SACRUM V PRAGMATICKOM SVETE

DIVADLO V CHRÁMOVOM A PREDCHRÁMOVOM PRIESTORE A V TICHU

ANNA A. HLAVÁČOVÁ
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava

Ariane Mnouchkine v ďakovnej reči pri preberaní *Európskej ceny za divadlo* v roku 1987 povedala: „Mais l´Europe de la Communauté européenne n´est pas toute l´Europe et ce soir je pense à l´autre Europe, que nous appelons de l´Est, comme pour la rendre plus lointaine.

Je pense à tous les artistes qui travaillent dans les églises en Pologne, dans les cantines en Hongrie, dans les garages en Tchécoslovaquie, partout dans l´ombre, sans aide, dans les plus grandes difficultés, et qui, dans leurs pays, maintiennent vive la flamme du théâtre, de la poésie et de la vérité.“[1]

Pekná je to reč, pátos je hodný príležitosti, jednako dnes má už štvrť storočia. Ak sa k nej vraciam, je to preto, že u nás je neznáma, hoci sa zaujíma o Strednú Európu a vníma ju ako kultúrny celok. Avšak vo svojej štúdii by som sa chcela odraziť predovšetkým od priestorov, ktorými Ariane Mnouchkine charakterizuje jednotlivé alternatívy. Maďarské kantíny, poľské kostoly a čsl. garáže. O prvých neviem veľa, poľské kostoly sú volené výstižne, a čo sa týka garáží, tu ide minimálne o splývanie českej a slovenskej alternatívy. A možno ide len o metaforu, akú asociuje väčšia priemyselná rozvinutosť Československa vrámci stredoeurópskeho priestoru – škodovka.[2]

Hoci si garáže uchovávajú prominentné postavenie v začiatkoch hudobných kapiel na celom svete, okraj kultúry na Slovensku podľa mojej mienky v druhej polovici 80-tych rokov zastrešovali niektoré kultúrne domy a cirkvi. Ak pravda nerátame to, čo sa vrámci perestrojky prešmyklo do škôl a na divadelné javiská. Skutočnosť, že kultúrna situácia na Slovensku bola skôr než českej situácii, podobná tej poľskej, má korene v dávnejšej minulosti – aj keď slovenská kultúra sa vo sfére umenia prejavova-

[1] „Ale Európa EU – to nie je celá Európa a dnes večer myslím na tú inú Európu, ktorú voláme Východná, akoby sme ju tým chceli oddialiť. Myslím na všetkých umelcov, čo pracujú v poľských kostoloch, v maďarských kantínach, v československých garážach, v tieni, bez pomoci, s všemožnými ťažkosťami, a ktorí vo svojich krajinách udržujú plameň divadla, poézie a pravdy.“ In: MNOUCHKINE, Ariane. Remise des prix Europe pour le théâtre. Discours prononcé le 9 aout 1987 à Taormina. *L´art du présent.* Entretiens avec Fabienne Pascaud, Paris : Plon. 2004. s. 219. ISBN 2-259-19897-X

[2] Malý exkurz: Keď sme v 1990 s poľským hercom Piotrom Sewerynskim prišli na stáž do Théâtre du Soleil, len my dvaja sme všetkým vykali, čo v tomto prostredí vyvolávalo prekvapenie. Navyše, pri všetkom obdive k zanietenej práci a divadelnej pravdivosti tohto súboru sme mali aj iné názory. Ale boli sme tam vítaní, lebo sme prišli z tých krajov, kde padali prekážky slobody. Piotr Sewerynski mal spôsob hereckej práce, ktorý dával zažiariť jeho partnerovi. Stála za ním mimoriadne vyspelá tradícia divadelného vzdelávania. V kontexte veľkej súťaživosti ho Ariane často musela nabádať, aby bojoval sám za seba. A k tomu to neľavičiarske vykanie! A potom nastal čas, kedy už nik nemyslel na garáže Československa, ale na bohov divadla a na grécku tragédiu. Akokoľvek zvláštne to znie, pri jej inscenovaní sme všetci mali nejakú spoločnú vieru... divadelníci ma pochopia.

la menej radikálne než poľská, a preto menej príťažlivo pre širšiu kultúrnu verejnosť doma i v zahraničí.

Treba vziať do úvahy skutočnosť, že v Poľsku cirkev existovala v priaznivejších podmienkach. Kláštory neboli likvidované, a činnosť rádov bola oficiálna[3] – preto pôsobenie kresťanských spoločenstiev nebolo redukované na liturgické funkcie. V poľských kostoloch sa premietalo všetko, čo sa nemohlo inde, kým v slovenských bývalo tajné premietanie limitované biblickou tematikou. Poľskú situáciu – život „ponad stan" (ponad stan wojenny[4]) – vyjadruje tango dvoch kardinálov[5] v Kantorovom predstavení v Cricot 2.

Na podobne odvážne výrazové prostriedky Kantora, Grotowského alebo Sceny plastycznej Katolíckej univerzity v Lubline (poľskí katolíci mali za socializmu dokonca svoju univerzitu!) nebol slovenský divák, hoci nespokojný s oficiálnou divadelnou kultúrou, možno ani úplne pripravený. Aj keď...

Pamätám si ako na festivale v Nitre v roku 1999 zarezonovala inscenácia *Príbeh Milosrdnej alebo Testament psa*[6] poľského režiséra Piotra Cieplaka (nar. 1960) a divadla Teatr Rozmanitości z Varšavy, ktorá sa odohrávala nad scénou: herci boli upevnení na ťahoch nad hlavami publika a v zobrazení *Posledného súdu* ako handlovania medzi Kristom a Satanom bola Panna Mária, na ktorú sa hriešnici úspešne obracali s prosbou o intervenciu. To bol tvar divácky ľahko pochopiteľný, ale nefestivalový divák sa nikdy nemal možnosť stretnúť s niečím podobným v práci slovenských divadiel ani potom ako nastala sloboda umeleckého prejavu.

A to nehovorím o takých radikálnych inscenáciách ako je *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio (O koncepte tváre Božieho Syna)*[7] Romea Castellucci, ktorú v máji 2013 uviedol aj festival Wiener Festwochen. Pravdaže, v tomto prípade ide o konceptuálny festivalový tvar, ktorý predstavuje skôr výnimku než repertoárový trend. Castellucciho koncept stojí práve na tom, že vnáša otázku Božej existencie do divadelného priesto-

---

[3] Preto slovenskí klerici prechádzali cez Tatry do poľských kláštorov http://www.iap.pl/?id=wiadomosci&nrwiad=340196

[4] V reakcii na vstup miliónov Poliakov do Solidarity v decembri 1981 generál Jaruzelski so svojou juntou (Wojskowa rada ocalenia narodovego, WRON) prevzal moc a vyhlásil výnimočný stav, resp. stanné právo (stan wojenny) podľa zákona na obranu zeme pri vonkajšom ohrození. Kantorova inscenácia *Wielopole, Wielopole*, vyvoláva z pamäti chlapcov mašírujúcich do 1. svetovej vojny, no zároveň akoby predvídala výnimočný stav.

[5] Postavy kardinálov sa na javisku opäť objavili v predstavení *Nikdy sa sem už nevrátim* (*Nigdy tu już nie powrócę, 1990)*.

[6] Autorom hry *Auto da Compadecida* (1955) je brazílsky dramatik a teatrológ Ariano Suassuna.

[7] Opis predstavenia *Sul concetto di volto nel Figlio di Dio*: Muž so synovskou oddanosťou opakovane prebaľuje svojho otca v pokročilom séniu. V pozadí bielo zariadenej, a postupne znečisťovanej izby stojí obrovský obraz tváre Krista od Messinu. V druhom dejstve postavu muža stelesňuje asi 12-ročný chlapec s loptou. Táto retrospektíva ukazuje mužovu beznádej zo stavu otca, ku ktorému sa ako chlapec kedysi upínal. Emócia sa mení na hnev: chlapec hodí do maľby ručný granát, a jeho gesto nasleduje celá trieda. Granáty lietajú a pritom svietia do tmy akoby sa menili na hviezdy. Maľbu to nepoškodí – Kristus všetko znáša až kým sa deti neunavia a neposadajú si, aby hľadeli na obraz. Divák to zakúša katarzne – cíti sa akoby búriac sa sám zdvihol granát, ibaže ho nemôže hodiť, a tak z pretlaku emócie plače. Potom starec polieva obraz z jeho zadnej strany. Lenže ako syn, ani otec oproti Bohu nič nezmôže: tvár síce mizne, ale vystrieda ju nápis I am your shephard (Som tvoj pastier) evokujúci žalm *Pán je môj pastier.* V prvom riadku prebleskne aj zápor *I am* ***not*** ako chvíľa pochybnosti. V celku však SLOVO s istotou tvrdí to isté, čo TVÁR, potvrdzuje nezmazateľnú prítomnosť Božieho obrazu v ľudskej duši – a to hneď dvojakým spôsobom, keď pod obrazom tváre ako novozákonnou vrstvou odkrýva starozákonnú – v podobe slova žalmistu. Castellucciho posolstvo je zjavné: Boh je s nami aj v situáciách najväčšej ľudskej biedy a úbohosti. Len nepresné opisy tohto javiskového diela môžu vyvolať skresľujúci dojem, že ide o ikonoborecké predstavenie.

ru. Isteže, nedeje sa tak po prvý raz v dejinách divadla, no v našej dobe ide o ojedinelé prieniky, preto by sme z čisto ideového hľadiska jeho koncept mohli vnímať aj ako neskoro barokový...

Avšak v tejto štúdii nás zaujíma predovšetkým tradičný časopriestor sakrálneho. Teda divadelné javy viazané na liturgický priestor, liturgický rok alebo oboje. Napriek neporovnateľnej formálnej odvážnosti poľských divadelníkov, s poľskou kultúrou nás spája to podstatné – podobný religiózny substrát. Nuansa v tomto substráte je to, čo nás odlišuje – ale aj to je otázka, ktorú v tejto chvíli odložíme, keďže nás odkazuje k dávnejšej minulosti.[8]

TRINITÁRI

Citlivosť pre imanentnú divadelnosť cirkevných obradov vystihuje aj populárna pieseň, v ktorej Marián Geišberg adresuje Slečinke Thálii slová: „Popíjaj naďalej vínečko pri stole, divadlo zostane naďalej v kostole."

Neviem, či divadlo zostane navždy len v kostole, ale opíšem ako som ho tam našla. Bolo to koncom 80-tych rokov, v čase, keď som začínala písať diplomovú prácu o E. G. Craigovi. Hoci sa Craig veľmi zavčasu vzdal divadelnej praxe, do konca života hovoril: „Urobím *Pašie*, keď chcete." Tento výrok mi vŕtal v hlave – a práve vtedy som sa stretla s inscenáciou pašií.

V prípade iniciatívy mojich krajanov a súputníkov v čase – skupiny bratislavských študentov inscenujúcich *Jánove pašie* – nešlo o generačné divadlo, lež o návrat k odhodenému. Keďže cirkev v tom čase nesmela organizovať kultúrne podujatia, mysliteľný bol len chrámový priestor, a aj to len počas Veľkého týždňa, kedy inscenácia nahradila spievanie *Jánových pašií* počas obradov Kvetnej nedele a Veľkého piatku. Ako diváci sme tak – paradoxne, zásluhou obmedzenia vynúteného režimom – stáli pri niečom podobnom ako keď sa v stredoveku zrodili chrámové mystériá z responzoriálneho spevu, z ducha gregoriánskej hudby.

Barokový Kostol trinitárov[9] v centre Bratislavy s iluzívnou stropnou maľbou talianskeho scénografa Antonia Galli-Bibienu zastrešoval dva paralelné deje: speváci pašií boli rozmiestnení v priestore (baroková kazateľnica, ambón, bočný oltár) a na pódiu prebiehalo nemé plastické prevedenie deja minimálnym pohybom. Fascinujúci bol práve moderný tanečný výraz v spojení s gregoriánom. V tanečnom tvare účinkovali Marta Poláková, Anna Sedlačková, Martina Sedláková, Otto Adamec. Na mieste textu o Kristovom skone si prítomní diváci pokľakali. Nie všetci účinkujúci boli praktizujúci kresťania a len časť si uvedomovala, že sa to udialo na liturgicky presne stanovenom mieste textu – reakciou pokľaku, silou spätnej väzby boli ohromení. Samozrejme, pokľak bol v danej situácii aj jednoznačným diváckym prijatím pohybovej interpretácie spievaného textu – aj tými starenkami, ktoré azda nikdy v živote neboli v divadle. Predstavenie jasne rezonovalo, hoci prebehlo bez potlesku.

---

[8] Pozri moje štúdie *Godunovské úvahy* a *Dimitrij...ďalší* v štvrťročníku Slovenské divadlo, roč. 60, 2012, s. 126n, a 287n.

[9] Kostol trinitárov, alebo Kostol sv. Jána z Mathy a Felixa z Valois, ľudovo nazývaný „Trojica", si netreba zamieňať s kostolom sv. Trojice pod Bratislavským hradom. Jeho konkávne prehnutá (dovnútra zakrivená) fasáda architektonicky naznačuje otvorenie veľkého kruhu v predchrámovom priestore – je to také barokové pozvanie.

Toto predstavenie vzniklo z iniciatívy Pavla Smolíka, čerstvého absolventa hudobnej vedy, spolužiaka, ktorý chodil na audioprednášky k profesorovi Jánovi Albrechtovi[10]. Ako začínajúci operný režisér a schopný organizátor si vedel pomôcť priestorom. Jeho koncepcia využila barokový interiér kostola Trinitárov, oživila nepoužívanú vyvýšenú kazateľnicu – známy priestor bol poňatý po novom. Predstavenie dopĺňal spev učiteľského zboru *Cantus* a hralo sa u trinitárov 1988, 1989, 1990 a v Dóme sv. Martina roku 1992.

Časové rozostupy medzi predstaveniami a adaptácia tvaru na iný priestor spôsobili, že inscenačný tvar sa modifikoval. Rozaranžované situácie v priestore s gregoriánom vystriedala tanečná verzia s hudbou Arvo Parta a Mikuláša Schneidera-Trnavského, ktorého hudbu neskôr nahradila pôvodná kompozícia Petra Zagara. V roku 1992 sa zmenilo aj tanečné poňatie: *Adato* Marty Polákovej vystriedala *Alfa* vedená Alenou Záhorákovou a protagonistu Otta Adamca nahradil typovo byzantskejší Ľuboš Kľučár.

Musím spomenúť aj odhodlanú spoluprácu inak pohodlných kulisákov štúdia Reduta VŠMU, ktorí priniesli praktikáble, keďže aj tento moment odráža quasi-disidentskú povahu celého projektu – aspoň čo sa týka predstavení, odohraných v osemdesiatych rokoch.

Neviem, ako by pôsobili varianty tejto inscenácie dnes, no vtedy pre zúčastnených otvárala celkom nové horizonty a výrazne ovplyvnila umeleckú cestu časti tanečníkov a choreografov.

Životnosť projektu dokazuje, že rok 1989 nepredstavuje pre dramaturgiu tohto druhu zlomový bod. Téma nestratila aktuálnosť, avšak v nových podmienkach je oveľa ťažšie zabezpečiť jej realizáciu, keďže pódium a svetelná technika sa prenajímajú. Nehovoriac o zastrešených priestoroch, odkedy kultúrne domy začali prenajímať priestory hrnčiarom. Aj to je paradox slobody...

NOVÉ IMPULZY A PLATFORMY

Napriek tomu by som deväťdesiate roky označila adjektívom radostné, keďže umožnili realizáciu početných umeleckých podujatí a experimentov. Z nich sa mi v spätnom pohľade vidia ako vitálne hľadanie výrazu pre sakrálne a rozvíjanie odsúvanej časti folklóru – umelecký pohyb, ktorý sa začlenil do hudobného prúdu známeho ako world music.

Fakt je, že v dôsledku agrárneho charakteru slovenskej krajiny a relatívne neskorej urbanizácie slovenského etnika divadlo u nás zachytáva len úzku vrstvu populácie. Snahu zmeniť to, vychodiť cestu do divadla dopĺňa snaha divadelníkov ísť v ústrety potenciálnym divákom tam, kde sú zhromaždení. Nájsť svoje miesto v otvorenom verejnom priestranstve, kde sa pohybujú atrakcionisti, organizátori eventov, inscenátori dávnych bitiek, historickí šermiari, ľahkoodenci v LARPovej zbroji[11], re-konštruktéri

[10] Paralelne s divadelnou dramaturgiou sa pri uvoľňovaní ideologických kritérií v kultúre uberala i hudobná dramaturgia. Ján Albrecht sa ako syn bratislavského regenschoriho už koncom 80-tych rokov zasadil za obnovenie pôstnej hudobnej tradície uvádzania Haydnových *Sedem slov Krista na kríži* v Dóme sv. Martina. Na jeho inicitívu nadviazal Miloš Valent, ktorý v 90-tych rokoch založil tradíciu veľkonočného koncertného uvádzania *Bachových Pašií* v Evanjelickom kostole.

[11] LARP (akronym – *live action role-playing game*) je označenie špecifického druhu hier, v ktorých má každý hráč pridelenú rolu nejakej postavy. Na rozdiel od divadla hráči LARPu nehrajú primárne pre diváka,

bojových akcií a korunovácií. Nehľadiac na rôznu umeleckú kvalitu týchto podujatí, väčšinou sú sociologicky pozitívne: animujú verejné priestranstvo, vytvárajú dejinné povedomie a formujú aj vzťah ku konkrétnemu prostrediu.

Na rozdiel od mnohých zahraničných festivalov (z najbližších spomeňme dva mesiace trvajúci Wiener Festwochen s ambíciou ovplyvniť kultúrny život mesta) – tie naše zostávajú zväčša podujatiami pre odborníkov. Tento problém môže mať hlbšie historické príčiny: veď za socializmu bola sociálna funkcia divadla oficiálne až prehnane akcentovaná – napríklad v Ostrave sa poriadal divadelný festival, avšak nedá sa povedať, že by jeho existencia ovplyvnila kultúrny život baníkov. Hoci sa festivaly dnes dostávajú do tradičných festivalových lokalít, akými sú historické a kúpeľné mestá, pri festivaloch, založených divadelníkmi sme dnes skôr svedkami rezignácie poriadateľov na ich širšie sociálne ukotvenie. Pravdaže, hovorím viac o realite, než o deklarovaných zámeroch.

V tomto zmysle sa vyníma každoročné podujatie občianskeho združenia *Korunovačná Bratislava*[12] ktoré upozorňuje na naše dejiny v období Rakúsko-Uhorskej monarchie. Vysoké vstupné na dianie v samotnom dóme má však za následok sociálnu stratifikáciu divákov na ekonomickom princípe. Isté je, že do Dómu sv. Martina sa vojde len časť záujemcov, no alternatíva – translácia vo forme veľkoplošných projekcií na väčších námestiach Starého mesta – býva nekvalitná (čo do réžie prenosu i technicky nesprávneho umiestnenia projekcií oproti slnku), a tak väčšina účastníkov vníma z podujatia len pouličný sprievod, a významy vložené do inscenácie sa jej neotvoria.

Zápas samotných mestských častí (ako napríklad *polo* a naň viazané dostihové stávky v umbrijskej Siene) u nás nemá tradíciu, na akú by mohol nadviazať. Skupiny historického šermu, sokoliarov sa uplatňujú vrámci animácií starých hradov a zámkov. Tu ide skôr o revival, než o tradíciu – aktivity sa väčšinou zakladajú na všeobecných, no vcelku nie nesprávnych predpokladových premisách typu: Ak je tu hrad, iste v ňom žil hradný pán a rytieri...

Zatiaľ u nás nevzniklo ani nič podobné ako festival Jany z Arcu vo francúzskom Orléans. Tento týždeň trvajúci festival má tiež určitú vnútornú stratifikáciu[13], no jeho dramaturgická skladba je dostatočne pestrá, vďaka čomu festival v čase konania určuje rytmus celého mesta a je aj výrazným stimulom cestovného ruchu. Okrem sprievodu, rekonštrukcií a filmových projekcií s témou Panny Orleánskej sa vrámci festivalu udeľujú ceny ženám, ktoré sa úspešne uplatnili v tradične mužských profesiách.

Osobnosť Jany z Arcu si pripomínajú slávnostné bohoslužby a rad predstavení. Pozoruhodné je, že v roku 2012 mala v Orléanse premiéru hra *Jeanne d´Arc*, ktorú napísal popredný japonský znalec divadla Nó Haruo Nišino[14]. Inscenácia Nišinovej

---

ale sami pre seba a svojich spoluhráčov. Používajú ľahké zbrane zo sklených vláken, inštalatérskych trúbok a penového latexu, nastriekané na strieborno alebo oblepené striebornou páskou.

[12] http://www.korunovacneslavnosti.sk/

[13] Stratifikácia vzniká snahou vyjsť v ústrety rôznym vekovým a záujmovým kritériám návštevníkov, aby si každý našiel to svoje. Hoci niektoré predstavenia sú platené, výška vstupného nie je na domáce pomery vysoká, preto finančné pomery návštevníka nie sú rozhodujúcim sociálno-stratifikačným nástrojom podujatia. Iniciatíva samosprávy, sponzorov, celoštátnej francúzskej kultúrnej politiky tu vyrovnáva rozdiely diváckej solventnosti v duchu hesla „kvalitné umenie pre všetkých" (ako ho razilo Vilarovo hnutie *Théâtre National Populaire*) a môže byť pre nás inšpiratívna.

[14] NISHINO, Haruo. *Jeanne d´Arc. Nô moderne*. Preklad Alain Briot. Rukopis nepublikovanej hry v archíve autorky. Hra bola uvedená v roku 2012 v Orleánse, Paríži, Aix-en-Provence, v roku 2013 v kjúšuskom Kumamote a na rok 2014 sa chystá jej uvedenie v Národnom divadle Nó v Tókiu.

Jeanne d´Arc je predstavenie divadla Nó inšpirované Claudelom i japonskou tradíciou[15]. Autor drámy v spracúvaní látky nenadstavuje na konflikt európskych národov, no posúva historickú problematiku do roviny oslavy Janinho hrdinského sebaobetovania. Do poetického univerza divadla Nó hra o Jane z Arcu vnáša obraz francúzskeho vidieka na prelome jari a leta. Cez postavu rovnako samurajských ako rytierskych kvalít – Janu z Arcu – otvára priestor dialógu kultúr.

Ale po inšpiráciu môžeme ísť aj bližšie. Napríklad do Brna. Predstavenie *Kvítky svatého Františka* je príkladom odpovede na to, že chýba civilizovaná smiechová kultúra, náboženské divadlo a znalosť starých textov európskej kultúry.

Z hľadiska zapĺňania uvedených bielych miest je preto logické, že *Malé divadlo kjógenu v Brne* sa teší dlhodobej podpore Ministerstva kultúry Českej republiky a mesta Brno, zatiaľčo predstavenie o Františkovi podporili kláštor kapucínov – ktorý ho priamo inicioval – a príslušná mestská časť.

Spolupráca divadla s kláštorom sa zrodila pri príležitosti podujatia *Noc kostolov*[16], ktorého úlohou je akcentovať topos jeho sprístupnením v neobvyklom čase. Pri takýchto podujatiach sa nám sakrálna architektúra ukáže aj zo strán, ktoré boli laikom v čase jej vzniku skryté. Cez uhly pohľadu nedostupné počas obradov máme príležitosť uvedomiť si, že tieto priestory boli naozaj stavané so zreteľom na budúcnosť – v tom zmysle ako Grotowski na svojej poslednej prednáške v parížskom divadle Odéon evokoval vypracovanosť gotických sôch z ich zadnej, k stene orientovanej strany.

Inscenácia *Kvítky svatého Františka* mala premiéru v októbri 2010, a keďže je viazaná na exteriér, hráva sa v predletnom čase a na sklonku leta. Koná sa v krásnom prostredí kapucínskych záhrad kostola Nájdenia svätého kríža, kde sa na pozadí niekoľkých radov živých plotov črtá osvetlená brnenská katedrála.

Ak bolo kedysi náboženské divadlo aj formou biblie pauperum, vďaka čomu si jeho divák mal možnosť vypočuť texty zo životov svätých, dnes verejné čítanie textov ako *Kvietky slávneho pána Františka a jeho bratov, prvý Františkov životopis od Tomáša z Celana, Veršovaná legenda o sv. Františkovi Henricha d´Avranches, Legenda troch druhov* a *Perugijský anonym* vychádza zo správneho predpokladu našej neznalosti týchto predlôh.

Epické texty používajúce budúci čas (napr. „a poberie sa František do boja...“) však majú z formálneho hľadiska len malý dramatický potenciál. Ako sa s týmto problémom vysporiadal režisér Tomáš Pavčík? Predlohy sa rozhodol pietne zachovať – nedramatizuje ich, ale dopĺňa hudobnými a mimetickými vstupmi. Jeho mizanscény majú široké inšpiračné zdroje – nájdeme tu samostatné riešenia, ale aj vhodné aplikácie existujúcich hereckých riešení. K prvkom nemej filmovej grotesky by sme mohli zaradiť hudobno-ilustratívne ozvučenie javiskových pohybov (napr. kopancov) účinkujúcim hudobným telesom. Hudobníci a speváci však plnia predovšetkým funkciu chóru, ktorý po česky spieva chválospev „O Francesco povero“.

Mizanscény sprítomňujú Františkov život v chronológii, počas ktorej sledujeme

[15] Podobné inscenácie sa nazývajú šinsaku nó – čiže nové nóové hry, ktorých úlohou je rozšíriť klasický repertoár dávnej divadelnej tradície, kanonizovaný v samurajskej ére Edo.

[16] Rakúska iniciatíva z roku 2005 pod názvom *Lange Nacht der Kirchen* sa rozšírila aj v nemeckých zemiach, Holandsku, Čechách (už od 2009) a najnovšie sa k nej pridalo i Fínsko a maďarský Šoproň). Link: www.nockostolov.sk

postavu vo vývoji, vnútorný prerod hrdinu. Scény sa rozohrávajú v expresívnom štýle blízkom talianskej ľudovej komédii – burleskný začiatok dáva tušiť, že čím väčšie je Františkovo bonvivánstvo, tým väčší bude pátos jeho obrátenia. Dramatickosť po Františkovom obrátení režisér zachováva tým, že ukazuje ako ani prví františkáni nerozumejú svojmu zakladateľovi (úvaha o dokonalej radosti).

Pozoruhodná je inšpirácia brnenských divadelníkov japonským stredovekým divadlom, ku ktorému sa *Malé divadlo kjógenu v Brne* obrátilo v hľadaní civilizovanej smiechovej kultúry, či láskavého humoru rozoznievajúceho srdce už pred desiatimi rokmi ako k vzoru žánrovej čistoty. Napríklad, situácia Františkovej púte k pápežovi, ktorý má zaujať stanovisko k vzniku nového rádu, sa končí vetou: „A vida, zatím co si zpíváme, dorazili sme do Říma." V tejto replike idenifikujeme tradičné nóové cuki-zerifu, slová o príchode – modul, ktorý umožňuje v minimalistickej krokovej skratke sprítomniť chôdzu a cestu, obyčajne vedúcu do cisárskeho mesta Kjóto, na breh rieky, či mora, na úpätie hory alebo k nejakému inému uta-makura (ospievanému miestu)[17]. Prečo by sa takéto prvky nemali použiť? Veď je to divadelné, vtipné a prenosné.

Avšak čo sa týka definitívneho tvaru, charakterom dynamizmu sa inscenácia *Kvítky* priraďuje k súčasnému európskemu divadlu – charakterizuje ju typ dramatizmu so zreteľnou epickou inšpiráciou, kde sa divácka pozornosť udržuje striedaním vážnych a humorných atmosfér, ako aj rozličného tempa.[18] Na rozdiel od takejto tektoniky sa stredoveké japonské divadlo uberá „jednooblúkovou" cestou – dramaticky stupňuje zvolenú tóninu, pričom akceleruje javiskové dianie. V tomto zmysle je *nó* porovnateľné s antickou tragédiou a pašiami, a *kjógen* s talianskou komédiou.

Opísaný brnenský príklad je inšpiratívny už preto, že aj Slovensko sa zúčastňuje medzinárodných podujatí *Noc kostolov* (od roku 2011) a *Noc múzeí* (od roku 2008), avšak výrazné rozdiely medzi českou a slovenskou kultúrou sa prejavujú ani nie tak v podpore jednorázových podujatí ako skôr v rôznej podpore kvalitných živých divadelných podujatí, ktoré si vyžadujú dlhšiu prípravu a skúšobný proces.

ANAVIM

Do dramaturgie *Noci kostolov* by sa boli hodili *De Profundis* (1992) a *Cum Angelis* (1994-5) ale v čase ich uvedenia táto platforma ešte nejestvovala.[19] Pri spätnom pohľade sa zdá, akoby anticipovali jej vznik. Uplynulo 20 rokov, a tak už azda možno povedať nahlas, že sochy v *De Profundis* boli vytvorené zo zvyškov kameňa Gottwaldovského súsošia na dnešnom námestí Slobody. Áno, tá socha s rukami natretými v zime 1989 červenou olejovou farbou (a potom vyhodená do vzduchu predimenzovanou náložou): ideologické proti ideologickému.

Vtedajšie najmladšie pokolenie výtvarníkov (čerství absolventi VŠVU a ŠUP) sa nechcelo situovať v takomto vymedzení a uvedený príklad transformácie ošklivého na krásne je preň veľmi výpovedný. Námestie Slobody chátra až dodnes, ale okrem sôch, vystavených v kaplnke, vznikli z jeho centrálneho monumentu sochy a lavičky pre park nemocnice, sídliacej v Prievozskom kaštieli.

---

[17] *Uta makura* – stredoveký predchodca diel typu *site specific*

[18] HLAVÁČOVÁ, Anna A.. Medzi oratóriom a kjógenom. *Slovenské divadlo*. Roč. 59, 2011, č. 4, s. 404–6.

[19] Vzhľadom na pomíjavosť divadla, násobenú opísanými okolnosťami, sme sa našu prácu usilovali zachytiť vždy aj na film (Igor Sivák).

Pôvod spolupráce tanečníkov a sochárov možno nájsť vo výtvarníckom združení Inak.[20] Kým Inak vznikol pre výstavy výtvarných diel, a bol širokým voľným združením, Anavim združoval len hŕstku tanečníkov a zrodil sa zo spolupráce s Viliamom a Marcelou Loviškovcami, Andrejom Rudavským a študentmi kamenosochárstva na ŠUP-ke.

K sochám inštalovaným v gotickej kaplnke Sv. Jána Františkánskeho kostola v Bratislave bolo treba vytvoriť niečo pohybovo úsporné – rafinované v pomalom tanečnom výraze. Najvýznamnejší stimul poskytovala sama voľba špecifického priestoru, ktorý viacnásobne odráža zvuk a tak určuje temporytmus vokálneho prednesu. O čom sa hovorí menej než o akustike je skutočnosť, že gotický rámec podstatne určuje aj tempo a charakter pohybu a gesta. V konfrotácii kameňa a tela vytvorili Anna Sedlačková a Ľuboš Kľučár tanečné predstavenie *De Profundis* (27., 28. a 29. X. 1992) na hudbu Arvo Pärta a *Cum Angelis* (jún-august 1995) na pôvodnú kompozíciu Pavla Malovca pre komorný orchester a africké vodné bubny. Malovcovu skladbu naštudoval a nahral dirigent Anton Popovič.[21]

Inscenácia *De Profundis* okrem kamenných sôch Viliama Lovišku a Andreja Rudavského pracovala aj so sviecami, vodou a hlinou, v ktorej boli niektoré sochy inštalované. Hrala sa v okolí sviatku všetkých svätých, kedy sú otvorené krypty a malá pohrebná kaplnka dvojetážového priestoru postavená podľa vzoru parížskej Sainte--Chapelle.[22]

Priestor inscenácie *Cum Angelis*[23] určovali dva rady zvláštnych polychrómovaných a zlátených kamenných hláv anjelov Viliama Lovišku, v ktorých boli použité fragmenty starých rozrušených kamenných plastík. V hĺbke priestoru, tesne pred miestom, kde stál nepoužívaný oltárny stôl[24], sa nachádzala mramorová socha Baránka vystupujúceho z mriežky macesového chleba. Predstavenie voľne riešilo tému zviditeľnovania neviditeľného, a viazalo sa k jesenným sviatkom anjelov a archanjelov. Názov vychádzal z alúzie na liturgické spojenie Cum Angelis et Omnibus Sanctis (S anjelmi a všetkými svätými): krátenie (o mätúci omnibus) podmienil fakt, že téme zosnulých sa venoval predošlý projekt *De Profundis.* V barokovej, diváckej časti priestoru boli vystavené aj abstraktné sochy Marcely Loviškovej.

---

[20] Inštaláciu výstavy zoskupenia Inak, koncert Veni a tanečné vystúpenie zoskupenia Adato Marty Polákovej – všetko podujatia jedného večera – možno považovať za nástup jednej umeleckej generácie. Na základe datovania katalógu z podujatia, 16. november 1989, sa možno dovtípiť, že táto umelecká iniciatíva zákonite zanikla v rušných udalostiach nasledujúcich dní.

[21] Inscenáciu *De Profundis* podporilo fórum slovenských divadelníkov Medzičas, a z pera jednej z jeho zakladateľských osobností Anny Gruskovej pochádza aj jediná recenzia. Televízie Lux a Noe vtedy ešte nejestvovali, rádio Lumen sídlilo len v Banskej Bystrici, ale o predstavení *Cum Angelis* vznikol dokument STV, a režisér Igor Sivák urobil s kameramanmi Martinom Gazíkom a Vojtechom Balogom profesionálne záznamy oboch predstavení (dostupné v archíve Divadelného ústavu), čo budúcim bádateľom uľahčí kritickú reflexiu jeho umeleckých kvalít.

[22] Diplomat Sidney Peyroles, dnešný generálny riaditeľ Académie de France à Rome (Villa Medici) v roku 1995 prejavil záujem o prenesenie predstavenia *De Profundis* do parížskej Sainte-Chapelle, ktorá je predobrazom gotickej kaplnky Sv. Jána. Lenže to si vyžadovalo transport sôch, ich poistenie, autorské práva na hudbu – a medzi tvorcami projektu nebolo nikoho, kto by obetoval svoje tvorivé záujmy organizačným, aké by pri uskutočnení tohto prenosu výrazne prevládli.

[23] V redukovanej forme bolo predstavenie *De Profundis* uvedené v Humennom a *Cum Angelis* vo Viedni a Kyjeve.

[24] Kópia staršieho kamenosochárskeho diela prevedená v materiáli liateho betónu, ktorá vznikla vrámci zvlášnych praktík zoskupenia, reštaurujúceho túto národnú kultúrnu pamiatku v osemdesiatych rokoch.

Oba projekty učili tanečných interpretov zadefinovať ľudské telo vo vzťahu k soche a pracovať v silnom obmedzení (listovať v knihe bez rúk, pracovať len s jednou rukou, a pod.). Neskoršia práca zoskupenia sa osamostatňovala od inscenačných princípov hraničiacich s inštaláciou. Spočívala v integrovaní sochárskeho princípu do pohybu – odvodením inscenačného tvaru od tvárovej masky na spôsob japonského Nó (*Naša pani kňahne*, 2000). Sochársky princíp sa uplatnil aj v kompozícii Piety v exteriérovej inscenácii pašií (*Passio*, 2004), kde sa však tvarovanie nedialo uberaním, ale akumuláciou.

Anavim, čo znamená po hebrejsky chudobným[25], sa názvom hlásil k Brookovmu konceptu chudobného divadla. Podobne hudobné zoskupenie *Veni* bolo vlastne skrátené *Veni Sancte Spiritus*. Tieto tajomné názvy nemali len vyjadriť idealizmus tvorcov, ale aj ukrývať – vznik menovaných zoskupení študentov vysokých umeleckých škôl siahal do polovice 80-tych rokov.

Hralo sa vždy zadarmo – a nielen z tých najušľachtilejších pohnútok, ale aj preto, že v 90-tych rokoch sa už začínalo prihliadať na to, či predstavenie negeneruje akokoľvek zanedbateľný zisk. A to by znamenalo prenajímať si priestor, resp. komplikovať účtovníctvo projektov. Takže hoci si Anavim udržiaval experimentálny výraz, čo sa týka publika, okrem finančnej dostupnosti jeho projektov stimulačne pôsobila aj voľba špecifického priestoru.

Z dramaturgického hľadiska šlo o rozšírenie témy pašií, ktoré sa za socializmu nemohli hrať. V kontexte početných tematicky príbuzných projektov na vidieku, poznačených filmovým naturalizmom, šlo o umelecký projekt (výrazovo ovplyvnený perestrojkovým *Derevom* a *Scenou plastycznou KUL*). V retrospektíve prekvapuje analógia s estetikou Vladimira Klimenka (nar. 1952) – presnejšie, fascinácia dervišským krúžením, na ktorom Klim postavil celú inscenáciu *Peržania* v moskovskom Podvale. Spätne však možno oba „kaplnkové projekty" vnímať aj ako štúdie k exteriérovým pašiám, inscenovaným o desaťročie neskôr na Hlavnom námestí.

* * *

Začiatok 90-tych rokov bol spojený s otvorením rakúsko-slovenskej hranice, a tak vrámci spoznávania susedov priniesol aj organizované zájazdy do burgenlandskej dediny Sankt Margarethen, kde sa v päť-ročných intervaloch usporadúvajú plenérové pašiové hry.

V *Passionspiele St. Margarethen* je Veľkonočná téma vyňatá z cirkevného kalendára, aby mohla využiť ročné obdobie priaznivé počasím i dovolenkami. V priestore krásneho starého kameňolomu – kde sa konáva aj sochárske sympózium (*Symposion Europäischer Bildhauer*) založené v r. 1959 významným rakúskym sochárom Karlom Prantlom (1923-2010)[26] – zaznie už kolmé spustenie sa dravca na zem, alebo prelet vtáčieho kŕdľa, ktorý vrhá letiace tiene na dno lomu. Pašie, organizované vidiečanmi sú však úplne v zajatí estetiky veľkofilmov – zrejme jediného, čo ich organizátori poznajú. Čo je horšie, „film" sa tu inscenuje bez vynikajúcich hercov, možností stri-

[25] *Besora anavim* – radostná zvesť chudobným, evanjelium chudobným, *anavim* je zároveň akronym z krstných mien zakladateľov združenia

[26] Sochárov syn choreograf Sebastian Prantl (nar. 1960) je jedným z mála rakúskych javiskových umelcov, ktorí boli inšpiráciou aj pre slovenskú scénu. www.tanzatelierwien.at, http://www.impulstanz.com

hu a priblíženia. Postavy, ba celé skupiny sa strácajú v obrovskom priestore, vleklé presuny skutočných oviec z jedného miesta na druhé likvidujú divácku koncentráciu a napätie. Neviem, do akej dávnej minulosti siaha tradícia v Sankt Margarethen[27], no v 90-tych rokoch išlo v podstate už skôr o turizmus, orientovaný na špecifického diváka. Riziká usporiadateľov nie sú veľké, divák svoju nespokojnosť prejaví len tým, že sa už o štyri roky nevráti, čo sa zrejme od väčšiny publika ani neočakáva.

Nezámerný amaterizmus bez čara inzitnosti spomínam jednak preto, že sa s ním stretol aj rad slovenských divákov[28], ale tiež preto, že aj u nás sa stretávame s podobným prístupom, ktorý nemožno vždy s istotou pripísať rakúskej inšpirácii, ale celkom určite rovnakým veľkofilmovým východiskám.

Na Slovensku sú príkladom takýchto pašií *Trnavské*. Ich paralela s hrami v Sankt Margarethen je však len estetická, lebo s vyprázdnenosťou rakúskych pašiových hier sa u nás zatiaľ nestretáme. Ešte stále pôsobí čaro slobody vyjadrenia sa vo verejnom priestore, včlenenie pašií do liturgického kalendára, zápal ľahko oblečených aktérov v chladnom počasí a neraz aj zápal hrdinsky mrznúceho publika, ktoré rozohrieva len procesiový charakter predstavenia – veľké pozitívum oproti statickému riešeniu hľadiska v St. Margarethen. Kladom *Trnavských pašií* je nesporne široká účasť, bezplatnosť podujatia a teda stieranie spoločenských rozdielov, záujem mesta i sponzorov, pravidelné organizovanie podujatia, ktoré prerastá do kultúrnej tradície „slovenského Ríma". Hoci v menovaných pozitívach výrazne prevažujú tie mimoumelecké, založená tradícia vytvára základný predpoklad pre hodnotnejšie stvárnenie témy.

Práve filmový naturalizmus Mela Gibsona, jeho film *Umučenie*, premietaný vo veľkých kinách, vytvoril v roku 2004 kontext pre iný prístup. Pašiová téma, ktorá v iných okolnostiach vyvoláva aj názorový odpor, zrazu potešila tým, že prinášala mäkkšie, znakovejšie stvárnenie. V kontexte bratislavského kultúrneho života roku 2004 inscenácia *Passio* rezonovala aj s významnou výstavou *Gotika* (Slovenská národná galéria, 21. november 2003-21. marec 2004), koncipovanou kurátorom Dušanom Buranom[29]. Na tejto výstave mala verejnosť okrem iného jedinečnú príležitosť oboznámiť sa s drevenou figurálnou plastikou z Hronského Beňadika, ktorej pohyblivé ramená svedčia o tom, že bola používaná procesuálnym spôsobom v obradoch Veľkej noci.[30]

BRATISLAVSKÉ PAŠIE V EXTERIÉRI

Na rozdiel od Vianoc, Veľká noc sa aj po roku 1989 málo premieta do mestskej kultúry a do médií. Akcent na pohanské zvykoslovie, a teda sprievodné javy kresťanského sviatku, dnes – hlavne pri prenose z roľníckej do mestskej kultúry – vyznieva anachronicky a rozpačito. Odpoveďou na túto rozpačitosť sú pašie: sprítomňujú

[27] propagačné materiály uvádzajú rok 1926

[28] Cestovné kancelárie v 90-tych rokoch organizovali autobusové zájazdy Slovákov na tieto rakúske pašie.

[29] Plastika na plagáte divadelného predstavenia pochádza z tejto výstavy a naznačuje estetickú príbuznosť autorov oboch podujatí.

[30] V tom čase sa uvažovalo o možnosti iniciovať na katedre reštaurovania VŠVU dokompletizovanie tejto plastiky kópiou vozíka, ktorý k nej patrí a je umiestnený v Ostrihome, a naopak – o doplnení vozíka v Ostrihome figurálnou plastikou – nielen pre šírenie zmieru národov, ale aj s tajnou nádejou, že sa azda raz v budúcnosti bude dať pustiť do rekonštrukcie predstavenia v Hronskom Beňadiku. Dr. Danuta Učníková podporovala takéto riešenie, kým dr. Dušan Buran hájil puristické stanovisko. Oba postoje majú svoju logiku. A tak, ako to už chodí v prípade názorovej nejednoty, víťazí to riešenie, kde netreba urobiť nič.

kľúčovú dejinnú udalosť, a zároveň sú hlavným dramatickým textom kresťanskej kultúry. Kým chrámové mystériá sa diali z iniciatívy kléru, pašie na námestiach sa poriadali z iniciatívy mesta a cechov. Aj malé spoločenstvo malo kedysi divadlo aspoň raz do roka, a navyše – voľný vstup na divadelné predstavenie zotieral sociálne rozdiely, navodzoval atmosféru spoločenského zmieru, ktorý je potrebný aj dnes.

Inscenácia *Passio (9. apríl 2004 o 21.00)*[31] vznikla z podnetu združenia Korunovačná Bratislava, zastúpeného Miroslavom Vetríkom a bola financovaná staromestskou samosprávou. Zo socio-kultúrneho hľadiska malo mať stvárnenie biblickej témy aj lokálnu komemoratívnu funkciu: v Bratislave Veľký piatok korešponduje so *Sviečkovou manifestáciou*[32]. Pripomínanie podobných udalostí stmeľuje obec, takže svojim spôsobom to bolo naozaj mestské divadlo – mimo budovy Divadla P. O. Hviezdoslava a sporov o ňu.

Predstavenie sa konalo na Hlavnom námestí[33], na vyvýšenej a mierne naklonenej, baletizolom pokrytej ploche o rozmeroch 10 m². Pozadie javiska tvorila fasáda Starej radnice, z ktorej okien traja speváci spievali Pašie podľa Jána na tradičný gregoriánsky nápev v zaužívanom delení úloh (Opis udalostí, Reč Krista, Reč ostatných).

Samotný pašiový dej prebiehal v tichosti – začínal sa v najnižšej časti javiska s 1,5 m vysokou prednou hranou (Getesemanská záhrada). Dej vrcholil v scéne Kalvárie, hranej na úrovni najvyššej zadnej hrany štvorcovej plochy javiska.

Zadnú hranu javiska dopĺňalo sedem svetelných stĺpov púšťaných zdola nahor priehľadmi (roštami) v hracej ploche. Svetelné riešenie Pavla Hudáka bolo abstrakciou sedemramenného svietnika. Predstavenie *Passio* tak rozvíjalo tú istú ústrednú ideu ako predtým Pavol Smolík, ktorý vo svojich predstaveniach pašií ako základnú rekvizitu použil 7-ramenný svietnik v predmetnej podobe: sviece na ňom sa zhášali až kým sa zmenil na kríž. Obraz spájania Starého a Nového zákona cez živý oheň, bol hlavným motívom jeho inscenácií z prelomu 80-tych a 90-tych rokov.

Abstrakcia svetelných stĺpov v predstavení *Passio* nebola už divácky čitateľná, skôr štruktúrovala tvar pre účinkujúcich[34]– postavy, ktoré Krista zradili (Judáš a Peter, Pilát a Kajfáš[35], lotri), sa stavali do svetelných stĺpov, podporených dymostrojom. Tieto svetelné stĺpy postupne zhasínali, zostal z nich len stredný – vertikála kríža. Skôr, než o konfrontáciu oboch symbolov išlo v svetelnom koncepte o dôraz na hlbokú dejinnú a mystickú spätosť spoločenstiev nimi symbolizovaných.[36]

---

[31] *Účinkujúci:* Daniel Raček (Kristus), Martin Žák (Peter), Peter Groll (Kajfáš), Juraj Čačaný (Pilát), Peter Šavel (Judáš), Andrej Kostanjevec (Ján), Milan Tomaškovič (Vojak), Monika Caunerová (Anjel), Anna Sedlačková (Mária, matka Ježišova), Lucia Kašiarová (Mária Magdaléna), Zuzana Očenášová (Mária Kleofášova), Jana Grumelová (Veronika). *Prednes gregoriánskeho chorálu:* Marek Cepko (Evanjelista), Radovan Hasík (Kristus). Marek Marko (Reč ostatných). Použité skladby od Arvo Pärta: *Tabula Rasa, Passio, Silouans Song* a *Cantus for Benjamin Britten*, *výprava:* Jana Sedláčková, *choreografia:* Anna Sedlačková, *svetelná réžia:* Pavol Hudák, *réžia:* Anna A. Hlaváčová.

[32] Sviečková manifestácia (známa aj ako Bratislavský veľký piatok) sa konala 25. marca 1988 na Hviezdoslavovom námestí. Pokojné zhromaždenie občanov bolo tvrdo rozohnané.

[33] Formálne malo predstavenie atribúty predchrámového divadla. Z diváckeho hľadiska zachytávalo aj návštevníkov blízkych kostolov, keďže Hlavné námestie tvorí plynulý urbanistický celok s Františkánskym.

[34] Túto analógiu možno považovať za prihlásenie sa poriadateľov exteriérového predstavenia *Passio* (2004) k určitej inscenačnej kontinuite s interiérovými *Jánovými pašiami* Pavla Smolíka z prelomu 80-tych a 90-tych rokov.

[35] Keďže veľkňazi nikdy nie sú na javisku prítomní naraz, a obaja sú postavami bez replík, Kajfáš a Annáš boli v predstavení *Passio* zlúčení do jednej postavy.

[36] Prepojenie kríža a menory tu vyznievalo podobne ako v maľbe *Biele ukrižovanie* Marca Chagalla.

Esteticky (choreografiou a réžiou) nadväzovalo exteriérové bratislavské predstavenie *Passio* na pohybové štúdie realizované v kaplnke Františkánskeho kostola z vlastných a grantových zdrojov v spolupráci so sochármi vrámci združenia Anavim. Dôležitým impulzom tejto inscenácie boli stáže Marcina Bornusa, uskutočnené v predošlých rokoch – impulz pre inú interpretáciu gregoriánu.[37]

Keďže malo ísť o scénické oratórium, výtvarníčka Jana Sedlačková (Zaujecová) sa vo svojom rukopisne čistom kostýmovom riešení vyhla antikizujúcim trendom príznačným pre film a ako podklad stredovekej štylizácie využila miništrantské alby. Ako rekvizity sa používali bambusové palice, pávie pero, červený povraz, bal bielej látky (pohrebná plachta) a drapéria s fotografickou potlačou Rubľovovej ikony.

Podobne asketické ako výprava bolo aj javiskové konanie podriaďujúce sa štruktúre spievaného textu.[38] Tanečníci sú zvyknutí intenzívne sa hýbať – takže pre viacerých bolo náročné naplniť minimalistický tvar, v ktorom ide vlastne len o intenzifkáciu slova stelesnením pri uplatňovaní Nóového pravidla: cítiť desať, ukázať sedem...

Jánove pašie (Jn 18) sa nahlas prečítajú za 10 minút, zaspievajú sa za dvojnásobok, a v inscenácii sa ten istý text rozprestrel v čase na 50 minút – pravdaže, prispeli k tomu inštrumentálne vsuvky, ktoré si vyžiadal dej. Hudobný pôdorys inscenácie bol rošírený o Pärtovu hudbu na štyroch miestach: pred začatím narácie, v scéne konfrontácie Petra stretávajúceho poviazaného Krista, v scéne krížovej cesty na Golgotu a v záverečnej scéne snímania z kríža. Tieto inštrumentálne pasáže mali za úlohu kompenzovať epickú stručnosť textu, vytvoriť pauzy a umožniť bohatšie rozvinutie pohybu.

Choreografia kombinovala súčasný tanečný výraz s prvkami odvodenými z liturgického pohybu, divadla Nó, taj-či a dervišského krúženia ako pohybových foriem mystického zakúšania kozmu.[39] Po menovaných formách nesiaha súčasný divadelník z nejakých ezoterických názorových pozícií, ale jednoducho preto, že v našej vlastnej kultúre sa v tomto smere nemáme o čo dostatočne oprieť. Zachovali sa nám len texty a statické figurálne kompozície vo výtvarnom umení.[40] Mizanscény v estetike chudobného divadla boli teda hľadaním konania spájajúceho obraz s obrazom.

Nešlo o realistické stvárnenie na filmový spôsob a predstavovanie sa nemalo podobať na civilné konanie. Mohli by sme ho charakterizovať ako rozdrobené, analytické, skulpturálne – formu, kde každý pohyb predstavuje určitú myšlienku alebo hnutie srdca. Forma spievaných, a zároveň predstavovaných pašií mala za úlohu vyhmatávať skryté pohyby duše diváka s katarzným účinkom.

Východiskom predstavenia *Passio* bol výtvarný kánon známy z gotickej tabuľovej maľby, na ktorom sú okolo centrálne situovanej Madony s Kristom v štyroch rohoch obrazu, prípadne na jeho krídlach, umiestnené ďalšie svätice. Obraz vyjadruje vetu:

---

[37] Prvú stáž u bratislavských Františkánov inicioval Otto Adamec, protagonista prvých bratislavských *Jánových pašií* u Trinitárov a zakladateľ bratislavskej vetvy taj-čistickej školy Tomeka Dabrowskeho. Otto Adamec vložil do podujatia celé skromné dedičstvo po rodičoch. Ďalšie stáže sa konali vo Františkánskom kláštore v Hlohovci.

[38] Najprv sa uvažovalo o možnosti naštudovať to v latinčine (alebo japončine), a tak minimalizovať ilustratívny moment. Súviselo to aj so zámerom hrať v zahraničí. V podstate sa to však predovšetkým malo hrať v ročných intervaloch doma. To bolo udržateľné, kým hranie mimo Veľkej Noci sa pri tvare, ktorý nevytvoril súbor, nedalo vôbec plánovať.

[39] O blízkosti islamského a kresťanského mysticizmu svedčí aj *Ta´zieh* – súfijská pašijová hra v Iráne a Bangladéši.

[40] http://www.ostium.sk/index.php?mod=magazine&act=show&aid=353

Požehnaná si medzi ženami anjelský pozdrav z modlitby Zdravas´. V ikonografickom kánone *Zvestovania* sa spravidla stretáme len s Máriou a Anjelom, prípadne rôznymi znakmi Božej prítomnosti (lúč, holubica, ruka, tvár, miniatúrny obraz Trojice). Avšak čisté citácie, alegórie nie sú divadelne nosné. Preto sa choreografia predstavenia *Passio* zakladala na dynamickom krížení oboch opísaných výtvarných kánonov. Na scénu vstúpil Anjel a formou taiči v dvojici – zvanou *tui šou* – zápasil so ženami (piatimi Máriami) až sa stretol s tou, ktorá ho premohla – tak sa do role Panny Márie dostala najlepšia interpretka – a toto, takpovediac „športové" víťazstvo urobilo postavu a konanie javiskovo pravdivými.

V pašiovom príbehu sa ženy vyskytujú ako nemé postavy a keďže v zvolenom tanečnom tvare mali byť na scéne simultánne prítomné všetky účinkujúce postavy, bolo potrebné priviesť ich na tam ešte než začne samotný dej. Preto bola pred pašiový dej predsadená opísaná scéna Zvestovania, ktorá sa v závere preľnula s pohybovým partom Krista v Getesemanskej záhrade.

Ženy v ďalšom deji vystupovali ako protiváha mužom, čo je v súlade s biblickým opisom. V scéne bičovania tvorili kruh okolo Krista uprostred vonkajšieho kruhu, po ktorom sa pohybovali muži udierajúci palicami o zem. Na inom mieste, pri posielaní Krista od Piláta k veľkňazovi tvorili múr Pilátovho domu, hradbu z tiel. V scéne krížovej cesty, ukrižovania a snímania z kríža konali vrámci tradičných ikonografických rámcov, tvoriac neodmysliteľný chór, oporu, rezonančnú plochu deja – vypĺňajúc aj medziriadkový priestor evanjelovej narácie, ktorá je vyhradená mužom. Anjel zo scény Zvestovania v tomto stvárnení pašií niesol líniu nadčasovosti a proroctva, objavoval sa s pero-krídlom (pávie pero zastoknuté v bambusovej tyči) vždy, keď sa v texte vyskytli slová „aby sa splnilo Písmo", a pod.

Sled javiskových obrazov:

1. Anjel vyníma Máriu spomedzi žien, lebo je jediná pripravená prijať s radosťou aj bolesť. V choreografickom riešení sa prekryje záver pohybového partu Márie so sólom Krista na Olivovej hore, čím sa zároveň preľne scéna Zvestovania s pašiami.
2. Na Olivovej hore svieti postava Krista s neviditeľným kalichom, nižšie v záhrade spia učenníci.
3. Príchod kohorty ústi do konfrontácie. Aby jej Kristus zabránil, zostupuje z hory.
4. Na text *Ja som* – rozosvietenie postavy Krista. Svetlo ako prejav božskej moci pôsobí, že ostatní popadajú na zem. Bázeň prelomí až Judášov bozk.
5. Peter mečom udrie Malchusa: Kristus si stane medzi nich, odtláča Petrovu zbraň a dotkne sa Malchusovho ucha, aby ho uzdravil.
6. Petrovo zapretie a vojakovo zaucho Kristovi sa prepojí pohybom ako príčina a dôsledok.
7. Stretnutie Krista s Petrom po zapretí – vystretá ruka asociuje spomienku na kráčanie po mori.
8. Červený povraz drží z jednej strany Kajfáš, z druhej Pilát – posielajú si ním spútaného Krista. Pri výsluchu sa Kristus hýbe vo vnútri oka povrazu a počas dialógu s ním Pilát odmotáva povraz, ktorým je poviazaný.
9. Bičovanie prebieha tak, že poviazaného Krista zacláňajú ženy, ktoré pohybom reagujú na údery palíc v rukách mužov. Keď sa ženy rozostúpia, Kristus sa náhle „zjaví" ako kráľ, má odetý plášť a na hlave korunu. Brána veľkňazovho dvora

z tiel mužov stojí oproti múru Pilátovho dvora z tiel žien...

10. Pilát chodí medzi Kristom a Kajfášom, vykonaný trest sa mu zdá dostatočný. Intrigy farizejov predstavuje nemohra s palicami.
11. Po slove *Golgota* sa preruší gregorián inštrumentálnou vsuvkou a do narácie sa vsunie krížová cesta, na ktorej Kristus stretá (aspoň pohľadom) všetky postavy – za všetky stúpa na smrť. Nasledujú pády, stretnutie s Veronikou, ktorá mu utrie tvár a ukáže prítomným obraz tváre – ikonu Andreja Rubľova (odtlačok predstavuje fotografický pozitív na plátne).
12. Po poslednom páde Kristus už nevstane a tam mu pribijú na kríž jednu ruku. Ukrižovanie sa scénicky realizuje prevlečením bambusovej palice do zadnej strany rukávov postavy Krista, zachytávajúceho konce palice medzi prstami.
13. Pri ukrižovaní Kristus v stoji sám vystiera druhú ruku, pohybom mierne predbiehajúc vsúvanie palice do rukáva (pripomína to vystretie ruky vústrety topiacemu sa Petrovi). Na to zareaguje prvý lotor (hrá ho ten istý interpret ako Petra), pozrie sa na kríž a celým telom sa (na slovo *z jednej*) vypne smerom ku krížu. Po krátkom výdychu sa (na slovo *i z druhej strany*) na Krista pozrie druhý lotor (hrá ho ten istý interpret ako Judáša) a celým telom sa odvráti od kríža.
14. Potom (pri texte *Ježiša však v prostriedku*) vyznie obraz Krista na kríži – t. j. vo vertikále svetelného stĺpa.
15. Zatiaľčo skupina žien telesnými pozíciami zaujíma stanovisko k postojom lotrov a ku krížu, muži dvíhajú päť bambusových palíc akoby písali päť rovných čiar: do nich potom zvyšnými palicami a lanom vpíšu nápis INRI. Nápis sa vyhotovuje divadelne, no predsunutie tohto konania pred figurálnu kompozíciu Krista na kríži pôsobí ako filmový detail.
16. Ženy rozprestierajú látku a muži pomocou palíc z rozobratého nápisu losujú o rúcho ako v hre mikado.
17. Kristus sa z kríža obracia na Jána a Máriu, čím sa rozvíja motív záujmu o ostatných, s ktorým sme sa cez jeho postavu stretli už v záhrade, na krížovej ceste a v geste vystretej ruky vústrety Petrovi a lotrovi. Ján prejde na stranu Márie a vojak pomalým pohybom prikladá Kristovi k ústam kopiju s octom.
19. Spev uzatvoria slová *Naklonil hlavu a odovzdal ducha.* Na zvuk zvona vojak prikladá ku Kristovmu boku kopiju a odstúpi. Robí to iba, aby sa splnilo Písmo – akcent nesmie byť agresívny.
20. Keď z kríža zasvieti svetlo, Magdaléna priloží tvár ku Kristovým nohám, čím berie na seba liturgické gesto pokľaknutia za celé spoločenstvo, obvyklé na tomto mieste.
21. Záverečná kompozícia snímania z kríža kulminuje v kompozícii Piety v kánone Sedembolestnej, kde meče nahrádzajú lúče z bambusových palíc v radiálnom usporiadaní, pričom je dôležitý rytmus, ktorým sa všetci muži účastnia finálneho obrazu usmerňujúc pohľad prítomných k skulpturálnej kompozícii Krista v náručí Márie.

Opísaná Pieta sa po skoncentrovaní kompozične otvárala natiahnutím päťmetrového plátna od vystretej ruky Krista k publiku.[41] Bodka, ktorá bola naozaj inšpi-

[41] V pripravovanom filme mala kamera klesať od detailu ruky ležiacej na plátennej plachte k jej opačnému koncu, kde by sa na drapériu vykreslili záverečné titulky – ako podpisy na obraze.

rovaná. Čím? Myslím, že v podvedomí Giottom[42] a zároveň scénou zomierajúceho bojovníka v Brookovej Máhábháráte, ktorému Ardžuna podoprie hlavu šípmi.[43]

Ako vidno zo sledu javiskových situácií, hlavným pohybovým motívom bolo vystieranie ruky: Kristus vystiera ruku k Judášovi, ktorý ho zrádza.Vystiera ruku vústrety Petrovi i pri stretnutí po zapretí. Prestiera druhú ruku na kríž vústrety lotrom a ešte aj z kríža jedného z nich zachráni. Po smrti vystiera ruku na bielu plachtu – kladie mu ju tam Peter vrámci kompozície Piety, uzatvárajúcej snímanie z kríža – v ústrety každému človeku. Keď svetlo pomaly vycúva od Piety cez detail vystretej ruky Krista po bielej pohrebnej plachte, účinkujúci opustia javisko.

Ohlasy v obecenstve, tlači i elektronických médiách boli pozitívne. Recenzenti predstavenia *Passio* vyjadrili nádej, že Bratislava sa stane ďalším bodom na mape historických európskych miest, ktoré pestujú pašiovú tradíciu[44] a účinkujúci boli pripravení tvar dopracovávať v logike základnej koncepcie – uskutočniť v budúcom roku to, čo sa nestihlo v prvom.

Napríklad, keďže na Hlavnom námestí je laser, uvažovalo sa o jeho využití pre pribíjanie na kríž v duchu ikonografického kánonu *Stigmatizácia sv. Františka* a keďže vietor tam fúka spravidla zľava – od Františkánskeho námestia, japonská zástava (červené slnko) – nesená na žrdi poza javisko zo strany ambasády[45] – sa mala na moment objaviť za hlavou Krista. Niečo ako posledný verš Apollinairovho *Pásma*. A zároveň – ako keď je v *Máhábháráte* nesená v jednej rovine cez celé javisko neomylne letiaca zbraň.

Hoci sa predstavenie, odohrané na Hlavnom námestí hlavného mesta stretlo s veľkým záujmom, tvar sa nereprízoval, lebo zmysel a kúzlo živého stvárnenia tejto látky tkvejú v jej dramaturgicky presnom zasadení do Veľkého týždňa. Okrem plánovaného opakovania javiskového diela o rok vyvstal problém ako uspokojiť záujem početnejšieho diváctva naraz, v príhodnom čase – a s ním aj otázka filmu.[46] Pre tento účel – ako príprava na filmový prepis a súčasne pamäťová pomôcka pre tanečníkov – bol realizovaný záznam (z jediného predstavenia snímaného na dve kamery). Nie je to ani „čistý záznam" ani dôsledné filmové rozzáberovanie. Nápis Múzeum ako aj päťcípa hviezda na tabuli (pozostatok bývalého názvu Námestie 4. apríla), ktoré v javiskovom tvare neprekážali, vo filmovom zázname robia neplechu. Tieto doplnky sú dnes, po reštaurovaní priečelia Starej radnice, už preč, a tak v princípe nič nebráni priznať v zadnom pláne záberu celú architektúru. Vtedy síce ešte neboli televízie Lux a Noe, no vysielateľný filmový prepis mal byť nástrojom formálnej inšpirácie ďalších miest na Slovensku, kde sa hranie pašií zaviedlo. Ani tento plán, ktorý bol súčasťou zamýšľaného reprízovania divadelného predstavenia, sa však neuskutočnil.

O rok nato dala samospráva – zrejme z úsporných dôvodov[47] – robiť pašie hŕstke amatérov v motorkárskych kostýmoch – a v štýle aktualizácia z myšlienkovej núdze.

---

[42] BELLOSI, Luciano. *Giotto.* Florence: Scala, 2003. Detail obrazu Judášov bozk na obálke.

[43] BANU, Georges. *Peter Brook de Timon d´Athenes a la Tempête.* Paris : Flammarion, 1991, horný obrázok na 6. strane obrazovej prílohy Mahabharata (1985)

[44] www.europassion.be

[45] Analogické umiestnenie japonskej ambasády je na florentskom námestí naproti baziliky Santa Croce.

[46] TA3 robila z premiéry priamy, bez prípravy komentovaný prenos prvých 10 minút.

[47] Najväčšiu časť nákladov predstavuje prenájom javiska, svetelnej a zvukovej techniky, bez ktorých však exteriérový projekt nemožno zrealizovať.

Mali naozaj dobré, čierne hasičské prilby, z ktorých by sa dal vytvoriť čierny kontrastný kruh za Kristom ako na Giottovej freske Judášov bozk – noví poriadatelia však v podobnom duchu neuvažovali... V ďalších rokoch znovuuvedeniu zabránilo reštaurovanie radnice. A to bol koniec pašiám na Hlavnom námestí.[48]

TICHO

Nadväznosť na túto dramaturgickú líniu neznamená vždy priamu inšpiráciu, ale inšpiráciu z tých istých prameňov. Svedčí o tom aj komorné predstavenie, premiérované 5. mája 2012 v bratislavskom staromestskom klube Ticho a spol. – *Bartimejove pašije (Monodilema o pravde a strachu).* Je príznačné, že aj v tomto prípade ide o návrat autorov k už riešenej inscenačnej úlohe.

Z novozákonného korpusu môžeme vyňať Matúšove, Lukášove, Markove a Jánove pašie. Tak aké Bartimejove? Vo Svätom písme sa s Bartimejovým menom stretneme jediný raz, v 10. kapitole Evanjelia podľa Marka, kde sa hovorí o uzdravení slepca pri Jerichu (10, 46-52). Udalosť sa stala krátko pred Kristovým slávnostným vstupom do Jeruzalema, nedlho pred jeho výstupom na Golgotu.

Predstavenie *Bartimejove pašie* ukazuje, čo nám môže priniesť čítanie Biblie z perspektívy Bartimeja. Chápeme, že zážitok nového pohľadu na svet vedie uzdraveného slepca k nadšenému nasledovaniu Krista, no len zriedka myslíme na to, čo sa stalo so zástupom uzdravených v Ježišovom sprievode po majstrovej smrti. Na jednej strane je tu životný zlom, ktorý zažil každý z nich v osobnom uzdravujúcom stretnutí s Kristom, jeho silou a slávou. Na druhej strane – šok, keď pozorujú jeho opustenosť a ľudskú krehkosť, keď vidia ako sa rozpŕchli apoštoli. Tí oddaní apoštoli, ktorí chorých niekedy aj odstrkovali, lebo sami chceli byť bližšie svojho majstra, aby im neušlo ani jediné jeho slovo...

Apoštoli po Kristovom ukrižovaní uvažujú, že by sa mohli vrátiť k rybolovu. Ale kam, k čomu sa vrátia tí, ktorých Kristus uzdravil? Taký slepec od narodenia nemá v rukách remeslo, žije ustrkovaný a len z milosti ostatných. Svoje prostredie opustil, aby nasledoval Krista, ale nemôže sa tam vrátiť. Jeho uzdravenie by ostatným pripomínalo Ježiša, prebúdzalo ich zlé svedomie, usvedčovalo by ich z nespravodlivosti voči tomu, kto dobre robil, uzdravoval na tele i na duši. Bartimej to predvída, bojí sa vrátiť: „Ak toto urobili s tebou, Kriste, čo potom urobia s nami?" Chvíľami by sa v strachu o život radšej zriekol darovaného zraku. Zakúša úzkostnú samotu, ale to, čo prežil, sa nedá anulovať. Je na ceste. Musí sa naučiť chrániť si mimoriadnu skúsenosť v pamäti, aby sa k nej mohol vracať, a zároveň žiť svoju vieru bez závislosti na sústavnom zážitku božej prítomnosti. V tomto zmysle je slepcova skúsenosť metaforou výzvy, pred ktorou stojí každý – a tak aj odpoveďou, prečo si tvorcovia zvolili práve túto optiku.

Herec Ivan Martinka vnikol hlboko do psychológie uzdraveného slepca. Jeho Bartimej sa v kríze, vyvolanej Ježišovou neprítomnosťou, zachytáva reality, akú poznal do uzdravenia: haptických vnemov ohňa a vody, zvukov sveta i vlastného hlasu a spomienok na iné hlasy. Hudba Andreja Kalinku (spolurežiséra a libretistu predsta-

[48] Keďže pri obsadení mladými ľuďmi za taký čas narastie nutnosť alternácií a všetko treba robiť odznova – naštudovať, šiť nové kostýmy na mieru – tvorivý tím sa každým rokom viac vzdával pôvodného zámeru.

venia), ktorú autor interpretuje spolu s Michalom Mikulášom, dotvára krásny zvukový svet inscenácie. Pozoruhodná je aj výtvarná stránka predstavenia, jeho maliarske svetlo: všetko sa odohráva v prítmí, len videnie predstavuje ostrý svetelný kužeľ, pri pohľade do ktorého treba prižmúriť oči. Polotma, do ktorej sa dívame v tomto divadle, vytvára správne miesto pre zázrak – ukazuje to, čo je za zrakom. Mystérium akoby si žiadalo vynárať sa z tmy a ticha.

Aby Bartimej našiel silu ísť ďalej, musí stretnúť niečo ešte krehkejšie – v inscenácii túto úlohu plní bábka dieťaťa. S týmto dieťaťom na pleci Bartimej odchádza cez vodu zo scény – čo evokuje svätého Krištofa, ale aj záber chromého dievčatka na mužových pleciach v Tarkovského filme *Stalker*.

Dobré je komorné. Bartimej je komorná inscenácia umeleckej kvality a náročnosti, s akou sa zriedka stretneme na veľkých scénach. Pasuje do útulného priestoru klubu Ticho a spol., no môže sa hrať aj po celom Slovensku. Lebo na rozdiel od popísaných útvarov, viazaných na gotický priestor a sochársku inštaláciu alebo *Passio* – pašie z Hlavného námestia, v ktorých účinkovalo 12 tanečníkov a 3 speváci – skromnejšie predstavenie ako sú *Bartimejove pašie* už ani nemôže byť. Skromnosť tejto formy robí predstavenie prenosným, odstraňuje úskalia vyššie popísaných prác. Zástavníkmi chudobného divadla sú preto teraz Martinka s Kalinkom. Pri spomienke na ich predstavenie sa vynára príbeh o pustovníkovi, ktorý raz videl všetky pavučiny zla. Keď sa spytoval, kto sa im môže vyhnúť, dostal odpoveď: pokora, lebo tá ide pod spodný bod natiahnutej pavučiny.

ZÁVER

Andrej Maťašík konfrontuje *„koncept javiska ako kazateľne, z ktorej sa prítomným dostáva návodu ako žiť“ s „konceptom výrazného individuálneho výkriku, ktorý si nenárokuje univerzálnu platnosť“*.[49] Inscenácie Anavimu možno považovať za také tiché výkriky. Inscenovanie pašií však otvára novú tému, resp. obnovuje starú. Táto téma presahuje diskurz definovaný Maťašíkovou opozíciou recept – výkrik, charakterickou pre predošlé obdobie s jeho otáznikmi a návrhmi.

Ak už si vybrať – za predpokladu abstrahovania od naturalistických foriem – divadlo v kostole alebo pred kostolom je skôr výkrik, akcentuje mystérium. Nie je moralistickou redukciou kresťanstva a nedá sa vnímať ani ako kazateľnicový návod. Na druhej strane, z povahy veci, pašiové divadlo nerezignuje na kategórie univerzality a večnej pravdy.

Osobitú pozornosť si v tomto zmysle zasluhuje práve minuloročná inscenácia *Bartimejových pašií*, ktorá sa v Maťašíkom definovanej dvojici recept – výkrik prechyľuje na stranu výkriku ako potvrdzuje Elena Knopová, keď o hrdinovi inscenácie *Bartimejove pašie* autorskej dvojice Andrej Kalinka – Ivan Martinka hovorí: „Skúma svoju skúsenosť, pýta sa, či len neprepadol emóciám a nenamýšľa si, že vidí, pohy-

[49] „ale dokáže v istom okamihu upútať pozornosť na konkrétny problém a ponúka divákovi, aby uvažoval, či ide aj o jeho traumu. Nevníma jednotlivca ako článok masy, ale ako jedinečnú individualitu, ktorá má svoje čisto subjektívne valéry a hľadá si svoje miesto na svete bez determinujúcich vplyvov triedneho pôvodu a bez opory v istotu „večnej pravdy“ autorít akéhokoľvek druhu. Nehlása svoju pravdu, ale dáva možnosť hľadať ju.“ MAŤAŠÍK, Andrej: *Artikulácia etických problémov doby v medzigeneračnom dialógu v slovenskom divadle v 80. rokoch*. In: Podmaková, D. (ed.) Generačné premeny a podoby slovenského divadla. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy, 2012, s. 22.

buje sa po scéne z jedného konca na druhý, zhora nadol, kľaká si, kŕčovito sa chúli. Pýta sa..."[50]

A týmto pýtaním sa vyvracia klišé o tom, že náboženská skúsenosť predstavuje istotu, v ktorej sa pohodlne zamuruješ a vzdáš ďalšieho hľadania. Veď ak sme aj nadobudli určitú istotu, toho, čo nevieme, nepoznáme je stále oveľa viac. Z toho vyplýva, že ani v hľadaní výrazu pre sakrálne nemá ísť o návod, lež o niečo mnohorozmernejšie – výkrik, lament, či pozvanie. V tomto kontexte je na mieste pripomenúť okrídlené rozlíšenie religionistu Jaroslava Pelikána: „Kým tradícia je živá viera mŕtvych, tradicionalizmus je mŕtva viera živých." A tiež: „Tradícia znamená žiť v dialógu s minulosťou, nezabúdajúc na to, kde a kedy žijeme a že sme to my, kto sa musí rozhodovať. Tradicionalizmus však predpokladá, že nikdy nemožno urobiť niečo po prvý raz..."[51]

Toto religionistické rozlíšenie možno aplikovať aj na hľadanie sakrálneho výrazu v divadelnom umení – nech je teda povzbudením pre všetkých, čo sa vychádzajúc z biblického zdroja usilujú urobiť niečo po prvý raz.

SACRUM IN THE PRAGMATIC WORLD. THEATRE IN CHURCH, AND "TICHO A SPOL." (SILENCE AND COMPANY), THEATRE CLUB IN BRATISLAVA

Anna A. HLAVÁČOVÁ

The author of this paper examines the development of theatrical forms connected to liturgical space and the liturgical year. Although Polish theatre-makers display incomparably greater formal courage compared to ours, there is something essential that we share with Polish culture – a similar religious substrate. Unlike Slovakia where monastic orders were disbanded in the 1950s, Poland did not experience a violent disruption of continuity of church theatre. The author brings a testimony about a project which was started before the fall of socialism: The initiative of a group of Bratislava students staging *The St. John Passion Play* was not a generational theatre but a return to the discarded. Since the church was not allowed to organize cultural events at that time, only church space could be used, and this only during the Holy Week, when a theatre production replaced the singing performance of *The St. John Passion Play* during the ceremonies of Palm Sunday and Good Friday. The production in Bratislava's Trinity Church was characterized by fascinating modern dance expression presented against the background of Gregorian chant. The passage about Christ's death made the audience kneel down. Not all actors were practising Christians and only few of them realized that it happened exactly where liturgy prescribed it. They were therefore dumbfounded by the audience's powerful reaction. The production was shown in the Trinity Church in 1988, 1989 and 1990 and in St. Martin's Cathedral in 1992. The lifespan of this project proves that 1989 was not a turning point for this kind of dramaturgy. The theme did not lose its currency.

The author then analyzes a production by the Brno theatre ensemble Malé divadlo

[50] KNOPOVÁ, Elena. *Nevšedné posolstvo viery optikou Bartimeja.* Bratislava: Kod – Konkrétne o divadle. roč. 6, č. 6, 2012, s. 13.

[51] http://www.postoy.sk/spomienka_na_jaroslava_pelikana

kjógenu (The Little Kyogen Theatre), *Kvítky svatého Františka [Litlle Flowers of St. Francis]* premiered in 2010. She also focuses on two projects by Slovak artists. Confronting stone and the body, Anna Sedlačková and Ľuboš Kľučár created a dance performance entitled *De Profundis* (27 – 29 Oct. 1992) to the music of Arvo Pärt and *Cum Angelis* (June – August 1995) to Pavol Malovec's original composition for chamber orchestra and African water drums. Besides the stone statues of Viliam Loviška and Andrej Rudavský, the *De Profundis* production worked also with candles, water and clay in which some of the statues were installed. It was performed shortly before All Saints' Day. The space of the *Cum Angelis* production was delineated by two lines of Viliam Loviška's peculiar polychrome and gilded angel heads which incorporated fragments of old disintegrated stone sculptures. In the depth of the space, immediately in front of where an unused altar table stood, there was a marble statue of the Lamb protruding from maces bread. The production loosely dealt with the topic of visualization of the invisible and was related to the autumn holidays of angels and archangels. Both projects taught dancers to define the human body in relation to a statue and work under severe restrictions (browse a book without using one's hands, work with one hand only, etc.). The later work of the ensemble moved away from the principles close to on installation. It relied on integrating the sculptural principle into motion – deriving the production form from a facial mask á la Japanese Noh theatre (*Naša pani kňahne [Our Lady Princess]*, 2000). The sculptural principle is also used in the composition of Pietà in the outdoor production of passion play (*Passio,* 2004), where sculpting does not entail detracting but accumulating.

Anavim, which means "to the poor" in Hebrew, is a reference to Brook's concept of a poor theatre. Similarly, *Veni*, the name of a music band, is actually the shortening of *Veni Sancte Spiritus.* These mysterious names should not only reflect the idealism of the artists but also conceal – both groups of art students originated in the mid-1980s. From the viewpoint of dramaturgy, they were extensions of passion plays that could not be played under socialism. However, in retrospect, both "chapel projects" can be viewed as preliminary studies for outdoor passion plays under the title *Passio* produced a decade later on the Main Square in Bratislava. The performance (9 Apr. 2004 at 9 pm) was created on the initiative of the Coronation Bratislava association. It was not meant to be a film-like realistic rendering of the passion plays. On the contrary, it can be characterized as fragmented, analytical and sculptural, with every motion representing a certain idea or movement of the heart. The form of sung and introduced passions aimed to identify a viewer's secret motions of the heart and achieve a cathartic effect.

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