

O B S A H

Š T Ú D I E

|   |     |
|---|-----|
| Miloš Mistrík: <i>Jacques Copeau a slovenské divadlo</i> .....  | 161 |
| Martin Palúch: <i>Typológia technických obrazových médií (dokončenie z minulého čísla)</i> .....                | 184 |
| Jana Dudková: <i>Verejný človek 1970 – 1980. (Pokus o sociotypológiu postáv)</i>                                | 192 |
| Dagmar Podmaková: <i>(Ne)Naplnenie sna. Hľadanie staronových priestorov v nových divadelných budovách</i> ..... | 199 |
| Dagmar Inštitorisová: <i>Predstava v recepcii dramatického textu</i> .....                                      | 214 |
| Miloslav Blahynka: <i>Minimalizmus v opere</i> .....  | 223 |

R O Z H L A D Y

|  |     |
|--|-----|
| Anton Kret: <i>Roky éry šedivosti</i> .....                            | 229 |
| Milan Polák: <i>Divadlo v minojskom paláci Knossos na Kréte</i> .....  | 234 |
| Sanja Nikčevićová: <i>Nová európska dráma alebo veľký podvod</i> ..... | 251 |

R O Z H O V O R

|  |     |
|--|-----|
| Andrej Maťašík – Matúš Oľha: <i>Divák chodí do divadla pre odpoveď na otázku ako žiť (dokončenie z minulého čísla)</i> ..... | 267 |
|--|-----|

S T A T E

|  |     |
|--|-----|
| Mileta Radovanović: <i>O Srbskej dráme na Slovensku a jej autorovi</i> ..... | 287 |
| Andrej Maťašík: <i>Zomrel Ladislav Vychodil</i> .....                        | 290 |

K R I T I K A

|  |     |
|--|-----|
| Andrej Maťašík: <i>Dráma je len človek, zavše však vydrží viac ako kôň</i> .....             | 294 |
| Elena Knopová: <i>Kretove Úvahy o kráse</i> .....  | 299 |
| Andrej Maťašík: <i>Akou rečou hovoríme o divadle</i> .....                                   | 301 |
| Ladislav Čavojský: <i>Veľká kniha divadelných obrázkov</i> .....                             | 304 |
| Miloslav Blahynka: <i>Obraz inscenačnej poetiky súčasného českého operného divadla</i> ..... | 309 |
| Milan Polák: <i>Kocúrkovo po 175. rokoč v Liptovskom Mikuláši</i> .....                      | 311 |

Hlavný redaktor: Andrej Maťašík

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Jana Dudková, Ida Hledíková, Karol Horák, Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Július Pašteka, Ján Sládeček, Ján Zavorský.

Reprodukcie fotografií z archívu Divadelného ústavu v Bratislave, a súkromného archívu Matúša Oľhu, Miloša Mistríka a Milana Poláka.

Technická redaktorka: Jana Janíková

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

Telefón: ++ 421 2 / 54 777 193

Fax: ++ 421 2 / 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače v septembri 2005.

TABLE OF CONTENTS

STUDIES

|  |     |
|--|-----|
| Miloš MISTRÍK: <i>Jacques Copeau and Slovak Theatre</i> .....  | 161 |
| Martin PALÚCH: <i>Typology of Technical Image Media</i> (completion<br>from the previous issue) .....                        | 184 |
| Jana DUDKOVÁ: <i>The Public Man 1970-1980</i> (attempt in sociotypology<br>of characters) .....                              | 192 |
| Dagmar Podmaková: <i>Un/Fullfilment of a Dream. Seeking altered<br/>and renewed spaces in new theatrical buildings</i> ..... | 199 |
| Dagmar Inštorisová: <i>Vision In Dramatic Text Reception</i> .....   | 214 |
| Miloslav Blahynka: <i>Minimalism in Opera</i> .....  | 223 |

VIEWS

|   |     |
|---|-----|
| Anton Kret: <i>The Years of Greyness Era</i> .....                      | 229 |
| Milan Polák: <i>The Theatre in Minoa Palace of Knossos, Crete</i> ..... | 234 |
| Sanja Nikčević: <i>New European Drama or a Great Deceit</i> .....       | 251 |

INTERVIEW

|  |     |
|--|-----|
| Andrej Maťašík – Matúš Olša: <i>In the Theatre, the Audiences Seek<br/>an Answer to Their Question About the Art of Living</i> (completion from<br>the previous issue) ..... | 267 |
|--|-----|

PAPERS

|  |     |
|--|-----|
| Mileta Radanovič: <i>On Serbian Drama in Slovakia and Its Author</i> ..... | 287 |
| Andrej Maťašík: <i>Ladislav Vychodil died</i> .....                        | 290 |

REVIEWS

|   |     |
|---|-----|
| Andrej Maťašík: <i>Drama Is Only a Human, Sometimes Endures More Than a Horse</i> .....       | 294 |
| Elena Knopová: <i>Kret's Considerations on Beauty</i> .....                                   | 299 |
| Andrej Maťašík: <i>Which Language Is Spoken in Theatre</i> .....                              | 301 |
| Ladislav Čavojský: <i>Big Book of Theatrical Pictures</i> .....                               | 304 |
| Miloslav Blahynka: <i>Picture of Inscenation Poetics of Present Czech Opera Theatre</i> ..... | 309 |
| Milan Polák: <i>Kocúrko after 175-year's in Liptovský Mikuláš</i> .....                       | 311 |

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.  
Rozširuje, objednávky a predplatné doma  
aj do zahraničia prijíma  
VEDA, vydavateľstvo SAV  
Bradáčová 7  
P.O.Box 2  
845 02 Bratislava 45  
Slovenská republika  
Objednávky do zahraničia prijíma  
SLOVART G.T.G. s.r.o.  
Krupinská 4  
P.O.Box 152  
852 99 Bratislava 5  
Slovak Republic  
e-mail: info@slovart-gtg.sk  
Registračné číslo: 7090 – 6/15

**Slovenské divadlo**

**Slovenské divadlo**

**Slovenské divadlo**

**Štúdie**

**State**

**Štúdie**

**State**

**Štúdie**

**Kritika**

**Štúdie**

**Kritika**

**Štúdie**

**Kritika**

**Štúdie**

**Kritika**

**Rozhľady**

**Kritika**

**Rozhľady**

**Kritika**

**Rozhľady**

**Rozhovor**

## JACQUES COPEAU, JEHO DOSTOJEVSKIJ A SLOVENSKO

MILOŠ MISTRÍK

Kapitola *Jacques Copeau a slovenské divadlo* je stručná, ale nie bezvýznamná. Francúzsko bolo v období medzi dvoma vojnami, teda v čase tzv. prvej Česko-Slovenskej republiky, naším významným spojencom a v kultúrnej oblasti naozaj dominujúcou veľmocou pre českých aj slovenských umelcov a intelektuálov. S mimoriadnou pozornosťou bola vtedy prijímaná francúzska literatúra, výtvarné umenie, mnohí naši umelci chodili do Paríža, prípadne tam aj dlhší čas zotrvali, takže informovanosť o všetkom, čo sa vo Francúzsku dialo, nebola zlá. Jacques Copeau a jeho divadlo Starý holubník (Vieux-Colombier) určite nemohlo ujsť pozornosti našich divadelníkov, hoci jeho najvýznamnejšia tvorivá etapa sa skončila uzavretím brán Starého holubníka už v roku 1924. V tom čase bolo slovenské profesionálne divadlo naozaj ešte iba v prvých krokoch. Janko Borodáč, ktorý sa začal profilovať na budúcu vedúcu osobnosť, bol viac obrátený k Rusku, zvlášť ku Konstantinovi Stanislavskému, ktorého inscenácie videl na jar roku 1921 v Prahe a na jeseň aj Bratislave.<sup>1</sup> Ale nemožno si myslieť, že by sa nejaké informácie o francúzskom dianí k nemu aj k ostatným zakladateľom nášho divadla nedostali. V sezóne 1921/1922 uviedlo pražské Národné divadlo v Stavovskom divadle dramaturgiu Dostojevského *Bratov Karamazovcov*, ktorej autorom bol Jacques Copeau spolu s Jeanom Crouém, čo nemohlo našim zakladateľom divadla ujsť, hoci práve v tom istom čase úrady likvidovali v Bratislave Propagačný súbor SND tzv. Maršku a Janko Borodáč mal veľa starostí so zabezpečením vlastnej existencie. Andrej Bagar sa však po zrušení bratislavského súboru rozhodol odísť študovať na pražské konzervatórium<sup>2</sup> a na jeseň 1922, keďže bol vášnivým návštevníkom divadiel, mohol pravdepodobne ešte toto predstavenie v Národnom divadle uvidieť.

Divadlo Starý holubník nikdy Česko-Slovensko nenavštívilo, prípadní diváci od nás ho mohli poznať z Paríža, takže o jeho priamom vplyve na našu réžiu či herectvo hovoriť asi nemožno. Celkovo sa dá povedať, že do nášho kultúrneho kontextu oveľa viac vstúpili až neskôr Copeauovi žiaci – Louis Jouvet (jeho divadlo tu hosťovalo roku 1948), Charles Dullin, alebo až následne žiaci jeho žiakov – Jean-Louis Barrault, Marcel Marceau, Jean Vilar (jeho TNP tu hosťoval 1955). Poznanie diela Jacquesa Copeaua, prípadná inšpirácia jeho myšlienkami, mohla ísť prevažne iba prostredníctvom písaného sprostredkovania. Napríklad vďaka čítaniu článkov a štúdií v jemu blízkom časopise *Nouvelle Revue Française*, prípadne novinových článkov a kritík o jeho tvorbe – je známe, že francúzska tlač sa u nás vtedy veľmi sledovala, čo súviselo aj s všeobecne lepšou znalosťou francúzštiny ako je to dnes.

<sup>1</sup> BORODÁČ, Janko: *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 71, 83-84.

<sup>2</sup> MRLIAN, Rudolf: *Andrej Bagar*. Bratislava : Tatran, 1985, s. 11.



Jacques Copeau pri Molièrovej buste. Snímka archív autora.

V divadelnom umení je ľahko možné, že inšpirácia sa dá priviesť prostredníctvom literárno-dramatickej tvorby. Písané dramatické dielo Jacquesa Copeaua je síce dosť stručné, jeho hra *Rodný dom* (*La Maison natale*, 1924) nebola preložená do slovenčiny, ale literárne sprostredkovanie jeho umeleckých vízií mohlo vychádzať z toho najúspešnejšieho, čo pre divadlo napísal – z dramatisácie Dostojevského *Bratov Karamazovcov*. Povedali sme už, že roku 1922 (4. mája) ju uviedli v Prahe, ale hrávala sa aj inde, pretože mala svoje kvality, ktoré ju predurčovali na záujem nielen vo Francúzsku, ale aj v mnohých iných krajinách Európy.

#### Copeau a Dostojevskij

Dielo Fiodora Michajloviča Dostojevského spoznal Jacques Copeau vďaka André Gidovi, ktorý ho naň upozornil už roku 1904

a o rok neskôr mu dal prečítať prvý francúzsky preklad *Bratov Karamazovcov*. Nebola to ľahká lektúra, Copeau na prvé oboznámenie nebol nadšený. Pochopiť ruského mystika, vynikajúceho znalca ľudskej duše a geniálneho spisovateľa bolo mimoriadne náročné, nič podobné francúzska literatúra nepoznala. V obidvoch, v Gidovi aj Copeauovi, však postupne vyvolal ruský spisovateľ zväčšujúci sa záujem, potom obdiv, ktorý išiel až tak ďaleko, že o nejaký čas v spoločných rozhovoroch dospeli k myšlienke pokúsiť sa o dramatisáciu *Bratov Karamazovcov* pre divadlo. Rozhodli sa tak roku 1908, teda v čase, keď sa Copeau naplno zaoberal prvými verziami svojej budúcej hry, do ktorej chcel vložiť všetko svoje životné poznanie – *Rodný dom*. Rozpracovaný text mal vtedy ešte názov *La Soif* (*Smäť*), potom si ho zasa premenoval na *La Calvaire* (*Krížová cesta*). Mimoriadny význam, ktorý tejto svojej hre pripisoval, spôsoboval však zadrhovanie tvorivej práce. Perfekcionizmus, ktorým chcel dosiahnuť jej nadpriemerné kvality a všeobjímajúce myšlienkové poslanstvo, bol skutočným krížom na jeho autorскеj ceste, po ktorej išiel s veľkým sústredením, ale zatiaľ bez významnejších výsledkov. Dostojevského román teda sa mohol stať akousi substitúciou a spôsobom, ako vďaka ruskému veľikánovi preniknúť do tajomstiev tvorby a zdokonaľiť sa v technike písania. Podľa domnienky Francisa Prunera,<sup>3</sup> manželka Agnès, ktorá bola svedkom jeho tvoriv-

vých múk, prišla s nápadom, aby sa pri dramatisácii románu spojil so svojim starým priateľom z lyceálnych čias, Jeanom Crouéom.

Vtedy tridsaťročný Jean Croué bol už hercom Comédie-Française na prvom stupni – *pensionnaire*. Neprejavoval inak významnejšie literárno-dramatické ambície, avšak mal už dostatočné skúsenosti s praktickým divadlom, kým Copeau bol klasickým prípadom literáta. V očiach Crouého bol však jedným z najvýznamnejších zjavov celej ich generácie.

Prácu na *Bratoch Karamazovcoch* si rozdelili na dve polovice. Prvé dve dejstvá mal napísať Copeau, druhé dve (nakoniec vzniklo aj piate) dostal za úlohu Croué. Dohodli sa, hlavne na naliehanie Copeaua, že sa nebudú pokúšať preniesť do novej podoby celý dej románu, ale predovšetkým jeho dramatickosť a napätie z jeho myšlienkového jadra. Nechceli predstaviť román v celej epickej šírke, nešlo im o prenesenie literárneho deja na javisko, nezobrali si za úlohu citovať čo najviac z opisných pasáží, ani z prehovorov postáv. Ich úlohou bolo vystihnúť základné línie zložitej psychológie hlavných postáv a etickú stránku ich konania, ďalej vyzdvihnúť tému vzbury proti nepravosti, ako aj zrady a zločinu, čo sa s tým spája. Mystické a náboženské rozmery Dostojevského poňatia v dramatisácii ustúpili do pozadia. Celkom napríklad vypustili rozsiahle meditácie ruského spisovateľa o Bohu v kapitole o Veľkom inkvizítovi. Ale dramatisátori obišli sa aj iné významné a v románe rozsiahle dejové pasáže, napríklad celé policajné vyšetrovanie a súdny proces. Vynechali aj tému detstva, takú významnú hlavne pre postavu Aľošu. Kondenzovali čas a priestor deja tak, že všetko spojili do niekoľkých krátkych úsekov a rozohrali iba na štyroch miestach deja – v kláštore, v obydlí Kateriny, v dome Karamazovcov a v zájazdovom hostinci. Všetko to boli interiéry, žiadne exteriéry. Zo zaľudneného, široko poňatého rozprávania ruského autora vybrali iba ústredné osudy – troch bratov Karamazovcov (Ivana, Dimitrija, Aľošu), ich otca Fiodora, sluhu Smerďakova, dve ženy, ktoré zohrali rozhodujúce roly v rodine Karamazovcov (Katerina a Grušenka), starca Zosimu a niekoľko menších, okrajových ľudských obrazov. Ostalo im iba šesťnásť postáv, kým u Dostojevského ich bolo vyše päťdesiat.

V takomto základnom rozvrhnutí sa Copeauovi a Crouému podarilo potlačiť epickú šírku predlohy a transformovať ju do dramatickej a divadelnej. Treba povedať, že už sám Dostojevskij vložil do svojho diela mimoriadne silné dramatické napätia, búrlivé konflikty medzi postavami a napínavú dramatickú zápletku, takže Copeau a Croué mali o to ľahšiu úlohu. Ruský autor je naozajstným majstrom dialógu, písal tak, že by mohol byť vzorom pre nejedného európskeho dramatika tej doby. Dvojica upravovateľov však priamo autorove dialógy neprevzala. Pri takej koncentrácii deja, keď jedna replika postavy neraz zodpovedá celým pasážam románu, to ani prakticky nebolo možné. Absolútna väčšina replík tejto dramatisácie teda pochádza z pera Copeaua, prípadne Crouého, a nie Dostojevského.

Prístup k procesu dramatisácie významne ovplyvnilo aj to, že v tom čase existovali síce už dva francúzske preklady *Bratov Karamazovcov*, jeden z roku 1888 od Halpérine-Kaminského a Charlesa Moricea a druhý z roku 1906 od J. W. Bienstocka a Charlesa Torqueta, ibaže obidva boli nekompletné.<sup>4</sup> Prvý preklad podľa vtedajších zvyklostí

<sup>3</sup> PRUNER, Francis: *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des „Frères Karamazov“* (1908-1911). *Revue d'histoire du théâtre*, roč. 35, 1983, č. 1 (január-marec), s. 42-58.

<sup>4</sup> PRUNER, Francis: *La collaboration de Jean Croué et Jacques Copeau à l'adaptation scénique des „Frères Karamazov“* (1908-1911). *Revue d'histoire du théâtre*, roč. 35, 1983, č. 1 (január-marec), s. 44.



Fiodor Dostojevskij – Jacques Copeau – Jean Croué: *Bratia Karamazovci*. Réžia: Arsène Durec. Théâtre des Arts, Paríž, 1911. Uprostred Charles Dullin (Smerďakov). Snímka archív autora.

povypúšťal veľké časti pôvodného románu – epizódy, postavy, miesta deja, ale na druhej strane to, čo z neho ponechal, ostalo ucelené. Druhý zasa podával správu o celom románe, zachoval napríklad rozvrh aj názvy kapitol, avšak v ich vnútri skracoval a ponúkal iba akési prerozprávanie deja. Copeau a Croué využili vo svojej práci obidva preklady. Starší im poslúžil hlavne ako podklad na makrokompozíciu dramatizácie a vychádzali z neho pri zostavení základnej štruktúry príbehu. Avšak pri konkrétnych akciách aj pri pokynoch vložených do autorských poznámok sa zasa opierali hlavne o druhý preklad.<sup>5</sup>

Ako teda prezentovali dej románu v dramatizácii? Prvé dve dejstvá najprv postupne vykresľujú všetky hlavné postavy, objasňujú ich rodinné väzby a citové vzťahy. Už od počiatku je text plný silného dramatického napätia, a to aj v retrospektívach, keď sa vysvetľujú staré konflikty. V prvom dejstve, ktoré sa odohráva v kláštore, sa stretáva svet etickej čistoty, náboženskej viery a ľudskej nevinnosti, reprezentovaný najmladším synom Aľošom Karamazovom, ako aj starcom Zosimom, s konfliktným, kontradiktívnym, živočíšnym svetom reprezentovaným stredným synom Dimitrijom Karamazovom, ako aj úlisným lokajom Smerďakovom, avšak najviac otcom Fiodorom Karamazovom. Hneď v úvodných výstupoch divák musí mať tušenie budúcej tragédie, keď sa tieto postavy dostávajú do vzájomných stretov. Druhé dejstvo ešte súboj vy-

graduje, keď do deja vstúpia dve ženy – zložitá, nepoddajná, hrdá, ale prehrávajúca Katerina a neskôr po nej aj vypočítavá Grušenka, predajná, ale príťažlivá svojou mladosťou. Starý Fiodor sa o ňu uchádza rovnako ako syn Dimitrij, čo ich stavia nezmieriteľne proti sebe. Zložitý psychické komplexy a dejové zauzlenia vnáša Katerina, rozhorí sa jej zápas s Grušenkou a pritom sa pohybuje v ľúbostných neistotách k dvom mužom, Dimitrijovi a k najstaršiemu Ivanovi. V dynamike všetkých týchto stretov lásky a nenávisťi sa rodí nešťastie celej rodiny. Druhé dejstvo sa uzatvára predtuchou Kateriny, že môže dôjsť k vražde.

Aj keď táto prvá dvojdejstvomá časť dramatizácie – ktorej koncepciou a napísaním bol poverený Copeau – je časom a priestorom pre prvé vzájomné nájazdy medzi postavami a prejavuje sa tu v celej nahote bezohľadnosť otca Fiodora Karamazova i skrytá či otvorená nenávisť ostatných k nemu a aj keď tu vybuchuje viacnásobný zápas o srdcia či telá dvoch žien, táto časť v porovnaní s nasledujúcou je viac kontemplatívna. Postavy tu vystupujúce sú psychologicky detailne rozpracované, premeny ich nálad a postojov sledujú Dostojevského majstrovskú logiku a jeho geniálnu schopnosť detailnej analýzy ľudských duší.

Druhá časť – ktorej napísaním bol na počiatku poverený Jean Croué – je akčnejšia. Vyplýva to, samozrejme, zo samotnej románovej predlohy, pretože v troch dejstvách sa tu zhrňuje konflikt filozoficky vyspelého Ivana s otcom Fiodorom, ako aj so Smerďakovom, udeje sa tu vražda starého Karamazova, potom útek Dimitrija s peniazmi, jeho stretnutie s Grušenkou a napokon celé rozuzlenie vzťahu Dimitrija a Grušenky, ako aj Kateriny a Ivana i záverečné cynické priznanie Smerďakova k vražde a odhalenie Ivanovej duchovnej inšpirácie, ktorá viedla k zločinu. Z hľadiska rozkrytia vnútorného života postáv sa tu najviac miesta dostáva profilácii Ivana Karamazova, odmietajúceho Boha, ale detailne sa dokresľuje aj Smerďakov. Podstatným zvratom tu prechádza Dimitrij s Grušenkou, ktorí oľutujú svoje staré hriechy, a na silnú osobnosť dozrieva Aľoša. Završuje sa tápanie Kateriny v jej rozpoltenej láske medzi dvomi bratmi – Ivanom a Dimitrijom.

V tejto časti dramatizácie dominuje na rozdiel od prvej akčné nad kontemplatívnym. Azda aj preto sa Ivan Karamazov, ktorý práve tu dostane najviac miesta, nevykresľuje tak plasticky, ako predtým Dimitrij. Aj o ostatných postavách možno v tejto časti konštatovať, že čerpajú hlavne z toho, čo sa z nich odhalilo už skôr, ich psychológia sa rozvíja s menšou dynamikou a ustupuje vonkajšiemu dramatizmu dialógov a konaní – ktoré tu dominujú.

Zato práve v tejto druhej časti dramatizácie sa naplno prejaví to, čo sme v prvej iba tušili – štruktúra deja a postáv nadväzuje nielen na Dostojevského literárnu predlohu, ale inšpiruje sa aj francúzskou i talianskou divadelnou tradíciou. Kompozícia deja a kryštalizácia postáv zodpovedá totiž schémam starej komédie, ktorá sa zrodila v renesančnom Taliansku a prešla do Francúzska vo vystúpeniach kočovných hercov, neskôr aj v literárnej podobe klasických hier Molièra, Goldoniho a Gozziho. V duchu tejto známej a veľakrát opakovanej štruktúry je starý Fiodor Karamazov podobný na obraz smiešneho, bohatého a chlípneho starca Pantaloneho, jeho traja synovia a dve ženy, o ktoré sa uchádzajú, pripomínajú postavy zaľúbencov a milencov a Smerďakov má svoj predobraz v zlých, zákerných sluchoch Zanni. Nachádza sa tu aj nová verzia Capitana v postave poľského poručíka Mussialoviča, ktorý je karikatúrou vojenskej chrbosti a cti. Autori dramatizácie vnášali tieto známe typy postáv do svojho diela viac-

<sup>5</sup> Vychádzame z porovnania LELLA, Livia di: *A propos de l'adaptation des Frères Karamazov*. In: *Copeau l'éveilleur*. Bouffonneries, 1995, č. 34, s. 80-81.

menej podvedome, do istej miery im dokonca vyplývali už z Dostojevského predlohy – avšak pre neskorší vývin Jacquesa Copeaua je táto asi nevedomená inšpirácia v divadelnej tradícii commedie dell'arte predzvesťou ďalších smerovaní jeho tvorby.

Práca na dramatinizácii románu trvala od roku 1908 do 1911. Hoci sa spočiatku mali na nej podieľať rovnomerne Copeau s Crouém, postupne začal dominovať prvý z nich. Croué mu navrhoval svoje riešenia, ale ten ani jedno nebol ochotný prijať. Copeau od roku 1909 viedol aj redakciu Nouvelle Revue Française, ale prepisovaniu Dostojevského pre divadlo prikladal azda ešte väčší význam. Dlhú sa trápil s textom, na čas odišiel dokonca z Paríža, aby získal tvorivý pokoj. Na Crouého bral stále menší ohľad. Prišlo to až tak ďaleko, že sa narušili ich staré priateľské putá. Keď roku 1910 divadelný riaditeľ Jacques Rouché konečne prejavil záujem o dramatinizáciu a žiadal, aby ju dokončili a poskytli jeho divadlu Théâtre des Arts, pracoval už Copeau takmer celkom sám. Bez Crouého sa potom zúčastňoval aj konzultácií s režisérom Arsènom Durecom, bez neho bol pri výbere účinkujúcich, bez neho pripravovali výtvarnú koncepciu s Maximom Dethomasom. Tesne pred premiérou sa dokonca Jean Croué dozvedel, že jeho meno ako spoluautora dramatinizácie nie je uvedené ani na plagáte, a to ho tak rozhorčilo, že požiadal Copeaua, aby to napravil. Azda iba vďaka tomu sa dodnes táto dramatinizácia *Bratov Karamazovcov* uvádza pod menami oboch bývalých priateľov, hoci pravda je, že v prevažnej miere je autorom iba jeden z nich – Jacques Copeau.

Svoje prioritné miesto si však Copeau vydobyl oprávnené. Od počiatku mal presnú predstavu, ktorú sa mu aj podarilo uskutočniť. Výsledné dielo je nadmieru dramatické, divadelne účinné, má veľkú myšlienkovú hĺbku i etický pátos. Zodpovedá okrem iného aj dobovej tendencii rodinných drám, ktoré na prelome storočí patrili k najobľúbenejším žánrom európskych realistických a naturalistických autorov a v ktorých na malej ploche psychologických portrétov vedeli vyjadriť celé ľudské univerzum. Tieto kvality predlohy zaručili mimoriadny inscenačný úspech prvej premiéry v roku 1911, ako aj opakovaných uvedení v nasledujúcich rokoch, a to nielen vo Francúzsku, ale aj v zahraničí.

Keď bolo už zrejmé, že dramatinizácia Dostojevského románu sa onedlho dokončí a že Rouché ju uvedie v Théâtre des Arts, naskytla sa Copeauovi príležitosť zoznámiť sa priamo s ruskou realitou. V júni 1910 odcestoval vďaka istému mecenášovi na dva týždne cez Varšavu do Moskvy. V Zagorsku, asi sedemdesiat kilometrov od Moskvy, mal príležitosť dostať sa do jedného zo starobyklých kláštorov. Z cesty, zo stretnutí s Rusmi, z návštevy moskovských múzeí, divadiel, trhov, domácností si priniesol veľa detailných poznatkov a dojemov, ktoré mu umožnili lepšie pochopiť niektoré veci zo zložitej štruktúry románového diela. Na jeseň text dramatinizácie dokončil a priatelia z okruhu Nouvelle Revue Française, ktorí sa s ňou pri autorskom čítaní zoznámili, boli nadšení.

Jacques Rouché určil za režiséra Arsène Dureca, „človeka úprimného a prudkého, ešte mladého, ale už sa tešiacieho dobrej reputácii.“<sup>6</sup> Copeau sa s ním rýchlo zhodol na výbere hercov do jednotlivých postáv. Katerinu mala napríklad hrať na základe jeho iniciatívy Fernande Van Dorenová. Najťažšie hľadali vzájomnú dohodu pri určovaní predstaviteľa Smerďakova. Copeau navrhoval Armanda Boura, ale Durec mal inú



Fiodor Dostojevskij – Jacques Copeau – Jean Croué: *Bratia Karamazovci*. Réžia: Jacques Copeau. Théâtre du Vieux-Colombier, Paríž, 1914. Jacques Copeau (Ivan Karamazov), Charles Dullin (Smerďakov), Louis Jouvet (Fiodor Karamazov). Snímka archív autora.

predstavu. Ponúkal mladého neznámeho herca, s ktorým už predtým pracoval. Aby presvedčil Copeaua, požiadal ho, nech sa naňho aspoň pozrie a až potom rozhodne. Zavolali teda mládenca do Durecovej pracovne v zákulisí divadla a o chvíľu sa na prahu pootvorených dverí objavil „chudorľavý človečik, s neurčitým úsmevom a vystrašeným pohľadom,“ ako spomína Jacques Copeau.<sup>7</sup> Bol to Charles Dullin, budúca vedúca osobnosť francúzskeho divadla. Keď mu vysvetlili, že uvažujú s ním do významnej roly

<sup>6</sup> COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 29.

<sup>7</sup> COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 30.

v *Bratoch Karamazovcov*, Dullin zdvihol so záujmom oči a bez okolkov povedal: „Ak ide o rolu Smerďakova, myslím, že by som to mohol robiť.“<sup>8</sup>

O svojom mieste v inscenácii ako herec uvažoval hneď od počiatku aj Copeau. Váhal, či sa nemá postaviť na scénu v úlohe Ivana Karamazova, alebo či bude lepšie ponechať ju na Arsène Durecovi. Nakoniec si nezahral, prenechal to režisérovi a v čase, keď ten na javisku skúšal svoje výstupy, Copeau si sadol do sály a skúšal si prvé kroky ako divadelný režisér. Na premiére stelesnili troch bratov Karamazovcov Arsène Durec, Roger Karl a Lemonier. Henry Kraus veľmi živo zahral starého Fiodora. Fernande Van Dorenová Katerinu a Juliette Margelová Grušenku. Ale najväčšie ovácie si vyslúžil predstaviteľ Smerďakova, Charles Dullin. Jeden z kritikov sa vyjadril: „Je to rodený herec, schopný predstaviť aj najzložitejšie nuansy jednoduchými, obdivuhodnými prostriedkami.“<sup>9</sup>

To, čo predchádzalo premiére tejto dramatizácie dňa 6. apríla 1911 možno charakterizovať ako premyslený a dobre pripravený skúšobný proces. Copeau sa k režijnodramaturgickej koncepcii vyjadril: „Chcel som, aby nevznikol dojem, že sme sa stali akýmisi zvedavými svedkami priveľmi reálnej súčasnej drámy, ale aby sme boli divákmi ľudskej tragédie trochu vzdialenej od rampy, ktorá ju spája s bežným životom... Moje dekorácie? Steny celkom holé, pred ktorými sa deje čosi z krásnej a mocnej literatúry.“<sup>10</sup> Okrem pozorného výberu predstaviteľov postáv sa veľa času venovalo výtvarnej stránke. Maxime Dethomas navrhol štýlovo čistú, reálnu scénu, nezaťažujú detailmi. Kláštor napríklad symbolizovalo stĺporadie v pozadí, cez ktoré bol výhľad do záhrady. Karamazovov dom predstavovalo úzke bočné schodisko vedúce na horný balkón, kde sa mohli rozohrať niektoré výstupy, v popredí scény ostal iba základný nábytok – stôl a kreslá, doplnený malým počtom dekoratívnych predmetov. Výprava sa teda neskladala z kaširovaných kulís a iluzívnych priestorov, pracovalo sa s reálnymi rozmermi a prirodzeným nasvietením. Rovnako jednoduché boli aj kostýmy.

Treba si uvedomiť, že v tých rokoch sa ešte réžia chápala z veľkej časti ako technicko-organizačná práca. Arsène Durec mal napríklad takto znejúcu dohodu s vedením divadla Théâtre des Arts: „Technický a organizačný riaditeľ, ktorý musí zaistiť dobrý priebeh predstavení a skúšok, inscenovať všetky hry, ktoré mu určí pán Jacques Rouché, vyberať hercov a personál, zahrať všetky roly, ktoré by mu po dohode s pánom Rouché mohli vyhovovať, bdieť nad kompletnosťou dekorácií, kostýmov atď., zaoberať sa pritom všetkým, čo sa týka administratívy a vnútorného chodu divadla, viesť prípadné turné mimo Paríža a do cudziny, robiť študijné cesty, ak to bude nevyhnutné, teda celkovo sa oddať a venovať celý svoj čas vedeniu podniku, avšak bez súhlasu pána Jacquesa Rouchého nemôže podpisovať žiadnu dohodu ani dávať akékoľvek príkazy.“<sup>11</sup> To znamenalo, že interpretačno-obsahová iniciatíva nevychádzala vtedy od režiséra, ale od autora hry, v tomto konkrétnom prípade od Dostojevského a od jeho reprezentanta, Copeaua. Vyjadruje to aj charakteristika v jednej popremiérovej kritike, ktorá sa vzťahuje síce na literárnu predlohu, ale zároveň zaznamenáva inscenačnú

podobu: „Podarilo sa im udržať v rovnováhe dve najdôležitejšie veci: na jednej strane krutosť drámy, na druhej psychológiu postáv (...) zachovala sa tu celá životná sila predlohy.“<sup>12</sup>

Po návšteve predstavenia bol nadšený Paul Claudel a v liste napísal: „Treba priznať, že vaše pretláčenie bolo urobené s prekvapujúcou zručnosťou.“<sup>13</sup> Rovnako Romain Rolland, ktorý napísal Copeauovi, že dokázal vystihnúť z Dostojevského to najpodstatnejšie. Iba sa mu videlo, že eliminoval „to fantastické (alebo nadreálne)“ a že narušil mohutné akordy objavujúce sa v závere románu.<sup>14</sup> Áno, bola to pravda, už v tejto prvej väčšej práci pre profesionálne divadlo sa presadil Copeauov racionalistický, triezvy prístup k umeleckej tvorbe.

Pre Copeaua bol úspech inscenácie *Bratov Karamazovcov* potvrdením jeho tajných želaní. Aj keď si zároveň všimol akúsi povrchnosť divadelného zákulisia, znechucovalo ho, že zďaleka tam nie je všetko v ideálnom poriadku, aký by si predstavoval pre svoju prácu, bolo mu stále jasnejšie, že sa má vydať na divadelnícku cestu. Jeho dramatizácia Dostojevského sa udržala na repertoári aj nasledujúcu sezónu a pri tej príležitosti bola čiastočne preobsadená. V úlohe starca Zosimu sa objavil Louis Jouvet, ďalšia budúca stálica francúzskeho divadla a ďalší celoživotný spolupracovník a priateľ Jacquesa Copeaua.

V blízkej budúcnosti založil Jacques Copeau s niektorými zo spolupracovníkov z tejto inscenácie divadlo Starý holubník (Vieux-Colombier, 1913) a tam potom viacnásobne uviedol ako jeden zo základných kameňov repertoáru práve svoju dramatizáciu *Bratov Karamazovcov*. Bol to po celý čas text, ktorý zreteľne niesol v sebe divadelné princípy a vízie, ktoré dal francúzskemu divadlu Jacques Copeau.

### Copeauov Dostojevskij na Slovensku

Inscenačná prax slovenského divadla ťažila spočiatku v 20. a 30. rokoch vďaka Jankovi Borodáčovi hlavne z príkladu Konstantina Stanislavského. Popri ňom Ján Jamnický našiel vzory v ruskej a sovietskej avantgarde (Nikolaj Ochlopkov, Jevgenij Vachtangov, čiastočne aj Vsevolod Mejerchoľd). Ferdinand Hoffmann vychádzal z poznania práce Karla Huga Hillara a čerpal z moderného expresionizmu. Ruské, české



Jacques Copeau v Pernand-Vergelesse v čase, keď sa na Slovensku prvýkrát uvádzala jeho dramatizácia *Bratov Karamazovcov*. Snímka archív autora.

<sup>8</sup> COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 30.

<sup>9</sup> RÉGNIER, Henri de: In: *Le Journal des débats*, 10. 4. 1911. In: COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 386.

<sup>10</sup> Citované podľa: BORGAL, Clément: *Jacques Copeau*. Paris : Arche, 1960, s. 77.

<sup>11</sup> Citované podľa: CONSOLINI, Marco: *Arsène Durec: un metteur-en-scène oublié du début du XXe siècle*. Referát na kolokviu Arts du spectacle, métiers et industries culturelles. Paris, 26. a 27. septembra 2004, s. 11 rukopisu. (Fonds Rouché, Bibliothèque de l'Opéra, Paris)

<sup>12</sup> FLERS, Robert de: In: *Liberté*, 8. 4. 1911. In: COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 385.

<sup>13</sup> CLAUDEL, Paul: In: COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 36.

<sup>14</sup> ROLLAND, Romain: In: COPEAU, Jacques: *Registres III – Les Registres du Vieux-Colombier I*. Paris : Gallimard, 1979, s. 37-38.



a nemecké vplyvy teda dominovali nad francúzskymi, hoci v tom istom čase bolo na vrchole kultúrno-politické spojenectvo Česko-Slovenska a Francúzska. Toto sa však s oveľa väčšou silou manifestovalo v literatúre, vo výtvarnom umení, v divadle menej. Možno to tak bolo aj preto, že vo vtedajšom európskom divadle sa diali najvýznamnejšie podujatia v Moskve, Berlíne, Varšave. Francúzski divadelníci si dokonca museli vypočúť poznámku Bertolta Brechta, ktorý sa roku 1936 vyslovil, že ak sa má hovoriť o modernom divadle, tak to má iba tri hlavné mestá: Moskvu, New York a Berlín.<sup>15</sup> Paríž medzi nimi nebol.

Naše divadlo, pokiaľ malo záujem o francúzske inšpirácie, tak smerovalo prevažne do oblasti dramatickej literatúry – hrával sa klasický Molière, sporadicky aj novší autori. Na dielo Jacquesa Copeaua, dramaturgiu *Bratov Karamazovcov*, sme si museli počkať až do roku 1947. Spojené to bolo so vznikom bratislavského druhého divadla – Novej scény (1946), ktoré sa programovo usilovalo vniesť do nášho kultúrneho kontextu nové smery. Nebolo tak zafažené reprezentatívnymi povinnosťami ako Slovenské národné divadlo, nebolo ale ani vyslovene komerčné, ako predtým spoločnosti Novákovej a Fraňa Devinského. No a netrpelo ani provinčnosťou, ako to bolo, napriek ušľachtilemu úsiliu zakladateľov, v prípade nových súborov v Prešove (1944) a Martine (1944).

Nová scéna disponovala ambicióznym hereckým súborom, ale aj intelektuálnou kapacitou a rozhľadom niektorých jej vedúcich osobností, ako bol dramaturg Peter Karvaš, režisérka Magda Husáková-Lokvencová, režisér František Kudláč, v spevohernej časti dramaturgička Katarína Hrabovská a ďalší.

V roku 1947 boli už európske mocenské siločariy rozložené úplne inak, ako pred druhou svetovou vojnou. Naša krajina bola odsúdená na zotrvanie na východ od „železnej opony“ a práve prežívala zložité politické obdobie, ktoré vyvrcholilo vo februári 1948 prevzatím moci komunistickou stranou. Uvedenie Copeauovej dramaturgie Dostojevského teda v tom čase nemožno vnímať ako pokus vedenia Novej scény – ktorá bola tak trocha aj divadlom predsedu Zboru povereníkov (čo bola bábková slovenská vláda úplne ovládaná z Prahy), komunistu Gustáva Husáka – o posilňovanie kontaktov s francúzskym divadlom. Teda určite nie v prvom rade, ale skôr išlo o úsilie uviesť na javisko veľikána ruskej literatúry, na čo sa iba akoby mimochodom hodila francúzska dramaturgia od Jacquesa Copeaua.

Dramaturg Peter Karvaš mal úzke vzťahy s niektorými slovenskými divadelníkmi. Nie s Jankom Borodáčom, ktorého nastupujúca česko-slovenská totalita po roku 1945 prinútila odísť do vzdialených Košíc, ale hlavne s novou rozhodujúcou osobnosťou vtedajšieho slovenského divadla, Andrejom Bagarom. Je možné, že z jeho spomínaní si mohol vybrať zmienku o inscenácii *Bratov Karamazovcov* v Prahe. Ťažko už dnes zrekonštruujeme, ako sa dostalo vedenie Novej scény k samotnému textu dramaturgie, ale dôležitejšie je, že jej uvedenie pokladalo za súčasť novej cesty, na ktorú sa divadlo vybralo. V bulletine k predstaveniu nadviedol dramaturg Peter Karvaš svoj príhovor jediným slovom: *Experiment*.

Dosvedčuje tam, že táto predloha bola vybratá plánovite a s presným zámerom. Nie, ako bolo celkom zrejmé, kvôli ruskému autorovi románu, o týchto súvislostiach pomlčal. On hovoril o otázkach umeleckých, týkajúcich sa hlavne režijných a hereckých



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna Národného divadla, Bratislava, premiéra 28. 3. 1947. Réžia Drahoš Želenský. Mária Bancíková ako Grušenka. Snímka archív Divadelného ústavu.

zložky. Experiment Novej scény mal podľa Karvaša za cieľ predovšetkým „poskytnúť najmladším hercom príležitosť k najväčším úlohám“.<sup>16</sup> Súbor sa skladal prevažne z vtedy ešte menej skúsených hercov (Ladislav Chudík, Ctibor Filčík, Marta Černická, Jozef Šimonovič, Juraj Paška, Hana Kováčiková a ďalší) a aj niektorí od nich starší ešte zďaleka nedosahovali vysoký vek a cítili sa spolu s celou našou profesionálnou divadelnou kultúrou naozaj otvorení novým podnetom (Martin Gregor, František Dibarbora, Mária Bancíková i dovtedy ochotnícki herci, manželia Adamčíkovci a ďalší). Pre takýto súbor sa teda ukazovalo uvedenie dramaturgie náročného ruského románu aj určitým zámerným rizikom, a to hlavne preto, že divadelný text *Bratov Karamazovcov*, celá jeho umelecká klenba mala spočívať na pleciach hereckých výkonov. Podľa Karvaša všetko záležalo „na dokonalosti hereckých prejavov a na presvedčivosti výkonov, ktorými sa súbor zmocní materiálu a problému.“<sup>17</sup>

Nie je známe, nakoľko mohol mať Peter Karvaš v tom čase už naštudované režijné dielo a divadelné vízie Jacquesa Copeaua. Bol primladý na to, aby mohol byť v dvadsiatych rokoch návštevníkom parížskeho Starého holubníka a Copeau, ktorý ešte žil (zomrel roku 1949), zasa nebol zatiaľ natoľko spracovaným klasikom európskeho divadla, aby boli o ňom už k dispozícii nejaké monografie (prvá vyšla až roku 1950), neboli zatiaľ publikované jeho zobraňované spisy, ani denníky. Aj keď čo-to už mohol

<sup>15</sup> JOMARON, Jacqueline de (ed.): *Le théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 1992, s. 774.

<sup>16</sup> KARVAŠ, Peter: *Experiment*. Bulletin k predstaveniu *Bratia Karamazovci*. Bratislava, Nová scéna, 1947, s. 10.

<sup>17</sup> KARVAŠ, Peter: *Experiment*. Bulletin k predstaveniu *Bratia Karamazovci*. Bratislava, Nová scéna, 1947, s. 9-10.



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna Národného divadla, Bratislava, premiéra 28. 3. 1947. Réžia Drahoš Želenský. František Dibarbora ako Smerďakov a Martin Gregor ako Fedor Pavlovič Karamazov. Snímka archív Divadelného ústavu.

sku použili čisto vonkajšie triky, v danom spoločenskom prostredí – bohužiaľ často iba v ňom – nové. Preto jeden obnažený reflektor alebo originálne postavený rebrík vzbudí viac rečí o experimente na javisku, ako desať pokusov o základnú prestavbu hereckého prejavu, alebo o utvorenie čerstvého a aktualizovaného prednesového štýlu.<sup>18</sup>

Aj režisér inscenácie, ktorá mala premiéru na Novej scéne 28. 3. 1947, Drahoš Želenský, v bulletine – pravda, zjavne simplifikovanejšie v porovnaní s Petrom Karvašom – odmietol „predimenzovanosť, ktorá ukázala sa neúnosná vo veľkom priestore svetovom, je trápna v obmedzenom priestore javiskovom a v citlivom priestore dramatickom. Opotrebované efekty, návyky a zlovyky, ktoré časom prilipnuli na divadle, hercoch a inscenáciách, treba odstraňovať.“<sup>19</sup>

Za východiskový text si na Novej scéne vybrali český preklad Heleny Malířovej, ktorý slúžil aj spomínanej prvej inscenácii z roku 1922 v Prahe, a podľa dobových zvykov im teraz slovenskú verziu urobila Zora Jesenská. Nebol to najprofesionálnejší

Karvaš o ňom počuť, vychádza nám to tak, že dané konštatovanie v bulletine o tom, ako inscenovanie dramatisácie *Bratov Karamazovcov* zdôrazňuje prioritu hereckých kreácií – bolo výsledkom predovšetkým Karvašovej vlastnej prezieravej dramaturgickej analýzy, a nie hlbokého poznania princípov Starého holubníka. Karvaš naozaj trafil podstatu veci a dokonca sa vyjadril argumentáciou veľmi blízkou francúzskemu divadelníkovi. Copeau vždy kritizoval hereckú povrchnosť, dekoratívnu výpravnosť a lacnú revolučnosť, radšej hovorieval o obnove divadla, odmietal hlučné avantgardy, ktorým išlo o momentálny efekt, kým jemu o postupný a trvalý rast. Peter Karvaš, keď vysvetľoval, ako na Novej scéne ponímajú slovo experiment, napísal slová, ktoré akoby vybral priamo z úst Jacquesa Copeaua: „O experimentálnosti niektorej inscenácie počúvame hovoriť nie vtedy, keď ide o revolučný náhľad na javiskovú tvorbu, resp. o jeho prevedenie do praxe, ale vtedy, keď sa na javi-



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna Národného divadla, Bratislava, premiéra 28. 3. 1947. Réžia Drahoš Želenský. Zl'ava Ladislav Chudík (Ivan), Jozef Šimonovič (Aľoša) a Samuel Adamčík (Zosima). Snímka archív Divadelného ústavu.

postup, našu prekladateľku oslovili asi preto, že sa venovala ruskej literatúre, hoci tu, ako sme si už povedali vyššie, boli vlastne všetky repliky autorským dielom Francúzov Jacquesa Copeaua a Jeana Crouého. Nevedno, či slovenská prekladateľka mala k dispozícii aj francúzsku pôvodinu, z ktorej existovali v tom čase vďaka veľkému úspechu už viaceré vydania, aj preklady do ďalších jazykov. Asi nie, veď ak by bol niekto z Novej scény lepšie poznal fakty, určite by sa im nebol stal malý, ale výstižný preklep – zo spoluautora Jeana Crouého sa vo všetkých materiáloch divadla stal Croné, čo sa potom prenieslo aj do novinových referátov, kritik a dodnes pretrváva v archívoch Divadelného ústavu. Znalosť francúzskej pôvodiny v celom inscenačnom tíme bola asi minimálna, aj keď intuitívne pochopenie toho, o čo tu okrem samotného románu ide, bolo vynikajúce.

Režisér Drahoš Želenský (ktorého asistentkou bola mladá Magda Husáková-Lokvencová), prizval k spolupráci neznámeho, asi českého výtvarníka E. Filipa. Tento vedome či nevedome navrhol scénu typovo blízku tomu, čo hlásal Jacques Copeau. Jednoduchú, bez kaširovaných ilúzií, realistickú, statickú. Divadelná koncepcia Jacquesa Copeaua v Starom holubníku sa vyznačovala princípom tzv. stálej scény, nemenného architektonického pozadia, na ktorom v popredí dominovali akcie hercov. Na Novej scéne sa diváci stretli s Filipovou výpravou, ktorá „stavala na štýlovo rôznorodých materiálových prvkoch, nebola viac, než najnutnejšie doprevádzajúcou scenériou. Neusilovala sa ani o zákonitejšie komponovanie priestoru a kompozičné

<sup>18</sup> KARVAŠ, Peter: *Experiment*. Bulletin k predstaveniu *Bratia Karamazovci*. Bratislava, Nová scéna, 1947, s. 9.

<sup>19</sup> ŽELENSKÝ, Drahoš: *Slovo režiséra*. Bulletin k predstaveniu *Bratia Karamazovci*. Bratislava, Nová scéna, 1947, s. 6.



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna Národného divadla, Bratislava, premiéra 28. 3. 1947. Réžia Drahoš Želenský. Zľava Jozef Šimonovič (Aľoša), Ladislav Chudík (Ivan), Juraj Šebok (Mifa), Martin Gregor (Fedor Pavlovič) a František Dibarbora (Smerďakov). Snímka archív Divadelného ústavu.

prísľubom bola Nová scéna v polovici 20. storočia, nesmerovala proti bulvárnemu divadlu, pretože sme ho u nás dovtedy nemali. Naša obnova hľadala skôr odoficiálne divadlo, chcela vedome nadviazať na moderné európske trendy a dať vyniknúť hereckej individualite. Po šialenstvách vojny sa do popredia dostala opäť ľudská existencia a obnovoval sa priestor pre jej kreativitu. Obidve obnovy, staršia francúzska aj novšia slovenská, mali navzájom blízke ciele – rozvoj tvorivej slobody, zdôraznenie hereckej zložky v inscenačnom celku.

Na tieto veci upozornil v spomínanom článku v bulletine k predstaveniu Peter Karvaš a takmer unisono sa s nimi vyrovnávali aj recenzenti po premiére *Bratov Karamazovcov*. Niektorí k výsledku inscenácie dávali kladné znamienko, iní záporné, avšak spolu sa zhodli, že tvorcom išlo predovšetkým o postavenie hercov do stredobodu všetkej pozornosti a dramatického účinku. Zjavné je, že *Bratia Karamazovci* sú pred-

začlenenie nábytku.<sup>20</sup> Výtvarné riešenie nemalo, žiaľ, tú francúzsku racionalitu a ľahkosť, ako boli zvyknutí Copeauovi diváci v Paríži. U nás do výtvarnej koncepcie prenikol pokus vyjadriť aj ťažkú, hĺbkovú, hlbavú a temnú ruskú dušu karamazovského domu, a tak podľa jedného kritika bola scéna „zbytočne realisticky zaťažena a až na druhý obraz šablónovite rozdelená ťažkým dreveným stĺpom uprostred.“<sup>21</sup> Z umeleckého hľadiska teda nie veľmi podarená scéna mala však základnú črtu, ktorú implicitne vyžadovala dramatická predloha – maximum ponechávala na hru hercov.

Obnova francúzskeho divadla, s ktorou prišiel Jacques Copeau na začiatku 20. storočia, bola založená na odpore voči rutinérstvu bulvárneho štýlu, poklesnutosti nielen estetickej, ale aj etickej stránky tvorby. Herectvo za čias Copeaua nemalo priveľmi vysoké nároky na seba, hralo sa pre peniaze a pochybnú slávu, málokto túžil po rozšírení obzorov, vzdelaní, kontinuálnom hereckom tréningu. Obnova slovenského divadla, ktorej



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna Národného divadla, Bratislava, premiéra 28. 3. 1947. Réžia Drahoš Želenský. Ladislav Chudík ako Ivan, Juraj Šebok ako Mifa a Jozef Šimonovič ako Aľoša. Snímka archív Divadelného ústavu.

ovšetkým psychologicky bohatým obrazom ľudských duší, že tu Dostojevského rozkrytie vnútra jednotlivých členov rodiny má dokonca prvky akejsi ranej psychoanalýzy, a že teda pri hereckej interpretácii bola táto stránka veci najdôležitejšou. Čakali by sme, že v novoscénickej inscenácii sa zdôraznil psychologický realizmus a vychádzalo sa zo Stanislavského systému, ako by to bolo pravdepodobné v inom slovenskom divadle vďaka vplyvu Janka Borodáča. Avšak v recenziách sa nič také nespomína. Dedukujeme teda, že na podobné úvahy neposkytovala podnety samotná Želenského réžia. Experiment na Novej scéne mal totiž pre tvorcov význam zápasu proti tradičnému realistickému divadlu, ako ho reprezentoval hlavne Janko Borodáč, a asi aj to bol jeden zo skrytých dôvodov, prečo si dramaturgia vybrala francúzsku, a nie nejakú ruskú dramaturgiu jedného z najväčších ruských románov.

Jacques Copeau, pokračovateľ najlepších tradícií francúzskeho divadla od čias Molièra, nebol prívržencom psychologizovania ruského typu. Hoci si Stanislavského prácu veľmi vážil, jeho korene vyrastali viac z typového divadla *commedia dell'arte* a molièrovského herectva, z vplyvu Edwarda Gordona Craiga, dokonalej formy Adolpha Appia a rytmiky Émile Jaques-Dalcroza, teda zo školení zdôrazňujúcich hercovu masku, výrazové prostriedky mimiky a gesta, ako aj technickú dokonalosť deklamácie. Pre Copeaua bola najdôležitejšia časť hereckej premeny v tom, že postava vstupovala do kože herca. Herec sa nepretelesňoval, neidentifikoval s postavou, ako si to predstavoval Stanislavskij, ale ju prijímal do seba a usiloval sa ju čo najadekvát-

<sup>20</sup> žef.: *Dostojevskij z profilu*. Obrana ľudu, 1. 4. 1947.

<sup>21</sup> L. K.: *Bratia Karamazovci na Novej scéne ND*. Pravda, 2. 4. 1947.



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna, Bratislava, premiéra 27. 10. 1967. Réžia Jozef Palka. Eliška Müllerová (vľavo) ako Katarína a Oľga Zollnerová ako Grušenka. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

nika, než chlípného statkára“ a celkovo bola jeho úloha „prepatetizovaná“.<sup>23</sup> Avšak takto sa dosiahlo, že vo výsledku dal otcovi Karamazovi „presvedčivý dramatický spád.“<sup>24</sup>

Najlepší ohlas si získal František Dibarbora za svojho Smerďakova, nevlastného brata Karamazovcov a skutočného vraha ich otca. Bol „pozoruhodný nielen maskou, ale aj osobitným výkonom, najmä v náznakoch epilepsie.“<sup>25</sup> Podal „zriedkavo vynikajúci výkon, vytvoriac plasticky ucelenú postavu chorobného a tak presvedčivo dostojevskovsky typického zvrátenca.“<sup>26</sup> Údajne bol lepší v geste ako v ústnom prednese, ale všeobecne sa dá povedať, že sa stal najdramatickejším elementom inscenácie. Najlepšie dokázal vystihnúť to, čo sa od neho v súradniciach Copeauovej dramatisácie očakávalo.

Určítym nedostatkom hereckej práce bola ustálenosť či nemennosť charakterov od prvého dejstva až po posledné, čo však je zakódované už v texte dramatisácie. V tomto rámci predstavitelia jednotlivých podstáv vytvárali akési typové charakteristiky, ktoré v niektorých etapách deja dominovali a strhli dramatickou silou, inokedy iba pretrvávali a nevývíjali sa. Ladislav Chudík, ktorý bol poverený úlohou skeptického a intelektuálneho syna Ivana Karamazova, divákov zaujal hlavne v závere príbehu. Jeho Ivan bol „prežitý vnútorne a psychologicky veľmi silne vytváral otriasajúci vnútorný pátos.“<sup>27</sup>

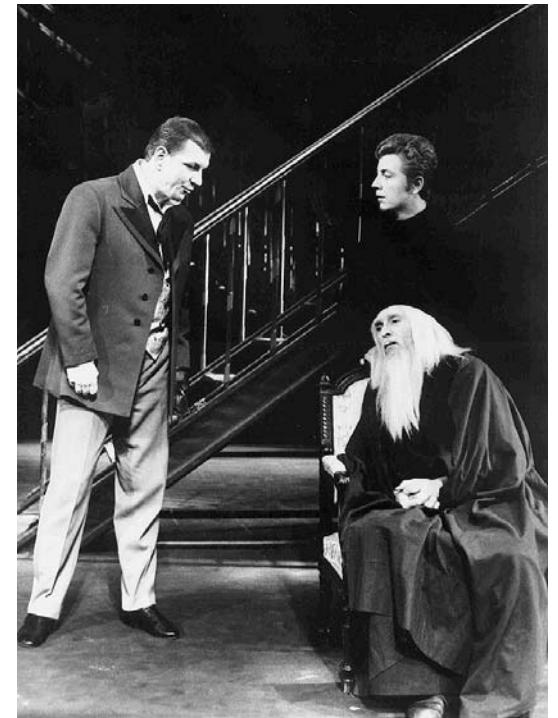
Herecké kreácie sa v inscenácii odvíjali od situácií a v nich predstavitelia dolovali osobnostné vyjadrenie. Stanislavskij by určite išiel na vec opačne – vyšiel by z monolitu psychológie postavy, vytvoril by pre ňu ucelený životopis, a potom by ju púšťal do

nejšie sprostredkovať divákovi. Podobný inscenačný prístup môžeme dešifrovať na Novej scéne roku 1947. Réžisér Drahos Želenský ponechal maximum priestoru svojim hercom. Každý podľa svojho vlastného naturelu i schopností si vytvoril typovú masku pre postavu, ktorú prijal za svoju.

Martin Gregor v úlohe starého Fiodora Karamazova bol „štylove najextrémnejší“ a svoju postavu, tak hlboko danú dramatickým slovom a myšlienkou, ešte dokreslil povrchovo plastickým expresionizmom.<sup>22</sup> Masku, ktorú vytvoril, pripomínala jednému z kritikov dokonca „skôr konského priekupníka,

konfliktov a dejových situácií. Želenský v súlade s Copeauom (o čom však asi ani nevedel) postavy staval iba na „najextrémnejších, vonkajších a najvypuklejších znakov, čím dosahoval dramaticky síce vzrušujúceho, ba až rozorvaného povrchu, zato veľmi málo zaznievalo z onoho nedefinovateľného vnútra jednotlivých postáv,“ myslil si kritik.<sup>28</sup> Z tradičného psychologicko-realistického hľadiska robil teda niečo nevhodné, ale z pohľadu pokusu o modernú obnovu slovenského divadla niečo správne a narúšajúce zabehané klišé.

Pravda, na danej experimentálnej ceste mohli uspieť iba tí najtalentovanejší a najzrejší herci. Ostatní sa nevyhnutne sploštili a zjednodušili vo figúrky, v ktorých nevedeli dostatočne plasticky rozvinúť zverené postavy. Kritické slová recenzentov si vyslúžil Juraj Šebok v úlohe Dimitrija („herec nielen začiatovník, ale aj predovšetkým nemajúci fyzické predpoklady na vytvorenie mohutného Dimitrija“<sup>29</sup>; „Míťa bol príliš povrchne tragický a nevedel sa tejto mimickej tragiky zbaviť ani vtedy, keď sa chcel čo najviac veseliť“<sup>30</sup>), Jozef Šimonovič v úlohe Aľošu („bol cez celú hru jednoducho mdlý a ako by sa ho to všetko ani netýkalo“<sup>31</sup>; Aľošu navyše obliekli inscenátori nie do pravoslávneho, ale katolíckeho habitu, čo rušilo nejedného diváka<sup>32</sup>), Samuel Adamčík ako stavec Zosima („pri primitívnom Zosimovi natíska sa pokušenie opýtať sa, či si herci, prv, než pristúpili k svojim postavám, najskôr prečítali Dostojevského román“<sup>33</sup>), aj ženská predstaviteľka Kataríny Hana Kováčiková („vytvorila len sentimentálne kreslenú epizódnu postavu“<sup>34</sup>; „po veľmi krátkom štúdiu svojej úlohy nemohla podať taký výkon, ktorý by sa uplatnil vedľa M. Bancíkovej“<sup>35</sup>). Druhá ženská postava, Grušenka Márie Bancíkovej, získala



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna, Bratislava, premiéra 27. 10. 1967. Réžia Jozef Palka. Zľava Vlado Müller ako Dmitrij Karamazov, Lubo Roman ako Alexej Karamazov a Vlado Kostovič ako Otec Zosima. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

<sup>22</sup> žef.: *Dostojevskij z profilu*. Obrana ľudu, 1. 4. 1947.

<sup>23</sup> L. K.: *Bratia Karamazovci na Novej scéne ND*. Pravda, 2. 4. 1947.

<sup>24</sup> (vk): *Dostojevského „Bratia Karamazovci“*. Hlas práce, 1. 4. 1947.

<sup>25</sup> (fkr.): *Po premiére Dostojevského „Bratov Karamazovcov.“* Čas, 1. 4. 1947.

<sup>26</sup> L. K.: *Bratia Karamazovci na Novej scéne ND*. Pravda, 2. 4. 1947.

<sup>27</sup> (vk): *Dostojevského „Bratia Karamazovci“*. Hlas práce, 1. 4. 1947.

<sup>28</sup> žef.: *Dostojevskij z profilu*. Obrana ľudu, 1. 4. 1947.

<sup>29</sup> žef.: *Dostojevskij z profilu*. Obrana ľudu, 1. 4. 1947.

<sup>30</sup> L. K.: *Bratia Karamazovci na Novej scéne ND*. Pravda, 2. 4. 1947.

<sup>31</sup> (fkr.): *Po premiére Dostojevského „Bratov Karamazovcov.“* Čas, 1. 4. 1947.

<sup>32</sup> Upozornil na to L. K. v Pravde.

<sup>33</sup> žef.: *Dostojevskij z profilu*. Obrana ľudu, 1. 4. 1947.

<sup>34</sup> žef.: *Dostojevskij z profilu*. Obrana ľudu, 1. 4. 1947.

<sup>35</sup> L. K.: *Bratia Karamazovci na Novej scéne ND*. Pravda, 2. 4. 1947.



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna, Bratislava, premiéra 27. 10. 1967. Réžia Jozef Palka. Vľavo Július Vašek ako Smerďakov a Dušan Blaškovič ako Starý Karamazov. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

Čas sa postavil proti takémuto prístupu, dožadoval sa „vnútorného spojiva“, „hlbokého stvárnenia vnútorného“, aby sa vytvorilo „ovzdušie nabitú tou výbušnou atmosférou, ktorej bolo treba najmä v najtragickejších momentoch pri postupnom odhaľovaní jednotlivých charakterov.“<sup>39</sup> Ibaže Copeauovi išlo o civilnejší a intelektuálne náročnejší prístup. Nie na vystretej dlani podaný konflikt dobra a zla, nie iba jednoznačné emócie, ale kritický odstup, ktorý veľa ponechá na dokreslení a dopovedaní v divákovej myslí a predstavivosti. Podľa kritika, vychádzajúceho zo staršej realistickej tradície nášho divadla, treba herca a inscenácie zvnútorňovať, ale na Novej scéne „celkové poňatie nemalo oporného bodu“ a zdalo sa mu, že sa „i pri hlbokých myšlienkach a neustálych psychologických zvratoch kľže iba na povrchu a vyznieva nie celkom presvedčivo a prijateľne.“<sup>40</sup> Možno mal tento kritik do určitej miery aj pravdu – mladý kolektív

viac pochvalných slov (postava „vznikla najmä prirodzeným hereckým naturelom a pochopením i tých najmenších záchvevov, ktoré sa odohrávali v jej duši“<sup>36</sup>; avšak iný kritik: „z Grušenky, živejšej, hlúpejšej i hrubejšej, ale peknej vidieckej kurtizány, stala sa iba salónna koketa“<sup>37</sup>).

Na pochopenie širších rozmerov novoscénického experimentu a jeho ďalších možností, ak by sa v ňom pokračovalo, tu v tom čase nebol nikto dostatočne pripravený. Nielen tvorcovia, režisér, dramaturg, prekladateľka, herci, ale ani kritika. Všetko prebehlo síce v trende, ktorý inšpiroval vzdialeným impulzom svojej dramatisácie Jacques Copeau, ale ako sme už povedali, viac-menej nevedomene. Paradoxným dôkazom toho sú aj články v tlači, keď jeden z titulok ohlasoval, že sa hral „Dostojevskij z profilu“ a v texte kritiky potom konštatoval, že k „zľahčenému podaniu Dostojevského zvädzala už samotná francúzska dramatisácia.“<sup>38</sup>

Iný, argumentujúci hlas z denníka



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna, Bratislava, premiéra 27. 10. 1967. Réžia Jozef Palka. Scéna Otto Šujan. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

vedený režisérom Drahošom Želenským, ktorý nikdy nepatril k prvej kategórii česko-slovenských režisérov, určite urobil veľa chýb. Avšak zároveň priniesol do vývinu nášho divadla aj impulz, ktorý išiel v línii prekonávania staršej popisno-realistickej školy slovenského divadla. Škoda, že nasledujúci vývin v 50. rokoch minulého storočia neprial podobným tendenciám a vrátili sme sa k schematickému aplikovaniu systému Stanislavského.

Keď sa opäť dostala dramatisácia Jacquesa Copeaua a Jeana Crouého na slovenské javisko, bola situácia už diametrálne odlišná od roku 1947. Nové uvedenie *Bratov Karamazovcov* prišlo až o dvadsať rokov neskôr. Akousi historickou schválnosťou je, že sa tak stalo opäť na tých istých doskách – v bratislavskom divadle Nová scéna, premiéra bola 27. 10. 1967. Porovnávať staré časy s týmito novšími sa takmer nedá. Roku 1947 bola Nová scéna ešte začiatočníckym divadlom, pobočkou SND, mala za úlohu prinášať nové inšpirácie a obohacovať divadelný život Bratislavy. Všetci významnejší členovia jej zakladateľského súboru sa však po niekoľkých sezónach vrátili späť do materského SND, niektorí prípadne už neboli medzi živými. Nová scéna prešla za dve desaťročia mnohými peripetiami, v ktorých sa nevedela zbaviť povesti druhého aj druhotriedneho divadla. Hrávala sa tam opereta, od konca päťdesiatych rokov aj muzikál, a to ju približovalo k akejsi špecifickej odrode bulvárneho divadla. Činoherný súbor bol oproti SND viditeľne slabšie obsadený významnejšími hereckými osobnosťami a viaceré mimobratislavské divadlá, hlavne od šesťdesiatych rokov, dosahovali

<sup>36</sup> (fkr.): Po premiére Dostojevského „Bratov Karamazovcov.“ Čas, 1. 4. 1947.

<sup>37</sup> žef.: Dostojevskij z profilu. Obrana Yudu, 1. 4. 1947.

<sup>38</sup> žef.: Dostojevskij z profilu. Obrana Yudu, 1. 4. 1947.

<sup>39</sup> (fkr.): Po premiére Dostojevského „Bratov Karamazovcov.“ Čas, 1. 4. 1947.

<sup>40</sup> (fkr.): Po premiére Dostojevského „Bratov Karamazovcov.“ Čas, 1. 4. 1947.



F. M. Dostojevskij – J. Copeau – J. Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna, Bratislava, premiéra 27. 10. 1967. Réžia Jozef Palka. Elo Romančík a.h. ako Ivan (sediaci) a Július Vašek v úlohe Smerďakova. Snímka Anton Šmotlák, archív Divadelného ústavu.

pasovať sa s takým náročným dielom svetovej literatúry, ako sú *Bratia Karamazovci*, ukázať, na čo si už môže trúfnuť Nová scéna.

Rok 1967 sa už nepodobal na staré obdobie ani v tom, ako boli všetci informovaní o súvislostiach Copeauovej tvorby. Nová scéna si objednala nový preklad dramatizácie a z francúzskeho originálu ho urobila Katarína Belnayová, ktorej kompetenciu dokazuje nielen úroveň jej prekladu, ale aj informácie, ktoré uverejnila v bulletine k predstaveniu. Aj naša kritika bola už na odlišnej úrovni. Tí, čo písali o premiére, boli informovaní o misii, ktorú vo francúzskom divadle vykonal Jacques Copeau, ako aj o problematike dramatizácií Dostojevského románov.

Samozrejme, ani vývin európskeho i slovenského divadla nečakal a Copeauova dramatizácia sa dostala do nového kontextu. Ako napísala Katarína Belnayová v bulletine, ruské a sovietske divadlá v tom čase preferovali literárno-dramatický prístup k svojmu klasikovi a uvádzali inscenácie s rozprávačom, s čítaním celých pasáží románov, pretože vychádzali z názoru, že takto najlepšie zachovajú jeho kvality.<sup>41</sup> Dramati-

lejšie umelecké výsledky (v Nitre, Martine, Košiciach). Nová scéna prešla síce aj etapami pokusov o náročnejšie inscenácie, inšpirované napríklad medzivojnovým avantgardným divadlom, ale tieto pokusy nemali trvalé pokračovanie, a tak si diváci všimli prevažne zábavný repertoár.

Uvedenie dramatizácie filozoficky náročného Dostojevského románu sa roku 1967 dosť vymykalo z priemeru tohto divadla a bolo, ako sa skoro ukázalo, nad jeho sily. Novej scéne v tomto prípade nešlo o samotné deklaratívne, politicky motivované uvedenie veľkého ruského autora z krajiny nášho východného spojenca a ochrancu – to by bolo v predvečer roku 1968 kontraproductívne – ale ani o iniciovanie nových podnetov pre inscenačnú prax či pre obnovu herectva, ako to bolo dvadsať rokov predtým roku 1947. Napokon Jacques Copeau v šesťdesiatych rokoch by už na to určite nebol stačil. Teraz išlo hlavne a predovšetkým o silené deklarovanie schopnosti súboru po-

zácia Jacquesa Copeaua bola v tomto kontexte stále o čosi iná, jej zámerom bolo využiť z románu iba tie najdramatickejšie momenty, vybudovať ucelené dramatické postavy vyberúc iba tie najdôležitejšie z nich, a takto vlastne vytvorí autonómne dramatické dielo. Aj za cenu ochudobnenia celku, vypustenia mnohých i umelecky výnimočných pasáží. Slovenská kritika v roku 1967 však toto takmer unisono odmietla. Chýbal jej prenos ucelenejšieho Dostojevského prozaického diela, hoci si uvedomovala, že je to prakticky nemožné.

Najväčší problém však netkvel v Copeauovi a v Dostojevskom, ale v hereckom súbore Novej scény. Tento totiž zjavne nebol uspokojivo vybudovaný na takú náročnú úlohu. Nebol dostatočný ani v roku 1947, ale vtedy to mnohí radi prehliadli a oceňovali pozitívny pokus obohatiť slovenské divadlo a školiť nových hercov. V roku 1967 však už prížmurovanie očka nad neschopnosťou nebolo namieste, a tak si Nová scéna vy počula mnoho výhrad, nevôle, kritického odsúdenia hlavne hereckej práce.

Jediný všetkými ocenený bol výkon Júliusa Vaška v úlohe Smerďakova. Jeho hra „preniká do hĺbky aj šírky a prezrádza jedno – pochopenie postavy, preniknutie jej psychologických zložitostí. Vašek vhodnými vonkajšími prostriedkami tlmočí vnútorné stavy, hnutia mysle, city, bolesť fyzickú aj duševnú, pretvárinku aj skutočné utrpenie.“<sup>42</sup> Popri ňom si slová uznania vyslúžila iba Oľga Zöllnerová, ktorá „odkrývala – ako zdanlivo naprosto skazená, ale v skutočnosti tak veľmi svoje šťastie hľadajúca Grušenka – dosiaľ neznáme črty svojho hereckého umenia. Uchvacuje najmä svojou do najmenších detailov premyslenou hrou.“<sup>43</sup>

Avšak ostatní dopadli zle. Úplným nepochopením postavy sa vyznačoval Dušan Blaškovič ako otec Karamazov, pretože ten bol v jeho podaní „iba starým chlípnikom, ktorý sa v značnej miere pričiňuje o nemiestne smiechy v hľadisku“<sup>44</sup> a jeho výkon prezrádza iba „akýsi primárny dotyk s postavou, ktorú pochopil v jej najzjednodušujúcich obrysoch.“<sup>45</sup> Neuspeli ani synovia. Iba Dimitrij Vladimíra Müllera bol pochválený za to, že je „predovšetkým úprimný tak vo svojej divosti, výbušnosti, ako aj vo svojej nežnosti a odriekaní.“<sup>46</sup> Do postavy Ivana Karamazova na Novej scéne vôbec nemali vhodného herca, a tak prizvali Ela Romančíka zo SND. Nepomohlo ani to, „vyšiel v inscenácii matne a jednostrunne.“<sup>47</sup> Aľošu zverili začiatočníkovi, čerstvému absolventovi VŠMU Ľubovi Romanovi, a ten prepadol na celej čiare (zostal len „v neurčitom náznaku“<sup>48</sup> a „v zjednodušenej podobe“<sup>49</sup>). Popri Oľge Zöllnerovej sa ukázalo, že Eliška Müllerová (Kováčiková) v Katerine „dostala príležitosť nad svoje sily.“<sup>50</sup>

Celkom oprávnené sa kritik v titulku svojho článku spytoval: „Dostojevskij bez hercov?“ A hneď si aj odpovedal, že hodnoty tu boli rozriedené „hereckou povrchnosťou.“<sup>51</sup>

<sup>42</sup> OBUCH, Ladislav: *Rozpaky nad Dostojevským*. Večerník, roč. 12, 30. 10. 1967, s. 3.

<sup>43</sup> F-a: *Bratia Karamazovovci vo všedný deň*. Hlas ľudu, roč. 14, 14. 11. 1967, s. 4.

<sup>44</sup> F-a: *Bratia Karamazovovci vo všedný deň*. Hlas ľudu, roč. 14, 14. 11. 1967, s. 4.

<sup>45</sup> OBUCH, Ladislav: *Rozpaky nad Dostojevským*. Večerník, roč. 12, 30. 10. 1967, s. 3.

<sup>46</sup> MRLLIAN, Rudolf: *Karamazovci na Novej scéne*. Predvoj, roč. 3, 9. 11. 1967, č. 45, s. 10-11.

<sup>47</sup> POLÁK, Milan: *Dostojevskij bez hercov?* Pravda, roč. 48, 8. 11. 1967, s. 2.

<sup>48</sup> SLIVKO, Ján: *Bratia Karamazovci na Novej scéne*. Film a divadlo, roč. 12, 6. 1. 1968, č. 1, s. 12.

<sup>49</sup> MRLLIAN, Rudolf: *Karamazovci na Novej scéne*. Predvoj, roč. 3, 9. 11. 1967, č. 45, s. 10-11.

<sup>50</sup> OBUCH, Ladislav: *Rozpaky nad Dostojevským*. Večerník, roč. 12, 30. 10. 1967, s. 3.

<sup>51</sup> POLÁK, Milan: *Dostojevskij bez hercov?* Pravda, roč. 48, 8. 11. 1967, s. 2.

<sup>41</sup> BELNAYOVÁ, Katarína: *Prekladala som francúzskych Karamazovovcov*. Bulletin k predstaveniu *Bratia Karamazovci*. Bratislava, Nová scéna, 1967.

Zdá sa, že vtedy už zrelému režisérovi Jozefovi Palkovi, ktorý mal za sebou aj také inscenácie, ako Sartrovho *Diabla a páňboha* v SND, sa nepodarilo prekonať zásadné problémy Novej scény: zle vybudovaný herecký súbor, improvizovaná dramaturgia, nevyhranený adresát. (Premiéra bola údajne organizovaným predstavením „pre viac ako mladú mládež.“<sup>52</sup>) Režisér v spolupráci so scénografom Ottom Šujanom pripravili navyše ešte aj mohutne pôsobiacu scénu s pozlátenými ikonami a štyrmi rôzne natočenými schodiskami, čo nijako neprispievalo k štýlovému vyhraneniu inscenácie, ani k prepotrebnej komornosti priestoru, ani k uľahčeniu mizanscén.

Tým, že napriek lepšiemu poznaniu odkazu Jacquesa Copeaua v tejto inscenácii vyprchali väzby naňho, ktoré boli prítomné ešte roku 1947 aspoň v intuitívnej podobe, vyprchala aj výpoveď či dokonca zmysel inscenácie roku 1967. Neprispela ani k lepšiemu poznaniu diela Fiodora Dostojevského, ani k prenosu inšpirácií z moderného francúzskeho divadla, ani k rastu hereckého súboru Novej scény. „Vlastný zmysel, zameranie, myšlienková náplň diela sa stratila kdesi v nedohľadne.“<sup>53</sup>

Rokom 1967 sa skončila stručná kapitola prieniku inšpirácií Jacquesa Copeaua do slovenského divadla. Keď znova uviedli u nás *Bratov Karamazovcov*, tentoraz to bolo na javisku Malej scény SND 27. júna 1981 v réžii Pavla Haspru, nesiahli už po francúzskej dramaturgii, ale po divadelnej úprave Ewalda Schorma.

V nasledujúcich obdobiach sa však začal k nám Jacques Copeau približovať v sprostredkovanom, historiografickom odraze. V článkoch pre časopis Javisko, v spomienkach naňho, v preložených knihách niektorých jeho žiakov, vo všeobecnej historiografickej literatúre. Postupne sa nám priradil k základnému odkazu európskej moderny a avantgardy, ktorá sa u nás vyučovala a o ktorej sa naši divadelníci dozvedali rôznymi cestami. Pravda, oproti ruskej, českej, poľskej i nemeckej, sa francúzska iniciatíva započatá v Starom holubníku na začiatku 20. storočia doposiaľ spracovala u nás asi najmenej a na tomto poli nás čaká ešte dosť práce. Jacques Copeau je vzhľadom na význam jeho odkazu u nás stále primálo známy.

## MILOŠ MISTRÍK

### JACQUES COPEAU, HIS DOSTOEVSKY AND SLOVAKIA

Jacques Copeau dramatized the novel *The Brothers Karamazov* by Dostoevsky together with Jean Croué in 1911 for Théâtre des Arts. It was then presented several times in his Paris theatre Vieux-Colombier. The dramatization was reflecting Jacques Copeau's theatrical ideas through which he succeeded to rebuild the French theatre in the middle of 20th century. This dramatization was presented twice also in Slovakia. By a coincidence, it happened in the same Bratislava theatre – at Nová scéna.

First time it was in 1947, translated by Helena Malířová and Zora Jesenská directed by Drahoš Želenský. Various positive stimuli with respect to the Slovak dramatic art

were brought up by this production. The second staging took place in 1967, translated by Katarína Belnayová, directed by Jozef Palka. The dramatization from 1911 was not anymore suitable for the theatre of sixties and the Nova scena troupe was not able to perform demanding characters of Dostoevsky creation.

*Táto štúdia je súčasťou výstupu z grantového projektu VEGA č. 2/3134/25.*

<sup>52</sup> ŠMIDOVÁ, Majka: *Dostojevskij tvrdým orieškom*. Lud, roč. 20, 3. 11. 1967, s. 4.

<sup>53</sup> OBUCH, Ladislav: *Rozpaky nad Dostojevským*. Večerník, roč. 12, 30. 10. 1967, s. 3.

## TYPOLÓGIA TECHNICKÝCH OBRAZOVÝCH MÉDIÍ

(Dokončenie)

MARTIN PALÚCH

*„Katoptrický svet je realita schopná vyvolať dojem virtuality.  
Semiozický svet je virtualita schopná vyvolať dojem reality.“*

Umberto Eco

Nasledujúcu kapitolu venovanú analýze typov technických obrazov inšpirovala práca Umberta Eca nazvaná O zrkadlách, v ktorej Eco okrem iného okrajovo uvažuje o určitých vývojových štádiách ľudskej skúsenosti s obrazmi. V prípade typov znakov ako odtlačkov, kam zaraďujeme fotografiu i film, Eco poznamenáva: „Táto rôznohmostnosť, typická pre všetky odtlačky, pôsobí, že v ontogenéze subjektu je vývojové obdobie fotografie oveľa neskoršie ako vývojové obdobie zrkadla.“<sup>1</sup> Ak začneme uvažovať o technických obrazoch v intenciách tejto premisy, ešte zreteľnejšie sa ukáže prepojenosť medzi zrkadlom, fotografiou, filmom a subjektom, ktorý tieto obrazy účelovo využíva. Preto je potrebné zaoberať sa obrazmi najmä z hľadiska subjektu, ktorý ich vníma, respektíve interpretuje. Už sme v prípade zrkadla hovorili o auto-referencii, čiže o priamom vzťahu medzi zrkadlovým obrazom a jeho referentom ako príčinou tohoto obrazu. V prípade referenta dochádza k zdvojeniu jeho materiálnej povahy v prítomnosti. Pri účelovom porovnaní jednotlivých obrazov iniciovaných zrkadlením, fotografovaním a filmovaním, nám iste neunikne pozoruhodná vlastnosť zrkadiel. Ako zarámované plochy môžu v určitých momentoch vystupovať zrkadlové obrazy ako filmové zábery, ale nikdy nemôžu vystupovať v úlohe fotografií, nedokážu imitovať fotografický obraz. Nasledujúce delenie sa uskutočňuje s ohľadom na kategóriu pozorovateľa/diváka a jeho zmyslové vnímanie jednotlivých konkrétnych typov obrazov:

A) Definujme charakter situácií, ktoré môžu nastať medzi pozorovateľom a zrkadlom, pričom vzniká vo vedomí pozorovateľa prítomný čas zrkadlového obrazu v ráme. Tieto situácie imitujú skúsenosť s filmom.

Všetky aspekty odrazeného obrazu v statickom zrkadle závisia od kategórie pozorovateľa, jeho nehybnosti či pohybu.

Všetky aspekty odrazeného obrazu v zrkadle, ktoré je v pohybe, závisia od kategórie pozorovateľa, jeho nehybnosti či pohybu.

Po zbežnej úvahe zistujeme, že tvorcom zrkadlového obrazu môže byť buď divák, alebo len zrkadlo, prípadne divák aj zrkadlo. Zrkadlové obrazy vznikajú ako dôsledok auto-referencie medzi „senzitívnou“ plochou a referentom, keď priame zdvojenie na-

stáva vždy a výlučne priamou cestou. Zrkadlo môže, ale nemusí vystupovať aj ako prirodzený prírodný jav; netvorí znaky.

B) Definujme charakter situácií, ktoré môžu nastať medzi divákom a fotografickým obrazom pričom vo vedomí pozorovateľa vzniká prítomný obraz konkrétneho úseku času v určitom formáte.

Ani jeden aspekt fotografického obrazu nezávisí od kategórie diváka, jeho nehybnosti respektíve pohybu.

Všetky aspekty fotografického obrazu sú závislé od zvoleného formátu fotografie a použitého podkladového materiálu.

Prítomný obraz konkrétneho úseku času (fotografia) je závislý na konkrétnom materiálnom nositeľovi obrazu. Fotografia je technický fenomén tvoriaci znaky, schopný distribuovať umelý, čiže kultúrou podmienený význam.

C) Definujme charakter situácií, ktoré môžu nastať medzi divákom a filmovým záberom, pričom vzniká vo vedomí pozorovateľa prítomný čas filmového obrazu v ľubovoľnom formáte.

Ani jeden aspekt filmového obrazu nezávisí od kategórie diváka, jeho nehybnosti respektíve pohybu.

Ani jeden aspekt filmového obrazu nezávisí od zvoleného formátu projekčnej plochy.

Prítomný čas filmového obrazu vzniká len pri projekcii. Film je technický fenomén tvoriaci znaky, schopný distribuovať umelý, kultúrou podmienený význam.

Zrkadlo je senzitívnym, priestorovo presne vymedzeným povrchom prítomného obrazu, priestoru a času. Fotografia je fixným povrchom obrazu konkrétneho úseku času a priestoru, ktorý sa už odohral. Film vzniká zo sledu fotografických obrazov, ktoré počas projekcie tvoria nedeliteľný časový úsek obrazu prebiehajúci v prítomnosti, napriek tomu, že sa už v skutočnosti stal.

Nasledujúce porovnanie by sme chceli viesť v medziach súčasných perspektív a trendov, keď v kultúre očividne prebieha stieranie hraníc medzi tvorcami obrazov a divákmi, konzumentmi obrazov. Dalo by sa špekulovať aj nad tým, že tvorca je aj prvým divákom, respektíve cez deň sa venuje tvorbe svojich obrazov a večer konzumácii obrazov iných tvorcov. Aby sme zachovali diachrónny prístup výskumu, je na mieste zdôrazniť, že fotografia i film boli pôvodne fenomény zahalené závojom výlučnosti. Tvorcovia fotografií i filmov patrili k elitárskym profesným stavom, asi ako maliari alebo hudobníci. V súčasnosti sa následkom miniaturizácie, automatizácie a voľnej dostupnosti fotografickej a kamerovej techniky hranice medzi tvorcami obrazov a ich divákmi stierajú. Základný rozdiel medzi tvorcom a divákom by sme mohli definovať na zjednodušenom príklade s tromi neznámymi. A je tvorca obrazu, B bude obraz alebo prístroj (aparát) a C bude divák. Tvorca sa nachádza výlučne za aparátom, je za obrazom. Vykúka z obrazu na diváka. Miesto diváka je výlučne pred obrazom. Tvorca subjektívne vyberá to, čo cez objektív aparátu bude objektivizovať do tvaru obrazu, aby následne tento obraz predložil divákovi na subjektivizáciu. Z tohoto modelu je zrejmé, že môžu nastať tri rôzne situácie a z nich vyplynúť tri kategórie diváka. Prvá kategória, nazvime ju autorský divák, nastane vtedy, keď A je určite totožné s C,

<sup>1</sup> ECO, Umberto: *O zrcadlech a jiné eseje*. Praha : Mladá Fronta, 1992, s. 45.



ale môže byť totožné aj s B (autoportrét), čiže  $A + B + C = ABC$ . Druhá možnosť bude tvoriť kategóriu herecký divák, v rámci ktorej sa C rovná B, čiže  $B + C = BC$ . Tretí variant je najčastejší a týka sa výlučne všeobecnej kategórie diváka, keď A aj B aj C vystupujú samostatne, čiže  $C = C$ . Pri dôslednejšom skúmaní zisťujeme, že kategória autorského diváka je totožná s bežnou skúsenosťou so zrkadlovým obrazom každého z nás. Druhá kategória hereckého diváka je totožná s bežnou skúsenosťou každého z nás, ktorú prežívame v situáciách, keď nás niekto fotografuje alebo filmuje. Tretia kategória všeobecného diváka je prirodzenou súčasťou našej súčasnej existencie vo svete vizuálnych masmédií. Treba ešte poznamenať, že existujú obrazy, ktoré nemajú tvorcu v pravom zmysle tohoto slova. V týchto prípadoch prístroj absorbuje kategóriu tvorcu i prirodzeného pohľadu a vytvára obrazy automaticky. V súčasnosti sa neraz a čoraz častejšie dostávame do konfrontácie aj s obrazmi tohoto typu.

Na základe prezentovanej analýzy typov divákov sa dostávame bližšie k pochopeniu nášho prežívania typov obrazov.

Teraz, keď sme si definovali pomerne presne všeobecné parametre troch typov obrazov z hľadiska ich vnímania divákmi, môžeme vidieť nepopierateľnú súvislosť v rade obrazov zrkadlových, fotografických a filmových, ktorá formovala našu skúsenosť s identifikáciou a prežívaním zobrazených jednotlivostí. Dvojpánovosť je typickým prejavom skúsenosti človeka so zrkadlom, keď mozog koriguje prevrátenú skutočnosť v zrkadle tým, že sa pozorovateľ identifikuje s obrazom. Netreba ale zabúdať ani na fakt, že žiaden človek si nevidí do vlastnej tváre, čiže je od malička v konfrontácii s tvármi iných, s ich gestickou a mimickou výbavou. S vlastnou tvárou sa identifikuje len prostredníctvom zrkadla. Práve vďaka prirodzenému pozorovaniu tváre iného, čiže vďaka zabúdaniu na vlastnú tvár sa uskutočňuje identifikácia a rozpoznávanie pocitov, ktoré z našej skúsenosti rozpoznávame práve prostredníctvom tváre niekoho iného. Práve preto je identifikácia súčasťou bežnej medziľudskej komunikácie, či už medzi živými ľuďmi alebo ich obrazmi. Divák nerozlišuje realizmus a znakovú povahu technických obrazov, ale podriaďuje sa fikcii znakovkej hyperreality priamo<sup>2</sup>. Ak sú fotoaparát a kamera prístrojmi zostrojenými podľa obrazu ľudského oka, potom fotografia i film ako obrazy len imitujú podnety, prichádzajúce do prirodzeného zmyslového centru človeka a to konkrétne – centra videnia. Konfrontácia človeka so žánrovým filmom poukazuje na variabilnosť ľudských reakcií závislých od optického vnemu. Pritom nie je rozhodujúce, či ide o realitu a reálnu udalosť, alebo len o jej obraz. V prípade, že by nás obrazy až tak nezasahovali práve prostredníctvom črt tváre<sup>3</sup>, ktoré sú hlavným zdrojom odlišností, asi by ľudstvo začalo zmyšľať úplne inak. Vo filme *Copy Shop* (r. Wirgil Widrich, 2001, Rakúsko) identické kópie prenasledujú originál, z ktorého vznikli, ten pred nimi uniká na továrenský komín a strmhľav sa zrúti k zemi nasledovaný vernými kópiami. Inštancia všeobecného diváka sa opiera o kategóriu svedka<sup>4</sup>. Televízne vysielanie je nepretržitým prúdom obrazov, ktoré si

<sup>2</sup> Príbeh o Narcisovi, Kráska a zvieratá, Portrét Doriana Greya od Oskara Wilda alebo Dreyerova Panna Orleánska sú mýtickým predobrazom a dôkazom vystihujúcim odpovede na kladené otázky týkajúce sa tejto témy (pozn. autora).

<sup>3</sup> Deleuze hovorí o kinematografii založenej na obraze-afekte (pozn. autora).

<sup>4</sup> Inštancia všeobecného diváka sa na základe tele-referencie opiera o kategóriu nepriameho svedka. Inštancia hereckého diváka sa na základe tele-referencie opiera o kategóriu zúčastneného a inštancia autorského diváka sa opiera o kategóriu priameho svedka na základe priamej referencie so zobrazeným objektom (pozn. autora).

vyžaduje účasť nepriamych svedkov práve pre momenty, ktoré sa opakujú, sú vo väčšine prípadov reklamou. Masová obľúbenosť televízie, formátov DVD a zánik kín sú založené na predpoklade, že človek preferuje možnosť do vysielania vstupovať a upravovať ho podľa vlastných predstáv. Kino je v tomto smere veľmi obmedzujúce a nekomfortné zariadenie, lebo obmedzuje akúkoľvek aktívnu interakciu.

### Poznámky k reality show

Všetci si dokážeme predstaviť film, ktorý by sa bez nášho vedomia odohrával v zrkadle. Ani pri najväčšom úsilí by sme si to nemuseli všimnúť, pokiaľ by nás na to niekto neupozornil. Vo filmovej praxi je bežné využívanie zrkadlickej plochy napríklad na rozširovanie možností vnútrozáberovej montáže. Vzhľadom na pôsobenie technických obrazov na subjektívne zmyslové vnímanie je potrebné zaoberať sa obrazmi aj na základe ich súvislosti so zrkadlom. Technické obrazy pôsobia na divákov na základe tele-referencie, keď medzi divákom, obrazom-znakom a jeho referentom, ktorý obraz-znak zastupuje, vzniká medzera: časová i priestorová v prípade fotografie ako prítomného obrazu času, časová i priestorová v prípade záberu, s tým rozdielom, že prítomný čas obrazu vo forme projekcie ostáva. Keď sme si osvetlili základné rozdiely medzi troma skupinami možných obrazov, kde v prvom prípade, čiže pri zrkadle, ide o jav asemiotický a v druhých dvoch o javy semiotické, porovnajme si vzťahy medzi obrazmi a referentmi z hľadiska subjektu. Zamerajme sa na veľmi pozoruhodný jav, ktorý môže nastať medzi divákom a priamym televíznym prenosom obrazu. Kvalita tohoto vzťahu sa môže označiť za semiotickú reprodukciu asemiotického zrkadlového obrazu. Predstavme si situáciu, že vstupujeme do predajne s televíznymi monitormi, pričom na jednotlivých monitoroch pozorujeme vlastný obraz podobne, ako keby sme stáli pred zrkadlom. Vďaka kamerovému zariadeniu sa stávame súčasťou obrazu na monitore v prítomnom čase – tak ako pred zrkadlom. Rozdiel však môže byť v tom, že kamera, ktorá nás sníma, je v inom uhle ako monitor. Podobne sa správa aj obraz, reprodukuje našu postavu, rámuje ju, ale uhol obrazu nám prezradí, že ide len o imitáciu dôverne známeho zdvojenia, ktoré poznáme z používania zrkadiel. Napriek tomu máme sklon k predstieraniam, že ide aj nejde o ten istý obraz, že sme aj nie sme pred zrkadlom. Baudrillard by povedal, že ide o typický úkaz z obdobia videa, keď sa človek a obraz stávajú súčasťou integrálneho obvodu. Sú súčasťou obvodu, kde na jednej strane stojí človek, ktorý spúšťa sústavu a ovplyvňuje obraz, na druhej strane je obraz, ktorý vzniká a ovplyvňuje vnímanie tohoto človeka. Vráťme sa však k našej situácii. Ide o imitáciu prirodzeného javu, zrkadlenia, keď vzniká nekonečne dlhý, pre diváka vždy prítomný čas obrazu, ohraničený zapnutím a vypnutím sústavy, vstupom a výstupom zo snímaného poľa. Prítomný čas obrazu je totožný s prítomným časom zobrazovanej udalosti podobne, ako je to v súvislosti so zrkadlami. Samozrejme, tento efekt je vyvolaný zámerne, lebo stojí na efektnej a účelovej ľsti a atrakcii, za predpokladu, že každý si všimne monitor, ktorého obrazovou súčasťou sa chtiac-nechtiac stal. Subjekt sa objektivizoval v zdvojení na ploche obrazu v prítomnom čase tohoto obrazu. Reality show nás konfrontuje s realitou podobným spôsobom a to tým, že nám strategicky podsúva obrazy, s ktorými sa jednoducho identifikujeme na základe výberu jedincov z davu, ktorý reprezentujú široké spektrum divákov. Ich obraz si následne privlastňujeme, ako keby išlo o nás samých, nevýlučných a masových divákov. Televízie týmto spôsobom

útočia na elitný starsystem filmových hviezd. Následne vytvoria interaktívnu hru medzi obrazmi účastníkov a divákmi. Fabulu si vypožičajú z klasických žánrov, ako sú napríklad melodráma, dobrodružný film alebo psychologický thriller. Aktér/obraz následne naplní schému stratégie hry spôsobom, ako keby ju sám tvoril priamo na scéne. Aktér improvizuje v priamom prenose a bez scenára si vyžaduje priazeň publika. Pútavosť relácie je založená na neočakávaných a nepredvídateľných momentoch, ktoré sú podriadené len času vysielania reality show (1, 2, 3 mesiace). Exhibicionistické atrakcie, ktoré reality show ponúka, tvoria hru s aktérmi hrajúcimi bez scenára, ale naplňajúcimi stratégiu vopred vybranej žánrovej schémy.

Ak by sme chceli analyzovať tri inštancie – Vedenie, Moc a Subjektivitu, ktoré postuloval Michel Foucault na príklade našej skúsenosti s technickými obrazmi, dospeli by sme k pozoruhodným zisteniam. Vedenie vystihuje sledovanie dostupných obrazov. Moc môže byť odvodená od disponovania obrazmi vo všeobecnosti a Subjektivita sa utvára interakciou so všetkými typmi možných obrazov. Táto skutočnosť platí pre všetky historické etapy vývoja ľudstva, ale práve súčasnosť nám ponúka najadekvátnejšie dôvody na skúmanie.

### Montáž – aparát, jazyk, znak

Fotografia ako kultúrny fenomén 19. a 20. storočia, založený na variovaní inovácií a opakovaní, si v celom neskoršom vpáde technických obrazov audiovizuálnych médií do bežného života udržiava na diachronickej rovine primárne postavenie. Stala sa prvým technickým obrazovým umením, ktoré modifikuje vlastnosti invariantného modelu, akým je pre technické obrazy zrkadlo. Dôvod je pomerne jednoduchý. Výtvorné umenie pred nástupom fotografie a filmu nepociťovalo potrebu rozvíjať možnosti psychologické identifikácie diváka s obsahom umeleckého diela, pretože nemalo schopnosť v takom rozsahu imitovať jeho subjektívne zorné pole. Nesledovalo zámer psychologicky identifikovať postavu na obraze a diváka, ani splynutie subjektu a objektu na základe realistickej podobnosti. Len veľkí majstri štetca dokázali vyvolať ilúziu živého dojmu vystupujúcu z portrétu (napríklad v prípade Rembrandta). Dostupnosť týchto diel však nebola masová. Napriek snahám niektorých umelcov psychologické stotožnenie spravidla nenastalo. Na povrch skôr vystupovali estetické kvality zobrazenia a zručnosť umelca. Obrazy postáv antiky, alegorické výjavy zo života svätcov, sakrálné výtvorné umenie, všetky tieto obrazové formy predstavujú symbolický a idealizovaný svet výtvorného umenia, ktorý naplňal estetickú, politickú a didakticko-etickú funkciu. Na druhej strane stál v ostrom protiklade so skutočnosťou. Symbolické paralely podnecovali imaginárne myslenie, čím sa skutočnosť zámerne idealizovala, prikrašľovala a účelovo interpretovala. Až technické umenia preniesli dôraz kultúry na realizmus, čím sa odstránili snahy deformovať realitu, no na druhej strane sa objavili silné tendencie skutočnosť upravovať, falšovať, heroizovať a symbolicky navádzať iluzívnosť technického realizmu na kalkulované ciele. Psychologická dôveryhodnosť technického objektivismu umožňuje podsúvať vyfabrikované reality divákovi, spoločnosť sa následne s nimi stotožňuje a snaží sa ich kopírovať v bežnom živote. Obrazy v dejinách kultúry ovplyvňujú skutočnosť viac ako kedykoľvek predtým.

Napríklad tradičná fotografia zachytáva na ploche ikonické vlastnosti reality a najmä rozširuje pôvodnú vlastnosť zrkadla tým, že je nosičom informácie a zároveň umelou,

resp. externou pamäťou. Uchováva „symptómy“ hmoty a premieta jej aspekty do tvaru hodnoverného odtlačku, zhodného s fotografovaným reálnym objektom. Vzniká presný typ obrazu, nazvime ho napríklad portrét, ktorý verifikuje pôvod zobrazenej reality. Týmto spôsobom založeným na odtlačku reprezentuje fotografia vo svete symbolických systémov fenomén, ktorý na základe presných pravidiel „prekladá“ reálne objekty na vecné konfigurácie. Vznikajú presné ikonické typy obrazov. Tieto typy premietnuté na plochu vytvárajú identické dvojrozmerné konfigurácie vecí podľa analogických vzťahov, aké im prislúchali v realite. Fotografia vytvára istý druh umelej externej pamäte, plošný nosič zakódovanej informácie, ktorý má mnohostranné využitie, napríklad pri falšovaní reality, špionáži, satelitnom fotografovaní a pod. Fotografia má technickú schopnosť aktualizovať vo vedomí prijímateľa minulé stavy hmoty v konkrétnom časopriestorovom vzťahu. Ako magické zrkadlo uchováva a distribuuje zachytenú informáciu na svojom povrchu.

V prípade filmu ide v podstate o rovnaký proces, až na to, že výsledne vzniká projektívny typ kódu. Ide o identický prepis odrazeného svetla od trojrozmerného fotografovaného objektu v pohybe, ktorý sa na základe istých pravidiel prístrojovej kodifikácie premietne na svetlocitlivú emulziu filmu. Použitý aparát spolu so svetlom a podľa jeho vnútorného nastavenia kodifikuje (formálne v dvojrozmernom vizuálnom kóde pri fotografii a trojrozmernom projektívnom kóde pri filme) vlastnosti zobrazeného objektu a prenáša ich na rovinu plátna či fotografického materiálu (film, papier, drevo, plátno atď.). Fotografia i film následne substituujú v semiotickom zmysle nahradený objekt. Vytvárajú znaky a na rozdiel od zrkadla, ktoré je asemiotické a znaky nevytvára, podliehajú semióze (pozri U. Eco).<sup>5</sup>

„To znamená: súčasná fotografia koná sprostredkovateľské služby, je optickým zástupným znakom ...“<sup>6</sup> Keďže ide o prepis, záznam podľa istých špecifických pravidiel (vzniká znak/symbol) a aj tento proces podlieha vplyvom nastavenia prístroja presne vymedzenej kodifikácii. Tieto znaky/symboly kreuje systém kodifikovaný v programe aparátu, ktorý môže, ale nemusí, nie je to pravidlo, obsluhovať funkcionár-fotograf. Každý prístroj a priori už pred použitím obsahuje určitý rozsah predurčených pravidiel kodifikovania ukotvených v programe prístroja. Okrem toho sa jazyk aparátu dekoduje do textu v návode na jeho použitie. „Dokonalý prístroj (fotoaparát, kamera – pozn. autora) je ten, cez ktorý je znázornený kód celkom upravený pomocou automatického programu – a tým pádom už viac nevyžaduje operačné inštrukcie na obsluhu. (Dĺžka operačných inštrukcií je vzhľadom k stupňu automatickosti aparátu porovnateľná diverzná.)“<sup>7</sup>

Základná premisa definujúca akýkoľvek jazyk znie, že reprodukovateľným môže byť len taký kód jazyka, ktorý disponuje vlastným systémom pravidiel kodifikovania a obsahuje artikulačnú jednotku. Každý fotoaparát ako prístroj technickej revolúcie takýto systém pravidiel kodifikovania má. Je obsiahnutý v programe prístroja. Keby existoval na svete len jeden a ten istý typ fotografického prístroja, pravdepodobne by takisto existoval len jeden a ten istý model jeho jazyka a presného vyjadrovania. To je, samozrejme, len špekulácia. Výstupom každého konkrétneho fotografického prístroja

<sup>5</sup> ECO, Umberto: *O zrcadlech a jině eseje*. Praha : Mladá Fronta, 1992.

<sup>6</sup> KRACAUER, Siegfried: *Fotografia*, In: *Iluminace*, Praha : Národní filmový archiv, 1995, roč. 7, č. 2, str. 107.

<sup>7</sup> MÜLLER-POHLE, Andreas: *Information Strategies Information strategies*, at: [www.equivalence.com/labor/lab\\_mp\\_wri\\_inf\\_e.shtml](http://www.equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml)



## VEREJNÝ ČLOVEK 1970 – 1980 (Pokus o sociotológiu postáv)

JANA DUDKOVÁ

Kontinuitu nemôžeme oddeliť od príležitostných vízií diskontinuíť. A naopak, za diskontinuitami je často možné nájsť až nepríjemné množstvo stôp kontinuity.

Relatívnu kontinuitu tvorby v rámci celovečerného hraného filmu na prelome 60. a 70. rokov zaručovala už skutočnosť, že sa aj po roku 1968 realizovali vopred pripravené scenáre a vedľa nových projektov „normalizovanej“ dramaturgie sa ešte v rokoch 1970 a 1971 nakrúcali filmy podľa scenárov z konca 60. rokov.<sup>1</sup>

Vyjasnenie ideologických požiadaviek, ale aj nemožnosť ignorovať modernizáciu rozprávania a nárast komplexnosti psychológie postáv a tém, ako aj nárast nejednoznačnosti zmyslu použitých postupov počas uplynulej dekády však vytvorilo situáciu, v ktorej dojem kontinuity vyvstával z napodobňovania formálnych prvkov, dejových schém a problémov známych z filmov 60. rokov – často v polemickej podobe. Napriek tomu však už v rokoch 1970 a 1971 niektoré filmy ponúkali pozoruhodnú mieru explicitného rovnako ako implicitného cynizmu, a práve ten považujem za rozhodujúci aspekt prechodu do režimu „zrozumiteľného“ filmu druhej polovice 70. rokov, keď sa vedľa naivnej ideologickej transparentnosti ocitali diela miestami takmer nepochopiteľne ambivalentné (napr. Uhrov film *Keby som mal dievča*, 1976) alebo také, čo sa stavali voči kliše socialistického realizmu výrazne kriticky (napr. Hollého, neskôr Trančíkove či Feničove filmy).

Cynizmus by sme v intenciách reflexií „postmodernej“ spoločnosti u Slavoj Žižeka<sup>2</sup> mohli chápať ako charakteristiku ideologických systémov, ktoré už majú za sebou dôkladnú, rešpekt si vynucujúcu kritiku. Cynizmus v kinematografii 70. rokov sa neprejavuje len v samotných filmoch. Práve cynizmus je aj jedným zo znakov povestných stratégií tzv. normalizovanej dramaturgie – je prítomný napríklad už v spôsobe „distribúovania“ najpozoruhodnejších režisérov predchádzajúcej dekády do jednotlivých úsekov národnej kinematografie i mimo nich, následkom čoho z tejto skupiny tvorcov Štefan Uher a Martin Hollý ako jediní mohli nakrúcať celovečerné hrané filmy, kým Dušan Hanák a Juraj Jakubisko niekoľko rokov nakrúcali iba dokumentárne filmy a celovečerné filmy Eliáša (Ela) Havettu z rokov 1969 a 1971 boli uzavreté do trezorov a stali sa jeho poslednými.<sup>3</sup>

Už je známym kliše, že možnosť nakrúcať (najmä hrané filmy) bola zároveň neoddeliteľná od nutnosti pochopiť požiadavky systému – a zároveň sa v nej skrývala osobitná klasifikácia, ktorá retrospektívne takmer diskreditovala Uhrov a Hollého tvorbu, kým Hanáka i Jakubiska donútila po „náprave“ prejsť k omnoho kompromisnejším formám tvorby než v 60. rokoch.

Keďže táto téma už bola viackrát prebádaná, nebudem sa k nej vracáť – nie preto, že by som ju považovala za uzavretú, ale preto, že je mojim úmyslom poukázať na aspekty cynizmu, ktoré komplikujú aj samotné filmové texty.

Práve postupnosť formulovania ideologických požiadaviek normalizovanej kinematografie vytvára v dejinách slovenského hraného filmu osobitný korpus, vznikajúci od začiatku 70. rokov (aproximatívne) až do polovice dekády. Tento korpus zreteľne dokumentuje neistoty spojené so spomenutými, explicitnými rovnako ako implicitnými (či len samotnými režisérmi „domýšľanými“) požiadavkami. Napríklad filmy *Medená veža* (1970) a *Orlie pierko* (1971) sa napriek úspechu u divákov niekedy vnímajú ako prejavy zvláštnej diskontinuity v tvorbe Martina Hollého. Filmy *Javor a Juliana* (1972) či *Penelopa* (1977) ilustrujú tápanie Štefana Uhra a Jelena Paštékovej ich zaraďuje medzi príklady toho, čo nazýva „ornamentálnym manierizmom“.<sup>4</sup>

Na rozdiel od filmov produkovaných v prvej polovici 50. rokov prechod k zrozumiteľnému rozprávaniu (príbehov) počas 70. rokov oveľa viac než zo sovietskeho filmu socialistického realizmu čerpal z klasického hollywoodskeho filmu – najmä však v prípade Martina Hollého, ktorý sa ním inšpiroval už vo svojom celovečernom debute *Havrania cesta*.

Jedným z kľúčov k chápaniu zmien, ktorými prešli formálne často pomerne zaujímavé filmy ponúka axióma, podľa ktorej sa na začiatku 60. rokov z človeka verejného v slovenskej kinematografii stáva človek súkromný. Na začiatku nasledujúcej dekády sa deje opačný pohyb – „človek verejný“ však zostáva viazaný na dilemy vyplývajúce z jeho súkromného života a z túžob, ktoré kolidujú s tzv. záujmami spoločnosti, resp. s jeho spoločenskou funkciou.

Radostná vonkajškosť z 50. rokov by už bola anachronizmom, preto sa modely pre zdôraznenie vonkajškosti človeka hľadajú v rôznych, často na prvý pohľad paradoxných oblastiach: v klasickom americkom filme a v jeho obrazoch chlapeckosti, ktoré poslúžili nielen Martinovi Hollému (pre ktorého je rozvíjanie akéhosi „mýtu“ o chlapскеj cti jednou z dominantných línií ešte od filmu *Havrania cesta*), ale aj v niektorých filmoch o práci (napr. vo filme Jozefa Režuchu *Dosť dobrí chlapi*, 1971).

V prvkoch orálnej národnej charakterológie (televízne filmy Juraja Jakubiska zo „seriálu“ *Nevera po slovensky I., II.* – 1981, jeho film *Postav dom, zasad' strom*, 1979, či Ľapákovo *Pacho, hybský zbojník*, 1975), ale aj v konštruovaní osobitných „sympptomatológií“, ktoré sú počas celej dekády prekvapivo zjednodušené, klišeovité a nedôveryhodné, a to nielen u režisérov, ktorých by sme dnes bez výčitiek svedomia stotožnili s „diletantmi“ – ale, a predovšetkým, aj v hraných filmoch Dušana Trančíka, pre ktoré sa súzvuky „sympptomov“ budúceho diania v okolitom svete a symptómy, ktorými sa prezrádzajú jednotlivé postavy, stali základom tvorby osobitného autorského štýlu.

Jedným z ideálnych príkladov miešania „ideológií“, ktoré charakterizuje prvé roky

<sup>1</sup> Pozri MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 320.

<sup>2</sup> Porov. ŽIŽEK, Slavoj: *Metastaze uživanja*. Beograd: Biblioteka XX vek, s. 107-139.

<sup>3</sup> Viac pozri MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena, c. d., MACEK, V. (Ed.): *Elo Havetta (1938-1975)*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 1990, MACEK, V.: *Dušan Hanák*. Bratislava: Nadácia FOTOFO – Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum – Filmová a televízna fakulta VŠMU, 1996, MACEK, V.: *Štefan Uher (1930-1993)*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2002, a inde.

<sup>4</sup> MACEK, Václav – PAŠTÉKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 324-326.

ešte nekalcifikovaných normalizačných požiadaviek, je už spomínaná *Horúčka* Martina Hollého. Oplatí sa jej venovať i vzhľadom na to, že ide o fascinujúci (v pozitívnom, tak ako i negatívnom zmysle) pokus o dynamizáciu i zinvenčenie tézovitej „normalizačnej“ novely Jozefa Kota (z roku 1973) postupmi, ktoré sa objavovali v 60. rokoch – pričom výsledkom je niekedy polemické odmietnutie týchto postupov alebo obrazov, inokedy ich „organické“ použitie v rámci riešenia vnútorných morálnych problémov hrdinu, ktorý pod vplyvom horúčky začína trpieť halucináciami, túžobnými predstavami o konaní, ktoré sa mu nedarí uskutočniť, ale aj vlastnými spomienkami.

Netreba zdôrazňovať, že spomienky boli v prvej polovici 50. rokov (po filme *Varuj...!*), podobne ako iné prejavy vnútornej, „duchovnej“ aktivity postáv, zriedkavé. Významné miesto v príbehu získavajú až v Bielikovom filme *Štyridsaťštyri*. V *Horúčke* halucinácie plnia úlohu odhalenia morálne skompromitovanej spoločnosti a spomienky na otca poskytujú nielen model správania, ale aj skúšku, ktorá umožňuje hrdinovi zastaviť nebezpečnú objednávku v tlačiarňi, ktorej marionetovým riaditeľom sa stal.

Vo filme *Horúčka* Martin Hollý zdôrazňuje konflikt medzi hrdinom filmu a jeho družkou, vrcholiaci rozchodom, ktorý je v otázke konštrukcie rodových rol zdanlivo blízky poľskému filmu morálneho nepokoja. Aj tu je totiž záujem o veci fóra vyhradený mužovi, jeho partnerka sa skôr zaujíma o (erotickú) rozkoš. Na rozdiel od hystérie ako podstatného etického momentu reakčnosti žien v mnohých poľských filmoch (napr. v Zanussiho filme *Rodinný život*, 1971), v *Horúčke* je zdanlivá názorová zhoda emancipovanej družky nalomená tým, že zostáva len na úrovni jednotlivých verbálnych komentárov. Aj náznaky ženinej náruživosti nesúvisia s tým, že existuje systém, ktorý ničí individuum, ale skôr s jej prízemnosťou a s obmedzovaním sa na súkromný (partner-ský) život.

Hoci je formálne, budovaním atmosféry, morálny nepokoj *Horúčky* miestami blízky nepokoju filmov Petra Solana, povaha verejného človeka je v spomenutom filme odlišná. Vidíme to aj ak porovnáme *Horúčku* s filmom *Pán si neželal nič* (1970):<sup>5</sup> irónia Solanovho filmu spočíva v sledovaní podobného paranoidného mechanizmu, odhaľujúceho malosť jeho posluhovačov, aká sprevádzala jeho skoršie diela, zatiaľ čo *Horúčka* namiesto obmedzenosti verejného človeka – či namiesto konfrontácie viacerých hľadísk (svedectiev) – jednoducho navrhuje model človeka, ktorý sa dokáže povzniesť nad ekonomický úžitok a myslieť v prospech celej spoločnosti.

Práve nahradenie singularnosti, takej dôležitej pre Solana, ilúziou jednotnosti záujmov celku, je ďalším znakom normalizovaných príbehov.

Záujmy celku sa však nevzdávajú ilúzie, že sú u jednotlivca výsledkom zložitých morálnych konfrontácií s osobným životom, vlastnými túžbami, predstavami, či dokonca veľmi zjednodušenými stopami individuálnej histórie.

Kým v *Horúčke* sa morálne rozhodnutie láme cez virtuálny vzťah s otcom, uskutočňujúci sa v spomienkach a rozhovoroch, odvíjajúcich sa v predstavách hrdinu, ako aj cez aktuálnu krízu vzťahu s družkou, v Uhrovej *Penelope* sa napríklad hrdinka musí prebrodiť k vlastným rozhodnutiam konfrontáciou s idylicko-melancholickým obrazom ženy-čakanky.

<sup>5</sup> Výnimčnosť tohto filmu vyplýva aj zo skutočnosti, že bol ako jediný z filmov, vyrobených v roku 1970, „kontinuálne prepojený s dramaturgiou a orientáciou rokov 1968-1969“. In: MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 309.

V oboch prípadoch je dôležitý motív cesty, ktorá sa však v Hollého filme odohráva len vo vedomí hrdinu. Cesta je protikladom čakania, ktoré má vo filme *Penelopa* ambivalentný zmysel: na jednej strane čakanie signalizuje vernosť a predstavuje pozitívny znak „ľudovej“ tradície, ktorá v 70. rokoch opäť slávi návrat k štylizovaným folklórne-esencialistickým formám (vzďaľujúcej sa premenlivosti a singularnosti prejavov „tradičného života“ v kultúre predchádzajúcej dekády), na druhej strane však čakanie znamená aj činnosť, ktorej už nová doba nemôže rozumieť.<sup>6</sup>

Apoteóza verejného človeka, ktorý svoj súkromný život obetuje záujmom spoločnosti, však nikdy nie je jednoznačná. Odhaľuje skôr zvolenú selektívnu mriežku vnímania, súvisí so spôsobom, akým sa z vyžadovaných tém práce, národného povstania z čias druhej svetovej vojny či iných foriem zúčastňovania sa na živote kolektívu vyľučujú nielen prejavy súvisiace s nežartovným tematizovaním citov, ale napríklad aj s fyziologickým životom. Žiadané témy sú však najmä vo filmoch, realizovaných režisérmi excelujúcimi v 60. rokoch, komplikované množstvom zdanlivo vedľajších motívov, najmä však osobitným prežitkom z predchádzajúcej dekády – akousi materializáciou času. Hoci opäť dochádza k otupovaniu metafor, vo filmoch ako *Horúčka* alebo *Penelopa* sa vyskytujú aj miesta, v ktorých práve čas venovaný nedejovým, „neakčným“, alebo digresívnym motívom (prípadne aj motívom, súvisiacim s osobitným, akoby „neproduktívnym“ režimom pozornosti) umožňuje tvarovanie síce prchavého, ale predsa len čiastočne subverzívneho zmyslu vymykajúceho sa „plagátovým“ verziám obnovených ideálov socialistického realizmu.

Takýmto zmyslom je motív čakajúcej (teda nekonajúcej, ale ani nekontemplujúcej, čiže aj duchovne neaktívnej) ženy v *Penelope*, ktorý aj napriek tomu, že sa je vníma ako archaický, prechováva melancholické moderné poslanstvo života manipulovaného spoločenským systémom. vo filmoch, ktoré nesú stopy minulej subjektívizácie rozprávania. 70. roky sa ju často snažia objektivizovať napríklad voľbou nejednoznačných sledov (falošných) symptómov, ktorých význam neraz zostáva až po záver filmu nezreteľný a termín „manierizmu“ ospravedlňuje práve ich viazanosť na atmosféru, ktorú vyvolávajú, ako aj ich odpútanosť od konkrétnej diagnózy. Bublanie horského jazierka vo filme *Penelopa* vyvoláva neurčité napätie, symptómy hystérie manželky hrdinu sa ešte i vo filme *Pavilón šeliem* (1982) len letmo dotýkajú spoločenskej situácie.<sup>7</sup> Zdanlivo hermetickú, v skutočnosti však často len arbitrárnu symptomatológiu rýchlo prekonli filmári, ktorí sa pokúšali vysporiadať sa s novými požiadavkami socialistického realizmu, zato sa však usadila vo filmoch Dušana Trančíka ako osobitný znak jeho svojskej naratívnej „metódy“.

Pojem „ornamentálneho manierizmu“, ktorý Jelena Paštéková používa na pomenovanie štýlu nielen *Nevesty hôľ* Martina Ťapáka (1971) či filmov *Javor a Juliána* a *Penelopa*, ale aj *Letokruhov* Ľudovíta Filana (1972) a *Koncertu pre pozostalých* Dušana Trančíka (1976),<sup>8</sup> je však podnetný najmä pri reflexii „zverejnenia človeka“ v 70. rokoch.

Príklad adaptácií lyrizovanej prózy môže byť jedným z mimoriadne užitočných

<sup>6</sup> Postava „Čakanky“ je preto rehabilitovaná prácou, ktorou slúži „spoločnosti“ (tj. komunite osady, v ktorej žije).

<sup>7</sup> Na odlišné motívy „ornamentálnosti“ a „manierizmu“ u Dušana Trančíka na jednej strane a vo filmoch prvej polovice 70. rokov na druhej strane už poukázala Jelena Paštéková. In: MACEK, Václav – PAŠTĚKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 326.

<sup>8</sup> Tamtiež, s. 324-326.

vodítok pri posudzovaní premien vzťahu k folklóru a k národnej tradícii oproti predchádzajúcej dekáde. „Ornamentálny manierizmus“ totiž veľmi ľahko môžeme asociovať práve so stratou „pocitovej“ subjektivity vo filmoch, v ktorých zostal dominantný ideál ľudu/národa „spätého s prírodou“. V tomto „type“ filmov v 70. rokoch moderné postupy podliehajú akési profanácii, ktorá umožnila napr. Václavovi Macekovi hovoriť o nástupe skupiny diletantov. Ak porovnáme dve adaptácie lyrizovanej prózy, Grečnerov film *Drak sa vracia* z roku 1967 a Ťapákovu *Nevestu hól* z roku 1971, manierizmus prvého filmu zostane oproti druhému tlmenejší, ukotvený v osobitnom individualistickom chápaní vizuálnych a akustických vnemov.

Zatiaľ čo *Drak sa vracia* sleduje dobové návraty k lyrizovanej próze aj ako k alternatívnej verzii afektivity, *Nevesta hól* už „v duchu“ socialistického realizmu preberá hotové (symbolické) schémy (napr. podhľad-nadhľad, farebné filtre v žiarivých farbách, dynamická kamera). To znamená: nesnaží sa hľadať metafory intimizujúceho, neracionálneho, či fatalistického vzťahu k viditeľnému svetu ako možnému rezervoáru symptómov a metafor (a nie symbolov) – ktorý, naopak, Grečner uplatnil predovšetkým v kompozícii obrazov a hľadísk, zachovávajúc ich ambivaletnosť a otupujúc ich zaužívanú symboliku.

Lyrizovaná próza môže v sebe skrývať kryptonacionalistickú stratégiu naturalizácie (ktorá napriek verejnému odsúdeniu nacionalizmu má pevné miesto aj v ideológii socialistického realizmu), ale určite ponúka aj celkom odlišný, neverejný vzťah k svetu, ktorý každý človek môže rozpoznať aj mimo tzv. „politických mytológií“. Preto mala pre akési „režimy slasti“, ktoré vo svojich filmoch ponúkal Elo Havetta, obľuba lyrizovanej prózy také dôležité miesto, hoci sa nikdy priamo neprejavila v jeho filmových reflexiách slovenského folklóru (polemických, ironických, ale zároveň pevne ukotvených v existencialistickom vnímaní neukojiteľnosti túžby po slastiach a po únikoch zo stereotypov každodenného života).<sup>9</sup>

„Ornamentálny manierizmus“ vzťahuje Jelena Pašteková na prázdnotu postupov, ktoré nemajú čo povedať, teda na čosi, čo by sa dalo nazvať formou bez zmysluplného obsahu. Spája ho s „apolitickosťou, alegorickou nadčasovosťou a výrazovou nadbytočnosťou“.<sup>10</sup>

Skutočnosť, že film *Penelopa* vníma ako manieristický na rozdiel napríklad od filmu *Horúčka* vyplýva aj z nedostatku dostatočne jasného problému, ktorý *Horúčka*, zdá sa, naopak, má. Digresívnosť *Horúčky* v konečnom dôsledku smeruje k riešeniu problému, ktorý je z hľadiska staronového politického režimu skutočný. Stretnutie dvoch jazykov, rétoriky normalizácie a ambivalencií moderného filmu (ktoré pôsobi fascinujúco i subverzívne zároveň), sa v konečnom dôsledku deje v prospech prevracania zmyslu postupov, známych z filmov generácie samotného Martina Hollého.

Jedným z najvýraznejších príkladov sebavedomia znovuzavedenej povinnej ideológie predstavuje film *Dosť dobrí chlapi* Jozefa Režuchu. Film kombinuje dynamizmus akcie a obrazových kompozícií s existenciálnym podtextom, ktorý vytvára tak nasvietenie interiérov ako aj začleňovanie železných konštrukcií na stavbe do záberových kompozícií. Je to silne paradoxná forma, odkazujúca na stretnutia autentického pro-

stredia s technickými možnosťami kamery v európskej urbanistickej avantgarde 20. rokov, ako aj na existencialistickú modernu Giorgia de Chirika – pričom však moderná výtvarnosť tohto filmu funguje v rámci klasického obrazu-akcie, inšpirovaného okrem iného charakterizáciou postáv a vzťahov z klasického westernu.

Po tejto stránke, ale aj témou a základným príbehom ako aj klasifikáciou postáv film *Dosť dobrí chlapi* silne pripomína *Haवरaniú cestu*, jeden z prvých filmov obrodzujúcej sa slovenskej kinematografie začiatku 60. rokov. Ťažko by však bolo v tom vidieť pokus o degradáciu vzoru, alebo, naopak, o subverzívnosť.

Cynizmus v *Dosť dobrých chlapoch* rezonuje predovšetkým v použití postavy cynického, bývalého „doktora“, ktorý „čosi vyviedol, a potom sa na to zabudlo“, a ktorý za tmavými okuliarmi dôsledne ukrýva oči (ako „zrkadlo duše“). Narážka na to, ako sa vlastne dostal do partie vodičov nákladných áut, by ľahko mohla byť aj narážkou na politické čistky 50. rokov a preto prezentuje neochvejnosť politického systému, ktorý už nemusí „zatkať“ svoje prehrešky. Istá dávka subverzívnosti tu predsa len je – nie je totiž isté, čo a proti komu „doktor“ vyviedol. Jeho tmavé okuliare ako rekvizita klasickej hororovej symptomatológie z neho robia latentne zlého „Iného“ v psychoanalytickom zmysle. Pred záverom filmu sa však tento nebezpečne ambivalentný muž preukáže ako pozitívny hrdina, naplno participujúci na solidarite party, ktorá prišla svojho vedúceho odhovoriť od plánu priznať sa k svojim prehreškám, za ktoré by bol potrestaný. Jedinou postavou, ktorá na neobľomnej vzájomnej solidarite dlho participovať nechce, je protagonistu reprezentujúci „typ“ ironika-zvodcu. Tento rozdiel medzi ironikom a cynikom je výrazne symptomatický.

Film možno chápať ako obhajobu práva na individuálne, situačné posudzovanie aktu, ktorý by sa mohol v byrokratickom systéme považovať za trestný čin. Na rozdiel od podobného záujmu Solanových filmov sa však vo filme *Dosť dobrí chlapi* nielenže nedostávame pred súdnu inštanciu, ale ani na chvíľu nevidíme žiadneho predstaviteľa súdiacej moci. Kým osamelý vedúci party kráča, snímaný z vtáčej perspektívy, smerom k budove, v ktorej má svojim nadradeným priznať, že zhršil, jeho parta mu preruší cestu a spolu s ním vyráža na svojich mohutných nákladných vozidlách naspäť.

Jediný, kto sa z ich spoločného prejavu solidarity pokúša vymknúť, však nie je cynik, ale ironik. Protagonista, ktorý je síce jedným z najlepších robotníkov, ale aj nenapraviteľným zvodcom žien, pripomínajúcim morálku voľnej lásky predchádzajúcej dekády. Spolu s odhalením jeho nie celkom bezpodmienečnej mravnej vyspelosti sú skorumpované ideály oboch minulých dekád, 50. i 60. rokov.

Nie je na tom nič prekvapivé, ako by sa mohlo zdať. *Dosť dobrí chlapi* sú dômyslenou ilustráciou axiómy, podľa ktorej je pre vyspelú normalizovanú ideológiu cynizmus v konečnom dôsledku užitočnejší ako irónia, a tento cynizmus celkom isto nepotrebuje len stachanovovské lámanie pracovných rekordov.

Spomenutá axióma však nie je nevinná. Fascináciu, ktorú dnes filmy odzrkadľujúce dopyt po cynizme 70. rokov vyvolávajú, možno prirovnať k fascinácii dnešným nacionalizmom alebo rasizmom.

Nie som si istá, či môžem ponúknuť správnu stratégiu vysporiadania sa s ňou. Môžem sa k nej iba priznať, a dúfať, že až priznanie si tejto schopnosti byť fascinovaný ideológiou nás môže odviesť k diskusiám, ktoré by neboli odpútané len od slabosti resentmentov, ale aj od ignorovania pôžitkov, ktoré sa ideologické obrazy snažili svojmu pozorovateľovi sprostredkovať. Je teda treba – podobne, ako navrhuje „postla-

<sup>9</sup> Nedôveru v esenciálne pravdy navyše Havetta prezieravo vtlesnil do „karnealovosti“ svojich filmov, ktorá mu umožnila upozorňovať na periodicitu a relativitu potešení skôr než na ich „normatívne“ podoby.

<sup>10</sup> MACEK, Václav – PAŠTEKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 324.

canovec“ Slavoj Žižek – najprv prejsť cez „fantáziu“, na ktorej je ideológia postavená, a až potom sa zbabíme aj účinkov cynizmu.<sup>11</sup>

JANA DUDKOVÁ

THE PUBLIC MAN 1970-1980

Our present knowledge of the Slovak cinematographic history is into a great extent shaped thanks to efforts of the group of film scientists (V. MACEK, J. PAŠTĚKOVÁ, M. CIEL, M. ŠMATLÁK, J. MACKO and others) who have within the period of several years after 1989 revolution not only succeeded to systematize the basic cinematographic knowledge as such, but also have created new conception systems.

The kind of films of the previous era which could evoke in spectators enjoyment and entertainment were not found, since the majority of films were normalization ones. This consideration targets on a new assessment of the normalization phenomenon in the Slovak cinematography, mainly in respect of its cynism reflected not only into well-known censorship strategy and supervision over respective film preparatory phases, or into a distribution of particular artists in various areas of production, but it is also reflected in film texts. The spotlight of this consideration represent those films in which linear „realistic“ narration is disturbed by complex systems of reminiscences used in a previous decade, in sixties, to achieve formal effects.

*Táto štúdia je súčasťou výstupu z grantového projektu VEGA 2/3029/25.*

## (NE)NAPLNENIE SNA HĽADANIE STARONOVÝCH PRIESTOROV V NOVÝCH DIVADELNÝCH BUDOVÁCH

DAGMAR PODMAKOVÁ

Predstavitelia svetovej organizácie divadelných architektov, scénografov a technických pracovníkov divadla (OISTAT) v roku 1998 pri prehliadke nových divadelných budov v Nitre a v Prešove vytýkali slovenským architektom a divadelníkom architektonickú, ale najmä účelovú zastaranosť týchto stavieb. Necháпали prečo Slováci na konci storočia ešte stavajú betónové sarkofágy, ktoré viac obmedzujú tvorcov ako ich inšpirujú. Ťažko bolo vysvetľovať, ešte ťažšie pochopiť, že projekty týchto budov vznikli už na začiatku 70. rokov a stavby sa dokončili až v rokoch 90.

\* \* \*

V roku 1990 bola slávnostne odovzdaná do užívania nová budova Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Bolo to po prvý raz od rozpadu Rakúska-Uhorska, keď sa na Slovensku postavila špecializovaná budova, ktorá ako celok mala slúžiť len divadlu. O dva roky na to (1992), síce s menšou pompéznosťou, zato však s väčšou účasťou divadelnej obce, začala písať svoju históriu novostavba Divadla Andreja Bagara. O dva roky dostavbou štúdiového priestoru k Národnému domu v Martine (Divadlo Slovenského národného povstania, dnes opäť ako Slovenské komorné divadlo) vznikol ďalší nový scénický priestor. Popri tom nesmieme zabudnúť na skončenú rekonštrukciu Novej scény (1991), prestavané (doslova obrátené) Divadlo J.G. Tajovského vo Zvolene (1994), či priam nanovo vystavanú petržalskú Arénu (1998), v ktorej z pôvodnej stavby zostal vari len skelet.<sup>1</sup> A na rekonštrukciu a dostavbu košického Štátneho divadla, komplexnú renováciu starej prešovskej budovy Divadla J. Záborského, úpravu dvoch bývalých bratislavských kín na divadlá WEST a Astorka – každá z nich v prvom pláne sledovala skvalitnenie podmienok pre umeleckú tvorbu a súvisiace technicko-administratívne činnosti, ale každá z nich sa do istej miery usilovala aj o adaptáciu priestorov určených na uvádzanie divadelných inscenácií tak, aby vyhovovali potrebám tvorby na prelome tisícročí.

Splnil sa tak slovenským divadelníkom sen o možnosti pracovať v štúdiových priestoroch, projektovaných a postavených špeciálne len pre divadlo? Môžeme hovoriť o priamej úmernosti medzi ponukou nových profesionálnych experimentálnych

<sup>1</sup> Budova Arény, postavená v roku 1899, patrí síce medzi historické budovy, ale po rekonštrukcii tu vznikol divadelný priestor pre potreby pantomimického súboru. Architekti „zosúladiť potreby modernej divadelnej technológie a požiadavky pamiatkovej ochrany. Divadelný priestor riešili ako klasickú sálu s kapacitou hľadiska 298 sedadiel.“ Bližšie pozri LACIKA, Ivan: *Historická divadelná architektúra na Slovensku v stredo európskom kontexte*. In: *The Slovak Theatre – Historical Theatre Architecture in Slovakia*. Bratislava : NDC, 1996.

<sup>11</sup> ŽIŽEK, Slavoj, c. d., s. 128.



Čelný pohľad na novostavbu Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Architektonický návrh Ing. arch. František Jaseňko. Snímka archív Divadelného ústavu.

priestorov, predovšetkým v účelových novostavbách v Prešove, Nitre a v Martine a zmenách či premenách divadelného priestoru, ktoré by sa premietli do pravidelnej či nepravidelnej dramaturgie prostredníctvom scénografickej zložky?

Pri hľadaní odpovedí na takto široko koncipované otázky sa sústreďme len na oblasť činoherného divadla a na novopostavené divadelné priestory.

Nemožno sa čudovať, že divadelníci s netrzeplivosťou čakali na dokončenie veľkých stavieb v Prešove i v Nitre. Z technickej stránky, najmä však z bezpečnostného hľadiska, si historická budova v Prešove i tá novodobejšia, bývalá Sokolovňa v Nitre, prestavaná ešte koncom 40. rokov na divadlo, vyžadovali generálku. Pri ich zatvorení by sa ich členovia stali „putovnými skupinami“ po rôznych kultúrnych domoch, ktoré často nespĺňali ani len tie najzákladnejšie podmienky na divadelnú prevádzku. Nedobré skúsenosti bratislavskej Novej scény, ale i Zvolenčanov, nabádali riaditeľov v Prešove i v Nitre uprednostňovať rokovanie s dodávateľmi v Kladne, Ostrave, Brne a ďalších mestách pred umeleckými otázkami. V Prešove najmä spevohra potrebovala na väčšie produkcie viac priestoru a činohra po niekoľkých inscenáciách štúdiového typu v inom ako domácom priestore vkladala veľké nádeje do experimentálnej sály. V Nitre bola situácia trochu odlišnejšia. Jednosúborové činoherné divadlo si pred dokončením budovy začalo klásť otázku potreby presťahovania sa, lebo budova DAB z bezpečnostných dôvodov nemohla čakať na dostavbu a už v druhej polovici 80. rokov prebehla vždy

počas letných prázdnin čiastková rekonštrukcia. V Nitre išlo skôr o získanie zodpovedajúcich priestorov pre umeleckú zložku divadla (šatne, priestory dramaturgie, režisérov), ako aj pre technickú zložku.

V Prešove i v Nitre tvoria divadlá, umiestnené v centrách, na okraji námestia, dominantu. Zvonku na prvý pohľad upúta množstvo betónu a málo vzdušnosti. Obidve budovy majú dve sály: veľkú a menšiu, teda hlavnú a tzv. štúdióvu. V Prešove má hlavná sála 662 kresiel, hlavné javisko, dve bočné javiská a zadné javisko. Javisko je relatívne široké – portálový otvor sa prosceňiovými krytmi dá nastaviť na šírku od 11 do 32 metrov, a to v minimálnych časových intervaloch. Má pomerne veľké prosceňium, ktoré zakrýva orchestrisko. Divadelní architekti sa v 80. rokoch (niektorí ešte aj dnes) nadchýnali možnosťou variability portálu na kukátkový priezorový priestor, či na amfiteátrový alebo halový. Potvrdila sa však skutočnosť, na ktorú už vtedy upozorňovali divadelní kritici, že v prípade zúženia šírky prosceňia, napr. od 11 do 18 metrov, diváci na kraji radov nebudú vidieť časť scény, ktorá sa na takomto zúženom javisku nachádza na ich strane. A prax im dala za pravdu. Režiséri sa túto nezhodu v myslení projektantov a divadelných praktikov snažili neskôr vyriešiť vysunutím mizanscén i celého diania na prosceňium. Tým však skomplikovali scénografické riešenie, ktoré sa muselo spoľahnúť skôr na statické riešenie, pretože nemohlo využiť v plnej miere hydraulicky vysúvané stoly, ktoré samozrejme nad a na orchestrisku nemôžu byť. Našťastie nad orchestriskom je však umiestnených sedem bodových ťahov (nad hlavným javiskom je ich tridsať). A tak dochádzalo ku kompromisom: inscenátori buď využívali celé javisko aj s technikou (najmä pri tituloch zo spevohry), alebo časť na scéne (bočné sedadlá v radoch sa zakryli, jednoducho sa neobsadzovali). Prevádzka často obsadzovala len prednú časť radov a zadná časť hľadiska sa oddelila. Jednoducho, väčší kukátkový priestor zmenšili len na menší.

Vráťme sa však k možnosti variability scény. Sedem samostatne hydraulicky ovládaných stolov (2 x 16 m) umožňuje postupné nasúvanie kazetovej točnice zo zadného javiska. Točnica je tu dvojitá (rozmer kazety 14 x 16 m, priemery točnice 7 m a 13 m) a môže sa otáčať v oboch smeroch. Stoly sa môžu dvíhať i spúšťať do výšky  $\pm 3, 6$  m (spolu 7,2 m). Ich nakláňacie zariadenie umožňuje vytvoriť na hlavnom javisku šikminu. Ďalšie technické parametre (povrazisko, rošty povraziska, lávky hlavného a zadného javiska, kontraportál, horizonty, perspektívne ťahy atď.) sú už zaujímavé pre divadelných architektov, technických pracovníkov divadla a scénografov, nie pre teatrológov. Na druhej strane je však dobré vedieť, ako je riešené ozvučovanie, najmä osvetlenie (rozmiestnenie reflektorov).<sup>2</sup> Hoci dnes, po 15 rokoch od začatia prevádzky v tejto sále už nie je problém pridať ďalších reflektorov v súlade s dodržaním technických noriem.

V Nitre sa začalo stavať nové divadlo neskoršie, nevzniklo tu už také veľké „monštrum“, ktoré napokon charakterizuje istý prúd divadelnej architektúry 60. a štáti aj 70. rokov. Hlavná divadelná sála má 600 miest, rozdiel 62 miest je v porovnaní s Prešovom zanedbateľný. Javisko sa aj tu skladá z hlavného javiska, dvoch bočných javísk a zadného javiska, aj tu sú zdvíhacie mosty a stoly. Šírka portálu je od 12 do 19 metrov.

<sup>2</sup> Bližšie pozri interný rozmnožený materiál Divadla Jonáša Záborského, ktorý divadlo poskytlo novinárom a hosťom pri otvorení novej budovy. Odtiaľ som čerpa aj technické parametre o experimentálnej sále DJZ.





Bočný pohľad na novostavbu Divadla Andreja Bagara v Nitre. Napravo hlavný vchod do budovy. Architektonický návrh Ing. Juraj Hlavica. Snímka archív Divadelného ústavu.

Dôležitejšie je, že kazetová točňa (12,3 m) sa dá vysunúť až na proscénium. Rozmer javiska je 14 x 14 m a aj tu sa skladá zo siedmich javiskových mostov (veľkosť jedného je 2 x 14 metrov) a ich zdvih je o niečo menší ako v Prešove (od -2,4 m do +2,8 m). Veľká sála má štyri proscéniové ťahy (nad javiskom je ich dvadsaťdeväť). Samozrejme, aj v Prešove, aj v Nitre sú k dispozícii javiskové vozy, na ktoré sa dajú naložiť vopred nachystané scénické dekorácie. Hľadisko sa riešilo ako amfiteáter, teda podobne ako v Prešove. Krajné sedadlá v polovici radov sú však na úrovni polovice bočných javísk, čo má za následok rovnaký výsledok nerovnomernosti viditeľnosti ako v Prešove. Diváci z týchto miest nevidia na dianie na javisku na ich strane javiska, ak sa režisér rozhodne využiť celú šírku javiska.

Obidve tieto veľké, teda hlavné sály by sme mohli nazvať pravidelným priestorom, napriek tomu, že sa šírka proscénia dá meniť. Štúdiové sály sú riešené rozdielne. V Prešove pod hlavnou sálou, v Nitre paralelne na jednej úrovni. V Prešove má experimentálne štúdio tvar nepravidelného šesťuholníka, ktorého základ tvorí 62 zdviacích trojuholníkových stolov. Z nich možno ľubovoľne vytvárať javisko a hľadisko. Maximálna kapacita je 120 až 140 kresiel, podľa využitia stolov. Dvadsaťdeväť bodových ťahov umožňuje aj scénografické využitie. Stoly umožňujú variabilne prestavovať výškovú úroveň podlahy v rozmedzí 1,05 m. Do sály sa dá oficiálne vojsť cca z polovice až dvoch tretín obvodu, čo do istej miery obmedzuje inscenátorov. Vchod do experimentálnej sály je buď cez hlavný vchod a schodištom dolu, alebo od podzemného parkoviska, ktoré je priamo napojené na foyer tejto sály.

V Nitre má štúdiový priestor, tzv. Malá sála tvar osemuholníka, zloženého z 235 pohyblivých stolov šesťuholníkového pôdorysu. Stoly sa nedajú z základnej polohy zdvíhať, len spúšťať do výšky – 0,90 m. Menší počet bodových ťahov – osem, ešte vyvažuje ďalších osem kusov ťahov, ktoré sú umiestnené po obvode a slúžia väčšinou na zavesenie horizontov. Stoly sa ovládajú elektricky, dajú sa však aj manuálne. Hľadisko je teda variabilné a pohybuje sa v závislosti od veľkosti scény každej inscenácie, t. j. od 90 do 160 miest.<sup>3</sup> Jeho kapacita je podmienená od vyčlenenia stolov pre divácku časť, lebo na jednom stole je mechanizmus len pre jedno kreslo (podobne ako v Prešove). Tak je vytvorený dostatočný priestor pre pohodlie diváka, najmä však pre maximálnu viditeľnosť. Vstup divákov do sály je možný zo štyroch strán obvodu. Oficiálny vchod do sály je na úrovni prízemnia osobitným vchodom do budovy a potrebou vyjsť hore schodmi, alebo hlavným vchodom do budovy divadla, odkiaľ treba vyjsť na 1. poschodie, kde je vchod do veľkej a ďalej aj Malej sály.

V čase plánovania a stavby týchto budov neboli na Slovensku špeciálne divadelné štúdiá.<sup>4</sup> V 70. a 80. rokoch 20. storočia sa hralo v kluboch, v múzeách, v Prešove dokonca v kotolni medzi studenými kachličkami a stĺpmi. Režiséri i scénografi sa tak stávali tvorcami nepravidelnej dramaturgie v nepravidelnom priestore. Tento termín Petra Scherhaufera a Jána Zavarského má viacero významov: vyjadruje nepravidelné inscenovanie v priestore, priestor nepravidelného inscenovania, nepravidelný priestor inscenovania, inscenovanie v priestore nepravidelnosti... Možno pod neho zahrnúť aj inscenácie vytvorené nielen v divadlách s iným než priezorovým priestorom, ale aj také, ktoré vznikli v klasickom priestore premenou na neklasický priestor, napr. vytvorenie javiska i hľadiska na javisku. Alebo prax tzv. poddivadiel v 70. a 80. rokoch, kde domáci herci naštudovali menšie útvary nad rámec svojich zamestnaneckých povinností v pivničných priestoroch (Nitra, Martin), či v iných cudzích „nedivadelných“ priestoroch. To si vyžadovalo iné myslenie, od dramaturgie cez scénografiu až po herecké výrazové prostriedky, ktoré museli byť zákonite odlišné od tých, s akými pracovali v klasickom veľkom priestore. V týchto „náhradných“ priestoroch ich okrem istej stiesnenosti určoval aj blízky, často bezprostredný kontakt s divákom. Tam scénografi pracovali s minimálnymi výtvarnými prostriedkami, striedom s rekvizitou, svetlom, ktoré sa aktívne podieľali na dramatickej akcii a vo vzájomnom vzťahu nadobúdali nové významy.

A odrazu mali k dispozícii voľný, variabilný priestor, technicky dobre vybavený. Ukázalo sa však, že dramaturgie divadiel neboli na tieto nové priestory ešte pripravené. Prechod z klasického, menšieho priezorového priestoru do veľkých sál panoramatického uhla alebo do maximálnej variability štúdiových scén, ohraničených iba stenami sály, neznamenal prelom v myslení slovenských scénografov. Hoci z množstva scénografov vari len Jozef Ciller, Štefan Hudák a Ján Zavarský mali už vtedy dostatočné

<sup>3</sup> Informácie som získala z materiálu, ktorý mi poskytol pán Ing. Štefan Ondica z DAB Nitra.

<sup>4</sup> Štúdio S bolo v priestoroch bratislavského hotela Tatra dokončené prestavbou bývalej Tatra revue v roku 1982. Nejde však o novú stavbu. Sála má osemuholníkový pôdorys s možnosťou variabilného riešenia javisko – hľadisko pre 200 divákov. Variabilitu umožňuje aj systém svetelného, scénického, elektroakustického vybavenia. Vo svojom čase patrilo k špičkovým priestorom štúdiového typu v ČSSR. Nemalo však stály súbor, bola to umelecká scéna Slovkoncertu, koncertnej a umeleckej agentúry. Neskoršie aj tu vznikali vlastné produkcie. Z pohľadu využitia variability sa najviac „osvedčil“ model javiska s polkruhovitým hľadiskom s odstupňovanými sedadlami. Javisková časť sa podľa potreby vysúva viac či menej dopredu.

skúsenosti s nepravidelným priestorom. Jozef Ciller bol pri začiatku tvorby brnianskeho Divadla Husa na provázku a neskôr s Petrom Scherhauferom vytvoril osobitý jazyk scénografie v ochotníckom divadle, ktorú charakterizovalo variabilnosť a hravosť jednotlivých predmetov na scéne. Štefan Hudák riešil podobné problémy v Malom divadelnom štúdiu v Košiciach s dramaturgom Štefanom Oľhom a režisérom Jozefom Pražmárim. Ján Zavarský prebral Cillerovu štafetu v Divadle na provázku v spolupráci s Petrom Scherhauferom i Petrom Oslzlým, pričom paralelne tvoril i v trnavskom Divadle pre deti a mládež. V 70. i 80. rokoch dosiahli vrchol svojej tvorby, ktorá sa viazala na režisérov – Petra Scherhaufera, Petra Oslzlého, Ľubomíra Vajdičku, Blaha Uhlára, Jozefa Pražmáriho a ďalších. Ostatní režiséri sa s nepravidelnou dramaturgiou v nepravidelnom priestore stretávali sporadicky (napr. Jozef Bednárík v nitrianskom Poddivadle).

S odstupom času musíme konštatovať, že nové divadelné priestory sa nestali strediskami nových divadelných snažení, nového divadelného jazyka. Takého, ako si slovenskí divadelníci predstavovali pri predstaveniach Divadla na provázku, či Studia Y, s ktorými sa pravidelne stretávali na celoštátnych festivaloch Divadelná mladosť (České Budějovice, Prešov) a v posledných ročníkoch už aj na Divadle dnešku (Ostrava, Košice).

Pripomeňme, že repertoár divadiel sa zmenou politicko-spoločenského systému začiatkom roku 1990 zásadne zmenil, niekoľkoročné koncepcie dramaturgií nahradil repertoár zložený z hier dovtedy neodporúčaných dramatikov, najmä západných, na ktorých dovtedy neboli financie, a špeciálne na diela súčasnej nemeckej a angloamerickej dramatiky. Divadlá výrazne obmedzili zájazdy, a hoci mohli viac využívať svoje vlastné javiská, a tým aj všetky ich technické možnosti, v tvorivom rozlete ich obmedzovali finančné podmienky. Z divadla sa na začiatku 90. rokov vytratil divák, menej sa reprízovalo. V tejto situácii už aj vedenia divadiel prestávali podnecovať experimentovanie, hľadanie nových možností tvorby. Zo špecifických sál sa postupne stali repertoárové priestory, t. j. komornejšie hry uvádzali divadlá v štúdiových sálach, väčšie (najmä obsadením) na veľkých javiskách.

Štúdiový priestor v Martine koncipovali s inou filozofiou ako v Prešove či v Nitre. Počítali nielen s divadelnou produkciou, ale aj televíznou, najmä na výrobu televíznych inscenácií. V tom čase Slovenská televízia pripravovala množstvo inscenácií pre dospelých (len tzv. pondelkov bolo 53), ako aj hry pre deti a mládež či vysielania pre školy. Uvažovalo sa najmä s hereckým potenciálom, ktorý predstavovalo martinské Divadlo SNP. Projekt zahŕňal aj možnosť usporadúvať v Štúdiu iné produkcie – hudobné, módne prehliadky a iné. Preto je základom pôdorysu priestor 18 x 21 metrov s perforovaným stropom s dvomi oceľovými roštami so šiestimi bodovými ťahmi a pohyblivými svetlami. Po stranách sály sú viacúčelové ochodze. Na zadnej stene je umiestnený výťah, ktorý sa dá používať aj ako scénografický prvok (napr. Jozef Ciller ho tak aj využíva), a ktorý spája sklad kulis a ostatné priestory (od prízemnia po druhé poschodie). Štúdio je umiestnené na prvom poschodí, ochodze na druhom. Možnosť nástupu hercov je po celom obvode sály, diváci prichádzajú len z jednej strany (od schodišťa pre verejnosť). Variabilnosť sedadiel pôvodne umožňovalo hľadisko vytvorené len zo stoličiek, neskoršie špeciálna konštrukcia s tvrdými sedadlami, ktoré sa neskôr potiahli mäkkou vyplnenou koženkou. Divadelná prevádzka ukázala, že zmeny hracieho priestoru si nárokuje zvýšený čas na rozloženie a opätovné zloženie tejto konštrukcie do



Zadný pohľad na Štúdio Slovenského komorného divadla Martin. Charakterizuje budovu ako fabriku na umenie. Pod strechou vidno zasklené ochodze. Architektonický návrh Ing. arch. Mikuláš Rohrböck a Ing. arch. Vladimír Kordík. Snímka archív Divadelného ústavu.

iného tvaru. A tak sa divadlo o pár rokov po otvorení štúdia rozhodlo nainštalovať navonok stabilné hľadisko zložené z fixných radov a sedadiel-lavíc, ktoré smerujú od podlahy po ochodzu. Na prvý pohľad stabilné preto, lebo Martinčania dnes málokedy pracujú s premenlivosťou priestoru hľadisko-javisko, hoci masívna konštrukcia sedadiel sa dá rozložiť a zložiť aj inak. Domáci spočiatku využívali variabilitu sály (hrací priestor, hľadisko), neskôr objektívne podmienky prevádzky zmenili priestorovú experimentálnosť na suplovanie tradičného javiska a hľadiska. Divadlo sa totiž pripravovalo na zatvorenie budovy Národného domu a prenesenie tvorby na nasledujúce roky do štúdiového priestoru. Pri dramaturgickom pláne, ale najmä pri scénografickej zložke sa muselo rátať s nie veľmi technicky vyspelými priestormi kultúrnych domov, kam divadlo chodilo na zájazdy. Preto sa scénografia sústredila na jednoduchosť, čo najmenej využívajúc ťahy i prestavby. Postupom času sa z martinského štúdia stala náhradná komorná scéna tradičného divadla s klasickou oponou. Po otvorení zrekonštruovaného Národného domu sa azda prinavrátí plné využitie štúdiového priestoru. Ako z hľadiska inscenačného experimentu, tak aj z pohľadu scénografickej zložky.

\* \* \*

Prvou premiérou v štúdiových priestoroch Divadla Jonáša Záborského v Prešove bola Horáková *Skaza futbalu v meste K.* (1990) v réžii Romana Poláka. Scénograf Ján Zavarský vytvoril ohraničené reálne ihrisko, ktoré od divákov oddelil sieťou. Izolovanosť od tohto priestoru podporovalo aj členenie kresiel (na každom stole jedno), dostatočne od seba vzdialených na posuvných stoloch. Z „reálneho priestoru“ futba-



Činohra Divadla Jonáša Záborského Prešov. Victor Haim: *Valčík náhody*, premiéra 15. 5. 1992. Réžia: Ivan Holub. Výprava: Vladimír Čáp. Barbora Holubová (Žena), Peter Trnák (Anjel). Snímka archív Divadelného ústavu.

lového zápasu čoraz častejšie vykopli loptu do priestoru divákov. Predlžovanie času návratu lopty sa stalo metaforou na čakanie na víťazstvo nielen v športovom dueli, ale aj v etike (o tom je vlastne hra). Technické parametre štúdia umožnili vyvrcholenie katastrofickej vízie. Na záver sa totiž ihrisko prepadne, z povrchu zemskeho zmizne celé mesto (pohyblivosť stolov smerom nadol). Fliačik zeme, ktorý sa uchoval, však dával nádej na ďalší život.

Dôležitým projektom, ktorým sa pootvorili pomyselné dvere do zákulisia novej budovy, bola inscenácia hry Victora Haima *Valčík náhody* (1992). Režisér Ivan Holub sústredil komorný príbeh dvoch ľudí do veľkej skúšobne. Citovú vyprahnutosť avizovala z jednej strany neomietnutá stena, na ktorej sa dalo sledovať spájanie tehál (ostatné steny scénograf Vladimír Čáp zakryl), z druhej kontakt so súčasnosťou – bar, stôl, stolička a herec. Napriek pôvodnému nesúhlasu bezpečnostných technikov pravidelne hrávať v týchto priestoroch, rozhodnutie inscenátorov uprednostniť skúšobňu pred „technicky dokonalým“ štúdiom sa ukázalo ako vhodnejší. Najmä pre bližší kontakt herca a diváka.

Peter Scherhauser priniesol ako prvý zásadnú zmenu vo vnímaní divadelného priestoru prešovského divadla, a tým aj scénografie v 90. rokoch. Jeho projekt – scénické čítanie *Kemu ce treba*, ktorý vznikol v roku 1990 a realizoval sa v roku 1991, oživil ospalú tradičnú atmosféru v slovenskom divadle. Pritom režisér len pokračoval v tom, čo si sčasti úspešne overil v Brne v Divadle na provázku a čo už prešlo Európou. Mal za sebou Medzinárodný projekt Mir Caravane Odyse '89, kde súbory z viacerých krajín putovali naprieč Európou. Tu „cestoval“ len po novej budove prešovského divadla a dosiahol hneď dva ciele. Po prvé oživil budovu, priblížil tento betono-travertí-



Divadlo Jonáša Záborského Prešov. Projekt *Kemu ce treba '91 – V. Čierny vlas* (Performance), premiéra 15. 9. 1991. Réžia: Peter Scherhauser. Scéna a kostýmy: Miroslav Matejka. V popredí Jozef Stražan. Snímka archív Divadelného ústavu.

novo-žulový kolos divákovi. A po druhé predstavil nový prístup k hereckej práci, a tým aj scénografii. Jednoducho, „odkľal“ novú budovu, dokázal jej divadelnosť nielen skrze dve sály. Využil v nej priestory od vstupnej haly, cez javisko, obidve sály, aby napokon prišiel do priestoru na námestie pred divadlo. Začal od experimentálnej sály s deviatimi mikropríbehmi pod spoločným názvom *Súpis dravcov*. Scénograf Vladimír Čáp rozčlenil plachtovinou tento priestor na jednotlivé minipriestory tak, že každý z účinkujúcich hral vo svojom. Diváci prichádzali a odchádzali po 20-30 členných skupinkách v intervale pätnástich minút. Hralo sa paralelne. Zvuk z jednej kóje sa miestami prelínal so zvukom z vedľajšieho priestoru, navzájom sa počuli herci i diváci (reakcie). Rovnako dobre to vyznievalo aj na zájazde, napr. v sále bratislavského Istropolisu. Jednotlivé „mansióny“ boli scénograficky jednoducho vybavené. Projekt *Nikdy nie som z formy, pretože nikdy nie som vo forme* (Grenoble podľa Andreja Varhoľu) uviedol P. Scherhauser v skúšobni, atakujúc diváka zo všetkých strán. *Stratený raj?* (scénograf Štefan Bunta) herci spolu s divákmi hľadali v priestoroch javiska veľkej sály, na ktorom im režisér postavil „letný amfiteáter“. Pri *Prešovských jatkách*, ktoré boli v poradí štvrtým projektom, scénograf Miroslav Matejka využil na dosiahnutie významovej dramatickosti v experimentálnej sále priam prázdnu scénu vo významovom kontrapunkte s jej časťami (napr. vešiaky s kabátmi i ďalším odevom, minimálne popravisko), ktoré znásobovali spolu s hereckou akciou údernosť a celkovú výpovednú hodnotu. Nezabudnuteľnou zostane v pamäti scéna zarezávania kohúta generála Caraffu v podaní Milana Antola. Inscenáciu však divadlo hralo ad hoc i v exteriéri, na pódiovej konštrukcii priamo v miestach, kde sa historické udalosti odohrali.

Zrkadlovým extrémom využitia tohto štúdiového priestoru bola piata časť projektu

pod názvom *Čierny vlas*, ktorá sa odohrávala na námestí pred divadlom. Režisér v nej konfrontoval svet cigánskych rozprávok s realitou. Výtvarník Miroslav Matejka musel vo veľkom priestore pracovať s veľkými časťami výpravy. Kým sila hercov bola v speváckej i tanečnej zložke, vo vytvorení imaginatívneho sveta, scénografické prvky využívali premenlivosť a kontrast. V súboji dobra a zla sa napríklad veľký stavebný bager sa premenil na draka, hasičská tatrovka zas na dobrú veľrybu; inscenátori využili dymovnice a ohňostroj na obrazové vyjadrenie prejavu voľnosti a neviazanosti i farebnosti myslenia. Prichádzalo aj k ďalším významovým posunom, napr. ako súčasnosť utláča kultúru menšiny, z menšiny spravila strašiaka ap. A fungovalo to aj neskôr na festivale pred nitrianskym divadlom pre festivalových hostí Divadelnej Nitry a sčasti aj miestnych divákov. Posledná časť *Na stred Ameriky karčma murovana* sa okrem experimentálnej sály odohrávala i vo vstupnom foyeri na -1 poschodí i pred vstupom do divadla na v podchode na parkovisku.

V 90. rokoch, najmä v týchto nových divadelných priestoroch, dynamizovaná scénografia zo 70. rokov, ktorej hlavným predstaviteľom bol Jozef Ciller, ustúpila do pozadia a uprednostňovala sa skratka, znak, kontrast. Aj farebnosť sa na čas stiahla, aby sa k nej scénografi opäť mohli navrátiť ešte s väčšou pompéznosťou. Príkladom sú veľké plátna muzikálov na Novej scéne i v nitrianskom divadle, ale možno sem zaradiť aj Hatinov a Scherhaufarov prešovsko-košický projekt *Kde leží naša bieda*. Jeho štvrtá časť bola rozprávka pre deti pod rovnomenným názvom. Cieľom bolo vtiahnuť deti do deja rozprávky, avšak nie klasickým oslovením a zadávaním otázok, čakajúc na odpovede. Projekt pozostával z viacerých rozprávok Pavla Dobšinského, z ktorých vzniklo aktívne putovanie za Biedou. Inscenátori využili naozaj všetky časti novej budovy prešovského divadla (aj bočné javiská). Deti putovali po budove, mohli sa pritom dotknúť nielen vecí, ktoré im dovtedy zakazovali – v hľadisku i na javisku, ale aj rekvizít (voľne visiacych kostýmov a pod.). A mohli sa s nimi súčasne aj hrať, a tak sa zapájať do inscenácie. Štefan Bunta pre ne vytvoril jednoduchý zázračný svet, ktorého sa stali súčasťou, vďaka tomu, že nejde o iluzívny svet. Takáto koncepcia bola však náročná na priestory (naraz sa „hralo“ vo všetkých priestoroch), na technický personál (z bezpečnostného hľadiska, lebo deti neraz prechádzali po lávkach – vo veľkej sále z hľadiska na javisko, stáli pod ťahmi a reflektormi) a na obmedzenosť návštevnosti (skupinky max. 40 detí). Aj keď sa inscenácia dožila len šiestich repríz, nemožno najmä v súvislosti s divadlom pre deti a novým priestorom na ňu zabudnúť. Lebo okrem spoznávania divadelného sveta rozprávky a reality sa deti mohli nadýchať aj divadelnej architektúry.

Aj keď sa to priamo divadelných novostavieb netýka, nemožno nespomenúť, že Peter Scherhaufar a jeho dvaja žiaci Milena Hurajová a Michal Hatina vytvorili najväčší projekt v plení na Slovensku, ktorý sa uskutočnil v Košiciach. Stalo sa ním verejné putovanie – pouličné divadlo *Open air environment (Bocatus '98)*. Text znel z ampliónov a dopovedávali ho či len voľne sprevádzali, pohybové akcie. Hrlo sa na šiestich miestach, kde sa sprievod zastavil, aby odohral epizódu. Scherhaufar a jeho žiaci využili množstvo technických vymožeností, vozíky, autá, polievacie vozy, kostýmy dobové, súčasné, klieťky, masky, bábky. Výtvarno-vizuálne obrazy striedali obrazy realistické, priam naturalistické. Scénografom bol síce Pavol Andraško, ale ťažko v tomto projekte oddeliť výtvarníkov od autorov koncepcie a režisérov. Toto divadlo sveta odvtedy na Slovensku nič neprekonallo. Ani v plení, ani vo vnútri budov.



Divadlo Jána Záborského Prešov. Projekt *Kemu ce treba '91 – VII. Na stred Ameriky karčma murovana*, premiéra 7. 12. 1991. Réžia: Peter Scherhaufar. Scéna a kostýmy: Miroslav Matejka. Záber z inscenácie. Snímka archív Divadelného ústavu.

Po novembri 1989 sa divadelníci cítili stiesnené v priestoroch, akokoľvek nových, technicky dobre vybavených. So slobodou slova a prejavu sa chceli dostať von, veľakrát sa za „inakosť“ vzdávali kvality.

V nitrianskom divadle sa popri veľkých svetových tituloch na veľkej scéne sústredili predovšetkým na muzikály. Ostatná dramaturgia sa utiahla do štúdiovej, experimentálnej sály. Vznikol z nej skôr komorný priestor, v ktorom dostávali príležitosť mladí tvorcovia – režiséri i výtvarníci. Neraz v konfrontačnej dramatike. Možno preto sa dramaturg a režisér Svetozár Sprušanský rozhodol uviesť Čechovovu *Čajku* (1999) v sklade kostýmov (výtvarníčka Anna Grusková). Uprostred neosobných, usporiadaných priestorov, medzi pohyblivými technologickými zariadeniami s efektným pohľadom z podzemia javiska do výšok divadelnej sály sa odohrávalo čosi ako psychodramatický príbeh o psychologickom zákulisí divadla a hereckého povolania. Strohá a chladná elegancia architektúry a techniky kontrastovala s vypätou ľudskou emocionalitou, plnou afektov, sebaklamu, hrubosti a nešťastia. V malom obdĺžnikovom priestore tak vzniklo klasické zrkadlo – z jednej strany nevelký počet divákov na stoličkách, na druhej strane použitie architektúry divadelného podzemia i konštrukcie scénickej techniky. Mladí herci hrali predovšetkým o sebe a o súčasnosti. V tom režijná koncepcia korešpondovala s netradičným základným priestorom.

V roku 2003 Sprušanský dokonca „z divadla odišiel“ a Čechovove *Tri sestry* inscenoval na druhej strane námestia, v sále Ponitrianskeho múzea. V uzavretom malom priestore (maďarská výtvarníčka Andrea Bartha) posadil divákov z dvoch strán v pravom uhle a v tých druhých hral. Blízkosť herca i diváka zvýšila nielen konfrontačnosť



Štúdio Divadla Slovenského národného povstania Martin. Claude Confortés: *Olympioničky*, premiéra 19. 11. 1993. Réžia: Štefan Korenčí. Scéna: Jaroslav Valek. Kostýmy: Radoslava Janáková. Zľava Lubomíra Krkošková (Larigotte Ducassová), Jana Oľhová (Julie Nervalová). Snímka archív Divadelného ústavu.

témy, ale znásobila jej aktuálnosť. Beznádej, neradostné čakanie na budúcnosť prechádzalo na diváka, priam ho napádalo opýtať sa: kto si a kam kráčaš?

Podobné otázky si začali divadelníci klásť v martinskom divadle. Skôr ako mali dostavané Štúdio DSNP si začali vytvárať javisko i hľadisko na javisku. Po Görgyovej hre *Ide Pešek dokola* (výtvarník Jozef Ciller, 1993), podobne postupoval Ján Novosedliak pri *Pustokvete* (1997). Z pravej strany z pohľadu diváka uzavrel priestor železnou oponou, z ľavej zas zadnou stenou zadného javiska – poškrabanou a zničenou. Za chrbtom divákov, sediacich v pár radoch na schodovo postavených praktikábloch zostala ľavá strana javiska z pohľadu sály a oproti nim inscenátori odhalili pravú stranu javiska. Tento priestor dostatočne navodil bezútešnú situáciu, potom už stačilo naozaj len pár rekvizít, priestor zostal voľný.

V Štúdiu DSNP ešte pred oficiálnym otvorením uviedli Confortésove *Olympioničky* v réžii Štefana Korenčího. Scénograf Jaroslav Valek vytvoril arénu so štvorcovým pôdorysom, ktorú zo štyroch strán obkolesil divákmi. Vnútrašok arény ohraničil zrkadlovými mantinelmi a podlahu naplnil drobným štrkom. Na tento štadión – boxerský ring zvrchu spustil a aj dostatočne využil svetelné i reprodukčné zariadenia, čím sa zvýraznila nadčasovosť hry. Uprednostnenie akčnosti (neustály pohyb herečiek) pred doznením repliky, jej významu, hľadanie kontaktu s divákmi na všetkých štyroch stranách pripomenulo potrebu inakosti použitia výrazových prostriedkov. Ozajstný dážď zo stredy javiska upriamil pozornosť na technické vymoženosti tohto priestoru.



Štúdio Divadla Slovenského národného povstania Martin. Jules Verne – Pavel Kohout: *Cesta okolo sveta za 80 dní*, premiéra 13. 5. 1994. Réžia: Matúš Oľha. Scéna: Štefan Hudák. Kostýmy: Radoslava Janáková. Zľava Ivan Giač, Martin Horňák, Renáta Rundová. Snímka archív Divadelného ústavu.

Pri prvom veľkom projekte pri oficiálnom otvorení martinského štúdia – Horákovej hre *Divný Janko* s podtitulom *Apokalypsa podľa Janka (Kráľa)* – Jozef Ciller usadil divákov oproti sebe na dlhšej strane obdĺžnikového pôdorysu. Z jednej strany uzatvoril priestor veľkou šikminou od podlahy po vrch. Predstavovala metaforu hľadania si miesta slovenského národa na mape Európy, neustále sa škriabajúceho navrch, kde len niektorým je súdené stáť, odtiaľ sa pozeráť a druhých provokovať či poučovať. O dva roky neskôr pri inscenácii ďalšieho Horákovho textu „...príď kráľovstvo Tvoje...“ postavil oproti divákovi v štúdiu múr s jednými dverami – von alebo dnu. Zľava sklad nepotrebného nábytku bol obrazom historickej skúsenosti, ktorou národ síce prešiel, ale nemá odvahu s tým skladom (ne)potrebných myšlienok a skutkov hýbať a ani ich prehodnocovať.

Aj nasledujúce dve inscenácie Verneho *Cesta okolo sveta za 80 dní* v Kohoutovej dramtizácii (1994) a Gogoľove *Bláznove zápisky* (1995) využili variabilitu štúdia. Matúš Oľha pri Verneho *Ceste* usadil divákov na dve protihľlé tribúny, medzi ktorými vytvoril scénograf Štefan Hudák minimálny hrací priestor, z jednej strany ešte ohraničený živou kapelou. Marián Pecko s Jánom Zavarským o rok neskôr vytvorili centrálny hrací priestor, t. j. hlavného protagonistu umiestnili do stredy plytkého kotla. Tvrdé laminátové stoličky pre divákov rozostavali okolo zo štyroch strán.

Pri jednotlivých inscenáciách v martinskom Štúdiu cítime snahu scénografie o prinesenie nových prvkov v nových priestoroch. Aj pri zachovaní klasickej komornosti štúdiového priestoru, pozorujeme hľadanie rôznych nových možností. Napríklad Jozef

Ciller pri komédiách vytvára naďalej čo najuvoľnenejší priestor pre herca, akúsi zmenšenú manéž, arénu, v ktorej sa všetky predmety podieľajú na dramatickej akcii, do ktorej zapája hru so svetlom, s rekvizitami a ich premenami (*Striptíz Tartuffe*, *Úbohý lakomec*, *Veselé panie z Windsoru*), pričom využíva bohatú farebnosť. Pri slovenskej hre sme svedkami odvrátenej strany výtvarníka. Síce aj tu využíva časť svojho obľúbeného mobiliáru (najčastejšie skriňu, posteľ, dvere, viacero dverí – tie sú jedným z najdôležitejších scénografických prvkov), ale pracuje s nimi veľmi striedmo, zbavuje ich dynamickosti.

\* \* \*

Jozefovi Cillerovi môžeme rovnaké alebo podobné používanie prvkov scénografie vyčítať, rovnako ako Jánovi Zavorskému či Jánovi Novosedliakovi, ako aj ďalším scénografom (Jaroslav Valek, Vladimír Čáp). Je to však ich vlastný rukopis, ktorý sa za roky vyprofiloval natoľko, že pri niektorých projektoch scénograf pri nich zostáva. Tento pocit a či poznanie môžu byť zdanlivé, vari aj preto, že v štúdiových, či netradičných priestoroch pracujú v podstate tí istí výtvarníci.

Sústredili sme sa totiž na priestory štúdiového typu, aj keď sa v nich hrá buď klasický komorný repertoár alebo projekty zapadajúcej do scénografie v nepravidelnom priestore. Na jednej strane bez klasického javiska, deliacej čiary časti pre hercov a pre divákov, bez opony. Takýto divadelný priestor ponúka potrebu premenlivosti, nových vzťahov javiska a hľadiska. Ako sa ukázalo, slovenské divadlo v nových priestoroch zatiaľ ešte túto variabilitu v plnej možnosti nevyužíva.

DAGMAR PODMAKOVÁ

UN/FULLFILMENT OF A DREAM

SEEKING ALTERED AND RENEWED SPACES IN NEW THEATRICAL BUILDINGS

The female author is writing about new specialized theatrical buildings in Slovakia whose construction was completed in 90-thies. The Theatre of Jonas Zaborsky in Presov (put to use in 1990), The Theatre of Andrej Bagar in Nitra (1992) were projected and constructed as multifunction theatrical places with two theatre halls: the main one and the studio one. The big halls despite the portal variability into an observation hole area, or into an amphitheatre, or a hall, fulfil in principle the function of a classic theatrical place even though their technical equipment (front stage variability from 11 to 32 metres, or as the case may be from 11 to 18 metres, two cassette turntables, or more precisely one, automatically operated hydraulic tables with the possibility of a relatively big superelevation  $\pm 3.6$  m etc.) The studio halls are shaped like hexagons, or more precisely like octagons in a ground plan, the hoisting tables with the possibility of height variability up to  $-1,05$ , individual chairs on one table, etc. The Slovak National Uprising studio in Martin (1994, today The Slovak Chamber Theatre Studio) is architectonically associated with the historical building of The National House. A project included not only theatrical productions accordingly its basis is arena space with a perforated ceiling

with gridirons and an option of versatility in relation to the stage and spectator sectors.

Despite the expectations of theatrical artists after changing the political -social system in 1989, these new theatrical places have not become the centres of new theatrical endeavours. Based on the examples of theatrical inscenations taking part in these places D. Podmaková observes that once specific halls have gradually become repertoire places. She is also targeting her attention to those projects whose technical equipment facilities have been used.

*Táto štúdia je súčasťou výstupu z grantového projektu VEGA 2/3029/25.*

## PREDSTAVA V RECEPCII DRAMATICKÉHO TEXTU

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

Medzi spôsobmi čítania dramatických textov z jednotlivých historických období je veľký rozdiel i z hľadiska ich typov. Iné nároky na nás kladú napríklad texty stredovekých miráklav alebo frašiek, texty *commedie dell'arte*, starovekej gréckej dramatiky, či texty napríklad Eugena O'Neilla, Augusta Strindberga, Maurica Maeterlinka, Samuela Becketta alebo operné libretá, prípadne scenáre k muzikálom atď.

Napríklad E. O'Neill svoju hru *Cesta dlhého dňa do noci* (*Long Day's Journey Into Night*) v prvom dejstve začína niekoľkostránkovou scénickou poznámkou, ktorá sa zaoberá podrobným popisom interiéru obývacej izby: „... v letnom dome Jamesa Tyrona, raz ráno v auguste 1912.“<sup>1</sup> O'Neill čitateľovi pomáha pri tvorbe vizuálnej predstavy o danom priestore až natoľko, že dokonca popisuje, aké knihy stoja v zasklenej knižnici a podobizne akých osobností visia na stene. V knižnici nájdeme napríklad tri vydania Shakespeara, päťdesiat obrovitých zväzkov *Najlepší autori sveta*, Humove *Dejiny Anglicka*, Tiersove *Dejiny konzulátu* atď. Na stenách izby nájdeme obrazy s tvármi Zolu, Stendhala, Schopenhauera, Nietzscheho, Marxa, Engelsa a i. Informácie v poznámke nás však nevedú len k vytvoreniu si vizuálnej predstavy o prostredí, v ktorom sa dej odohráva. Vedú nás aj priamo k postavám. Pomocou nich si začíname vytvárať obraz o tom, aké asi sú, o čom premýšľajú, čo majú za sebou. Tieto údaje nám pomáhajú dokresliť si predstavu o atmosfére, ktorá v dome vládne, čo je zasa jeden z rozhodujúcich faktov dôležitých pre pochopenie základných vzťahov medzi nimi. Avšak O'Neill ani svoju predstavu o postavách nesústreďuje len na vizuálne znaky ako výška postavy, oblečenie, opis tváre, vlasov atď. Každý pridáva aj vek, základné prejavy správania a povahové a charakterové vlastnosti:

„James Tyrone je šesťdesiatpäťročný, ale vyzerá o desať rokov mladší. Je vyše 170 cm vysoký, má široké plecia, mohutný hrudník, vyzerá vyšší a štíhlejší, lebo chodí ako vojak s hlavou vztýčenou, vypnutou hrudou, vťahnutým bruchom a so stiahnutými plecami. Tvár sa mu začína prepadávať, ale jednako vyzerá pozoruhodne dobre – má veľkú, pekne formovanú hlavu, pekný profil, hlboko vsadené svetlohnedé oči. Má sivé riedke vlasy s lysinou uprostred, ktorá sa ponáša na tonzúru.

Vidieť na ňom neomylné známky jeho profesie. No nekochá sa úmyselne v temperamentných pózach divadelných hviezd. Povahu má prostú, neafektuje, jeho sklony sú ešte stále blízke jeho skromným začiatkom a jeho írskym farmárskym predkom. Ale herca vidieť vo všetkých jeho podvedomých úkonoch: ako hovorí, ako sa pohybuje, ako

gestikuluje. Badať na nich vplyv naštudovanej techniky. Hlas má jemný, zvučný a poddajný a je na to pyšný.

Jeho šaty v žiadnom prípade nie sú kostýmom pre nejakú romantickú postavu. Má na sebe ošúchaný konfekčný sivý oblek, matné čierne topánky, košeľu bez goliera...“<sup>2</sup>

Tým, že sa v hre operuje s konkrétnym historickým zaradením príbehu (rok 1912), sa sujet viaže na konkrétne historické obdobie s jeho spoločenskými, kultúrnymi, politickými atď. danosťami. Časovému zaradeniu zodpovedá aj oblečenie postáv a zariadenie interiéru. O'Neillova vizuálna predstava o danom prvku tak zároveň obsahuje aj informácie o jeho funkcii, úlohe a postavení v texte i mimo textu, t. j. o aktuálnom dobovom kontexte hry. Postupne, v priebehu čítania, sa smeruje od jednoduchého dvojalebo trojrozmerného, málo plastického, obrazu ku komplexnému obrazu celého diela. V ňom už sme nadobudli komplexnú predstavu o smerovaní a o vývoji deja, o jeho základných udalostiach a peripetiách, o miestach, kde sa odohráva, o vzhľade, charaktere, pocitoch a motívoch konania postáv, ktoré sa v texte vyskytujú.

Iná situácia je v stredovekých textoch, kde sú informácie vyššie uvedeného charakteru minimalizované. Napríklad text *Cena Cypriani* (*Cypriánova večera*), ktorého autorom je pravdepodobne Tascius Caecilius Cyprianus (kartáginský biskup polovice 3. storočia n. l.)<sup>3</sup> má štruktúru z „o'neillovského“ pohľadu „nekonvenčnú“. Tvorí ho plynulé rozprávanie prozaického charakteru, ktoré je obohatené o jednoduché prirovnania a rýmy a zaoberá sa vymenúvaním základných dejových faktov. Je rozdelený na 290 „veršov“ a vystupuje v ňom nesmierne množstvo biblických postáv ako Ezechiel, Daniel, Áron, Jonáš, Eva, Ráchel, Ježiš, Simeon, Mojžiš atď. Jeho čítaním získame pomerne dobrú predstavu o deji, konaní a správaní sa postáv v jednotlivých situáciách i o jednotlivých použitých rekvizitách, prípadne dekoráciách:

„... pri jazere stál Daniel,  
služobníci priniesli vodu, Rebeka priniesla džbán,  
Noe priniesol víno, Hagar priniesla mech,  
Judáš priniesol striebro, Abrahám priniesol teliatko,  
Raab ho zviazala, Peter priniesol meč,  
Daniel ho zahrdúsil, Kain zabil...“<sup>4</sup>

Viac sa však z textu dozvieme, ak máme k dispozícii informáciu, že text zachováva štruktúru a je organizovaný ako rímska hostina (cena) a zo žánrového hľadiska ide o cento (kolážová technika). Samozrejme, vytvorí si celkovú predstavu o tomto type „čítaného divadla“<sup>5</sup> nám nemalou mierou pomôže poznanie dobového divadelného a historického kontextu – spôsob inscenovania stredovekých hier, spôsob zobrazovania biblických postáv vo výtvarnom umení, znalosť ich života a oficiálny i neoficiálny spôsob nazerania na bibliu atď. Z ukážky je zrejmé, že dej textu sa dominantne opiera o znalosť základných životných peripetií zobrazovaných postáv, s ktorými sa rôznym spôsobom pracuje (paródia, irónia, citácia atď.). Kain je napríklad práve tým, kto zabíja teliatko.

Textom par excellence, ktorého čítanie si už nevyhnutne vyžaduje iné ako bežné

<sup>2</sup> *Cesta*, s. 7.

<sup>3</sup> Podľa STEHLÍKOVÁ, Eva: *Cypriánova večera*. In: *Divadelní revue*, roč. 5, 1994, č. 3, s. 79.

<sup>4</sup> *Hostina Cypriánova*. In: *Divadelní revue*, roč. 5, 1994, č. 3, s. 88. Preklad Eva Stehlíková.

<sup>5</sup> Myslíme aj doslovne, text bol pravdepodobne určený len na čítanie.

<sup>1</sup> O'NEILL, Eugene: *Cesta dlhého dňa do noci*. Bratislava: DILIZA, 1968, s. 5, Preklad Ján Trachta. (Citované ďalej ako *Cesta*.)

čitateľské zručnosti postačujúce pri čítaní literárneho textu, sú scénosledy commedie dell'arte. Čitateľský zážitok z textu scenára *Lov* v primárnej rovine musí vychádzať z nasledovných informácií o osobách ako „Pantalone, Benátčan, Isabella, dcéra, Pedro-lino, sluha“.<sup>6</sup> Pri žiadnej z postáv nie je uvedený ani jej vek, vzhľad, prípadne povolanie. Tieto informácie nie sme schopní získať ani z nejakých všeobecne známych skutočností tak, ako to bolo u postáv biblického charakteru v Cypriánovej večeri. V argumente *Lovu* sa dozvedáme fabulu. Súčasťou scenára je zoznam „vecí do komédie“<sup>7</sup> ako lovecké obleky pre štyroch otcov rodín, smiešny lovecký oblek pre Harlekýna, živý kohút, opica, mačka, palica na výprask atď.

Samotný text je písaný nasledovným spôsobom:

„Pantalone v okne trúbi na roh, aby upozornil ostatných lovcov na nadchádzajúci lov, na čo Gratiano pri okne trúbi na roh, odpovedá mu, na čo Claudione tiež trúbi pri okne na roh, na čo Burattino pri okne trúbi na roh, hovorí, že je pripravený. Všetci hovoria to isté, a miznú jeden po druhom, a posledný mizne Pantalone. Izabella pri okne vzyva slnko, aby prišlo dať svetu svetlo, čo jej dovolí uvidieť jej milého Oratia, na čo, Flaminia pri okne na druhej strane scény karhá Auróru, že nevychádza z náručia starého Titona, hovorí, ach, úbohá, nehanbíš sa spôsobovať mi taký žal? Prečo nepri-chádzaš? Izabella sa domnieva, že Flaminia hovorí k nej, ustúpi a Flaminia ďalej obvi-ňuje Auróru, na čo...“<sup>8</sup>

V commedii dell'arte, samozrejme, existujú texty ešte strohejšie na informácie.

Zážitok z textov takéhoto charakteru je chudobný na významový i dobový kontext. V texte sa nevyskytuje informácia, do ktorého historického obdobia je dej umiestnený, t. j. máme napr. problémy s vytvorením predstavy o výtvarnom dobovom vzhľade okna; nevieme, o akú súvislosť ide medzi postavou Pantaloneho a jeho charakterizo-vaním ako Benátčana; nevieme, ako vyzerá palica na výprask a v čom spočíva smieš-nosť obleku pre Harlekýna atď. O antickom významovom kontexte nám môžu, ale nemusia, hovoriť mená Auróra a Titon.<sup>9</sup> Predstavu o dianí sme si schopní vytvoriť len na základe veľmi strohých informácií prevažne dejotvorného charakteru. Pri vy-tváraní si predstavy o prostredí, vzhľade jednotlivých postáv atď. sme odkázaní na vlastnú fantáziu.

Pre plnohodnotný čitateľský zážitok sú potrebné hlbšie znalosti:

a) poznatky o spôsobe inscenovania textov tohto typu a ich funkcie v inscenácii, pretože v závislosti od typu sú texty commedie dell'arte len akousi širšou alebo užšou inštrukciou pre inscenačné dianie, ktoré je aktuálne, improvizované a zároveň výrazne skonvenčené;

b) poznatky o divadelnom jazyku tohto typu komédie. Čitateľ musí mať ešte pred začatím čítania vytvorenú vnútornú predstavu o vzhľade a o divadelnom význame masiek každej z postáv uvedenej v texte, podobne o kostýmoch, charaktere postáv, čiže poznatky o ich typológii a musí byť oboznámený so spôsobom používania lazzi a ich funkcií pri tvorbe komických situácií a pod.;

c) aspoň základné poznatky o dobovom historickom kontexte, pretože to, čo pova-žujeme za komické, vo veľkej miere závisí aj od dobových súvislostí (spoločenských, politických, ekonomických, filozofických atď.), teda od toho, čo v danom čase a prie-store považujeme za smiešne.

Typ textov commedie dell'arte teda predpokladá divadelne a historicky vzdelaného čitateľa a ten si predstavu o dianí v dramatickom texte vytvára na základe predstavy, ktorú má „hotovú“ už skôr.

Ako z uvedeného vyplýva, predstava o tom, ako je vlastne celý príbeh tvarovaný, o čom je, aké postavy v ňom vystupujú a v akom prostredí a akým spôsobom si vy-tvárajú medzi sebou vzťahy, sa tvorí rôzne. Pri O'Neillovi sme v rozhodujúcej miere vychádzali z informácii, ktoré boli v texte obsiahnuté. Pretože informácie boli pomerne podrobné a mali prevažne realistický charakter, znalosť historického kontextu a diva-delného jazyka O'Neillovej doby pri vytvorení predstavy o dianí neboli rozhodujúce. Pri *Cypriánovej večeri* sme sa už vo väčšej miere museli oprieť o iný kontext (napríklad o znalosť Biblie) a znalosť stredovekého historického kontextu nám predstavu o dianí v texte pomohla prehĺbiť. Informácie dôležité pre vytvorenie predstavy nemali len realistický, ale aj metonymický charakter. Pomerne slušnú predstavu o dianí sme si vedeli vytvoriť aj bez znalosti divadelného jazyka. Náročnejšia recipientská situácia nastala pri čítaní textu commedie dell'arte. Informácie v ňom obsiahnuté boli mini-málne reálne a realistické. Pri vytváraní predstavy o dianí sme sa mohli len čiastočne oprieť o informácie mimetického charakteru, t. j. o informácie vychádzajúce z našej reálnej životnej skúsenosti a poznatkov. V rozhodujúcej miere sme museli vychádzať z informácií umiestnených mimo textu, t. j. zo znalosti divadelného jazyka a iného kontextu.<sup>10</sup>

Je zrejme, že jednotlivé spôsoby čítania sú ovplyvnené nielen typom čitateľa, ale i typom textu. Tým, či je dramatický text viac či menej inscenačne, sémanticky, esteticky (t. j. informačne) otvorený, alebo tým, či ide o čitateľa, ktorý má viac či menej hlbšie vedomosti o dobe, v ktorej text vznikol, vrátane vedomostí o vtedajšej i dnešnej insce-načnej praxi. Z teoretického hľadiska príliš veľká nejasnosť a entropickosť textu je príčinou malej čítanosti dramatických textov bežnou čitateľskou obcou. Konkrétnejšie: dramatický text je písaný s tým, že recipient je schopný predstaviť si namiesto náznaku časti izby celú izbu; je schopný ponechať si v pamäti spôsob postoja a umiestnenie herca na scéne tak, ako to určil autor textu a podľa potreby si na to spomenúť preto, aby v inej situácii priradil konaniu postavy adekvátny význam; schopnosť predstaviť si hudobnú melódiu a dať ju do súvisu s dianím v texte atď., čo vyžaduje pomerne veľkú námahu a zručnosť v čítaní textov uvedeného charakteru. Vyvstáva tu aj otázka o schopnosti recipienta tvarovať jednotlivé prvky v predstave. Predstava o dianí v texte je tak od počiatku svojho vzniku v procese čítania dramatického textu veľmi dynamickou a pre-menlivou veličinou. Z hľadiska záujmu o inscenovanie dramatických textov je zaují-

<sup>6</sup> Podľa scenára *Lov*. In: KRATOCHVÍL, Karel: *Ze světa komedie dell'arte. Fakta, poznámky, podněty*. Praha : Panorama, 1987, s. 287. (Citované ďalej ako *Ze světa*.)

<sup>7</sup> Termín prevzatý zo *Ze světa...*, ref. 6, s. 287.

<sup>8</sup> *Ze světa*, s. 287 – 288.

<sup>9</sup> Auróra je Zornica, ktorá uniesla mladého trójskeho princa Titóna. Trpel mnohými chorobami, pretože zabudla pre neho vyprosiť nesmrteľnosť. Nakoniec ho bohovia premenili na cikádu.

<sup>10</sup> Texty autorov písané metaforizovaným jazykom, ako je napríklad *Weisman a Červená tvár* (*Weisman und Rotgesicht*) od súčasného autora Georga Taboriho alebo hry Michela de Ghelderodeho a pod. sme nepovažovali za produktívne analyzovať zvlášť. Spadajú do kategórie troch typov textov, ktoré prezentujú texty analyzova-ných ukážok. Čítanie metafor je založené na rovnakom princípe ako čítanie symbolov a znakov. Môžu nám byť významovo jasné už pri prvom stretnutí s nimi, alebo ich pochopíme až na základe pochopenia zmyslu zakom-ponovania nejakého prvku v texte a úvah nad ním.



mavé, že najčastejšie hrávané texty sú písané spôsobom, v ktorom vo vyváženej miere rátajú s čitateľom, ktorý je odborne informovaný, ako aj s menej informovaným čitateľom. Dramatické texty tak celkom prirodzene ontologicky čerpajú a zároveň aj smerujú do dvoch kódovacích úrovní: do autorskej (dbovej) a recipientskej.

K pevnému tvaru predstavy o dianí v dramatickom texte čitateľ dospieva až v závere recepcie, nie sú však vylúčené ani jej následné zmeny a korekcie. V závislosti od toho, do akej miery sa predstava o dianí vytvára na základe informácií existujúcich mimo textu, t. j. na základe už vytvorených predstáv, narastá v recepčnom procese úloha obrazovostnosti a fantázie čitateľa a jeho schopnosti imaginatívneho tvarovania recipovanej a predstavovanej skutočnosti. Predstava o textovom dianí teda vzniká viac na základe vonkajších ako vnútorných podmienok čítania. Väčšmi sa opiera o aktuálne čitateľské znalosti ako o znalosti odborné.

Iná je, samozrejme, situácia pri čítaní dramatických textov divadelnými tvorcami a divadelnými historikmi, kritikmi, pedagógmi a teoretikmi. Prvá skupina divadelných čitateľov zastúpená režisérmi, dramaturgmi, hercami, javiskovými výtvarníkmi, choreografmi atď. pri čítaní uplatňuje predovšetkým dobový prístup (číta text v smere jeho genézy). Aktualizovanú rovinu čítaného diela okrem plynulého zapracovania divadelných i nedivadelných historických poznatkov a vedomostí o texte predstavuje schopnosť kreatívneho pretavenia osobných daností a skúseností s vlastnou dobou existencie do čítaného textu. Keďže tento typ čitateľa číta text viac súlade s dobovou inscenačnou praxou, v texte sa mu odkrýva viacero významových vrstiev. Zážitok z textu sa u neho zvyšuje smerovaním recepcie k tvorbe divadelného diela. Predstava o čítanom texte je tak u odborného čitateľa tvorivou kombináciou v texte „videného“ z hľadiska dobových súvislostí a „videného“ z hľadiska súčasnosti. Z jej koreňov vyrastá predstava o inscenačnej podobe textu. Napríklad herec „čítanú“ predstavu tvaruje ako predstavu o javiskovej postave, ktorú stvárni na javisku; výsledkom čítania a pochopenia postavy výtvarníkom je kostým a charakter priestoru, v ktorom postava žije; výsledkom čítania režiséra je celkové smerovanie inscenácie, jej zmysel, funkcia a vytváranie, dokonca aj skutočnosť, či ju stvárňuje viac hercov a podobne. Zo semiotického hľadiska o tejto situácii môžeme dokonca povedať, že postava, ktorá vzniká v predstave divadelného tvorcu, je konotát, podobne ako je ním predstava o javiskovej postave u recipienta.

Je veľa spôsobov divadelného čítania dramatického textu. Veľmi prepracovaným je napríklad spôsob čítania postavy pomocou systému ruského veľikána Konstantina Sergejeviča Stanislavského. Spomeňme aspoň jeho tvorbu postáv pomocou „životopisu“ a vytváraním predstavy o nej prostredníctvom slova „keby“. Ruský herec a režisér Michail Čechov pracoval s predstavivosťou už imanentne a postavy tvoril stelesňovaním predstáv<sup>11</sup>. Metódy oboch zmienených osobností svetového divadla sa však, samozrejme, nevzťahujú len na tvorbu javiskovej postavy na základe dramatického textu. Podobne ako mnohé iné postupy sú metódami, ktoré veľmi produktívne umožňujú vznik veľkého množstva variantov javiskového čítania toho istého dramatického textu.

Vo výpočte uvedených spôsobov čítania však nebudeme pokračovať, pretože nám ide predovšetkým o vznik a vytváranie predstavy pri recepcii dramatického textu a nie o charakterizáciu predstavy potrebnej pre vznik a vytváranie inscenácie.

<sup>11</sup> Termín M. Čechova. Napríklad ČECHOV, Michail: *O herecké technice*. Praha : Divadelní ústav, 1996, s. 25. Preklad Zoja Oubramová. ISBN 80-7008-054-X

Dramatický text teda na jednej strane obsahuje informácie, ktoré sú v ňom pre bežného čitateľa latentne ukryté a na druhej strane poznanie istého typu informácií od svojho recipienta priam vyžaduje. Uvedené skutočnosti sú ďalšou prirodzenou súčasťou písania dramatického textu ako aj jeho recepcie. Zároveň je to jedna z príčin, prečo si aj bežný čitateľ vždy inak vytvára svoje „čítané“ divadlo. Môžeme dokonca povedať, že čítanie dramatického textu je v každom okamihu vytváraním vlastnej predstavy o diele a nielen – napríklad – odhaľovaním významu, ktorý doň vložil autor.

O kreatívnej podstate predstavy o diele vznikajúcej počas čítania dramatického textu hovorí aj pohľad na čítanie dramatického textu z hľadiska teórie interpretácie. Tento spôsob čítania dokazuje, že pri tvorbe uvedeného typu predstavy ide vždy o interpretáciu, ktorá v sebe organicky nesie prvky tvorivosti rôznej úrovne.

Letmo si túto problematiku pripomeňme názormi niektorých teoretikov.<sup>12</sup> Napríklad americký literárny vedec Jonathan Culler hovorí o kontextovom viazaní textu, pričom kontextovosť považuje za základný princíp neohraničeného nazerania na text.<sup>13</sup> Americký filozof a pragmatik Richard Rorty zasa hovorí, že text nemožno odhaliť, pretože je pre nás len rozmanitým opisom prezentovaného a pojmy, ktoré v texte sú a ktoré interpretujeme, sú len nástrojmi na spoznanie reality, nie kúskami reality. Text teda považuje len za akúsi medzistanicu, zmysel je mimo neho.<sup>14</sup> Taliansky estetik Umberto Eco obmedzuje princíp neohraničenej semiózy tvrdením, že jej neohraničenosť neznamená, že neexistuje žiaden breh. Tým je práve text, ktorý sa interpretuje. Podmieňuje hranicu kontextovosti, na jej okraji alebo za ňou sú iba tzv. bláznivé použitia textu.<sup>15</sup> Nemecký filozof a estetik Wolfgang Iser upozorňuje, že v „... podmienkach postmodernity je potrebné dbať na rešpekt voči odlišným formám, v ktorých sa vyjadrujú iní, pretože každý druh diskurzu ako taký implikuje rozhodnutie pre určité obsahy a vylučuje obsahy iné.“<sup>16</sup> Francúzsky filozof Paul Ricoeur vyvodzuje: „Táto možnosť mnohorakých čítaní je dialektickým náprotivkom sémantickej autonómie textu... hermeneutika sa začína tam, kde sa končí dialóg.“<sup>17</sup> Podľa českého literárneho vedca P. Vašáka je podstatou interpretácie „...významový prechod znak (text) – význam (dielo).“<sup>18</sup> Podľa jeho názoru interpretáciu podmieňuje aj „...potencionálna neukončenosť textového procesu, ktorá vytvára voľný sémantický priestor medzi zámerom (pretextom) a textom – dosiahnutým stavom fixácie.“<sup>19</sup> Slovenský literárny vedec Anton Popovič išiel ešte ďalej a interpretáciu definoval ako metakomunikačnú aktivitu, t. j. činnosť, ktorá je určená pre ďalší príjem a považuje ju za zážitok sformu-

<sup>12</sup> Od poznámky 13 až 24 podľa kapitoly *Divadelné dielo z hľadiska interpretácie*. In: INŠTITORISOVÁ, Dagmar: *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2001, s. 140 – 144. ISBN 80-8050-406-7.

<sup>13</sup> Bližšie pozri CULLER, Jonathan: *Na obranu nadinterpretácie*. In: ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995, s. 108 – 121. Preklad Zdeňka Kalnická. ISBN 80-7115-808-0 (Citované ďalej ako *Interpretácia*.)

<sup>14</sup> Bližšie pozri RORTY, Richard: *Púť pragmatistu*. In: *Interpretácia*, ref. 13, s. 89 – 107.

<sup>15</sup> Bližšie pozri ECO, Umberto: *Interpretácia a dejiny*. In: *Interpretácia*, s. 30 – 40 a tiež ECO, Umberto: *Odpoveď*. In: *Interpretácia*, ref. 13, s. 135 – 146.

<sup>16</sup> WELSCH, Wolfgang: *Postmoderna – Pluralita ako etická a politická hodnota*. Praha : Koniash latin press, 1993, s. 40. Preklad Ivan Ozarčuk, Miroslav Petříček ml. ISBN 80-7113-104-0.

<sup>17</sup> RICOEUR, Paul: *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997, s. 49. Preklad Zdeňka Kalnická. ISBN 80-7115-101-7. Pod dialógom rozumie priame oslovenie jednej osoby druhou.

<sup>18</sup> VAŠÁK, Pavel: *Autor, text a spoločnosť*. Praha : Academia, 1986, s. 41. (Citované ďalej ako Autor.)

<sup>19</sup> Autor, s. 41.

lovaný na princípe analytického a syntetického prístupu k textu, pričom interpretačná miera sa viaže na existenciu invariantného významu textu atď.<sup>20</sup> Literárny vedec Tibor Žilka interpretáciu chápe ako výklad zmyslu literárneho diela na základe dojmu a zážitku z prečítaného diela, založený na princípe metakomunikačného nadväzovania.<sup>21</sup> Výtvarný teoretik Štefan Gero zdôrazní, že vo výtvarnom umení ide o umelecký zážitok sformulovaný verbálnym jazykom, hovorí o inom jazykovom kóde interpretácie. Konštatuje taktiež, že interpretátor nie je schopný preložiť všetky informácie o umeleckom diele do verbálneho jazyka.<sup>22</sup> Výtvarná teoretička Eva Kapsová upozorňuje na skutočnosť, že „... interpretácia diela založená na evidencii semiotického prepojenia výrazu má význam nielen pre profesionálnu kritiku, ale aj pre dejiny umenia.“<sup>23</sup> Český hermeneutik Jozef Khol hovorí, že pri interpretácii ide o taký výklad obsahu na základe prameňa, ktorý vyžaduje porozumenie obsahu informácie obsiahnutej v určitom prameni.<sup>24</sup> Pri interpretácii ide podľa jeho názoru predovšetkým o rekonštrukciu javu.

Keď si uvedené názory „preložíme“ do problematiky čítania dramatického textu, zistíme, že dramatický text sa imanentne tvorí z uvedených uhlov pohľadu. Čítanie a pochopenie dramatického textu vychádza zo všetkých uvedených spôsobov interpretačného čítania textu ako takého:

a) dramatický text vždy obsahuje niekoľko významových kontextov ako autorský, dobový, divadelný, ktoré spoluvytvárajú vlastný význam textu, čo je jedným z dôvodov jeho rozmanitého chápania (J. Culler) a zároveň nemožnosti jednotného čítania (R. Rorty);

b) parodické, aluzívne, citačné, osamotené, subjektívne, palimpsestové alebo akékoľvek iné použitie dramatického textu je vždy čítaním pôvodného textu (U. Eco);

c) existencia rôznych čítaní textov fixovaná v rozličných metatextových podobách (analytické rozbory, inscenácie atď.) dokazuje na jednej strane existenciu niečoho univerzálne pevného a stabilného v textoch (P. Ricouer) a na druhej strane umožňuje chápanie dramatického textu ako materiálu výsostne diskurzívneho charakteru (W. Welsch);

d) dramatický text sa v procese čítania stáva dielom, ktoré je vždy výsledkom imaginatívnej činnosti recipienta a aj z toho uhla pohľadu je interpretáciou (P. Vašák), alebo môžeme tiež povedať, že je metatextom dramatického textu (A. Popovič);

e) čítaním dramatickému textu priraduje konkrétny zmysel čitateľ (T. Žilka);

f) predstava o dianí v dramatickom texte spadá do iného jazykového kódu ako dramatický text, pretože jeho kód je slovesný (Š. Gero). Táto skutočnosť má priamy vplyv aj na rekonštrukciu predstavy o jeho celku z historického hľadiska (J. Khol, E. Kapsová).

Uvedenú recepčnú, t. j. interpretačnú otvorenosť dramatického textu môžeme po-

važovať za základný spôsob existencie dramatického textu, za základný spôsob bytia akéhokoľvek typu textu pri akomkoľvek type čitateľa.

Predstava, ktorá vzniká pri recepcii akéhokoľvek textu je teda vždy zároveň:

1. Konvencionalizovaná – je prečítaním toho, čo sa v texte chápe ako dané (známe); táto časť predstavy je vždy v súlade s rozsahom a obsahom recipientových teatrologických alebo iných vedomostí.

2. Individualizovaná – je sebe vlastným a osobitým prečítaním informácií akéhokoľvek typu, pretože aj notoricky známe poznatky sú na základe osobných mentálnych a emocionálnych skúseností a vedomostí recipienta spájané do nových významov.

3. Tvorivá – ako permanentná kombinácia konvenčného a individualizovaného je vždy výsledkom kreatívnej činnosti, ktorá je viac či menej originálna a jedinečná.

Prostredníctvom konvencionalizovanej a individualizovanej vrstvy sa do predstavy dostávajú osobné skúsenosti recipienta s vlastnou dobou existencie.

Uvedené znaky môžeme považovať tiež za tri základné línie, v ktorých sa dramatický text číta.

Pri recepcii dramatického textu sa teda v rôznej miere odvolávame na dobový, biografický, žánrový, kompozičný, výrazový, významový, semiotický, pedagogický alebo iný kontext textu, ktorý považujeme za dôležitý alebo nám ako dôležitý sám vystúpil do popredia. Text otvárame buď smerom dovnútra (k autorovi, ku genéze diela, k historickému kontextu) alebo smerom von (k vlastnému vidaniu sveta, k aktuálnej dobovej skúsenosti, k sebe). Použitie i v texte dané informácie čitateľa v recepčnom procese v žiadnom prípade nevedú len k vytvoreniu vizuálnej predstavy v zmysle jej chápania ako znovu vybaveného obrazu „...predmetu alebo udalosti, ktorý vznikol na základe predchádzajúceho vnemu.“<sup>25</sup> Dianie obsiahnuté v texte si recipient predstavuje aj po stránke zvukovej, pohybovej, hudobnej, proxemickej, výrazovej atď., pričom predstava je zároveň výsledkom úvah o význame jednotlivých informácií a o ich úlohe v texte. Vzniknutý obraz o dianí v dramatickom texte je pohyblivý, plastický a trojrozmerný a viacmyslový a jeho súčasťou je živé (fyzické, mentálne a emocionálne) pociťovanie a prežívanie určitých jeho častí. Predstava, ktorá vzniká v recepcii dramatického textu je teda vytvorením takého obrazu o dianí, ktorý je výsledkom rozumovej a fantazijnej činnosti recipienta a je zároveň výrazom jeho skúseností a názoru.

Výskum prezentovaný v tejto štúdii sa realizoval v rámci úlohy výskumu a vývoja „Civilizačno-kultúrne procesy v transformujúcej sa slovenskej spoločnosti“ prierezového štátneho programu „Účasť spoločenských vied na rozvoji spoločnosti“, ktorý je financovaný z prostriedkov štátneho rozpočtu.

<sup>20</sup> Podľa POPOVIČ, Anton: *Originál – preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava: Tatran, 1983, s. 156 – 158.

<sup>21</sup> Podľa ŽILKA, Tibor: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987, s. 406.

<sup>22</sup> Podľa GERO, Štefan: *Recepcia a interpretácia výtvarného diela (z histórie a súčasnosti)*. Výskumné materiály 36/1992. Nitra: Vysoká škola pedagogická, Ústav jazykovej a literárnej komunikácie, 1992, s. 14-15.

<sup>23</sup> KAPSOVÁ, Eva: *Výrazové osobitosti výtvarného diela. (K metodologickým problémom recepcie a interpretácie umenia)*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Fakulta humanitných vied, Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, 1997, s. 100. ISBN 80-8050-139-4.

<sup>24</sup> Podľa KHOL, Josef: *Interpretace. Nástin teorie a praxe interpretování*. Praha: Academia, 1989, s. 27. ISBN 80-200-0169-1.

<sup>25</sup> KAČALA, Ján – PISÁRČIKOVÁ, Mária et al.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava: Veda, 1989, s. 335. ISBN 80-224-0003-3.

## DAGMAR INŠTITORISOVÁ

## VISION IN DRAMATIC TEXT RECEPTION

The study deals with regularities of dramatic text reading. An inseparable part of the process of dramatic text reading is the creation of a vision which is the result of not only direct „visualization“ of information contained in text, but it is also the result of a reasonable and fantasy activity of an recipient. It is also the result of three outlines in which the recipient is concurrently reading the text: conventionalized, individualized and creative. Respective outlines are interactively depending. The vision on happening within dramatic text always means its interpretation.

## POZNÁMKY O MINIMALIZME V OPERE

MILOSLAV BLAHYNKA

Téma o minimalizme v opere má svoje plné opodstatnenie. Minimalizmus v hudobnom divadle prešiel od prelomu 70. a 80. rokov do súčasnosti viacerými vývinovými fázami. Jeho doteraz slabá reflexia u nás súvisí s tým, že slovenská operná dramaturgia minimalistické opery obišla. Týka sa to nielen klasických minimalistických opier, ktoré možno dátumom vzniku situovať do druhej polovice 70. a do 80. rokov minulého storočia, ale aj tvorby, ktorá sa od tohto základu odvíja. Vo všeobecnej rovine patrí minimalizmus do oblasti postmoderného umenia. V hudbe je spätý s takými fenoménmi, ako sú nová jednoduchosť, nová tonalita alebo nová výrazová hudba. Ako reakcia na hypertrofické štádium rozmnožovania výrazových, ale i kompozične-technických prostriedkov moderny sa minimalizmus orientuje na redukciu hudobnej štruktúry. Reaguje tak podľa zásad zákonov akcie a reakcie v umení.

Minimalizmus v divadle však znamená niečo iné. Ide o oprostie od popisných a jednoznačne určených scénických znakov, o minimum prostriedkov, ktorými sa v inscenácii dosahuje maximálny účinok. Minimalizmus pracuje často s takmer prázdnu scénou a často s výraznou pomocou svetla sa približuje k opernej významovosti. V oblasti hudobného divadla má korešpondencia svetla a hudby ako dvoch „nehmotných“ princípov pre divadelný tvar mimoriadny význam. Minimalisticky sa však dá inscenovať nielen opera reprezentujúca hudobne minimalistický trend, ale akékoľvek dielo, od Monteverdiho po Glassa alebo Henzeho. Ak v hudbe znamená minimalizmus relatívne vyhraný prúd založený na celkom novom spojení hudobnej statiky a dynamiky a značne neočakávané pracujúci s princípmi podobnosti a kontrastu, v divadle môže minimalizmus znamenať homeostaticky chápané dielo, ktoré nemusí spočívať na redukcionizme základných významových vrstiev divadla diela, ale iba na redukcionizme všetkého prvoplánovo popisného a významovo redundandného.

V hudbe minimalizmus reprezentuje bezprostrednú reakciu na pocity recepcnej vyčerpanosti avantgardných smerov hudby 20. storočia a na možnosti expresionizmu, serializmu, postserializmu a ďalších dominantných smerov v hudbe 20. storočia. Minimalizmus sa napája zo žriediel klasickej hudobnej významovosti. Už jeden z otcov minimalizmu Philip Glass vedel z klasicko-romantického operného odkazu v hudbe svojich opier umne vypreparovať základné výrazové a významové archetypy a s nimi pracovať ako so základnými semiotickými konštantami. Tieto konštanty zbavil psychologickéj drobnokresby, lokálneho koloritu, národných idiémov a podobne. Začal sa vyjadrovať s pomocou čo najuniverzálnejších hudobných znakov. Okrem klasicko-romantickej významovosti je hudobný minimalizmus ovplyvnený aj neoklasicizmom, štýlovými prúdmi v vychádzajúcimi z rámca nonartificiálnej hudby a mimoeurópskymi, najmä ázijskými hudobnými kultúrami (v tomto bode by sme možno mohli nájsť ur-

číté podobnosti medzi divadelným a hudobným ovplyvnením ázijským umením).

V mnohých prípadoch je hudobný minimalizmus spätý so snahou o širokú komunikatívnu a pôsobivú. Má ambíciu osloviť širšie vrstvy publika, než je iba tradičné koncertné publikum alebo operné publikum. Prejav sociálnej plurality sa tak spája s redukcionizmom v oblasti použitých kompozičných a umeleckých prostriedkov. Pred sociologickým uvažujúcim muzikológom a teatroológom tak vzniká otázka, či publikum zo sveta nonartificiálnej hudby môže na základe estetickej skúsenosti s minimalistickou hudbou alebo s minimalizmom v opere kráčať smerom k recepcii tzv. vážnej hudby a opery, teda či od povedzme minimalizmu v opere vedie recepcná cesta k Monteverimu, Händelovi, Gluckovi, Mozartovi, Verdimu, Wagnerovi, Puccinimu alebo Janáčkovi. Možno by na túto otázku vedeli poskytnúť odpoveď v pražskom Národnom divadle, kde od roku 2003 do súčasnosti inscenovali tri opery reprezentujúce minimalistické smery v hudbe a v divadle a ďalšie dve opery, ktoré s minimalizmom bezprostredne súvisia. (Ide o diela Johna Adamsa *Smrť Klinghoffera*, Philippa Glasa *Kráska a zvieratá*, Michaela Nymana *Man and Boy: Dada* ako „čisto“ minimalistické diela a Nagano Martina Smolku a *Montezumu* Lorenza Ferrera ako opery s minimalizmom bezprostredne súvisiace.)

Minimalizmus v hudbe súvisí aj s návratom k iracionalite a k tradicionalizmu. V opere sa táto tendencia prejavuje v návrate k tradičným príbehom, v klasickom chápaní divadelného času a priestoru a v určitej linearite rozvíjania hudobno-dramatického deja, ale aj v opačnom trende, v negácii opernej sujetovosti. Na druhej strane minimalizmus v opere hudobnými prostriedkami spochybňuje napríklad syntetický a komplexný charakter operného diela. Nielen objasnenie a odôvodnenie estetickej a umeleckej hodnoty diela, ale aj analýza opernej významovosti sa v prípade minimalizmu v opere dostáva na tenký ľad. Veď práve oblasť významovosti je určujúca pre pochopenie operného diela a minimalizmus ju svojím príklonom k čisto abstraktnej hudbe založenej na repetitívnych modeloch spochybňuje. Významovosť minimalistickej hudby v opere má svoj koreň nie v rozvíjaní tradičnej opernej významovosti, ale v prenášaní určitých recepcných a sociálne funkčných postojov z oblasti nonartificiálnej hudby. Podobnosť niektorých klasických minimalistických diel s meditačnou a relaxačnou hudbou azda najvýrečnejšie svedčí o premietaní recepcných postojov a skúseností vnímateľov z oblastí mimo sféry tzv. vážnej hudby do opery. V klasických minimalistických operách nájdeme dlhé čisto inštrumentálne časti, ktoré výrazne prekračujú rámec bežných operných recepcných zvyklostí – a to aj u divákov a poslucháčov odchovaných majstrami širokého operného plátna, napríklad Richardom Wagnerom.

V opere je však ústrednou zložkou rovnako ako v divadle vôbec herec (resp. spievajúci herec). Práve vo vykreslení ústredného nositeľa dramatického deja, hudobno-dramatickej osoby, sa v operách s minimalistickou orientáciou prejavujú umelecky a významovo ambivalentné tendencie, ktoré dávajú minimalizmu v opere špecifický náboj. Tak napríklad v Glassovej opere *Satyagraha* predstavitelia hlavných úloh naplňujú súčasne dve funkcie: Na jednej strane zobrazujú hereckou akciou aj prostredníctvom kostýmov historické osoby, na druhej strane ako speváci prednášajú posvätné texty v originálnom sanskrte a preberajú tak úlohu nie nepodobnú úlohe Evanjelistu v pašách Johanna Sebastiana Bacha. Prostredníctvom významového napätia medzi vrstvením javiskovej akcie a spievaného slova sa stávajú ako javiskové postavy viac menej fiktívnymi symbolmi. V inom Glassovom diele, *Einstein na pláži* z roku 1976 sa táto

tendencia prejavuje celkom opačne. So slávnym fyzikom a jeho životom alebo akýmkoľvek jeho pobytom na pláži nemá toto dielo v podstate nič spoločné, iba ak niekoľko husľových sôl, ktoré sú iba evokáciou záľuby Alberta Einsteina v hre na tento nástroj. Na koncepcii diela má ideový podiel režisér Robert Wilson, ktorý bol už pred vznikom *Einsteina na pláži* autorom multimediálnych projektov s extrémnym trvaním: 5 – 12 hodín. Hudba k *Einsteinovi na pláži* trvá 4 hod. 30 min. a podľa predvádzacích pokynov sa má hrať bez prestávky! Wilson v súvislosti s týmto dielom hovorí o divadle obrazov. Tie sú spojené na základe aditívneho a asociatívneho princípu. Akoby sa tu demonštrovala základná téza postmoderny, že čokoľvek môže byť s čímkoľvek v umeleckom diele spojené. Tak ako John Cage zbavil hudbu jej významovosti, tým, že poukázal na jej čisto zvukové štruktúry, pokúsil sa Glass zbaviť operu akéhokoľvek deja, dramatického aj naratívneho, poukazujúc tak na modalitu spojenia obrazu, tanca, spevu, hovorenej reči a hudby. K vrcholu „opernej významovosti a dramatickosti“ v *Einsteinovi na pláži* patria pasáže, kde nad basovou líniou elektrického organa znie spievané rátanie „jeden, dva, tri, štyri, jeden, dva, tri štyri“. Napokon hudba tohto diela, v rámci svojho štýlu majstrovsky skomponovaná, možno lepšie vyznie bez scénickej akcie. Takže si poslucháč položí otázku, či ide o operu, alebo anglické slovo „Opera“ v podtitule diela netreba chápať ako dielo? To isté platí aj o iných Glassových „operách“, pri ktorých si poslucháč chciac-nechciac (ako napríklad pri opere *Fotograf*) musí položiť otázku o ich divadelnosti a dramatickosti, lebo v nich takmer absentujú nielen dramatické situácie, ale aj dramatické, ba aj spievajúce osoby.

Minimalizmus ako trend operného divadla nie je akousi menšinovou záležitosťou, rešpektujú a prezentujú ho, ako to dokladajú svetové premiéry Glassových oper, veľké a významné svetové operné domy. Svetové premiéry Glassových oper sa konali v Metropolitnej opere, v Scale, v Anglickej národnej opere, v Rímskej opere, v operných domoch v Amsterodame a na ďalších prestížnych miestach.

Absencia hudobnodramatických osôb, konštanta vývinu opery od 17. do 21. storočia, u Glassa pravdepodobne súvisí aj s vývinom činoherného divadla. Robert Wilson pri spolupráci s dramatikom Heinerom Müllerom na inscenácii jeho hry *Hamlet-Maschine* dospeli k názoru, ktorý formuloval Müller (a Wilson sa s ním stotožnil): „Veci, ktoré hovorím, nechcem a nemôžem spojiť s postavami (...). Čím ďalej tým väčšími je ľahostajné, kto čo hovorí alebo hrá.“<sup>1</sup> Temný *Stroj Hamlet* sa vo Wilsonovej inscenácii z roku 1986 sa nezvýznamňuje prostredníctvom dramatických osôb, ale pomalým, jasným prednesom textu, v ktorom sa opakujú vety a vďaka ktorému získava dianie plasticitu. Funkciu repetitívnych momentov prevzala v *Einsteinovi na pláži* hudba. Princíp však, pravdepodobne, zostal rovnaký.

Iný spôsob vrstvenia dramatickej akcie a koncepcie hudobno-dramatických postáv prináša Adamsova opera *Smrť Klinghoffera*. Vychádza zo skutočnej udalosti. Dňa 7. októbra 1985 uniesli štyria palestínski teroristi z organizácie Fronta oslobodenia výletnú loď Achille Lauro. Žiadali, aby Izrael prepustil 50 palestínskych politických väzňov. Na palube lodi zavraždili 69-ročného amerického turistu, invalida Leona Klinghoffera. Jeho telo aj invalidný vozík Rollstuhl hodili cez palubu.

Ak sa zväčša v literatúre označujú postmodernosti za „cynicky dotieravých“ a oproti

<sup>1</sup> citované podľa: FISCHER-LICHTE, Erika: Dejiny drámy. Bratislava : Divadelný ústav, 2003, s. 492.

nim sa predstaviteľom moderny pripisujú schopnosti vysloviť odpor proti nesprávnym „sociálnym procesom a politickým akciám,“<sup>2</sup> práve niektoré opery reprezentujúce minimalistické tendencie túto tézu spochybňujú. Adamsova opera nezobrazuje teroristický čin ako príbeh vrcholiaci tragickou udalosťou, ale ako udalosť, ktorú spätne reflektuje ľudská myseľ, ako čosi, čo zostáva v spomienkach a nie je možné vytesniť. Hrôzu a mravné odsúdenie terorizmu nezobrazuje umelecky priamočiari. Práve odklon od jedného dominantného uhľa pohľadu, chápanie príbehu nie v jeho fakticite, ale z hľadiska jeho zmyslu pre individuálne vnímanie a chápanie hlavných a vedľajších dramatických osôb, viedlo autorov aj inscenátorov k tomu, že v diele aj v inscenácii zdôraznili cestu od pôvodnej relativity a pochopenia oboch strán konfliktu až po postupné odhalenie pravdy.

Túto relativitu vnímania a prežívania konfliktu symbolizuje napríklad už prológ opery, v ktorom na dvoch dramaturgicky i rozsahovo rovnakých plochách dostávajú priestor palestínski aj židovskí utečenci. Oba zbory skomponoval Adams tak, že vzbudzujú predovšetkým ľudskú účasť; spôsobom výstavby libreta aj zhudobnením nedávajú Adams a jeho libretistka Alice Goodmanová najavo väčšiu sympatiu niektorej zo strán. Zložitosť konfliktu sa premieta predovšetkým do veľkosti ľudského utrpenia. Tak Adams zdržanlivo pristupuje ku klasickej opernej výrazovosti a významovosti, ktorá v hudbe generuje pozitívne a negatívne motivačné charakteristiky operných postáv. Ale spôsobom výrazovo zúčastneného zobrazenia operných osôb, poskytujúceho pohľad na motivácie oboch strán, vytvára významovú koncepciu odsudzujúcu terorizmus oveľa účinnejšie než klasická operná symbolika negatívneho.

Často sa v minimalistických operách zobrazujú skutočné udalosti alebo v nich vystupujú historické postavy (Einstein, Achnaton, Montezuma, Milan Hnilička, Jaromír Jágr, Václav Havel, Dominik Hašek); niekedy sa ich prostredníctvom vyslovuje posolstvo o možnostiach a funkcii umenia v súčasnom svete. Michael Nyman spája vo svojej opere *Man and Boy: Dada* historickú umeleckú osobnosť s otázkami o sebareflexii umelca a umenia, o dostredivej a odstredivej sile avantgardy, o vzťahu súčasného umenia postmodernej ku klasickým avantgardám 20. storočia.

Ústredná postava opery je nemecký dadaistický umelec Kurt Schwitters (1887 – 1948). Opera pozostáva z aditívne koncipovaných obrazov. Ich hlavnou témou sú metamorfózy vzťahu mladého chlapca Michaela a starnúceho umelca Schwittersa. Na rozdiel od iných minimalistických oper v popredí nestojí ani teroristický, ani rozprávkový, ani športový čin. Hlavný zmysel a cieľ snaženia oboch mužov je zbieranie cestovných lístkov mestskej hromadnej dopravy. Absurdná honba za použitými lístkami sa tu stáva symbolom absurdity každej ľudskej jednostrannosti. Zároveň sa na nej demonštruje problém avantgardy a umelecky nového z hľadiska poetiky postmodernej umenia. Špecifickou významovou rovinou je tu reflexia vzťahu umenia a politiky a zlyhanie avantgardy v súkolí agresivity druhej svetovej vojny (opera, ktorá mala premiéru iba minulý rok, 2004, najprv v Karlsruhe a potom v Prahe) tak vhodne korešponduje s pripomenutím si konca druhej svetovej vojny). Schwitters o tom hovorí v závere dieľa: „I dadaistické umenie sa dá zneužiť na hrozné veci. Dokonca aj smiech umelcov v temnote možno zneužiť.“

Schwitters sa svojou poetikou a svojimi estetickými názormi na moderné maliarstvo priblížil typologicky Johnovi Cageovi. Kládol si otázku o možnostiach, čo všetko môže byť materiálom výtvarného diela a dospel k názoru, že moderné maliarstvo: „používa nielen farby a plátna, štetce, palety, ale aj všetky okom vnímateľné materiály a všetky potrebné nástroje. Pritom je nepodstatné, či použité materiály už boli formované pre nejaký účel alebo nie. Koliesko od detského kočku, drôtené pletivo, povrázok a vata sú činitelia rovnoprávni s farbou. Umelec tvorí výberom, rozdeľovaním a preformovaním materiálu<sup>3</sup>. To by v hudbe zodpovedalo prinajmenšom organickému využitiu tónov aj rozmanitých ďalších zvukových vrstiev. Je symptomatické, že hudba o Schwittersovi hovorí zrozumiteľnou tonálnou rečou, založenou na veľkých ostinátnych plochách takých typických pre hudobný minimalizmus a v druhom dejstve aj prostredníctvom intonácií zo sféry muzikálovej a populárnej hudby. Nyman vo svojej hudobnej dramaturgii vyšiel taktiež zo svojich skúseností s filmovou hudbou. Preslávil sa ako autor hudby k väčšine filmov Petera Greenawaya, k slávnemu filmu *Piano* a pod. Z filmovej hudby si pre kompozíciu opery odniesol dôraz na aditívnosť. Jeho hudobná kompozícia nesleduje určité významové alebo dramaturgické vrcholy. Je skôr ilustratívnou hudbou, ktorá vytvára základnú atmosféru jednotlivých situácií. S príbehom korešponduje svojou jednoduchosťou a nerafinovanosťou. Nemá ambície prinášať k významovosti príbehu novú hudobnú rovinu, ktorá by pôvodnú významovosť určitým spôsobom umocňovala alebo ozvlášťňovala. Zostáva plne na pôde minimalistickej poetiky, ktorá na pôdoryse ostinátne koncipovaných, pomerne málo kontrastne budovaných plôch, sa sústreďuje viac na vytvorenie základného rámca než na kreovanie detailov v psychickom a motivačnom rozmere postáv a ich činov. V druhej časti opery siahne Nyman aj do arzenálu muzikálových a populárnejších intonácií – a tu sa ukazuje ako bytostný melodik schopný vytvoriť hudbu, ktorá sa podľa zásad klasickej populárnej hudby vlúdi poslucháčovi do pamäte a pripúta si ho. Nielen poetika minimalistickej opery, ale aj jej ideové vyznenie sú založené na konfrontácii dvoch tvorivých estetík – avantgardnej a postmodernej, na estetickom konflikte medzi kategóriou nového v umení v sujete opery a medzi Nymanovou hudbou, ktorá sa v mnohých výstupoch dostáva do pozície kulisy, ktorá ozvlášťňuje celkovou atmosféru. Medzi integritou príbehu o umení a hudobnodramatickou koncepciou sa tak otvára dynamická antinómia a na nej sa zakladá estetická pôsobivosť Nymanovej opery.

Tituly z oblasti operného minimalizmu poukazujú na fakt, že minimalizmus sa dá len ťažko previesť na spoločného umeleckého menovateľa. Medzi minimalistickými operami nájdeme veľké rozdiely v hudobnej reči a jej štýlovej a sémantickej funkcii, vo vzťahu hudby a slova, v koncepcii operného dramatismu apod. Akýsi spoločný menovateľ by sa dal definovať per negationem: väčšina minimalistických oper sa odkláňa od možnosti rozvíjať hudobný expresionizmus a serializmus a svoje koncepcie aj hudobno-dramatické východiská hľadá v určitých hudobných a hudobno-dramatických archetypoch, ktoré sa vykryštalizovali v klasicke-romantickej opernej estetike. Je zaujímavé, že mnohí skladatelia reprezentujúci minimalizmus v opere majú skúsenosti s tvorbou filmovej hudby. Michal Nyman skomponoval hudbu k viacerým Greenawayovým filmom (*Zet a dve nuly, Kuchár, zloděj, jeho žena a jej milenec, Prosperove*

<sup>2</sup> WELSCH, Wolfgang: Estetické myslenie. Bratislava : Archa, 1993, s. 115.

<sup>3</sup> SCHWITTERS, Kurt: Die Merzmalerei; Der Zweemann I., 1919, Citované podľa: LAMAČ, Miroslav: Myslenky moderních malířů. Praha : Odon, 1989, s. 314.

*kníhy* a je autorom hudby k oscarovému filmu Jane Campionovej *Piano* (1993). Táto hudba ho dokonca na istý čas vyniesla na vrchol hitparád. Philip Glass je autorom hudieb k vyše dvadsiatim filmom.

V pozadí (a v podstate aj v popredí) vzniku niektorých minimalistických opier sú ako spolupracovníci aj ako inšpirátori mnohí filmoví a divadelní režiséri. Glass pri tvorbe *Einsteina na pláži* spolupracoval s Robertom Wilsonom, a opera *Kráska a zvieratá* vznikla ako pokus dodať namiesto hudby Georgesa Aurica ku klasickému rozprávkovému príbehu novú, opernú hudbu, Michael Nyman s Peterom Greenawayom vytvorili originálny vzťah filmovej hudby k filmovému obrazu, v ktorom sa k poetike minimalizmu približujú repetitívnosťou hudby, poukazujúcou na opakovanie sa určitých situácií a modelov v živote a konaní filmových hrdinov.

Dramaturgická koncepcia minimalistických opier rôznym spôsobom ovplyvňuje javiskové stvárnenie. Niektoré minimalistické opery – ako napr. v pražskom Národnom divadle uvedená *Kráska a zvieratá* – priamo vyžadujú výpravný, ba až opulentný inscenačný prístup (živý kôň na javisku!), pre iné (a k tým patrí *Smrť Klinghoffera*) je vhodnejšie, keď inscenátori hľadajú paralely medzi hudobným, respektíve operným minimalizmom a jeho javiskovou podobou.

Minimalizmus v opere znamená novú podobu vzťahu operných foriem a výrazových prostriedkov ku skutočnosti. Oproti opere – hudobnej dráme, ku ktorej inklinovala podstatná časť celkového historického vývinu a štýlových a tvarovacích prostriedkov, sa nastoľuje hudobne voľná forma, ktorá s dramatickým dianím súvisí viac asociatívne a voľne než na základe klasických korešpondenčných vzťahov. Tento odklon od klasickej opernej významovosti však otvára, ako to dokladá inscenačná prax, nové možnosti pre inscenačné stvárnenia, v ktorých môžu byť v oveľa závažnejšej a zásadnejšej miere využité abstraktné a surrealistické prvky. Minimalizmus v opere je fenomén, ktorý dnes reflektujeme takrečeno za horúca, pretože jeho vývin nie je ukončený a práve súčasné obdobie, v ktorom sa tvorcovia od komponovania klasických minimalistických opier odkláňajú, hoci niektoré jeho postupy stále používajú, bude rozhodujúce pre budúcu umeleckú podobu tohoto fenoménu.

*Táto štúdia je súčasťou výstupu z grantového projektu VEGA 2/3029/25.*

MILOSLAV BLAHYNKA

#### MINIMALISM IN OPERA

The contribution analyses the phenomenon of minimalism in opera. It is stemming from determining the phenomenon of minimalization in music, theatre and other artistic genres. It is hinting at understanding of minimalism in opera as a reaction on poetics of opera going out of principles of music serialism. The contribution is focused on the work of the main representatives of opera minimalism Philipp Glass and Michael Nyman, and identifies particularities of opera minimalism in the area of understanding of dramatism, conception of opera characters and their relations, stage time and space. Minimalism is closely connected to principles of post – modernism in the modern art.

## ROKY ÉRY ŠEDIVOSTI (PRVÉ NÁZNAKY ZMIEN UMELECKEJ ORIENTÁCIE SLOVENSKEHO POVOJNOVÉHO DIVADELNÍCTVA V SPOMIENKACH ÚČASTNÍKA)

ANTON KRET

Obdobie politického odmäku koncom päťdesiatych a na začiatku šesťdesiatych rokov minulého storočia v slovenskom divadelníctve nie je historicky totožné s érou tak často pertraktovaného umeleckého ťaženia činohry SND, o ktorom sa v minulosti často písalo ako o kvalitatívnom útlme borodáčovských politických aj umeleckých praktík a postupov. Kým totiž za odporcov staromilstva už za prvej republiky neufemisticky považovali podaktorí recenzenti po česky hrajúcu časť činohry vedenú Viktorom Šulcom a v rokoch Slovenského štátu inscenácie mladých režisérov Jána Jamnického a Ferdinanda Hoffmanna, čoskoro po skončení vojny sa ujal nadväzovania na avantgardné postupy svojich českých aj spomínaných slovenských predchodcov Jozef Budský. Ten už pred diskusiou o šedivosti (1957) vyprovokovanou kritikom Jozefom Bobokom uviedol niekoľko diel nového zamerania, ktoré sa (paradoxne – v rozpore s tým, že Budský sa hlásil k borodáčovskej tradícii a navyše bol členom KSS) považovali za antirežimistické. Časť divadelnej kritiky nástojila na tom, aby sa cesta budského osobitému poetizmu, ktorý po roku 1955 začali reprezentovať už aj jeho žiaci z VŠMU, nezatarasila. Hodnotiteľská obec sa v tom čase rozdelila na probudskovskú (alebo antiborodáčovskú) a na tú, čo žičila takzvanému realizmu, v skutočnosti však značne netvorivo skutočnosť kopírujúcemu, zato o zdravé ochotnícke korene činohry SND sa opierajúcemu naturalizmu.

#### „Presila šedivosti“

Roku 1961 uskutočnila činohra SND mimoriadne úspešný zájazd do Kyjeva, Charkova a Moskvy s inscenáciami *Polnočnej omše*, *Ivanova*, *Príhody na brehu rieky* a *Bielej nemoci*. Vzápätí, už v júni toho istého roka, sa v Karlových Varoch uskutočnil Festival činohry SND. Tu si mienila časť divadelných recenzentov, vedená českým kritikom Jiřím Hájkom a sústreďujúca okolo seba niektorých novinárov ovládajúcich slovenské médiá, vymeniť svoje názory najmä s vedením súboru, keď chcela dokázať, že SND neobstojí v konfrontácii s československou divadelnou špičkou. Spoliehala sa na autoritativný hlas Petra Karvaša, ktorý sa už predtým, na Festivale slovenskej drámy v Bratislave (1960) postavil na stranu tých, čo sa pokúsili zdiskreditovať najmä vedenie súboru činohry SND. No čerstvý úspech v Moskve zaskočil všetkých, ale najmä paralyzoval Petra Karvaša, ktorého hra *Polnočná omša* bola v zájazdovom repertoári činohry a patrila medzi úspešné inscenácie zaradené do repertoáru onoho historického zájazdu. Ktosi v Prahe so značným predstihom vymyslel, že počas karlovarského festivalu odznejú tri zásadné referáty: Budského o réžii, Chudíkov o herectve a hodnotenie dramaturgie činohry z pera autora tohto článku. Ten pripravil slovo o uplynulých

dvoch sezónach s tendenciou aj byť kritický, aj prijať časť výhrad opozície, ale aj neobísť posledné úspechy. Neveľká skupina recenzentov sa cítila byť (vzhľadom na nečakané mierny tón referátov, ale najmä preto, že zájazdový úspech činohry SND bol čerstvý a veľmi aktuálny) zaskočená, lebo čakala najmä polemiku s ňou samou, teda oponent-skou kritikou. No nijaká polemika, aj keď sa dlho pripravovala a očakávala, sa tentoraz neudiala. Podaktorí kritici stiahli svoje vopred pripravené príspevky z programu diskusie a spoľahli sa na to, čo povie ich ideový vodca Jiří Hájek, silná osobnosť českej „druhej“ avantgardy. (Tu treba čosi vysvetliť: České divadlo, len čo sa koncom päťdesiatych rokov spamätalo zo smršte socialistického realizmu povojnových rokov, sa začalo navracáť k odkazu svojej predvojnovnej avantgardy a na dôkaz toho obnovil E. F. Burian niektoré svoje staré inscenácie, kam paril napríklad *Krysař*, *Věra Lukášová* alebo *Lidové suity*, ktoré mali už za prvej republiky pomerne dobrý ohlas a navyše už predtým sa objavili aj v Karlových Varoch, keď dva roky pred činohrou SND mal tam festival Burian so svojím divadlom. Návrat k avantgarde bol teda prelomom v českom divadelnom myslení a Jiří Hájek ako si to myslel najmä on sám, stál na čele tohto ťaženia. A vlastne aj Bobokov provokatívny výpad proti šedivosti vychádzal práve z tejto nezvratne pozitívnej českej skutočnosti.) Lenže, čo čert nechcel, Karvaš musel počas diskusie o predstaveniach SND v Karlových Varoch mlčať v záujme obrany „svojho“ úspechu v ZSSR. Hájek, ako známy socialistický playboy, sa práve v tieto dni začal krútiť okolo istej mladej herečky činohry SND a chcel jej zaimponovať tým, že si zvolil veľkorysé obídenie problému vedenia činohry SND, kam naša „diva“ bytostne patrila a na čo bola primerane hrdá. A tak musel Hájek principiálne sklamať svojich verných – odimprovizoval príspevok o výsledkoch práce činohry SND síce vo veľkom štýle, ale bez viditeľného výpadu proti súboru a jeho vedeniu. A keďže neexistujú o týchto citlivých súvislostiach nijaké písomné dôkazy, dosvedčiť by už to mohli iba žijúci svedkovia, ktorí sa okrem iného mohli aj osobne zúčastniť rozhovorov na túto tému priamo vtedy a priamo na mieste, najčastejšie v bare hotela Pup. A Peter Karvaš už nebol vo svojom príspevku konkrétny vôbec. Skôr si iba zateoretizoval, lebo práve v tom čase mu v Čechách pripravovali na vydanie jednu z jeho knižných prác nazvanú *Zamyšlení nad dramatem* (1964). Karvaš, ktorý sa skoro na to stal členom ÚV KSS, neriskoval spor s komunistickou stranou a ani mu nestálo za to prísť o možnosť vydať spomínanú prácu aj po česky, čo v tom čase vlastne znamenalo bránu do sveta. Bol nepríjemne prekvapený, keď sa nikto z prítomných nepostavil v diskusii na jeho stranu. Popredný slovenský dramatik s ambíciami stať sa aj obľúbencom českých divákov na mieste zväzil všetky za a proti a v týchto kritických chvíľach nevystúpil proti Slovenskému národnému divadlu. Úspech činohry SND v Karlových Varoch, kde boli prítomní i zahraniční odborníci a pozorovatelia, bol jednoznačný. Ba pre niektorých prívržencov pražského Národného divadla, ktoré v tých časoch slávilo rovnako veľké a naozaj oprávnené úspechy s viacerými Krejčovými a Radokovými inscenáciami, to bolo aj isté sklamanie: chceli na karlovarskej, teda na českej pôde dokázať priepastný rozdiel medzi umením pražského a bratislavského divadelníctva v neprospech SND a namiesto toho sa dočkali triumfu Slovákov.

### Šedivosť v hodnotení

Ak sa tu ale spomínali českí neoavantgardisti, ku ktorým nesporne patril aj vtedajší umelecký šéf pražského Národného Otomar Krejča, nuž na Slovensku sa po známej „diskusii o šedivosti“ rozbehli podobné pokusy a ich reprezentantmi boli mladší režiséri Rakovský, Palka, Pietor, ale najmä ostrieľaný Šulcov žiak Jozef Budský, ktorý už predtým uviedol moderne pochopené pásmo štúrovskej poézie, Tylov *Krovový súd* a Višnevského *Optimistickú tragédiu*, čo vzbudilo pozornosť aj za hranicami Slovenska. A keď k tomu pridal Čechovovho *Ivanova* a Arbuzovovu *Príhodu na brehu rieky*, pozvanie do Moskvy už bolo takmer na ceste, a to aj vďaka samému Arbuzovovi, ktorý bol inscenáciou nadšený a ktorého v tom utvrdzovala dobrá priateľka slovenských divadelníkov Larisa Solncevová, vedkyňa z Moskvy. Tá sa zaľúbila do nášho divadla a aj do českého spisovateľa Milana Jariša, napísala reportáž „Po teatram Čechoslovakii“ (1958) a rozhľad „Čechoslovackij teatr segodnja“ (1962) zaslúžila sa o zmienenú úspešnú cestu SND do ZSSR. (Jeho manžel Jurko bojoval počas druhej svetovej vojny aj na Slovensku, s nadšením o tom rozprával po návrate z frontu svojej budúcej manželke Larise Pavlovne a tá sa rozhodla zasvätiť svoj život výskumu divadla v krajine, ktorú predtým vôbec nepoznala.)

Ťaženie proti činohre SND koncom päťdesiatych rokov bolo sčasti späť s utajovaným odporom proti zavádzaniu „metódy“ socialistického realizmu do nášho umenia. Lenže nástup tohto umelo zavedeného pojmu v slovenskom divadle sa kryl s obdobím najväčšieho rozmachu slovenského herectva a réžie, dvoch najdôležitejších disciplín praktického divadla ako takých, bez atribútov a nálepiek: po pozoruhodných hľadániach Jána Jamnického a Ferdinanda Hoffmanna za Slovenského štátu rozbehli sa ďalšie dramaturgické a režijné pokusy smerom k vycibrenému realistickému prejavu, slovenskí herci sa bližšie zoznámili so Stanislavského systémom, čo im v tomto štádiu neobyčajne pomohlo, keď aj českí divadelníci objavili v spojení temperamentného základu slovenského herectva a veľmi praktického a vycibreného „systému“ zárodok úspechov, nie nepodobných tým, akými sa pýšilo ruské divadelníctvo. Ak sa v Čechách ujímal povojnový realizmus len veľmi ťažko a v spore s doterajším kvalitným českým štylizovaným divadelným (vospolok avantgardným) prejavom, ktorý práve v tom čase dotváral svoju úspešnú takzvanú civilistickú fázu, Slovákov postavil vplyv ruskej školy doslova na nohy. Nečudo preto, že Česi sa pokúsili vymaniť spod jeho vplyvu skôr ako Slováci a fakt je ten, že to cez režisérov Krejču, Radoka a Pleskota aj dôsledne urobili. Ale prebudené slovenské divadlo sa aj v šesťdesiatych rokoch dokonale zorientovalo, vďaka Jozefovi Budskému, Tiborovi Rakovskému, Pavlovi Hasprovi, Jozefovi Palkovi či Milošovi Pietorovi a ďalším režisérom podoprelo úprimný a pravdivý herecký prejav metaforickou mizanscénou a objavným využitím významov podtextu. Budský sa zaskvel najmä v spomínaných inscenáciách slovenskej, českej a ruskej proveniencie, Rakovský už v druhej polovici päťdesiatych rokov uviedol objavný Brechtov *Život Galileia Galileiho*, Haspra a Palka sa orientovali na pôvodnú tvorbu a pozoruhodnejšie hry zo Západu a Pietor prekvapil hlavne originálnym prečítaním Gorkého, Čechova a slovenskej klasiky.

Súčasnú nadhodnocovanie niektorých súborov a hereckých osobností zo šesťdesiatych rokov vyplynulo z potreby zviditeľniť sa tej generácii, ktorá dlho čakala na svoju príležitosť a napokon prerazila koncom šesťdesiatych rokov Divadlom na korze. To

neskôr dalo Slovenskému národnému divadlu Kukuru, Hubu, Labudu, Kňažka alebo Dančiaka, z režisérov Pietora a Strniska. Ale v čase, keď Divadlo na korze tie necelé tri sezóny existovalo, žilo, žiaľ, v tieni úspechov činohry SND.

### Plody treníc kritiky a tvorby

Takže ak sa vrátíme do druhej polovice päťdesiatych rokov, keď kritik Jozef Bobok prišiel s výpadom „proti šedivosti“ slovenských divadiel, čím chcel ako kritik nadviazať na české neoavantgardné ťaženie v tvorbe, treba skonštatovať, že šedivosti bolo síce v slovenských divadlách dosť, lebo množstvo mladých, Bagarom po vojne založených súborov po celom Slovensku, jednoducho nestačilo umelecky uniesť tú silu nie vždy najkvalitnejšieho repertoáru (šesť až desať premiér v každom súbore za sezónu!). Ale činohra SND práve vtedy vstupovala do rozhodujúcej fázy zápasu o svoje medzinárodné uznanie: len taký Karol Zachar, donedávna iba radový člen hereckého súboru, uviedol ako režisér Nestroyov *Strach z pekla*, Stodolovu *Marínu Havranovú* a vzápätí Goldoniho *Vejár*; všetky tri inscenácie videlo aj zahraničné publikum v Rakúsku, Juho-slávii, Maďarsku a desaťtisíce divákov u nás doma. A to už nechcem opakovať úspechy Budského, Rakovského, Licharda, ba aj postaršieho už Borodáča. To všetko svedčilo proti Bobokovmu ťaženiu proti šedivosti, ale diskusia o nej bola pre ostatných divadelníkov veľmi užitočná: upozornila ani nie tak na metódy režijnej a hereckej práce vedúce k šedivosti, ako skôr na úplne zošedivený repertoár divadiel, v ktorom rozhodujúce miesto zaberali poväčšinou schematické hry sovietskych autorov a pôvodiny takých domácich „štátotvorných“ dramatikov, akými boli Gejdoš, Egri, Smrčok, Skalka, Davidová, Pado, z českých Cach, Jariš, Daněk. Ale ani podaktoré vtedajšie diela majstrov Karvaša či Králik, ktorí po roku 1948 žali relatívne úspechy svojimi „socialistickými“ komédiami *Ludia z našej ulice* a *Buky podpolianske*, nevynikali neskôr pestrosťou tém a foriem (*Srdce plné radosti*, *Horúci deň*), čo viedlo až k tomu, že kým Štefan Králik sa na istý čas radšej odmlčal, Peter Karvaš prešiel čoskoro, už koncom päťdesiatych rokov, na pozíciu „umravňovateľa“ spoločnosti a napísal niekoľko drám, ktoré sčasti vychádzali z princípu sartróvskeho existencializmu a sčasti z absurdných postupov anglickej a francúzskej dramatiky (najprv, ešte r. 1958, to bola *Polnočná omša*, neskôr *Velká parochňa*, *Absolútny zákaz* a i.). Najmä jeho diela zo šesťdesiatych rokov publikum nijako zvlášť nenadchli, ale kritika ich prijala ako evanjelium nových čias, možno čias blížiacej sa, ale nikdy neuskutočnenej éry „socializmu s ľudskou tvárou“. Ba istý čas sa zdalo, že kritika chválením Karvašových drám skúša mieru trpezlivosti mocných (čo ako lakmu-sový papier nebolo celkom márne). Jediným dramatikom na Slovensku, ktorý sa pred rokom 1968 vyhol tematickému schematizmu, bol Ivan Bukovčan (*Posledná bosorka*, *Hľadanie v oblakoch* a i.), ale zato to dohnal (zaujímavé, že spolu s nanovo sa rozpisavším Štefanom Králikom) v rokoch sedemdesiatych, najmä keď prepísal svoju reportáž *Kuba bez brady* do dramatickej podoby a nazval svoju inotajovú hru *Prvý deň karnevalu* a o dva roky nato napísal papierom šuštiacu partizánsku epopeju *Sneh nad limbou*. Ostatne, schematickosť hier z povstania bola daná tým, že kladní hrdinovia tu buď umierali (okrem Bukovčana aj u Zahradníka a ďalších), alebo mali neskôr ťažkosti politického charakteru (Solovičov *Meridián*). Schematickosť totiž počala schéma pohľadu na poslednú vojnu a SNP: soviety a partizáni vyhrali, fašisti prehrali... Horšie pochodili takzvané hry zo súčasnosti, kam patrili aj viaceré hry Petra Karvaša, Jána Soloviča, Juraja

Váha, Jána Kákoša a radu ďalších autorov. Mnohé z ich prác boli nielen dielami napísaným „a la thèse“, že teda autor vopred určil osudy postáv a hľadal spôsoby, ako tieto osudy naplniť, ale navyše aj postavy boli výlučne papierové, neživé a nefunkčné, lebo ani autori a ani cenzori si jednoducho neželali ich nepredvídateľné konanie.

Ale z domnejšej presily šedivosti vyrástli pozoruhodné inscenácie činohry SND z konca päťdesiatych a z prvej polovice šesťdesiatych rokov. Jozefa Budského pozvali režírovať do Moskvy, herci činohry si vymieňali v niektorých inscenáciách roly s hercami pražského ND a českí dramatici prejavili vrelý záujem o to, aby ich hry uvádzala činohra SND. Je síce pravda, že vystúpenie činohry SND na pôde Divadla národov v Paríži so zle preloženou Zvonovou hrou *Tanec nad plačom* v réžii Tibora Rakovského r. 1969 sa neskončilo slávne, ale vinu na tom neniesla umelecká nasýtenosť súboru, lež úplne pomýlené úvahy vtedajšieho vedenia činohry, ktoré sa nazdávalo, že veršovaná hra má v Paríži väčšie predpoklady (vychádzalo sa z toho, že v päťdesiatych rokoch hostovalo u nás TNP vedené Jeanom Vilarom ako režisérom a s Gérardom Philipom v role VIP s perfektne deklamovaným Corneillovým *Cidom*, čo malo byť po desiatich rokoch impulzom pre SND cestujúce do Paríža!). Toto fiasko zastrelilo zájazdové úspechy činohry do okolitých krajín a aj skutočnosť, že sa o nás začalo rozprávať v ostatnom divadelnom svete a že začali k nám chodiť kritické a teatrologické kapacity z Európy. Podobný úspech sa zopakoval aj v sedemdesiatych rokoch, keď sa s činohrou de facto rozlúčili vynikajúcimi inscenáciami režiséri Jozef Budský (*Pokojný úsvit*, *Vojna a mier*) a Karol Zachar (*Na skle maľované*).

Diskusia o šedivosti sa skončila pomerne rýchle, ale jej rezíduá pretrvávali vlastne až do fyzického odchodu režisérov Rakovského, Palku a Budského v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. S nimi odišla aj zápalitosť pri presadzovaní umeleckých názorov na strane divadelníkov a protinázorov zo strany kritiky a do divadla sa nebadane vplazila filozofia nevmešovania sa, neublížovania si a prázdnoty – na naše dvere už klopujúca éra postmoderny.

### ANTON KRET

#### THE YEARS OF GREYNESS ERA

(First indications of changes in an artistic orientation of the Slovak post-war theatrical craft in recollections of a participant)

During the period between 50-thies and 60-thies was also the Slovak theatrical culture trying to adjust to oppressive heritage of schematism and non-creative application of descriptive-realistic theatrical dogmas. In time when a group of young theatrical critics was considering the possibility to criticise the lurking stage style found in a certain part of the Slovak National Theatre drama repertoire, this troupe took part in an extremely successful trip to the Soviet Union. A following very favourable international acceptance thus significantly affected the critical reservation against the artistic programme of the representative Slovak Theatre, and entirely eliminated some of then registered contributions.



## DIVADLO V MINOJSKOM PALÁCI KNOSSOS NA KRÉTE (NIEKOĽKO FAKTOV A NIEKOĽKO HYPOTÉZ O POČIATKOCH DIVADELNEJ KULTÚRY V EURÓPE)

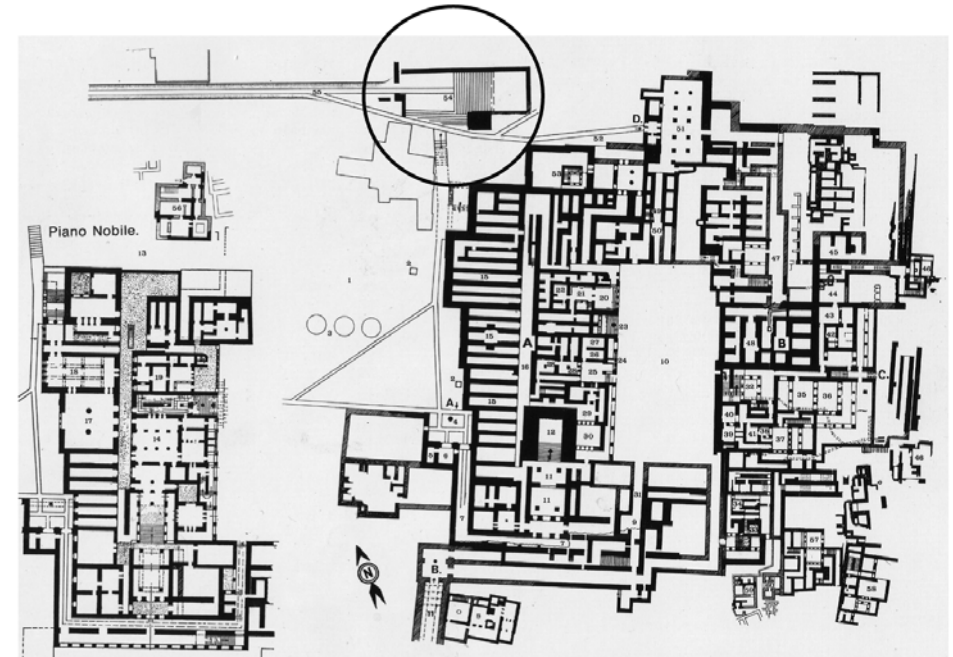
MILAN POLÁK

Motto:

*Hypotézu nie je možné potvrdiť  
hypotézu je možné len vyvrátiť*

V dostupnej literatúre o dejinách európskeho divadla autori uvádzajú vo všeobecnosti zhodný údaj, ktorý počiatok divadelnej kultúry na tomto kontinente kladie do 6. storočia p. n. l. a spája ho s Thespiom, konkrétne s Metskými dionýziami uskutočnenými okolo roku 534 p. n. l., na ktorých sa stal Thespis víťazom tragického agónu. Prvé divadelné prejavy v tomto i neskoršom období sa spájali s kultom boha plodnosti Dionýza, ktorý bol aj patrónom divadla (jedným z prívlastkov Dionýza je aj „boh mystérií“). Napokon, prvé známe divadlo amfiteatrálneho typu sa volá Dionýzovo divadlo. S menom Thespisa sa spája aj začiatok systematického uvádzania divadelných produkcií, keď Thespis na svojej káre, kočujúc z mesta do mesta, predvádzal dityramby. Hoci sa z Thespisových tragédií nezachovala ani jedna a z tragédií jeho ďalších rovesníkov (Choiril, Frynich, Platin) je známych len niekoľko názvov a izolovaných veršov, Thespis stojí akoby na samom počiatku európskej divadelnej kultúry. Podobne je to s tragédiou, keď najstaršou zachovanou sú Aischylovi Peržania, uvedení roku 472 p. n. l. Podľa autorky časovo najnovších *Dejín drámy* Eriky Ficher-Lichteovej (Divadelný ústav Bratislava, 2003, preklad Adam Bžoch) Aischilovou tragédiou Peržania začínajú sa zasa dejiny európskej drámy.

Takto načrtnuté počiatky európskej divadelnej kultúry sú v podstate totožné u viacerých u nás známych autorov dejín divadla (Blahník, Gregor, Moussinac, Brockett), ale aj v cudzojazyčných, u nás dostupných divadelných encyklopédiách (*Teatral'naja enciklopedija, Moskva, 1957 – 1967, Enciclopedia dello spettacolo, Rím, 1956, Encyclopédie de la Pléiade – Histoire des spectacles, Paríž, 1965, The Cambridge Guide to World Theatre, 1988*). Pravdou ale je, že už niektorí autori novších dejín divadla (Moussinac, Brockett) pri opise počiatkov antickej gréckej divadelnej kultúry naznačujú jej dávnejšiu tradíciu a spomínajú kultúru minojskú i mykénsku, ktoré predchádzali tomu rozvinutému obdobiu, symbolizovanému všeobecným kultúrnym a civilizačným rozmachom za čias panovníkov Peisistrata a Perikla a naznačujú aj niektoré spojivá s touto predhistóriou. Celkom letmo, iba niekoľkými riadkami, ale predsa sa v ich prácach spomína divadelný priestor (u Brocketta „teatralne prostranství“) v najrozsiahlejšom a najlegendárnejšom minojskom paláci v Knossose, na najjužnejšom a najväčšom gréckom ostrove Kréta. Je zaujímavé, že divadlo v Knossose, ktoré je výraznou a exponovanou súčasťou prehliadky pozostatkov a rekonštruovaných častí tohto slávneho paláca, nespomína sa nielen vo vyššie uvádzaných encyklopédiách, ale ani v takých materiálovo



Pôdorysný plán prízemnia (vpravo) a prvého poschodia minojského paláca v Knossose, s priestorom uvádzaným ako divadlo (označený kruhom).

vyčerpávajúcích encyklopedických dielach, akými sú napríklad *Ecyklopédia antiky, Academia, Praha, 1973* a *Slovník antickej kultúry, Svoboda, Praha, 1974* a to napriek tomu, že lokalite Knossos na Kréte je v oboch dielach vyhradené pomerne dosť miesta.

Podnetom pre napísanie tejto state bola moja osobná prítomnosť v tom priestore minojského paláca Knossos, ktorý sa nielen v turistických sprievodcoch, ale napríklad aj v serióznej práci gréckeho archeológa Sosso Logiadou-Platonosa *Cnossos – La civilisation minoenne, Atény, 2003* označuje ako DIVADLO (Théâtre, Theatre, Teatro). Prirodzene, nebol som svedkom nijakého objavu, ten objav totiž vykonal okrem iných najmä anglický archeológ a riaditeľ Ashmolean Museum v Oxforde sir Arthur Evans v rokoch 1900 – 1950 (s prestávkami od roku 1931 ale aj v čase oboch svetových vojen) a potom pokračovatelia v jeho archeologických objavoch, pričom výskum a reštaurovanie nielen paláca Knossos, ale aj iných minojských palácov, pokračuje až do súčasnosti. Prítomnosť v tomto priestore nenechala ma na pochybnostiach, že sa pozerám na cieľavedome vybudovanú (postavenú, vytvorenú) stavbu pre usporadúvanie podujatí divadelného (cieľavedome teatralizovaného) charakteru, navyše pre akcie (podujatia) tohto charakteru usporadobenej celou svojou architektúrou (hrací priestor obdĺžnikovitého tvaru, rozmerov cca 8 x 15 m) a to pred divákmi, pre ktorých sú tu vytvorené adekvátne podmienky (stupňovito usporiadané miesta na sedenie po dvoch stranách hracieho priestoru, odhadom pre 300 – 400 divákov, pričom toto „sedenie pre divákov“ je integrovanou súčasťou hracieho priestoru – javiska, orchesteru) a napätá podmienka rovnako dobrej viditeľnosti z každého miesta. Samostatnou časťou tohto divadelného priestoru



Súčasná podoba divadla s vyvýšenou kráľovskou lôžou v strede. (Snímka autor)

je vyvýšená plošina (cca 5 x 4 m.), tzv. kráľovská lôža v strede dvoch ramien hľadiska, vytvárajúcich pravý uhol. Naplnené sú tu minimálne dve základné podmienky, ktoré divadlo (ako inštitúciu, resp. budovu) charakterizujú: priestor pre herca (účinkujúceho, aktéra) a priestor pre diváka. Sú to teda tie dve podmienky, ktoré dokumentujú často frekventovanú sentenciu, že divadlo môže jestvovať bez scény, hudby, textu, rekvizít, svetelných či zvukových efektov (zaiste aj bez budovy alebo účelovo postaveného javiska), ale nemôže existovať bez herca a bez diváka. V našom prípade pre interakciu medzi účinkujúcim a divákom bol pre tento účel vytvorený (postavený) priestor.

Oproti klasickým gréckym amfiteátrom, ktoré mali poväčšine polkruhovitý tvar a orchestra bola v podstate kruhom, divadlo v Knossose má tvar obdĺžnikový (pravouhlý) a sedadlá sú len po dvoch stranách hracej plochy. V tejto súvislosti nie je bez zaujímavosti uviesť skutočnosť, ktorú zverejnil O. G. Brockett vo svojich *Dejinách divadla*, Praha, 1999, s. 44, kde čítame: „Dionýzovo divadlo malo po archeologickom prieskume tiež pôvodne obdĺžnikový pôdorys.“ Možno aj to je signál istej kontinuity predchádzajúcej vyspelým formám antického gréckeho divadla v 5. storočí p. n. l. a neskôr.

Nechajme zatiaľ stranou úvahu, kto bol v tomto konkrétnom priestore v divadle v Knossose tým „hercom“, resp. aktérom, a čím mal zaujať diváka, ktorý prichádzal do tejto cieľavedome vybudovanej stavby určenej na produkovanie a predvádzanie akcií.

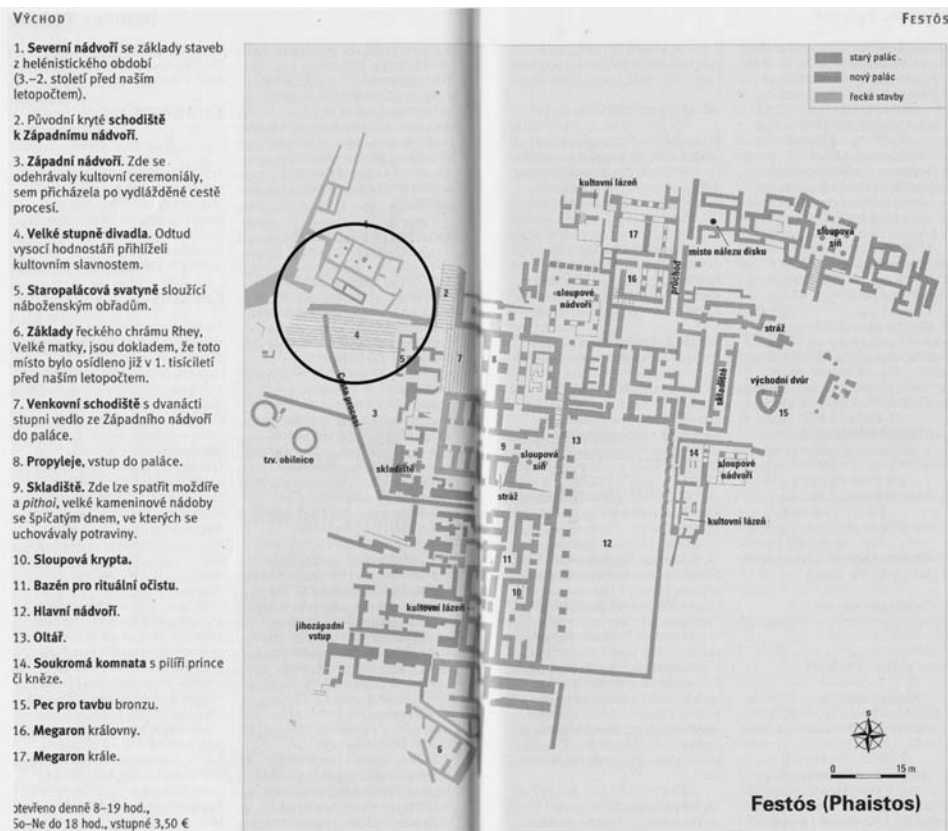
Keď sme ochotní priznať, že divadlo nie je len inštitúciou umeleckou (predvádzajúcou umelo vytvorenú skutočnosť s dominantnou funkciou estetickou), ale aj inštitúciou sui generis sociálnou, priznávame tomuto fenoménu jeho organickú začlenenosť do konkrétnej society a jeho prepojenosť so stupňom spoločenského vedomia, ale aj jestvujúceho stupňa civilizačnej úrovne a z toho vyplývajúcej inštitucionálnej podoby,



Detail so stupňovitým hľadiskom pre divákov (v hľadisku je autor state).

synchronnej s konkrétnou spoločnosťou, v rámci ktorej plní svoje špecifické poslanie. Inými slovami, treba hovoriť o dialektickom vzťahu medzi divadlom a spoločnosťou, v rámci ktorej objektívne existuje a na ktorú teda aj spätne vplyva. Nie je podstatné, či ide o divadlo toho historického obdobia, z ktorého poznáme jednu z jeho zložiek – text (ten sa v antike objavuje až v 5. storočí p. n. l. ako vysoko rozvinutý kultúrny produkt, ktorý mal nesporne dlhú historickú genézu) alebo o divadlo, v ktorom sú naplnené spomínané dve zložky podmieňujúce jeho existenciu – teda aktéra a diváka. V súvislosti s divadlom pri paláci Knossos tiež treba zohľadniť niekoľko faktov, ktoré jeho existenciu v tomto priestore podmieňujú. Vysoký civilizačný stupeň minojskej kultúry (ide o obdobie rokov 2600 – 1100 p. n. l.) je všeobecne známy a pomerne dôkladne zmapovaný v dostupnej odbornej, ale aj popularizujúcej literatúre.

V prípade Knossosu obdiv vzbudzuje okrem iného imponantná architektúra rozsiahleho súboru palácov a stavieb s dômyselne popretkávaným labyrintom chodieb na ploche 22.000 metrov štvorcových s viac ako 1.300 miestnosťami, s veľkolepou a výtvarne hodnotnou výzdobou, s materiálnou kultúrou tiež vysokej umeleckej hodnoty (keramika, fajansa, šperky, plastiky, nástroje, predmety dennej potreby, odev, zbrane). Zachované vázy a kanvice sú jedným z vrcholov svetovej keramiky. Na vázach, šperkoch a nástenných maľbách sú výtvarne dokumentované a výtvarne stvárnené okrem iných motívov aj náboženské (najmä pohrebné) a profánne ceremónie, obrady a rituály, vrátane pedantnej deskripcie odevu, rekvizít, úpravy tváre či pokrývky hlavy, ale aj „spektákl“ typu preskakovania býkov, ktoré sa odohrávali pred početným publikom na ústrednom námestí paláca, možno ako súčasť náboženského rituálu. Pokiaľ ide o produkcie typu preskakovania býkov, jestvuje na to dôkaz v podobe nástennej fresky z Knossosu, z ktorej vieme vyčítať celý priebeh tohto úkonu: začínal sa chytením býka za rohy, pokračoval



Pôdorysný plán minojského paláca vo Faistose so stupňovitým priestorom pre sledovanie predvádzaných podujatí (označený kruhom).

vyšvihnutím sa muža nad jeho chrbát, premetom a dopadnutím tesne za býkom. Býk bol v tomto období posvätným zvieratom, preto zaiste mali tieto produkcie aj duchovný charakter. Ich spektakulárnosť (podobne ako ich voľné pokračovanie – novodobé zápasy s býkmi v arénach) je však nesporná. Iným dôkazom vysokého stupňa civilizačnej a technickej úrovne minojskej kultúry bolo napríklad dômyselne vybudované zavodnenie a kanalizácia celého palácového komplexu. Do všetkých miestností, kde to bolo potrebné, zaviedli tečúcu vodu s takým technickým dôvtipom, ktorý prekonal všetky systémy používané vtedajšími civilizáciami. Vodu čerpali z prameňov a čiastočne sa zbierala dažďová voda zo strešných odkvapov a žlabov. Pod podlahou bolo zabudované terakotové potrubie, zostavené z navzájom prepojených úsekov, aby zabezpečilo stály prísun vody, ktorá v celom systéme prúdila pod určitým tlakom a použitá odtekala sústavou potrubí a kanálov. Obyvatelia paláca používali aj splachovacie záchody, napojené na hlavný kanalizačný systém. Minojci mali početnú námornú flotilu s ktorou obchodovali a mali čulé styky (okrem obchodných zaiste aj kultúrne) s Áziou i Afrikou. O gramotnej vrstve najmä minojskej byrokracie vydávajú svedectvo hlinené tabuľky s fragmentmi



Keramická plastika skupiny spievajúcich žien. Žena v strede hrá na lýru. Plastika sa nachádza v Archeologickom múzeu v Heraklione. Kópia tejto plastiky z parížskeho Louvru (je možné, že kópia je v Heraklione) je prvou obrazovou ilustráciou knihy Léona Moussinaca *Divadlo od počiatku po naše dni* (preklad a komentár Ján Boor, Bratislava, 1965).

písomnosť (zaiste sa písalo aj na pergamen, ale tieto svedectvá pravdepodobne zemetrasenia a požiare zničili). Na Kréte objavili archeológovia legendárny keramický disk z Faistosu, ktorý je najstarším známym svedectvom vytlačeného písma na svete a pozostáva zo špirálovito ukladaného súboru znakov (podnes spoľahlivo nepretlmočených, na rozdiel od znakového písma egyptského či asýrsko-babylonského). Môžeme vysloviť domnienku, že medzi gramotnou vrstvou dvornej či palácovej byrokracie našli sa aj ľudia s literárnymi ambíciami, prípadne so sklonom spracovať príbehy určené na predvádzanie. Technické a civilizačné zázemie spomíname najmä preto, lebo práve ono tvorilo predpoklad pre vznik ďalších kultúrnych fenoménov, akými bolo výtvarné umenie, hudba, tanec, literatúra a divadlo. Všetky tieto „nadstavbové“ a duchovné fenomény sú archeologickým výskumom a následnou rekonštrukciou materiálne dokladované. Existencia divadelnej kultúry je doložená odkrytím priestoru divadla v Knossose, ale aj v ďalšom minojskom paláci – vo Faistose. Chýba podobná výtvarná dokumentácia účinkujúcich v maskách, ktoré poznáme z rozvinutého obdobia gréckej klasiky, napríklad masky tragického herca, obliekanie tragického herca, maska Silena a iné. Dôvodom môže byť skutočnosť, že rozmery divadla v Knossose si masky ani koturny nevyžadovali, lebo identifikácia účinkujúcich divákmi bola bezproblémová. Kostýmy ako aj úprava účesov a tváre však napovedajú, že mohli byť určené aj na predvádzanie pri rôznych divadelných produkciách.



Farebný reliéf „Princ“ z Knossosu (16. stor. p. n. l.) s typickým spektakulárnym gestom.

opájali len mýtom a nevšimli si vývoj reálneho“.

Minojské obdobie má už stanovenú pomerne presnú periodizáciu a z nej vychádza, že k organizovaným divadelným prejavom mohlo dochádzať v ich počiatkovej podobe v strednej dobe minojskej I. a II. v rokoch 2000 – 1750 p. n. l. v období výstavby veľkých palácov vo Faistose, Knossose, ale aj menších minojských palácov v Zakrose, Tilisose, Malii a Agia Triade. Tieto paláce zničilo zemetrasenie, Kréta sa však pomerne rýchlo spamätala a v strednej dobe minojskej III., ktorá spadá do rokov 1750 – 1570 p. n. l., boli paláce nanovo postavené ešte väčšie, komplexnejšie a krajšie, steny boli pokryté maľbami a freskami a tie spolu s kresbami na keramike znázorňovali rozmanité prejavy vtedajšieho života. Výbuch sopky na Thére (dnes Samtorini) spôsobil opäť veľké zemetrasenie, ktoré zničilo aj paláce. V neskorej dobe minojskej (1570 – 1400 p. n. l.) paláce opäť rekonštruovali a stavali nové, prešli od hieroglyfického písma (lineárne písmo, podnes nerozlúštené) k písmu lineárnemu B (rozlúštené), ale okolo roku 1450 odrazu táto civilizácia doteraz neidentifikovaným spôsobom zmizla. Potom Krétu ovládli Achájci. Keby sme výstavbu divadla v Knossose predpokladali aj v tejto, k nášmu

Dokážeme si už dnes, keď výskum týchto lokalít priniesol mnohé zaujímavé výsledky, urobiť predstavu či vytvoríť hodnovernú hypotézu aj o tom, aký tvar a akú podobu mali divadelné produkcie? Pri charakteristike minojskej kultúry a vôbec minojského obdobia na Kréte sa podnes mieša mytológia (Dio a Héra, Europa – matka Minoia, Mínotaurus, Ikarus, Daidalos a i.) a veda. Archeologické výskumy sira Arthura Evansa, objaviteľa Knossokeho paláca, ktoré túto kultúru situujú do obdobia 3000/2700 – 1150 p. n. l., postupne odsúvajú do úzadia dovtedajšie mytologické interpretácie a dôsledne pracujú s overenými faktami, sústredenými, odborné spracovanými a vystavenými v imponantnom rozsahu v Archeologickom múzeu v Heraklione. Už Blahník vo *Svetových dejinách divadla* (Praha, 1938, 2. vydanie) napísal: „Technicky je vývoj až k regulárnemu divadelnému predstaveniu tiež celkom temný. Nebolo by dobre, keby sme sa zbaľovali všetkého čara, ktorý nám poskytuje mýtický pôvod divadla, ale tiež by nebolo dobré, keby sme sa



Dve strany disku z Faistosu s podnes nedešifrovanými znakmi. Výsledky posledných výskumov však uvádzajú, že je na nich napísaný návod pre rituálnu akciu (pozri text v štáti).

letopočtu najbližšej dobe, môžeme hovoriť o počiatkoch organizovanej divadelnej kultúry na európskom kontinente približne o tisíc rokov skôr, než sa to zvyklo uvádzať v doznievajúcej interpretácii týchto začiatkov, ktoré sa situujú asi do 5. storočia p. n. l. Odhady gréckych archeológov a historikov umiestňujú výstavbu divadla v Knossose do strednej doby minojskej I. a II. a opierajú sa o ikonografický materiál, situovaný do tohto obdobia, kde sú na maľbách zachytené výjavy zo života, napríklad prinášanie obetí radom mužov a žien, ženy s hadom a s odhalenými prsiami, plastiky hudobníkov, už spomínané obrady s býkom a iné. Zo zachovaných a rekonštruovaných výtvarných diel vynára sa pred nami obraz kultúry, v ktorej síce bol silne prítomný náboženský kult, ale ktorá bola založená na láske k životu a kde hrala významnú úlohu hudba. Minojci mali cit pre vizuálne zážitky a v palácoch žili hudobníci, básnici, tanečnice, akrobati, žongléri. Práve pre ich prezentáciu pred publikom (asi len vybraným) slúžil priestor na toto predvádzanie rozmanitých akcií, ktoré je dnes všeobecne označované ako divadlo. Môžeme predpokladať, vzhľadom na vyššie charakterizovanú technickú a civilizačnú úroveň palácového komplexu Knossos, že v tomto priestore za svitu fakiel predvádzali ženy posvätné, exaktické tance, aby nadviazali styk s božstvom.

O fascinujúcich tancoch predvádzaných v Knossose čítame aj v Homérovej Íliade, keď opisuje scénu zobrazenú na Achillovom štíte:

*Héfaistos najsampro zhotúval štít, štít veľký a silný,  
zdobiac ho dokola všade, a vrúbil ho obrubou lesklou,  
trojitou s blýskavým leskom a potom kul strieborný remeň.  
Veľký štít mal päťoro vrstiev. A na tomto štíte  
robil ozdoby mnohé, plod skúsenej majstrovej mysle...*

*Slávny kulhavý boh tam ukul tiež tanečné kolo,  
podobné tomu, čo kedysi na Kréte v rozsiahlom Knóse*

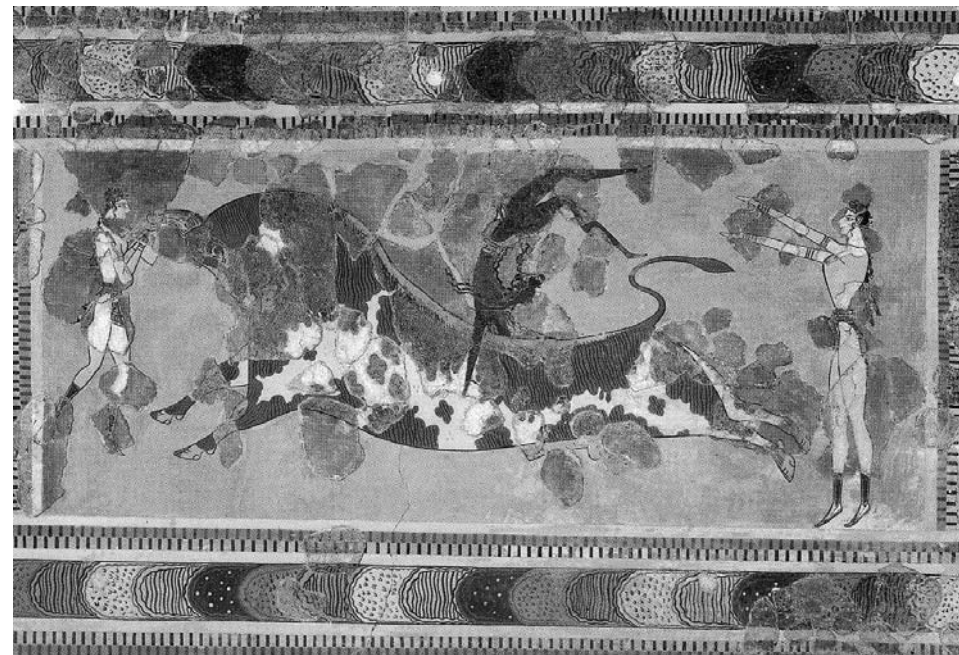


Plastika akrobata zo slonovej kosti (podľa niektorých interpretácií znázorňuje skok akrobata na chrbátom býka), nájdená v Knossose a pochádzajúca zo 16. storočia p.n.l.

*zhotovil Daidalos kráľovskej Ariadne s vrkočom krásnym.  
Junáci mladí a devy, čo veľké dostanú veno,  
držiac sa navzájom v zápätí za ruky, krepčili v tanci.  
Dievčatá boli v tenučkých šatách a junáci mali  
na sebe chitóny krásne, čo mierne sa olejom leskli.  
Dievčatá mali venčeky krásne a chlapci zas zlaté  
meče, čo nadol im viseli z remencov, vybitých striebrom.  
Junáci mladí hneď krepčili na svojich obratných nohách  
lahúčko, ako keď hrnčiar sedí aj s hrnčiarskym kruhom,  
súcim do jeho dlaní, a skúša, či dobre sa točí,  
hneď zase jedni oproti druhým skákali v radoch.  
Početný zástup stál dokola krásneho zboru a nad ich  
umením plesal a prostred nich na krásnej formige božský  
vyhrával spevák a vždy, keď začal spievať, tu dvaja  
akrobati k nim prišli a rýchle sa točili v strede...*

(Homéros: Ílias, preklad Miroslav Okál, Bratislava, 1962, s. 425, 428)

Aj iné grécke mýty opisujú „tanečný parket“ v Knossose postavený pre Ariadnu, dcéru kráľa Mínoa. Zložitý rituálny tanec predvádzaný na tomto parkete odzrkadľoval



Nástenná freska z paláca Knossos, na ktorej je znázornený priebeh tzv. býčích zápasov na centrálnom námestí paláca.

labyrinthovú stavbu samotného paláca. Je možné, že bol vyzdobený vzorom, ktorý viedol kroky tanečníkov. Iné predstavenia so zjavnými rituálnymi prvkami sa sústreďovali okolo zvláštnych ostrovných býčích hier, ktoré sú zobrazené na mnohých reliéfoch, freskách, rytinách a pečatidlách a ich tradícia sa datuje prinajmenšom do 2. tisícročia p. n. l. Hry sa odohrávali na centrálnom námestí paláca, ale pravdepodobne aj v drevenej aréne na východ od paláca a zúčastňovali sa na nich muži i ženy. Bolo to najviac cenené minojské predstavenie, ktoré zahŕňalo mnoho neuveriteľných akrobatických výkonov, kde išlo o život a kde zaiste tiekla aj krv.

Popri posvätných tancoch a akrobatickom preskakovaní býka sa záľuba Minojcov v hrách prejavovala aj v boxe a v zápasení. V paláci Hagia Triada, neďaleko Faistosu objavili veľkú nádobu kónického tvaru, známu ako Boxerská váza. Sú na nej zobrazení súperia v krátkych látkových sukniaciach s náhrdelníkmi, vybavení prilbami a čímsi ako boxerami na rukách. Bohatí sa tešili z hry na šachovniciach vykladaných zlatom a kryštálom. Evans našiel v Knossose nádhernú ukážku šachovnice s rozmermi 50 x 100 cm orámovanú slonovinou.

Do tohto súboru rozmanitých rafinovaných a dobre organizovaných zábav a produkcií či už náboženského alebo profánneho charakteru mohlo by organicky zapadnúť aj predvádzanie príbehov s istým posolstvom, ideou, teda predstavenie napísaného textu, drámy (prípadne tragédie). Podmienky pre uvádzanie takýchto náročnejších útvarov v Knossose i vo Faistose v podobe postavených divadiel boli. Nie sú však na to zatiaľ presvedčivé dôkazy a tak o tomto type divadelnej produkcie môžeme vyslovať len hypotézy. Rozhodne však existencia divadelného priestoru a pravidelné ale-



„Dámy v modrom“ – freska z Knossosu zo 16. stor. p.n.l. Úprava hlavy a kostýmovanie môžu navodzovať dojem, že boli určené na verejnú predvádzanie.

bo sporadické uvádzanie produkcií v ňom vyžadovali si činnosti, pre ktoré máme dnes pomenovanie autor (libretista, scenárista), režisér, scénograf, choreograf, producent, inšpicient... prípadne z klasického Grécka chorég či archón eponym. Na rozdiel od obdobia gréckej antiky, ktoré považujeme za počiatok divadelnej kultúry v Európe, nie sú z pochopiteľných dôvodov k dispozícii texty (scenáre, libretá). Ale ani to nie je celá pravda. Jeden súvislý text na spomínanom disku z Faistu jestvuje. Nie je síce podnes úplne a vierohodne dešifrovaný, hoci viacero pokusov o jeho rozlúštenie už čosi napovedá a je zaujímavé, že ide pravdepodobne o text určený na verejný prednes alebo o scenár úkonov, ktoré sa majú predvádzať. Niektorí bádatelia predpokladali, že mohlo ísť o kultový hymnus, pretože sa dá rozpoznať rytmické usporiadanie symbolov a opakovanie určitých kombinácií znakov. Zatiaľ posledným stupňom pri objavovaní či dešifrovaní disku z Faistosu je práca nórskeho jazykovedca Kjella Aartuna, ktorý roku 1991 po dlhoročnom štúdiu navrhol nové riešenie. Znak vykladá ako semitské písmo pôvodom z Etiópie a Horného Egypta, odkiaľ pred 4 500 rokmi prišli na Krétu. Na základe porovnávania s inými starosemitskými písomnými pamiatkami sa Aartun nazdáva, že text na disku znie:

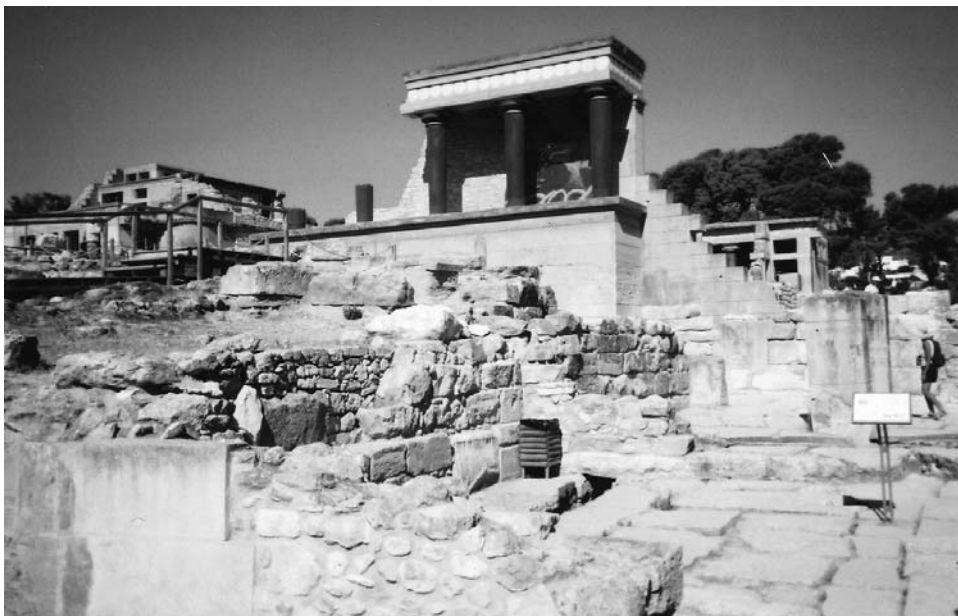
*„Chcem ovlážiť, pluh, tvoje pole. Chcem ovlážiť, radlica, tvoju oráčinu.“*

Podľa Aartuna týmito slovami vyzýva žena muža k pohlavnému aktu a v týchto veršoch ide o rituál zbavenia panenstva. Každý rok na jar pohlavne zrelé dievčatá vo veľkom počte zúčastňovali sa vo Faistose na iniciačnom rituáli, kde obetovali svoje panenstvo božstvu a stali sa ženami. Disk bol podľa tohto výkladu akýmsi spevníkom (a návodom) pre kňazov. Hromadné deflorácie vykonávané kňazmi ako súčasť rituálu



Fajansa „Bohyňa s hadmi“ (Knossos, 16. stor. p. n. l.) má výrazný spektakulárny charakter a akcie či výstupy týchto bohato a zvláštne kostýmovaných žien (navyše s obnaženými prsiami) zaiste boli určené na prevádzanie pred (možno vybraným) publikom.

plodnosti sa vraj vyskytovali aj v Babylone (relatívna geografická blízkosť). Návrh Kjella Aartuna na výklad textu má svoj zmysel a vo vedeckých kruhoch sa stretáva so súhlasom. Je možné hypoteticky predpokladať existenciu iných textov, ktoré sú návodom (scenárom, libretom) pre rituálne obrady, ceremónie, produkcie...? V rovine hypotézy môžeme dokonca predpokladať, že v období technicky a civilizácie vysoko rozvinutej minojskej kultúry jestvovali texty obdobné textom z neskoršieho obdobia vyspelej gréckej klasiky, ale doterajší archeologický výskum ich ešte neobjavil a možno už ani neobjaví, keďže ich písomná podoba bola v dôsledku živelných pohrôm zničená. Keď sledujeme na výtvarných dielach napríklad odev vtedajších ľudí, je nepravdepodobné, keďže písmo mali, aby nedokázali vyrobiť materiál podobný pergamenu, na ktorý sa dalo písať. To všetko sú zatiaľ, prirodzene, len hypotézy. Reálne však divadlo povstalo (na tom sa zhodujú všetci autori dejín divadla) z obetných a iných rituálov či ceremónií náboženského charakteru (na Kréte to bola prax kurétov, kňazov Dioových), z liturgii jednotlivých náboženstiev, rituálov agrárnej spoločnosti, čiže zo zvykoslovných obradov napríklad pri striedaní ročných období. Už Moussinac v knihe *Divadlo od počiatku po naše dni* (Bratislava, 1965, preklad a komentár Ján Boor) v lakonickej zmienke o krétskej civilizácii tohto obdobia napísal: „Je isté, že aj ona (krétska civilizácia



Čiastočne rekonštruované vykopávky minojského paláca Knossos. Stav v súčasnosti. (Snímky autor a fotorepro)

v 15. storočí p. n. l. – pozn. M. P.) už premenila staré obrady na divadelné hry...“, čo by svedčilo v prospech vyššie vyslovenej hypotézy. Navyše v Moussinacovej knihe nachádzame ako vôbec prvú obrazovú ilustráciu plastiky – terakoty z Kréty s názvom Posvätný tanec, ale bez ďalšieho komentára.

V čom je teda príčina, že divadelná história doteraz divadlu a divadelnej kultúre na Kréte v minojskom období (napriek nepochybniteľným archeologickým objavom) buď nevenovala nijakú alebo len minimálnu pozornosť? Dôkazom sú vyššie citované divadelné encyklopédie, v ktorých o divadle v paláci Knossos niet ani zmienky. Napríklad v spomínanej 12-dielnej talianskej práci *Enciclopedia dello spettacolo*, sa síce minojské divadlo v Knossose na str. 1 712 spomína, ale len v súvislosti, že tu v posledných rokoch uvádzajú hudobné a tanečné vystúpenia ( *Serate musicali e di balletti classici e danze ritmiche si tengono al teatro e al palazzo di Cnosso.*). Podobne o Krétskom Knossose a jeho divadelnom priestranstve píše aj *Sovetskij enciklopedičeskij slovar*, Moskva, 1981, keď uvádza, že v amfiteátri sa v posledných rokoch usporadúvajú kultúrne podujatia. Nazdávam sa, že sú dve príčiny tohto javu. Jedna je prozaická a druhá takrečeno metodická a názorová.

Tou prozaickou príčinou je relatívne krátky čas, ktorý uplynul od zverejnenia doterajších archeologických výskumov, pri ktorých navyše objav „divadla“ stojí v úzadí, takmer na periférii iných prevratných objavov, akými sú architektúra a vnútorné členenie paláca, jeho výtvarná výzdoba, jeho zavodňovací a kanalizačný systém, ale aj hospodárske zázemie. K prvým širšie koncipovaným zverejneniam archeologických objavov dochádzalo v tridsiatych až päťdesiatych rokoch 20. storočia, pričom výskum v Knossose a ďalších minojských lokalitách stále pokračuje. Navyše svet uznával už predtým bohato publikované archeologické výskumy Henricha Schliemanna, ktoré

započal v roku 1870, keď sa podujal skúmať pozostatky Troje. Výsledky jeho výskumov kladú počiatky gréckej civilizácie do obdobia približne 1 000 rokov p. n. l. Hoci boli už novými objavmi prekonané, majú pomerne silnú zotrvačnosť a nové poznatky a uzávery boli ešte donedávna prijímané skepticky, čo sa odrazilo aj na divadelnohistorických prácach o tomto období začiatkov európskej civilizácie. Napriek tomu, že Evansove archeologické objavy prvých desaťročí 20. storočia presvedčivo posunuli počiatky gréckej a teda aj európskej civilizácie najmenej o 1 000 rokov skôr, spomínaná skepsa bola asi dôvodom, prečo aj mladší autori divadelných dejín – napríklad Mousinac a Brockett síce divadlo v Knossose akoby náznakom spomínajú, ale nepristavujú sa pri ňom a nevyvodzujú z jeho existencie nejaké širšie a fundamentálnejšie dôsledky. V podstate aj oni zotrvávajú v presvedčení, že začiatky európskej divadelnej kultúry v Grécku siahajú do 6. – 5. storočia p. n. l. Toto nemôžeme vyčítať napríklad Gregorovi či Blahníkovi, ktorí o Evansových archeologických objavoch ešte nevedeli. V tejto súvislosti sa žiada spomenúť, že starému Egyptu, z ktorého pochádzajú už dávnejšie rozlúštené hieroglyfy, poukazujúce aj na divadelné javy náboženského a čiastočne aj svetského charakteru a približne v rovnakom časovom období a napriek tomu, že na rozdiel od Kréty špeciálne postavený divadelný priestor tu nebol objavený, venujú autori takmer vo všetkých dostupných divadelných dejinách a encyklopédiách pomerne štedrý priestor. Tento prozaický dôvod však môžeme v istom zmysle tolerovať. Svoju úlohu tu zohrala pochopiteľná zdržanlivosť, spôsobená podistým aj tým, že o divadelných aktivitách minojskej doby gréckych kultúrnych dejín neboli preukázané písomné dôkazy. Navyše aj divadelné dejiny písali prívrženci názoru, podľa ktorých divadelná história (bez ohľadu, či ide o jeden kontinentu alebo jeden národ) začína sa v momente, keď sa preukáže existencia textu, na podklade ktorého vznikla divadelná skutočnosť (inscenácia). To je aj jeden z dôvodov, prečo tento názorový prúd kladie začiatok európskej divadelnej kultúry približne do 6. – 5. storočia p. n. l. a stále na tomto názore zotrváva.

Principiálnejším dôvodom je iný spôsob nazerania na divadlo ako také. Oproti názoru, že text (literatúra) je základným východiskom divadelného tvaru, zhruba od nástupu európskych avantgárd na začiatku 20. storočia stojí názor o rovnocennosti jednotlivých zložiek, ktoré vytvárajú štruktúru divadelnej inscenácie, pričom text (teda literatúra) nemá jednoznačne dominantné postavenie. Navyše tento názor obsah pojmu *d i v a d l o* chápe podstatne širšie a voľnejšie a v niektorých jazykoch používa pre toto širšie chápanie popri pojme *THEATRE* aj pojem *SPECTACLE*. Termín *s p e c t a c l e*, okrem hraného divadla na podklade literárnej predlohy (drámy) a s dominantnou funkciou estetickou, príberá do okruhu svojho záujmu aj skúmanie a deskripciu takých fenoménov, akými sú napríklad animizmus a mágia, náboženské, pohrebné či svadobné obrady, liturgie, rituálne obrady (napríklad ozirisovské mystériá v starom Egypte, ktoré sa spomínajú takmer vo všetkých divadelných dejinách a encyklopédiách), zvykoslovné obrady, náboženské ceremónie a slávnosti, vrátane orientálnych divadelných prejavov s výrazným zastúpením znakového charakteru týchto produkcií, alegorické sprievody, cirkus, žonglérstvo, akrobacia, športové zápasy, preteky a súťaže, módné prehliadky, telovýchovné slávnosti (typu sokolských zletov alebo spartakiád, ale aj olympiád), vojenské prehliadky, promócie... Aj dve encyklopedické diela, ktoré svojím rozsahom a solídnosťou spracovania patria medzi základnú teatrologickú literatúru, už spomínaná talianska *Enciclopedia dello Spettacolo* a francúzska *Histoire des*

*spectacles* (časť Encyclopedie de la Pléiade, edícia Gallimard) vyššie spomínanými divadelnými fenoménmi zaoberajú sa s plnou vážnosťou a tak, že tieto fenomény považujú za rovnocenné a plnoprávne s divadelnými prejavmi vytváranými na podklade dramatického textu. Patrí sem aj celá vrstva ľudového či zvykoslovného divadla (napríklad na Slovensku je spracovaná v jedinečnom diele Martina Slivku *Slovenské ľudové divadlo*, Bratislava, 2002). Vyššie spomínané encyklopédie venujú sa v rovnakej miere ako dráme aj divadelným profesiám – réžii, scénografii, divadelnej architektúre, kostýmovému výtvarníctvu, zvuku a svetlu, ale pozornosť venujú (týka sa to najmä francúzskej encyklopédie *Histoire des spectacles*) aj novodobým technickým prostriedkom šírenia obrazu a zvuku – film, rozhlas, televízia. V súčasnosti by už do okruhu záujmu patrili aj iné multimédiá a počítačová grafika a animácia. Slovenčina nemá (ak neberieme do úvahy umelý pojem „vidovisko“) jazykový ekvivalent pre pojem *spectacle* (čeština má pre tento pojem približný preklad „podívaná“), hoci paradoxne pojem *divadlo* je mu najbližšie (*divadlo* je odvodené od slovesa *dívať sa*, podobne ako *rýpadlo* od slovesa *rýpať* alebo *čerpadlo* od slovesa *čerpať*).

Pre divadelných historikov, ktorým je bližší názor na *divadlo* ako na syntézu a interpretujú ho skôr v zmysle slova „*spectacle*“ a medzi divadelné javy zaraďujú aj tie, ktoré nie sú rigorózne viazané na text, ale majú v sebe obsiahnutú teatralnosť či spektakulárnosť, nemalo by byť problémom, už aj na základe doterajších archeologických výskumov na Kréte, pri dejinách svetového divadla presunúť začiatok európskej divadelnej kultúry približne o tisíc rokov skôr, než ako to uvádza aj spomínaná literatúra. Obdobie minojskej civilizácie, ktorá predchádzala neskoršiu mykénsku a po nej aténsku a na obe tieto civilizácie mala vplyv, môže vážne aspirovať na to, aby sme práve toto obdobie považovali za počiatok divadelnej kultúry v Európe. Archeologický objav účelovo postaveného priestoru pre uvádzanie produkcií divadelného charakteru v komplexe paláca Knossos, ale aj druhého objaveného priestoru, navodzujúceho amfiteatrálny typ divadla vo Faistose, je pre to dostatočným dôvodom.

MILAN POLÁK

#### THEATRE OF MINOIA PALACE KNOSSOS OF CRETE

The author based on his personal experience brings the testimony on the area of Minoia palace Knossos situated on the Greek island of Crete. Through a description of several significant works of fine art dating from 2500-1150 B.C. found preserved in palace, he is trying to find the evidence on theatrical elements of that period. By summarizing several works of theatrical historians, inclusive of available theatrical encyclopedias, he comes to the conclusion that even though the official beginning of European theatrical culture is considered to be 6-5 century B.C. The author presumes the archeological research realized not sooner than in 20 century provides the sufficient number of evidence to prove the beginning of Greek meaningful and organized theatrical culture older by approximately thousand years. In this sense he suggests the Minoia period of the ancient Greek civilization to be regarded as the beginning of the European theatrical culture.

## O SÚČASNEJ EURÓPSKEJ DRÁME

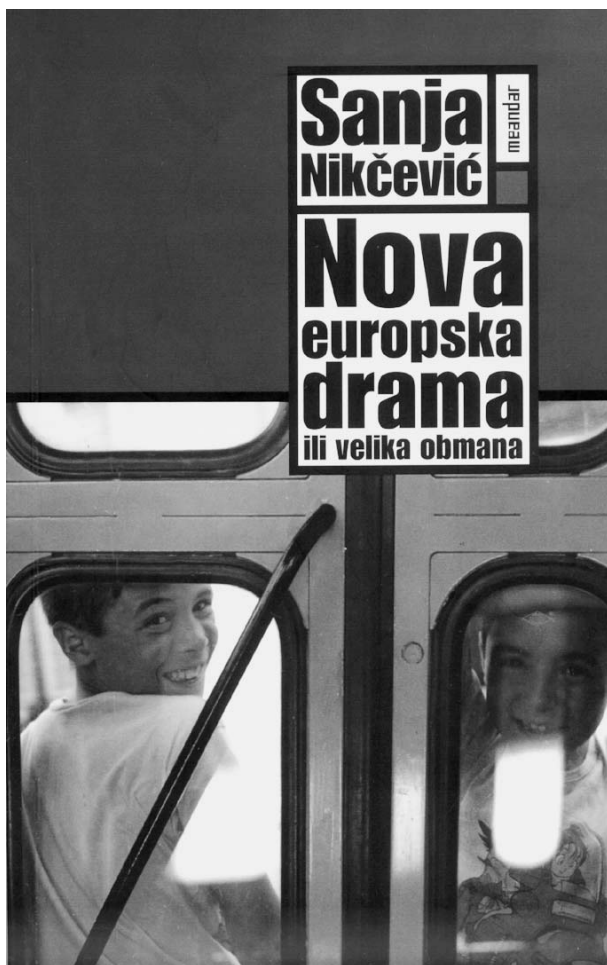
Sanja Nikčevićová je docentkou na Katedre anglického jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity J. J. Strossmayera v chorvátskom Osijeku, kde prednáša americkú drámu a divadelnú kritiku. Dejiny svetovej drámy prednáša ako hosťujúca profesorka aj na Filozofickej fakulte v Zadare. Narodila sa roku 1960 vo Varaždíne. Absolvovala štúdium francúzštiny a komparatistiky (1984) na Filozofickej fakulte v Zárehre. Na jar roku 2001 prednášala Súčasnú európsku drámu a divadlo na University of California Santa Barbara. Publikovala takmer sto vedeckých, odborných a kritických prác v chorvátskych, amerických (PAJ, SEEP), hongkongských, japonských, poľských, slovinských a bosnianských časopisoch, ako aj početné novinové kritiky, a fejtóny a vystúpila na mnohých seminároch, sympóziách a konferenciách. Zostavila zbierku esejí významných svetových teatrologov o divadelnej kritike (*Theatre Criticism Today*, Chorvátske centrum ITI, Záhreb 2002). Je autorkou prvej chorvátskej Antológie americkej drámy I. a II. (AGM, Záhreb 1993) a prvej antológie chorvátskej drámy publikovanej mimo Chorvátska (*Antologija na novata hrvatska drama*, Fakultet za dramski umetnosti, Skopje 2002). Publikovala dve knihy – *Subverzívna americká dráma alebo sympatie s neúspešnými*, (CDM Rijeka, 1994), *Afirmatívna americká dráma, alebo nech žijú puritáni* (Chorvátske centrum ITI, Záhreb 2003). Pracovala ako divadelná kritička a novinárka, aj ako poradkyňa radca pre divadlo na Ministerstve kultúry Chorvátskej republiky. Je zakladateľkou a prvou predsedníčkou Chorvátskeho národného strediska Medzinárodného divadelného ústavu (ITI), zastrešeného UNESCO (1994-2000), na jeho pôde organizovala mnohé medzinárodné akcie (semináre, kolónia dramatikov, prezentácia divadiel iných krajín, výmena dramatických autorov a režisérov...), začala vydávať dvojjazyčný bulletin *Hrvatska drama*, časopis o chorvátskom divadle v angličtine. V Chorvátskom centre ITI založila a v rokoch 1994-2004 redigovala špecializovanú teatrologickú edíciu – *Biblioteka Mansioni* – v ktorej vyšlo tridsať hodnotných titulov. Od roku 1999 do roku 2002 bola hlavnou redaktorkou časopisu *Kazalište*. Bola po dve volebné obdobia členkou exekutívy ITI, predsedníčkou a podpredsedníčkou Komunikačného výboru tejto organizácie.

Knihy *Nová európska dráma* alebo veľký podvod sa zaoberá najnovším európskym trendom – drámami plnými explicitného násillia a vulgárneho jazyka, ktoré koncom dvadsiateho storočia zaplavili Európu a vyvolali reakcie na hranici hystérie, pravdaže, aj na strane odporcov, ktorí tvrdili, že ide o diela bez akejkoľvek umeleckej hodnoty, ktoré len šokujú násillím, ale aj zástancov presvedčujúcich, že je to jediný možný „výraz pocitu epochy“ a vrcholné umenie. Kniha je písaná mimoriadne zaujímavo a čitateľne v štýle detektívky, vedie čitateľa od vzostupu britského trendu násillia („in-yer-face theatre“ – „divadlo, ktoré dáva po papuli“, „prefackáva“ či „zauškuje“) s jej najvýz-



namnejšími predstaviteľmi Sarah Kaneovou a Markom Ravenhillom) a k jej prechodu do Európy pod názvom „nová európska dráma“. Text je provokatívny, pretože v istom zmysle po prvý raz poukazuje na centrá moci v európskom divadle a mechanizmy vplyvu a nanucovania istého trendu, alebo osôb ako „vrcholnej hodnoty“, založenej najmä na demagógii a výpadoch. Aktuálnosť knihy je výrazná, lebo tento trend, hoci je už v krajinách, v ktorých s ním začali, na ústupe, ešte vždy má svoje ohlasy na našich scénach. Kniha je výsledkom autorkinho dlhoročného sledovania európskeho divadla a podrobného skúmania jeho zmien a prínosov.

*V preklade kroatológa PhDr. Jána Jankoviča, CSc., prinášame úryvok z tejto pozoruhodnej publikácie. Vari nebude dlho trvať a nájdeme ju v plnom znení v ponuke niektorého vydavateľstva.*



## NOVÁ EURÓPSKA DRÁMA ALEBO VEĽKÝ PODVOD

SANJA NIKČEVIĆOVÁ

(Nova europska drama ili velika obmana, Zagreb : Meandar, 2005, s.166)

**Demagógia 4:**

**SVETOVÁ SLÁVA PREDSTAVITEĽOV TRENDU**

alebo

**INÍ TO HRAJÚ VO VEĽKOM**

Najväčšou demagógiou zástancov trendu divadla in-er-face je demagógia o svetovej sláve a divadelnom úspechu predstaviteľov tohto trendu. Avšak úspech sa vždy konal v nejakej inej krajine než v tej, v ktorej sa rozprava vedie. Úspech v Británii bol argumentom pri rozpravách v Nemecku, úspech v Nemecku pri rozpravách v Poľsku a tak ďalej, do kruhu... Bez nazretia do svetovej divadelnej kuchyne by sa na takéto argumenty len ťažko odpovedalo, nuž sa rozprava spravidla na tomto mieste skončí, lebo všetci, ktorí by chceli povedať niečo proti trendu – zamĺknu.

Na útoky o kvalite a zmysle takých výtvorov režiséri vždy odpovedali, že drámy prijalo publikum a to nie to premiérové (teda konzervatívne), ale to mladé (teda pokrokové). To bolo základné tvrdenie aj britského Royal Court Theatre (v ďalšom texte RCT), aj Ostermeira, riaditeľa nemeckého „Baraka“ i nemeckej Schaubüne. Tieto tvrdenia nekriticky šírili novinári i kritici. *Na podnety novej drámy najlepšie reagovalo samotné publikum, najmä to mladé, ktoré sa po rokoch, keď sa scénické umenie zapodievalo bohatými a esteticky úchvatnými režijnými víziami a núkalo eskapády, vrátilo sa toto publikum k divadlu, v ktorom sa teraz priamo zráža s ničím, čo je súčasťou doby a priestoru, v ktorom žije*<sup>105</sup>. Tvrdenie nie je presné, preto treba analyzovať cestu tejto drámy po európskych scénach a jej ohlas. Najmä u publika.

**OHLAS PUBLIKA V BRITÁNII**

alebo

**TAJOMSTVO MALÝCH SÁL**

Keď Dan Rebellato v New Theatry Quarterly písal o Sarah Kaneovej *pri príležitosti jej smrti*, o jej dráme *Spustošení* povedal: *Napriek tomu, že hru videlo len 2 000 ľudí, stala sa totemom epochy*<sup>106</sup>. Dvetisíc ľudí (alebo 33 predstavení v malom divadle so 60 miestami, koľko môže prijať mala scéna RCT) pre britského autora v Británii nie je veľký počet. Toľko ľudí zaplní sálu záhrebského Chorvátskeho národného divadla na dva a pol

<sup>105</sup> BOKO, Jasen: Nova europska drama, In: Kazalište, roč. 2002, č. 9-10, s. 169.

<sup>106</sup> RABELLATO, Dan: Sarah Kane: an Appreciation. In: New Theatre Quartely, r. 1999, č. 59, s. 280.

razy. Ale aj počet je sporný, lebo Alex Sierz<sup>107</sup> a Simon Hattenstone<sup>108</sup> tvrdia, že ich prvé predstavenie videlo okolo tisíc ľudí. Okrem toho, ak už sme pri záhrebskom Národnom divadle, jeho Malá scéna má 60 miest, takže tu by sa muselo hrať plné dva týždne. Ukázalo sa však, že samotný počet divákov nie je presný, lebo závisí od spomienok jednotlivcov. Samozrejme, po získaní popularity sa počet návštevníkov teoreticky zvyšoval o tých, ktorí by tam radi boli, ale sa na predstavenia nedostali. Inscenácia *dosiahla slávu ľživej spomienky ako spomienky na koncert Sex Pistols. Mnohí veria, že na predstavení boli a rozprávajú rozličné príhody, ktorými svoje tvrdenie podpierajú*<sup>109</sup>.

Informácia o počte divákov a zložení publika je jedna z najzaujímavejších v divadle – pre financujúcich, pre kritikov, pre divadelníkov, aj pre publikum a samotné divadlo. Keďže financujúci, kritici a divadelníci chodia na premiéry, kde v podstate vidia jedni druhých, ale nevidia aj „normálne“ publikum, dôležité sú prieskumy návštevnosti a publika. Ako sa prieskumy robia a ako sa zneužívajú i používajú, ukazuje nasledovný prípad: *...Raz nás požiadali, aby sme urobili prieskum, ktorým by sa zistilo, aké v skutočnosti je naše publikum. Zhotovili sme dotazník, horlivo sme ho rozdávali návštevníkom pred každým predstavením a starostlivo zbierali po predstavení. Keď sme nazbierali uspokojujúci počet anketových lístkov, hodili sme ich jednoducho do koša na smeti a vymysleli si čísla (podčiarkla S.N.), ktoré nám vyhovovali. Takto vysvetlil Dominic Dromgoole reakciu svojho divadla na požiadavku Arts Council a lokálnych úradov urobiť prieskum obecnstva. Vymysleli si čísla! Prečo by potom čísla o divákoch na hre Sarah Kaneovej, alebo tézy, že, povedzme, *Klopanie priviedlo do divadla mladých ľudí ako nové publikum*<sup>110</sup>, mali byť správne a presné, keď pochádzajú z úst takých istých umeleckých autorít, ako je Dromgoole.*

Najlepším dôkazom, že britské publikum vlastne nikdy nebolo nadšené drámou *in-yer-face*, som videla na materiáloch o RTC, keď toto divadlo získalo cenu v Taormine roku 1999. Materiály napísali sami predstavitelia divadla v snahe, aby sa čo najlepšie predstavili európskej divadelnej elite. Keď spomínali najvýznamnejších uvádzaných autorov, vyzdvihli Sarah Kaneovú, Marka Ravenhilla a Jeza Butterwortha, ale keď v tom istom texte vymenovávali najúspešnejšie hry v rokoch 1994-1998, spomenuli už len *Krásavicu z Leenaenu* (The Beauty Queen of Leenane) Martina McDonagha<sup>111</sup>.

Počet divákov, ktorí videli nielen prvú drámu Sarah Kaneovej, ale aj všetkých predstaviteľov tohto trendu v Londýne, je v skutočnosti mimoriadne malý, lebo všetci títo autori boli uvádzaní výlučne na malých scénach so 60-100 miestami. Nicholas Hytner, riaditeľ National Theatre od roku 2001, potvrdil paradox, že v *posledných desiatich rokoch National Studio pomáhala v rozvoji početným novým drámam, ale boli to také bezvýznamné udalosti, že dokonca aj najmenšia scéna, Cotteslo, s 300 miestami, bola pre ne priveľká. Preto ich museli uvádzať v malých divadlách so 100 miestami ako RCT Upstairs, Busch a Solo Theatre*<sup>112</sup>.

Každé dielo „*drámy, ktorá dáva po pysku*“ boli uvedené len raz. Výnimkou sú *Spustošení*, ktorí spôsobili toľký rozruch. Drámu uviedli v Londýne ešte raz v RCT v rámci retrospektívneho uvádzania hier Sarah Kaneovej. Uvádzanie bolo naplánované na

desať dní. A toľko ráz sa hra hrala aj prvý raz. *Spustošených* uviedli vo Veľkej Británii mimo Londýna len raz, a to v Glasgowe, s podobne krátkou dobou uvádzania.

Ani jedna z hier sa nedostala na West End, kde predstavenia vidí skutočne veľký počet ľudí. Mimoriadne uznávaný britský autor David Edgar vo svojej blahosklonnosti to vyhlási za prednosť týchto mladých ľudí, lebo: *Moja generácia si zúfalo želala dobyť veľké scény a na nich uviesť veľké tvrdenia. Ravenhill, Neilson, Grosso a Prichardová sa zdajú byť dosť spokojní s uvádzaním v priestoroch, kde ich intenzívna teatrálnosť, hoci pri menšom počte ľudí, môže dospieť do maximálneho výrazu*.<sup>113</sup> Dôkazom, že blahosklonnosť staršieho a uznávaného kolegu voči mladým je fakt, že jediná výnimka, Ravenhill, sa nebúril proti uvedeniu na West End. Po tom čo *Shopping and F\*\*\** vyvolal veľký ohlas v médiách a British Council ho poslal na turné po Švédsku, Írsku, Taliansku, Austrálii a Izraeli, sa niet prečo čudovať, že producenti z West End si pomysleli, že to môže byť dobrá príležitosť. Tomuto predstaveniu sa ešte podarilo udržať istý čas v komerčnom divadle (podporovala ho skupina gayov tak propagáciou, ako aj návštevnosťou<sup>114</sup>), ale jeho dráma *Mother Clap's Molly House*, keď prešla z chýrneho National Theatre do komerčného West End (proti čomu Ravenhill taktiež neprotestoval), skončila neslávne, alebo, presnejšie povedané, úplne prepadla, ako vraví Peter Hepple<sup>115</sup>. Potom už nik z West End ani nepomyslel na komerčnú produkciu takýchto drám, lebo producenti pochopili, že všetok ten krik v médiách nemá absolútne nič spoločné s „normálnym divadelným publikom“.

Nik z príslušníkov trendu sa nepresadil ani v nejakom inom médiu – v televízii alebo vo filme. *Mojo* Jeza Butterwortha nakrútili ako film, *ale žiaľ, filmová verzia len zdôraznila nedostatky a chyby deja*, ako sa Alex Sierz pokúšal ospravedlniť neúspech filmu. Analyzujúci rozdiely medzi mladými kolegami a staršou generáciou autorov (ku ktorým patrí aj on) David Edgar musel uznať, že *tieto drámy nie je možné preniesť do nijakého iného média*. Hoci Edgar, znova dobromyseľne, sa nazdáva, že hlavnou príčinou je *teatrálnosť ako základná charakteristika tých drám*<sup>116</sup>, dôvod by predsa len mohol byť aj inde. Médiá ako film, a najmä televízia, sú obrátené smerom k publiku, ktoré nie je možné vtiahnuť do demagogickej hry argumentov „za“. Publikum si to jednoducho neželá a má v rukách diaľkový ovládač.

Nik z britských príslušníkov trendu neuspel v Amerike, ktorá inak veľmi rada preberá anglické hity, hoci sa na tom sústavne pracovalo. Martin Crimp strávil rok 1991 ako hosťujúci autor v newyorskej organizácii na podporu nových autorov New Dramatist v rámci výmeny autorov s Royal Court Theatrom<sup>117</sup>. Na jeseň roku 1993 som videla jeho drámu *Treatmen* v Joseph Papp Public Theatre. Hoci v tom čase Crimp už dostal niekoľko britských cien a uvádzali ho v Európe (Nemecko a Rumunsko) a hoci to bola slušná inscenácia, nemala nijaký ohlas a neuviedla predstaviteľov trendu do New Yorku. Pravda, bol ešte jeden pokus: *Shopping and F\*\*\** sa hral v New York Theatre Workshop roku 1998 a ako režiséri boli podpísaní Gemma Bodinetz a Max Stafford-

<sup>107</sup> SIERZ, Alex: In: In-Yer-Face Theatre, s. 105.

<sup>108</sup> HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah, In: Guardian, 1. júla 2000.

<sup>109</sup> HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah, In: Guardian, 1. júla 2000.

<sup>110</sup> SIERZ, Alex: In: In Yer-Face – Theatre, In: British Drama Today. London, 2000, s. 57.

<sup>111</sup> In: Europe Theatre Prize, Taormina, 1999, s. 27.

<sup>112</sup> SIERZ, Alex: Still In Yer Face? In: New Theatre Quarterly, roč. 2002, č. 69, s. 23.

<sup>113</sup> EDGAR, David: In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis, 2003)

<sup>114</sup> SIERZ, Alex: In: In-Yer-Face, s. 129.

<sup>115</sup> HEPPLER, Peter: United Kingdom – England, In: The World of Theatre, Dhaka, 2003, s. 327.

<sup>116</sup> EDGAR, David: In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis, 2003).

<sup>117</sup> The Treatment, s, 29

Clark. Hralo sa na oveľa menšej scéne, než bola tá, z ktorej Crimp prišiel, čo bolo očividným dôkazom, ako bojovala táto hra v New Yorku.

Keď sa pozrieme na skutočné čísla a znaky úspechu, potom je očividné, že britský trend drámy in-er-face sa nemôže stretnúť so širokým publikom. A najlepším dôkazom je aj vyhlásenie Marka Ravenhilla, že na premiéru svojich drám nechce pozvať vlastných rodičov. Tak koho potom volal na premiéru – susedov, vzdialených príbuzných – alebo možno nepriateľov?

V Británii teda trend neprijali mladí, pokrokoví ľudia; podsunuli im ho ako niečo, *nové, cool a radikálne*. Keď niekto vo Veľkej Británii vyčítal hrám tohto trendu nedostatok publika, alebo im dokazoval, že aktéri nie sú takí úspešní, ako sa pokúšajú predstierať, anglickí režiséri mali pripravený argument o obrovskom úspechu u publika v iných štátoch kontinentálnej Európy. Pokúsme sa teda aspoň čiastočne analyzovať tento úspech.

## OHLAS PUBLIKA VO ZVYŠKU EURÓPY

alebo

### KTO SA MÁ NA TO DÍVAŤ

Vyhlásenia o veľkom úspechu u publika v európskych štátoch sú falošné, lebo situácia s „novou európskou drámou“ v Európe bola podobná postaveniu drámy in-er-face v Británii. „Barak“, *malý experimentálny priestor pri Deutsches Theater*<sup>118</sup>, bol naozaj malou scénou s päťdesiatimi sedadlami. Vidí sa mi, že vypredané predstavenie v tomto divadle, ktorým dokazovali úspech trendu, naozaj neznamená v niekoľkomiónochom Berlíne z hľadiska diváka príliš veľa.

Podobné to je aj v ostatných európskych štátoch. Samotné uvedenie sa berie ako odvaha. Ohlas v médiách je skvelý – je to vždy takmer škandál a to priťahuje pozornosť. A kto potrebuje publikum? Vo Veľkej Británii je publikum dôležitý činiteľ, lebo tam divadlá žijú najmä z predaja vstupeniek; v európskych divadlách subvencovaných zo štátnych zdrojov publikum naozaj neznamená to rozhodujúce. Publikum sa využíva výlučne ako nepreverený dôkaz úspechu drámy v iných štátoch.

Niekedy tieto inscenácie nevyvolali ani škandál, nie to ešte úspech – v Maďarsku hlavných predstaviteľov trendu hrali, ale nič sa nestalo<sup>119</sup>, v Bulharsku hlavní predstavitelia trendu nemali úspech, hoci boli všetci uvedení<sup>120</sup>. V Sarajeve *Shopping and F\*\*\** (predstavenie, ktoré Jasen Boko vyzdvihuje ako vzor pre chorvátske divadlo) a *Spustošenje* mali tri alebo štyri reprízy, hoci autori očakávali veľký ohlas v súvislosti s provokatívnym zjavením sa nahých hercov na scéne.<sup>121</sup>

V skutočnosti jediným ozajstným európskym úspechom hlavných predstaviteľov trendu je, pokiaľ ja viem, grécka inscenácia *Shopping and F\*\*\**, ktorá sa hrala dva roky, ale autor článku neuviedol, aká veľká je sála, v ktorej sa predstavenie uvádzalo a o aký

typ produkcie išlo<sup>122</sup>. Ak je grécky príklad jediný, potom je to výnimka, ktorá od základov mení argumenty o vynikajúcom ohlase u publika v iných štátoch.

Jeden z dôkazov, že záujem o tento druh divadla je veľmi nízky, je moja skúsenosť z Taorminy roku 2000. Zo spomenutého predstavenia *Túžim*, ktoré odohrala Schaubühne v Taormine pri príležitosti udelenia ceny Thomasovi Ostermeierovi, publikum vo veľkom odchádzalo. Aj keď išlo o odmeneného režiséra, verejnosť chválila skôr autorku a divadlo. Z publika odchádzali nielen „obyčajní“ diváci, ale aj významní divadelníci, z ktorých mnohí hlasovali za to, aby Ostermeier dostal cenu. Avšak keď sa ocitli v úlohe publika – nemohli sa na to dívať. Neospravedlňuje ich ani fakt, že predstavenie možno už videli, lebo naozaj výnimočné sa dá vidieť aj dvakrát. Vidieť zlé čo iba raz je priveľa.

## DÔLEŽITOSŤ PRE DIVADLO

alebo

### AKO STRPIEŤ POROVNÁVANIE

Svetové publikácie, v ktorých divadelní kritici a teatrologovia hodnotia divadelné sezóny v svojich štátoch, najlepšie dokazujú, že dráma tohto trendu vôbec nie je taká dôležitá, ako sa ju usilujú predstaviť jej obhajcovia – a to preto, lebo predmetné inscenácie vôbec nie sú zaraďované do spomenutých hodnotení. Niekoľko príkladov.

Na sympóziu svetového združenia kritikov v Novom Sade roku 1997 nazvanom *Osud textu v dnešnom divadle*, napriek faktu, že témou bol „dramatický text“ a že trend v tom čase dominoval v Británii a prechádzal do Európy, nikto z prítomných kritikov nespomínal autorov trendu (ani britských, ani ostatných). Dokonca ani britský predstaviteľ Arthur Skelton. Spomenuté IV. európske divadelné fórum organizované Európskou divadelnou konvenciou poukazuje na to, že *svetová sláva* tohto trendu nie je taká veľká – aspoň čo sa divadelného významu týka. V úvodnom prejave tohto fóra roku 1999 povedal Daniel Benoin, riaditeľ Comédie de St. Étienne, francúzskeho Národného dramatického centra (Centre Dramatique National) a predseda Európskej divadelnej konvencie: *Nezabudol som, že na prvom Fóre* (1996, poznámka S. N.) *Michael Billington poukázal na jestvovanie udivujúcej generácie mladých dramatikov vo Veľkej Británii. Myšlienka, aby sa Berlínsky divadelný festival organizoval práve okolo tých mladých autorov, prišla z Fóra a dnes je britské hnutie v plnej sile. Ich drámy sa hrajú po celom svete, takmer nás zaplavili*<sup>123</sup>. Citovaný úryvok výrečne dokumentuje prepojenie európskych divadelných centier (v tomto prípade Fóra a Berlínskeho festivalu), ako aj predsedovo očakávanie, že sa o tejto dráme bude na Fóre veľa hovoriť – už kvôli téme Fóra (Písanie pre divadlo dneška) a kvôli jeho pocitu, že nás tie drámy zaplavili. Avšak to sa nestalo. Z tridsiatich príspevkov len päť spomína uvedenia hier príslušníkov trendu ako zaujímavé divadelné udalosti! Popri Veľkej Británii a Nemecku, ktoré to označili ako trend, ostatní spomínajú len niektoré inscenácie: Grécko (spomínaný *Shopping and F\*\*\**, ktorý

<sup>118</sup> LINZER, Martin: Germany, In: The World of Theatre, Dhaka, 2000, s. 114.

<sup>119</sup> BÉRCZES, László: In: New European Drame, Art or Commercial Products? (rukopis, 2003).

<sup>120</sup> KOURTEVA, Nataša: In: New European Drame, Art or Commercial Products? (rukopis, 2003).

<sup>121</sup> KOVAČEVIĆ, Marko: In: New European Drame, Art or Commercial Products? (rukopis, 2003)

<sup>122</sup> KAGUELARI, Dio: Grek Theatre in Last Year of Century. In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Du Theatre 11, Paris 2000, s. 79-80.

<sup>123</sup> The 4th European Theatre Forum 1999. In: Writing for the Theatre Today, s. 2.

sa hrá dva roky, a spomínam ho už po tretí raz), Bulharsko jedno zaujímavé uvedenie *Suda pušného prachu* Dejana Dukovského a Švédsko Larsa Noréna.

Svetový ITI (Medzinárodný divadelný ústav), založený po druhej svetovej vojne pod záštitou UNESCO, združuje viac než deväťdesiat národných centier v tejto najväčšej svetovej divadelnej sieti. Komunikačná sekcia ITI a Bangladéšske národné centrum ITI vydáva pre každý kongres knihu *Svet divadla* (The World of Theatre), v ktorej sa zdokumentujú divadelné sezóny v období medzi dvoma kongresmi (ktoré sú raz za dva alebo tri roky). Príspevky píše väčšinou členovia ITI. A práve v týchto publikáciách sú veľmi zaujímavé poznatky o vplyve tohto trendu na divadlo.

V publikácii Svet divadla, ktorá sa zapodieva sezónami 1994-1996, len Ian Herbert, hovoriac o sezóne 1996 vo Veľkej Británii, medzi početnými novými drámami, ktoré uviedlo RTC, spomenie aj *Shopping and F\*\*\** Marka Ravenhilla ako *ďalší zaujímavý príklad*<sup>124</sup>. Doslovne tak.

V druhej knihe, ktorá pokrýva dokonca štyri sezóny (1996-1999), autorov trendu spomenie len nemecký text dvoma vetami (ako *mladé britské „divé“ texty, ktoré prispeli k jedinečnosti „Baraku“ a nemeckého divadla*<sup>125</sup>). Švédi budú hovoriť o Larsovi Norénovi a nič viac. Dokonca aj Peter Hepple, hovoriac o britskom divadle a RCT, spomenie len *Hrôzu* Conora McPhersona.

V tretej knihe, ktorá sa zapodieva sezónami rokov 1999-2002, čo znamená časový vrchol trendu v Európe, je stav nasledovný: Rakúsko spomína jednu zaujímavú produkciu *Túžim* Sarah Kaneovej na jednej z malých scén. Belgicko spomína výber nových sociálno-kritických textov na scéne doslovne takto: *uvedenie Edwarda Bonda, Sarah Kaneovej a Larsa Noréna*<sup>126</sup> bez akéhokoľvek hodnotenia textov alebo inscenácií. Grécky text spomína *kontroverzné reakcie a vášnivé polemiky* okolo diela Sarah Kaneovej a *podobných mladých autorov*, ako aj dve predstavenia, ktoré vznikli podľa jej textov (*Očistení* a *Psychóza 4.48*), ktoré *vyvolali senzáciu*.<sup>127</sup> Švédsko zdôrazňuje len zaujímavé uvedenie hry *Dievča u Essexu* Rebecky Prichardovej ako *politické dielo britských neobrutalistov*.<sup>128</sup> Srbsko spomína Biljanu Srblijanovićovú a ešte jednu podobnú autorku, Milenu Markovićovú (ktorej Pavilóny boli odmenené medzinárodnými cenami) a jedno uvedenie hry *Shopping and F\*\*\**. Macedónsko hrá obnovenú inscenáciu *Sudu pušného prachu*.

Litva spomína proces, keď sa venuje pozornosť novým textom, ktoré odrážajú skutočnosť a ktoré realizuje Oskars Koršunovas uvádzaním Kaneovej, Ravenhilla, Mayenburgera. Rovnako taxatívne vyratúva aj nizozemský text, čo v oboch prípadoch vyzerá ako číre vyratúvanie mien, o ktorých sa vie, že „sú dôležité“. Poľsko ich nespomína vôbec, lebo v tom čase Warlikowski a Jarzyna uvádzajú klasikov, ale spomína *objavenie sa nového úspešného autora Villajista s veľmi zaujímavou rozpravou o jeho práci*<sup>129</sup>. Niekedy hlavní predstavitelia trendu alebo neboli uvedení, alebo inscenácie neboli úspešné, preto v tejto analýze rozširujem popis diel aj o autorov, ktorých sem niekedy rátať, hoci v skutočnosti k trendu bezvýhradne nepatria. Tak Slovensko spomína trend uve-

denia novej súčasnej drámy, ktorá *nie vždy korešponduje s publikom*, ale aj jeden prípad, keď sa to podarilo: *Bližšie od teba* Patricka Marbera. A Slovinsko zdôrazňuje predstavenie *The Cripple of Inishmaan* Martina McDonagha.

V hluku bubnov trendu a pri jeho tlaku na divadlá sa relatívne málo spomínajú inscenácie a aj trend samotný – v podstate to býva jedna veta, niekedy sa spomínajú len mená, niekedy nejaký škandál. Až keď autori príspevkov o jednotlivých inscenáciách načrtli divadelný kontext svojej krajiny, prejavil sa skutočný, nie veľmi významný zástoj trendu. Lebo ak národná kultúra nedokázala absorbovať predstaviteľov trendu, musel zákonite vzniknúť pocit zaostávania: *Na druhej strane chorvátske divadelné scény nemajú odvahu uviesť hry Sarah Kaneovej, Mariusa von Mayenburgera, Marka Ravenhilla, Jona Fosse, Nikolaja Koljadu alebo Enda Walsh, čím zrejme ostávajú necitlivé voči zjavu takzvaných „novej európskej drámy“*.<sup>130</sup>

V knihe *Svet divadla*, ktorá hovorí o období rokov 1999-2002, sú najzaujímavejšie komentáre trendu v dvoch krajinách, ktoré trend splodili. Angličan Peter Hepple, opisujúc anglickú divadelnú situáciu, vraví: *Londýn videl početné uvedenia hier in-her-face, inšpirované, predpokladám Zobaním Irvina Welsha: diela, ktoré privádzajú na scénu násilie, priamy sex (hetero i homo) a značné užívanie drog a alkoholu. Tieto drámy sa obmedzujú na malé divadlá, ale niekedy doťahujú hlavu až na West End. Väčšina hier, predpokladám, veľmi rýchlo upadne do zabudnutia, rovnako ako mladí rozhnevaní muži v päťdesiatych rokoch. Možno najvýznamnejší zo všetkých autorov je Mark Ravenhill, ktorého Mother Clap's Molly House mala úspech v Royal Court Theatre, ale úplne prepadlo na West End*.<sup>131</sup> Teda z celého trendu a všetkej paniky okolo neho ostal možno Mark Ravenhill a aj v súvislosti s ním sa spomína iba dielo, ktoré na West End úplne prepadlo. Nemecký text túto drámu spomína výlučne pri T. Ostermeierovi a jeho pôsobení v Schaubühne, pričom sa dodáva, že sú to *výsledky po dvoch rokoch jeho vládnutia značne skromné (rather sobering)*. Nič z eufórie okolo „novej európskej drámy“ lebo je zrejme, že štýl „Baraku“, ktorý sa zakladal *najmä na uvádzaní britských diel*<sup>132</sup>, nefunguje najlepšie, keď má prejsť skutočnou skúškou, totiž skúškou na veľkej scéne.

V poslednom vydaní knihy *Svet divadla*, ktoré pokrýva sezónu 2002-2003, sa dozvedáme, že Schaubühne zažila okresávanie rozpočtu a že Royal Court Theatre je úplne neúspešný, lebo, okrem toho, že sa spomína len jedno jeho predstavenie (*s menším úspechom*), do knihy sa dostal preto, lebo uviedol, *podľa názoru mnohých kritikov, najhoršie dielo sezóny Larsovu Norénovu Krv (Blood), ktorá mala veľmi silné herecké obsadenie, ale veľmi slabý ohlas u publika*.<sup>133</sup> V tejto knihe Poliaci, samozrejme, spomínajú predstavenie *Očistení* (neskôr s ním cestovali po svete), ale len ako režisérsky úspech Warlikowského. A ostatné krajiny spomínajú trend len akoby mimochodom, ešte menej než v predchádzajúcej knihe. To preto, lebo trend slabne v celej Európe. Kritik Hrvoje Ivanković žiadal hrať takéto drámy na chorvátskych scénach a písal o tom v medzinárodnej publikácii Svet divadla z roku 2003. Ale keď záhrebské Dramsko kazalište Gavella konečne uviedlo niektoré z tých textov (*Polaroidy* Marka Ravenhilla a *Parazitov* Mariusa von Mayenburgera roku 2002 a *Popcorn* Bena Eltona roku 2003), v nasledujúcom vydaní

<sup>124</sup> HERBERT, Ian: New Places and New Spaces, In: The World of Theatre 1994-1996, Dhaka, 1997, s. 328.

<sup>125</sup> LINZER, Martin: Germany, In: The World of Theatre 1994-1996, Dhaka, 1997, s. 114.

<sup>126</sup> VERDUYCKT, Paul: Belgium, In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 40.

<sup>127</sup> ZIROPOULOU, Dina: Greece, In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 158.

<sup>128</sup> RING, Lars: Sweden, In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 308.

<sup>129</sup> MAJCHEREK, Wojciech: Poland, In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 265.

<sup>130</sup> IVANKOVIĆ, Hrvoje: Croatia. In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 98.

<sup>131</sup> HEPPLER, Peter: United Kingdom – England, In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 327.

<sup>132</sup> LENNARTZ, Knut: Germany, In: The World of Theatre, 2003, Dhaka, 2004, s. 150-151.

<sup>133</sup> HEPPLER, Peter: United Kingdom – England, In: The World of Theatre, Dhaka, 2004, s. 221.

knihy Darko Lukić, ktorý písal príspevok o chorvátskom divadle v sezónach, keď sa tieto hry uvádzali, vôbec ich nespomína! Lebo zrejme nešlo o divadelne významné udalosti a nepomohli Chorvátsku dostať sa z *chvosta svetových divadelných aktivít*.

Ak spomínané knihy vezme do rúk niekto, kto nebol vystavený mediálnemu nátlaku toho trendu (povedzme niekto z Indie) a pozrie si príspevky, v nijakom prípade nepochopí, že meč sa lámal práve na týchto drámach. Ide totiž o to, že keď treba vybrať to naozaj dôležité, autori článkov píšu o iných témach, predstaveniach a problémoch. Nech sú vaše akokoľvek vyburcované, keď sa o hovorí trende, pri písaní textu, ktorý hovorí o najdôležitejších divadelných počinoch nejakej krajiny, a keď sa trend postaví vedľa ostatných udalostí, zrazu sa jeho význam výrazne zmenší. A čím dlhší je časový úsek, ktorý autor textu musí pokryť, tým menší je význam tohto trendu pre divadlo ako také, dokonca aj v tých krajinách, ktoré tento trend vymysleli.

Nech by bol nátlak hocijako veľký, vždy jestvovali hlasy proti a teoretici sa pokúšali, rovnako ako v Británii, trend pomenovať, definovať a uviesť ho do istého kontextu. Zatiaľ čo režiséri a niektorí novinári používali výlučne termín „nová európska dráma“, teoretici našli oveľa širšiu škálu názvov. Nemci popri pokuse nazývať tento trend „nová európska dráma“ využívali aj názov „dráma krvi a spermy“. Slovinci, ktorí odohrali všetky drámy z tohto radu, okrem termínu „dráma krvi a spermy“ využívali aj skvelý preklad anglického in-*yer-face* ako „gledališče na gobec“ (divadlo na papuľu) a najnovší preklad Sierzovej knihy do slovinčiny využíva preklad „gledališče u fris“ (divadlo do ksichtu). Poliaci a Maďari túto drámu nazývajú „nový brutalizmus“, Poliaci využívajú aj názov cool drama (v anglickom variante), čo využívajú aj Česi a Macedónci. Ostatné európske krajiny v podstate používajú originálny názov dráma in-*yer-face*. Herec, postava drámy *Gloriana* Borisa Senkera, ponúkol ešte jeden zaujímavý termín pre toto divadlo – „šakom u glavu“ (päťou do hlavy).<sup>136</sup>

Na spomínanom medzinárodnom sympóziu v Novom Sade bolo zaujímavé sledovať, ako predstavitelia divadiel (režiséri) tento typ drámy chválili a považovali za „novú európsku drámu“ a teoretici sa ho pokúšali definovať ako trend a podprieť európsky význam tendencie alebo smeru (od Španielska po Bosnu a Hercegovinu). Do roku 2003, keď sa sympóziu konalo, uplynulo už dosť času, aby sa fenomén v Európe definoval, porovnal a kontextualizoval, lebo len potom možno identifikovať jeho skutočnú hodnotu.

## Demagógia 5:

### AUTORI PRI MOCI

alebo

### KRÁTKY KURZ PRE VYVOLENÝCH

Pripomeňme, že všetko sa začalo potrebou a „hľadaním autora“, ktoré som dala do úvodzoviek na znamenie falošného znenia frázy, pretože autorov objavovali režiséri.

Režiséri vyberali drámy, oni boli oficiálnymi vykladačmi významu diel, vysvetľovali nám, že je to nová dráma, nové divadlo, ktoré jedine môže vyjadriť *Zeitgeist*, ducha doby. V Británii to bola dráma in-*yer-face*, vo zvyšku Európy „nová európska dráma“ a „nové drámy“. Jazyk sa očividne zmenil, no ostáva otázka, či sa zmenil aj obsah? Dostali sa autori tohto trendu naozaj k moci?

### BRITÁNIA

alebo

### DIELNE PÍSANIA PRE MLADÝCH

Zaujímavý je údaj, že väčšina autorov britského trendu sú výlučne mladí ľudia – nik nemá viac než 25 rokov. John Elsom povedal, že *potreba takýchto autorov síce nejestvovala, ale podmienky na to že sa tak či onak vytvorili. Hľadali sa výlučne mladí autori a vytvoril sa image novej drámy. Získaný obraz bol dobovo veľmi reštriktívny*<sup>137</sup>. Definoval sa nielen vek, ale aj vzhľad autorov. Sarah Kaneová prišla na svoje prvé interview v Teater Busch *oblečená do čierneho, veľmi sa mračila a nahnevala sa na našu neschopnosť s ňou komunikovať*<sup>138</sup>. A tento obraz ostal vzorom. Chudý, bledý, nahneváný a celý v čiernom – to bol ideálny obraz mladého autora.

Všetkých mladých britských autorov objavili režiséri, všetci autori sa vyvíjali pod režisérskeho dohľadom v spomenutých malých divadlách. Dielne, na ktorých sa dopracúvali texty, viedli najmä režiséri. Počas okrúhleho stola venovaného RCT v Taormine, Rebecca Prichardová skvelo opísala, ako sa stala autorkou. Videla leták RCT *Napište drámu* a prišla do divadla. *Potom som šla do dielne spolu s ostatnými, akože autormi alebo čo. Stretla som sa s režiséromi a robili sme akési cvičenia* (podčiarkla S. N.) *okolo mojich charakterov, pokúšala som sa počuť hlas postavy. Prečítala som nejaký dialóg a také veci... len aby si mala nejaký nápad, oni ňu už potom...potiahnu... Ju zrejme potiahli a pozvali, aby prišla znova: (...) keď som sa vrátila späť a tam vlastne bolo to, aby si drámu trocha rozvinula, také ako skúšať s hercami a režisérom, zvyčajne je tam vlastne aj autor a autorov školiteľ ... Keď začneš písať svoju hru v dielni, môžeš akože konzultovať s režisérom a tútorom, vlastne, ako keď píšeš, a myslím, že bola ešte jedna dielňa. Kde si ako napísal hotový kus alebo celé dejstvo niečoho, vlastne práca pokračovala, stavala sa na vlastné nohy a ty si ju teraz vlastne vypočúješ*<sup>139</sup>.

Očividné je, že ona a jej mladí kolegovia, ktorí sa chceli stať autormi, neprešli dielňou písania, lebo to znamená slobodné rozvíjanie vlastných ideí a učenie sa remeslu, učenie sa spôsobu, ako dať postavám, ktoré nosíš v hlave, autentický a pravý hlas. Oni však prešli režisérskeho tréningom, na ktorom sa naučil, ako dať hlas postavám, ktoré si želali režiséri. Preto bolo pre ňu také ťažké artikulované hovoriť o procese. Bol jej totiž nánútený. Hoci ako autorka by mala byť výrečná, nemôže proces presne opísať, podáva iba rad nesúvislých fráz, ktoré zrejme počula od režiséra.

Prečo mladí ľudia písali výlučne o najhoršom možnom násilí, a to nielen vo svojej dobe, ale aj v dejinách (*Mojo* prezentuje mafiu v päťdesiatych rokoch)? A bola to naozaj

<sup>137</sup> ELSOM, John: In: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (diskusia, rukopis 2003)

<sup>138</sup> DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*, London: Methuen, 2000, s. 161.

<sup>139</sup> PRICHARD, Rebecca: In: *The Royal Court on Stage*, In: *Tracing Pinás footsteps* (7th Europe Theatre Prize), Taormina, 2002, s. 133.

<sup>136</sup> HEREC: (...) Človek číta, čo sa vonku hrá, no a – akože – vidí, že ľudia dnes idú iba na ostré veci. In-*yer-face* divadlo. Päťou do hlavy! In: SENKER, Boris: *Tri glavosjeka*, Zagreb: Disput, 2004, s. 175

ich téma? Vidí sa mi, že nesiahali po témach kvôli tomu, že by ich naozaj zaujímali, ale preto, lebo to bolo „moderné“, „cool“ a „in“. Dej v ich dielach je preto taký prázdny, lebo ho logicky nerozvíjali, ale využívali len to, čo „bolo v kurze“ – násilie. Charaktery v ich dielach sa nerozvíjajú preto, lebo autori ich nepoznali, robili len to, že ich stavali do situácie násilia. Títo autori ani nehľadali skutočné, živé charaktery, len museli byť dostatočne odvážni, aby uviedli na scénu nejakú hrôzu, ktorú doteraz nik neuviedol. Preto autori ani neopisovali svet, v ktorom charaktery žijú – nie preto, lebo svet, v ktorom žijeme, je skutočne prázdny a naplnený chladom a násilím, ako nás o tom režiséri presviedčali, ale preto, lebo autori nepoznali ani svoje postavy ani ich svet. Alebo ich nepoznali dostatočne dobre.

Avšak režiséri od autorov ani nežiadali živé, skutočné charaktery, lebo ich nepotrebovali. Žiadali len to, aby autori *počuli hlas postáv*, postáv vopred určených, ktoré im postupne vsugerovali. Lebo v nanútenom svete a nanútených postavách aj štruktúra drámy, samozrejme, ostala dosť „otvorená“, čo bola dokonalá situácia pre režisérov (o ktorých sa hovorí v prvej kapitole knihy).

Max Stafford-Clark, režisér, ktorý je čímsi ako Ravenhillovým školiteľom, lebo režíroval *Shopping and F\*\*\** v RTC a *Polaroidy* (Some Explicit Polaroids) vo vlastnej divadelnej družine Our of Joint, o Ravenhillovi povedal: *Pôsobí mu radosť písať, keď sú okolo neho herci, takže jeho scenáre (scripts) sú dosť rozhárané, keď ich čítate prvý raz*<sup>140</sup>. Dráma sa v Británii stala scenárom a to ešte dosť rozháraným. Potvrdili to aj samotní autori ako Anthony Neilsom: *Postupne som mával na začiatku projev skúšky čoraz menej a menej dokončený scenár (script). Dospelo to až k tomu, že som vymýšľal (makin up) počas skúšok*<sup>141</sup>. Prosím vás, aby ste venovali pozornosť slovám *script* (čo môžeme preložiť ako scenár, rukopis, možno aj ako text, ale v nijakom prípade nie ako dráma) a *making up* (čo môžeme preložiť ako vymýšľať), použitým namiesto slovesa *write* (písať) alebo *create* (tvoriť), vysloveným ústami dramatika! Nomen est stále omen.

Ako Dominic Dromgoole povedal: *keď som roku 1990 začal pracovať u Buscha, autori nám platili, aby sme ich uviedli*<sup>142</sup>, bola to doba, v ktorej sa neuvádzala súčasná dráma, takže bolo zrejme, že mladí spisovatelia boli otvorení podnetom iných. Autori písali to, čo im režiséri odporúčali ako dobré a neskôr sa z toho stal trend. Preto britskí režiséri brali mladých, nesformovaných autorov, ktorí mali talent a potrebu písať dialógy a formovali ich tak, ako im to im vyhovovalo. Preto režiséri brali aj diela, ktoré sa im nepáčili. Keď si Dominic Dromgoole prečítal drámy Sarah Kaneovej, poznamenal si: *U Sarah mi chýbajú ľudia a život. A pochvala vyzerala takto: Má jeden zaujímavý okamih na začiatku Spustošených, divadelné obrazy v texte Očistení a niektoré časti v hre Túžim, kde sa to podobá na ozajstnú hru*<sup>143</sup>. V tej istej knihe je takýto aj voči ostatným autorom. Ale to mu neprekážalo, aby neuvádzal drámy z trendu alebo k tomu nepodnecoval aby iných.

Keď RCT dostal cenu v Taormine, zorganizovali okruhly stôl o ich práci na rozvoji novej drámy, ale za stolom sedeli režiséri (8), kritici (3) a jeden jediný autor, spomenutá Rebecca Prichardová. Bola primadá na to, aby artikulovala svoje názory (spomínate si na jej vysvetlenie ako sa stala spisovateľkou?). Nemala odpoveď ani na jednu otázku,

ktorú sme jej položili. (*Len by som povedala, že súhlasím s Jamesom*<sup>144</sup>), ale prítomní režiséri ju vyhlásili za génia. Nemusím ani povedať, že jej najúspešnejšia dráma *Banda báb* (Yard Gals) z roku 1998 hovorila o dievčenských bandách a násilí medzi ženami. Bolo to jej tretie dielo vôbec a prvá dráma. *Bandu báb* uviedli v RCT roku 1994, ale *bola skôr experimentom s formou než obrazom o tehotenstve maloletých dievčat*<sup>145</sup>. Keď som sa verejne opýtala moderátora okrúhleho stola Michaela Billingtona, kde sú autori a prečo nám režiséri vysvetľujú, čo si autori myslia, odpovedal, že *žial, tak to vyšlo, lebo autori nemali čas prísť, ale režiséri prišli*. Okrem toho, že je málo pravdepodobné, že by niekto odmietol pozvanie do Taorminy (chýrna cena, ešte chýrnejší divadelníci všade navôkol, účastníkom programu sú platené náklady na cestovú a ubytovanie), zaujímavé je aj to, že je to zrejme jediná otázka, ktorá sa nedostala do písomnej verzie toho okrúhleho stola vydananej knižne.

Režiséri a ohlas v médiách vyhlásili mladých ľudí ako Rebecca Prichardová za géniov, čo podľa názoru Michala Billingtona ani nie je najlepšia vec, lebo na spomenutom štvrtom Európskom divadelnom fóre nasledujúceho roku vyhlásil: *Problém je v tom, že autorov pohltí mašinéria medzinárodnej publicity. My v anglickej tlači píšeme o fenoméne nového autora, ktorý sa stane medzinárodnou a európskou udalosťou. Pokúšam sa povedať, že táto situácia v skutočnosti obmedzuje kreativnosť, lebo autor sa nemôže rozvíjať prirodzeným rytmom*<sup>146</sup>.

Situácia, o ktorej hovorí Billington, ten neprirodzený rytmus vytvoril autora závišlého na režiséroch, ktorí z nich urobili géniov. Preto Rebecca Prichardová, mladá dievčina, ktorá „mala čas“ na okruhly stôl, jednoducho sa dívala na režisérov, hľadajúc pomoc, keď dostala priamu otázku. Lebo režiséri vedeli, prečo je Rebecca génius. Ona sama to ešte neodhalila, lebo ešte nebola sformovaná, nebola sformovaná *prirodzeným rytmom*, skrze svoj vlastný záujem. Nemusím ani povedať, že už nepíše.

Preto režiséri vybrali Sarah Kaneovú ako vzor pre ostatných. Ona písala z vlastnej bolesti a trápenia, lebo naozaj mávala nočné mory. Režiséri to nanucovali všetkým ostatným, ale iní autori to nemali prežiť, nebol to ich svet. Preto autori boli v tomto svete stratení, plávali len s pomocou režisérov, s pomocou režisérov hľadali hlasy postáv, s pomocou režisérov hľadali samotné postavy a ich svet. Skutočnosť, že Kaneová, ako povedal Dromgoole, nebola *artikulovaná ako autor*, znamenala, že aj tá skutočná skúsenosť nebola daná precíznymi divadelnými termínmi, že jej skutočnosť bola vo forme otvorená. Jej dielo poukazuje na to, že „otvorenosť“ napredovala. Zatiaľ čo v prvých drámach (*Spustošení, Faidrina láska, Očistení*) postavy ešte mali osobné mená, v neskorších drámach osobitosť postáv sa úplne stráca, takže v hre *Túžim* sú už namiesto postáv písmená (C, M, B, A) a *Psychóza 4.48* už vôbec nemá postavy ani jasne vyčlenené repliky. Toto maximálne spustošenie formy prenecháva dielo v úplnej moci režiséra a to toho prvého, ktorý sa zúčastňuje na jej vzniku a ktorý dielo prvý uvádza. Smrť Sarah Kaneovej bolo to najlepšie, čo sa režisérom mohlo stať – zanechala pravé, prežité utrpenie a divadelne neartikulovaný obraz sveta násilia, ktorý režiséri mohli do

<sup>144</sup> PRICHARD, Rebecca: In: The Royal Court on Stage, in Tracing Pinás footsteps (7th Europe Theatre Prize), Taormina, 2002, s. 119.

<sup>145</sup> SIERZ, Alex: In-Yer-Face Theatre. In: British Theatre Today, London, 2000, s. 226.

<sup>146</sup> BILLINGTON, Michael: In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Today, DuTheatre, 11, Paris 2000, s. 190.

<sup>140</sup> STAFFORD-CLARK, Max: Planned offensive, The Stage, 4. januára 2001.

<sup>141</sup> SIERZ, Alex: In-Yer-Face Theater. In: British Drama Today. London, 2000, s. 67.

<sup>142</sup> DROMGOOLE, Dominic: The Full Room, London : Methuen, 2000, s. 163.

<sup>143</sup> DROMGOOLE, Dominic: The Full Room, London : Methuen, 2000, s. 163.

vôle „preformovať“ a „dodávať mu nový význam“. Repenser, ako by povedal Ciulli, a recreate, ako by dodal Stein. A tento nový preformovaný obraz s novým významom nanucovať ďalej, iným mladým autorom, ktorí sú takí neistí a na cudzom teréne ostali v moci režisérov. Má potom udивovať, že práve režisér, Stephen Daldry, bol vyhlásený za impresária drámy in-yer-face<sup>147</sup>?

Ďalším dôkazom pravdivosti vyššie uvedeného je vyhlásenie Dominica Dromgooleho v kapitole o Irvinovi Welschovi. Napriek faktu, že v Británii nová dráma kvitla na všetky strany a že dramatické texty sa písali v obrovských množstvách, Dromgoole vyhlásil, že *adaptácia románu Klopanie mala za posledných šesť alebo sedem rokov väčší vplyv na divadlo než väčšina dramatikov*. Treba citovať jeho názor o autorovi: Irvine Welsch, samozrejme, nie je skutočným dramatickým autorom<sup>148</sup>. Ale ak môžem, potom ja dokončím Dromgoolovu vetu – *chcem ho režírovať práve preto*. Nerežíroval ho, urobil to Ian Brown, škótsky režisér roku 1994, ale to nie je koniec vety.

## ZVYŠOK EURÓPY

alebo

### REŽISÉRSKA KONTROLA

Vo zvyšku Európy s „novou európskou drámou“ bola rovnaká situácia. Ako som ukázala na príklade Nemecka, hľadanie autora bolo úplne v moci režisérov. A autorov hľadali tak, aby zodpovedali zadanému modelu, alebo sa tomu modelu prispôbovali. Neudivuje, že vtedy všetci nemeckí novoobjavení autori napokon rozmýšľali ako Ostermeier. *Väčšina toho, ako myslí a čo hovorí, akoby pochádzala z Ostermeierových úst*, povie Barbara Bruckhardtová opisujúc mladého Mariusa von Mayernburga, ktorý je, samozrejme, chudý a bledý<sup>149</sup> a odetý do čierneho.

Ak si aj európski režiséri vybrali nejaké drámy, vybrali najmä nedokončené alebo otvorené texty. Cornelia Niedermeier vraví, že *väčšina rakúskych textov tohto typu je v rukopise nečítateľná* (vôbec tam nie sú didaskálie, dokonca ani mená postáv), ale *ožili až na scéne*. Rakúsku autorku Elfriede Jelinekovú vyhlasujú za jednu z najvýznamnejších dramatičiek, hoci sa *vôbec nepovažuje za divadelného autora*<sup>150</sup>.

Na rozdiel od Nemecka, ktoré naozaj vynaložilo veľké úsilie na vyhľadávanie nových talentov, ostatní európski režiséri neboli pri hľadaní mladých autorov na vlastnom dvore priveľmi usilovní. Jednoducho brali texty, ktoré už boli deklarované ako „nová európska dráma“, a to najčastejšie tie od britských predstaviteľov. Ak v krajine našli kohosi, kto im vyhovoval, hľadanie hneď prestalo a objav sa vychvaľoval do neba. Tým sa zatváral priestor pre príchod iných autorov, ale režisérom to aj tak bolo všetko jedno.

V niektorých štátoch sa režiséri priveľmi nenamáhali hľadať nové texty a formovať autorov podľa svojich želaní, ale popri uvádzaní britských predstaviteľov trendu, za-

čali sami písať texty v tomto štýle. To je prípad Jiřího Pokorného, mladého režiséra, ktorého v Čechách považujú za najlepšieho autora, akého majú. Nemusím ani povedať, že jeho dráma *Rest in Peace* hovorí o mafii, ktorá cez hory pašuje ľudí a pritom kruto mučí a vraždí. Keď Juraj Šebesta spomína najvýznamnejších slovenských autorov, všetci zaradom sú režiséri – Klimáček, Čičvák alebo Oleksák<sup>151</sup>. Musím azda dodávať, že Slovensko poslalo práve Klimáčka ako najlepšieho autora na výmenu s Medzinárodnou dramatickou kolóniou Chorvátskeho centra UTI-UNESCO do Motovunu roku 2001? A že jeho dráma hovorila o stratených ľuďoch, ktorí čakajú na brehu?

Uvediem jeden typický príklad, ako európski režiséri prevzali všeobecnú spoločenskú ideu o podnecovaní písania drám a zničili pritom úplne zahubili autora. Roku 1998 vzniklo v Litve Filmové a divadelné nezávislé centrum pre vzdelávanie a informácie. Bolo založené s pomocou Ministerstva kultúry ako *projekt nového písania s výrazne jasným cieľom, aby podnietilo autorov písať a režisérov režírovať nové diela*<sup>152</sup>. Na konkurz, ktorý vypísali, bolo prihlásených 36 hier *rozličných žánrov* (počiarokla S. N.). Druhá fáza sa nazývala Akcia za novú drámu: (...) *v tejto fáze do akcie vstúpili mladí režiséri*. Vybrali si texty britských autorov (...) a onedlho režiséri úplne ovládli celé podujatie. Na inscenovanie si vybrali diela, čo okrem nich nevyhovovalo nikomu: *Témy zvolených diel boli šokujúce; išlo o priamy obraz každodenného života (ale litovské publikum novej generácie nebolo zvyknuté na takýto druh dokumentárneho divadla), avšak režiséri sa nazdávali, že to je živé divadlo...* Potom nastalo vysvetľovanie, ako má divadlo nadviazať spretŕhané spojenia. Veľmi skoro do projektu vstúpili aj režiséri z iných krajín. Hoci Rasa Vasinauskaite, autor textu, to považuje za pozitívne, lebo *akcia sa takto neohraničila len na litovských režisérov*, vidí sa mi, že sa stalo niečo iné. Touto fázou vstupu cudzích režisérov do príbehu sa úplne zabudlo na prvú myšlienku o rozvoji domácej drámy a pomoci pri jej vzniku.

Samozrejme, nadvláda režisérov bola väčšia v ostatných častiach Európy než v Británii. Uvádzaním britských (i vlastných) drám a bez živého autora v procese vzniku inscenácie získali európski režiséri voľné ruky, aby mohli do textov inkorporovať svoje vlastné vízie. Aby si udržali moc v divadle, ponúkli verejnosti, ktorá túži po autorovi, „novú európsku drámu“.

Uprostred celého toho hľadania nového autora v Poľsku *prišla k moci nová generácia režisérov, takzvaní mladi, talentovaní, predovšetkým žiaci Krystiana Lupu*. Tí *generačné spojenie a jednotu výrazu v uvádzaní „brutalistov“ Kaneovej, Ravenhilla, Mayenburga, Walserovej, Belbela*<sup>153</sup>. Keď, v sezóne 2002/2003 už spomenutý Krzysztof Warlikowski uviedol v Poľsku hru *Očistení* a Grzegorz Jarzyna *Psychózu 4.48*, dostalo sa im kontroverznej kritiky, ale všetci zaradom chválili režijný výklad (*Warlikovskému sa podarilo šokovať nás poézou*<sup>154</sup>) a čudovali sa nízkym literárnym hodnotám textu. Sám Warlikowski, režisér, ktorý dosiahol svoj kultúrny status najmä novou interpretáciou klasikov (feministic-

<sup>151</sup> ŠEBESTA, Juraj: New and Cool, In: New European Drama, Art or Commercial Product? (rukopis., 2003)

<sup>152</sup> VASINAUSKAITE, Rasa: The Classics are Dead, Long Live the Classics, In: The 4-th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Du Theatre, 11, Paris 2000, s. 103.

<sup>153</sup> REMBOWSKA, Alexandra: Who are Strong and Who are Weak in the Contemporary Drama and Theatre. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis, 2003)

<sup>154</sup> KIRÁLY, Nina: The Hero of the Contemporary East-European Drama, In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis, 2003)

<sup>147</sup> SIERZ, Alex: In-Yer-Face- Theatre. In: British Drama Today, London, 2000, s. 196 a 234.

<sup>148</sup> DROMGOOLE, Dominic: The Full Room, London: Methuen, 2000, s. 279.

<sup>149</sup> BURCKHARDT, Barbara: Radšej som mŕtvý, ale opitý, In: Marius von Mayenburg, Ohnivá tvár, str. 5, preložené z Theatre Heute 5/98.

<sup>150</sup> NIEDERMAIER, Cornelia: In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis, 2003)

kých *Bakchantick* alebo oidipovského *Hamleta*), často poukazoval na slabé miesta hry *Očistení*. Podľa neho jedinou hodnotou textu bolo to, že umožňuje urobiť dobré predstavenie<sup>155</sup>. Tak sa v poľskom divadle *dráma stala dôležitým a vplyvným fenoménom, ale nie cez dramatické slovo, lež cez obraz*<sup>156</sup>, súdi Alexandra Rembowska.

Preto ani neudivuje, že v materiáloch spomenutého divadelného festivalu FTAS (Festival de Théâtre des Amériques) pri hre *Očistení* sa o režisérovi vraví: *Zázrak veľkolepej réžie – z hĺbok komplexnosti tečie jednoduché, číre fluidum... O tomto poľskom režisérovi určíte ešte budeme počuť*<sup>157</sup>. Je to ten istý materiál, v ktorom je o Sarah Kaneová iba jedna veta, zahŕňajúca v sebe aj údaj o jej samovražde. Spomenutá časť kritiky je z francúzskych novín *Liberation* a zrejme bola napísaná po parížskom hosťovaní. Spomínate si ešte na príbeh o *režisérskom klube moci*?

Podobné to bolo aj v iných krajinách; ak bolo predstavenie dobré a zaujímavé, bolo to pre správnu režijnú víziu. Autori boli alebo slabí, alebo vôbec neboli prítomní, ostala len režijná vízia dominujúca textom, ktoré jej to umožnili. Európski režiséri vôbec nepotrebovali autora a ani vzťah k nemu.

## CHORVÁTSKY PRÍKLAD

alebo

### AKO NÁJSŤ AUTORA

V Chorvátsku vedúcu úlohu hralo splitské HNK (Hrvatsko narodno kazalište – Chorvátske národné divadlo, intendantka Mani Gotovac, riaditeľ činohry Ivica Buljan) a v deväťdesiatych rokoch najhlasnejšie tvrdilo, že niet chorvátskej drámy a že nepotrebujeme Maruličove dni ako *festival chorvátskej drámy*, ale že ho treba premenovať na *festival autorského divadla*, aby sa aj na takto premenovanom festivale presadila nadvláda režisérov. Keď európska móda hľadania dramatického autora prišla aj na naše brehy, obrátili podaktorí kabát. Odrazu aj oni sa vydali hľadať nového autora. Samozrejme, vôbec sa neobhliadali po tých, ktorí prinášali hotové texty, dokonca neprihliadali ani na odmenené chorvátske drámy, ale sa vydali cestou vlastného odhaľovania nových mien. Obracali sa na ľudí, ktorí za mali sebou isté aktivity alebo akúsi mediálnu skúsenosť, nuž a s tými čosi spoločne skompilovali. Tak sa odrazu vynikajúci herec Filip Šovagović, len čo napísal svoj prvý text, stal najvýznamnejším chorvátskym autorom, chorvátskym predstaviteľom „novej európskej drámy“ a vývozným tromfom nášho divadla. Prvý Šovagovićov text nazvaný *Tehla*, hovoriaci o disfunkčnej rodine, režiroval Paolo Magelli v HNK a predstavil sa ním v Splitte roku 1998. O dva roky uviedol na tom istom Splitskom lete Šovagovićov druhý text – *Vtáčence* (o väzenskej kapele, ktorá, počas vystupovania na svadbe ujde z väzenia) a v roku 2001 na tom istom festivale aj Šovagovićovo tretie dielo, *Festivaly* (o vyprahunosti umelcov, ktorí sa vláčia po festivaloch). Už prvým textom Šovagović vykročil na cestu európskej slávy – *Tehla* zo Splitu hosťo-

vala na festivale Bonner Biennale a Nada Kokotović inscenovala text roku 2001 v Stadttheatri.

Prečo si Paolo Magelli, uznávaný a rozhladený chorvátsky režisér, ktorý dovtedy uvádzal najmä klasikov, vybral Šovagovićov text? A nielen jeden, lež tri a v takom krátkom čase! Prečo s tými textami šiel hneď na najväčšie možné scény – HNK a Splitské leto? Prečo nerobil tie texty začínajúceho autora na menších scénach? Prečo nesiahol aj po iných zaujímavých autoroch, ak ho zaujímal súčasný text?

Preto, lebo Šovagović mu dokonale vyhovoval: režisér si našiel súčasného, nového dramatického autora, ako velila Európa, a kombinácia známeho herca a kultivovaného režiséra bola pre vedenie divadla mediálne zaujímavá. A čo je najdôležitejšie, prvý text Filipa Šovagovića, ktorý dostal Magelli do rúk, sa podobal na rozsypaný náklad zaujímavých replík, ktoré perfektne vyhovovali tomu, aby ich mohol režisér ideálne zdokonaľovať a formovať. Spomínate si na tie *trocha nedbalé Ravenhillove scenáre*? Šovagović má v sebe dramatický talent, „počuje“ repliky, ale veľmi ťažko ich dáva do súvislého dramatického rámca, takže prvá verzia jeho textu je vždy nedokončená. Všetky Šovagovićove texty podľa jeho vlastných vyhlásení vznikli až počas skúšok, a okrem toho dve posledné hry vznikali v krátkom čase, pod tlakom dohodnutých termínov premiér na Splitskom lete. Takže hry sa zrejme dokončievali a doformovávali pod vplyvom režiséra, pod jeho dokonalou nadvládou, opísanou v prvej časti knihy, kde bola reč o „pred-texte“, o príležitosti realizovať vlastné režisérske vízie s prítomným živým autorom, ktorý ako dramaturg dotvára hry na skúškach.

Na veľkých javiskách sa tieto diela uvádzali preto, lebo na nich sa Šovagović necítil príjemne ako autor. Chýbala mu rutina, vybrúsené remeslo, aby mohol zvládnuť technické problémy veľkých scén, zatiaľ čo režisér mal s veľkými projektmi dlhoročné skúsenosti. Autor bol zámerne postavený do takejto podradnej situácie.

Na toto konštatovanie sú dva dôkazy. Prvý je pocit frustrácie z vlastného textu, čo sám autor pri *Vtáčencoch* niekoľko ráz dosvedčil. Napríklad, pred premiérou *Festivalov* roku 2001 povedal: *Pred dvoma dňami som videl svoje Vtáčence a cítil som sa nepríjemne; vety, ktoré vyslovovali herci z javiska zvučali veľmi náročne*<sup>158</sup>. Nedávno popis tohto pocitu zopakoval na tlačovej konferencii pri príležitosti uvedenia toho istého textu v záhrebskom Dramatickom divadle Gavella: *Text som napísal v adolescentskej fáze, ktorá sa prihlásila veľmi neskoro, v mojej tridsiatke, a dnes by som bol najradšej, keby nejestvoval, ale vtedy už bol v rukách divadla*<sup>159</sup>. Frustráciu zo spôsobu práce a vlastného textu hry *Festivaly* Šovagović artikuloval do tej miery, že na tlačovej konferencii pred premiérou sa *doslovne vzbúril* a vyhlásil, že text je nedokončený. *Myslím, že prvých dvadsať minút Festivalov bude v poriadku, ale potom už nič*<sup>160</sup>.

Druhým dôkazom je história spolupráce Šovagovića a Magelliho. Kým Šovagović bol šťastný, že ho ako neznámeho dramatika uvádza taký veľký režisér ako Paola Magelli, spolupráca išla vynikajúco. Keď sa pri tretej inscenácii, *Festivaloch*, autor vzbúril, nastali problémy. Šovagović sa vyhlásením, že text nie je dokončený, búril totiž proti režisérovým intervenciám a režijnému formovaniu textu, lebo ho chcel formovať podľa

<sup>155</sup> KIRÁLY, Nina: The Hero of the Contemporary East-European Drama, In: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis, 2003)

<sup>156</sup> REMBOWSKA, Alexandra: Who are Strong and Who are Weak in the Contemporary Drama and Theatre? In: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis, 2003)

<sup>157</sup> FTA (Festival de Theatre des Amériques) Quebec, Kanada, 2003.

<sup>158</sup> PARIĆ, Josip: Filip Šovagović, *Snebdivam se!?* Slobodna Dalmacija, 21. júla 2001.

<sup>159</sup> BUDJINSKI, Marija: Krešimir Dolenčić ostaje, Željka Udovičić odlazi., *Večernji list*, 9. septembra 2004.

<sup>160</sup> PARIĆ, Josip: Filip Šovagović: *Snebdivam se!?* Slobodna Dalmacija, 21. júla 2001.



svojej dramatickej vízie sám. Medzičasom nadobudol sebedomie dramatika a preto sa odvážil hovoriť o texte aj v rámci inscenácie, odvážil sa mať iný názor než režisér. Šovagovićov názor vyslovený na tej istej konferencii neskôr všetci svorne popierali: dramaturgička vysvetľovala, že je to *fragmentárna dramaturgia*, režisér zas tvrdil, že je to svetová tendencia a indendantka (inak niekdajšia kritička), že text *odráža nemožnosť ľudskej komunikácie*<sup>161</sup>. Vzbura autora sa skončila zle. Premiéra prepadla – nemala publikum a vyšli o nej výlučne negatívne kritiky. Nik nespochybňoval veľkosť režisérského mága Paola Magelliho, ale písalo sa o riedkych Šovagovićových textoch. Dokonca aj Jasen Boko, napriek tomu, že v kritike verejne vyjadril sympatie voči Šovagovićovmu dramatickému rukopisu, uvedený text vyhlásil za *dramatickú skicu* a o práci dramaturga a režiséra napísal: (...) *premiéra Šovagovićovej drámy zostáva len radom monológov, ktoré nedokážu komunikovať ani medzi sebou navzájom, nie to ešte s publikom, a to aj napriek dramaturgickému a režijnému úsiliu*<sup>162</sup>. Nuž a tak vzbúrený herec nakoniec zle obišiel; nepomohlo ani to, že on sám pred premiérou tvrdil, že *text nie je hotový* a že je nespokojný so spoluprácou s režisérom. Niet sa čo čudovať, že po *Festivaloch* spolupráca Šovagović – Magelli bola prerušená. A Magelli už nehľadá nových chorvátskych autorov, ani nerezíruje súčasné chorvátske drámy.

**Z chorvátskeho originálu vybral a preložil Ján Jankovič**

## DIVÁK CHODÍ DO DIVADLA PRE ODPOVEĎ NA OTÁZKU, AKO ŽIŤ

(Dokončenie)

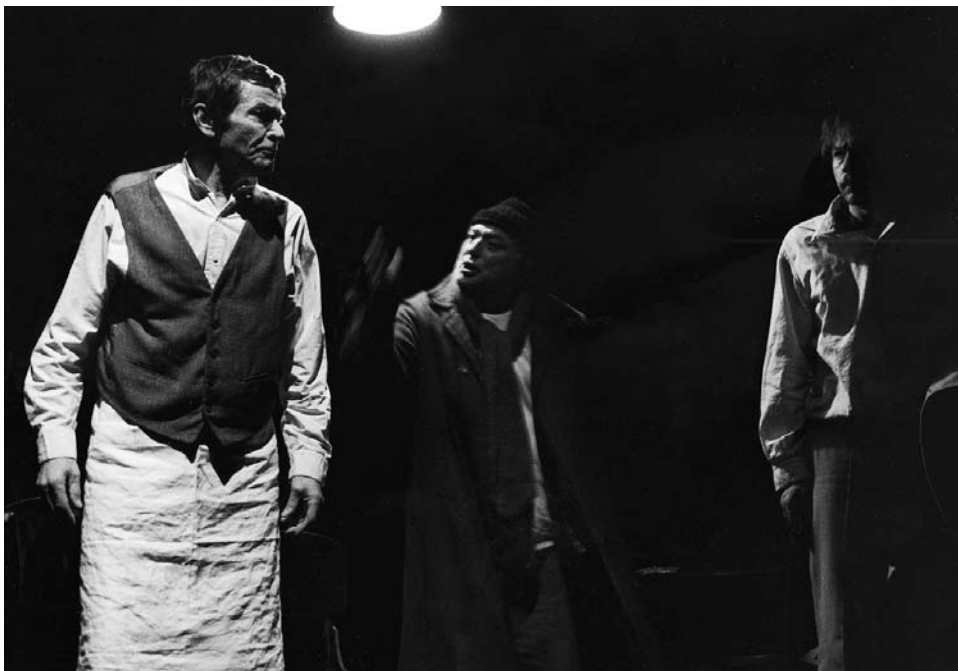
ANDREJ MAŤAŠÍK – MATÚŠ OLHA

• **Divadlo zvyšuje hodnotu mesta, svedčí o tom, že nejde len o nocľaháreň pre amorfný dav, ale o sídlo, ktoré sa o obyvateľov a ich plnohodnotný život stará. Svojho času nespokojnosť občanov s divadelným plagátom spôsobila škandál a personálne zemetrasenie na magistrátoch v Západnom Berlíne či vo Viedni. Dozijeme sa čias, keď sa o osudy našich divadiel budú občania zaujímať a pre radnice či parlamenty bude vzťah ku kultúre rovnako dôležitý pre budúci úspech vo voľbách, ako podpora investícií či budovanie ciest?**

– Verím, že sa dozijem čias, keď to tak bude. Po osemdesiatom deviatom roku sa spoločnosť u nás, ako napokon na celom svete, rozdelila na nesmierne bohatých, zväčša rýchlokvasených milionárov či miliardárov, a veľmi ťažko žijúcu väčšinu, ktorá je okrem každodennej starosti o kúsok chleba ešte aj deprimovaná, pretože ju politici jednoducho oklamali, okradli a mnohí, ktorí celý život síce prežili statočne, ale v socializme, sú nútení hrdlačiť v nedôstojných podmienkach. A preto chápem, že v takejto situácii akoby divadlo stálo na vedľajšej koľaji. Systém divadelnej siete sme zdedili z éry budovania socializmu, kde sa divadlo považovalo za ideologický nástroj, ale zároveň práve ono vykonávalo väčšiu diverznú činnosť v mysliach občana, ako mnohí samozvaní „disidenti“. Aj keď sa nevyjadrovalo k problémom komunistickej moci priamo, našlo si spôsob ako metaforicky a v náznakoch hovoriť o súčasnosti. Takýto systém sa zdal ekonomicky rozmýšľajúcej garnitúre nastupujúcich „kultúrtrégrov“ neefektívny. Divadlo sa stalo luxusom, na ktorý jednoducho nemáme. Keď sa divadlá postavili na čelo spoločenského vrenia v novembri 1989, mali dostatočný spoločenský kredit a váhu, aby „strhli masy“. Keďže divadlo týmto splnilo svoju historickú úlohu, stalo sa nepotrebným a historicky prežitým fenoménom, pretože prostriedky, ktoré spoločnosť vynakladá na kultúru, sa dajú použiť efektívnejšie na oddlžovanie podnikov a bánk, aby neskorší súkromní a predovšetkým zahraniční majitelia mohli bezpečne podnikáť a vytvárať tisícové pracovné príležitosti pre obyvateľstvo, ktoré – podľa ich predstáv – už nebude potrebovať sebareflexiu, pretože žije v najdokonalejšom spoločenskom systéme. Ale možno je to aj inak a to, čo dnes prežívame, vyplýva práve z toho, že mocní tejto spoločnosti si dobre uvedomujú, čo divadlo a jeho tvorcovia vykonali v roku 1989 a nechcú riskovať, že by sa to ešte raz zopakovalo, tentoraz na ich účet. Nemôžem sa zbaviť pocitu, že existencia divadla je jednoducho mocensky nežiadúca. Neexistuje štátom deklarovaná kultúrna politika, ktorá by rákala s divadlom ako národnou a spoločenskou kultúrnou inštitúciou. V tejto situácii sa ťažisko prenáša na vyššie územné celky a na mestá. Vďaka osvietnému prístupu mnohých ľudí na týchto postoch existuje Mestské divadlo v Žiline, dokonca aj oveľa menšia Spišská Nová Ves si zachováva svoj činoherný súbor. No zasa v Prešove sa drží divadlo len za cenu likvidácie jeho spevo-

<sup>161</sup> PARIĆ, Josip: Filip Šovagović: Snebdivam se!? Slobodna Dalmacija, 21. júla 2001.

<sup>162</sup> BOKO, Jasen: Dramatični manjak drame, Slobodna Dalmacija, 26. júla 2001.



Divadelný súbor Jána Chalupku v Brezne, Peter Kováčik: Krčma Pod zeleným stromom, 1997, réžia Matúš Oľha. Zľava Ján Vengrín, Lado Vagaday a Peter Horváth.

hernej časti. Činoherné divadlo existuje vo Zvolene. Pri umeleckom aj prevádzkovom „útlme“ Slovenského komorného divadla v Martine sa otvára ideálny priestor vytvoríť v Banskej Bystrici divadlo, ktoré by suplovalo aj nezáujem našej prvej scény o pôvodnú slovenskú dramatikú, aj o slovenskú klasiku zároveň, nehovoriac o duchovnom odkaze J.G. Tajovského, rodáka z neďalekého Tajova, slovenského Shakespeara a obhajcu hodnôt sedliackeho života. Divadlo nesúce jeho meno ho v jeho jubilejnom roku ani neuviedlo. Nevieť či práve tento atribút, činohra, možno orientovaná na početné zázemie študentov, mestu Banská Bystrica nechýba. Veď architektonické vynovenie námestia prinieslo do centra úplne inú, spoločensky mimoriadne priaznivú atmosféru. Niekdajšia predstava Banskej Bystrice ako hlavného mesta zaiste nevychádzala iba z geograficky danej polohy vo vzťahu k ostatnému územiu Slovenska. Hovorilo to aj o duchovnej klíme mesta, literárnom a vôbec kultúrnom zázemí, ktoré má Banská Bystrica nesmierne zaujímavé. Veď napokon, bolo to mesto, v ktorom býval Alexander Matuška!

• Ako vnímaš ten výrazný rozdiel v postoji spoločnosti k divadlu pred prevratom a dnes? V čom je príčina, že niekdajšie kultové divadlá, na ktorých inscenácie sa masovo chodilo a pri ktorých diváci zažívali zväčša ten „spiklenecký“ pocit, že vedú polemiku s mocou a moc nie je v stave im v tom zabrániť, sa dnes nedokážu nanovo vyprofilovať. Je pravda, čo tvrdia niektorí teoretici, že divadlo v dobách totalitných je paradoxne v lepšej situácii než v demokracii? Že divák nie je zvedavý na to, čo sa môže stručne a jasne dočítať v novinách, o čom počúva v televízii a rádiách?

– Divadlá a herci sa ako prví a veľmi vehementne exponovali v akciách novembra 1989. Niektorí herci o sebe farizejsky tvrdili, ako boli komunistickým režimom zneužití. Celé to politické divadlo spoločenskej zmeny, vopred mocensky dohodnuté na najvyšších postoch v USA a Rusku, zohrali herci veľmi sugestívne. Už menej sugestívne vyšla ďalšia manipulácia v čase, keď záchrancovia kultúry oprášili scenár z osemdesiatehodieviateho roku a štrajkom išli proti pokusu zreformovať divadelnú sieť.

Vtedy rozštiepili divácku obec na dvoje, aby časť divákov na divadlo nadobro zanevrela. Zdá sa mi, že niekde v podvedomí majú niektorí naši potencionalni diváci zafixovanú nevraživosť voči divadlám, akoby práve oni mohli za to sociálne zneistenie v „nových časoch“. Minimálne rozpaky nad túžbami a naivnými predstavami o zmene, ktorá nás čaká, postihli veľmi ťažko aj profesionálne divadlo. Akoby už splnilo svoju historickú úlohu, veď v plytkosti, ktorá sa k nám valí, je mnoho oveľa vzrušujúcejších zábav, o ktorých sme doteraz ani nechyrovali, tak prečo by mali chodiť ľudia do divadla? Z histórie vieme, že veľké vzopätia drámy a divadla nastali v dobách, ktoré boli politicky pomerne stabilné a naša neistá spoločenská klíma, prešpikovaná nedôverou v politikov a politiku, kde sú si ľudia vedomí, že bez peňazí nemajú pomaly ani právo na existenciu, nepraje takému modelu divadla, ktoré by hovorilo o dobe o moci. Napokon, dnešné divadlo zväčša celkom rezignovalo na reflexiu spoločnosti.

• Začiatkom 70. rokov sa končila veľká éra režisérkej generácie Jozef Budský – Karol L. Zachar – Tibor Rakovský a dominantnými postavami slovenskej divadelnej réžie sa postupne stali Miloš Pietor, Ľubomír Vajdička, Jozef Bednárík, nasledovaní o pár rokov mladšími J. Pražmárim, B. Uhlárom, J. Nvotom, J. Sládečkom, R. Polákom či tebou. Keď sa záujem Ľ. Vajdičku a V. Strniska v 90. rokoch presunul na ich pedagogické pôsobisko, logika hovorila, že nastáva čas, keď sa tvoja generácia presadí ako profilujúca v divadelnej tvorbe – mali ste už dostatočnú prax, umelecké výsledky, a zdalo sa, že máte aj vôľu. Dopadlo to inak: Uhlár sa vyčerpáva v zápase o prežitie svojho projektu Stoka, Polák, ale i ty alebo Ján Sládeček striedate súbory, čo vám bráni vtisnúť niektorému divadlu zreteľný a zmysluplný profil, viacerí vaši mladší kolegovia vnímajú réžiu najmä ako „remeslo so zlatým dnom“ a radšej sa venujú dabingu, galaprogramom, podnikovým večierkom či bálom, ktoré im zabezpečia pohodlný život, než aby sa pokúšali formovať novú divadelnú poetiku v nie ideálnych podmienkach predovšetkým mimobratislavských divadiel. Nie je ti z tejto situácie smutno?

– Niekedy koncom roka 1982 zomieral môj pedagóg Tibor Rakovský. Prvý rok ma učil na VŠMU divadelnú réžiu, kým ho nenahradil Juraj Svoboda. Vtedy sa mi prisnil sen. Tibor Rakovský spolu s Jozefom Budským ma v tom sne navštívili, aby mi oznámili, že si práve mňa vybrali za svojho nasledovníka. Hoci Jozef Budský v tom čas ešte



Slovenské komorné divadlo v Martine, Viliam Klimáček: Staré lásky, 2004, réžia Matúš Oľha. Ján Kozuch.

žil, bral som to tak, že ja nahrádzam svojho pedagóga a môjho generačného súputníka si vyberie majster s uhrančivým pohľadom. Podobný sen spomína vo svojich pamätiach český maliar Jan Zrzavý, ale jemu sa prisnilo, že majster Leonardo Da Vinci mu poslal vagón plný plátien, farieb a pastelov. Ten sen svedčí o tom, že som svoje budúce povolanie bral smrteľne vážne. Miloša Pietora som zažil ako pedagóga vyššieho ročníka a poznal som ho aj z rozprávania svojho otca. Aj na jeho dráhe, ktorá sa začala vo Zvolene, smerovala cez Prešov a Martin na Novú scénu a odtiaľ do Národného divadla, sa dala vystopovať tendencia, ktorú som sa pokúšal napodobniť. Bral som ako samozrejmosť, že iba po rokoch strávených vo vidieckom divadle prichádza méta v podobe bratislavského pôsobiska. Koncom osemdesiatych rokov som odchádzal zo Zvolena do Divadla SNP, kam ma Roman Polák bral, aby som, podľa jeho vlastných slov, „robil výborné inscenácie, ktoré by ho natoľko iritovali, aby sa musel aj on snažiť“. Bol som presvedčený, že je to ako v sne – a že všetko je tak, ako má byť. Do zamatového prevratu ostával rok. Keď som bol poslucháčom tretieho ročníka divadelnej réžie, prišla na našu školu ponuka ísť študovať môj odbor do Moskvy. Ale keď vysvitlo, že je tam aj podmienka po štúdiu nastúpiť do vtedajšieho Ukrajinského národného divadla, vzdal som sa tejto lákavej možnosti. Ukrajinské divadlo som vtedy poznal iba z premiéry Nemlahovej hry Maringotky, na ktorej sa okrem žijúceho autora zúčastnila aj Mária Kráľovičová z Bratislavy. Poznal som aj vtedajšieho riaditeľa UND Jara Sisáka, a na predstavení som videl, že v divadle dominujú starší herci. Tá atmosféra mi neprichodila ako zvlášť tvorivá, a hlavní obrazoborci Pražmári a Uhlár mali vtedy ešte pár rokov do prešovského nástupu. Sisákov dobre réžie som nevidel, mladí herci, s ktorými som dnes umelecky tak spriaznený, hrali vtedy druhé husle – a tak som do Moskvy nešiel. V čase vlastného hľadania východiska po stroskotaní mechanizmu, ktorý katapultoval martinských tvorcov do Bratislavy, však považujem práve to stretnutie s prešovským bývalým Ukrajinským národným divadlom a dnešným Divadlom Alexandra Duchnoviča za rozhodujúce. Asi som mal do tej Moskvy ísť...

• V druhej polovici 90. rokov si viackrát hosťoval aj v Divadle pre deti a mládež Maják v Žiline, neskôr zlúčenom s Mestským divadlom. Zhodou okolností presná polovica tvojich „majáckych“ réžií boli rozprávky, druhá komédie pre večerného diváka. To ma priamo núti spýtať sa, ako sa dívaš na pokusy inštitucionalizovať tvorbu pre deti a mládež ako osobitý druh divadelnej tvorby? Existuje čosi ako „štát v štáte“, sféra aktivít slovenského divadla, na ktorú platia nejaké iné hodnotiace kritériá?

– Dnes je detský divák najspoľahlivejším návštevníkom divadla. Určite a rád do divadla príde, dokonca aj niekoľkokrát na ten istý titul. V čase diváckeho odlivu je uvedenie rozprávky múdry manažérsky počin, ktorý napríklad v martinských podmienkach znamenal aspoň päťdesiat zaručených repríz. V prípade rozprávky Perníková chalúpka, ktorá sa drží na repertoári už okolo pätnásť rokov, je to zároveň aj najdlhšie uvádzaný titul v histórii divadla. Už niekoľko Janíčkov a Marienok z radov prichádzajúcich mladých hercov sa vymenilo v tejto hre, ale Bosorka je a zostáva stále tá istá – Eva Gašparová. Poznám známu rétoriku vedení divadiel, že predstaveniami pre deti si formujeme svojho budúceho diváka, prebúdžeme v mládeži celoživotný záujem o divadlo. Je to akiste pravda, aj dobré predsavzatie, a pekne to znie, ale prax profesionálnych divadiel je trochu iná. Rozprávkový titul tu zväčša figuruje ako nutné zlo. Herci tam hrajú neradi, pretože predstavenie nasadí prevádzka dopoludnia, často dvakrát po



V apríli 1983 obdivovali Vatikán aj Peter Čanecký (vľavo) a Miro Noga.

sebe, cez sviatky a nedele. Herecky to nebýva veľmi zaujímavé, lebo herecké ceny sa nedávajú za hlúpych Janov, dokonca ani postava Tchora sa nemôže objaviť v nekrológu úspešného herca.

• Keď som bol dramaturgom v Trnave, jednoznačne sme presadzovali názor, že minimálne tretina repertoáru divadla – napriek jeho špecializácii „pre deti a mládež“ – musí byť adresovaná večernému divákovi. Išlo najmä o to, že takýto repertoár motivoval hercov, staval pred nich náročné úlohy a nútil ich pracovať na sebe, bez ohľadu na to, či šlo o Uhlárove inscenácie ruskej klasiky, Nvotove réžie hier Stanislava Štepku, alebo hosťovania viacerých rešpektovaných režisérov. Ladí to aj s tvorbou žilinskou skúsenosťou?

– Ideálom je predstavenie rodinného typu alebo taká inscenácia, ktorá je síce určená deťom a mládeži, ale nájde si v nej „svoju vrstvu“ aj dospelý divák. Zdá sa mi, že takou inscenáciou bola v Žiline dramatisácia románu Daniela Defoa Robinson Crusoe. Podobne v inscenácii Goldoniho Sluhu dvoch pánov, ktorá v čase veľkej diváckej krízy začiatkom deväťdesiatych rokov minulého storočia naplňovala divadlo všetkými generáciami. Samozrejme, že predovšetkým kvôli výkonom Františka Výrostka v postave Truffaldína, ktorému skvelo nahrával Brighella Martina Horňáka, ale aj Janko Kožuch v postave Beatrice Rasogni. Žilinského diváka mám z tých čias skôr zafixovaného ako pomerne konzervatívneho malomeštiaka, pokazeného produkciami operietiek z divadiel z Českého Tešína a Opavy. Možno to bol len môj martinský pohľad, ale v čase, keď sme v Žiline pravidelne hosťovali, aj desať ráz do mesiaca, bolo úspechom, keď na činoherné predstavenie prišlo nejakých päťdesiat divákov. Po prvom nevydarenom



Divadlo SNP v Martine, Carlo Goldoni: Sluha dvoch pánov. 1991, réžia Matúš Olha. František Výrostko ako Truffaldino.

pokuse o žilinské Mestské divadlo sa podujali na túto úlohu členovia menšieho divadelného združenia Maják, pod umeleckým vedením dnes už nebohého Tomáša Rosického. Priniesli do nového priestoru svoju zabehnutú prax a hrali predovšetkým rozprávky, ktoré sa najlepšie predávali. Pavol Marušiak je skončený inžinier programátor a svojou fenomenálnou pamäťou zachránil premiéru Schwajdovej Pomoci. Nastúpil v generálovom týždni namiesto dnes už nebohého Ivana Kmeca, ktorý dostal „túlavé topánky“. Svoju rolu sa cez noc naučil tak dobre, že ani nemusel hrať, pretože strach v očiach, ktorým sprevádzal deklamáciu Schwajdovho strohého textu alkoholika Jožka, bol presvedčivý. Veď sa ani dlho divadlom neživil, pretože o pár rokov našiel skvelé miesto vo svojej pôvodnej profesii, ale na

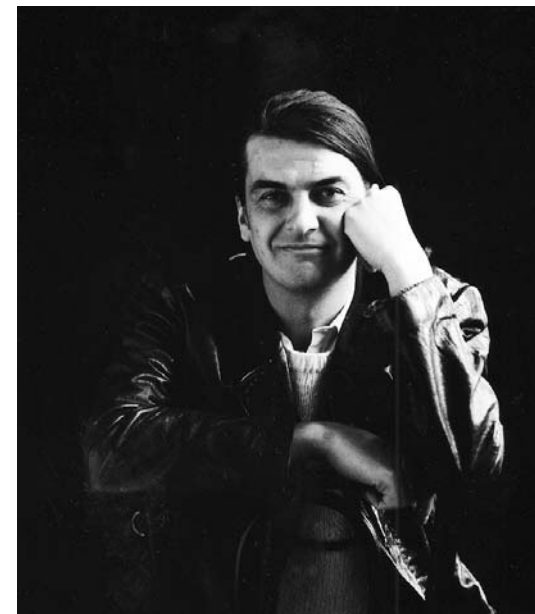
divadlo nezanevrel, občas sa objaví na premiére a aj niečo zaplatí.

• **Slovenské profesionálne divadlo sa ešte relatívne dobre pamätá na svoje ochotnícke začiatky a ty patíš k tým divadelníkom, ktorí sa na prácu s neprofesionálmi nedívajú ako na čosi nehodné ich profesionálneho umeleckého majestátu. Často spolupracuješ najmä so súborom J. Chalupku v Brezne. Ako ste sa našli?**

– Kedysi na jeseň roku 1976 som ako gymnazista vystupoval na najvyšší balkón košického divadla. Dostal som sa len na poslednú chvíľu do preplneného divadla. Veď hralo Slovenské národné divadlo. Z balkóna som zbadal takmer celé národné nastúpené na javisku. Všetci stáli nehybne ako sochy a potom zaznela fujara. Bolo to čarovné. Tak sa začínala slávna Hasprova inscenácia Kováčikovej hry Krčma pod zeleným stromom. Tá inscenácia sa pre mňa stala nezabudnuteľnou nielen preto, že to bolo prvé predstavenie Národného divadla, ktoré som videl, ale najmä vďaka úžasným výkonom Gustáva Valacha v postave Repáňa, Karola Machatu, Ivana Rajniaka a mnohých ďalších hercov. Vtedy som ešte nepoznal súvislosti a netušil som že Hostinec pod zeleným stromom je v Brezne a dramatik Peter Kováčik, rodom z Čierneho Baloga, v Brezne študoval o odtiaľ si doniesol aj námet pre svoju slávnu hru. S Brežňanmi som sa dal dokopy v zime 1987. Ako správni ochotníci hrali cez Vianoce, na Štefana. Po ňom pre členov súboru aj ich rodiny podávali kapustnicu. Laco Vagaday ma oslovil – ako vtedy nového režiséra vo Zvolene – na spoluprácu. Keďže som o Brežňanoch čosi vedel z prehliadok v Spišskej aj zo Scénickej žatvy, vybral som si na svoju prvú spoluprácu text, ktorý mi dal na Prvého mája 1983, hneď po manifestácii, prečítať Jano Sládeček. Šlo o novobjavenú hru Míla Urbana Beta, kde si...?, ktorú vraj svojho času tento skvelý

prozaik ukázal aj Jankovi Borodáčovi, ale ten mladého dramatika zotrel. Urban potom o rok vydal prvý diel slávneho románu Živý bič a pre Borodáčovo nepochopenie kvalít Urbanovho textu slovenské divadlo prišlo o sľubného dramatika. Ten text predtým uviedli len raz, a to v Púchove, pod režijným vedením Miloša Pietora, ale tá inscenácia nemala dlhý život. Prakticky o nej vedeli len zasvätení. V Breznianskom divadelnom súbore som sa cítil ako doma. Herectvo sa tu pestuje v rodinných klanoch. Celá tá divadelná sága sa stala častou témou rozhovorov a nespočetných príbehov. Pri svojom účinkovaní v Brezne som sa stretol s tromi generáciami Obernauerovcov, dvoma Vagadayovcov, Juršovcov a podobne. Čo ma na Brežňanoch ešte priťahovalo, bola ich slávna éra

spolupráce s Petrom Scherhaufferom. Okrem hercov som po ňom zdedil aj blízkeho spolupracovníka Jozefa Cillera, ale aj myšlienku robiť slovenskú klasiku svetovo a svetovú na slovenský spôsob. Za všetky tituly tejto slávnej éry spomeniem aspoň Záborského Najdúcha a Goldoniho Sluhu dvoch pánov. Naše tvorivé partnerstvo s Brežňanmi vydržalo až doteraz, a hoci som nebol zďaleka jediným režisérom, s ktorým spolupracovali, rád som sa k ním aj po rokoch vracal. Divadlo v Brezne predstavovalo pre mňa istú kontinuitu v porovnaní s pôsobením v rôznych profesionálnych súboroch. Došlo aj na Kováčikovu Krčmu pod zeleným stromom, ktorú som si bol pozrieť, ale z niekdajšieho furmanského hostinca urobili jeho súčasní majitelia bar s trúnkom, na aký natrafíte tak v San Franciscu či v Honkongu. Museli sme zabudnúť na nápad zahrať toto predstavenie v Hostinci pod zeleným stromom. Jano Sládeček tu v minulom roku výborne inscenoval Tajovského Nový život. A keďže sa mi priplietol už druhý raz do môjho rozprávania, musím ho spomenúť aj ako kolegu-konškoláka z vysokej školy. O desať rokov starší, po niekoľkých pokusoch dostať sa na herectvo, ale hlavne na divadelnú réžiu, zakotvil napokon na odbore divadelná veda. Študoval o tri ročníky vyššie, takže nás bral takmer ako majster tovarišov. Keď prichádzal večer na internát, nezabudol, ak sme už náhodou spali, vstúpil do našej izby, rozsvietil a zakričať: „Vstávať mládež a čítať! Keď budete vyspávať, ostanete sprostí!“ Ochotnícke divadlo bolo aj pre Jana, takisto ako pre mňa a viacerých ďalších divadelníkov, počiatočným impulzom k divadelnej tvorbe a vracame sa k nemu najmä v čase, keď nastala tvorivá kríza u profesionálov. Niekedy si myslím, že keď dôjde k najhoršiemu a úplne sa zdeštruuje profesionálna sieť divadiel, vrátíme sa k poctivému ochotníckemu divadlu, aj so svätošťaňskými premiérami. Tam leží napokon prirodzený



Divadlo SNP v Martine, Jozef Gregor Tajovský: Statky-zmätky, 1990, réžia Matúš Olha. Ivan Kmeco ako Ďurko.



Štefan Hudák na festivale Mittelfest v Cividale del Friuli v júli 1998.

a ich dlhoročným kontaktom s divadlom v Báčskom Petrovci, ktoré nesie názov nášho dolnozemskeho dramatika. Zrejme hojnnosť domácich režisérskych rezerv nenútila Petrovčanov pozývať režisérov zo Slovenska často. Predo mnou tam v šesťdesiatych rokoch hosťoval režisér Andrej Chmelko. Inscenoval Čapkovu Matku. Spomínali na neho v dobrom, lebo keď sa niekomu neráčilo prísť na skúšku, vybral sa vraj za ním pán režisér na motorke. Mne brzdili prácu končiace jesenné poľné práce. Juhoslovanský socializmus umožňoval aj súkromné vlastníctvo pôdy a takmer každý herec obrábal aj svoju roľu. V čase, keď som tam bol, dozrel čas na zber kukurice. Kukurica je v Petrovci najvyšší strom, hovorieval mi žartom Laco Vagaday, keď ma zasnáročoval do miestnych pomerov. Pohostinnosť si tu zachovala ešte staré dobré spôsoby, zažil som v susedstve svojich domácu svadbu, ktorá trvala týždeň. Keď som sa Vierky Balážovej opýtal, prečo sa nevydala, tak sa zasmiala a povedala: „Ja by som už týždňovú svadbu nevydržala.“ Napokon sa aj ona vydala a v neistých rokoch rozpadu Juhoslávie odišla hľadať šťastie do Kanady. Tento nepokoj majú dolnozemskej Slováci v sebe. Po vojne odišlo mnoho rodín z Petrovca do Austrálie. Zrejme svoje zažili aj počas maďarskej okupácie Vojvodiny. Komunikujú so svojou pôvodnou vlasťou veľmi čulo, dokonca aj vysielanie rozhlasu z Báčskeho Petrovca majú s istým oneskorením aj v Austrálii. Keď k ním zavítal v roku 1997 Paul Rusnak, predseda Svetového kongresu Slovákov z Ameriky, a ospravedlnil sa, že žije už niekoľko desiatok rokov v cudzine, preto bude hovoriť po anglicky, opustili austrálski Slováci sálu s tým, že ich predkovia prišli zo Slovenska pred vyše dvestopäťdesiatimi rokmi, ale svoj materinský jazyk si zachovali. Slovenčina tu znejie archaicky, ale ľahodne. Raz ma očaril jeden oneskorenc na skúšku, keď povedal: „Prepačujem sa!“ V tejto najpočetnejšej zahraničnej slovenskej enkláve patrí divadlu významné miesto. Podmienky na prežitie slovenskej menšiny boli v Juhoslávii podstatne lepšie, o čom svedčí aj tá skutočnosť, že slovenské divadlo sa tam hráva od roku 1866. Do Petrovca som priniesol svoju úpravu Závejev, s ktorou som mal pomerne

národný divadelný potenciál, ako nás presvedča aj nepretržitá vyše osemdesiatročná činnosť divadelníkov z Brezna.

• **Okrem hosťovaní v ochotníckych súboroch si ako režisér pôsobil aj medzi slovenskými divadelníkmi „na Dolnej zemi“, konkrétne v Báčskom Petrovci. Čo ťa zaviedlo medzi krajanov, či ako sa dnes hovorí, „zahraničných Slovákov“?**

– Nevieťm či existuje na svete ešte jedna obec, kde pri desiatich tisícokach obyvateľov nájdete pol tucta vyštudovaných divadelných režisérov. Mňa sem po prvýkrát zaviali Záveje Vladimíra Hurbanu Vladimírova, ešte za starej Juhoslávie na jeseň roku 1990, vďaka Brezňanom

dobré skúsenosti vo Zvolene. Neopoznal som ich inscenačnú tradíciu tejto hry, ale myslím, že sme našli spoločnú reč. Na fotografii z tohto predstavenia mám ľudí, z ktorých polovica odišla po začiatku občianskej vojny do zahraničia. Vtedy som ešte netušil, že moje návštevy v Petrovci tak prudko zhoršia medzinárodnú politickú situáciu, veď po mojom druhom pobyte koncom deväťdesiatych rokov pristúpili vojská NATO k bombardovaniu veľkých Srbských miest, okrem iných aj Nového Sadu, kde zničili všetky mosty cez Dunaj. Len strach z toho, čo by nasledovalo ďalej, mi nedovoľuje ísť do Petrovca po tretí raz.

• **Dnes sa často hovorí o výhodách voľnej spolupráce systémom „stretnutie na projekt“ – teda že podľa potrieb konkrétneho projektu, ktorý niekto zafinancuje, sa zide herecký súbor, režisér a ďalší spolupracovníci a po poslednej repríze ide každý svojou sveta stranou. Je podľa tvojho názoru takáto cesta efektívnejšia a pre budúcnosť divadla produktívnejšia než inštitucionalizovaný systém, ktorý sme zdedili?**

– Je to systém cudzí našej divadelnej tradícii. Možno v Bratislave je možné spoľahnúť sa na to, že si herec medzi dvoma dabingovými štúdiami nájdem čas aj na takúto, ako moji martinskí kolegovia hovoria, „havkačku“. Je to kšeft, ktorý sa zainteresovaným oplatí, ak majú minimálne vstupy a maximálnu reprízovosť. Určite to však nie je trvalé riešenie pre malé mestá, ktorými aj naše stotisícové malomestá sú. Tam jednoducho profesionál buď má úväzok a pevný pracovný pomer, alebo musí odísť do väčšieho mesta, lebo nevyžije. Veď napríklad v Nemecku v mestách porovnateľných z Martinom stále profesionálne súbory ani nie sú.

• **Pred desiatimi rokmi ministerstvo kultúry urobilo pokus o „reformu zhora“, vznikli tri viacsúborové štátne divadlá – popri SND Východoslovenské štátne divadlo v Košiciach a Prešove a Stredoslovenské štátne divadlo v Banskej Bystrici avo Zvolene – a mali garantovať vyvážený rozvoj všetkých základných žánrov. Do kompetencie nových krajov sa dostali jednosúborové činoherné a bábkové divadlá s logickým zdôvodnením, že ich tvorba je určená prioritne pre konkrétne divácke zázemie mesta a regiónu, v ktorom sídlia. Po dvoch sezónach sa v dôsledku politických zmien táto reforma zrušila. Ty si v Martine prežíval aj rozčarovanie z toho, že súbor s nespornými umeleckými výsledkami prešiel spod ministerstva kultúry do pôsobnosti kraja, ale i sklamanie z toho, že znovuzískanie právnej subjektivity v roku 1999 neznamenalo automaticky návrat „lepších čias“. Dnes je v Martine značne zredukovaný herecký súbor, ktorý robí štyri premiéry za sezónu a najnovšie už bez interného režiséra. Je vari neodvratná celková deštrukcia divadelnej siete?**



Eva Gašparová ako Rada v muzikáli Cigáni idú do neba, Divadlo SNP v Martine, 1990, réžia Ľubo Paulovič.



Bývalé nádeje slovenského divadla na návšteve v Benátkach v apríli 1983. Zľava Jaroslav Valek, dnes šéf výpravy Štátnej opery v Banskej Bystrici, Milan Bahul, člen činohry SND, Michal Suchánek, herec, Peter Čanecký, pedagóg DF VŠMU, Ľuba Hlaváčová, členka činohry Slovenského komorného divadla v Martine, Zuzana Mišurová-Kúšiková, členka činohry Divadla J. Záborského v Prešove, Ina Gogálová, herečka, Eva Pavlíková, členka činohry Divadla A. Bagara v Nitre a Marek Ťapák, umelecký vedúci súboru SĽUK.

### Nahradí starý systém divadiel s vlastnými súbormi a repertoárom alternatíva „stálych scén“, ktoré budú cez rozličné agentúry kontrahovať vystúpenia nezávislých súborov podľa svojich ekonomických možností?

– Som zástancom väčších a silných divadelných inštitúcií aj „na vidieku“, ako sa u nás zvykne označovať všetko, čo leží od bratislavských Zlatých Pieskov na sever a východ, ktoré by sa vrátili k praxi zájazdov v mestách, v ktorých divadelné súbory nemajú, ale disponujú kvalitne vybavenými divadelnými sálami. Napríklad martinský súbor by mohol hrať každú svoju inscenáciu v Poprade, Liptovskom Hrádku, Liptovskom Mikuláši, Ružomberku, Dolnom Kubíne, Námestove, Kysuckom Novom Meste, Rakovej, Považskej Bystrici, Púchove (hoci keď sa Gumárne ekonomicky zmohli, dávajú prednosť opere v SND pred tradičným priateľstvom s Martinom), v Trenčíne, Prievidzi, Bojniciach, Handlovej, Kremnici, Banskej Bystrici, Brezne. V každom z týchto miest sú úprimní divadelní nadšenci, ktorí by príchod profesionálneho divadla ocenili, čo potvrdzuje aj prax z posledných rokov a najmä na Orave a v Kysuciach. Nehovoriac o podnikateľoch, čo sa potrebujú ukázať a „prevetrať“ manželky. A potom si vezmite tie zájazdové mestá, kde sú divadlá, teda Prešov, Košice, Spišská Nová Ves, Zvolen, Žilina, Nitra, Trnava a raz či dvakrát do roka aj Bratislava – napríklad kultúrny dom Ružinov (keby sa už neurčili prijať „vidiečanov“ v SND alebo na Novej scéne. Je to vyše dvadsať štácií, ktoré sú našim údelom, ale aj perspektívou. Veď napokon aj dnešní činovníci Slovenského komorného divadla v Martine pochádzajú aj z vyššie spomenutých miest a keď sa na predstavenie vyberie čo len riaditeľova rodina, tak v Ružomberku príde zo dvadsať priaznivo naladených divákov. Ale môžeme sa v tomto smere inšpirovať aj v cudzine, veď Angličania majú slávnu Royal Shakesperes Company, ktorá brázdí celý svet, ale najmä krajiny Britského spoločenstva – a sú to teda riadne štreky! – a pritom v ich predstaveniach nehral nikto menší ako Sir Lawrence Olivier či z mladších Dereck



Divadlo Vladimíra Hurbana Vladimírova v Báčskom Petrovci, Vladimír Hurban Vladimírov: Záveje, réžia Matúš Olha, 1991. Zľava Miroslav Tatľak, Viera Balážová, Ján Častven, Pavol Čiliak, Zuzana Častvenová a Ondro Matúš. Táto fotografia bola použitá na plagát k 125. Výročíu slovenského divadla v Báčskom Petrovci.

Jacoby. Ak divadlo nepôjde za divákom, môže sa mu stať, že v budúcnosti neobháji svoje právo na existenciu. Ale to by sa zrejme musela zmeniť celková atmosféra, veď dnes je dobrý divadelný riaditeľ ten, kto – najlepšie priamo v divadle – vybuduje dabingové štúdio, ktoré je však pre herca-zamestnanca maximálne demotivujúce, pretože plat mu beží a najlepšie je robiť v divadle čo najmenej, zato kšeftov v dabingu čo najviac. Je to v príkrom rozpore s hlavnou činnosťou divadla, teda tvoriť a reprízovať divadelné predstavenia. Veď predsa putovať za divákom patrilo k hereckému remeslu odjakživa a práve kontakt s pospolitým slovenským ľudom nedovoľoval šťastnejším generáciám našich predkov zakrpať a spyšniť natoľko, aby uverili v to, že sú ešte aj niečo viac ako len skvelí herci.

• Slovenská divadelná verejnosť veľmi vnímavou sleduje príbeh novostavby Národného divadla. Raz je to bod vládneho programu pod osobným dohľadom prezidenta, potom zrazu zbytočná budova, ktorú treba predať, vzápätí „biely slon“, na ktorého dokončenie treba uplatiť zahraničného investora započítaním nákladov na prestavbu väčšiny objektu na komerčné účely. Najnovšie chcú ministri rozpredať budovy, ktoré SND dosiaľ užíva, aby bolo na dokončenie novostavby, ale tú už by mal spravovať niekto iný... Potrebuje podľa teba slovenské divadlo ako umelecký druh i Slovenské národné divadlo ako inštitúcia túto budovu?

– Je najvyšší čas túto budovu dokončiť a odovzdať. Pokiaľ viem, je už niekoľko rokov „tesne“ pred dokončením. Dvadsať rokov šli verejné prostriedky do tohto areálu. Prečo ešte nie je dokončený? Ako mi je známe, svetelné aj zvukové prístroje, ktoré boli pred



Slávny bazén, ktorý pre Olhovu inscenáciu Shakespearovej Búrky museli technici postaviť na nádvorí Zvolenského zámku v lete 1983.

rokmi objednané z cudziny, sú už dnes morálne zastaralé a musia sa nahrádzať. Táto stavba sa predražuje hlavne účelovo provokovanými debatami o jej zmysle. Zrejme sa pri jej stavbe vymenilo príliš veľa „gazdov“, lebo inak už mohla najmenej jedno celé desaťročie stáť.

• Keby sme u nás financovali kultúru približne tak, ako inde v Európe, teda ak by do podpory kultúrnych aktivít išlo približne 1,5% hrubého domáceho produktu, mala by kultúra k dispozícii takmer trikrát viac peňazí, ako je tomu dnes. Číže v rozpočte ministerstva by neboli na kultúru iba dačo viac ako 3 miliardy, ale osem, a na samosprávnych krajoch by sa v kapitole kultúra nedelilo pár desiatok miliónov, ale vo viacerých prípadoch tak štvrt miliardy. Myslíš, že by stačilo prekonať neochotu správať sa v prípade investícií do kultúry po európsky a svet slovenskej kultúry a umenia by bol veselší a krajší?

– Naša nevšímavosť k potrebe vytvoriť podmienky pre dôstojný život kultúrnym inštitúciám, a to nielen v Bratislave, ale aj na ostatnom Slovensku, je skutočne do neba

volajúca. Zožiera ma slepá závišť, keď občas sledujem na ČT 2 prehľad najnovších premiér. Uvedomujem si, že u Čechov je profesionálne divadlo na veľmi významnom mieste a že majú profesionálny súbor takmer v každom okresnom meste. Len na Morave ich funguje niečo viac ako tucet. Mnohé z nich dávajú príležitosť realizovať sa aj slovenským tvorcom. Režisér om aj hercom. V Banskej Bystrici sa občas stretnem s bývalým hráčom orchestra v miestnej štátnej opere Jenkom, ktorý pred viac ako päťdesiatimi rokmi hral v orchestri SLUK-u. S týmto folklórnym súborom prešiel kus sveta a tak sa stalo,



Dramaturg Divadla Alexandra Duchnoviča Vasil' Turok si vychutnal príjemnú atmosféru na Mittelteste v Cividale dell Friuli v júli 1998.

že v Indonézii ich hostil aj sám veľký vodca Sukarno. Keď si Jenko vypije, ukazuje v miestnej krčme svojim priateľom, ktorí majú o Indonézii len hmlistú predstavu, ako ho Sukarno poklepal po pleci, a keď sa naťahoval za akýmisi orieškami na hodovníckom stole, sám zobral tanierik, aby oriešky nasypal Jenkovi do vrečka. Taký intímny vzťah so zahraničným diktátorom zažil Jenko len vďaka neskonalej podpore našej národnej kultúry štátom. Ten istý Sukarno ešte v ten večer požiadal o ruku istú speváčku SLUK-u, Margitu, „krv a mlieko“, na ktorú sa väčšina tých skôr narodených pamätá ako na traktoristku Žofku vo filme Zem spieva, kde zanôtila „Ej, zahoreli zore na tom našom dvore“. Táto žena ma učila na VŠMU hlasovú techniku a neprešla samozvanou komisiou novodobých kádroníkov, ktorí chceli po novembri 1989 „ideologicky očistiť“ VŠMU. Táto dáma zo Žemberoviec nosila počas nášho štúdia neustále pri sebe fotografiu z päťdesiatych rokov, ako víta chlebom a soľou francúzskeho presláveného herca Gerarda Phillipha počas pamätného zájazdu parížskeho TNP v Bratislave. Na nás poslucháčov to malo veľký vplyv. Začali sme poctivejšie dýchať bránicou a obmedzili sme fajčenie na minimum.

• Ako osobne nesieš, že mnohé tvoje inscenácie nemali šancu dostať sa na celoslovenskú prehliadku či festival a následne do pozornosti manažérov veľkých festivalov? Nezachovala sa slovenská divadelná obec tak trochu ako kamikadze, keď si dobrovoľne spálila mosty, ktorými by sa mohlo to najkvalitnejšie, čo u nás vznikne, dostať do centra pozornosti u nás, ale aj vzbudiť záujem zahraničia?

– Zažil som, napriek tomu, že je pravda, čo konstatuješ v otázke, aj seriózny záujem zahraničného hosťa, dokonca z Južnej Kórey, o moje predstavenie. Prof. Lee pricestoval do Martina kvôli Skonu Paľa Ročku. Jela Kašková zohnala na dopoludňajšie predstavenie výborné publikum, profesor Lee bol nadšený, dešifroval Cillerovú klesajúcu lampu na konci predstavenia ako symbol zomierania hlavného hrdinu, poobedoval s nami v salóniku hotela Turiec, no naši kolegovia z Bratislavy sa vtedy ani trochu neangažovali za účasť martinského divadla na Divadle národov v Soule, a tak sa tam napokon zo strednej Európy dostali už tradične dobrí Poliáci. Smola. A vraj dobre tak,



Slovenská televízia, štúdio v Košiciach, nasnímala v cykle Popaterce (podľa rozprávania Jána Lazorčička) aj časť AmerikaŇci (1997). Zľava František Výrostko, Terézia Čáповá, Vlado Čáp a Ján Major.

lebo tú dlhú cestu do Soulu by niektorí martinskí penzisti neprežili. Ja som na to povedal, že keď prežili cestu z Kysaku do Prešova, tak prežijú všetko.

• **Istým pokusom o riešenie problému samovražedného vylúčenia sa z európskeho kontextu boli štyri ročníky Festivalu inscenácií slovenských hier, na ktorom si „zabodoval“ spomenutou adaptáciou Timravinho Skonu Paľa Ročku a tá sa potom dostala aj na festival Stredoeurópskej iniciatívy v Cividade dell’Friuli. No v roku 1999 sa už FISH neuskutočnil. Podobne dopadla aj snaha obnoviť tradíciu Májovej divadelnej Nitry (1997, 1998), po roku 1999 zanikla aj medzinárodná prehliadka Divadlo deťom, Sládkov Kaukliar ... Myslíš si, že by malo zmysel postaviť vedľa seba takpovediac „na internej pôde“ tie diela, ktoré tvoria súčasť slovenskej divadelnej kultúry?**

– Festival typu Májová divadelná Nitra u nás vyslovene chýba. Na väčšinu festivalov vás vyberú, tam sa však rozhodli jednotlivé divadlá, ktorú inscenáciu vyšlú. Mali sme tak možnosť spoznať to najlepšie z práce kolegov.

• **Čo si myslíš ako režisér o divadelnej kritike?**

– Keď som začínal pred dvadsiatimi rokmi vo Zvolene, chodieval tam ako interný hodnotiteľ Stanislav Vrbka. Hodnotenie sa konalo minimálne dvakrát do roka a svoj názor na prácu dramaturgov, režiséra, hercov, scénografa aj kostýmového výtvarníka poslal písomne na niekoľkých stranách, pár dní pred samotným hodnotením, a to preto, aby sa postihnutí dokázali pripraviť na svoju obhajobu. Tieto verejné hodnotenia za



Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, Fiodor Michailovič Dostojevskij-Vasil’ Turok: Dedina Stepančikovo. Réžia Matúš Olha. Premiéra 14. marca 1998. Vladimíra Urbánková ako Nasťa a Eugen Libezňuk ako Serjoža.

účasti celého umeleckého kolektívu boli nesmierne užitočným ventilom, ktorý je pre súbor aj jeho ďalšie napredovanie očistne blahodárny a potrebný. Moja prvá zvolenská inscenácia, Shakespearova Búrka, sa dočkala zdrvivúcej kritiky zo strany Ladislava Čavojského. Na jej pozadí, napriek istým kritickým výhradám, bol Stanislav Vrbka zhovievavý. Jeho hodnotenie som dostal výnimočne až v autobuse z Bratislavy do Zvolena, ktorým sme spoločne cestovali na „ďobací žúr“ (aj tak sa v divadle nazývali interné hodnotenia), dodnes sa pamätám na ten pocit márnosti, ktorý ma vtedy zaplavil. Bolo ťažké cestovať až do Zvolena so svojim interným hodnotiteľom. V Žarnovici, kde bola polhodinová prestávka, sa prelomila bariéra mlčania a pán Vrbka sa vyrozprával zo svojich osobných tráum. Najviac sa ho dotýkala krivda, ktorú pociťoval zo strany vtedajšieho rektora VŠMU, že ako politicky nespoľahlivý (po roku 1968) nemohol prednášať na škole. Za pár sezón, počas ktorých ma tento kritik sledoval, som sa naučil načúvať jeho kritickým výhradám, ktoré ma nútili formulovať svoju obhajobu a pred tvárou hereckého súboru obhajovať svoje, ale aj ich výkony. Keď som pred pár rokmi, vtedy ešte v Národnom divadelnom centre, videl niekoľko škatúl s kritickou pozostalosťou svojho interného kritika, uvedomil som si, že je tam niekde zachytený aj kus mojej roboty. Škoda že sa takáto prax z našich divadiel vytráca. Sú to často nepríjemné, ale v konečnom dôsledku prepotrebné analýzy vlastných zámerov a skutkov pri divadelnej práci.

• **Mnohí umelci vystatovačne dávajú najavo, že názory „zakomplexovaných“**





Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, Fiodor Michailovič Dostojevskij-Vasil' Turok: Dedina Stepančikovo. Réžia Matúš Olha. Premiéra 14. marca 1998. Zľava Jozef Tkáč (Obnoskin), Ivan Stropkovský (Bachčejev), Táňa Kučerénková (Anfisa Petrovna), Svetlana Škovranová (Tatjana Ivanovna), Marián Marko (Pindopljasov), Vasil' Turok (Korovkin), Alexandre Kučerénko (Mizinčikov), Vasil' Rusiňák (Jegor Iljič), Mária Sisáková (Generálova žena), Sergej Hudák (Falalej), Natália Mihaľovová (Perpelicina) a Jarka Sisáková (Saša).

kritikov ich nezaujímajú, pretože o správnosti svojej cesty sa presvedčajú reakciami hľadiska. Na druhej strane je faktom, že divadelné dielo poslednou reprízou odchádza do minulosti. Nemalo by teda byť – v protiklade k súčasnému stavu – skôr ambíciou divadiel podporovať záujem odbornej kritiky o svoju prácu, neuspokojíť sa iba s propagačným „pokrytím“ premiéry publicistami, ale podnecovať vznik kvalifikovaných kritických textov a analýz?

– Považujem to za veľmi dôležitý atribút našej práce. Ak sa trochu pateticky vyjadriť, bez odbornej reflexie tvorivého procesu niet cesty vpred. Okrem trpkého pocitu vlastnej nedokonalosti odrádza divadlá od užšej spolupráce s kritikom aj fakt, že kritika treba z tej Bratislavy, kde sa tento pomaly vyhynutý „druh“ takmer výlučne vyskytuje, dopraviť a ubytovať. A tak ako sa šetrí na divadelnom fotografovi, šetrí sa aj na kritikovi, až nasledujúce generácie s prekvapením raz zistia, že my sme tu vlastne neboli a s úmrtím posledného pamätníka divadelného predstavenia sa aj naša práca prepadá do ničoty.

• **Myslíš si, že slovenská divadelná kritika je objektívna, že používa na všetkých rovnaký meter, alebo je voči niektorým tvorcom a súborom láskavejšia či tolerantnejšia ako k iným?**

– Kritiky som sa napočítal viac než dosť. Občas mi vyrážala dych a niesol som ju veľmi ťažko. Napríklad keď koncom osemdesiatych rokov napadli na Májovej diva-

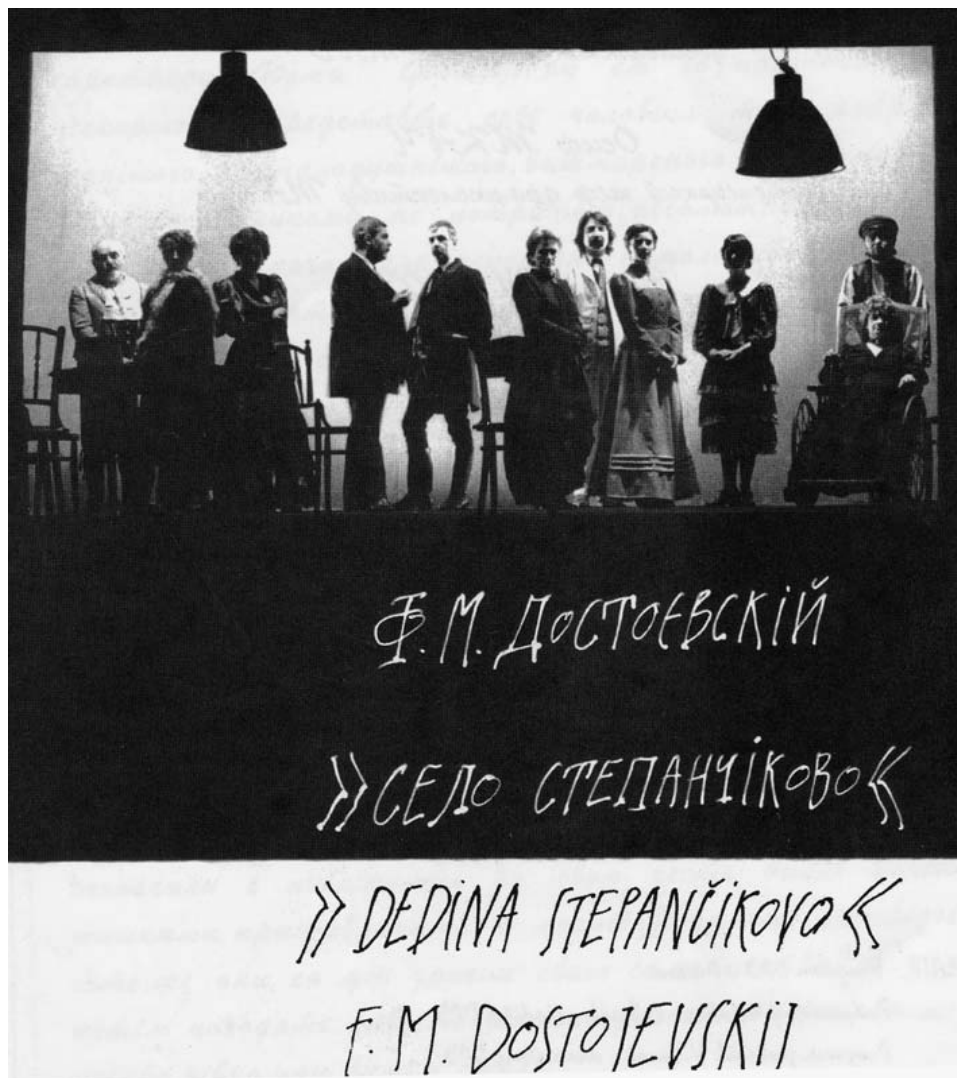
delnej Nitre moju inscenáciu Serso. Spomínala sa moskovská slávna inscenácia tohto textu, ktorú ale – možno s jednou výnimkou – nikto z prítomných nevidel, len o nej počuli či čítali. A vtedy, keď som sa nedokázal brániť, vstúpil do klubu môj kolega Jaro Sisák, aby zvučným a nosným hlasom povedal: „Matúš, nedaj sa! Bráň sa!“ Odvtedy na Jara nedám dopustiť.

• **Pred niekoľkými rokmi verejnoprávna televízia sprostredkúvala inscenácie slovenských divadiel širšiemu okruhu divákov pravidelnými prenosmi predstavení, istý čas dokonca s kvalifikovaným komentárom znalcov, napríklad Vladimíra Štefka, Ladislava Čavojského či Stanislava Vrbku. Zdalo sa, že je to obojstranne výhodné – televízia získala asi najlacnejší program a divadlo i konkrétny umelec mali šancu osloviť podstatne širší okruh záujemcov. Máš pocit, že verejnoprávne médiá sa zaujímajú o udalosti a aktivity v slovenskej kultúre – a, prirodzene, v divadelnej zvlášť? Je reálna šanca nájsť priestor, v ktorom by dokázali synergicky spojiť svoje záujmy?**

– Televízia a divadlo žili vo vzájomne výhodnej symbióze dlhé roky. Televízny prenos divadelnej inscenácie naozaj je pre televíziu najlacnejšie vyrobeným dramatickým programom. Aj keď sledovanosť prenosu je len niekoľkopercentná, znamená to, že inscenáciu vidí niekoľko desiatok tisíc divákov, čo je v divadle takmer nedosiahnuteľné. Naši herci sú širokej verejnosti známi najmä vďaka účinkovaniu v televízii, to znamená, že mladšia herecká generácia je prakticky neznáma. Pred nejakým desaťročím, keď ešte pretrvávala aj v televízii pôvodná dramatická tvorba, som sa systematickejšie venoval zaujímavému materiálu čerpajúcemu zo života a zvykov starej šarišskej dediny ako ich zachytil, zozbieral a často aj domyslel neúnavný Ján Lazorič z Krivian. Tento génus Šariša zmapoval zvyky, obyčaje, vážne aj všedné situácie v živote dedinského človeka a v Košickej televízii vznikol cyklus dvanástich inscenácií, ktoré pod názvom Popaterce driemu v televíznom archíve. Pohreb, krstiny, svadba, ale aj rúbanie dreva, či listy z Ameriky svojim blízkym „v kraju“ zachytili jedinečnosť ľudovej kultúry, šarišského jazyka. Mohli vzniknúť len na východe a našli v nich uplatnenie vynikajúci herci z Divadla A. Duchnoviča, ako aj východniari z Martina, Michal Gazdík, či Fero Výrostko. Ján Lazorič, takmer osemdesiatpäťročný Don Quijote z Krivian, prežil všetkých spolupacientov z nemocničnej izby v Prešove, kde sa liečili z rakoviny zažívacieho traktu.



Dnes najproduktívnejší dramatik, žijúci mimo hlavné mesto – prof. Karol Horák, dlhoročný umelecký šéf Študentského divadla Univerzity P. J. Šafárika v Prešove a pedagóg Prešovskej univerzity.



Snímka Matúša Olhu na obálke bulletinu k inscenácii Dostojevského a Turokovej Dediny Stepančikovo.

Vydáva knihy o bačovstve, ľudovej architektúre, zvykoch, a donekonečna oslovuje listami mocných tohto sveta, aby neničili rozmanitosť, pretože každá dolina má svoju zvláštnu rastlinku, vtáka, kroj, či slovo. Prečo si deti na základnej škole pomenujú svoj časopis School magazine? Zdá sa mi, že ten nezájum o naše vlastné korene je naprogramovaný a zámerný. Televízia mala šancu niečo pre Slovensko urobiť, ale nastúpila cestu komercializácie a amerikanizácie. Že to nemusí byť tak, svedčí aj programová štruktúra českej dvojky, kde divadlo dostáva priestor, a to v dobrom vysielacom čase v sobotu večer.

• Mediálna sféra bude s veľkou pravdepodobnosťou pôsobiskom väčšiny tvojich súčasných študentov z Fakulty dramatických umení v Banskej Bystrici, veď divadlá stavy znižujú. Prejavuje sa fakt nevyhnutnej „dvojdomosti“ budúceho herca už na obsahu jeho štúdia? Keby si mal porovnať, čím sa na škole zamestnávali tvoji hereckí kolegovia a čím zamestnávaš svojich poslucháčov ty, v čom vidíš najväčší rozdiel?

– Zásadný rozdiel vidím v spoločenskom docenení hereckej práce. My sme boli vychovávaní pre bagarovskú divadelnú sieť a hoci sa každému neušlo miesto v Bratislave, ak absolvent chcel hrať divadlo, mohol ísť do väčšiny slovenských profesionálnych divadiel, kde mal často lepšie a pre jeho herecký rast zaujímavejšie príležitosti ako tí, ktorí ostali pri Dunaji. Zatiaľ čo moja generácia sa dosť jednostranne, ale o to usilovnejšie, pokúšala zvládnuť problematiku divadelného herectva, dnešní poslucháči sú vychovávaní aj ako možní konferenciéri, moderátori, dabingoví herci, televízni moderátori či hlásatelia v rozhlase. Dnes sa pošťastí získať angažmán v divadle len niekoľkým poslucháčom. Na rozdiel od mojej generácie, ktorá vystačila s päťsto korunami od rodičov na mesiac, sa podmienkou štúdia dnešných vysokoškolákov stáva paralelne popri štúdiu si privyrábať na vzdelanie viacmenej pravidelnou prácou. Je to tvrdsie, ale v konečnom dôsledku to pripraví budúcich adeptov herectva na ťažký život v podmienkach súčasného divadla, aj na rany, ktoré v takej profesii, akou divadlo je, pravidelne prichádzajú.

• Myslíš, že čas prinesie na program dňa aj „presahovo“ koncipované študijné ponuky? Veď je známe, že na mnohých univerzitách v Británii či USA sa rozvíja práve „drama education“ a „theatre education“ ako podporné štúdium umenia komunikovať s ľuďmi a správať sa primerane v rozličných situáciách.

– Pre mňa je Fakulta Dramatických umení AU v Banskej Bystrici jedinou školou, ktorá vychováva umelecký dorast pre mimobratislavské divadlá, ale aj regionálne televízie. Veď skúsenosť posledných rokov hovorí, že len zriedka príde vyštudovaný herec z Bratislavy do divadla v Martine, alebo v Prešove, či nebudaj v Spišskej Novej Vsi. Väčšina z adeptov herectva ostáva v Bratislave a trávi svoj čas čakáním v dabingových štúdiách. Naši bystrickí absolventi sa v tvrdej konkurencii veľmi dobre presadili a okrem herectva sa mnohí živia ako moderátori alebo redaktori. Aj to je dôkazom, že naša škola má svoje opodstatnenie a miesto. Napokon, jej poslucháči sa rátať na desiatky a prechádzajú sitom talentových skúšok. Mnohí z poslucháčov by si štúdium v „ďalej“ Bratislave nemohli dovoliť z finančných dôvodov. V okolitých krajinách fungujú aspoň dve vysoké školy s dramaticko-výchovným zameraním. Vytvára to zdravé konkurenčné prostredie, ktoré môže byť na prospech oboch školám. Navyše, tieto školy sa môžu líšiť nuansami vo výuke. Napríklad prítomnosť profesora herectva z Ukrajiny nám odkrýva tajomstvá ruskej hereckej školy, ale zároveň aj svedčí o tom, že škola nezotrváva vo svojom malom bystrickom prostredí, ale má kontakty s cudzinou. Otázka dramatickej výchovy na nižších stupňoch škôl je vecou kultúry národa. U nás sa pestuje najmä recitácia, ale dramatická výchova v rozsahu, ako ju poznajú Angličania, je zatiaľ, a pri problémoch, ktoré súčasné školstvo má, len zbožným priáním. V každom prípade by takáto výchova pomohla upevniť postavenie a kredit divadla v spoločnosti. Shakespearovský kult v Anglicku sa udržiava aj vďaka tomu, že žiaci elementárnych škôl deklamujú svojho klasika od útleho detstva a hoci sa časom vzbúria proti takto presadzovanej hodnote, aspoň vedia, proti čomu sa búria. My nepovažujeme za povinnosť osvojiť si Hviezdoslava len preto, že sa nám javí priťažký, akýsi neprirodzený,

umelý – akoby Shakespeareov básnický jazyk pôsobil prirodzene. Ak by sme si dali tú námahu a prenikli cez škrupinu Hviezdoslavovho jazyka, otvorí sa nám jeho svet v plnej paráde. Viem si predstaviť, že by podnikateľ, ktorý príde robiť bussines do Anglicka, spustil na svojho anglického kolegu prolog z Doktora Fausta Christophera Marllowa v origináli. Neverím, že by si ho tam potom nezapamätali.

## ANDREJ MAŤAŠÍK – MATÚŠ OLHA

### IN THE THEATRE, THE AUDIENCES SEEK AN ANSWER TO THEIR QUESTION ABOUT THE ART OF LIVING

(completion from the previous issue)

A theatre-goer visits the theatre to answer the question how to live.

In the second part of the profiling interview (1st part found in 1-2/2005 issue), the theatrical critic and historian A. Maťašík talks to one of the notable Slovak theatrical directors of the middle-aged generation about his cooperation with the Slovak professional troupes, with the A. Duchnovič Theatre (performing in Ruthenian, the national minority language), as well as with the non-professional theatrical troupes, mainly with amateurs from Brezno and the Slovak amateur actors of Vojvodina in Báčsky Petrovec. The prominent Slovak director is in his interview drawing attention to a serious negative development devaluation impact of the theatrical art position in society, which is linked to a general cultural crisis, to omitting of its meaning and needs in Slovakia in the turn of the millenium. In conclusion director Olha voices out his apprehension that a lacking qualified theatrical support of criticism present in recent years can in a longer perspective result into absence of authentic testimonies on the situation of the Slovak theatre, and that it will no longer be possible to evaluate the production of this theatrical artist generation in its complexity and continuity.

## O SRBSKEJ DRÁME NA SLOVENSKU A O JEJ AUTOROVI

Ján Jankovič: *Srpska drama u Slovač-koj. Novi Sad, Sterijino pozorje 2005, s. 243.*

Podnetom pre napísanie tejto knihy bolo bratislavské sympóziu, ktoré sa pred niekoľkými rokmi zaoberalo srbsko-slovenskými literárnymi vzťahmi. Ukázalo sa, že vzťahy boli bohaté a srbskej dráme v období dlhšom než jedno storočie patrilo v slovenskom divadle významné miesto. Naši divadelní tvorcovia, predovšetkým dramatici, vedia, že v najplodnejšom období, teda zhruba od polovice šesťdesiatych rokov predchádzajúceho storočia, sa o intenzitu týchto vzťahov vrchovatou mierou pričínili práve Ján Jankovič, prekladateľ, komentátor, propagátor a v ostatnom čase aj vydavateľ srbských divadelných hier. Nie je teda nič zvláštne na tom, že sa práve on zaoberal celistvosťou tejto otázky: prekladmi, uverejňovaním, hraním (ochotnícke a profesionálne divadlá, rozhlas a televízia) a recepciou našej drámy na Slovensku od sklonku 19. storočia dodnes.

Knihy, akou je Jankovičova Srbská dráma na Slovensku, sú zriedkavé. Malé krajiny a málopočetné kultúry, akou je i srbská, zdá sa, často ani nerátajú s tým, že ich kultúra a tobôž iba jeden jej segment, v tomto prípade dráma a divadlo, v nejakom inom kultúrnom priestore môže mať miesto a význam, ktoré si vyžadujú a zaslúžia osobitnú knihu. Najmä ak sa v tom samy osobitne neangažovali. Ludnatejšie krajiny a ich planetárne známe a vplyvné kultúry sa úvahami tohto druhu demonštratívne nezaobierajú, ale to neznamená, že sa správajú nezainteresovane, že ponechávajú všetko na náhodu a inerciu. Naopak, veľmi organizovane, inštitucionalizovane, premyslene a v kontinuite pracujú na zviditeľnení vlastných duchovných hodnôt vo svete.

Takéto knihy sú viacnásobne zaujímavé a užitočné. Predovšetkým pre tých, ktorí prejavujú záujem o medzinárodnú kultúrnu spoluprácu, o cestu národnej literatúry do sveta, o spoznávanie toho, v akom rozsahu sa prijímajú a aká je recepcia našich duchovných hodnôt mimo štátnych hraníc, v akých okolno-

stiach, akým spôsobom, akými cestami a koho zásluhou sa tieto hodnoty dostávajú a prenikajú do iného národného a kultúrneho priestoru. Takéto knihy môžu aj znalcov prekvapiť nejedným objavom a údajom. Medzi ne patrí aj ten, že keď ide o prekladanie srbskej literatúry, preklady do slovenčiny sú čo do počtu tretie vo svete, čo je osobitne cenné a čo možno označiť za úspech, aj keď berieme do úvahy príbuznosť jazykov, podobné historické osudy, otvorenosť oboch kultúrnych priestorov, život Slovákov a časti srbského národa v spoločnom štáte (Rakúsko-Uhorsku) a potom zase spoločný život časti slovenského národa a Srbov v spoločnom štáte (Juhoslávii, Srbsku). Možno však brať do úvahy aj iné okolnosti, ktoré žičili vzájomným kultúrnym stykom. Jankovičova kniha ich odhaľuje a odhaľuje aj niektoré osobnosti, o ktorých sa u nás takmer nič alebo veľmi málo vie, napriek ich zásluhám o našu kultúru, a odhaľuje aj tie osobnosti, ktorým je naša kultúra viazaná podstatne viac než sa myslí a vie. Kniha môže zároveň upomínať a podnecovať štátne a niektoré vážené a vplyvné kultúrne inštitúcie, aby pomohli, aby sa pričínili toľko, koľko je v ich moci, o to, aby vzácna práca viacerých generácií na vzájomnom poznávaní a spájaní dvoch kultúr len tak poľahky nezostala napospas nepriaznivým podmienkam, aké obom krajinám prináša turbulentné obdobie spoločenských zmien, aby po osobitne plodných štyroch posledných desaťročiach nenásledovali odliv a diskontinuita; teda obdobia, aké sa v predchádzajúcom storočí vyskytli a vždy boli podmienené, čo z knihy jasne vidno, politickými a ideovými dôvodmi, hoci ani vtedy prekladanie a hranie našich drám celkom neodumrelo.

Niekoľko nasledujúcich riadkov prítomného textu nie je mimo témy, hoci sa nezaobierajú touto knihou, lež istou staršou ideou, ktorá vznikla v Sterijovom pozorji. V návrhoch programu Pozorja pred niekoľkými rokmi bola ako téma jeho tribúny viackrát navrhnutá Naša dráma v cudzích jazykoch a na cudzích scénach. Tému aktualizovalo aj uznesenie začiatkom deväťdesiatych rokov o internacionalizovaní festivalu účastou zahraničných uvedení drám našich autorov, ako i čoraz väčší počet prekladov a inscenácií našich spisovate-

ľov vo svete. K tomuto takmer od samotného založenia až po dnešné dni Pozorje prispievalo vlastnými prekladmi a publikovaním dramatickej literatúry, predovšetkým do anglického jazyka, tiež spoluprácou so zahraničnými divadelnými časopismi a vydavateľmi z mnohých krajín, pozývaním zahraničných hostí na festival a jeho sprievodné domáce a medzinárodné programy. Je jasné, že si táto téma žiada dlhšie prípravy, lebo, pravda, nie je ľahké nahliadnúť kompletne do prekladov a inscenácií v celom svete. Ale už aj to nahliadnutie, hoci s chybami a nedopatreniami, by bolo hrdinským skutkom a veľkým prínosom. Téma je významná a priam predučená pre Pozorje.

Ak sa aj niekomu mohlo zamariť, že tvrdenia o národnostných menšinách ako mostoch spolupráce a pochopenia materských národov a krajín, v ktorých žijú, sú iba politickou konštrukciou či dôvtipným nápadom, že sú čímsi príliš hmlistým, nepresvedčivým a nepodloženým, táto kniha najlepším spôsobom presvedča o opaku a potvrdzuje pravdivosť a životnosť ujatého spomenutého predpokladu. Od samotných začiatkov prekladania, od konca devätnásteho až do druhej polovice predchádzajúceho storočia, srbská dráma sa dostáva na slovenské ochotnícke a profesionálne scény aj vďaka vojvodinským Slovákom. V niektorých obdobiach dokonca výlučne vďaka ich úsiliam a zásluhám. Prekladateľov, bilingvistov z vojvodinských slovenských prostredí nasledovali režiséri, dramaturgovia, teatrologovia, dramatici. Prednedávnom sa, povedzme, aj Biljana Srbljanovićová dostala na bratislavské javisko za kompletnej prezentácie (preklad, doslov a komentáre, réžia) vďaka Vladislave Fekete, ktorá pochádza z Vojvodiny. Tak sa istým spôsobom vytvára oblúk, ktorý zastrešuje viac než jedno storočie. Autor Srbskej drámy na Slovensku s veľkým dôrazom prízvukuje misiu „kultúrne vyvinutého, organizačne schopného a podnikavého“ vojvodinského slovenského menšinového spoločenstva.

Jankovič skúma prekladanie, uverejňovanie, inscenovanie a recepciu srbskej drámy na Slovensku v rôznych kontextoch. Najprv ju skúma na pozadí rozdielnych historických a politických okolností, v obdobiach kontinuity

a diskontinuity. Potom ako súčasť, pravda menšiu, prekladov srbskej literatúry vôbec, potom ako súčasť prekladov a inscenácií dramatickej literatúry južnoslovanských národov, ba aj širšie. Aj napriek tomu, že témy a ovzdušie srbskej dramaturgie sú, ako sa konštatuje, blízke slovenskému prostrediu, preklady, uverejňovanie (dokonca aj v osobitných knihách) a interpretácia sa nie vždy zhodujú. Ide o dramaturgické, ale i politické dôvody, najmä v období po druhej svetovej vojne. Vefavravným príkladom na prvý prípad je Balkánska cárovná Nikolu I. Petrovića Njegoša (preložená a uverejnená v prvých rokoch 20. storočia) a na druhý – Nebeský oddiel Lebovića a Obrenovića, ktorý sa v slovenskom jazyku zjavil roku 1957, teda rok po origináli.

Na prekladanie našich drám a sledovanie divadelného života určite podnetne pôsobili hostovanie novosadského Srbského národného divadla, Ateliéru 212, Národného divadla a Súčasného divadla z Belehradu, ako aj príchody slovenských divadelných dejateľov na Sterijovo pozorje, medzi ktorými častým a osobitne váženým hosťom bol práve Ján Jankovič. Už začiatkom šesťdesiatych rokov uplynulého storočia na Slovensku sa začína komplexnejšie písať o Sterijovom pozorji, juhoslovanskej súčasnej dráme a divadle. O čosi neskôr (1971) v preklade Jána Jankovića vyšla na Slovensku prvá a zatiaľ i jediná naša teatrologická kniha Kritičari o kritici (Kritici o kritike), v ktorej sú príspevky zo Sterijovho pozorja.

Na začiatku časti, ktorá hovorí o osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch predchádzajúceho storočia, autor uvádza, že ak sa na predchádzajúcich stranách občas odvolával na seba samého, v tejto časti to bude robiť stále. V tom období totiž profesionálne divadlá hrali iba jeho preklady zo srbčiny, pritom sám písal texty pre bulletiný a programy, podieľal sa na propagovaní autorov a hier v tlači. Toto je zároveň obdobie veľkých úspechov a popularity srbskej drámy predovšetkým v divadle, ale aj v rozhlase a televízii. Kovačevićov Sabirbni centar (Zberné stredisko) aj Simovićovo Putujuće pozorište Šopalović (Šopalovićovo kočovné divadlo) sa hrali v troch divadlách. Profesionalca (Profesionála) Dušana Kovačevića na prvé výročie „zamatovej revolúcie“

(1990) spolu s Protestom Václava Havla, vtedy prezidenta Česko-Slovenskej republiky, inscenovalo divadlo v Trnave a potom ho hralo celé roky. Výber Kovačevićových hier (1991) je prvým výberom z tvorby južnoslovanského dramatika v slovenskom jazyku a Urnebesna tragedija (Spálená večera) je zas prvá dráma na Slovensku vytlačená pre potreby premiéry (Slovenské národné divadlo, Bratislava, 1992). Jankovičova kniha o Kovačevićovi je prvá monografia v slovenskom jazyku o južnoslovanskom spisovateľovi vôbec. Od roku 1991, odkedy existuje jeho vydavateľstvo Juga, Jankovič je aj významným vydavateľom srbskej literatúry. Veľmi výrečný a vefavravný je údaj, že z ôsmych kníh južnoslovanských drám vytlačených na Slovensku po roku 1990 Jankovič preložil sedem a jeho vydavateľstvo vydalo päť (z toho dve práce Dušana Kovačevića).

Jankovič je nesporne dodnes najproduktívnejším prekladateľom zo srbského, chorvátskeho, slovinského a macedónskeho do slovenského jazyka. Jeho prekladateľský opus nepredstavujú iba drámy, patria doň aj významné prózy, básnické a esejistické diela. Je zároveň autorom povšimnutiahodných kníh vedeckého, odborného, esejistického a publicistického rázu. Jeho knihu Juhoslávia sprevádzala svojrázna spleť kuriozít. V rokoch 1985-1990 vyšla nielen v slovenčine, ale aj v nemčine, francúzštine a poľštine. Kniha, ako sa ukázalo, vyšla pred zánikom krajiny, ktorou sa zaoberá. Časť nemeckého vydania odkúpila Juhoslávia, čo sa na Slovensku vtipne skomentovalo titulkom v novinách Predali sme Juhoslávii Juhoslovanom. Koncom roka 2004 Jankovič uverejnil Boje Čiernohorcov a túžby Slovákov, knihu, ktorou sa na vlne prekladov poézie Ni-

kolu I. Petrovića Njegoša, predovšetkým básne Onamo, onamo (Tam, tam!) zaoberá slovensko-čiernohorskými vzťahmi najmä v 19. a začiatkom 20. storočia. Nedávnom vyšiel jeho Slovník prekladateľov s bibliografiou prekladov z macedónčiny, srbčiny, chorvátčiny a slovinčiny, ktorý má nesporne význam aj pre dejiny prekladu na Slovensku, aj pre slovensko-južnoslovanské kultúrne a literárne vzťahy.

Ján Jankovič je právom nositeľom uznania a cien vo viacerých krajinách a pri príležitosti jeho životných a pracovných jubileí vyšli o ňom tri knihy. Je laureátom uznávaných slovenských cien za zásluhy v oblastiach spoločenských vied, za vedecko-literárnu, ako aj za prekladateľskú činnosť. Odmeňovali ho v Chorvátsku a Macedónsku. Na Sterijovom pozorji roku 1994 bol odmenený za prekladanie a popularizovanie srbskej drámy a v rámci Medzinárodného trienále divadelnej knihy a periodík v tom istom roku sa osobitne prezentovali jeho preklady srbskej drámy a všetko to, čo ich sprevádzalo na ceste od prekladateľa cez inscenovanie v divadle až po ozvenu vo verejnosti. Roku 2004 získal tradičnú prestížnu cenu Srbského PEN-centra za šírenie srbskej kultúry vo svete, ktorú, okrem iných, získali aj Zoltán Csuka, Charles Simic, Stojan Vujičić, Milo Dor, Larisa Savelevová.

**Mileta Radovanović**  
**Zo srbčiny preložil Juraj Bartoš**

Autor doslovu Mileta Radovanović je srbský teatrolog, dlhoročný riaditeľ Sterijinog pozorja (divadelnej inštitúcie a rovnímenného festivalu) v Novom Sade.

## ZOMREL LADISLAV VYCHODIL

### Vychodilove divadelné priestory<sup>1</sup>

(Za scénografom, ktorý výrazne ovplyvnil slovenské divadlo  
2. polovice 20. storočia)



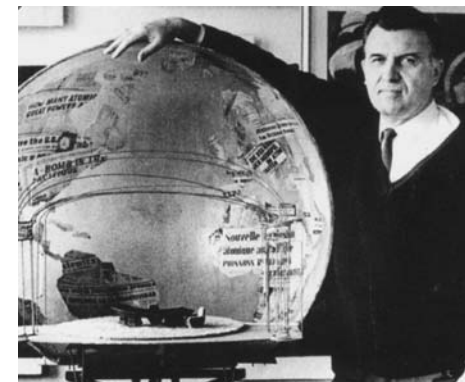
#### FAKTY:

- Narodil sa 28. februára 1920 v moravskej obci Háčky, ktorá neskôr splynula s Bohuslavcami v okrese Prostějov.
- Študoval kreslenie na Českom vysokom učení technickom od roku 1938, keď po nemeckej okupácii uzatvorili české vysoké školy, pokračoval v rokoch 1941-42 na Škole umeleckých remesiel v Brne a po vojne sa vrátil a pražskú techniku (1945).
- Ešte ako študent sa stal scénografom Beskydského divadla v Hraniciach na Morave (1942-44).
- V roku 1945 prišiel do Slovenského národného divadla v Bratislave ako šéf výpravy a od roku 1951 aj vedúci Umelecko-dekoračných dielní SND.
- Od roku 1951 prednášal a Vysoké škole múzických umení a viedol Katedru scénografie (do r. 1983), v rokoch 1969 – 71 bol aj vedúcim katedry scénografie na pražskej Divadelnej akadémii múzických umení.
- V roku 1965 získal Zlatú medailu na Bienále v brazílskom Sao Paulo, v tom čase najprestížnejšej výstave divadelnej scénografie.
- Počas 70. rokov prednášal na Kube, v Spojených štátoch amerických a Mexiku a v Bratislave na Katedre scénografie a kostýmového výtvarníctva vychovával štipendistov z celého sveta.
- Od 1. júla 1999 bol dôchodcom, žil v Bratislave.
- Zomrel 20. augusta 2005 v Bratislave.

Prvým programovým formovateľom modernej slovenskej divadelnej scénografie bol architekt Emil Belluš v rámci svojej spolupráce s Jánom Jamnickým v 30. a 40. rokoch, ktorý využil aj skúsenosti viacerých slovenských maliarov a výtvarníkov, sporadicky spolupracujúcich s Jánom Borodáčom v predošlých rokoch. Ladislav Vychodil, vyzbrojený pozna-

ním tvorby českých medzivojnových avantgardistov a predovšetkým zachytávajúc inšpirácie režisérsko-scénografického tandemu Jiří Frejka a František Tröster (od roku 1945 spoločne pôsobili pražskom divadle na Vinohradoch, dovtedy spolupracovali v Národnom divadle) ukotvil definitívne v umeleckej praxi Národného divadla v Bratislave chápanie scé-

nografie ako integrálnej zložky tvorby divadelného diela. Už v prvých realizovaných návrhoch na sklonu 40. rokov upútal odvahou dramaticky členiť priestor, využívať svetelný kužeľ na zdôraznenie významu hereckej akcie, pracoval s vertikálne členenou sústavou pódíí a šikmín, pričom reálne dejiská jednotlivých výstupov lokalizoval poetizovanými symbolmi. Hoci na začiatku 50. rokov urobil niekoľko pokusov v duchu dominujúcej estetiky socialistického realizmu, pochopil, že iluzívne divadlo s javiskom zaplneným z reality odpozorovanými detailami stráca umelecký účinok a vrátil sa ku koncepcii prázdneho priestoru ozvláštneného výrazným metaforickým znakom. Najpodstatnejším prínosom L. Vychodila pre slovenskú i európsku scénografiu je jeho skĺbenie v prvej polovici 20. storočí nezlučiteľných princípov – ak ešte v medzivojnovom období totiž dominovala tendencia vnímať úlohu scénografa ako dekorátora priestoru a tendencie riešiť scénu architektonicky len zápasili o uznanie a rešpekt, L. Vychodil a jeho generační súputníci dospeli v povojnových rokoch k syntéze podnetov oboch týchto princípov. Zásadný význam pre takéto nazeralie pritom malo presadenie názoru, že divadelné umenie je samostatným umeleckým druhom, ktorý síce pracuje aj s vyjadrovacími prostriedkami a artefaktmi iných umení, tie však vstupom do divadelnej tvorby strácajú svoju „definitívnosť“ a stávajú sa zložkou nového diela s vlastnými zákonitosťami. S tým súvisela aj „revolúcia“ v príprave inscenácie, keď rutínérsky, mechanicky reproduktívny princíp interpretácie nahradil princíp tvorby a každý nový projekt znamenal predovšetkým hľadanie novej, autentickej podoby diela. Vynikajúce výsledky dosiahol v tomto období najmä spolupráci s režisérom Jozefom Budským a v Prahe s Alfredom Radokom. V Čapkovskej Bielej nemoci (Budského inscenácia v SND, 1958) napríklad zdôraznil aktuálnosť výpovedí cez koláž novinových výstrižkov. Od polovice 60. rokov smeroval ku kolážovitej scénografii, kombinoval prvky a postupy, ktoré prinášali moderné experimentálne divadlá vo svete s tradičnými postupmi materiálmi. Ako dominujúca výtvarná individualita SND pripravoval operné, baletné i činoherné insce-



Ladislav Vychodil s jedným zo svojich majstrovských diel – scénou k Čapkovskej Bielej nemoci (SND 1958).

nácie, často hosťoval v popredných pražských divadlách i v ďalších zahraničných súboroch. K jeho najzaujímavejším dielam zaraďujú experti Rollandových Vlkov v Štátnom divadle v Brne (1963), Kafkov Proces v Štokholme (1976), Strindbergov Tanec smrti v Malmö (1979).

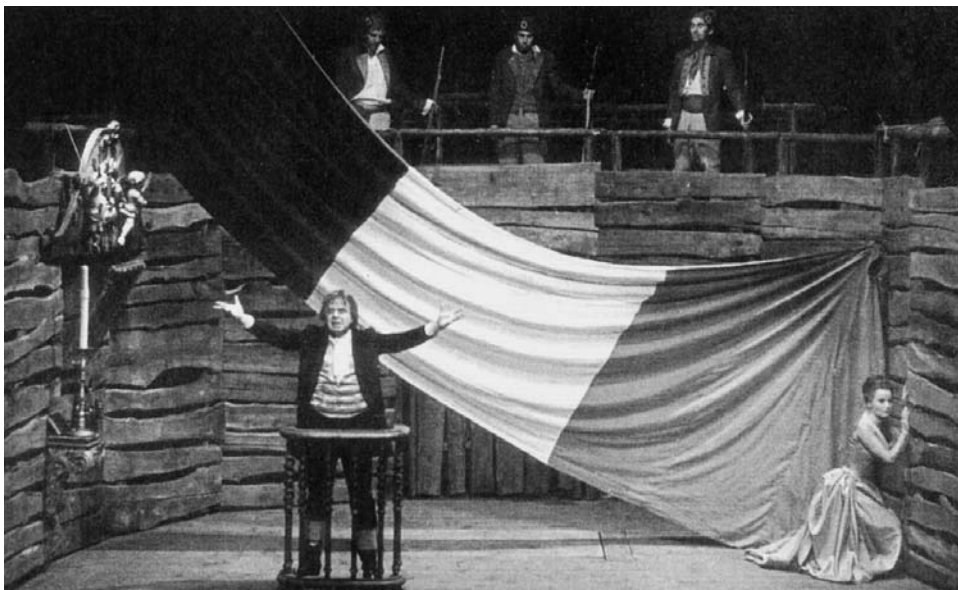
V deväťdesiatych rokoch 20. storočia vytvoril zaujímavý tím s režisérom Jozefom Bednárikom, s ktorým spolupracoval pri príprave operných i muzikálových projektov, v ktorých uplatnil svoj zmysel pre dramaticky efektívne kolážové zvrstvenie autorsky obsahovo plynulých situácií.

Ladislav Vychodil bol jednoznačne dominantnou individualitou slovenskej scénografie 2. polovice 20. storočia – kvantitatívne, teda rozsahom tvorby pre slovenské, české, nórské, švédské a ďalšie zahraničné divadlá, ale najmä schopnosťou vyše pol storočia neustále inovovať svoje postupy a zostať inšpiratívnym partnerom pre spolupracovníkov niekoľkých generácií.

#### Tvorivé dielo:

Za viac ak pol storočia aktívneho pôsobenia navrhol Ladislav Vychodil scény do stoviek inscenácií. Z doby jeho príchodu do slovenského profesionálneho divadla zaujali najmä jeho návrhy výpravy k Budského poetickým inscenáciám – či už išlo o Pásmo poézie Janka Jesenského (1946), Molièrovho Tartuffa (1946),

<sup>1</sup> (In: MAŤAŠÍK, Andrej: Majstri scény. Perfekt, Bratislava 2003.)



Originalitou zaujalo Vychodilovo riešenie scénického priestoru pre Radokovo naštudovanie Rollandovej Hry o láske a smrti v pražskom Národnom divadle (1964). Snímky archív.

Kostrovu Ave Evu (1947), Bottovu Smrť Jánošíkovu (1948) a Sládkovičovú Marínu (1948). Významy verša podčiarkol umiestnením herca na vertikálne komponované pódia, zvýraznením detailu ohraničeným lúčom reflektora a využíval svetlo ako určujúci prvok atmosféry výstupu. Podieľal sa aj na uvedení celého radu pôvodných hier – navrhol scénu pre inscenáciu Karvašovho Meteora (1945), Hanibala pred bránami (1947) a Bašty (1948), Králikovej Poslednej prekážky (1946), Hry bez lásky (1946), Hry o slobode (1948) aj Bukov podpolianskych (1949), k Stodolovej hre Básnik a smrť (1946) a komédii Kde bolo tam bolo (1947), Laholovým Štyrom stranám sveta (1948) a Atentátu (1949), Terenovmu Roku na dedine (1948). Pri príprave Shakespearovho Hamleta (1950) či Puškinovho Eugena Onegina (1952) sa aj na jeho práci prejavili tlaky zjednodušujúce socialisticko-realistické vnímanie tvorby ako záznamu reality, no už pri Mňačkovej dobovo konformnej hre Mosty na východ (1952) obohatil tézovitý text metaforickou výpravou. Postupne sa najmä v spolupráci s režisérom Jozefom Budským oslobodili od zväzujúcich dogiem a ich Višnevského Optimistická tragé-

dia (1957) či Čapkova Biela nemoc (1958) znamenajú štart novej éry SND ako divadla silnej humanistickej myšlienky. Vychodil dokázal najsť spoločnú reč s režisérmi veľmi protikladnými – navrhol napríklad scénu aj pre Zacharovou legendárnu inscenáciu Shakespearovej komédie Veselé panie z Windsoru (1954, 1958 a 1961), s Tiborom Rakovským spolupracoval na Brechtovom Živote Galileiho (1958) či Karvašovej Polnočnej omši (1959), Borodáč mu zveril scénu pre Hviezdoslavovu tragédiu Herodes a Herodias (1955), ktorou sa otvárala budova Divadla P. O. Hviezdoslava, spolupracoval s F. K. Veselým, D. Želenským, M. Husákovou – Lokvencovou, I. Lichardom a ďalšími režisérmi v činohre a predovšetkým s M. Wasserbauerom či M. Fischerom v opere.

V 60. rokoch dominoval vo Vychodilovej tvorbe záujem o znak – usiloval sa analýzou textu a zámerov režiséra dopracovať k postihnútiu základnej myšlienky inscenácie, ktorú potom v podobe poetickej metafory necháva dominovať javisku a určovať atmosféru. Intenzívne sa tiež venoval skúmaniu možností divadelnej rekvizity a výsledkom jeho úsilia je exponovane reálnych predmetov a artefaktov,

alebo ich fragmentov, ktoré nadobúdajú meniace sa významy podľa toho, akým spôsobom sa k nim partnersky správa herec. Z tejto, kvantitatívne nesmierne bohatej, etapy Vychodilovej tvorby treba pripomenúť jeho scénu pre Slowackého Balladynu (1960), Nezvalovu Atlantídu (1962), Shakespearovu komédiu Čo len chcete (1962), Adamovovu drámu Jar 41. roku (1962), Shakespearovo Hamleta (Štátne divadlo v Brne, 1963), Neveuxovu Zlodejku z mesta Lodýna (Mestské divadlá pražské, 1962), Gogoľovu Ženbu (Mestské divadlá pražské, 1963), drámu T. Williama Zostupujúci Orfeus (ND Praha 1963), Rollandovu Hru o láske a smrti (ND Praha 1964), Babeľov Západ slnka (ND Praha, 1966), Hviezdoslavove Kravé sone-ty (1969) alebo Brechtovho Švejka za druhej svetovej vojny (Viedeň 1972). V 70. a 80. rokoch najmä cez intenzívnu prácu v medzinárodnej asociácii divadelných scénografov, architektov a technológov (OISTAT), kde bol roky predsedom scénografickej sekcie, dostával často pozvania od zahraničných divadiel a Vychodilove scény získali rešpekt uznanie v Poľsku, Rusku, Rakúsku, Maďarsku, Bulharsku, Belgicku, Nemecku, Juhoslávii, USA a Fínsku, ale najintenzívnejšie spolupracoval s nórskymi

a švédskymi divadlami. Na domovskom javisku pripravil napríklad výrazne štylizované scénu pre uvedenie Piscatorovej dramatisácie Tolstého Vojny a mieru (1974), z plodnej spolupráce s režisérom Milošom Pietorom zaujala scéna napríklad pre Tajovského Nový život (1978) či výrazne atmosférotvorné riešenie pre Bednárikovu inscenáciu Lorcovej Krvavej svadby (SND 1987). V deväťdesiatych rokoch kontinuálne pokračoval práci pre SND a významné boli jeho produktívne tvorivé stretnutia s režisérom Jozefom Bednárikom, s ktorým pripravil sériu inscenácií operných a muzikálových (Evanjelium Márii, Nová scéna 1992, Hoffmannove poviedky, opera SND 1992, Pokrvní bratia, NS 1993, Dracula, Praha 1997).

Výber z rozsiahlej torby vystavoval samostatne v Bratislave (1965, 1978, 1980), v So Paulo (1965), Santa Barbre (1974), Prahe (1975) Prostějove (1981). V rámci národných expozícií sa zúčastnil všetkých ročníkov výstav Pražské quadriennale do roku 1997, vystavoval v celej Európe, na Kube, v Argentíne, Brazílii, Chile či Egypte.

Andrej Maťašík

## DRÁMA JE LEN ČLOVEK, ZAVŠE VŠAK VYDRŽÍ VIAC AKO KŔŇ...

Miloš Mistrík: *Aj dráma je len človek...* Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, Bratislava 2004, 152 s.

... a tak s ňou treba mať aj trpezlivosť, aj pochopenie pre rozličné „kapricióznosti“, ale práve preto ju ani nemožno hodnotiť na základe jedného izolovaného faktu, ale treba ju vnímať v celej komplexnosti – ako človeka. Aj ten, kto má krivý nos, či sa vzrastom odlišuje od všeobecne akceptovaného ideálu krásy, môže prekvapiť prenikavým úsudkom či kreatívnymi schopnosťami – a zasa naopak, naondulovaný manekýn s prázdnu hlavou nás môže zavše privádzať do úžasu.

Pätnásť poprevratových rokov nebolo pre pôvodnú slovenskú drámu práve priaznivou etapou. Po roku 1989 bolo veľmi jednoduché označiť autorov pôvodných divadelných hier za pôvodcov a príčinu „kolaborácie“ divadla s komunistickou mocou v povojnových decéniách – za literárnou zložkou totiž v divadle spravidla stojí autorská individualita, kým inscenácia je zásadne dielom kolektívnym a teda zložitejšie je merať a vážiť „vinu“, teda „iniciatívnosť“ či „ústretovosť“ pri uvádzaní diel, na ktoré naše divadelné dejiny nemôžu byť práve hrdé. Navyše, text je zafixovaný a možno sa k nemu analyticky vracáť, kým na herecké, scénografické a režijné výkony sa po rokoch už iba spomína. O čo rýchlejšie hry slovenských dramatikov z repertoárov rýchlo po novembri 1989 zmizli, o to zložitejšie na plagáty jednotlivých súborov v neskorších rokoch dostávali. Pre niekdajšieho miláčika slovenských divadelníkov a divákov Jána Soloviča (s výnimkou martinského naštudovania Lasicovej a Satinského adaptácie jednej z jeho komédií<sup>1</sup>), či pre v našich i zahraničných divadlách vysoko ceneného majstra psychologických charakterov Osvalda Zahradníka (bez takejto výnimky, skôr s prítvrdnením, keď sa v Bratislave nemohlo uviesť ani moskovské naštudovanie jeho

hry *Cesta do Milána*) platí dištanc, ktorý síce nikto nikdy nevydal, no všetci ho rešpektujú už vlastne dlhšie, ako trvalo normalizátorské vyľúčenie z aktívneho umeleckého života v prípade tvorcov, označených za „protisocialistické živly“. No diváci si prítomnosť pôvodných dramatických textov v repertoári aj tak nevzdorovali. Pretože darmo, nijaká osobná animozita nevládze poprieť fakt, že divadlo je v prvom rade o komunikácii živého človeka na javisku so živým človekom v hľadisku a o problémoch, ktoré ich zaujímajú. Dá sa to – samozrejme – aj cez hry staršie či inonárodné, veď naše divadlo v rokoch sedemdesiatych a osemdesiatych zaknihovalo ne jeden úspech práve schopnosťou majstrovskej metaforickej výpovede o naliehavých a aktuálnych etických problémoch doby cez texty svetových i našich klasikov (Jozef Budský, Vladimír Strnisko, Miloš Pietor a ďalší), no veľmi prirodzene a logicky sa v divadle záujmy všetkých zúčastnených strán historicky vždy stretali pri uvádzaní súčasných pôvodných divadelných noviniek. Netreba po argumenty chodiť do antiky či dôb alžbetínskych, azda viac ako tri decéniá trvajúci enormný divácky záujem o autorské divadlo Stanislava Štepku je toho dostatočne výrečným a nijakovsky nespochybniteľným dokumentom. Nemožno samozrejme nevidieť, že popri „hlavnom prúde“ v slovenskom profesionálnom divadle, pre ktorý je charakteristická nechuf zaoberať sa dielami slovenských dramatikov vo všeobecnosti a súčasných zvlášť, neboli tu i aktivity iné. Treba napríklad pripomenúť, že niekoľko sezón po roku 1990 v prešovskom Divadle J. Záborského stavili práve na uvádzanie pôvodných klasických i súčasných hier a divadlo s nimi dosiahlo rad mimoriadnych umeleckých i diváckych úspechov. Rovnako štyri ročníky Festivalu inscenácií slovenských hier (bienále, Bratislava 1990, Prešov 1993, 1995 a Prešov – Košice 1997) znamenali nielen možnosť konfrontovať umelecké výsledky tvorivého zápasu, ale predstavovali aj zreteľne artikulovaný spoločenský podnet k hľadaniu a objavovaniu

nových autorských individualít. Paradoxne na to časom prišli aj tí činovníci slovenskej kultúry, ktorí festival v roku 1999 zlikvidovali a v tomto roku ho – síce nepriznane a pod iným menom, ale s rovnakým obsahom – obnovili.

Renomovaný slovenský teatroológ Miloš Mistrík sa sústredil na „nové tváre“ slovenskej drámy, teda na autorov, ktorých tvorba je spätá s obdobím, ktoré som vyššie charakterizoval ako dobu pre pôvodnú drámu neveľmi ústretovú. V prvej štúdií s provokujúcim názvom *Mizera Klimáček* sa venuje dramatickým textom autora, ktorý svojim zaujatím i produktivitou inicioval v 90. rokoch postupnú transformáciu pôvodne študentského divadielka GUNA GU, pre ktoré písali svoje texty aj viacerí iní, v osemdesiatych rokoch mladí a začínajúci autori a ktoré bolo plynulým pokračovaním dlhodobej vysokoškolskej divadelnej tradície, spátej predtým dve desaťročia s Divadlom u Rolanda. „Klimáček presun k inej, náročnejšej dramatickej forme, ktorý nastal už začiatkom deväťdesiatych rokov a definitívne sa presadil niekedy v ich polovici, dokumentujú jeho slová: „V tejto chvíli sú pre mňa najpríťažlivejšie hry idúce odniekiaľ niekam, ktoré majú – prepýtujem – oblúk. A zopár mäsitých postáv so šľavnatým jazykom.“ A dodáva: „Cítim sa ako nežne zúrivy konzervatívec.“ Ak si to preložíme, tak „konzervatívec“ sa bude vzťahovať na to, že sa chce vrátiť k tradičnejšej stavbe drámy, „nežný“ znamená poetický a básnický, teda že sa nechce vzdať mágie slova, čara literatúry pred novinovými aktualizáciami a „zúrivosť“ sme mu už priznali vyššie.“<sup>2</sup> – takto uvádza M. Mistrík kapitolku, v ktorej skúma Klimáček autorský posun od maloformistických klipových pásiem k pevnejšiemu dramatickému tvaru. A pokračuje: „Ako každý správny, angažovaný autor nepíše o ničom inom, len o krajine, kde žije. Peter Karvaš, Leopold Lahola, Juraj Váh i ďalší niekedy zablúdili aj do cudziny. Alebo si vytvárali neskuťtočné krajiny, v čom šiel príkladom Július Barč – Ivan aj Ivan Bukovčan. Oproti tomu je iste zaujímavé, že nová slovenská dráma deväťde-

siatych rokov sa takmer ani nepohla z domu. Nielen Stanislav Štepk, čo by bolo najviac pochopiteľné, ale ani Karol Horák a s nimi Viliam Klimáček. Ak aj nepíše priamo o slovenských reáliách, tak ich uňho natoľko za všetkým cítiť, že to naozaj neodtají. To Barčov Neznámy, Karvašov Meteor, Bukovčanova Fatamorgána, Laholove Škvrny na slnku sa môžu odohrávať kdekoľvek a ich vyžarovanie smerom k vlasti autora je až sekundárne (aj keď samozrejme je!). U Klimáčka, nech sme kdekoľvek, sme stále doma. Jeho optima má dokonca ústredný bod. Ten leží medzi kaviarničkami pri VŠMU (Depresso) a Bielou uličkou, kde sídli Čierny havran a GunaGU (Guns and Butter). Tam je Klimáčekov stred vesmíru a odtiaľ vidí aj celé Slovensko.“<sup>3</sup> Replikou sui generis na Mistríkovo charakteristiku jeho diela sa stala novšia, už po vydaní knihy *Aj dráma je len človek...* napísaná, hra V. Klimáčka *Hypermarket*, zasadená do modelového priestoru univerzálneho nákupného centra, pri ktorom je časopriestorová a spoločenská lokalizácia popretá takmer absolútne. Akoby autor analytikovi cez toto dielo odkázal, že aj zo svojho „stredného vesmíru“ vníma globalizačné smerovanie sveta a nie je pre neho problémom nájsť pre svoje príbehy o smutnom konci civilizácie aj neutrálny a v každom väčšom meste civilizovaného sveta stereotypne sa opakujúci priestor: vpravo sú televízory, videá a počítače, vľavo vzađu zasa chlieb a pečivo. A medzitým anonymný dav, komponujúci v košoch na kolieskach svoj „životný program“. Kam sa hrabe komunálna satira, vysmievajúc pred štvrtstoročím konzumné ideály nehodných budovateľov reálneho socializmu...?

Mistrík sa v relatívne rozsiahlej štúdií podrobne zaoberá jednotlivými profilovými hrami produktívneho a – keďže disponuje vlastným divadlom – aj uvádzaného dramatika a uztvára: „Absurdisti písali svoje hry ako absurdné obrazy absurdného sveta: štylizovali a typizovali postavy, umelo upravovali ich jazyk a zostavovali absurdné dialógy. Tak vystríhali svet pred možnou katastrofou, ktorá

<sup>1</sup> SOLOVIČ, Ján – LASICA, Milan – SATINSKÝ, Július: Plné vrecká peňazí. Réžia Matúš Olša. Premiéra v Divadle SNP Martin 15.6.2002.

<sup>2</sup> MISTRÍK, Miloš: *Aj dráma je len človek...* Vydavateľstvo SSS, Bratislava 2004, s. 37

<sup>3</sup> viď 2, s. 47 – 48.

mohla prísť v podobe atómovej vojny, v rozvrate etických hodnôt. Viliam Klimáček nikoho pred ničím nevystriha. On iba konštatuje, že nás svet je už v tom marazme, ktorý predvídali absurdisti. Jeho dramatický svet je plný neúspešných darebákov. A jediní, ktorí sa v ňom ešte dokážu orientovať a ktorí by mohli azda z neho dovidieť na východisko, ak ich tí druhí dovtedy nepotopia, sú jediní cieľavedome budujúci vlastný prospech. Z politického hľadiska pravica.<sup>4</sup>

Druhým dramatikom, ktorého dielo Mistrík v knižke skúma, je vyštudovaný divadelný režisér a jedna z hereckých opôr Uhlárovho divadla Stoka v prvej etape jej činnosti, Ladislav Kerata. „... životné podmienky mu asi nikto nebude závidieť, vybral si neštandardnú cestu, ale zároveň cestu, ktorá vyhovuje jeho životnému naturelu. Kým Uhlár za vyše desaťročie existencie Stoky sa vnútorne zožiera a ničí, Kerata rastie. To čo Uhlár postuluje ako umenie slobodných pohľadov a názorov, dekomponovaný svet, čo postupne cizeloval ako vlastnú umeleckú totalitu, to Kerata dokáže tvorivo využiť. Otvára nové obzory pre seba, voľne prechádza dramatickými žánrami aj druhmi umenia, hľadá a nachádza svoje témy a vlastné ja. Ak je Uhlár prorokom Stoky, ktorý skončí na kríži, tak Kerata patrí k jeho najlepším žiakom, uvádzajúcim to, čo si povedali v Stoke, do života.“<sup>5</sup>

Mistrík analyzuje Keratove rozhlasové texty, i publikované divadelné hry. Pri Zvlčene<sup>6</sup> vedno so spolueditorom knižného vydania a autorom doslovu V. Štefkom si Mistrík kladie otázku, ako táto hra rozvíja inšpirácie Beckettovým Čakaním na Godota, v súvislosti s Večrou nad mestom už musí pátrať po špecifikách Keratovej poetiky, aby naostatok mohol konštatovať: „V jednoduchšej modelovosti jeho hier je sila ich výpovede, údernosť, ale aj invariantnosť.“<sup>7</sup> Pre Mistríkovu analýzu Keratových

hier je pritom osožné, že sa môže oprieť aj o javiskovú podobu jednej z nich<sup>8</sup>.

Takúto výhodu nemá v prípade ďalšieho autora, Pavla Janíka. Janík patrí medzi najaktívnejších a asi aj najvydávaných slovenských spisovateľov ostatného decénia. Píše prakticky všetko, novinové komentáre i filmologické štúdiá, divadelné hry i básne, publicistické eseje i reklamné texty. Predmetom Mistríkovej analýzy sú tri hry, Súkromný strip-tíz, Maturitný oblek a Pasca na seba, všetky knižne vydané, ba dokonca ovenčené vavrínmi z autorských súťaží (vrátane prestížnej anonymnej súťaže Aurapontu v Prahe), ktoré však premiérový aplauz autorovi zatiaľ neprinesli. Mistrík konštatuje, že „Ak dobre rozumieme skrytému posolstvu jeho hier, tak z neho vyplýva poznanie, že to, čo hýbe súčasným človekom, nemá jedno riadiace centrum. Niet presne definovaného nepriateľského veliteľa s jeho vojskom, niet takého dobyvateľa sveta, ako bol kedysi Napoleon a potom Stalin s Hitlerom./.../ Vieme iba to, že sa stále valíme v bludnom kruhu, niečo nás tam stále gniavi, bez toho, aby sme sa dozvedeli čo – a Janíkove hry to opakovane odzrkadľujú.“<sup>9</sup>

Štvoricu Mistríkových analýz súčasnej slovenskej drámy dopĺňa štúdiá, inšpirovaná hrami najmladšieho z prezentovaných autorov, režiséra Silvestra Lavríka. Ako chorvátska teatrologička S. Nikčević Nova europska drama ili velika obmana<sup>10</sup> dokumentuje, stalo sa pre tzv. postmodernú éru divadla príznačné, že si režiséri buď sami píšu texty, ktoré potom inscenujú, alebo si hľadajú medzi mladými autormi literárne talentovaných jedincov, ktorí im potom texty pre konkrétne projekty a podľa potrieb dodávajú. Lavrík autorský chlebič okoštoval v roku 1994, keď v Bánovskom pokútnom divadle uviedol svoju hru V nebi sa čúra postojacky a popísal toho neúrekom, často aj viac jeho hier má rovnaké vročenie, pričom

ich píše v slovenčine i češtine. Ako viacerí autori z Mistríkovej kolekcie, ani Lavrík sa neobmedzuje len na pole drámy, skúsil si už literárne šťastie aj v próze, publicistike, ba aj ako stranícky propagandista. Kapitolku o Lavríkových hrách nazval Mistrík Výtržník Lavrík a naozaj aj prevedie záujemcu škandálmi, ktoré má tento autor na rováši, od patetického konfliktu s generačne vzdialeným kritikom, ktorý si dovolil na adresu mladého burilníka zavtipkovať, až po výtržníctvo o hodný kus vážnejšie, Lavríkov tvrdý atak na kresťanské civilizizačné princípy v texte nazvanom Sota (a nielen v ňom, treba jedným dychom dodať). Mistrík uzatvára: „Literárne provokácie Silvestra Lavríka, jeho čierne mágie, dramatické svetly zvrátené naruby majú ťažké ovzdušie a sú také nielen preto, že v nich platí inverzný stav k postojom založeným na kresťanských tradíciách. Lavríkovi nejde v dramatickej spise iba o spochybnenie týchto zásad, ale aj o spochybnenie ďalších pozitívnych síl. Uňho zlo a priori vyhráva! Nie v scholastickom zápase dobra a zla, ale individuálne, cez jednotlivé postavy a deje, tak akosi rafinovane až filigránsky. (...) Svojim autorským skalpelom reže ako skúsený chirurg – do živého. Chladne, avšak s plným emocionálnym zaangažovaním, pri plnom vedomí, avšak až do nepríčetnosti. Jeho liečba nie je medicína, ale čarodejnícky rituál. Je to liečba zlom.“<sup>11</sup> Mistrík však pritom dôrazne upozorňuje, že Lavrík síce je aj obrazoborcom a buričom, ktorý nerešpektuje platné spoločenské normy a authority, no súčasne je to i mimoriadne talentovaný autor. „Jeho drámy, povesti a rozprávky sú na rozdiel od anglickej súčasnej hry, iba udierajúcej diváka po hlave (In-Yer-Face), metaforicky ozvláštnené, majú významové presahy z reality do mystiky a ich viacerí hrdinovia majú v sebe nespornú citovú vášeň.“<sup>12</sup> A ďalej: „...v hrách tohto autora sa stretávame s jazykom dosť hrubým a neviazaným. Pritom však – vráťme sa k asociácii s Villonom – má jeho literárny jazyk aj poetickosť, už spomínanú baladickosť, niekedy znie starosvetsky. Je to taká drapľavá dramatická poézia, aj urážajúca

ucho, aj čistý záblesk inšpirácie v podobe nečakaného kalambúru. Je to reč aktuálna, obdoba výtvarného hyperrealizmu, lapidárna a tvrdá, ale s tendenciou vytrhnúť sa z reality a izolovať slovník postáv do nadrealistického sveta pochádzajúceho z nejakého zlého sna.“<sup>13</sup>

Mistríkovo vkročenie do sveta súčasnej slovenskej drámy je prvým vážnym teatrologickým pokusom o komplexnejšie odborné hodnotenie aktuálneho vývoja v našej dramatickej literatúre. Nemal, s výnimkou niekoľkých doslovov ku knižným vydaniám, veľmi s kým konfrontovať svoje názory, pretože hoci sa o inscenáciách hier niektorých zo sledovaných autorov popísalo dosť, len neveľa z publikovaného prinieslo aj odborné vyjadrenie a názor. Isteže, možno sa zamýšľal aj nad tým, prečo si Mistrík vybral práve túto štvoricu autorov, prečo sa vo svojom analytickom exkurze do sveta súčasnej slovenskej drámy nezaoberal povedzme tvorbou Stanislava Štepku, dvoch už spomínaných potichu exkomunikovaných, pritom však stále produktívnych autorov, Jána Soloviča a Osvalda Zahradníka, alebo trebárs Mikuláša Kočana, Petra Kováčika, Karola Horáka, Petra Vala, Ivana Holuba, Matúša Oľhu, Michala Spišáka, Ondreja Šulaja, Martina Čičváka či Petra Kubu, kde by sa mohol oprieť i o javiskovú skúsenosť s realizáciou textu a jej reflexiu. Autorovo pragmatické vysvetlenie, že ide o výber z mladšej autorskej generácie (ktorá medzičasom dozrela do stredného veku), však možno akceptovať – najmä ak by bola nádej, že či už Mistrík, alebo niektorý iný odborník, bude v tomto teatrologickom mapovaní prítomnosti našej drámy pokračovať. To, že vývoj jednotlivých autorských individualít ešte nie je zavŕšený, prináša prirodzene i riziko, že budúcnosť zrelativizuje hodnoty tam, kde ich dnes možno registrovať – a že sa naopak až dodatočne a z odstupu objavia v prípadoch, ktoré v bezprostrednom kontakte nedokáže ani divadelná prax – a možno ani pri všetkej vedeckosti predsa len aj subjektívna – odborná analýza identifikovať.

Ak zoberieme Mistríkov názov knižky o pô-

<sup>4</sup> vid' 2, s. 60-61.

<sup>5</sup> vid' 2, s. 66-67

<sup>6</sup> KERATA, Ladislav: Zvlčenie. In: Súčasná slovenská dráma 1994. Tália-press, Bratislava 1994.

<sup>7</sup> vid' 2, s. 91.

<sup>8</sup> KERATA, Ladislav: Večera nad mestom. Réžia J. A. Pitínský. Divadlo A. Bagara, Nitra 11.1.1997.

<sup>9</sup> vid' 2, s. 100-103.

<sup>10</sup> NIKČEVIĆ, Sanja: Nova europska drama ili velika obmana, Meandar, Zagreb 2005.

<sup>11</sup> vid' 2, s. 137.

<sup>12</sup> vid' 2, s. 139.

<sup>13</sup> vid' 2, s. 147-148.



vodnej dráme ostatného decénia ako metaforu, môžeme ho dešifrovať ako ojedinelý príklad neobyčajnej žičlivosti teatrologa voči autorom a jeho pochopenia pre ich problémy. Ak ho vezmeme doslova, nie je dekodovaný odkaz vedca dramatikom až taký pozitívny, veď nesie v sebe informáciu, že teda aj dráma býva zavše hlavatá, hysterická, pubertálne jedovatá, nespôsobná..., ale aj povrchná, pragmatická, asertívna, nedvižná či senilne nezaujímavá. Rozhodne treba konštatovať, že Mistrík latku

náročnosti na reflexiu súčasnej slovenskej drámy postavil vysoko. Jeho text prezrádza dokonalú orientáciu v materiále, schopnosť zaoberať sa rovnako čiastkovými prvkami a detailami, ako i sumarizovať a charakterizovať diela jednotlivých autorov súborne. Číta sa pritom doslova ako detektívka – a to je pre náročný teatrologický text kvalita v našich zemepisných šírkach veľmi unikátna.

Andrej Maťašík

## ÚVAHY O KRÁSE

**Anton Kret: Hľadáte krásu? (Eseje o nej). Vydala Nadácia Dezidera Slavuja pri ART School Smižany, 2004. Redigoval autor. Grafická úprava Ladislav Vrana. Tlač MTM – Milan Tejbus, Levoča. Strán 87. ISBN 80-969197.**

V posledných desaťročiach sme zaznamenali aj na Slovensku čoraz narastajúci záujem a vzrastajúcu popularitu disciplín ako sú estetika, etika, kulturológia, sociológia, či psychológia, a to na poli laického záujmu i vedy. Na pultoch kníhkupectiev sa tak stretávame s domácimi a zahraničnými rozsiahlymi teoretickými prácami, ucelenými vedeckými monografiami, ale aj s čiastkovými kritickými štúdiami, polemikami a v neposlednom rade s viac, či menej subjektívnymi vyjadreniami osobných názorov, esejami, úvahami, zamysleniami sa nad istými javmi súčasnej kultúrnej spoločnosti žijúcej v úzkom kontakte s umením. Do poslednej kategórie môžeme zaradiť aj útlu knihu Hľadáte krásu? (Eseje o nej)

Ako autor sám v predslove priznáva, práca vznikla počas piatich rokov z poznámok k estetike, ktorú prednášal na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Niektoré z kapitoliek tu nájdeme vo finálnej podobe prvýkrát, iné vyšli príležitostne tlačou a v improvizovaných skriptách. Už z tohto je zjavné, ako treba ku knihe pristupovať. Nejde totiž ani o komplexné vedecké dielo, ani o prekvapivé teórie. Cieľom knihy nie je podať historický prierez dejinami umenia, alebo estetického myslenia. Skôr ide o – miestami trošku špekulatívne – vyjadrenia sa erudovaného dlhoročného pozorovateľa na tému estetickú kategóriu krásna, jej zrodu, výskytu, vnímania a účinku na človeka. Autor chce presvedčiť čitateľa, že každému ľudskému vnemu zodpovedá istá estetická funkcia, a tak má všetko okolo nás, nie len podnety prichádzajúce zo sféry umenia, okrem poznávacej či informatívnej aj estetickú hodnotu. Nielen svet umenia, ale aj príroda, veda, dokonca aj priemysel a jeho produkty v nás vyvolávajú emócie, kladné alebo záporné, v určitej intenzite. Krása a jej protipól sú prítomné, pôsobia na nás, vnímame ich všade v našom okolí. Závisí to, samozrejme, od individuálneho estetického

vkusu, ktorý sa navyše časom môže aj meniť, vyhraňovať spolu s narastajúcimi skúsenosťami a vedomosťami, čo v závere aj sám autor zdôrazňuje.

Rozlišuje napokon dvojité krásu: vznešenú, ktorá sa „snúbi s božstvom, múdrosťou a etikou“. Je výsledkom tvorivej činnosti talentovaného tvorca, pohybujúceho sa až kdesi vo sférach fantázie, šamanstva, mimo racionálny svet myslenia a objektívnych zákonitostí, ktorý dostal ten dar božskej iskry rozochvieť vnútro človeka. A praktickú, ktorú sme „dostali“ od života, je prítomná v prírode, ľuďoch, úžitkových predmetoch, atď.

Od estetiky a jej kategórií sa dostávame k ďalším súvisiacim disciplinám a ich kategóriám, ktoré Kret opisuje v ich vzájomnej súčinnosti i protichodnosti, miestami ich od seba striktno oddeľuje, inokedy zas pokorne uznáva ich prienik a ovplyvňovanie sa. Predovšetkým k etike (venuje sa otázkam či krásne musí byť zákonite aj dobré, a naopak, škaredé automaticky značí i zlé, či je možný tzv. čistý estetický zážitok), filozofii (od antických čias až po otázky postmodernej súvisiace s érou prázdnoty), náboženstvu (je Biblia knihou kníh alebo akýmsi mravným kódexom), psychológii (od psychického zdravia a momentálneho rozpoloženia, od ktorého je v podstate uvedomenie si krásy závislé, až po voyerizmus), sociológii (vek narcizmu, egoizmu), kulturológii (vplyv médií na človeka), ale aj somatológii, či odvážim sa tvrdiť, až k sexuológii.

Nie sme totiž, podľa Kreta, jedinými prijímateľmi krásy na tejto planéte. Podobne ju vnímajú aj predstavitelia živočíšnej ríše. Tu však vystupuje do popredia neúprosná potreba zachovania druhu, rozmnožovací pud, a tak sa krása stáva väbnikom, ktorý pritiahne v čase párenia k sebe vyvolených jedincov, zmysly zas kvalifikovaným zástupcom pudov. Či to tak funguje aj u človeka je diskutabilné. Isteže, vonkajšia príťažlivosť i vnútorná krása zohrávajú pri výbere partnera rozhodujúcu úlohu, ale nie je to jediným pravidlom. Treba totiž rozlišovať estetické vzrušenie od vzrušenia pohľavného. Rozum síce rovnako ustupuje do úzadia v oboch prípadoch, ale kým v prvom prípade môže viesť vzrušenie sa krásou k pohľavnému aktu, v druhom prípade snáď ide

predovšetkým o uspokojenie sexuálnej potreby jedinca bez ohľadu na estetické kvality predmetu jeho záujmu. Do popredia predsa môžu vystupovať, bohužiaľ, aj celkom zistné dôvody, napríklad peniaze, postup v zamestnaní, či jednoducho žiadostivosť. A tak skrátka nemožno súhlasiť s autorovým tvrdením, že vnímanie praktickej krásy je späté iba s aktom rozmnožovania a reprodukcie v prepojení na perspektívnosť zachovania druhu či rodu, najmä nie u človeka. Nesmieme zabúdať na relativitu krásy vnímanú človekom a skutočne na jej veľmi úzke prepojenie, niekedy až závislosť tohto vnímania od ľudskej psychiky, etiky, skúseností, vedomostí.

Veru, odvážne je vyhlásiť rozum za nepriateľa krásy! V značne nadnesenom zmysle možno, ale potom je na mieste otázka, či vzdelaný, premýšľajúci tvor je snáď menej schopný vnímať a precíťovať krásu ako primitívny jediniec, ktorého vnútro možno rozochvejú odlišné, pre iného bežné, menej povšimnutia hodné „veci“, ale kto sa odváži klasifikovať kvalitu a význam jednotlivých emotívnych zážitkov?

Preto, ak sám autor v úvode priznal, že sa vo svojich vyjadreniach bude pohybovať na veľmi tenkom ľade a pri pokusoch o definície a hodnotenia vybraných javov a vzájomných vzťa-

hov krásna a dobrá, krásna a pravdy, krásna a logiky sa bude odvolávať na vedu, ale aj šamanstvo, sú jeho esejistické tvrdenia viac-menej akceptovateľné. Vzápätí však rovnako priznáva, že sú preňho inšpiratívnejšie cudzie a vlastné komparácie, než pokusy o presné pomenovania skúmaných javov, ktoré pre nedostatok dôkazov možno zatiaľ považovať až za parapsychologické. To ho tak trochu zaväzuje miestami k opatrnejším vyjadreniam a ak, tak aspoň tvrdeniam podloženým dôkazmi, nie len subjektívnym hodnoteniam.

Napokon, škoda, že si v niektorých prípadoch Kretberie za vzor a inšpiráciu skôr staršiu filozofiu (napr. T. Akvinský), estetiku, etiku a sociológiu, neinšpiruje sa viac, alebo nepolemizuje, s ich modernými predstaviteľmi. Veď napríklad jeho kapitoly zamerané, i keď len okrajovo, na postmodernu, egoizmus, narcizmus, masmédiá, úpadok vkusu, alebo inak na snobizmus a gýč, priam ponúkajú dišputu s publikovanými dielami takých mysliteľov ako Barthes, Deleuze, Bourdieu, Baudrillard, Virilio, Horkheimer, Lasch, Lipovetsky, alebo z domácej scény napr. Šabíka, Bakoša, Mistríka, Gažovú či Soškovú.

Elena Knopová

## AKOU REČOU HOVORÍME O DIVADLE

**Základné pojmy divadla – Teatrológický slovník. Spracoval kolektív autorov pod vedením Petra Pavlovského. Národní divadlo a nakladatelství Libri, Praha 2004, 350 strán.**

Základnou úlohou každého slovníka je uľahčiť ľuďom komunikáciu. Prekladové slovníky to majú relatívne jednoduchšie, pretože podľa toho, komu sú určené, obsahujú isté súbory lexikálnych jednotiek v jednej reči a im adekvátne výrazy v inom jazyku, ale aj v tomto type slovníkovej literatúry majú autori najviac starostí vtedy, ak sa stretnú s použitím istého pojmu nielen v jeho primárnej funkcii, ale aj v prenesenom význame. Kvalitnejšie slovníky preto obsahujú nielen bezprostredný preklad konkrétneho pojmu, ale sú obohatené aj o najčastejšie frázy, v ktorých sa – často v nesúvisiach, alebo v úplne iných významoch – používa.

Ambiciózny projekt autorského tímu, ktorý okolo seba sústredil vedúci katedry divadelnej vedy na Filozofickej fakulte pražskej UK Petr Pavlovský súvisí s poznaním, že pre lepšiu komunikáciu o divadle je dôležité ustáliť obsah jednotlivých pojmov, ktoré sa v tejto komunikácii používajú. Pretože divadlo ako umelecký druh, ale i ako súbor rôznych aktivít a činností, ktoré so samotnou umeleckou povahou divadelného diela súvisia, sa dynamicky vyvíja a prax prináša posuny významu využívanej terminológie, ale aj vznik úplne nových pojmov. Slovenská teatrológia sa s potrebou vyjasniť si obsah používaného pojmoslovia relatívne uspokojivo vyrovnala v súvislosti so vznikom Encyklopédie dramatických umení na Slovensku, v českom divadelnom prostredí takýto typ publikácie chýbal (Engelmüllerom redigovaný Ottův divadelní slovník síce začal vychádzať už v roku 1910, skončil však pri písme G a Prolegomena scénografické encyklopedie zo začiatku 70. rokov zostali tiež len torzom pôvodne úctyhodného projektu) a všeobecné slovníky a encyklopédie nedokázali,

prírodzene, tento výpadok nahradiť v dostatočnej miere. Že išlo o problém výsostne aktuálnej dosvedčuje i skutočnosť, že prakticky súčasne s pôvodným Pavlovského slovníkom prišiel na trh aj preklad francúzskeho Pavisovho Divadelného slovníka (Divadelní ústav, Praha 2003, 396 s.<sup>1</sup>).

Skladba odborného tímu, ktorý na prípravu Teatrológického slovníka pracoval, nasvedčuje, že Pavlovský prizval ku spolupráci špičkových českých odborníkov – spomeňme len napríklad, že vo vedeckej redakcii Lenky Jungmannovej heslá pre slovník spracovávala aj vynikajúca odborníčka na východné divadelné kultúry Dana Kalvodová († 2003), shakespeareológ Milan Lukeš, znalkyňa antického divadla Eva Stehlíková, teoretici Jan Hyvnar, Zdeněk Hořínek, Vladimír Just, Ivo Osolsobě, Josef Vinař, historici medzivojnovy avantgardy Adolf Scherl a Ladislava Petišková, znalkyňa českého profesionálneho divadelného kontextu Vítězslava Šrámková a mnohí iní – ale i to, že šéf tímu považoval za vhodné prizvať aj špičkových zahraničných odborníkov, slovenského teatrológa Miloša Mistríka a poľského špecialistu na problematiku bábkového divadla Henryka Jurkowského. Na druhej strane nemožno obísť skutočnosť, že niektoré autoritatívne individuality súčasnej českej teatrológie sa na vzniku takéhoto kľúčového diela (ktoré nepochybne poznačí spôsob uvažovania o divadelnom umení v budúcich desaťročiach) nepodieľali (ide o osobnosti sústredené okolo Ústavu pre výskum dramatickej a scénickej tvorby Jaroslava Vostrého na pôde DAMU). Výsledkom spoločného úsilia autorského tímu je 213 hesiel, zastrešujúcich často súčasne celú sériu súvisiacich pojmov či činností, takže z obsahového hľadiska je téma divadla v širokom zmysle slova zmapovaná a výkladovo pokrytá. Iným problémom je proporcionálna pozornosť, venovanej tomu či onomu fakt. Vďaka spomenutej D. Kalvodovej sa čitateľ dozvie skutočne vyčerpávajúco veľa o japonskom, čínskom či indickom divadle cez explikáciu k nim sa viažúcich kľúčových pojmov,

<sup>1</sup> Vid': BARTOŠ, Lucie: Keď slovník nie je slovníkom alebo Recenzia na Divadelný slovník Patrica Pavisa. In: Slovenské divadlo, 52, č.2/2004, s.171-185.

pokiaľ ide o európske divadelné kultúry, zostávajú autori väčšmi v rovine teórie, teda sú „nad vecou“.

Keďže nie je reálne na ploche recenzie skúmať komplexne heslá a hľadať ich čiastkové klady a zápory, pristavme sa modelovo napríklad pri tom, ako oba „čerstvé“ slovníky definujú – napríklad – pojem divadelná kritika. Pavis zdôrazňuje, že cieľom kritiky je „okamžite reagovať na inscenáciu a referovať o nej v tlači alebo v audiovizuálnych médiách“ a pripomína, že pre kritiku sú najdôležitejším atribútom je aktuálnosť a uzatvára heslo (47 riadkov) konštatovaním, že „nie je možné definovať typický diškurs divadelnej kritiky, lebo hodnotiace kritériá sa menia podľa estetických a ideologických pozícií a podľa implicitnej koncepcie, ktorú si každý kritik o divadelnej činnosti a o inscenácii vytvára“<sup>2</sup> a pripomína i to, že „v súčasnosti je význam, opodstatnenie a vplyv kritiky na úspech predstavenia obmedzený“. Naproti tomu Pavlovský ako autor rovnakého hesla v publikácii *Základné pojmy divadla* (takmer 150 o štvrtinu širších riadkov) na úvod definuje divadelnú kritiku ako zvláštny druh umeleckej kritiky, ktorej „zvláštnosť vyplýva z modálne genetických a funkčných špecifik divadla – teda z nezachytiteľnosti, neopakovateľnosti a tranzitórnosti divadelného artefaktu a divadelnosti všeobecne.“<sup>3</sup> A vysvetľuje postavenie divadelnej kritiky vo vzťahu k teatrologii. Pripomína, že divadelná kritika je „hodnotiaci súd“ a teda kritikou „svojho druhu sú aj divácke reakcie pri predstavení“, že divadelná kritika môže byť publikovaná i neverejná (súkromný archív kritika, interné hodnotenia), zdôrazňuje, že ide o subjektívny hodnotiaci postoj odborníka, ktorý je reflexiou konkrétneho divadelného predstavenia a teda len v obmedzenej miere (aranžmán, scénografia, text, svietenie atď.) ho možno akceptovať ako reflexiu inscenácie (na kvalitu hereckej tvorby výrazne vplýva kontakt s publikom, ktoré je na každom pred-

stavení iné). Pavlovský považuje za dôležité toto: „Situácia divadelnej kritiky je mimoriadna, pretože budúcnosť už nemá hodnoteného diela k dispozícii. Často sa v umení stáva, že tvorca, nepochopený kritikou ani verejnosťou, je ocenený až po čase, alebo vynikajúceho tvorcu pochopí len menšina. Tieto prípady v divadle nie sú možné, uznanie tvorcu sa tu prejavuje predovšetkým prítomnosťou konzumentov.(...) Z toho vyplýva i zvláštna zodpovednosť divadelnej kritiky voči dejinám, pretože kritika je jedným z najdôležitejších prameňov divadelnej histórie.“<sup>4</sup> Pavlovský stať o kritike uzatvára: „Hlavnou úlohou divadelnej kritiky je vysloviť hodnotiaci úsudok a zdôvodniť ho. To je charakteristika nielen nutná, ale aj dostačujúca. Kritika však môže byť aj sama podrobená kritike – polemike – kritik by mal byť v rovnako zraniteľnej pozícii ako umelec. Skutočná kritika nie je teda iba otázkou kvalifikácie (poznávacej schopnosti), je tiež problémom charakteru (odvahy k osobnému nasadeniu) svojho autora. Preto by v slobodnom a demokratickom režime nemala byť kritika anonymná ani pseudoanonymná.“<sup>5</sup>

Už z toho porovnania vidno, že Pavis pojem divadelná kritika – zjavne pod vplyvom vývoja vo Francúzsku – vníma dominantne ako označenie druhu publikačnej aktivity, na ktorú sa díva s istým dešpektom (veď ako zdôrazňuje, nemá stabilné hodnotiace kritériá). V jeho vnímaní divadla je kritika posúdením kvality hotového divadelného diela. Pavlovský, naopak, zdôrazňuje, že ako sa v procese divadelnej tvorby projektujú do diela subjektívne dispozície tvorcov (autora, režiséra, dramaturga, hercov, scénografa a ostatných spolupracovníkov), v istom okamihu sa tento proces znižuje o subjektívne hodnotiace postoje priamo nezainteresovaného subjektu. Vychádzajúc z historického „príbehu“ českej divadelnej kritiky treba privítať aj to, že Pavlovský zdôrazňuje význam odbornej kritiky pre dôkladné pochopenie diela divákmi, ale i to, že akcentuje

požiadavku charakternosti autora. Rozdiel medzi Pavisovou a Pavlovského koncepciou výkladu pojmu divadelná kritika je symptomatický – Pavis sa sústreďuje na všeobecný, „väčšinový“ obsah pojmu, najmä ako sa zaužíval v modernom západoeurópskom divadle a teatrologii, Pavlovský a jeho tím sa naopak usilujú o maximálne zachytenie konkrét, aj s rizikom obvinenia, že sa usilujú taxatívne definovať nedefinovateľné, ako upozornil vo svojej recenzii Jan Vedral na príklade pojmu divadelný program: „Slovníkový koncepčný kompromis medzi Apollónom a Dionýzom sa častejšie odohráva na úkor ocenenia originálnej kreativity tvorivých činov v prospech ich suchopárnej mumifikácie a usporiadania do pomyselných vitrín. Tak už spomenuté heslo divadelný program je päťkrát obsiahlejšie než heslo dramatický (keď už nenájdeme heslo dramatismus)“<sup>6</sup>.

Napokon, ešte inak k pojmu divadelná kritika napríklad pristúpili poľské teatrologičky Małgorzata Semilová a Elżbieta Wysińska, ktoré upozorňujú, že vývoj divadla v 20. storočí spôsobil i premenu postavenia divadelnej kritiky, a že z činnosti, ktorej úlohou bolo porovnávať jednotlivé diela s kodifikovaným estetickým ideálom, sa stala dynamická aktivita,

využívajúca rozmanité hodnotové systémy a kritériá, a že medzi „novinárskou správou a vedeckou esejou sa objavilo množstvo prechodných foriem“, pričom podčiarkujú, že „dokumentačná funkcia je veľmi stálou úlohou divadelnej kritiky“.<sup>7</sup>

S jednotlivými čiastkovými formuláciami v Teatrologickom slovníku možno súhlasiť či polemizovať, nič to však nemení na tom, že ide o mimoriadne závažný príspevok k definícii súčasného stavu českého myslenia o divadle. Vzhľadom na jeho jazykovú dostupnosť možno predpokladať, že nebude zanedbateľný ani jeho vplyv na slovenskú teatrologiu.

Nezostáva nám než závidieť, že reprezentatívnej českej divadelnej inštitúcii, Národnému divadlu, nie je problematika teoretickej reflexie divadla taká ľahostajná, ako to poznáme z našich zemepisných šírok a že pražské Národné divadlo figuruje ako spoluvydavateľ tejto polygraficky až priam exkluzívnej publikácie. Pre riaditeľa Národného divadla nebola ani jeho opakovane deklarovaná nespokojnosť s kritickým ohlasom operných inscenácií dôvodom, aby sa jeho inštitúcia na neistý osud náročného vydavateľského projektu iba prizerala...

Andrej Maťašík

<sup>2</sup> Citované podľa slovenského vydania: PAVIS, Patrice: *Divadelný slovník*. Divadelný ústav, Bratislava 2004, s. 88.

<sup>3</sup> PAVLOVSKÝ, Petr (ed.): *Základní pojmy divadla*. Národní divadlo a Libri Praha, 2004, s. 63 – 34.

<sup>4</sup> PAVLOVSKÝ, Petr (ed.): *Základní pojmy divadla*. Národní divadlo a Libri Praha, 2004, s. 63 – 34.

<sup>5</sup> PAVLOVSKÝ, Petr (ed.): *Základní pojmy divadla*. Národní divadlo a Libri Praha, 2004, s. 63 – 34.

<sup>6</sup> VEDRAL, Jan: O jednom pokusu vyrovnat se se Základními pojmy divadla. <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=8343>

<sup>7</sup> SEMIL, Małgorzata, WYSIŃSKA, Elżbieta: *Słownik współczesnego teatru*. WAIF, Warszawa 1980

## VEĽKÁ KNIHA DIVADELNÝCH OBRÁZKOV

**Ladislav Vychodil – Ladislav Lajcha: Ladislav Vychodil. Štúdiu, dokumentáciu a biografii napísal Ladislav Lajcha. Vydalo Vydavateľstvo Slovenský Tatran, s.r.o. a Divadelný ústav Bratislava, 2003. Strán 239. ISBK 80-222-0508-7.**

Scénograf Ladislav Vychodil (28. 2. 1920 – 20. 8. 2005) sa dožil tretej monografie. Prvú pripravil Miroslav Kouřil (Slovenský fond výtvarných umení, Bratislava, 1963), druhú Ladislav Lajcha (Tatran, Bratislava, 1980), tretiu opäť Lajcha spolu s výtvarníkom. Všetky tri knihy majú rovnaký názov: Ladislav Vychodil.

Moravský rodák najväčšiu časť celoživotnej tvorby venoval moravským divadlám a Slovenskému národnému divadlu v Bratislave. Obaja sú takmer na deň rovnako starí. SND otvorilo svoje brány 1. 3. 1920. Krátko študoval na Českom vysokom učení technickom v Prahe i na Škole umeleckých remesiel v Brne (profesor Cyril Bouda, Karel Pokorný, Oldřich Blažiček, v Brne Josef Vydra), no pre vojnové udalosti školy nedokončil. Zdokonalil sa v kreslení, hlbšie vedomosti o scénografii získal ako súkromný žiak profesora Františka Tröstra, ktorého počas nacistickej okupácie navštevoval v Prahe. Tröstrové inšpirácie boli pre Vychodila východiskové a trvácne.

Dvadsaťdvaročný talentovaný umelec bez vysokoškolského diplomu stal sa scénografom v novozaloženom Beskydskom divadle v Hraniciach na Morave. Pracoval tam od jesene 1942 do zatvorenia všetkých českých a moravských divadiel nacistami v septembri 1944 a potom krátko po obnovení Československej republiky v roku 1945. Na Tröstrove odporúčanie prešiel z malého vidieckeho divadla hneď na veľkú reprezentačnú a národnú scénu. Nie však do Brna či Prahy, ale Bratislavy. V Beskydskom divadle začínal Klicperom, končil Tylom, Stroupežníckym, no zoznámil sa aj s inými českými či moravskými dramatikmi, ale aj s Ibsenom, Tirsom de Molinom, Shakespeareom. Režiséri boli taktiež zväčša mladí. S menami R. Walter, A. Podhorský, O. Lukeš, B. Janson, M. Pásek sme sa neskôr často stretali pri insce-

náciách významnejších povojnových súborov. Vychodil v Beskydskom divadle, ktoré malo názov od pohoria, priam nádenničil, pracoval skoro ako drevorubač. Drevo, podobne ako u jeho učiteľa Tröstra, stalo sa mu základom mnohých scén. V Hraniciach za jednu kompletnú a tri neucelené sezóny (1942-1945) Vychodil postavil 60 scén pre činohru. Bol neobyčajne činorodý a tá pracovitosť mu zostala do smrti. Prvé práce nemali napodiv začiatočnicke nedostatky. Scénu k Shakespeareovej komédii Skrotenie zlej ženy mohol ponúknuť pred otváracie predstavenie Novej scény Národného divadla. Režisér D. Želenský ju prijal (1946) a kritika pochválila, rovnako ako všetky Vychodilove vstupné výpravy na javisku SND, k trom Puškinovým malým tragédiám Kamenný hosť, Mozart a Salieri, Skúpy rytier v réžii J. Budského (druhá premiéra v prvej povojnovej sezóne, 25.10.1945) a k Pucciniho opere Tosca v réžii B. Gavellu (taktiež druhá operná premiéra v onej sezóne, 14. 11. 1945).

Povojnová éra divadla v Bratislave je teda spojená s Vychodilovým menom od prvých premiér v činohre i opere (neskôr aj v balette, muzikáli) až po súčasnosť. Na javisku Opery SND niektoré výpravy prežili svojho tvorca (G. Puccini: Bohéma, réžia V. Věžník, 1994, G. Verdi: Don Carlos, réžia J. Bednárík, 1997; M. Dubovský: Tajomný kľúč, réžia P. Smolík, 2000). S Operou SND Vychodil spolupracoval až do konca 20. storočia, s Činohrou o desať rokov menej. Naposledy navrhol scénu pre Vajdičkovu inscenáciu Ibsenovej Divokej kačky (23. 11. 1990). Hrala sa len dve sezóny. Svoju neprítomnosť na národnom činohernom javisku umelec dlho trpkoo znašal. Veď ho aj vyprevadili na večnosť cez divadelné prázdnyiny nie z Činohry, pre ktorú už dávno „zomrel“, ale z Opery, kde je aj po smrti živý.

Polstoročná prítomnosť Ladislava Vychodila v našom divadelníctve sa nedá porovnať so žiadnym iným scénickým výtvarníkom. Pracoval pre všetky bratislavské javiská i javištiatka. Prvá opona Novej scény (1946) aj Divadla Pavla Országha Hviezdoslava (1955) sa dvihla nad Vychodilovou scénou. Malú scénu SND (1962) prenechal mladším, najmä Č. Pechrovi a svojmu žiakovi V. Suchánkovi. Sám si ten priestor vyskúšal až po štyroch rokoch, pri

uvedení krátkej hry J. Topola Mačka, na koľajniciach, a aktovky H. Pintera Milenec v réžii P. Mikulíka (25. 9. 1966). Vychodil vyprojektoval i vybudoval „továreň“ na výrobu divadelných dekorácií pre SND aj iné divadlá, dokonca zahraničné. Umelecko-dekoračné dielne SND sprevádzkovali na jeseň 1959. Podľa viacerých zahraničných odborníkov bolo a je to vynikajúco naprojektované a postavené odborné pracovisko. Vychodil, čo navrhol, nakreslil, to pod jeho vedením a dohľadom umeleckí remeselníci, maliari, stolári, zámočníci, čalúnnici a rad ďalších špecialistov vyrobili. Vychodilove návrhy neboli len maliarsky či kresliarsky približné, ale technicky presne rozkreslené. Pracoval ako umelecký šéf výpravy trojsúborového divadla (činohra, opera, balet) so všetkou zodpovednosťou, presnosťou, profesionálnou dokonalosťou. Jemu sa nemohlo stať čo jeho predchodcovi scénografovi Ludovítovi Hradskému. Ten pre Borodáčovu inscenáciu Hviezdoslavovej tragédie Herodes a Herodias navrhol a namaľoval pompéznú dekoráciu, ktorú však pre veľkosť zle zameraných kulis nemohli na javisku postaviť (1937). Vtedy sa dekorácie privádzali do divadla tesne pred premiérou. Tak scénograf musel zimprovizovať výpravu zo závesov a schodísk. Kritika – nepoznajúc pozadie vzniku tejto scény – privítala „novátorstvo“ inscenátorov. Vychodilovo novátorstvo bolo vždy bez úvodzoviek, domyslené a presne podľa plánov uskutočnené. Vychodil nastúpil do SND ako priekopník modernej scénografie a na tomto poste so všetkou poctou vydržal. Vychoval si nástupcov. Najprv to bol Vladimír Suchánek v činohre, Pavol Gábor v opere a balette, Otto Šujan na Novej scéne, v posledných rokoch majstra vystriedal pri činohernom i opernom zánri Jozef Ciller, ktorý vyzrel na osobnosť v Martine, či náš najvýznamnejší praktik i teoretik scénografie Ján Zavorský. Hoci kostýmy Vychodil navrhoval ojedinele (no o tejto umeleckej aktivite nie je v knihe ani zmienka), za jeho žiačku sa považuje Helena Bezáková. Jej štylizované, z netradičných látok ušité kostýmy boli v plnom súlade so strohosťou Vychodilových výprav vyrobených často taktiež z málo používaných materiálov.

Ladislav Vychodil v SND zažil a zväčša i prežil deväť riaditeľov (Andrej Bagar, Martin

Gregor, Ivan Teren, Ivan Turzo, Ján Kákoš, Ivan Petrovický, Miloš Pietor, Dušan Jamrich, Miroslav Fischer a opäť Jamrich). Keď som v roku 1990 k sedemdesiatinám umelca otváral výstavu, ktorú v Slovenskej národnej galérii z jeho diela pripravila Dagmar Poláčková, mohol som na vernisáži privítať až piatich riaditeľov SND, Miloša Pietora, ktorý bol krátko v novej funkcii, i jeho predchodcov Terena, Turzu, Kákoša a Petrovického. Výnimočnú udalosť dokumentuje aj fotografia v recenzovanej publikácii (s. 235). Vychodil bol naozaj veľmi dlho doma v SND. A ako doma v činohernoperných divadlách rodnej Moravy (Brno, Ostrava, Olomouc, Opava). Do Prahy scénografa zo Slovenska nepozývali často. Napriek tomu tam s režisérom Alfrédom Radokom v Mestských divadlách pražských napísal jednu z najvýznamnejších kapitol svojej scénografie. Pri hostovaní v Štátnej opere aj v „Zlatej kaplnke“ ho zaradil do svojho tímu režisér Jozef Bednárík.

Svet ponúkol Vychodilovi predovšetkým činoherné javiská, menej hostoval na operných či muzikálových scénach. Najprv ho oslovil Krakov (1959). V šesťdesiatych rokoch, pracoval pre Saratov, Viedeň, Nový Sad, Sofiu a Budapešť, v sedemdesiatych pre Ľubľanu, Lipsko, Santa Barbaru, Malmö. Štokholm, Berlín, Tampere, Záreh, Antverpy, v osemdesiatych pre Borås, Montreal, Tokio, Oslo, San Diego, Kyjev. Uvádžam iba miesta prvého hostovania, no v týchto viac než dvadsiatich mestách Poľska, Ruska, Rakúska, Srbska, Bulharska, Maďarska, Slovinska, Nemecka, Spojených štátov amerických, Švédska, Fínska, Chorvátska, Kanady, Japonska, Nórska či Ukrajiny nebol iba raz, niekam prijal nové pozvania. V zahraničí ho chceli mať pri sebe Branislav Kriška či Jozef Bednárík, ale našiel spoločnú inscenačnú reč aj s mnohými cudzími režisérmi, najmä so Švédmi J. Halfenom, J. Håkansonom, R. Lythom, J. Lewinom v Malmö a v Štokholme, s Nórmí P. Løkkebernom a P. Skjønbergom v Oslo. Najmä v Škandinávii si Vychodila obľúbili a on mal k severským krajinám horúci vzťah. Poctili ho, aby navrhol scénu k Shakespeareovej tragédii Romeo a Júlia, ktorou otvárali novú budovu Det Norske Teatret v Oslo (1985).

O tomto všetkom prináša málo slov, no zato veľa malých i veľkých obrázkov prítomná reprezentačná publikácia vydavateľstva Slovenský Tatran a bratislavského Divadelného ústavu v edícii Profily. Copyright na knihu majú obaja Ladislavovia, Vyhodil i Lajcha (zdôraznil to aj Fero Jablonovský, ktorý knihu „divadelne“ pútavo graficky upravil, navrhol prebal i väzbu), no podľa informačného textu o publikácii, Lajcha napísal štúdiu, dokumentáciu, biografiu a zostavil aj obrazovú časť. Vyhodil teda nepohol ani prstom. Mohol si publikáciu aspoň starostlivo prezrieť a zabrániť nepríjemným omylom.

Lacovia knihu venovali Ivanovi Lacikovi., kustódovi diela Ladislava Vychodila. Kniha vyšla ako umelcov testament.

Staré latinské porekadlo hovorí, že kvapka nerozleptáva kameň silou, ale nepretržitým kvapkaním. Takou vytrvalosťou sa stal z teatrológa Ladislava Lajcha aj propagátor našej scénografie a predovšetkým diela Ladislava Vychodila.

Ladislav Lajcha ukončil pražskú Akadémiu múzických umení prácou o dramatikovi Ivanovi Stodolovi. Potom s ním v Slovenskom divadle urobil prvý rozhovor, no po smrti dramatika stratil oň hlbší záujem. Začal písať širšie state o našich hercoch (publikoval ich v tomto časopise), zozbieral a vydal dokumenty dokladajúce Zápas o zmysel a podobu SND, bol spoluautorom štúdie o nejasných a zatemňovaných miestach v povojnových dejinách nášho divadelníctva. Ako redaktor denníkov Smena a Pravda venoval sa aktuálnym problémom divadla, písal kritiky o činoherných predstaveniach. Scénografickú zložku v nich nepreferoval, ani neprejavil o ňu hlbší záujem. Skôr naopak: ako ostatní kritici ani on si ju takmer nevšimol. Scénografii sa začal venovať nečakane, bez školenia, po nástupe totality. Vyhodil sa tak možným problémom. O scéne nebolo treba veľa ideologizovať. Písal viac o ideách hier, ako o umeleckej svojráznosti výtvarníkov. Najprv ho zaujal odkaz Ľudovíta Hradského, state Burianovho scénografa a prvého Vychodilovho monografistu Miroslava Kouřila, ďalej tvorba dominantného scénografa SND v tridsiatych rokoch Františka Tröstra. S.J. Hilmerom o ňom vydal monografiu (Bratislava, 1983).

Lajchov záujem o českých scénografov tvoriacich na Slovensku trvale zakotvil v rozsiahlom diele Ladislava Vychodila. Po kratších článkoch a húževnatej dokumentaristickej robote vydal o ňom dve monografie (Tatran, Bratislava, 1980 a prítomná knižka).

Vyhodil a jeho tvorba je východiskom aj ďalšej Lajchovej knihy o našich scénografoch, prevažne Vychodilových žiakoch, Súčasná slovenská scénografia (Pallas, Bratislava, 1977).

O Vychodilovi Lajcha tak často písal, držal reč či dostal hlavné slovo, až hrozí jemu i nám, že sa mu nedostane nových slov a myšlienok o objekte jeho dlhoročného záujmu, o fundamente modernej slovenskej scénografie.

Objemná knižka má len nedlhú, desaťstránkovú stať s názvom Divadlo sveta. Veľa postrehov z nej sme si už dávnejšie prečítali. Stať je vlastne farbistejšie prerozprávaná biografica z konca knihy. Cestu scénografa autor sleduje cez spoluprácu s významnými režisérmi doma aj v zahraničí. Takúto možnú koncepciu štúdie si Lajcha načrtnol už v katalógu výstavy Vychodilovho súborného diela roku 1990. Tamten príspevok nazval Režisérske partnerstvá Ladislava Vychodila. Teraz krátke, anglické, nemecké a francúzske resumé napísal Stretnutia s režisérmi. Podľa tohto zámeru koncipoval aj jednotlivé obrazové kapitoly knihy. Dal im názvy Ladislav Vychodil a Jozef Budský (s. 44-59), Tibor Rakovský (s. 60-69), Miloš Wasserbauer (s. 70-71), Jozef Palka (s. 72-73), Kornel Hájek (s. 74-75), Alfréd Radok (s. 76-105), Alois Hajda (s. 106-117), Bedřich Jansa (s. 118-129), Václav Věžník (s. 130-139), Branislav Kriška (s. 140-151), Miloš Pietor (s. 152-163), Jozef Bednárík (s. 164-173). Najväčšiu Lajchovu pozornosť si vyslúžil (aj zaslúžil) Radok, o čosi menšiu a nezaslúžene umenšenú Budský i Rakovský.

Operných režisérov Věžníka, Krišku a Bednáríka podelil autor rovnakou pozornosťou, Palka a Hájek sa dostali do knihy jedinou inscenáciou. Režiséri sú zaradení v poradí, ako sa s nimi scénograf postupne stretal.

Ďalšia skupina scénických návrhov má nadpis Ladislav Vychodil a svetové divadlo. Tu sú návrhy, makety scén, či zábery z inscenácií, ktoré Vychodil (opäť podľa časovej postupnosti) urobil pre divadlá vo Viedni, Lipsku,

v Sante Barbare, Sofii, Malmö, Tampere, Montreali, Štokholme, Antverpách, v meste Borås, v San Diegu, Oslo. Je tu viditeľné úsilie dokumentovať scénografov „zemepis“. Viaceré z návrhov sú iba variáciami na scénické riešenia iných titulov, hier z domáceho javiska. Samostatnú a pomerne veľkú kapitolu dostal Pal Løkkeberg z Osla (s. 188-193) a ešte širší priestor Jan Håkanson zo Štokholmu (s. 194 – 219).

Obrazová časť knihy jednoznačne dominuje. Vybrané inscenácie uvádza farebný, maliarsky, obrazne príťažlivý návrh (výnimočne maketa), neraz zaberajúci celú stranu. Realizáciu návrhu sprevádzajú fotografie z inscenácií. Fotografie celku i detailov, farebné i čiernobiele. Táto konfrontácia svedčí o vysokej profesionálnej úrovni Vychodilovej tvorby. Nikde nie sú nezrovnalosti medzi návrhom scény a jej javiskovou podobou. Prispieva k tomu aj javiskové svietenie, ktoré je súčasťou scénografickej tvorby.

Pri tejto druhej Vychodilovskej monografii sa Lajcha usiloval priniesť podľa možnosti iné dokumenty aj o starších a dominantných scénografiách. Vrcholnú spoluprácu s Radokom, Budským či s Kriškom alebo Bednárikom musel pripomenúť aj s notoricky známymi návrhmi. Celistvejší, no žiaľ už aj uzavretý obraz o širokých scénografických aktivitách obzerateľ knihy získa študovaním návrhov z posledného obdobia a najmä zo zahraničných spoluprác.

Súhrnný obraz o Vychodilovom uzavretom diele prináša v závere knihy Súpis scénografie (s. 220-230). Inscenácie sú zoradené podľa rokov, od 1942 po 2001. Údaj o každej inscenácii obsahuje meno dramatika, názov hry, meno režiséra, názov a miesto divadla. Pre orientáciu bežného čitateľa to stačí, v lepšej orientácii by mu pomohlo označenie, o aký žáner ide. Vyhodil navrhoval scény pre činohry (a rôzne, prevažne poetické pásma), opery, operety, balety a muzikály. Lajcha však takéto potrebné označenia neurobil. Nikde neuvádza ani počet Vychodilovych scén. Podľa jeho súpisu (nepočítali sme inscenácie, ktoré uvádza dvakrát, napr. Cikkerovho Jura Jánošíka v SND 1972, Toscu v Ostrave 1997 aj 1998 či Cigánskeho baróna v Košiciach roku 1990 aj 1991, správny je druhý údaj), Vyhodil navrhol a rea-

lizoval celkom 549 scén. Z toho 367 pre činohry (a scénické pásma) a 193 pre hudobné a tanečné divadlo (157 scén pre opery, 16 pre balety, 13 pre muzikály, 7 pre operety). Činohra teda bola v popredí Vychodilovho záujmu. Nie však vždy. V Hraniciach na Morave bolo len činoherné divadlo, po vstupe do SND musel bez predchádzajúcich skúseností venovať pozornosť obom žánrom, po Puškinovi, hneď Puccinimu a zakrátko aj baletnému Čajkovskému. Zo začiatku v mnohých sezónach vo Vychodilovej tvorbe činoherný žáner prevažoval nad operným, no nachádzame tu scény k tým najväčším hudobno-dramatickým projektom národnej opery, opätovne k obom operám Suchoňa (aj v zahraničí), ku všetkým opusom Cikkera. Nadovšetko miloval Janáček, no scenoval takmer stovku diel (mnohé viacnásobne) od baroka po modernu, od Glucka či Händla, Purcella, od Bartóka, Berga, Stravinského, Šostakoviča. Po šesťdesiatych rokoch nenájdete u Vychodila sezónu bez opernej či muzikálovej inscenácie. V sedemdesiatych sa oba žánre začínajú vyvažovať, v osemdesiatych už neraz opera prevažuje nad činohrou. V roku 1994 ne navrhol ani jednu scénu pre činohru, no až 7 pre operu a 2 pre muzikál. S činoherným režisérom nepracoval ani v rokoch 1996, 1997, 1999, 2000, 2001. Začínal ako činoherný scénograf, skončil ako operný. Najveľkolepejšia bola jeho scéna pre prvé uvedenie Suchoňovho Svätopluka (1960), operný pôdorys a monumentálnosť vložil aj do scény pre historickú fresku A. K. Tolstého Ivan Hrozný (1947).

Dokumentácia zahrňuje veľké množstvo autorov i diel. Uvádza sa až na pár výnimiek správne. No muzikál Burtona Lanea, ktorý upravili a popularizovali Voskovec s Weričom sa nevolá Divotvorný klobúk, ale Divotvorný hrniec (s. 229). Niekďajšia operná a baletná pobočná scéna českého Národného divadla sa osamostatnila pod názvom Štátna opera. Lajcha na jednej jedinej strane (230), pri rokoch 1995, 1996 okrem správneho názvu používa aj dva nesprávne, Statní divadlo či Smetanovo divadlo. Názvy divadiel uvádza zväčša v plnom znení, používa však aj skratky. Tie však v knihe zabudol vysvetliť, rozpisovať.

Knižka je predovšetkým obrazovým svedectvom o Vychodilovom scénografickom

umení. Preto nesprávne popísanie niektorých fotografií z inscenácií či návrhov scén nás najviac mrzí. Medzi zábery z inscenácie Purcellovej barokovej opery Dido a Aeneas v SND sa dostala aj veľká fotografia z Frešovej rozprávkovej opery Martin a slnko (s.149). Najväčšie zmätky sú v monografii pri inscenáciách Miloša Pietora. Scénické návrhy na stranách 152 a 153 nie sú pre Tajovského drámu Nový život, ale pre scénickú kompozíciu z diela Tajovského s názvom Hriech. Fotodokumentácia na oboch stranách je však z Nového života.

Ešte väčšie omyly navršil Lajcha pri obrazovej dokumentácii Pietrových réžii Shakespeareových historických hier Henrich IV., Richard II., a Richard III. Sedem scénických návrhov na stranách 158 až 161 nie sú pre Henricha IV., ale pre Richarda III. Z inscenácie Henrich IV. sú len štyri malé fotografie na strane 161.

Fotografie z Richarda III. sú na strane 162, avšak scénické návrhy na tejto i nasledujúcej strane nie sú pre Richarda III., lež pre Richarda II. Z tejto inscenácie na javisku Opery nie sú žiadne doklady o realizácii scény. Škoda, lebo scénograf pomerne zložitú scénu zo železných roštov a drôtových stien (ako to vidieť aj na kresbách) po krátkom čase veľmi zjednodušil,

ba celkom „zrušil“ a hralo sa pred čiernym horizontom. Scéne dominovali figuríny koní v turnajových výstupoch a naturalistické vešanie vzbúrencov. Žiadna iná Vychodilova scéna neprešla takýmito zmenami, nič sa však o nich v knihe nedočítate. Smutné je, že táto shakespearovská „tragédia omylov“ s popisom návrhov a ich realizácie, unikla aj scénografovi. Navyše poškodilo to aj u nás ojedinelú Pietrovu odvahu inscenovať drámy zo Shakespeareovho historického cyklu z anglických národných dejín. V knihe nie je vložený lístoček upozorňujúci na tieto errata. Asi by to pošramotilo celkový vzhľad a úroveň inak neobvyčajne reprezentačnej knihy o „básnikovi priestoru“, ako o Vychodilovi už roky obrazne rojčia bohuznámi recenzenti. Lajcha sa ani druhou monografiou od nich celkom neoddelil. Naše želanie, aby sa v autorovi knihy o scénografovi spojil divadelný vedec, historik s výtvorným teoretikom je asi nespĺniteľné.

Boli sme peknotou nadšení, kým sme si knihu iba prezerali. Keď sme si ju aj prečítali, veľa z toho nadšenia pominulo.

Ladislav Čavojský

## OBRAZ INSCENAČNEJ POETIKY SÚČASNÉHO ČESKÉHO OPERNÉHO DIVADLA

**Petr Petránek – Milan Černý: Daniel Dvořák & Jiří Nekvasil a jejich divadlo. Praha: Národní divadlo Praha, 2004, 320 strán.**

Pätnásť rokov spolupráce operného režiséra Jiřího Nekvasila a scénografa Daniela Dvořáka našlo svoju reflexiu a dokumentáciu v reprezentatívnej publikácii, ktorú v minulej sezóne vydalo Národné divadlo Praha.

Dvojica umeleckých partnerov v českom kultúrnom prostredí zohrala mimoriadnu úlohu pri presadzovaní principiálne nových výkladov operných diel. Ich cesta viedla od štúdiovej Opery Furore (s podnázvom „Opera, ktorá nebrzdí“ cez Štátnu operu Praha do „Zlatej kapličky“. Ich snaha o inscenačne moderné a nekonvenčné divadlo išla ruka v ruku so snahami o dramaturgické inovácie. Tak v Štátnej opere Praha, ako aj v súčasnosti v Národnom divadle dávajú jasne na vedomie, že je im bytostne cudzie ponímanie opery ako hudobnovidelného múzea a uvedomele kráčajú za ideálom moderného režijného divadla v opere. Ich spolupráca má nielen divadelno-poetickú, ale aj výrazne dramaturgickú stránku. Na ňu poukazuje, priam symbolicky, už ich prvá umelecká spolupráca: V roku 1989 uviedli ako svetovú premiéru v Opere Furore fragment Fausta skladateľa Josefa Berga. Už tu sa prejavilo ich smerovanie k antiiluzívnemu divadlu s využitím nápaditých javiskových symbolov a metafor.

Tesne pred politickým prevratom v roku 1989 ich návrh javiskovej podoby Predanej nevesty vyhral súťaž vypísanú Národným divadlom (s cieľom dať reprezentatívne dielu českej opernej klasiky novú, myšlienku a číteniu moderného človeka bližšiu javiskovú podobu). Tento návrh sa však, žiaľ, nerealizoval. Čitateľ publikácie ho však môže konfrontovať s inscenačnou podobou Predanej nevesty uvedenej v Národnom divadle Praha v minulej sezóne (premiéra 12. 11. 2004) Z obdobia tesne pred politickou zmenou pochádza aj ich prvá inscenácia realizovaná na Slovensku, Bohéma, ktorú uviedla opera Štátneho divadla Košice 10. 11.

1989. Už vtedy reprezentoval tím Nekvasil – Dvořák vyhranené javiskové čítenie a ich výklad klasickej veristickej opery zaujal odklonom od veristickej významovosti smerom k symbolickému, ba až mysterióznemu videniu.

Publikácia o každej inscenácii umeleckého tímu Nekvasil – Dvořák prináša základné údaje o premiére, inscenačnom tíme, osobách a obsadení, umeleckú charakteristiku inscenácie a bohatý fotodokumentárny a výtvarný (scénografické a kostýmové návrhy, plagáty a pod.).

Publikácia tak tvorí základ budúcej odbornej monografie o umeleckej spolupráci režiséra a scénografa. Ich spoločné dielo vytvára dôležitú kapitolu moderných dejín českej opernej inscenačnej praxe. Ako dlhodobo spolupracujúci umelci vytvorili osobitý štýl, v ktorom sa spája Nekvasilova tendencia k duchaplnému a expresívne adekvátne vyhradenému herectvu s jasnou dávkou postmoderného odstupu s Dvořákovou scénografickou koncepciou, spájajúcou odkaz avantgardných a progresívnych trendov modernej európskej scénografie (Appia, Craig, Svoboda) s do istej miery surrealistickým výtvarným čítením.

Pätnásť rokov vzájomnej spolupráce sa premietlo do metamorfóz inscenačnej poetiky Nekvasila a Dvořáka. V poslednom období (najmä v operách inscenovaných v Štátnej opere Praha a v Národnom divadle Praha) badať tendenciu k novým výkladom opernej klasiky. Cesta ku klasike však u tejto dvojice viedla cez inscenovanie diel súčasnej opery (často išlo o svetové premiéry) a cez inscenovanie málo známych opier minulosti. Obaja umelci tak v mnohých prípadoch budovali a kodifikovali inscenačný štýl opery úplne od začiatku. To sa potom premietlo aj do ich prístupu ku klasike. Napríklad, v posledných dvoch sezónach mali šťastie (a nebojím sa povedať aj šťast) inscenovať tri najslávnejšie české opery: Predanú nevestu (v ND Praha), Rusalku (v SND) a Jej pastorkyňu (v Opere Ireland v írskom Dubline, neskôr túto inscenáciu prevzali Litovská národná opera a ND Praha). Práve pohľad na inscenácie týchto troch kľúčových opier českej klasiky presvedčivo ukazuje, že Nekvasil a Dvořák sa neusilujú operné diela inscenačným výkladom násilne aktualizovať alebo ich význam prevra-

cať z nôh na hlavu. Ich ideálom je nové čítanie, odmietnutie inscenačných konvencií, ktoré nemajú opodstatnenie vo významovej štruktúre diela, a snaha o modernú symboliku, do ktorej sa výrazne premieta recepcná skúsenosť s rozmanitými trendmi súčasného umenia. Ten, kto prečíta knihu o ich pätnásťročnej spolupráci, pochopí, že ich inscenačná poetika má svoju dynamiku, že neskĺzava do stereotypu a má výrazné paralely s vývinom divadla v Európe. Okrem dokumentácie k štyridsiatim inscená-

ciám obsahuje publikácia úvodnú zasvätenú štúdiu Věry Ptáčkovéj (v češtine a angličtine) a umelecké životopisy protagonistov publikácie, ktoré sú rozšírené o prehľad tvorby, ktorá vznikala mimo ich vzájomnej spolupráce.

Publikácia *Daniel Dvořák & Jiří Nebošil* je cenným príspevkom k poznaniu súčasného českého operného divadla a jeho medzinárodných kontextov.

Miloslav Blahynka

## KOCÚRKOVO PO 175. ROKOCH V LIPTOVSKOM MIKULÁŠI

V predvečer jubilea onoho historického dátumu (22. augusta 1830), ktorý sa vo všeobecnosti považuje za počiatok novodobých slovenských divadelných dejín, uviedlo Spišské divadlo na nádvorí niekdajšieho vrbického Kráľovského hostinca komédiu Jána Chalupku Kocúrkovo. Záslušnosť i prezieravosť uvedenia Kocúrkova na mieste, kde ho Gašpar Fejérpataky Belopotocký pred 175. rokmi divákom predstavil, je nesporná. Hoci tento čin v zhone nášho príliš uponáhľaného pechorenia takmer zanikol a venovala sa mu minimálna pozornosť (mám teraz na mysli pozornosť nadregionálnu, celoslovenskú, pretože takú by si zaslúžil), nijako to neuberá na jeho význame, teda význame symbolickom a spoločenskom. Okrem iného pripomenutie si dátumu a titulu, ktorý stojí na počiatku dejín našej národnej divadelnej kultúry, mohlo sa stať aj zámienkou pre hlbšie úvahy o zmysle a funkcii divadla pri formovaní nášho národa a jeho duchovného či kultúrneho profilu. Najmä inštitúcia, ktorá je tu ustanovená, aby sústreďovala dokumentáciu o našej divadelnej minulosti, Divadelný ústav, mohla túto príležitosť využiť aj produktívne, aj perspektívne a to napriek tomu, že jej ťažiskovým záujmom je profesionálne divadlo. Naše profesionálne divadelníctvo však prirodzene a organicky vyrástlo práve na báze ochotníckeho divadla, čo len celkom nedávno dokumentovala aj rozsahom doteraz najväčšia výstava o minulosti slovenského divadla, ktorej hlavným usporiadateľom bol práve Divadelný ústav.

V samotnom Liptovskom Mikuláši stretlo sa uvedenie Kocúrkova s mimoriadne žilivým prijatím, odohralo sa pred zaplneným hľadiskom a pred vnímavým a vďačným publikom. Najvyšším „hodnostárom“ prítomným na predstavení bol primátor mesta MUDr. Alexander Slafkovský, ktorý pri tejto príležitosti odhalil aj pamätnú tabuľu venovanú historickej udalosti (ide o tabuľu umiestnenú na budove bývalého vrbického hostinca, neskôr premenovaného na Čierny orol, už pri 150. výročí, ale pri rekonštrukcii budovy demontovanej a teraz opätovne umiestnenej v podchode

do nádvorí). O väčšiu a efektívnejšiu propagáciu jubilejného podujatia zaiste sa mohli postarať aj jeho organizátori, pretože pri náhodnom zisťovaní ani tí divadelníci (napríklad kritici, historici či teoretici divadla), ktorí by sa predstavenia radi zúčastnili, nevedeli o ňom.

Len pre obnovenie pamäti žiada sa pri tejto príležitosti zrekapitulovať niektoré skutočnosti, ktoré už dnes akoby upadali do zabudnutia. Predovšetkým to, že predstavenie Chalupkovho Kocúrkova uvedené 22. augusta 1830 „nespadlo z neba“, nebol to skutok náhodný, okrajový či zanedbateľný. Vo vtedajšom Liptovskom svätom Mikuláši bol výsledkom na tie časy bohatého a značne rozkošateného kultúrneho a národne uvedomovacieho podhubia. Popri bohatej ľudovej kultúre Liptova duchovný priestor tohto kraja kultivovali aj jezuitské či piaristické školské hry, v liptovských šľachtických sídlach predstavenia maďarských a nemeckých kočujúcich spoločností, v dôsledku tolerančného patentu Jozefa II. stali sa šíriteľmi kultúry artikulórne evanjelické kostoly a ich farári (v Hybiach a Paludzi) a začala sa tu rozvíjať aj osvietencká a buditeľská literatúra, ktorej predstaviteľmi boli o.i. Pavol Šramko, Jur Kobjay, Ján Klussay, Gábor Fejer-Pataky či Matúš Blaho. Hoci dvadsiate roky 19. storočia poznamenala drsná politická atmosféra po viedenskom kongrese, upevňujúca klesajúcu moc monarchie, začína sa najmä v mladej generácii formovať nový, bojovnejší i konkrétnejší ideovo-spoločenský program, zameraný predovšetkým na kritiku feudalizmu. V tejto situácii popri slovanskej idei hlboko zapúšťa korene idea slovenská. Práve do tejto kultúrnej, ale aj politickej atmosféry siaha začiatok cieľavedomej, osvetovej a národnobuditeľskej, kultúrno-organizátorskej práce Gašpara Fejérpatakyho-Beloporockého. V roku 1821 opúšťa rodnú Paludzu a začína žiť a verejne pracovať v Liptovskom Mikuláši, kde sa popri Michalovi Miroslavovi Hodžovi a Matúšovi Blahovi prejavuje sa ako jedna z najjinicatívnejších osobností vtedajšieho národného kultúrneho pohybu. Tak ako bez Fejérpatakyho zmyslu pre reálne potreby svojej doby nebola by vznikla prvá slovenská požičiavacia knižnica, ani prvé slovenské ochotnícke di-

vadlo, tak bez Hodžovej prítomnosti v Liptovskom Mikuláši nemožno si predstaviť založenie Tatrína a neskôr politicky významné zhromaždenie predstaviteľov národa 10. mája 1848. Národne uvedomovacia misia v týchto rokoch nesporne zohralo aj ustanovenie Diwadla slowanského Swato-Mikulášského, ako nám to dokladá jeho zachovaná Zapisovacia kniha vedená od 10. júla 1830. Inými slovami: slovenská divadelná kultúra má nespochybniteľný dôvod, aby práve vznik toho súboru, ktorý 22. augusta 1830 uviedol v Liptovskom Mikuláši hru slovenského dramatika Jána Chalupku Kocúrkovo, považovala s celou vážnosťou a úctou za počiatok svojich novodobých dejín. Že nešlo o nejaký rozmar, či náhodnú improvizáciu, svedčí aj to, že divadlo založené Fejérpatakym (organizátorom, režisérom i hercom) v neľahkých podmienkach, ale húževnato a cieľavedome vyvíjalo činnosť (s menšími prestávkami) 17 rokov, uviedlo 37 predstavení (o ktorých sú doklady) a uvádzalo hry v tom čase známych a renomovaných dramatikov (Chalupka, Raymann, Štěpánek, Klicpera, Kotzebue, Raupach, Goldoni, Molière a iní).

Patrí ku cti Spišského divadla, že na toto jubileum nezabudlo (na jubileum nemala zabudnúť predovšetkým Činohra SND!) a naštuodovalo Chalupkovo Kocúrkovo síce ako svoj repertoárový titul, ale jeho predpremiéru predstavilo mikulášskemu publiku na historickej pôde prvého verejného uvedenia tejto našej kultovej hry.

Hoci oceňujeme nadovšetko symbolickú a spoločenskú hodnotu uvedenia Kocúrkova v predvečer 175. jubilea na pôvodnom mieste v Liptovskom Mikuláši, priznávame aj cieľavedomú snahu divadla predstaviť Chalupkovu satirickú komédiu v podobe a tvare, ktorá dokáže oslovíť súčasného diváka. Tomuto zámeru podriadil dramaturg projektu Tibor Ferko úpravu pôvodného textu a potom jeho režisér Miro Košický tvar a rytmus predstavenia. Chalupkova hra zaiste nežiari nejakou oslnivou príbehovou či kompozičnou bravúrou, púta na nej najmä ten výsmech pechorenia sa za slávou a svetskými pôžitkami, tá symbolika kocúrkovčiny, ktorá má stále svoje aktuálne

modifikácie. Úprava hry nesiahla na pôvodnú lexiku, hoci príbeh zhustila a najmä ten retardujúci výstup študentov upravovateľ dômyselne rozložil medzi príbehovo nosnejšie výstupy a doplnil hru dobovými pesničkami z knihy Verše pre múdrych a bláznov, ktoré tvoria najstaršiu klenotnicu rukopisnej anonymnej svetskej poézie z rokov 1457 – 1886 a v podstate korešpondujú s pôvodnými, Chalupkom napísanými piesňami. Aj z koncipovania programového bulletinu, rovnako ako z úpravy a jej javiskovej podoby vyplýva, že Kocúrkovo tu bolo pochopené ako symbol, prímer stále platný a stále frekventovaný pojem, ktorý dokrešľuje povahopis aj nášho slovenského človeka. Spišskonovoveskí inscenátori tejto hry sa usilovali preukázať, že dielo má v sebe stále platnú aktuálnosť a podnetnosť. Režisér naštudovania Miro Košický s citom a dôvtipne podčiarkol ironicko-satirické kontúry a vytvoril so súborom spontánnu, ľahko plynúcu a primerane rytmizovanú kompozíciu predstavenia, ktorá má všetky predpoklady, aby zaujala diváka a nenechala ho iba chladným, nezúčastneným pozorovateľom. Navyše režisér si dobre „prečítal“ aj konkrétny priestor nádvorja a rozložil do neho niektoré akcie (napríklad na balkón vo dvore), čím dosiahol ešte silnejší emocionálny, ale aj divadelný účinok. Herci zodpovedne a so zanietením tvarovali svoje postavy a postavičky tak, aby popri ich charaktere zdôraznili aj komediálny odstup. Bolo síce cítiť generačný rozdiel medzi staršími a skúsenejšími hercami (Štefan Labanc či Jozef Gavlák) a mladšími, trochu po povrchu klzajúcimi hercami a herečkami, ale to predstaveniu neubralo na jeho komunikatívnosti i schopnosti diváka pobaviť, rozveseliť a priviesť ho nenásilne k zamysleniu sa nad jednou stránkou našej národnej povahy. V Mikuláši sme napokon videli ešte nie celkom dotvorenú inscenáciu, čo sa prejavilo najmä u mladších hercov v menšej zrozumiteľnosti replík. Analýza predstavenia a hereckých výkonov však nie je zámerom týchto riadkov. Išlo o to, aby sme návrat Kocúrkova po 175 rokoch od jeho prvého uvedenia zaznamenali a ocenili.

**Milan Polák**