa istotne podieľa aj fakt závislosti vitráže od slnečného svetla.

Aktualizačná analógia vitráže s filmom² je – oproti porovnaniu s plagátom – vy-darenejšia. Obe média zdieľajú naratívny rozmer a väzbu na svetlo³ – rozprávanie oživa len vtedy, keď sme zatvorení do tmy, resp. nachádzame sa vo vnútri tmavšieho priestoru. Vitráž od filmu odlišuje predovšetkým charakter svetelného zdroja.

* * *

V nasledujúcich úvahách sa skúsime obísť bez aktualizáčnych analógií a komparáciu vymedzíme synchroniou. Skrátene časovej osi nám umožní rozšírenie priestoru. Zameriame sa na riešenie podobných otázok v rôznych médiách a hľadanie spoločného v divadle a výtvarnom umení.

Hoci sme v našich úvahách limitovaní absenciou inscenačnej kontinuity⁴, porov-

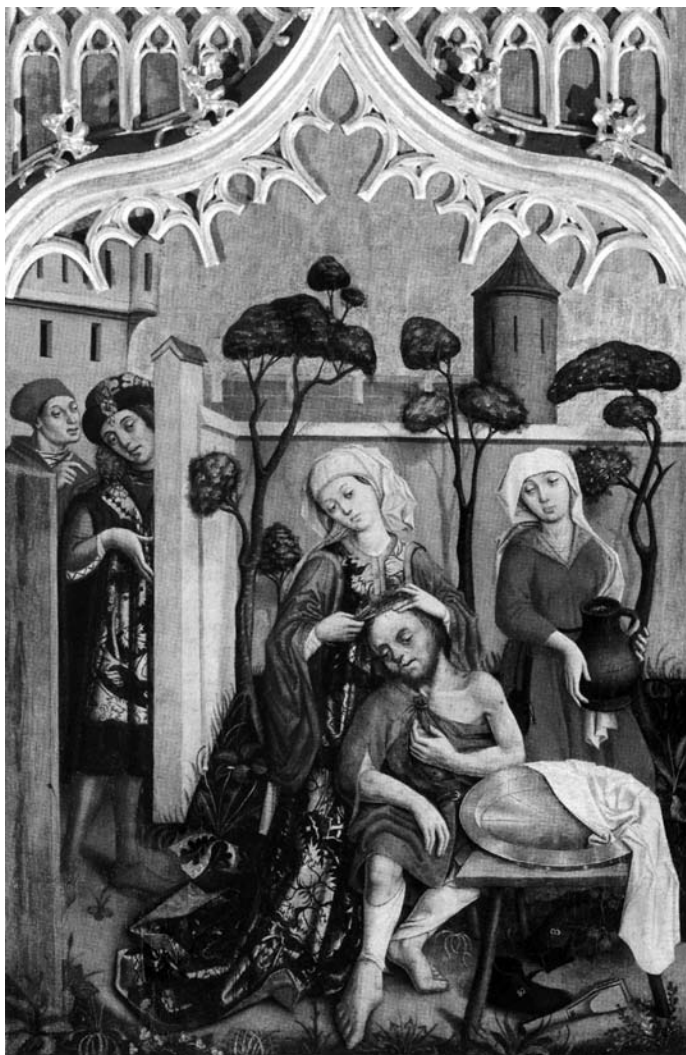
¹ „Možno o tom jednotlivý umelec (...) ani neuvažuje, no jeho prsty a ruka uvažujú – kolektívnym umom, umom samotnej kultúry.“ In: FLORENSKIJ, Pavel. *Ikonostas*. Moskva : Iskusstvo, 1995, s. 194.

² FAULSTICH, Werner. *Medien und Öffentlichkeit im Mittelalter. 800-1400*. Göttingen, 1996, s. 169.

³ „Film je svojimi bleskurýchlymi obrazmi a rozbesnenou technikou úplným opakom mojej maľby, ktorá sa usiluje zachytiť skryté napätie vecí, vnútorný zápas bytostí a usiluje sa prinútiť čas, aby prerušil svoj diabolský beh. No napriek tomu, v oboch je spoločné úsilie o preskúmanie a osvetlenie sveta.“ In: BALTHUS. *Pozdni vzpomínky*. Brno : Barrister and Principal, 2010, s. 95.

⁴ O stredovekých predstaveniach z nášho územia sa zachovali veľmi kusé, často len jednoriadkové správy. Majú podobu záznamov z účtovných kníh významných miest, medzi ktorými nechýbali banské mestá, ale i obľúbené pútnické lokality. Z takýchto prameňov vieme, že pašiové hry sa v Bratislave hrali v rokoch 1439, 1477, 1494, 1519, 1520, 1539, 1540. Výnimočným dokumentom je listina s osobami a obsadením pašiových hier, konaných v Bardejove, datovaná medzi rokmi 1439-1450. In: CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, MILENA. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997. s. 7 – 8). Opisy týchto inscenácií sú mimoriadne vzácne aj v celoeurópskom meradle a navzájom sa líšia rozsahom i kvalitou.

Alžbeta, pozorovaná manželom Ľudovítom, strihá vlasy chudákovi – maľba retábula hlavného oltára Dómu svätej Alžbety v Košiciach. Snímka archív Ústavu dejín umenia SAV.



nateľnej s Ďalekým Východom, už skutočnosť, že v médiu sochy sa dochovali figúry s pohyblivou hlavou, resp. rukami dokazuje používanie plastík procesuálnym spôsobom.

Okrem toho nám dejiny umenia prinášajú príklady pohybu medzi maľbami pašiového cyklu a inscenovaním Pašii. Proces vzájomnej inšpirácie medzi maľbou a divadlom možno doložiť pri téme Vianoc, Troch kráľov, Nanbovstúpenia, Zvestovania a ďalších témach liturgického roka.⁵

⁵ HLAVÁČOVÁ, ANNA A. Adventus Graecorum: Byzancia vo Florencii a v Gozzoliho *Klaňaní troch kráľov*. (Byzantium in Florence and in Gozzoli's *Adoration of the Magi*. In: BURAN, D. (Ed.). *Ročenka SNG. Yearbook of Slovak National Gallery*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 2009, s. 5-16.



Rytmická analógia pohybu sestier na začiatku nóového predstavenia Macukaze. Snímka archív autorky.

Pri výtvarných zobrazeniach scén zo životov svätcov však podobné opory nachádzame len vzácné. Môžeme len predpokladať, že – okrem fenoménu blízkeho susedstva výtvarných diel – práve spomínaný pohyb medzi divadlom a výtvarným umením vyšpecifikoval vyjadrovacie prostriedky oboch médií a zásadne ovplyvnil povahu stredovekej maľby. Významovo hutná maliarska kompozícia akoby v istom zmysle kondenzovala javiskovú procesualitu – rozvíjanie divadelného diela v čase. To sa prejavuje aj v témach, pri ktorých divadelné inscenovanie nie je doložené. Vďaka tomu teatrologický pojem „inscenovať“ prešiel do sféry výtvarného umenia. Takéto „inscenovanie“ predstavuje vo figuratívnom umení spôsob ako „odkryť, prehnať to (myslí sa videné, pozn.aut.) nejakou štruktúrou, usporiadaním, konštrukciou... pátrať po zhustenom bytí, po jeho tajomstve“.⁶

⁶ „Keď ma v čase bezvýhradného nadšenia pre abstrakciu obvinili, že som figuratívny maliar, nedokázali si predstaviť, že by moja maľba mohla mať iný zámer ako znázorňovať figúry. Veľkí majstri sakrálného a náboženského maliarstva na Západe, rovnako ako na Východe nie sú len figuratívni maliari. Istotne niečo označujú, na niečo odkazujú, ale predovšetkým dávajú nahliadnuť inam, ich maľba premiestňuje pohľad dovnútra, je meditatívna a dotýka sa základných spirituálnych otázok. Boli by zbytočné, keby sa uspokojili so zobrazovaním a neboli by ničím novým, keby nevychádzali z vnútornej ozveny. Veľkí maliari stredoveku, podobne ako posvätná indická maľba hovoria o vnútornej teológii, to, čo ukazujú, je zjavovaním, to čo zaznamenávajú na plátna, vedie k intímnej reflexii, k duchovnému povzneseniu. K metamorfóze.“ In: BALTHUS. *Pozdní vzpomínky*. Brno : Barrister and Principal, 2010, s. 79, 161.

* * *

Pozrime sa ako je inscenovaná maľba z cyklu venovaného svätej Alžbete Uhorskej, ktorý sa nachádza v košickej katedrále. Táto maľba je súčasťou retábula hlavného oltára, datovaného rozpätím rokov 1474 – 1477. Svätica na nej strihá vlasy chudákovi. Astrahujeme od oboch okrajových postáv výjavu a zamerajme sa na trojicu, ktorú tvoria Alžbeta, Ľudovít a chudák. Jadro výpovede tkvie v rytme vytváranom analógiami postojov postáv tejto scény, preto obmedzme pohľad na ich tváre, resp. nasadenie hláv.

Alžbeta má hlavu vychýlenú z vertikálnej osi presne v tom istom uhle ako Ľudovít a obe tváre majú podobný harmonický a zdržanlivý výraz. Analógia fyzických postojov oboch postáv vyjadruje duševnú intimitu manželov – vnútorný súlad, o ktorý sa opiera Ľudovítov súhlas s Alžbetiným počínaním.

Poloha chudákovej hlavy sa z realistického hľadiska prispôbuje pohybu nožníc. Pri symbolickom čítaní však chýba len veľmi málo, aby tvár chudáka dosiahla sklon analogický hlavám páru. Avšak aj chudákova tvár sa účastní maliarovho rozprávania a jej jemná odchýlka od rovnobežnosti hláv predošlých postáv vyjadruje diskrétno čakanie chudáka na Ľudovítov súhlas s tým, že Alžbeta sa – vo chvíli sprítomnenej na obraze – nevenuje manželovi, ale jemu, chudákovi.

Pohľady manželov sú upriamené na chudákovu tvár, ktorá má podobne tichý výzor a napriek svojim hrubším črtám javí dokonca istú podobu s Ľudovítom. Akcentom na podobu zobrazených postáv nám tu maliar pripomína prikázanie milovať bližného ako seba samého.

Tento výklad je v súlade s interpretáciou Ivana Geráta⁷, podľa ktorej má chudák črty Krista, spodobeného na ďalších maľbách košického cyklu. Podobou chudáka s Kristom maliar realizuje evanjelioú výzvu vidieť v bližnom Krista.

Inscenačná inteligencia maliara spočíva v jeho schopnosti opustiť kliše vzťahového trojuholníka a dať priestor subtilnejším duchovným významom.⁸ V jednote manželskej lásky Alžbeta predstavuje čínorodý a Ľudovít kontemplatívny rozmer lásky.

Civilnejšími, minimalistickejšími prostriedkami – a azda o to presvedčivejšie – maliar košického cyklu na tomto obraze realizuje analogickú myšlienku ako vo svojej maľbe zázraku s krucifixom, na ktorej Ľudovít nachádza v manželskej posteli – namiesto klebetníkmi avizovaného cudzieho muža – kríž. Keďže v skutočnosti Alžbeta uložila do postele chudáka, zázrak je Ľudovítovi znamením pravdy.

Na rozdiel od maľby zázraku s krucifixom, sa maliarova inscenácia situácie zo života Alžbety Uhorskej, v ktorej hradná pani strihá vlasy chudákovi, zrieka nadprirodzených javov a cez postavu Alžbetinho manžela Ľudovíta nás uvádza do tajomstva milosrdnej lásky. Dômyselná jednoduchosť tejto mizanscény otvára identifikačný priestor pre oveľa širšie publikum – prihovára sa nielen maliarovým, ale i našim súčasníkom.

⁷ „Alžbeta s chudobným by tak vytvárala určitú analógiu k Márii s Ježišom. Túto interpretáciu podporuje aj časté stotožňovanie chudáka v obrazoch skutkov milosrdenstva s Ježišom, založené na slovách Matúšovho evanjelia.“ In: GERÁT, IVAN. *Obrazové legendy sv. Alžbety*. Bratislava : Veda, 2009, s. 201.

⁸ „Vždy ide o to niekam smerovať, niečo posúvať. (...) Každý obraz má svoju presnosť, teda okamih, kedy je jasné, že je už dokončený alebo keď maliar zistí, že ďalej už svoje výčitky svedomia nedostane a jeho plátno je završené. V takom okamihu by sa mohlo hovoriť o kráse.“ In: BALTHUS. *Pozdni vzpomínky*. Brno : Barrister and Principal, 2010, s. 115.



Zber soli – a odrazov mesiaca – do vozíka je dominantnou mizanscénou prvej časti nového predstavenia *Macukaze*. Snímka archív autorky.

* * *

Azda najbližšou javiskovou analógiou k subtilným výrazovým prostriedkom, použitým v košickej maľbe, by mohlo byť majstrovské dielo japonského stredoveku – predstavenie hry *Macukaze* z repertoáru divadla Nó.⁹

Pre divadlo Nó je typická redukcia zápletky a tak aj sujet tejto hry tvorí jednoduchý príbeh: hoci sa hra sústreďí na vzťah dvoch sestier k mŕtvemu mužovi, nerieši problém trojuholníka v zmysle konkurencie žien a nevery.

Predstavenie sa začína rovnakým – pomalým a úsporným – pohybom rovnako oblečených postáv v maske. Orientované sú rovnakým smerom, ibaže jedna sedí o trošku vyššie. Z tejto niekoľko minút trvajúcej rytmickej analógie sa postupne vydelia dve rôzne postavy.

Hra nemá psychologicko-realistický, ale analytický charakter: akoby každé gesto vyjadrovalo konkrétny duševný pochod. Divák sa neidentifikuje s konkrétnou posta-

⁹Najstarším zachovaným záznamom hry *Macukaze* je „utaibon zachovaný v archíve Kanze-sókeho (hlavy školy Nó divadla smeru Kanze, pozn.aut.) z roku 1517.“ In: RUMÁNEK, IVAN R. V. *Japonská dráma nó. Záner vo vývoji*. Bratislava : Veda, 2010, s. 178. Ide o odpis, keďže autor hry v jej dnešnom znení Zeami Motokijo (nar. 1363?) zomrel v roku 1443. Avšak už jeho otec Kannami hrával hru s rovnakou témou, z ktorej Zeami vychádzal pri dramatickej kompozícii svojho diela.



Macukaze vykročí k sosne v domení, že vidí Jukihiru. Jej konanie pozoruje Murasame, ktorá sa chystá vstať, aby vstúpila do sestriho konania – krátko pred vrcholom záverečnej druhej časti predstavenia divadla nó. Snímka archív autorky.

vou, ale celé javiskové dianie preniká stále hlbšie do jeho duše – podobá sa to stavu, keď človek koná, a zároveň pozoruje svoje konanie.

Jedna zo sestier predstavuje činný (Macukaze), druhá kontemplatívny princíp (Murasame). Macukaze sa pri spomínaní na milovaného mŕtveho dostane do vleku rozduchanej vášne – uverí, že ho vidí a vykročí k nemu.

Murasame podíde pár krokov k sestre a vystretím ruky ju zastaví: „to sa ti iba marí, je to strom.“ Katarzia tu spočíva v oslobodení sa postavy od ilúzie. Navyše, dôsledkom oslobodenia postavy sa od ľudských projekcií očisťuje aj príroda: strom zostáva stromom.

* * *

Na prvý pohľad sa môže zdať, že v príklade z Nó víťazí kontemplatívny princíp, kým v košickej tabuľovej maľbe činný. V skutočnosti sú oba princípy komplementárne, a to v kresťanskej kultúre i v mahayanovom budhizme, kde kontemplatívny človek oslobodzuje vášnivého alebo ľpejúceho na ilúzii.

Najzreteľnejšia je analógia medzi kontemplatívnymi postavami: podľa toho, čo pozorovateľ vidí, následne koná alebo nekoná. V prípade odobrenia spoluhráčovho konania sa prejavuje pasívne (Ludovít), no v prípade nesúhlasu vstupuje do situácie aktívne (Murasame). Keďže vstup pozorovateľa do situácie je premeditovaný, jednoduchým gestom dosahuje svoj zámer.

V našej komparácii nie je bez významu, že výrazy tváří na analyzovanej tabuľovej maľbe majú čosi z neutrality masky. Aj samo divadlo Nó zahŕňa skulpturálny fenomén, keďže sa odvíja od masky. Skutočnosť, že materiálom masky i tabuľovej maľby je drevo, nás vracia k teóriám, ktoré vidia počiatky ikony v maske, resp. fayúmskom pohrebnom portréte.¹⁰

V tejto komparácii mi, pravdaže, nejde o to postaviť rovnítko medzi odlišné náboženské systémy, ale ukázať, že umelecké prejavy kultúr s rôznym religióznym substrátom môžu smerovať k nadzmyslovej skutočnosti pozoruhodne blízkymi prostriedkami.¹¹

Tento výstup je súčasťou grantovej úlohy VEGA číslo 2/0171/11 Divadlo Nó – japonský stredovek alebo avantgarda?

¹⁰ Pre umenovedný diskurz môže byť podnetné ako jav zachytáva básnická intuícia – Rilke v súvislosti s návštevou antického divadla v provensálskom Orange píše: „Sadol som si v blaženom údese. To, čo tam čnelo (...) bola pevná, všetko pretvárajúca antická maska, za ktorou sa svet zhustil v tvár. Tu, v tomto veľkom polkruhovitom javisku vládlo vyčkávané, prázdne, nasávajúce bytie: všetko sa odohrávalo oproti (...) Teraz chápem, že táto chvíľa ma navždy vylúčila z našich divadiel. Načo by som tam chodil? Načo by som sa díval na scénu, z ktorej odstránili tvrdú stenu (ikonostas ruských chrámov), lebo už niet síl prelisovať cez ňu vo forme plynu dej, ktorý presakuje v hustých, ako olej ťažkých kvapkách. Teraz kusy v úlomkoch padajú cez riedke sito javísk, hromadia sa, a keď ich je dosť, odpracú ich. Je to tá istá nekalá skutočnosť, čo leží po uliciach a v domoch, ibaže sa jej tam zhromažďí viac, než sa inak zmestí do jedného večera.

(Povedzme si pravdu, veď nemáme divadlo, takisto ako nemáme boha: na to je potrebné spoločenstvo. Každý má svoje mimoriadne nápady a obavy a ostatným dá z nich najavo len toľko, koľko sa mu vyplatí a hodí. Ustavične zriedkujeme svoje porozumenie, len aby vydržalo, namiesto toho, aby sme sa s krikom dožadovali múru spoločnej biedy, za ktorým to nepochopiteľné má čas pozbierať sa a napnúť sily.) In: RILKE, R. M. R. *Zápisky Malteho Lauridsa Briggeho*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 214.

¹¹ V súvislosti o zákonoch všeobecnej harmónie zacitujme ešte expresívne vyjadrenie maliara Balthusa: „Násilné odtrhnutie východnej a západnej kultúry, ktoré sa uskutočnilo počas renesancie, je svojvoľné a škodlivé. Verím v putá, ktoré spájajú obe tieto kultúry, a nevidím nijaký rozdiel v tom ako poznávajú svet a ako chápu jeho zmysel. Medzi mojimi drahými Sienčanmi a a umením Ďalekého východu niet nijakého rozdielu.“ In: BALTHUS. *Pozdni vzpomínky*. Brno : Barrister and Principal, 2010, s. 73.

O PROFILOVEJ ŠOU V LAS VEGAS NAZVANEJ SEN (Multidruhovú umenie: môže to byť *Le rêve des hommes du théâtre*?)

ANTON KRET

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Podnet vznikol oveľa skôr, než hotelový magnát a zberateľ umeleckých artefaktov Steve Wynn uviedol v jednom zo svojich prepychových lasvegaských zariadení paradivadelnú atrakciu, ktorú tam skromne nazývajú šou a ktorá vyrazila dych novostichtivým kritikom tak pre svoje bizarné inšpiračné pozadie, ako aj pre špičkovú, azda nikde inde neuvediteľnú vidoviskovú úroveň. Náš zosnulý priateľ divadla a kritik Miroslav Procházka by bol dnes vo vytržení, keby mohol o udalosti podobného druhu napísať reportáž, kde by vonkoncom nesmel chýbať aspoň krátky rozhovor so samým Wynnom a s jeho umelcami. A popísal by dojímavú príhodu o tom, ako sa vychutnávač umenia Wynn na začiatku nášho tisícročia zmocnil slávneho obrazu Pabla Picassa nazvaného Sen a ako sa mu neskôr pri prezentácii tohto diela svojim priateľom podarilo vystrojiť neuveriteľný a nechcený kúsok: predlaktím ľavej ruky urobil pri gestikulácii diery do obrazu, na ktorom je namaľovaná jedna z Picassových osudových žien, milenka a modelka Marie-Thérèse Walterová. O obraze sa viedli odjakživa spory súvisiace s priamym hodnotením témy tohto diela: zmyslovo čitateľný, symetrický, oku farebne a tvarovo lahodiaci obraz ženy s hlavou z profilu vystrkuje nad zaklonenú tvár modelky vlastnú bradu v podobe stoporeného mužského pohlavia. Symbolika tu bola jednoznačná a ničím nezastieraná. Keďže sa však obraz volá Sen a je z roku 1932, už dlho poskytoval možnosti výkladu rôzneho vzťahu maliara k téme a preffikovaný multimilionár dotvoril hypotézy estétov v tom zmysle, že ľúbostná ponuka mladej žene nemusí iba spĺňať rovnícu ja dávam a ty berieš, ale môže mať aj inverznú podobu ja dávam a ty odmietaš. A v tom momente sa začína rozvíjať romantický príbeh o dočasnom sklamaní i smútku dievčiny a z neho vyrastajúci sen nebotyčných výšok.

Tu by hľadač kuriozít začal rozvádzať, čo všetko tvorcovia libreta, ak vynecháme hlavného tvorca epickú a tvarovú koncepciu Stevena Wynna, Nora Ephronová, jej manžel Nick Pileggi – a celý rad koncipientov či iných dramaturgov za jednotlivé umelecké a športové disciplíny pre dielo vykonali, aby vznikla šou hodná svojho všesľubujúceho mena. Nám však ide o čosi iné. Ak sme dlhé roky chodili okolo otázok podpory symbiózy nie iba divadelných, ale napríklad aj cirkusových, športových – alebo aj iných – produktov ľudskej tvorivosti ako mačka okolo horúcej kaše, je dnes načase položiť si otázku, či nám je bližší antický princíp prepájania druhov (športové preteky, gladiátorské hry, verejné oslavy, teatralizácia epických javov a divadlo), a to niekedy na tom istom priestranstve či v amfiteátri, alebo sa chceme upínať iba na „špecializovanie sa“ žánrov uprostred divadelnej činnosti, ako sa to prihodilo klasicistickému divadlu, ktoré skončilo v slepej uličke krásneho recitovania a krásnych kostýmov, alebo k divadlu kombinujúcemu javiskové dianie s konaním na súzvučia-



Obraz nazvaný *Strom*
zo šou Steva Wynna *Sen*.
Snímka Tomasz Rossa,
archív autora.

com ekrane v podobe diaobrázok, filmových dokrútok alebo videošotov, kde konzerva na plátne prehlušila život na javisku.

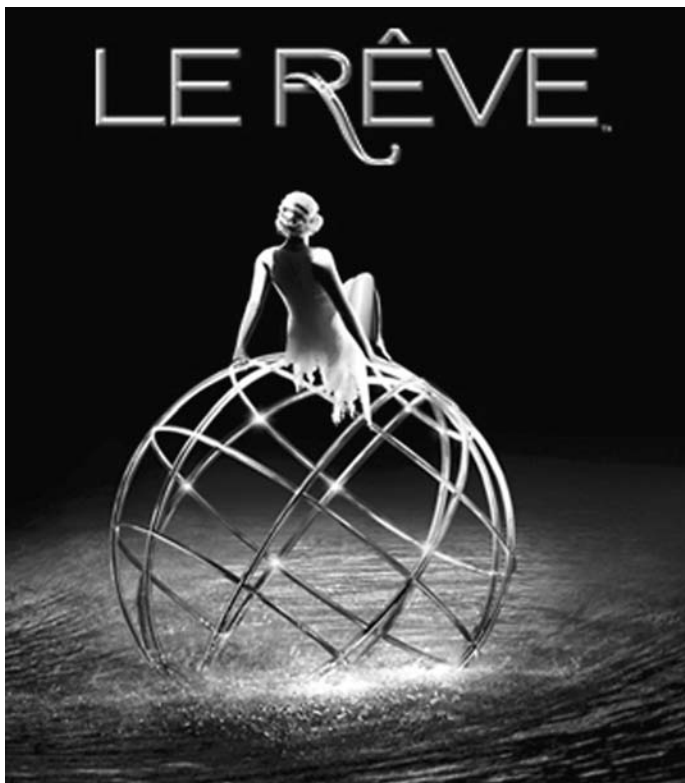
Wynnova šou je syntézou tých najrozmanitejších vidoviskových produkcií. Od choreografií silových vystúpení holohlavých svalovcov, kaskadérov, cvičeníek na štylizovanej hrazde, akvabiel a vodných klaunov i vodných skokanov, až po tance na pevnej ploche, klaunské herectvo, baletné vstupy a – príbeh udržiavajúce – činoherné herectvo.

Šou sa realizuje na pevnej pôde, vo vzduchu, ale najmä na vode, ba aj hlboko v nej. Hlboko znamená asi toľko, že artisti skáču do nej z výšky až takých pätnásť-dvadsať metrov a jeden z nich až zo zraku nedostupnej kupoly budovy do „nenávratnej“ hĺbky. Nenávratnej preto, že skokana po skoku už neuvidíme, tak ako keď sa hrdinka hneď na začiatku hry preklopí v sne z plávajúcej lavičky na hladinu a potom, rovnako ako spomínaný skokan, nenávratne, bez opätovného zjavenia sa na

Picassov obraz *Sen*
z roku 1932.
Snímka archív autora.



hladine, aj do vody. Ostatne, celý program *Le rêve* označujú producenti za program „spolupracujúci aj s vodou“, o čo sa už dávnejšie pokúšali aj činoherní a hudobno-dramatickí režiséri, no doteraz to bol vždy iba náznak, kým tentoraz sa už samotné divadlo vybuďovalo aj so zámerom využiť tisícky kubických metrov vody a neobmedzovať sa plytkosťou takto použitej vodnej masy. Možno by sa celý program mohol eufemisticky nazvať aj vodným divadlom s hudbou, ale nič by to nezmenilo na samotnom vnímaní aj tohto lasvegaského divadla ako produkcie, ktorá pri prísnom dodržiavaní charakteristiky o sebe ako o tvorbe obrazov výlučne z prostriedkov a prostredníctvom tvorcov vyčleňuje divadelné umenie ako čosi, čo s výnimkou hodobno-interpretáčného a rýdzo športového fenoménu nemá v ľudskej tvorivosti obdobu: sochár, skladateľ alebo akýkoľvek tvorca či výrobca artefaktov môžu od vlastného diela v duchu alebo aj fyzicky odstúpiť, ba aj sa ho vzdať. Ten, kto tvorí divadelný obraz, je v tejto tvorbe aj sám obrazom. A ak v niekdajších bakchanáliách, náboženských sprievodoch alebo v dnešnej revue-šou spoluvytvárajú javiskový



Plagát k produkcii Steva Wynna *Sen v Las Vegas*. Snímka archív autora.

obraz aj pohyboví umelci, gymnasti či cvičenci vo vzduchu alebo na a vo vode, sú súčasťou nedeliteľného javiskového diela.

Le rêve je v tomto zmysle divadlom v širšom chápaní. Venovať sa mu treba, ako novodobej scénickej šou vôbec, aj z praktických dôvodov: klasické divadlo sa popri modernej ľudovej zábave tu pertraktovaného typu začína čoraz jednoznačnejšie vydeľovať ako menšinový druh, izolujúc sa neraz do svojich intelektuálnych štúdiových, sebahľadajúcich a didaktických polôh. Lebo ak sa v minulosti odsúdilo napríklad spomínané už klasicistické divadlo do úlohy zverejňovateľa krásnej deklamácie a tak aj odišlo, hoci na poli prednesu vyoralo viditeľnú brázdou, v minulých desaťročiach sa režiséri činohry a hudobnodramatického divadla začali hrať na filozofov a znalcov ľudskej duše (*Apocalypsis cum figuris*), čo je v porovnaní s predchádzajúcim obdobiami pokrok, ich divák nikdy nebude hľadať v inscenácii praktické vývody akéhokoľvek sebaspytu či jeho psychologických rozvedení, ale rozozvučanie svojho emotívneho vnútra. Sú Cirkusu de Soleil alebo Wynnovho divadla v hale vlastného hotela sa k divadlu správajú s úctou aj porozumením, využívajú jeho stáročné výdobytky, ako je štylizované gesto, mimika a pohyb, plnokrvné zužitkovanie hereckého typu pre tvorbu presvedčivého ľudského charakteru, ale aj odkaz štylizovaného pohybu alebo komédie dell'arte vo veci vzdávania sa slova, pantomimické a najmä klaunské kánony, a veľa spoločného majú aj so slobodným divadlom moderny a tre-

bárs aj nášho, pôvodne okrajového, študentského a hoci aj alternatívneho divadla. Tu sa mienky tvorcov o slobode divadla an sich takmer zhodujú. Ibaže Sen a jemu podobné šou má aj silu peňazí, ktorých nie je nikdy dosť, no tu to treba klasifikovať ako zatiaľ jediná možnú cestu k multidruhovému umeniu a my to, ohúrení smršťou javiskového konania počas celého predstavenia, takmer necítíme.

Skomentujme v súhrne: *Sen* je veľké divadlo pre veľké množstvo ľudí a aj napriek vysokému vstupnému plní úlohy sociálne a aj s dosahom na masy, emotívne podľa všeobecne chápaného poslania umenia, estetické vo vzťahu k náročnosti dosahovať krásno. No a divadelné, pričom je divadlom demokratickým a vzhľadom na absolútne špičkové výkony umelcov nezavádzajúcim. Ako malé veľké Divadlo sveta.

KNIHA REFLEXIE A PODNETOV

HORÁK, Karol. *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča : Modrý Peter, 2009. 270 s. ISBN 978-85515-89-80-3.

V osobe prof. Karola Horáka sa prepája teoretická reflexia divadelnej tvorby a priame vstupovanie do nej. Renesančne široký záber Horákových aktivít, od inšpirácie, vyplňovania a udržiavania tradície prešovských stretnutí vysokoškolských študentov (festival umeleckej tvorby vysokoškolákov *Akademický Prešov*), ktorým divadlo tak učarilo, že sa mu venujú popri svojich povinnostiach a neraz na európskej úrovni, organizačné, umelecké i réžijné vedenie vlastného vysokoškolského súboru v Prešove, cez jeho autorský zástoj v slovenskej dramatiky 20. a 21. storočia, kde patrí medzi najproduktívnejších a aj v profesionálnych divadlách najvúváženejších súčasných dramatikov, až po neobíditeľný zástoj na pedagogickom formovaní mladších generácií individualit so záujmom o divadlo a jeho kritickú reflexiu a vlastné výkony v tomto priestore – to všetko Karolovi Horákovi zabezpečuje do značnej miery unikátne postavenie v dnešnom prešpecializovanom svete úzko profilovaných odborníkov. „Horáka teatrologa zrodila autorská a scénická tvorba v symbióze s prirodzenou ambíciou vysokoškolského pedagóga, vyžadujúceho čo najpresnejšie pomenovanie javov, udalostí, prúdeň v synchrónnom i diachrónnom zmysle slova“ – tak charakterizuje v úvodnej poznámke k recenzovanej publikácii jej autora Vladimír Štefko.

V knihe *Metamorfózy alternatívneho divadla* Karol Horák sústredil štúdie, ktoré vznikli v predchádzajúcom decéniu pre rozličné príležitosti – učenovedné konferencie, zborníky či vedecké časopisy. Okrem šiestich štúdií K. Horáka obsahuje aj dve state, venované zachyteniu zástoja K. Horáka v kontexte slovenského divadla, ale i širšie kultúry a vzdelávania, z pera jeho mladších spolupracovníkov, Mirona Pukana a Petra Himiča. Faktograficky publikáciu obohacuje výber z personálnej bibliografie K. Horáka, ktorého autormi sú Eva Kušnírová a M. Pukan.

Máloktoľný divadelný teoretik by sa na

Slovensku mohol s Horákom rovnať pokiaľ ide o priame poznanie nášho i európskeho alternatívneho divadla v posledných päťdesiatich rokoch. Autor nie je odkázaný na štúdium dobových svedectiev, pretože od šesťdesiatych rokov poznal z autopsie všetky relevantné súbory a inscenácie, ich tvorcov, peripetie, ktoré bolo nevyhnutné prekonávať i osudy jednotlivých tvorivých iniciatív a projektov. Horák od začiatku svojich divadelných úsilí udržiaval čulé a pravidelné kontakty s poľskými alternatívnymi a experimentujúcimi divadelníkmi a cez poľské (ale nielen poľské, veď „jeho“ Študentské divadlo Filozofickej fakulty Univerzity P. J. Šafárika (neskôr Prešovskej univerzity) bolo častým hosťom na prestížnych európskych vysokoškolských festivaloch a prehliadkach, napr. v Rakúsku, Nemecku, Švajčiarsku, Bulharsku) a často paradoxne práve cez študentské alternatívne predstavenia vnášal do slovenského divadelného kontextu nové trendy, dominujúce v modernej svetovej divadelnej tvorbe.

V úvodnej štúdií *Konstanty a premeny divadla alternatívneho typu na Slovensku* (2003) Horák okrem definície pojmu alternatívne divadlo v konkretizácii na slovenský kontext a v komparácii so situáciou v zahraničí upozorňuje, že tento fenomén nevznikol ako dôsledok spoločenských premien po roku 1989, ale jeho genéza siaha do hlbších vrstiev našej divadelnej histórie. Akceptuje Štefkovo konštatovanie, že prvky alternatívnych divadelných úsilí treba vnímať už v súvislosti s tvorbou Slovenského spevokolu v Martine (mohli by sme dodať i ochotníkov v Liptovskom Mikuláši, veď práve písanie „kabaretných“ skečov pre takýto typ produkcií bol na začiatku autorskej profilácie jedného z najvýznamnejších slovenských dramatikov Ivana Stodolu) a podrobne sa zaoberá diferenciáciou divadelnej mapy Slovenska v šesťdesiatych rokoch, upozorňujúc na akceleračný vklad inšpirácií českými divadielkami malých foriem (textappealy v Redute, Semafor, Činoherný klub, Divadlo na zábradlí...). Analyzuje mimoumelecké dôvody, pre ktoré sa u nás viac používali pojmy ako „mladé“ či „študentské“ divadlo a pripomína, že snahy o obohatenie divadelného jazyka overovaním nových, netradičných postupov sa v 70. rokoch preja-

vovali nielen v neprofesionálnych divadlách, ktoré neboli pod takým sústavným a dôsledným ideologickým tlakom a kontrolou, ale aj v profesionálnych súbormi.

Štúdia *Fenomén kreativity a fragmentarizácia* (2009) je zameraná na skúmanie procesu prenikania postmodernistických trendov do našej dramatickej tvorby. Na príkladoch dielógov M. Lasicu a J. Satinského, vlastnej hre *Džura*, Klimáčkových textov, ale aj textov H. Mullera dokumentuje Horák proces uvoľňovania vnútornej štruktúry dramatického textu.

Najrozsiahlejšia štúdia *Impulzy, stimuly a modifikátory tvorby divadla alternatívneho typu* (2007) je vlastne stručným príbehom *Divadla poézie*, neskôr *Študentského divadla FF UJPS* v dobových kontextoch a rámcoch. Horák upozorňuje na najsilnejšie inšpirácie, ktoré sa projektovali do aktivít divadielka v jednotlivých vývinových fázach, popisuje metódu tvorby inscenácií aj najpozoruhodnejšie výsledky tvorby súboru (*Džura*, *V ako Válek*, *Fragments*, *Živý nábytok*, *Ti-top biotop*, ale pripomína i peripetie, ktoré tvorcovia museli prekonávať – administratívne aj ideologické. Táto štúdia je pre poznanie vývoja alternatívneho divadelného myslenia v priestoroch Horákovho pôsobenia neobyčajne podnetná, veď popri „prvoplánovom“ priemete do tvorivých aktivít samotného *Študentského divadla* sa tieto podnety dostávali do povedomia i širšej divadelnej a umeleckej komunite a cez ovplyvnenie estetického myslenia budúcich pedagógov sa zúročovalo aj dlhodobo po odchode priamych účastníkov jednotlivých projektov do učiteľskej a osvetárskej praxe.

Štúdiou *Prolegomena k téme premiery jazyka súčasnej slovenskej drámy* (2009) rozvíja Horák niektoré témy, ktorých sa dotkol v štúdiu *Fenomén kreativity a fragmentarizácia*. Analyzuje úpadok záujmu o tradičné formy dramatického textu po roku 1990 a nástup nového typu dramatiky, pričom časť textov vzniká priamo „na telo“ konkrétnemu inscenačnému zoskupeniu a de facto nie je prenosná do iného prostredia a iná časť textov zasa jestvuje výlučne ako fenomén literárny, teda nevzbudzuje záujem inscenátorov o ich časopriestorovú projekciu. Horák skúma, ako do vývoja slovenskej dramatiky zasiahol módný trend

in-her-face drámy a v súlade s ambíciou obšiahnutou v názve štúdie, zaoberá sa konkrétnymi priemetmi nových trendov do jazykového materiálu novej slovenskej dramatiky.

V samostatnej kratšej štúdiu *Pohyb ako súčasť poetiky alternatívneho divadla* sa Horák zaoberá „inakosťou“ vnímania javiskového pohybu v podmienkach študentského alternatívneho divadla. „Zvládnutie expresivity tela predpokladalo určité „školenie“ súboru. No umelecké vedenie súboru programovo odmietalo v spomínanom období (začiatok normalizácie) spoluprácu s profesionálnymi divadelníkmi, s oficiálnou kultúrou kamených, inštitucionalizovaných divadiel, voči ktorým chcelo utvárať alternatívu. Odmietlo divadlo prežívania, psychologickorealisticke herectvo, okázalu výpravnosť inscenácií./.../ Aby nestratil svoju primárnu autenticitu generačného, „nefalšovaného“ divadla, usiloval sa skôr o inšpirácie z konfrontácie s príbuznými divadelnými druhmi, ktoré chcel osobitým spôsobom spracovať do svojho výrazového systému divadla. Takýmto inšpiračným zdrojom sa stala pre prešovské študentské divadlo pantomíma.“ (s. 173 – 174). Takto Karol Horák vysvetľuje príklon divadla k dôslednej a dlhodobej štylizácii pohybového výrazu. Horák pripomína aj inšpirácie H. Tomaszewskim, J. Grotowským či V. E. Mejercholďom a zdôrazňuje procesualnosť ako tvorivú metódu, ktorá anticipuje psychofyzické dispozície „človeka, ktorý sa stal hercom“, ktoré vedie k svojskej a jedinečnej poetike konkrétneho súboru.

Štúdia *V meandroch dramaturgie* má autobiografický charakter. Horák v nej reflektuje svoje dramaturgické skúsenosti z profesionálneho i študentského divadla. Charakterizuje svoje dramaturgické smerovania v jednotlivých vývinových etapách a konkretizuje to na textoch, ktoré autorsky pripravoval pre divadlo. Pripomína významný inšpiračný vplyv viacerých profesionálnych režisérov (P. Scherhauer, J. Pražmári, B. Uhlár a iní) na nové vnímanie textovej zložky inscenácie v prostredí alternatívneho divadla.

Na záver výberu zaradil Karol Horák štúdiu *Desať profilov vysokoškolských alternatívnych divadelných súborov* (1960-1989), v ktorej pred čitateľom defilujú osudy súborov, ktoré sa stali legendami našej študentskej divadel-

nej alternatívy. Študentské divadlo poézie *Slovo* Horák charakterizuje ako súbor, ktorý „zaujal kvalitným umeleckým prednesom literárnych textov, netradičnými formami choreografie a folkovým zhudobňovaním poézie“ (s. 214). Študentské divadlo poézie *D 13* pri bratislavskom V-klube, ktoré vytvorila časť pôvodných členov súboru *Slovo* v roku 1974 charakterizuje Horák ako súbor „apelatívnej kolektívnej javiskovej akcie“. Divadielko humoru a satiry *Divá hus*, ktoré pôsobilo v Nitre od roku 1980 oceňuje autor ako súbor, preferujúci kabaret a vyzdvihuje najmä zástoj vedúceho súboru P. Siky a scenáristu, režiséra a herca F. Maleca. Horák pripomína rozhodujúcu úlohu, ktorú vo formovaní *Divadla poézie KNAP* v Banskej Bystrici zohrala Brigita Simonová koncentráciou na modernú interpretáciu poézie. Dlhoročnou stálicou nášho študentského divadla bolo divadielko *Pegasník*, sformované v 70-tych rokoch najmä spomedzi poslucháčov Matematicko-fyzikálnej fakulty UK v Bratislava. Horák vyzdvihuje jeho autorskú originalitu (autorský potenciál Andreja Ferka) a pripomína kvality jednotlivých inscenácií. V tejto kapitole treba však autorovi vytknúť nedôslednosť, pretože tvrdenie, že „*Ľuňgéria* (A. Feko), ostatná hra súboru /.../ si nenašla svoju definitívnu realizačnú podobu“ (s. 222) nezodpovedá skutočnosti, keď A. Ferko vydal opakovane svedectvo o tom, ako prebiehal v súvislosti s touto inscenáciou zápas s dogmatikmi na bratislavských osvetových inštitúciách¹. Ďalším bratislavským divadielkom, ktoré sa profilovalo ako autorské, sa na začiatku sedemdesiatych rokov stalo *Divadlo B-klub*. Inscenácie autorsky a režijne pripravoval

M. Dulla. Popri ňom sa v divadielku sústredili aj amatérski citelia pantomímy, ktorá sa stala dominantným žánrom v druhej polovici 70. rokov. Pri Lekárskej fakulte UJPS v Košiciach pôsobilo v sedemdesiatych rokoch *Consillium medicum*, ktoré spočiatku preferovalo autorské recesistické programy a neskôr sa vyprofilovalo ako významné divadlo poézie. Za osobnosť, okolo ktorej sa aktivity súboru formovali, označuje Horák výraznú recitátorskú autoritu Richarda Veselého. Pri Pedagogickej fakulte v Trnave takmer dve desaťročia (1971 – 1989, v závere v Dome odborov v Bratislave) pôsobilo *Plastické divadlo*, ktorého zakladateľom a vedúcim bol Ivan Kováč. „Estetický výraz tohto divadla bol budovaný na kvalitnom umeleckom prednese lyrických i epických textov (viacerí členovia súboru boli laureátmi národných i celoštátnych prehliadok i súťaží v umeleckom prednese), pričom spočiatku súbor preferoval vo svojich umeleckých postupoch štylizovaný pohyb, experimentoval s netradičnou konfiguráciou interpretov v priestore, využíval živú folkovú hudbu.“ (s. 225). Divadlo poézie *Versus* pri Pedagogickej fakulte UJPS v Prešove pôsobilo v druhej polovici 70. rokov a sformovala sa okolo dramaturgičky a režisérky Dany Hivešovej-Šilanovej. „Symbiózou recitovaného básnického textu, živej hudby a spievaných lyrických zhudobnených veršov, vrátane tanca, súbor tendoval k syntetickému divadelnému výrazu.“ (s. 228). *Študentské divadlo Pedagogickej fakulty UJPS* v Prešove sa sformovalo v roku 1971 okolo asistentov fakulty, Evy Jenčíkovej a Františka Sedláka. Po roku 1976 sa začína preorientovávať z uvádzania pásiem poézie na experimentálne dramatické texty (*Svadobčania z Eifelovky* J. Cocteau, Merleho *Ženy v parlamente*). Po odchode E. Jenčíkovej z fakulty a ukončení spolupráce s J. Pražmárim sa súbor vrátil k uvádzaniu poézie a v polovici osemdesiatych rokov sa rozdelil na súbor *Versus* a maloformistické teleso *Vychuchol*.

Karol Horák v knižke *Metamorfózy alternatívneho divadla* urobil zásluhnú rekapituláciu toho, čo v neinštitucionalizovanom divadle zažil a čoho bol svedkom a často i spolutvorcom. Je to svedectvo teoreticky fundované, podložené skvelým poznaním prameňov, ale predovšetkým je to rekapitulácia jeho osobnej

¹ Napríklad: „Vari najparadoxnejší deň svitol roku 1988, keď som doobeda dostal zväzovú Cenu za *Noc na zamrznutom jazere* v réžii Jožka Bednárka a večer miestni papaláši z Obvodného výboru KSS Bratislava III zakázali preberačku *Ľuňgéria*, na podporu ktorej sa do Ružinova márne prišli pozrieť v podstate dobrosrdečný súdruh Rudolf Jurík z ÚV KSS a voči mladej literatúre žilivý predseda zväzu spisovateľov Ján Solovič, dnes tiež zakázaný dramatik.“ In. <http://celamko.blogspot.com/2007/07/aj-v-slobodnej-spolonosti-potrebuje.html> (1. 6. 2011). Printom napríklad viď: MAŤAŠÍK, Andrej. Centrá moci a kapitálu (rozhovor s Andrejom Ferkom). Slovenský rozhľad, 7, 2007, č. 14 – 15, 26. 7. 2007, s. 6.

a pritom odbornej reflexie. M. Pukan vhodne používa termín „autoreferencia o zlomových situáciách slovenského divadelného vývinu“ (s. 230). Štúdie, publikované v tejto knihe sú cenným inšpiračným zdrojom nielen pre tých, ktorí z odstupu rokov pomenávajú pohyby v oblasti divadelnej tvorby v závere 20.

a začiatkom 21. storočia, ale prinášajú i podnety pre uvažovanie mladých, začínajúcich tvorcov, hľadajúcich na čo by bolo múdre a produktívne z našej divadelnej minulosti nadviazať.

Andrej Maťašík

Rumánek, Ivan R. V. : *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji.* Veda. Bratislava. 2010.

Autor prejavuje znalosť japonských prameňov a západnej japonologickej reflexie, ba časť jeho práce vychádza z terénneho výskumu. K senzačným hypotézam je trpezlivý a prekladovú terminológiu presvedčivo zdôvodňuje.

Do šírky sa vyberá pri komparácii a aproximáciách, ktoré ale robia jeho štýl čitateľsky príťažlivým. Oceňujem to práve preto, že pri práci o africkom divadle som zápasil s podobným problémom – ako dosiahnuť vedec-kú jasnosť pri temer úplnej absencii kontextu, voči ktorému by bolo možné referovať. V takomto prípade musí autor najprv veľa sprostredkovať, aby sa mohol pustiť do vlastného teoretického hĺbania. V tomto zmysle to má bádateľ publikujúci v angličtine, či francúzštine výrazne jednoduchšie.

Z Rumánkovej dejinnej syntézy vystupujú situácie plasticity, na základe čoho sa aj teoretické závery javia presvedčivo: Mladý sógun Ašikaga Jošimicu zabezpečil talentovanému chlapcovi Zeamimu vzdelanie, aké sa predtým nedostalo nijakému hercovi, či tanečníkovi. Toto vzdelanie bolo predpokladom pre vznik klasickej drámy nó. Ak uvážime pôvodné nízke spoločenské postavenie divadelníkov, fascinuje nás ich vedomie poslania v spoločnosti, čo sa prejavuje v zachovaných genealógiách. Vývin nó k čoraz pomalejšiemu prednesu možno naozaj presvedčivo zdôvodniť vzďaľovaním sa publika reči a literárnym kontextom nóových hier – pomalosť sa tu stáva podmienkou vnímateľnosti.

Kniha prináša aj preklad dlho utajovaného receptu hereckého majstrovstva – najstaršej japonskej divadelnej poetiky *Fúšikaden* a preklady piatich hier nó.

Svojou teoretickou prácou a prekladmi vytvoril autor situáciu, v ktorej sa ďalšie teatrologické bádanie bude môcť opierať už nielen o zahraničné, ale i o pôvodné pramene.

Polemickú reakciu vo mne vyvoláva – z hľadiska témy knihy okrajová – reflexia antickéj drámy, z ktorej sa vyvodzuje existencia priamej väzby medzi krutým súvekým gréckym životom a *Oresteiu* (s. 43). Keby to bolo

tak, potom by sme mohli aj z *Obasute* (*Zanese-nie stareny*) usudzovať, že Japonci v istej dobe bežne odnášali svojich starých rodičov do hôr krkavcom.

V skutočnosti obe kultúry v čase najväčšieho rozkvetu (ale aj dlho pred ním a po ňom) charakterizovala úcta k predkom. Horor narušenia tejto úcty bol mimoriadnou situáciou, extrémom, ktorý bolo potrebné umiestniť do drámy, do predstavenia masiek, a tým eliminovať zo životnej reality. Ako aj zafixovať na výstrahu budúcim pokoleniam. Podľa mňa má nó s antickou drámou nemálo spoločného: obe rozhodne vylučujú samoúčelnú krutosť, scénický naturalizmus (nech nás tu nemýlia novodobé inscenačné praktiky aplikované na grécku drámu) a smerujú k očiste a obnoveniu poriadku.

Hrot svojej polemiky na záver oslabím súznením s autorom knihy v presvedčení, že vojny, následné epidémie a hladomor vždy pôsobili ničivo na základné ľudské vzťahy. Z uvedeného je zrejmé, že oceňujem Rumánkovi otvorenosť riskantnej komparatívnej metóde – to, že si nevoľká v bezpečí východiskovej špecializácie orientalistu, ale iniciuje premýšľanie o všeobecných otázkach.

Predpokladom prekladov nó bola Ivanovi Rumánkovi znalosť starej japonskej poézie, z ktorej nóové hry často citujú. Ako dokazuje preklad starojaponskej poézie *Kvety srdca*, prekladateľ si predpripravil pôdu pre preklad nó, v čom vidno jasne vytýčený prekladateľský a bádateľský životný program ako i citlivosť k potrebám slovenskej literárnej a divadelnej kultúry.

V rámci rekapitulácie spomeňme aj Rumánkove preklady z keltskej a anglickej poézie, doslovy k exilovým autorom – ku *Kokinšú* Karola Strmeňa, či hexametrom saleziána Ludovíta Suchána, pôsobiaceho v Japonsku.

Ukončením Rumánkovo pôsobenia na Ústave orientalistiky SAV a jeho odchodom na zahraničné pôsobisko prichádza slovenská kultúrna obec o osobnosť, ktorej prítomnosť v literárnej kultúre minimálne v horizonte desiatročia ťažko niekto nahradí.

Anna A. Hlaváčová