

Slovenské divadlo

ŠTÚDIE

Marcel ŠEDO: Je človek bytostne hercom?	6
Dagmar INŠTITORISOVÁ, Dora ČECHOVA: Kritická analýza termínu divadlo jedného herca v slovenskom a českom teatrologickom kontexte	19
Marco CONSOLINI: Dario Fo, dedič commedie dell'arte?	32
Karol MIŠOVIC: Osudové ženy dementujúce sivosť doby. Herectvo Zdeny Studenkovej v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia	39
Lukáš KOPAS: Alegória ako signifikantný umelecký prostriedok barokovej protestantskej školskej drámy slovenskej proveniencie. Na príklade hry Eliáša Ladivera mladšieho <i>Eleazar constans</i>	62
Peter HIMIČ, Anna ZELENKOVÁ: <i>Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch</i> . Adaptácia Jána Palárika a jej stredoeurópske súvislosti	78
Galina KUBALOVÁ, Jana LOPÚCHOVÁ, Patrik KREBS: Narácie a naratívne postupy v kontexte sprístupňovania baletných predstavení pre divákov s ťažkým zrakovým postihnutím	96

STUDIES

Marcel ŠEDO: Is Man, by Nature, an Actor?	6
Dagmar INŠTITORISOVÁ, Dora ČECHOVA: A Critical Analysis of the Term 'Solo Theatre' in the Context of Slovak and Czech Theatre Studies	19
Marco CONSOLINI: Dario Fo, Heir to the Commedia dell'Arte?	32
Karol MIŠOVIC: Femmes Fatales Dementing the Dullness of the Times. Zdena Studenkova's Acting in the 1970s and 1980s	39
Lukáš KOPAS: Allegory as a Significant Artistic Device in Baroque Protestant School Drama of Slovak Provenance. The Case of Eliáš Ladiver the Younger's Play <i>Eleazar Constans</i>	62
Peter HIMIČ, Anna ZELENKOVÁ: <i>Reconciliation or An Adventure at the Harvest Festival: Ján Palárik's Adaptation and Its Central European Context</i>	78
Galina KUBALOVÁ, Jana LOPÚCHOVÁ, Patrik KREBS: Narratives and Narrative Techniques in the Context of Making Ballet Performances Accessible to Audiences with Severe Visual Impairments	96

SLOVENSKÉ DIVADLO 1

Ročník 74/2026

Revue dramatických umení

Foto na obálke:

Tennessee Williams: *Nedeľa pre bolesť ako stvorená*. Slovenské národné divadlo, premiéra 30. 10. 1981. Réžia Peter Mikulík. Zdena Studenková (Dorothea), Deana Horváthová (Slečna Glucková). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

Hlavná redaktorka Michaela Mojžišová.

Redakčná rada: Jana Dudková (Slovakia), Milan Hain (Czech Republik), Vlatko Ilić (Serbia), Jana Laslavíková (Slovakia), Michaela Malíčková (Slovakia), Ewa Mazierska (United Kingdom), Miloš Mistrík (Slovakia), Jan Motal (Czech Republik), Martin Nedbal (USA), Aleks Sierz (United Kingdom), Helena Spurná (Czech Republik), Miloš Ševčík (Czech Republik), Marek Urban (Czech Republik), Jan Vedral (Czech Republik).

Za poskytnutie fotografií ďakujeme Slovenskému národnému divadlu, Divadelnému ústavu, Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, Slovenskej národnej knižnici – Literárnemu archívu v Martine a Národnému divadlu Košice.

Číslo zostavila Michaela Mojžišová.

Preklady do anglického jazyka Monika Dorna.

Technická redaktorka Jana Janíková.

Príspevky sú recenzované.

Časopis je evidovaný v databázach Elsevier SCOPUS, EBSCO (Databáza Elton B. Stephens Company), ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences), DOAJ (Directory of Open Acces Journals), CEEOL (Central and Eastern European Online Library), CEJSH (The Central European Journal of Social Sciences and Humanities), ProQuest.

Vydavateľ a adresa redakcie:

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v.v.i.

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

Slovenská republika

<http://www.udfv.sav.sk>

www.facebook.com/SlovenskeDivadloSAV

Telefón: **4212/ 54 777 193

Fax: **4212/ 54 773 567

E-mail: michaela.mojzisova@savba.sk

IČO 00 586 986

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Číslo bolo zadané do tlače 31. 3. 2026.

Vážení čitatelia,

aktuálne číslo nášho časopisu otvárame netradične – filozofickou esejou s provokatívnym názvom *Je človek bytostne hercom?*. Aj takúto úvahu motivovala ústredná téma prvého čísla 74. ročníka Slovenského divadla, v ktorého centre stojí herectvo z historického, teoretického i praktického hľadiska.

Filmový teoretik a filozof Marcel Šedo, inšpirovaný Shakespearovou metaforou o svete ako divadle, skúma ľudskú existenciu v zmysle existencie hereckej. Vychádzajúc z tradičných konceptov herectva u nemeckého filozofa Hansa-Georga Gadamera a kanadsko-amerického sociológa Ervinga Goffmana sa sústreďuje najmä na udalostnú fenomenológiu francúzskeho filozofa Clauda Romana, autora termínu *advenant*, a spolu s ním odkrýva ontologické dimenzie herectva ako fundamentálneho rozmeru ľudskej existencie. Herectvo podľa Šeda môže predstavovať hermeneutický model pre porozumenie tomu, ako sa *advenant* transformuje, preberá zodpovednosť za možnosti otvorenej udalosti a usádza sa na javisku sveta prostredníctvom reči. „Svet ako javisko tu znamená, že samotné javenie sa sveta je sebapredvádzaním – neustálym vystávaním významu, ktorého sme súčasťou. (...) V tomto zmysle je človek bytostne hercom práve preto, že jeho bytie je od základu bytím v udalosti,“ pointuje autor eseje.

Prípadová štúdia divadelnej vedkyne Dagmar Inštorisovej a pedagogičky literárnej tvorby Dory Čechovej zameraná na divadlo jedného herca sleduje jeho historické premeny a teoretickú reflexiu v slovenských a českých teatrologických publikáciách. Autorky prostredníctvom detailného popisu a analýzy existujúcich slovníkových hesiel evaluujú relevantnosť doterajších výkladových foriem predmetného termínu. Skúmajú ich z hľadiska previazanosti s dobou ich vzniku, zreteľnosti interpretácie, zastúpenia základných inscenačných zložiek, šírky výrazovej škály či interdisciplinárneho prístupu. V závere autorky navrhujú aktualizovanú formuláciu pojmu, v ktorom sa s termínom *divadlo jedného herca* usúvzťažňujú pojmy najčastejšie sa vyskytujúce v analyzovaných zdrojoch, napríklad *monológ*, *monodrama*, *stand-up*, *one man/women show*, *autorské čítanie* a podobne.

K najslávnejším a najvplyvnejším predstaviteľom divadla jedného herca v svetovom historickom kontexte bezpochyby patrí taliansky divadelník, autor i herec, nositeľ Nobelovej ceny Dario Fo (1926 – 2016). Umelcovi, od ktorého narodenia uplynulo práve v týchto dňoch sto rokov, sa vo svojej štúdiu venuje Marco Consolini, profesor divadelnej histórie na parížskej Université Sorbonne Nouvelle. S autorským šarmom i nemalou dávkou provokatívnosti predostiera tézu, že Fo, ktorého s humorom nazýva „geniálnym podvodníkom“, využil – a možno aj zneužil – dedičstvo talianskej *commedia dell'arte*. No ako dokazuje prostredníctvom detailnej analýzy hereckých prostriedkov Daria Fo, „i keď je jeho dedičstvo dosť nelegitímne, práve vďaka týmto ‚klamstvám‘ dokázal vybudovať nenapodobiteľný a neodolateľný štýl hrania a písania, v ktorom to druhé vyplývalo z prvého“. Consolini v štúdiu dospieva k záveru, že unikátnosť umenia Daria Fo nie je výsledkom

lineárneho dedičstva umenia 16. storočia, ale syntézou moderného varieté, mimického školenia a geniálnej mystifikácie. Fo tak neobnovuje zaniknutú prax, ale prostredníctvom „vernej zrady“ vytvára novodobý divadelný jazyk.

Aj text divadelného historika Karola Mišovica reflektuje konkrétnu osobnosť – jednu z najvýraznejších ženských protagonistiek súčasného slovenského herectva, Zdeny Studenkovú (1954). Autor sa zameriava na javiskovú tvorbu umelkyne v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, v období tzv. normalizácie. Na pozadí plastického hereckého portrétu predstaviteľky osudových, vášnivých i problematických žien pomenúva dobovú kultúrnu politiku a jej vplyv na možnosti rastu a rozvoja hereckého talentu v konkrétnych podmienkach divadelnej inštitúcie. Cez charakteristiku dramaturgie a analýzy Studenkovej kreácií sa snaží dokázať, že „zaužívané tvrdenie o ‚zošedivenej‘ činohre Slovenského národného divadla pramení zo stereotypne zúženého pohľadu na túto periódu slovenského divadelníctva“.

Nasledujúca trojica štúdií nemá priamy súvis s ústrednou témou čísla, reprezentuje však dva z dôležitých pilierov publikačnej politiky nášho časopisu, ktorý je priestorom pre nové poznatky z historického výskumu i miestom, kde sa divadelná a filmová veda produktívne prepájajú s ďalšími umenovednými a spoločenskovednými odbormi.

Divadelný historik a estetik Lukáš Kopas, ktorý sa dlhodobo venuje výskumu raronovovekého školského divadla a drámy na území dnešného Slovenska, vo svojom najnovšom príspevku skúma tvorivé uplatňovanie alegórie ako nosného umeleckého mechanizmu v barokových divadelných hrách. Na príklade diela Eliáša Ladiveira mladšieho *Eleazar constans* (1668) dokazuje, že práve prostredníctvom alegórie sa dramatický text stáva nástrojom formácie, keďže integruje estetickú, konfesijnú a pedagogickú rovinu. Ambíciou autora štúdie je nielen doplniť bazálny výskum, ale tiež otvoriť priestor pre ďalšie komparatívne sondy, ktoré by tento marginalizovaný fenomén barokovej protestantskej školskej dramaticko-divadelnej produkcie presvedčivo začlenili do syntetických dejín slovenskej drámy a divadla.

Aj teatrológ Peter Himič a slavistka Anna Zelenková sa obracajú do dávnejšej minulosti, no organicky ju prepájajú s najaktuálnejšou súčasnosťou. Vo svojej štúdií sa zaoberajú vznikom a interpretáciou veselohry Jána Palárika *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* (1862), vychádzajúcej z poľskej predlohy Józefa Korzeniowského *Okrężne* (1847) a jej českého prekladu pod názvom *Obžínky* (1853) od Honoraty Zapovej. Dodnes populárnu Palárikovu hru analyzujú autori v rámci širších európskych historických, spoločenských aj umeleckých kontextov, ktoré boli doteraz neznáme alebo prehliadané. Nie zanedbateľným prínosom ich príspevku je plastická demonštrácia skutočnosti, že v Palárikovej dobe predstavovalo recyklovanie látok, diel, motívov, postáv či celých textových častí akceptovanú súčasť literárnej tvorby, s primárnym cieľom prispieť k budovaniu národnej kultúry, pritiahnúť k slovenskej kultúre čo najširšie publikum a preukazovať slovenskú identitu vo verejnom priestore. Druhá časť textu sa venuje inscenácii košického Národného divadla Košice (2024), na ktorej ako dramaturg a autor úpravy participoval spoluautor štúdie Peter Himič.

Presadzovanie prosociálnych, prohumánnych a inkluzívnych princípov je silným trendom nielen v praktickom divadelnom umení, ale tiež v jeho vedeckej reflexii. V minulom čísle sme publikovali štúdiu o sprístupňovaní divadla nepočujúcej komunite, v tom aktuálnom obraciame pozornosť na zrakovo postihnutých divákov. Špeciálne pedagogičky Galina Kubalová a Jana Lopúchová a divadelný lektor a terapeut Patrik Krebs sa zamerali na stratégie sprístupnenia baletného umenia nevidiacemu publiku, pričom ich výskumnou bázou sa stali predstavenia Čajkovského baletu *Luskáčik* v Slovenskom národnom divadle. V texte poukazujú na limity percepcie osôb so zrakovým postihnutím v kontexte rýdzo vizuálneho umenia a skúmajú možné spôsoby facilitácie umeleckého zážitku. Z pilotného projektu evaluovaného divákmi s týmto typom postihnutia vyvodzujú autori opatrenia, ktoré smerujú k zlepšeniu metodiky sprostredkovania tanečného umenia zrakovo znevýhodnenému publiku. Ide o typ výskumu s vysokým aplikačným potenciálom, poskytujúci východiskovú platformu nielen pre budúce bádanie teatroológov a špeciálnych pedagógov, ale aj psychológov, digitálnych inžinierov či odborníkov zaoberajúcich sa umelou inteligenciou.

Michaela Mojžišová

Je človek bytostne hercom?

Is Man, by Nature, an Actor?

MARCEL ŠEDO

Filozofický ústav Slovenskej akadémie vied, v.v.i.

ŠTÚDIE

ABSTRAKT: Štúdia vychádza zo Shakespeareovej metafory, že celý svet je divadlo, a pokúša sa vytvoriť rámec pre možnosť vnímať ľudskú existenciu ako existenciu hereckú. V tomto smere skúma, do akej miery môže byť fenomenológia Clauda Romano interpretovaná prostredníctvom divadelného myslenia. Vychádza z tradičných konceptov herectva u Hansa-Georga Gadamera a Ervinga Goffmana a následne ich prekladá do ontologického rámca Romanovej udalostnej fenomenológie. Kým Gadamer chápe hru ako sebahrdvádzanie umeleckého diela a Goffman presúva herectvo do každodennej interakcie, tak Romano radikalizuje celé pole tým, že otvára otázku samotného subjektu. Namiesto stabilného „ja“ pracuje s pojmom advenanta – bytosti, ktorú charakterizuje skôr bytie mimo nej samej. Autor štúdie argumentuje, že herectvo môže predstavovať hermeneutický model pre porozumenie tomu, ako sa advenant transformuje, preberá zodpovednosť za možnosti otvorené udalosťou a usádza sa na javisku sveta prostredníctvom reči.

ABSTRACT: This study draws on Shakespeare's metaphor that the whole world is a stage and seeks to establish a framework for perceiving human existence as actorial existence. In this context, it examines the extent to which Claude Romano's phenomenology may be interpreted through the lens of theatrical thinking. It engages with traditional concepts of acting as articulated by Hans-Georg Gadamer and Erving Goffman, subsequently translating them into the ontological framework of Romano's eventual phenomenology. Whereas Gadamer conceives of play as the self-presentation of the work of art and Goffman relocates acting within everyday interaction, Romano radicalises the entire field by interrogating the very notion of the subject. In place of a stable 'self', he introduces the concept of the *advenant* – a being defined by its existence outside itself. The study argues that acting may serve as a hermeneutic model for understanding how the *advenant* undergoes transformation, assumes responsibility for the possibilities opened up by the event, and establishes itself on the stage of the world through speech.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

advenant, udalosť, herectvo, fenomenológia, hermeneutika, figúra, reč, Claude Romano, Hans-Georg Gadamer, Erving Goffman

KEYWORDS:

advenant, event, acting, phenomenology, hermeneutics, figure, speech, Claude Romano, Hans-Georg Gadamer, Erving Goffman

Úvod

Pomôžme si na úvod citátom z hry Williama Shakespeara *Ako sa vám páči*: „Celý svet je divadlo a muži, ženy, každý je v ňom hercom. Každý má svoje ‚príde‘, ‚odíde‘, každý má čas si zahrať v siedmich dejstvách niekoľko úloh.“¹ Tento citát vychádza z koreňov, ktoré siahajú k Jánovi zo Salisbury a k Petroniovi, Shakespeare toto divadlo-svet vo svojej tvorbe systematicky rozvíja a prehľbuje. A pritom je to podivný koncept. Veď keď človek niečo hrá, tak nie je „sám sebou“, maskuje sa, je falošný, neprirodzený, neautentický. Toto aplikujeme aj na naše správanie v nedivadelnom svete. Naproti tomu, úprimnosť je cnosť, pri ktorej sa na nič nehráme, správame sa ako medzi blízkymi, odkladáme masky a roly. Ideálne by bolo, keby sme tie masky a roly ani nemali. Hranie rol v takomto chápaní herectva obvykle znamená, že nám nemožno dôverovať, pretože neustále „niečo hráme“. V očiach druhých sme skrátka nedôveryhodní.

Zároveň však v živote nastávajú situácie, keď roly preberať musíme. Ak nám lekár v ordinácii povie, aby sme otvorili ústa, prípadne na nás policajt zakričí, aby sme zostali stáť, obvykle prijímame danú situáciu a hráme rolu pacienta, respektíve vzorného občana. Autori textov v tomto čísle pravdepodobne prijímajú roly vedcov a uvažujú o problémoch spôsobom, aký by im bol v bežnom živote menej prirodzený. A prijímajú tiež roly potomkov, súrodencov atď. Hranie takýchto rol nám obvykle nerobí žiadny problém, pretože slúži na zaradenie sa do určitej sociálnej skupiny, pričom v prípade rodiny ide o zaradenie fundamentálne – tieto sociálne roly sú samozrejme.

Lenže vyššie zmienený citát sa snaží povedať niečo zásadnejšie. Tvrdí, že „celý svet je divadlo“. V jeho ozvene sa potom môžeme pýtať: Ako hlboko siaha herectvo? Vie nám prezradiť niečo podstatné o človeku? Titulný hrdina inej Shakespeareovej hry, Hamlet, nad týmto herectvom úpenlivo medituje a kladie si nasledovné otázky: Čo je človek? Je to zviera, čo len spí a kŕmi sa? Kvintesencia prachu? Alebo v ňom drieme aj kúsok božskosti? Mohli by sme to preformulovať do nasledovného: Čo robí človeka človekom? A ako má naplniť vlastnú ľudskosť?

Ak sa pozrieme na celú Shakespeareovu tvorbu, aj na úvodný citát z *Ako sa vám páči*, odpoveď je zrejmá: Človek je hercom v divadle sveta. A Hamlet sa vo svojej skepse, ktorá vyplýva z tragických udalostí a z hereckého pokrytectva celého dvora, jeho matky, priateľov, a najmä uzurpátora Claudia, obracia na toto hranie a pýta sa, čo sa vlastne za všetkými týmito maskami ukrýva. Vrhá sa s celou tou novovekou skepsou do svojho vnútra, odbaľuje masky a „slová, slová, slová“² a skúma, čo sa mu za tým všetkým vyjaví. Postupuje ako fenomenológ (resp. fenomenológ postupuje ako Hamlet) a snaží sa dopátrať k esencii človeka pozakrývaného maskami a zmietajúceho sa niekde medzi zvieraťom a Bohom. To váhanie, tá pasivita, tá neschopnosť konať, ktorá Hamleta sprevádza a ktorá ho na sebe samom znechucuje, je priznaním

1 SHAKESPEARE, W. *Ako sa vám páči*. Bratislava : Ikar, 2016, s. 58.

2 Tamže, s. 63.

si toho, že pod všetkými maskami drieme len spomínaný pasívny zver neschopný prekročiť samého seba. A keďže božský pohľad je pre všetky postavy Shakespearovho sveta nedostupný, zostáva len hľadanie v maskách a cez masky.

Podobne postupovali mnohí autori v dejinách západnej filozofie hľadajúci autentický základ človeka. Descartes vyhlásil známe „cogito ergo sum“, Martin Heidegger označil za autentický modus existencie bytie-k-smrti (Sein-zum-Tode), Claude Romano hovorí, že advenant je bytie mimo seba samého. V tejto štúdiu sa pokúsime o niečo podobné, ale trochu iným spôsobom. Skúsime vziať slová o hereckej existencii vážne a uvažovať nad človekom práve týmto spôsobom, a zároveň sa pohybovať primárne v poli fenomenologickej hermeneutiky. Metodologický prístup práce spočíva v postupnom odkrývaní ontologických dimenzií herectva ako fundamentálneho rozmeru ľudskej existencie. Teoretické vymedzenie tohto fenoménu sa opiera o komparáciu hermeneutiky Hansa-Georga Gadamera, sociálnej dramaturgie Ervinga Goffmana a súčasných teórií performancie. Takýto rámec následne poslúži ako interpretačné východisko pre analýzu fenomenologickej hermeneutiky Clauda Romana, ktorej špecifické uchopenie ľudskej existencie poskytuje základ pre hlbšie porozumenie človeku a jeho hereckej podstate. Z toho tiež vyplýva, že výber autorov nie je náhodný; predstavuje gradáciu od hry ako hermeneuticko-estetického fenoménu (Gadamer) cez sociálnu interakciu (Goffman) až po radikálnu udalosť v performancii, čo vytvára nevyhnutný pojmový most k Romanovej udalostnej fenomenológii a hermeneutike.

2. OD ESTETIKY HRY K DRAMATURGII SOCIÁLNA

2.1. Gadamerova hra

Hans-Georg Gadamer na podklade Martina Heideggera (a Johana Huizingu) rozvíja koncepciu hry, hrania a divadla. Herectvo sa v Gadamerovom kľúčovom diele *Wahrheit und Methode* (Pravda a metóda, 1960) stalo základnou estetickou skúsenosťou. Zároveň sa v ňom snažil poukázať na širšie chápané herectvo a špecifický spôsob pravdy, ktorá sa v hraní nachádza.³ Na túto Gadamerovu definíciu nebudeme reagovať len prostredníctvom interpretácie Clauda Romana, ale aj prostredníctvom samotného skúmania herectva.

Hra podľa Gadamera neznamená duševné rozpoloženie tvorca či diváka, prípadne slobodu subjektivity, ktorá hru hrá. Hra uňho znamená spôsob bytia samotného umeleckého diela. A práve na pojme hry sa ukazuje, že nie je vhodné opisovať estetické vedomie v akomsi póle stojacom v opozícii voči dielu. V tomto kontexte je podľa Gadamera kľúčové, že hráč, prípadne herec, je vážne zaujatý hrou, musí ju brať vážne a nemôže sa k nej vzťahovať ako k predmetu. „Subjektom“ skúsenosti umenia uňho nie je subjektivita, ale umelecké dielo – hra má prednosť pred vedomím

³ V štúdiu čerpáme z českého prekladu Davida Mika. GADAMER, H.-G. *Pravda a metóda I. Nárýs filosofické hermeneutiky*. Praha: Triáda, 2020, s. 111. Citáty z českého jazyka prel. M. Šedo.

hrajúceho.⁴ Aj preto má podľa Gadamera „hra svoju vlastnú bytnosť“ a „hráči hru len predvádzajú“.⁵ Pod hrou Gadamer rozumie pohyb, ktorý nemá pevne vytýčený cieľ, pri ktorom by končil. Ide o „pohyb prelievania sa sem a tam“, a práve tento pohyb je tu kľúčový, pretože vyplýva akoby sám zo seba.⁶ Je to hra, ktorá sa hrá. Základnou charakteristikou je podľa Gadamera to, že „hranie znamená, že som hraný“.⁷

Hra tak akoby subjektu brala iniciatívnu rolu, ktorá je spätá s úsilím, charakterizuje ju skôr ľahkosť. Aj prírodu chápe Gadamer ako hru bez účelu a zámeru, ktorá sa neustále a bez námahy sama obnovuje. Preto je podľa neho hranie prírodným dejom, v ktorom sa, podobne ako príroda sama, seba predvádzame. Seba predvádzanie prírody tu Gadamer definuje v zmysle hry svetla alebo hry farieb.⁸

Samotná hra je však definovaná aj hranicami, respektíve pravidlami. Najlepšie je to vidno pri športových hrách, ktoré sa od seba líšia napríklad povoleným kontaktom s loptou. Podľa Gadamera si však hra predovšetkým vymedzuje pole pôsobnosti prostredníctvom hraníc pôsobenia, napríklad javiska, prípadne štadiónov s presne definovaným územím, za ktorým sme už „mimo hry“, tak ako je aut vo futbale. Ľudská hra si podľa Gadamera vyžaduje svoje miesto a je v „sebe uzavretým svetom“.⁹

Je dôležité uvedomiť si aj to, že hra niečo hrá a „toto hranie samé má svoju určenosť, ktorú si hráč volí“.¹⁰ Splnením úlohy je úspešné predvedenie hry. Práve preto hovorí Gadamer o „seba predvádzaní hry“, pretože znázorňuje samu seba: „Seba predvádzanie hry spôsobuje, že herec či hráč, ktorý niečo hrá, t. j. znázorňuje, akoby týmto hraním dospel k predvádzaniu samého seba.“¹¹

Gadamer tak dospieva k nasledujúcim záverom: Hra je pohyb, a práve táto hra sa hrá. „Subjekt“ je akoby len v jej vleku, je do nej pohrúžený. Z hry si berie svoje úlohy a v rámci hry sa otvára okoliu – divákovi, celému spoločenstvu a svojim spoluhercom. Mohli by sme tak povedať, že hra podmieňuje skúsenosť a je vysvetliteľná až aposteriori, čiže zo samotnej hry. Herec musí byť do nej pohrúžený, berie si z nej nový význam a nachádza v nej svoje úlohy.

Problémom pre potreby tejto štúdie je však toto: Hra je pre Gadamera vymedzeným priestorom, do ktorého subjekt chce vstúpiť, a až v rámci neho sa stáva hráčom a hercom. Akoby bol teda pôvodne subjektom a až následne sa prostredníctvom vôle môže presunúť do vymedzeného herného územia, kde ho už vedie samotná hra. Na druhej strane tu však už Gadamer načrtáva zaujímavú interpretáciu, keď poukazuje na hravý rozmer samotnej prírody a na prednosť hry pred vedomím hrajúceho.

4 Tamže, s. 106.

5 Tamže, s. 109.

6 Tamže, s. 105.

7 Tamže, s. 107.

8 Tamže, s. 106.

9 Tamže, s. 109.

10 Tamže, s. 108.

11 Tamže.

2.2. Erving Goffman a svet ako divadlo

Vyššie citované Shakespearovo motto prevzal a rozvinul sociológ Erving Goffman vo svojej knihe *The Presentation of Self in Everyday Life* (Všetci hráme divadlo, 1956). Práve v tomto Goffmanovom spise bol predstavený takzvaný dramaturgický obrat v sociológii. Táto mikrosociologická škola začala cez metaforu herectva skúmať každodenné interakcie. Goffman ukázal, ako sa formuje identita prostredníctvom rôznorodých interakcií a ako sa ľudia snažia maskovať a prostredníctvom hrania rol kontrolovať rôzne situácie. Či už ide o zvládanie konfliktov v rodine a na pracovisku, alebo o prezentovanie sa pred ľuďmi, pri všetkých týchto situáciách môžeme sledovať hranie rol. Ideálnym príkladom, ktorý uvádza Goffman, je čašníčka, ktorá sa v rámci svojej práce musí naučiť udržiavať hranicu medzi istou mierou úslužnosti a profesionálneho odstupu, a zároveň si zachovať nadvládu nad danou situáciou.¹² Na to podľa Goffmana slúžia rôzne sociálne zručnosti a spoznávanie zvyklostí v rámci skupiny.¹³ V tomto snažení môže byť samotný „herec“ úprimný alebo falošný, ale predovšetkým je to samotná hra, v zmysle zarámovania situácie, v ktorej sa hra hrá a ktorá vytyčuje roly pre predvádzanie sa.

V každodenných aktoch automaticky vytvárame, prípadne vstupujeme do divadelného rámcovania situácií a preberáme roly, ktoré k týmto situáciám patria. V bežnom živote sa v špecificky sociálne rámovanom svete snažíme tieto roly správne zahrať vďaka dôsledne zvládnutému hereckému elementu. Aj preto Goffman definuje performanciu ako „akúkoľvek aktivitu vykonávanú účastníkom v danom okamihu, ktorá umožňuje akýmkoľvek spôsobom ovplyvňovať ostatných účastníkov“¹⁴. Na tomto tvrdení by nebolo nič provokujúce, avšak Goffman v istej fáze zachádza ešte ďalej a tvrdí, že celá identita je len zbierkou sociálnych rol a že ľudská bytosť sa včleňuje do spoločnosti a vzťahov performatívne. Vďaka tomu aj získava predstavu o sebe samom, aj si buduje subjektivitu.¹⁵

Goffman tak ukazuje, že predvádzanie sa, resp. fenomenalita, je určujúcim znakom ľudstva, v podobnom zmysle ako Gadamerom spomínané hry samotnej prírody, ktorá sa následne manifestuje aj do prostredia sociality, spoločnosti a významov. Zároveň to, v kontraste s Gadamerom, ukazuje, že toto divadelné chápanie v zmysle hrania hry nemusíme vyčleňovať do nejakého špecifického kultúrneho módu (na štadióny, divadelné scény), ale že je prítomné pre omnoho širšiu paletu rol, a to aj v prípade, ak herectvo, hranie a roly chápeme gadamerovským spôsobom. Stále však zotrývame pri poňatí herectva, ktoré prichádza odnikiaľ zvonka a do ktorého sa subjekt len dostáva. Goffman síce pomohol ukázať, že herectvo je výnimočne široké a nemusí byť lokalizovateľné len na javisku, ale stále nepovedal nič dôležité o samotnom ľudskom hraní.

¹² V štúdiu čerpáme z českého prekladu Milady McGrathovej. GOFFMAN, E. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha: Portál, 2018, s. 23.

¹³ Tamže, s. 275.

¹⁴ Tamže, s. 15.

¹⁵ Tamže, s. 286.

2.3. Od herectva k performancii

U Goffmana a do istej miery aj u Gadamera sme stále zotrvali v rovine tradičného ponímania herectva, spočívajúceho v hlbokom precítení a poznaní všetkých charakteristík postavy, ktorú herec predstavuje. Súčasná divadelná prax postavená na performatívnosti však k situácii pristupuje odlišne. Jeden z kľúčových teoretikov performancie Richard Schechner uvažuje nad performanciou v opozícii voči klasickému divadlu (tzv. anti-divadelnosť), pričom dôraz nekladie na správne predvedenie danej roly, ale práve na neopakovateľnosť akejkoľvek performačnej aktivity. Nejde teda o sprostredkujúcu tradíciu alebo predstavu herca ako nástroja v rukách režiséra, ale o udalosť.

Divadelný teoretik, režisér a dramaturg Július Gajdoš to interpretuje tak, že v Schechnerovej performačnej teórii herci vlastne nehrajú, ale sú skôr nútení sa nejako správať, a to vo vzťahu k udalostiam či rôznym podnetom. Aj preto je performancia manifestáciou konkrétneho správania, ktoré nemá nič napodobňovať, pričom cieľom je vniesť do hry a na scénu esenciu života, vitalitu, a s tým aj autenticnosť.¹⁶ Práve skrz to vstupuje do hry nenapodobiteľný a neopakovateľný okamih. V nezainteresovanom publiku, ktoré na ulici takéhoto herca uvidí, a pritom netuší, že hrá, to pravdepodobne vyvolá reakciu v podobe neopakovateľného zážitku. Z tohto hľadiska tak má byť performatívnosť chápaná ako jedinečný, singulárny a neopakovateľný zážitok, ktorý nemožno premeniť na opakovanie. Podľa divadelnej teoretičky Eriky Fischer-Lichte vychádza vďaka performačnému umeniu na svetlo niečo úplne po prvýkrát, bez minulosti a bez budúcnosti, niečo, čo sa stane v ahistorickej prítomnosti.¹⁷

Herec sa v tomto performačnom umení ocitá uprostred otvoreného poľa, v ktorom musí reagovať na udalosti a podnety, ktoré nevyplývajú z predchádzajúceho uchopenia nejakého javu prostredníctvom pevného naratívu, ale z udalostí a možností, ktoré prinášajú. Tieto udalosti mu v úzko lokalizovanom divadelnom prostredí rekonfigurujú jeho situáciu a vynímajú ho z predchádzajúceho kontextu, pretože samotná performancia ho má všetkých noriem a kontextov zbavovať. A na to sa potrebuje votkať do udalosti, t. j. otvoriť sa jej. Takáto udalosť mu zároveň môže predpísať úplne inú osobnosť – znovuzrodiť ho.

Gadamer poukázal na dôležitý prvok herectva a sebaпредvázania hry cez herca v spoločensky lokalizovateľnom priestore. Goffman predostrel herectvo v zmysle všeobecnej aktivity človeka v akejkoľvek sociálnej situácii. Performancia zase ukázala dôležitý moment herca, ktorý sa oddáva udalostiam a pod ich vplyvom sa rekonfiguruje. Všetky tri časti tak kladli dôraz na iný aspekt, pričom dohromady ponúkajú nástroje, na ktorých môžeme postaviť interpretáciu. Zároveň však všetky tri prístupy narážajú na hranicu: vždy predpokladajú akési „pozadie“ subjektu, tradície alebo sociálnej štruktúry, z ktorého sa hráč, herec či performer vydáva na scénu. Kľúčové

16 GAJDOŠ, J. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha : Nakladatelství KANT, 2010, s. 83.

17 FISCHER-LICHTE, E. *Estetika performativity*. Praha : Na konári, 2011, s. 143.

prepojenie všetkých týchto momentov a zároveň existenciálne základy, ktoré by sme tiež mohli interpretovať ako herecké, ponúka francúzsky fenomenológ Claude Romano.

3. UDALOSŤ AKO JAVISKO: FENOMENOLÓGIA CLAUDA ROMANA

Fenomenológia udalosti Clauda Romana sa nezačína pri hercovi, ktorý vstupuje na javisko, ale pri situácii, keď sa javisko akoby náhle otvorí pod nami. Namiesto otázky, aké roly hráme, sa Romano pýta, čo sa s nami deje, keď nás niečo prekvapí natolko, že všetky doterajšie roly prestávajú stačiť. Vychádza z presvedčenia, že moderný svet – a rovnako aj mnohé filozofické koncepcie – redukovali skúsenosť na fakty. Udalosti sa stávajú „informáciami“, ktoré sa dajú zaradiť do „súradnicového systému príčin a následkov, štatistík a historických naratívov“.¹⁸ Strácame tak z dohľadu okamih, v ktorom sa niečo stane práve nám. Romano sa pokúša toto miesto získať späť.

Udalosť v jeho výklade nie je len významná epizóda v životopise, ale radikálna premena zmyslu sveta. Nie je odvodená z predchádzajúcich podmienok, nefunguje ako článok v kauzálnom reťazci. Udalosť skôr narúša doterajšie horizonty porozumenia a núti nás nanovo usporiadať to, čomu hovoríme „svet“. Udalosť zároveň podľa Romana otvára čas – minulosť prestáva byť jednoducho „to, čo bolo“, budúcnosť nemožno merať projektmi či plánmi a prítomnosť sa ukazuje ako napätý priestor transformácie.

Takto poňatá udalosť umožňuje uvažovať o herectve inak. Už nejde len o činnosť, ktorú konáme v rámci sveta, ale o momenty, keď sa samotný svet – v tom, ako sa nám javí – mení, a my sme donútení na seba vziať nové figúry, aby sme vôbec vedeli pokračovať. Romano tak poskytuje jazyk pre situácie, v ktorých už nestačí povedať, že ja ako subjekt „hrám rolu“, ale musíme reflektovať, že sa mení subjekt, ktorý hrá.

3.1. Advenant: namiesto subjektu

Claude Romano útočí primárne na historický koncept subjektu, ktorý je zaťažovaný filozofickými problémami už od čias karteziánu, preto zavádza pojem advenanta (l'advenant). Nejde o nový názov pre starú vec, ale o snahu vyjadriť bytie, ktoré sa neustále deje v príchode. Advenant nie je „hotová“ osoba, ktorá má stabilnú identitu a občas sa jej príhodi niečo zaujímavé. Advenant je skôr ten, kto k sebe neustále prichádza v udalostiach, ktoré k nemu prichádzajú. Advenant sa na túto udalosť nepozera zvonku, nie je divákom. Práve naopak, je „zvestovaný“ udalosťou, je adresátom, ktorý musí zareagovať v tom prázdnom priestore dostupnosti, ktorý udalosť vytvorila: „Advenant je ten, pre ktorého udalosti v udalostnom zmysle nie sú ničím iným než týmto prekonfigurovaním možností.“¹⁹

Romano to ukazuje na udalosti narodenia. Advenant je entitou, ktorej sa už niečo stalo (udalosť) – vlastné narodenie si privlastniť nedokáže, nevie si naň ani

¹⁸ ROMANO, C. *L'événement et le monde*. Paris : PUF, 2021, s. 29. Citáty z francúzskeho jazyka prel. M. Šedo.

¹⁹ Tamže, s. 98.

spomenúť. Advenant môže dať sebe cieľ vo svete iba tým, že pochopí sám seba vo svetle možností v ňom uvedených.²⁰ Na základe toho však nemôžeme hovoriť o pasivite, prípadne aktivite. Advenant môže byť a zväčša aj je „aktívny“, avšak na pôde, ktorá mu bola pridelená. Český filozof Petr Prášek na radikálnosť udalosti narodenia nazerá nasledovne: „Narodenie teda predstavuje pôvodné ‚oneskorenie‘, ktoré je vlastné našej existencii, vďaka ktorému sme za každou udalosťou vždy už pozadu. Dokonca aj istota a zároveň nepredvídateľnosť smrti ako možnosti pochádza z narodenia. Ide teda o pra-udalosť, ktorá bráni existencii, aby sa uzavrela sama do seba; ten, kto sa narodil, nie je mierou toho, čo sa mu deje.“²¹

Tu sa môžeme vrátiť k Shakespeareovi a k tomu, ako si Hamlet kladie otázku, čo zostane po odložení všetkých masiek. Tradičné substanciálne chápanie subjektivity (vychádzajúce z karteziánskej tradície) by odpovedalo: jadro, podstata, esenciálne „ja“. Romano ponúka inú odpoveď: pod maskami neobjavíme pevný základ, ale schopnosť transformácie, schopnosť stať sa „odlišným sebou samým“. Jedinou stálosťou advenanta je to, že sa môže opakovane rekonfigurovať.

V tejto súvislosti nadobúda nový význam aj Romanov pojem zodpovednosti. Ako už bolo naznačené, nejde o zodpovednosť v bežnom morálnom zmysle, ani o rozhodnutie autonómneho subjektu, ktorý si uvedomelo volí správne konanie. Zodpovednosť je u Romana odpoveďou na žiadosť o udalosť. Advenant je ten, kto sa nechá osloviť a otvorí sa tomu, čo „nemožno prevziať“ – teda niečomu, čo nedokáže dopredu vlastniť, pripraviť si, naplánovať. Zodpovednosť je tým pádom prázdny priestorom dostupnosti.²²

Môžeme si pomôcť metaforou rámu: prázdny rám ešte nič neukazuje, ale umožňuje, aby sa niečo ukázalo. Týmto spôsobom uvažuje aj filozof Pavol Suchárek vo svojom koncepte prázdneho rámu ako umeleckého diela s názvom *Toto je svet*.²³ Takýto obraz, ktorý je manifestáciou otvorenosti a prázdnoty, privádza koncept sveta, a to celého sveta, pred nás. Podobne zodpovednosť nie je súborom vopred daných noriem, ale otvorenosťou voči tomu, čo sa nám v udalosti stane. Advenant prijíma riziko, že v tejto otvorenosti príde o doterajší obraz seba samého.

Tento motív je mimoriadne plodný pre naše úvahy o herectve. Ak sme pri Gadamerovi videli, že herec sa musí dať do služby hre a nechať sa ňou viesť, tak u Romana je advenant hercom, ktorý dopredu nevie, akú úlohu mu udalosť prideliť. Zodpovednosť tu znamená nielen odvahu vstúpiť do hry, ale aj niest dôsledky novej figúry, ktorá z udalosti vznikne. V neskoršej interpretácii tu môžeme hovoriť o hereckej zodpovednosti advenanta: o tom, že nie sme zodpovední len za otvorenosť, ale aj za to, ako si osvojíme možnosti, ktoré nám udalosť otvorila.

20 Tamže, s. 129.

21 PRÁŠEK, P. Existence a ontologická hra udalostí. In *Filosofický časopis*, 2019, roč. 67, č. 3, s. 412.

22 ROMANO, C. *L'événement et le monde*, s. 150.

23 SUCHARÉK, P. *Udalosť, prázdno, otvorenie*. Prešov: Prešovská univerzita 2020, s. 169.

3.2. Naladenosť, zúfalstvo a riziko udalosti

Ak udalosti otvárajú svet nanovo, nečinia tak v neutrálnom režime. Claude Romano zdôrazňuje, že každá udalosť prichádza v naladenosti – v atmosfére radosť, smútku, strachu, nádeje či beznádeje. Naladenosť nie je dodatočný psychologický „farebný filter“, ale prvý spôsob, akým sa nám udalosť dáva. Ešte predtým, ako ju dokážeme pomenovať alebo zaradiť, ju už cítime.

V kontexte hereckého rámca predstaveného v tejto štúdiu to znamená, že aj advenant je spočiatku „naladený“ – to je začiatok porozumenia. Vystavenie sa udalosti je spojené s rizikom zúfalstva, teda fundamentálnej naladenosti, v ktorej sa presah udalosti stane takým veľkým, že advenant nedokáže nájsť novú figúru. Svet sa mení na čosi prízračné, možnosti sa rozpadávajú a „ja“ sa nemá o čo oprieť. A tak je advenant v zúfalstve entitou, ktorá akoby ani nejestvovala, a vrcholné utrpenie sa v ňom stáva bezbolestným.²⁴ Ak performancia vyzdvihla jedinečný okamih, tak Romano nám ukazuje, že takýto okamih môže byť aj paralyzujúci: hra sa síce hrá, ale herec nevie, čo má hrať.

Pre ďalšie úvahy je dôležité, že práve tu sa začína otvárať priestor pre hermeneutiku. Ak sa advenant nechce nechať definitívne zahltiť zúfalstvom, musí nájsť spôsob ako udalosť uchopiť – nie v zmysle úplnej kontroly, ale v zmysle postupného osvojovania si nového sveta, ktorý udalosť otvorila. Tu sa opäť ukazuje paralela s herectvom: cez jemné impulzy, gestá, skúšanie rol a figúr sa začíname v udalosti orientovať.

3.3. Figúra a zodpovednosť: advenant v pohybe transformácie

Ničota, ktorá u advenanta nachádza svoj vrcholný výraz v mutizme zúfalstva, predstavuje samo jadro advenantovho bytia vo svete. Advenant je totiž ten, v ktorého vnútri nedrieme žiadna esencia. Je to príchod udalosti, ktorá ho rekonfiguruje a privádza k sebe. Advenant sa tu otvára, čím sa sám sebe vzdaluje a rozdvaja sa, aby sa následne seba vzdal a prijal tohto vyvstávajúceho dvojníka. Advenantovo „staré ja“ tu však nezomiera a nerodí sa nanovo, pretože to by si vyžadovalo identitu.

Bytie advenanta je bytím mimo seba samého, čo je logické vzhľadom na to, že udalosti predchádzajú jeho narodeniu, ako aj vzhľadom na transcendentálnosť udalosti. V advenantovom bytí je kľúčový práve rozmer rekonfigurácie a zodpovednosti, ktorú má advenant vo vzťahu k udalosti. Z tohto hľadiska prekrýva prázdno tým, že preberá figúru, ktorá je manifestáciou ľudského vzťahu k svetu a k situácii, ktorá ho obklopuje. Táto figúra tvorí rám, skrz ktorý sa do advenanta privádza jednota sveta. Súčasne však má tento rám špecifickú podobu. Toto odovzdávanie sa znamená otvárať sa neustálym zmenám významu, odovzdávať sa udalosti a rodiť sa stále nanovo. Pričom rodiť sa stále nanovo a rekonfigurovať sa vyžaduje modus bytia herca, ktorý sa vkladá do každej novej figúry, necháva sa ňou prenikať a transformuje sa vôkol nej.

Ak chceme v súvislosti s Romanom hovoriť o herectve, musíme ukázať produktívne vymedzenie, prípadne i rozvinutie tohto pojmu v jeho filozofii. Herectvom tu

chápeme advenantovu kapacitu stať sa novým sebou samým, ktorú vymedzuje stav, keď sa v situácii vždy už nachádza. Už je novou figúrou, ale ešte sa nedokáže znovuzrodiť, hľadá sa prostredníctvom tohto sebazvťahu. Lenže ako sa hľadá? Ako dospieva k tejto role?

Už sme uviedli, že na počiatku bola naladenosť. Práve prostredníctvom nej začína rozvíjať v udalosti stratené ja niečo nové. A toto rozvíjanie je zároveň vždy už rozvíjaním rol, ktoré boli vnesené do sveta udalosťou. Rol, ktoré mu boli udalosťou dané. Ich prebráním sa postupne transformuje, môže sám seba začať vnímať a chápať ako novú figúru, tým rozvíjať dialóg a cielavedome sa meniť.

V tejto situácii už môžeme reformulovať aj Romanovu kategóriu zodpovednosti. Zodpovednosť, ak má byť skutočne zodpovednosťou, ktorá nadväzuje na schopnosť stať sa odlišným sebou samým, nesmie byť len čistou dostupnosťou, keď sa otvárame riziku, ale aj zodpovednosťou za to, čo prichádza s udalosťou, ktorá sa votkáva do nášho života a rekonfiguruje nás. Táto zodpovednosť je teda aj zodpovednosťou za figúru a za prevzatie možností, ktoré udalosť priniesla.

Vyššie zmienené sebaпредvádzanie hry potom s významom v Romanovom chápaní súvisí nasledovne: Nejde tu už viac o veci či subjekty nejakej udalosti (ako padajúce jablko), ktoré vo svojej substanciálnosti vykonávajú nejaké akty, ale o samotné sebaпредvádzanie sveta. Význam tu je inherentne prítomný práve vo fenomenalite, ktorú chápeme ako povahu javenia sa ako takého. Javenie sa sveta (v zmysle „ono je“) produkuje významovosť a privádza (ako udalosť) vždy nové významy. Toto javenie sa sveta sa dá chápať ako synonymum sebaпредvádzania sa sveta. Sebaпредvádzanie tu teda znamená, že svet sa vždy nejako javí, pričom práve toto javenie sa je tým, z čoho abstrahujeme význam.

Lenže z tohto by vyplývalo, že svet je vlastne akási one-man show, ktorá každého singularizuje. Zároveň tu vidíme, že človek sa uchopuje cez figúru, ale skutočné hermeneutické porozumenie tu v podstate nenastáva. Práve na tomto mieste môže pomôcť pojem reči a jeho kľúčové miesto v advenantovej existencii.

3.4. Reč ako pomenovanie

Kľúčová a do istej miery aj paradoxná je u Romana kategória reči. Romano ju spája predovšetkým s básnickým gestom: reč sa stáva udalosťou vtedy, keď sa vymyká ustáleným významom a otvára nový začiatok. Poézia je preňho modelom situácie, v ktorej reč prestane len pomenúvať už známy svet a sama začne svet zakladať. Takáto reč nie je komunikáciou v bežnom zmysle, ale spoločnou príslušnosťou k udalosti reči. Nespočíva teda v mŕtvom jazyku, ale otvára novú reč: „Disjunkcia medzi jazykom a rečou platí iba v okamihu, keď reč, pozdvihnutá na svoju básnickú moc, ustanovuje skutočný začiatok, udalosť významu, ktorá ruší všetko predchádzajúce porozumenie, udalosť, z ktorej jedinej si prisvojujem jazyk, v ktorom možno túto reč vysloviť.“²⁵

Akoby reč cez básnika otvárala nový svet a nové možnosti. Básnik je tu advenantom, ktorého reč, v zmysle adresnej udalosti, singularizuje. Lenže nesnaží sa básnik zároveň prehovárať k druhým? A nie je reč zároveň prostriedkom prepájania s druhými? Romano v tejto súvislosti hovorí: „Reč v skutočnosti vedie k oveľa silnejšiemu a hlbšiemu ‚spojeniu‘ medzi ‚hovoriacimi‘, a to presne v takom rozsahu, v akom uniká akémukoľvek ‚prejavu‘ a akejkolvek ‚komunikácii‘ chápanej vo vyššie uvedenom zmysle. Toto spojenie treba chápať v zmysle spoločnej príslušnosti k udalosti reči. To, že je advenant schopný objaviť túto spoločnú príslušnosť k reči, ktorá ho od nepamäti spája s inými ‚hovoriacimi subjektmi‘, sa deje v rámci a cez túto udalosť.“²⁶

Napokon, aj o udalosti smrti sa vždy dozvedáme cez druhých, vďaka udalosti stretnutia. Ak udalosť nedokážeme opísať a pomenovať, má nad nami presah významu, a teda nastáva ako zúfalstvo (keď ju nevieme uchopiť, popísať, pomenovať). V zúfalstve nenachádzame žiadnu figúru a teda ani žiadne roly – sme v nej, akoby sme ani neboli.

Udalosť tak síce podstupujem vždy „za seba“, ako to vidíme aj pri kategórii zodpovednosti, ale zároveň nemôžeme hovoriť o oddelenosti, inak by nemohla nastať napríklad udalosť stretnutia. To isté sa týka aj veľkých dejinných udalostí. To, čo sa v tejto situácii deje z pohľadu advenanta, je obdobné ako v prípade performancie. Advenant sa prostredníctvom reči zúčastňuje zrodu udalosti a vedie dialóg so svetom – odpovedá mu. A rovnako herecky sa snaží oprostíť od sveta každodennosti a zakúšať číru prítomnosť. Táto číra prítomnosť však nie je nič iné ako otvorenosť svetu a prevzatie udalosti naladenosťou. Oprostenie od každodennosti a noriem je oprostením sa od „mŕtveho jazyka“, je to forma ničoty a ticha, pred príchodom udalosti. Ide teda o oprostenie sa od predchádzajúceho kontextu. Tým sa udalosť neredukuje na čistú prítomnosť. Udalosť vždy už nastala a radikálne nás predchádza. Týka sa to aj udalosti zrodu hrania počas performancie, keď herec reaguje na udalosti.

Reč je teda dialógom medzi v udalosti strateným ja a vyššie zmienenou figúrou, a následne cez ňu so svetom. Reč robí svet zrozumiteľným, prehovára k nám, a tým umožňuje lokalizáciu a pomenovanie, v ktorom sa môže rozbehnúť hermeneutický proces. Pomenovanie je tu kľúčové – aj samotný Romano hovorí o udalosti narodenia, udalosti smrti či udalosti stretnutia. Spoločná udalosť reči tak súvisí s porozumením advenanta, keď napríklad udalosť lásky alebo smrti dáva slovám nový význam (milostná poézia, súkromná reč milencov a trúchliacich, elégia a pod.). Udalosť je teda vždy aj udalosťou reči. Na tomto spoločnom javisku, ktorý otvára udalosť reči, sa zároveň môžeme stretávať s druhými, byť si navzájom zrozumiteľní a vplietat sa do seba, ako napríklad v udalosti stretnutia.

4. ZÁVER

Vráťme sa naposledy k Shakespearovi a jeho výroku, že celý svet je javisko a my všetci sme len herci v ňom. Vďaka Gadamerovi, Goffmanovi, performancii a Romanovi môžeme tento výrok uplatniť aj pre našu existenciu. Spočiatku mohol pôsobiť

banálne: človek hrá roly, má masky, nie je sám sebou, a tak mu nemožno dôverovať. Autentickosť sa potom chápe ako odloženie rol, ako zrušenie javiska a návrat k nejakému čistému, nemaskovanému jadrú.

To, čo sa pred nami postupne otvorilo, však naznačuje, že takýto návrat je iluzórny. Už Gadamer ukázal, že hra má prednosť pred vedomím hráča, že nie subjekt ovláda hru, ale hra určuje jeho úlohy a mení spôsob, akým sa mu svet ukazuje. Goffman zase odhalil, že aj naše najbanálnejšie sociálne situácie sú vystavané ako predvádzanie, že identita sa vytvára práve tým, ako hráme pred inými. Performancia k tomu pridala dôraz na jedinečnosť okamihu, kde herec reaguje na impulzy, ktoré neprichádzajú z pevného scenára, ale z udalostí, ktoré sa dejú tu a teraz. Romano tento pohyb radikalizuje. Ak sme doteraz ešte mohli predpokladať subjekt, ktorý vstupuje do hry, Romano nám tento komfort berie. Udalosť prichádza v predbehu, vždy skôr než naše projekty a plány, a práve v jej svetle sa rodí advenant – ten, kto nikdy nie je hotový, ale neustále k sebe prichádza. To, čo sme chápali ako rolu, sa tu prehlbuje do figúry: do prechodného tvaru „ja“, ktorý vzniká v stretnutí s udalosťou, rozvíja sa v naladenosti a stáva sa uchopiteľným až v reči.

V tomto svetle sa Shakespearovo javisko presúva. Už to nie je metafora pre sociálny svet, v ktorom hráme čašníčky, pacientov, vedcov, rodičov či súrodencov. Svet ako javisko tu znamená, že samotné javenie sa sveta je seba predvádzaním – neustálym vyvstávaním významu, ktorého sme súčasťou. Svet sa „hrá“ pred nami a cez nás. A my odpovedáme tým, že preberáme figúry, v ktorých sa pokúšame zorientovať v tom, čo sa nám stalo a kým vlastne sme. V tomto zmysle je človek bytostne hercom práve preto, že jeho bytie je od základu bytím v udalosti.

Hamletova úzkosť nad tým, čo sa ukrýva za maskami, tu dostáva novú podobu. Klasická metafyzika by mu slúbila pevné jadro, ktoré stačí vykopáť spod nánosov rol. Romano by skôr povedal, že pod maskami nenájdeme nič iné než schopnosť transformácie: schopnosť stať sa „odlišným sebou samým“. Hamletov problém potom nie je v tom, že hrá, ale v tom, že v zásadnej udalosti – v rozpade dvora, rodiny, dôvery – nedokáže nájsť figúru, ktorú by mohol prevziať. Uviazne v mutizme zúfalstva, v hre bez rol. To je extrémna podoba rizika, ktoré nesie každé herectvo advenanta.

Ak teda položíme otázku, či je človek bytostne hercom, odpoveď znie: áno – ale nie v zmysle povrchnej neúprimnosti, ktorú by sme mohli a mali odložiť. A nie je ani hercom vo vzťahu k vopred napísanej postave. Ide o proces transformácie, v ktorom sa človek ocitá a môže ju aktívne prijať alebo odmietnuť, prípadne si ju zvedomiť a pochopiť sa cez aspekt reči.

Človek je hercom v tom, že jeho existencia je neustálym pohybom medzi udalosťami, figúrami a rolami, ktoré sa mu otvárajú v naladenosti a stávajú sa zrozumiteľnými v reči. Byť autentický tu potom neznamená nehrať, ale hrať zodpovedne: byť otvorený udalosti, niesť riziko zúfalstva, a napriek tomu sa pokúšať prevziať možnosti, ktoré udalosť prináša, a zakoreniť ich v novej figúre.

Príspevok vznikol na Filozofickom ústave SAV ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 2/0113/26, Kríza moderného subjektu: Existenciálne, dialogické a fenomenologické riešenia.

LITERATÚRA

- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetika performativity*. Praha : Na konári, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- GADAMER, Hans-Georg. *Pravda a metoda I. Nárýs filozofickej hermeneutiky*. Praha : Triáda, 2020. 416 s. ISBN 978-80-87256-04-6.
- GAJDOŠ, Július. *Od inscenace k instalaci, od herectví k performanci*. Praha : Nakladatelství KANT, 2010. 198 s. ISBN 978-80-7437-037-3.
- GOFFMAN, Erwing. *Všichni hrajeme divadlo*. Praha : Portál, 2018. 320 s. ISBN 78-80-262-1342-0.
- PRÁŠEK, Petr. Existence a ontologická hra událostí. In *Filozofický časopis*, 2019, roč. 67, č. 3, s. 403 – 420. ISSN 0015-1831.
- ROMANO, Claude. *L'événement et le monde*. Paris : PUF, 2021. 636 s. ISBN 978-2130823896.
- SHAKESPEARE, William. *Ako sa vám páči*. Bratislava : Ikar, 2016. 133 s. ISBN 978-80-551-4832-8.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Bratislava : Ikar, 2016. 182 s. ISBN 978-80-551-4824-3.
- SUCHAREK, Pavol. *Udalosť, prázdno, otvorenie. Henri Maldiney a fenomenológia umenia*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, 2020. 194 s. ISBN 978-80-555-2612-6.

Marcel Šedo

Filozofický ústav Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

Klemensova 19

811 09 Bratislava

E-mail: filomase@savba.sk

ORCID: 0000-0002-1971-0278

Kritická analýza termínu divadlo jedného herca v slovenskom a českom teatrologickom kontexte

A Critical Analysis of the Term 'Solo Theatre' in the Context of Slovak and Czech Theatre Studies

DAGMAR INŠTITORISOVÁ

Katedra žurnalistiky a nových médií, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

DORA ČECHOVA

Vysoká škola kreatívnej komunikácie v Prahe

ABSTRAKT: Prípadová štúdia skúma relevantnosť doterajších výkladových foriem pojmu divadlo jedného herca v českom a slovenskom teatrologickom kontexte (vrátane prekladových prác) z recepčného hľadiska. V prvej časti sú prezentované výsledky podrobnej archeológie pojmu divadlo jedného herca v dostupných vedeckých, odborných a popularizačných českých a slovenských, predovšetkým teatrologických slovníkoch od konca 19. storočia po súčasnosť. V druhej časti sa štúdia formou obsahovej kvalitatívnej kritickej analýzy zaoberá adekvátnosťou vysvetľovania tohto termínu, a to na príklade dvoch materiálov. Prvým je zborník Vladimír Justla a kolektívu s názvom *Divadlo jedného herca* (1989) a druhým heslo s rovnakým názvom v *Teatrologickom slovníku* Petra Pavlovského a kolektívu (2004). V texte sú výklady termínu skúmané z hľadiska ich previazanosti s dobou vzniku, jasnosti interpretácie, zastúpenia základných inscenačných zložiek, šírky výrazovej škály a čiastočne aj interdisciplinárneho prístupu. Výsledkom štúdie je návrh formulácie pojmu, v ktorom sa s termínom divadlo jedného herca usúvzťažňujú pojmy najčastejšie sa vyskytujúce v analyzovaných zdrojoch, napríklad monológ, monodrama, stand-up, one man/women show, autorské čítanie a podobne.

ABSTRACT: This case study examines the relevance of existing interpretations of the term 'solo theatre' within Czech and Slovak theatre studies from the perspective of reception. The first part presents the results of the detailed archaeology of the term 'solo theatre' in available scholarly, specialised, and popularising Czech and Slovak dictionaries, primarily theatrical ones, from the late nineteenth century to the present. In the second part, the study investigates the adequacy of definitions of this term through qualitative critical content analysis using the example of two materials. The first is the anthology by Vladimír Justl et al., *Divadlo jedného herca [Solo Theatre]* (1989), and the second is the entry with the same title in *Teatrologický slovník [Theatrical Dictionary]* by Petr Pavlovský et al. (2004). The text examines these interpretations with regard to their historical context, clarity of definition, presence of fundamental staging elements, scope of expressive range, and, to a certain extent, their interdisciplinary approach. The outcome of the study is a proposed formulation of the concept, in which the term 'solo theatre' is associated with the most frequently occurring forms in the analysed sources, such as monologue, monodrama, stand-up, one-man/one-woman show, authorial reading, and similar formats.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

divadlo jedného herca, teatrologické texty, slovenský a český divadelno-teoretický kontext, obsahová kritická analýza

KEYWORDS:

solo theatre, one-person theatre, theatrical texts, theatre studies texts, Slovak and Czech theatre-theoretical context, critical content analysis

Úvod

Po roku 1989 v slovenskej, ale aj českej divadelnej kultúre významne narástol počet nezriaďovaných divadiel, ktoré sa prevažne, prípadne výsostne venujú rôznym žánrom a formám divadla jedného herca. Vo väčšom rozsahu než predtým sa s nimi pracuje aj v ostatných typoch inštitúcií, t. j. v zriaďovaných či v súkromných profesionálnych divadlách.

Uvedený termín sa v slovenskej a v českej teatrologii začal používať pomerne neskoro, až v sedemdesiatych rokoch 20. storočia.¹ No už v osemdesiatych rokoch sa divadlo jedného herca stalo významným, podnetným a veľmi rozšíreným divadelným a kultúrnym fenoménom. V osemdesiatych a deväťdesiatych rokoch vznikli dve medzinárodné podujatia, ktoré existujú dodnes: prehliadka *Divadlo jedného herca* v Chebe (1981) a festival *Sám na javisku* v Trenčine (1995). Počnúc sedemdesiatimi rokmi sporadicky vychádzali aj odborné publikácie, napríklad knihy s rovnakým názvom *Divadlo jedného herca* od hercov Rudolfa Waltera (1970)² a Miroslava Částka (1980)³ či dve slovenské monografie venované herečke Milke Zimkovej od Miloša Mistríka (2011)⁴ a Antona Kreta (2017)⁵.

Zatiaľ čo slovenská i česká divadelná prax veľmi rozsiahlo menila výrazovú a významovú škálu formy divadla jedného herca, tak teatrologická reflexia na ňu prostredníctvom odborných či vedeckých monografií, slovníkov, zborníkov alebo štúdií nereagovala v dostatočnej miere, a to vrátane prekladovej literatúry. Doposiaľ poslednou tematicky ucelenou odbornou publikáciou je zborník *Divadlo jedného herca*, ktorý v roku 1989 vznikol pod vedením českého teatrologa Vladimíra Justla. Heslo výkladového charakteru, v ktorom sa pojem divadlo jedného herca vysvetľuje aj v historických súvislostiach, sa zase nachádza vo vedeckom slovníku *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník* z roku 2024, ktorý bol koncipovaný pod vedením českého teatrologa Petra Pavlovského v roku 2004.⁶ Len malá pozornosť sa na

1 PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha : Libri : Národní divadlo, 2004, s. 74 – 75.

2 WALTER, R. *Divadlo jedného herca*. Praha : Divadelní ústav, 1970.

3 ČÁSTEK, M. *Divadlo jedného herca*. Praha : Divadelní ústav, 1980.

4 MISTRÍK, M. *Milka Zimková. Aktorka slowacka*. Wrocław : Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru, 2011.

5 KRET, A. *Milka a jej monodramatické divadlo*. Bratislava : Pozsony/Pressburg/Bratislava, 2017.

6 Vzhľadom na tematické zameranie štúdie a jej limitovaný rozsah sme do predvýskumu nezahrnuli analýzu výrazových prostriedkov formy divadla jedného herca v historickom priereze. Oboznámiť sa s nimi je možné v rôznej literatúre dejinného či teoretického charakteru. Z historického hľadiska ide o rôzne sólové výstupy, medzihry, monodrámy, monológové hry potulných hercov, ale aj spevákov, hudobníkov ako spilmanni, trubadúri, iokulátori, igríci, vaganti, mastičkári atď. Viac o tom, popri dejinách svetového divadla či jednotlivých divadelných kultúr, pozri napr. НЕЧАЄНКО, Т. В. Театр одного актора: комплементарність засобів і прийомів ідейно-емоційної виразності сценічного формотворення монови́став (Divadlo jedného herca: komplementárnosť prostriedkov a technik ideovej a emociónalnej expresivity javiskového formovania monológov). In *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*, 2024, roč. 25, č. 1, s. 406. [online]. [cit. 15. 06. 2025]. Dostupné na internete: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkm/article/view/302109>. V českom teatrologickom kontexte napr. SCHMARC, V. Středověký Mastičkář – nesmiřitelný svár hlavy a zadnice. In *Divadelní revue*, 2006, roč. 17, č. 2, s. 3 –13; tiež SVEJKOVSKÝ, F. Mastičkář. In SVEJKOVSKÝ, F. *Z dějin českého dramatu. Latinské a latinskočeské hry tří Marií*. Praha : Karlova univerzita, 1966, s. 108 – 133 a i. V slovenskom teatrologickom kontexte napr. MINÁRIK, J. Starodávne monológy, dialógy a dramatické scénky. In *Slovenské divadlo*, 2001, roč. 49, č. 4, s. 294 – 315 a i.

Slovensku venuje pojmom používaným v zahraničí (one (wo)men show či stand-up⁷), pretože sa do českej a slovenskej umeleckej praxe či teoretického uvažovania dostali až po roku 1989, a to aj v súvislosti s rozšíreným chápaním obsahu pojmu divadlo jedného herca samotnými divadelnými tvorcami, vzhľadom na zmenenú spoločensko-politickú situáciu.

ZMAPOVANIE KONCEPCIÍ V EXISTUJÚcej LITERATÚRE

Do sedemdesiatych rokov 20. storočia sa v odborných, vedeckých a popularizačných slovníkoch najčastejšie pracovalo s pojmom monodráma či monológ, aj vo význame monologická dramatická forma.⁸ Od konca 19. storočia po deväťdesiate roky 20. storočia však viaceré slovníky nielenže neobsahujú pojem divadlo jedného herca ako samostatné heslo, ale termín nie je ani súčasťou iných hesiel ako monodráma, monológ, prípadne chýba aj vysvetlenie pojmu monodráma. Ojedinelo sa pojem divadlo jedného herca považuje za zhodný s termínom monodráma, prípadne za žáner. Až v slovníkoch, ktoré vznikli v 21. storočí, sa popri samostatných heslách divadla jedného herca začína pracovať aj s pojмами, ktoré sú mu významovo blízke, napríklad one-man, one-woman show či stand-up.⁹

Termíny monodráma a divadlo jedného herca sa ako jedno spoločné heslo nachádzajú až v online slovníku na webovej stránke *Databáze českého amatérského divadla* (2005 – 2006), a to v sekcii *Pojmy*. Považujú sa za rovnocenné, t. j. vo vysvetlení sa nerozlišuje medzi chápaním monodrámy ako žánru a divadla jedného herca ako inscenačnej formy. Pod oboma pojмами sa rozumie „divadelné predstavenie, ktoré je postavené na sólovom prejave jediného účinkujúceho/herca/herečky (...) pričom do

7 Napr. literárne vedkyne Lena Ivančová a Viktória Smoradová upozorňujú, že popkultúrna forma stand-up comedy síce vznikla začiatkom 20. storočia, ale stand-up patrí k jedným z najstarších foriem humoru, ktorá má prepojenie s ľudovým rozprávaním či folklórom. Na Slovensku sa začal rozvíjať až v 21. storočí. Pozri IVANČOVÁ, L. – SMORADOVÁ, V. K vymedzeniu stand-up comedy na Slovensku. Genologické, spoločensko-kultúrne a jazykovo-štylistické špecifiká. In *Slovenské divadlo*, 2022, roč. 70, č. 4, s. 348 – 360. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2022-0024>. Do historických súvislostí uvádza stand-up comedy tiež štúdia MINTZ, L. E. Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. In *American Quarterly*, 1985, roč. 37, č. 1, s. 71 – 78 a i. V rámci predvýskumu konštatujeme, že termín one (wo)men show sa nenachádza v zahraničných slovníkoch (napr. *The concise oxford companion to the theatre* *The concise oxford companion to the theatre*. (Ed. P. Hartnoll). Oxford – New York : Oxford university press, 1996; tiež *The Penguin dictionary of the theatre*. London : Market House Book, 2004; tiež CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre II. L – Z*. Paris : Bordas, 1995). Obdobne tiež neobsahuje termín divadlo jedného herca práca SEMIL, M. – WYSIŇSKA, E. *Słownik współczesnego teatru*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990 a i.

8 Podľa Monológ. [Heslo]. In *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990, s. 77.

9 Uvedené vyplýva z analýzy ôsmich dostupných slovníkov. Boli nimi: *Ottův slovník naučný* (1888 – 1909), ktorý neobsahuje ani heslo *Monodráma*; ČVANČARA, K. *Divadelní příručka. Podrobné návody, pokyny a rady se zvláštním zřetelom na ochotnictvo venkovské*. Praha : Zemědělské knihkupectví A. Neubert, 1914; MÜLLER, V. *Malý divadelní slovník*. Brno : Městské kulturní středisko, 1977; KRET, A. *Pokus o výklad a spresnenie niektorých pojmov a termínov z oblasti dramatického umenia*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 1998; POŠÍVAL, Z. *Základy pojmu v dramatickém umění. Volně podle Otakara Zicha*. Praha : Středočeské krajské kulturní středisko, 1988; *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1. A – L*. Bratislava : Veda, 1989; *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990 a MIKOLA, M. *Vademecum začínajúceho divadelníka. Minimum*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1998, s. 47 – 84.

divadla jedného herca je možné zaradiť aj stand-up¹⁰. Nie je tiež dôležité, či účinkujúci interpretujú jednu alebo viacero postáv, a konštatuje sa, že jednota času a ani miesta nie je potrebná.¹¹ Vysvetlenie oboch sa teda nelogicky a veľmi úzko vzťahuje iba na klasicistickú stavbu drámy.

Oba pojmy sa ako jedno spoločné heslo vyskytujú aj v odbornej publikácii slovníkového a prehľadového charakteru českého teatrológa Svetozára Vítka s názvom *Dramatické umění* (1988), a to v súvislosti s prehľadom žánrov v kapitole 4. *Žánry dramatického umění*. Ide o heslo *Monodrama*, pričom monodráma sa v ňom chápe ako alternatíva termínu divadlo jedného herca a oba pojmy sú vysvetlené ako „inscenácia s jediným účinkujúcim“.¹² Heslo je pomerne stručné, pretože je rozšírené iba o pojmy monologická hra a komorná hra s odôvodnením, že ich spája malý počet hercov,¹³ ich zhodný výklad teda nie je odôvodnený.

Len okrajovo je termín divadlo jedného herca použitý v hesle *Monológ* v slovníku kolektívu autorov *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M – Ž* (1990), ktorý vznikol pod vedením slovenského divadelného a literárneho vedca Rudolfa Mrliana.¹⁴ Monológ sa nelogicky považuje za žáner nielen pre divadlo jedného herca, ale aj pre komické a sólové výstupy, monodrámu a divadlo malých javiskových foriem. Heslo uvádza i jeho špecifické postavenie a funkcie v hranom filme, televíznych dramatických dielach či v hudobnom divadle, pričom všetky vyššie uvedené formy chápe ako monologické dramatické útvary, ktoré sú „príležitosťou na všestranné využitie kreativity herca“.¹⁵ Výklad monológu ako žánru nie je argumentačne podopretý žiadnymi príkladmi, a to na rozdiel od iných jeho základných znakov, keď sa v slovníku uvádzajú konkrétne príklady činoherných, hudobných (atď.) dramatických textov.

Po prvý raz má termín divadlo jedného herca samostatné heslo, aj keď pomerne malého rozsahu, až v prekladovej práci, a to v *Divadelnom slovníku* francúzskeho teatrológa Patrica Pavisa (2004).¹⁶ Považuje ho za obsahovo totožný s pojmi one-man alebo one-woman show,¹⁷ pričom pod ním chápe „predstavenie jedného herca/herečky, ktorý/á hrá jednu alebo viacero postáv. Má obmedzenú dĺžku a často sa venuje iba jedinej postave.“¹⁸ Pavis hlavne z výrazového hľadiska poukazuje na

10 *Monodrama, divadlo jednoho herca*. [Heslo]. [online]. [cit. 26. 06. 2025]. Dostupné na internete: <https://amaterskedivadlo.cz/index.php?data=pojemsid=280>. Citáty z českého jazyka prel. D. Inštorisová.

11 Tamže.

12 VÍTEK, S. *Dramatické umění. Úvod do studia. Systematický výklad*. 1. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1988, s. 42.

13 Tamže.

14 Monológ. [Heslo]. In *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M – Ž*, s. 77.

15 Tamže.

16 Napríklad vo francúzskom vydaní z roku 1987 ešte heslo one-man alebo one-woman show chýba. Pozri PAVIS, P. *Dictionnaire du Théâtre*. Paríž : Messidor, 1987. Preklady slovníka do českého a slovenského jazyku vychádzajú z francúzskeho vydania v roku 1996, pričom Pavis každé vydanie slovníka dopĺňal o nové heslá.

17 V rámci iných kultúr ho Pavis uvádza ako zhodný pre francúzsky, anglický a španielsky jazyk, pre nemecký jazyk ide o termín Einmann Theater. Upozorňuje tiež, že jeho najrozšírenejšia podoba pochádza z kabaretu (music-hallu) a z výrazového hľadiska ho charakterizuje ako recitál alebo kabaretný (estrádny) výstup. Za vhodnejšie sa považujú termíny ako theatre of solo actor či theatre of solo puppeteer, ktoré ale nemajú uvedený slovenský ekvivalent. Podľa PAVIS, P. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 119.

18 Tamže.

prepojenie divadla jedného herca s anglickým kabaretom, spevným recitálom a es-trádnym štýlom. Tým tiež zdôvodňuje jeho neprijatie určitými skupinami divadel-ných umelcov a dokladuje, prečo sa tento termín nedá všeobecne aplikovať na diva-delnú prácu. No ak by sme aj prijali oba pojmy – divadlo jedného herca a one (wo)man show – ako významovo zhodné, v hesle stále chýba aspoň zmienka o činoherných podobách divadla jedného herca, prípadne o jeho vývine v rámci histórie divadla. Je teda nevyvážené tak z hľadiska inscenačných zložiek, ako aj zachytenia výrazovej škály aspoň na elementárnej úrovni.

V hesle *Monodráma* Patrice Pavis rozšíril jej charakterizáciu o dva ďalšie významy. V prvom chápe monodrámu ako žáner, v druhom vychádza z najvšeobecnejšieho vý-kladu, keď sa monodráma považuje za hru „s jednou postavou alebo prinajmenšom pre jedného herca (ktorý môže stelesniť viacero rol)“.¹⁹

Zatiaľ ostatným slovníkom, ktorý sa danej problematike aspoň okrajovo venuje, je *Slovník divadelných profesionalizmov* (2019).²⁰ Neobsahuje síce samostatné heslo, ale divadlo jedného herca vysvetľuje pri výraze one man show (chýba pojem one-woman show), keď ho chápe ako jeho slovenský ekvivalent. Veľkým pozitívom tohto hesla je, že uvádza až štyri základné významy termínu, v ktorých je zahrnutá tak súčasná umelecká divadelná prax, ako aj teoretická reflexia. Pojem sa vysvetľuje ako (1) divadlo jedného herca (divadlo), (2) monodráma (žáner), (3) zábavný žáner, v ktorom účinkuje iba jeden herec a (4) termín označujúci „sólujúceho“ herca, ktorý účinkuje bez spolupráce s hereckými partnermi.²¹

KRITICKÁ OBSAHOVÁ ANALÝZA DVOCH KONCEPCIÍ

a) Zborník *Divadlo jedného herca* (1989)

Sumarizujúci zborník *Divadlo jedného herca* zostavovateľa Vladimíra Justla zachy-táva aktuálne dobové skúsenosti divadelných tvorcov i teoretické myslenie a poznatky o divadle jedného herca. Je rozčlenený do šiestich tematických celkov: *Dramatičtí autoři, Dramaturgové a režiséři, Herci, Ti ostatní, Nejen ohlédnutí, Dokumentace a Přílohy*. Zborník prináša množstvo podnetných praktických skúseností s formou divadla jedného herca, aj informácie o netradičných hereckých, autorských či režijných pos-tupoch pri jeho vytváraní. Vo svojej podstate je veľmi precízne a s nadhľadom konci-povaným dobovým svedectvom o typických výrazových prostriedkoch divadla jed-ného herca. Štvrtá a piata kapitola obsahujú prevažne príspevky českých teatrologov,²² ktoré majú teoretický charakter; v tejto štúdii sa budeme venovať práve im.²³

¹⁹ PAVIS, P. *Monodráma*. Tamže, s. 268.

²⁰ ORGOŇOVÁ, O. – BOHUNICKÁ, A. – ZAMIŠKOVÁ KRAJČ, B. – PAŠUTHOVÁ, Z. *Slovník divadelných profesionalizmov*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2019.

²¹ Tamže, s. 108.

²² Slovenskí teatrologovia a teatrologičky do zborníka neprispeli.

²³ Ostatné príspevky sú referenciami vtedajších významných českých a slovenských tvorcov divadla jedného herca, ako sú napr. Nataša Tánská, Arnošt Goldflam, Martin Porubjak, Peter Scherhauser, Petr Oslzlý, Květa Fialová, Adela Gáborová, Milka Zimková a ďalší. Reflektujú v nich predovšetkým svoje osobné skúsenosti s jeho rôznymi variantmi. Predposledná časť zborníka obsahuje súpis českých inscenácií od roku 1945, register predstavení, vrátane

Zásadný pohľad na definovanie podstaty formy divadla jedného herca ponúka príspevok Petra Pavlovského s názvom *Divadlo jedného herca z hľadiska obecné teorie umění (kvalitativní aspekty druhů umění)*. Vtedajší boom inscenácií divadla jedného herca nepovažuje za znak krízy divadla, ale za využitú možnosť hercov obnoviť svoju občiansku dôstojnosť, umeleckú suverenitu, slobodu voľby inscenovaného titulu či režiséra, aj za príležitosť vyjadriť svoje „estetické, noetické a predovšetkým etické postoje“²⁴, t. j. nepovažuje ich iba za „kšeft“. Z historického, kvantitatívneho a hlavne z taxonomického hľadiska vníma divadlo jedného herca ako umelecký druh, pretože napĺňa stále rovnaké kritériá, ktoré umožňujú vnútorne členiť všetky druhy umenia.

Pavlovského tvrdenie, že komorné divadlo môže byť označením tak druhovým, ako aj žánrovým, pretože sa týka malého počtu hercov alebo malého počtu postáv, však vyznieva problematicky. Neberie totiž do úvahy, že podstatou žánrového pôsobenia divadelného diela je jeho tvarovanie vo výrazovej a významovej škále od komického smerom k tragickému (Aristoteles). No z hľadiska taxonómie možno s Pavlovského charakterizáciou žánru ako kvalitatívneho estetického aspektu umeleckých diel iba súhlasiť. Ten nesúvisí s počtom postáv v dramatickom texte, ako to autor uvádza pri vysvetľovaní podstaty pojmov monodráma či duodráma, t. j. s určenosťou textu pre jednu alebo dve postavy, aj keď drámu primárne považuje za žáner. Na základe uvedeného môžeme vyvodiť, že termín monodráma je označením žánrovej charakterizácie inscenácie (aj dramatického textu)²⁵, pričom predpony mono či duo ich typovo špecifikujú. Pomenovanie divadlo jedného herca, ale aj divadlo dvoch hercov, je ich kvantitatívne druhovým označením. Pavlovského príspevok tak predstavuje cenný pokus v kontexte umenoviek logicky vysvetliť spojenie predpôn (mono, duo) a slov (dráma).

Veľkým pozitívom príspevku od Václava Königsmarka s názvom *K otázce autorského a inscenačního pojetí divadla jedného herca* je zameranie sa na problematiku základných spôsobov dialogizácie dramatických či literárnych textov na príkladoch vtedajšej autorskej a inscenačnej praxe, vrátane divadelných predstavení hostujúcich na festivale Divadlo jedného herca v Chebe. Königsmarkovo teoretické uvažovanie vychádza aj z porovnania monodramatických foriem v starovekom Grécku so súčasnosťou, keď sa legitímnymi prostriedkami stali nielen prezentácia vnútorného hlasu postavy, ale i konfrontácia subjektu postavy a hereckého subjektu, dialogizácia nielen formou rozhovoru postavy so sebou samou či imaginárnou postavou, ale aj vytvorením väzby s divákmi.²⁶ Königsmark tiež konštatuje, že v súčasných

chronologického, register účinkujúcich uvedených v zborníku a súpis monodram, ktoré vydala DILIA v rokoch 1961 – 1989. V poslednej časti sa nachádzajú preložené úryvky z rôznej zahraničnej literatúry, napr. časť štúdie švédskej teatrologičky Kristen Gram Holströmovej s názvom *Monodrama* z jej rovnomennej monografie (1967), amerického divadelníka Richarda Schechnera s názvom *Sestup a pád (americké) avantgardy* (1981) atď.

24 Podľa PAVLOVSKÝ, P. *Divadlo jedného herca z hľadiska obecné teorie umění (kvalitativní aspekty druhů umění)*. In *Divadlo jedného herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. (Ed. V. Justl). Praha : Svaz českých dramatických umělců, 1989, s. 117.

25 Tamže, s. 121.

26 KÖNIGSMARK, V. *K otázce autorského a inscenačního pojetí divadla jedného herca*. Tamže, s. 142.

inscenáciách prevažujú dva základné typy ich tvorby, a to interpretačný vo význame inscenačného výkladu konkrétnych, najčastejšie monodramatických textov, a autorský, keď sa text vytvára v rámci autorskej inscenácie. Z významového hľadiska je podnetné tiež jeho tvrdenie, že pomerne mnoho postáv má alegorický charakter, hodnotnou je i poznámka o ojedinelosti práce s pásmom, ktorá je príznačná pre Ivana Vyskočila.

Príspevok Vladimíra Justla s názvom *Čtvrstoletí „DJH“ ve Viole aneb chvála slova* je primárne poetologickou analýzou inscenácií divadla jedného herca v pražskom Divadle Viola. Justlov prínos spočíva aj vo vysvetlení veľmi osobitého spôsobu tvorby viacerých postáv, a to u českého divadelníka a herca Rudolfa Waltra (1894 – 1966), pre ktorého bola typickou kombinácia recitácie s divadelnými postupmi. Napríklad pri prednese prozaického textu vytvoril postavu, ktorá splývala s autorom, pričom sa s nimi oboma na niektorých miestach ako herec stotožnil.²⁷ Text Víta Závodského s názvom *Jeden herec = divadlo* je zase miniportétom Miroslava Částka (1937 – 2021), ktorého považuje za jedného z priekopníkov divadla jedného herca. Z teoretického hľadiska je podnetné Závodského poukázanie na vytváranie postavy aktivizáciou diváka prostredníctvom jeho pozvoľného či priameho zapájania do inscenačného diania aj formou jarmočných kúskov, pričom mu nikdy nešlo o ich happeningový prístup.²⁸

b) Heslo *Divadlo jedného herce* v *Teatrologickém slovníku* (2004)

Prvým samostatným heslom veľkého rozsahu, koncipovaným z teoretického aj historického²⁹ hľadiska, je *Divadlo jedného herce* v *Teatrologickém slovníku* kolektívu autorov, ktorý bol vytvorený pod vedením českého teatrologa Petra Pavlovského.³⁰ Výklad termínu divadlo jedného herca je tu najrozsiahlejší i najkomplexnejší zo všetkých hesiel analyzovaných v tejto štúdii. K jeho veľkým pozitívam patrí skutočnosť, že sa v ňom neodkazuje iba na divadelné teoretické a dejinné súvislosti, ale sú nachádzané paralely s inými druhmi umenia či kultúrnymi prejavmi. Zvolený prístup k štruktúre hesla zároveň umožňuje záujemcom o danú problematiku vyhľadať špecializovanú odbornú a vedeckú literatúru, ktorá sa hlbšie venuje vymenovaným sólovým formám.

Vzniku slovníka prechádzal dlhoročný výskum, súčasťou ktorého bolo publikovanie viacerých základných hesiel vo vedeckom časopise *Divadelní revue* (1998 – 2001), vrátane vyhodnotenia prvých rokov jeho tvorby z koncepčného hľadiska. Medzi tu publikovanými heslami³¹ je aj *Divadlo jedného herca*³², ktoré po obsahovej strán-

27 JUSTL, V. Čtvrstoletí „DJH“ ve Viole aneb chvála slova. Tamže, s. 161.

28 ZÁVODSKÝ, V. Jeden herec = divadlo. In *Divadlo jedného herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*, s. 168.

29 Ide o predstavenie najreprezentatívnejších osobností divadla jedného herca v českom divadle 20. storočia.

30 PP – AZ [P. Pavlovský – A. Zemančíková]. Divadlo jedného herce. [Heslo]. In PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: Libri & Národní divadlo, 2004, s. 74 – 76.

31 Ide napríklad o heslá ako *Divadlo*, *Divadelní inscenace*, *Divadelní představení*, *Divadelnost*, *Teatralita*, *Teatrálnost*, *Rekvizita*, *Pantomimus* atď.

32 PAVLOVSKÝ, P. – ZEMANČÍKOVÁ, A. Divadlo jedného herce. [Heslo]. In *Divadelní revue*, 2000, roč. 11, č. 2, s. 91 – 94.

ke obsahuje všetky základné charakteristiky nachádzajúce sa v slovníkovej verzii z roku 2004. V nej je divadlo jedného herca charakterizované ako kvantitatívny komorný druh divadla, ktorý sa vyskytuje vo všetkých jeho druhoch, týka sa každého žánru a je preň typická vysoká miera interaktívneho kontaktu s divákom.

V hesle sa napríklad uvádza i to, že monodráma ako žáner nie je bytostne vlastná bábkovému divadlu, kde jeden herec bežne interpretuje viacero postáv aj s pomocou bábok. Pri pohybovom a nonverbálnom divadle jedného herca heslo konštatuje, že ide o sólové formy ako klauniáda a pantomíma. Autori hesla si však uvedomujú, že „hranice divadla jedného herca sú neostré, v najširšom zmysle slova je totiž divadlom jedného herca každé sólové ‚živé‘ umelecké vystúpenie (vrátane hudobného) pred autentickým publikom; teda aj každá sólová performance, napríklad výtvarné konceptuálne dielo, keď je telo performeru vizuálnym objektom.“³³ Do hesla sú tiež zahrnuté sólový tanec, sólová recitácia (vrátane literárnych performerov) či autorské čítanie, ktoré je typom autorského divadla jedného herca, sólová zvuková interpretácia dramatického textu či dramatickej predlohy pre hudobné divadlo, sólové inscenácie, verejné čítanie, verejné kázne, výtvarné happeningy, slam poetry atď.³⁴

Odlíšnosť recitácie od divadla jedného herca spočíva podľa autorov hesla v charaktere predlohy (poézia nie je primárne určená pre divadlo), s čím sa však dá v kontexte prístupu dnešných inscenátorov k výberu predlôh na inscenovanie a tiež v kontexte ich interaktivity (kontaktnosti) v improvizácii polemizovať. V hesle sa ďalej uvádza, že ekonomická výhoda divadla jedného herca spočíva predovšetkým v jeho priestorovej prispôsobivosti a prenosnosti. Neostrosť hranice medzi umeleckým prednesom a divadlom jedného herca je spôsobená napríklad i tým, že sa v inscenáciách používajú rôzne reprodukčné mechanizmy (auditívne, vizuálne nahrávky) a spoluúčinkujú v nich ďalšie osoby, ktoré však nesmú byť protagonistami.

Ak v hesle niečo chýba, tak je to aspoň zmienka o pedagogických variantoch a súvislostiach divadla jedného herca.³⁵ Pri charakterizácii typu postáv by bola tiež vítaná poznámka o tom, že v rámci interaktívnosti sa postavami môžu stať aj diváci.

33 PP – AZ [P. Pavlovský – A. Zemančíková]. Divadlo jedného herca. [Heslo]. In PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrológický slovník*, s. 74.

34 Tamže, s. 74 – 76.

35 Ďalšou významnou oblasťou, v ktorej sa v súčasnosti pracuje s divadlom jedného herca, je voľnočasová (neformálna) pedagogicko-výchovná a umelecká prax a formálne vzdelávanie a výchova. Napr. v metodické príručke Eduarda Stanovského, Jozefa Sabola a Anny Ďurníkovej sa chápe ako typ umeleckého prednesu drámy, v ktorom recitátor pracuje iba s hlasom, k jeho divadelnému podaniu dochádza vtedy, ak sa z neho stáva herec, ktorý sa maskuje, oblieka sa, mení hlasy či sa vžíva do postavy. Podľa STANOVSKÝ, E. – SABOL, J. – ĎURNÍKOVÁ, A. *Divadlo jedného herca a divadlo poézie a prózy (Čo s voľným časom VII)*. Banská Bystrica : Metodicko-pedagogické centrum, 2002, s. 14. Niektoré podoby či typické výrazové herecké prostriedky divadla jedného herca sa uplatňujú aj pri formálnom vzdelávaní v rámci využívania postupov tvorivej dramatiky v paradržadných, t. j. v školských vzdelávacích a výchovných situáciách na základných a stredných školách. Ide napr. o krátke pantomímy, improvizované etudy a akcie, divadlo bábok (od ich vytvorenia až po ich oživenie), predmetové divadlo či o hranie rolí aj prostredníctvom umeleckého prednesu monológov. Podľa SZYMIK, E. – KOVÁČOVÁ, Z. Theatrical and quasi-theatrical forms in first stages of school education in Poland = Formy teatralne i parateatralne w polonistycznej edukacji wczesnoszkolnej w Polsce. In *Journal of modern science*, 2017, roč. 35, č. 4, s. 65 – 76. [online]. [cit. 10. 06. 2025]. Dostupné na internete: <http://www.jomswsge.com/Formy-teatralne-i-parateatralne-nw-polonistycznej-edukacji-wczesnoszkolnej-nw-Polsce,84816,0,1.html>.

Absentuje i bližšie odôvodnenie zaradenia verejných kázní do súvisiacich podôb divadla jedného herca, vrátane chápania obsahu pojmu verejný. Téma kázní by sa však mohla prepojiť s problematikou ďalších foriem náboženských aktivít, v ktorých je ústredným aktérom iba jedna osoba, t. j. nielen s kňazmi, ale aj so šaman-skou, čarodejníckou (a pod.) činnosťou. Ide zároveň o aktivity, v ktorých je prítomná protodivadelnosť.

Vzhľadom na nárast performatívnosti v autorskom čítaní a jeho rozšírenie by bolo v prípade revitalizácie hesla vhodné analyzovať aj vzťah formy divadla jedného herca k autorskému čítaniu. Napríklad subjektívnosť výrazu autora v rámci autorského čítania je výsledkom uplatnenia jeho vlastného, osobného aspektu, t. j. jeho „ja“ vo výpovedi, čo sa spolu s ostatnými výrazovými kvalitami prejavuje nielen v intonácii, tempe, dôraze, sile, ale tiež vo výbere jazykových prostriedkov.³⁶ Popri scénickom rozdelení priestoru sú teda podstatnou zložkou autorského čítania osobité polohy rečového a psychosomatického prejavu autora³⁷, čo umožňuje jeho interdisciplinárne rozmanitú charakterizáciu – nielen z hľadiska scénavosti či scénic-kosti, ale aj umeleckého prednesu (recitácie), proxemiky, posturologie, neverbálnej komunikácie, charakterizácie dramatickej postavy, naratológie, orálnej histórie, ľudového rozprávačstva, terapie, keď však liečebný účinok nie je primárnou funkciou ako v naratívnej terapii³⁸ atď. Všetko sú to aspekty, ktoré nájdeme aj vo formách divadla jedného herca.

V ďalšom hesle z uvedeného slovníka s názvom *Monodráma* je pojem divadlo jedného herca paradigmaticky usúvzťažnené. Určenosť monodrámy pre divadlo jedného herca sa v ňom konštatuje ako najbežnejšia, uvádzajú sa aj základné spôsoby slovnej komunikácie interpreta podľa typu adresáta. Môže ísť o (1) samovravu v špecifickej situácii verejnej samoty, (2) monológ určený konkrétnemu neprítomnému adresátovi, (3) fiktívny dialóg, v ktorom repliky od adresáta neexistujú, prípadne sa (4) „hovoriaci môže obracať priamo na recipienta. (...) Tu je však neostrá hranica medzi monodrámou a epickým rozprávaním v ich forme.“³⁹ Monodráma je pre Pavlovského jednoznačne žánrom, nie inscenačnou formou.

NÁVRH FORMULÁCIE POJMU DIVADLO JEDNÉHO HERCA

Výsledkom našej kritickej analýzy je zistenie, že ak sa aj v slovníkovej či inej skúmanej teatrologickej literatúre vyskytuje termín divadlo jedného herca, vo väčšine charakterizácii dominuje zameranie na hereckú či slovesnú zložku. Základom

36 Viac pozri ŽILKA, T. – BELIČOVÁ, R. Subjektívnosť výrazu. [Heslo]. In PLESNÍK, L. *Tezaurus estetických výrazových kvalít*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2011, s. 43.

37 V zmysle schopnosti textu v literárnej komunikácii spôsobiť „zmeny v psychike príjemcu“. In MIKO, F. *Text a štýl : K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava : Smena, 1970, s. 128.

38 ZEMAN, V. *Autorské čtení ve světle narativní psychologie*. Praha : Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 18. 2. 2023, s. 1 – 19. [online]. [cit. 10. 6. 2025]. Dostupné na internete: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/zeman-vit-autorske-cteni-ve-svetle-narativni-psychologie-2022>.

39 PP [P. Pavlovský]. *Monodrama*. [Heslo]. In PAVLOVSKÝ, P. a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*, s. 182 – 183.

pomenovávaní znakov formy divadlo jedného herca sú termíny, ktoré sa vzťahujú na dramatické umenia, najmä na divadelné. Len veľmi okrajovo sa argumentuje poznatkami z iných umeleckých druhov alebo sa používa pojmoslovie a vysvetlenia z iných vedných disciplín. Výnimku predstavuje iba heslo v *Teatrologickém slovníku*, ktoré má aj interdisciplinárny charakter.

Pojem divadlo jedného herca by na základe vyššie konštatovaného mal obsahovať:

(1) paradigmatické pojmové usúvzťažnenie s obdobnými sólovými formami vo všetkých umeleckých druhoch, s kultúrnymi prejavmi a spoločenskými prejavmi vo verejnom priestore, ktoré obsahujú istú mieru divadelnej inscenovanosti (napríklad prostredníctvom pojmov ako sólove inscenované verejné vystúpenie, sólový výstup, sólový typ kultúrneho alebo umeleckého prejavu, sólove subkultúrne vystúpenie/prejav),

(2) vysvetlenie podstaty aj špecifik divadelnosti formy ako súčasti divadelnej kultúry, či už z pohľadu štrukturalistických alebo iných najrozšírenejších divadelných teórií, vrátane ponoru do vývinu a podôb formy divadla jedného herca v historickom a súčasnom svetovom a domácom divadelnom kontexte,

(3) zahrnutie pojmov súvisiacich so súčasnými formami divadla jedného herca, napr. monodráma, monológ, one (wo)man show, theatre of solo actor, theatre of solo puppeteer, stand-up, performer, monodramatickosť, monologickosť, dialogickosť atď.,

(4) interdisciplinárne prepojenie s vysvetľovaním a chápaním iných sólových umeleckých, kultúrnych a spoločenských foriem v ďalších umenovedách, kultúrnej antropológii, pedagogike atď. (napr. umelecký prednes, akčné umenie, kázne, šamanské rituály, pedagogické využitie, terapia a i.) a poukázanie na prítomnosť divadelných výrazových prostriedkov v nich, vrátane ich spôsobu chápania a vysvetľovania divadelnosti, jej premenlivosti,

(5) uvedenie najtypickejších príkladov kompozičných a výrazových prostriedkov divadla jedného herca, aj s obrazovým a iným dokumentačným materiálom.

Na základe vyššie uvedeného navrhujeme takúto východiskovú definíciu hesla:

Divadlo jedného herca je primárne sólovou divadelnou formou, ktorá je v každej divadelnej kultúre prítomná či už vo verejných alebo súkromných divadlách, a to od najstarších čias po súčasnosť. Je pre ňu príznačné vytváranie postáv iba jedným hercom/jednou herečkou, pričom ostatné postavy môžu vznikať buď priamym konaním herca, alebo interaktívne v spolupráci s divákmi, ktorí sa stávajú aktérmi divadelného diania, vďaka čomu sa scénický a dramatický priestor neustále dynamicky mení. Postavy môžu byť interpretované aj s pomocou technických, materiálových a iných prostriedkov (audio, video, filmové dokrútky, animovanie reálnych predmetov, bábok atď.) alebo s pomocou umelcov (hercov, hudobníkov, spevákov a pod.), ktorí sú marginálne zapojení do vytvárania deja. Postavy môžu byť hercom tvorené s využitím bežných, najčastejšie činoherných, pantomimických, tanečných (a pod.) hereckých výrazových prostriedkov, ale i prostriedkov s výrazným aspektom subjektívizácie, ako sú umelecký prednes, terapia, dialogické konanie atď. K výrazovým a významovým zmenám môže dôjsť aj zmenou postoja k zvolenej predlohe (rozprávač, svedok, recitátor, herec ako civilná osoba a pod.).

Pre divadlo jedného herca sú tiež charakteristické základné divadelné kompozičné a výrazové prostriedky, vďaka ktorým je najčastejšie prepojené s divadelnou kultúrou a s aktuálnym dobovým chápaním divadelnosti. Predlohy, na základe ktorých divadlo jedného herca vzniká, môžu mať literárnu, hudobnú, výtvarnú (atď.), ale i neumeleckú podobu, pričom príbehová (širšie významová, naratívna) rovina inscenácie môže vzniknúť aj na základe improvizácie či v spolupráci s divákmi. Forma je paradigmaticky prepojená so všetkými druhmi umení, kultúrnych a spoločenských prejavov inscenovaným a estetizovaným sólovým konaním hlavného aktéra vo verejnom priestore, t. j. je prítomná v hudobnom, tanečnom (performer), výtvarnom (akčný umelec, performer), literárnom (autorské čítanie, umelecký prednes), filmovom (one (wo)man show) a divadelnom (theatre of solo actor, theatre of solo puppeteer, one (wo)man show, stand-up) umení, v ľudovej kultúre (rozprávači), v náboženských a animistických kultúrach (kňazi, šamani, čarodejníci, druidi a pod.), vo formálnych i neformálnych pedagogických a terapeutických kontextoch.

ZÁVER

Výrazová škála používaných prostriedkov v súčasných inscenáciách divadla jedného herca je mimoriadne široká. Nájdeme medzi nimi činoherne, prednesovo, poeticky, multimediálne, performatívne, vizuálne, pohybovo, pantomimicky, zvukovo (atď.) tvarované produkcie. Uvedená forma je tiež prítomná vo veľkej šírke rôznych druhov umení, má teda aj interdisciplinárny, intermediálny či multimediálny charakter. Práve vďaka tejto neustálej a veľkej paradigmatickej rozmanitosti, či už v historickom pohľade alebo z hľadiska súčasnej estetiky, je formu divadla jedného herca vzhľadom k zmienenej výrazovej variantnosti pomerne zložité jednoznačne tvarovo definovať. Premennivosť základného tvaru divadla jedného herca vo vyššie uvedených verejných komunikačných situáciách má znakový charakter, t. j. je jednou z jeho charakteristík.

LITERATÚRA

- CORVIN, Michel. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre II. L – Z*. Paris : Bordas, 1995. 1013 s. ISBN 978-20-40-2713-43.
- ČÁSTEK, Miroslav. *Divadlo jednoho herce*. Praha : Divadelní ústav, 1980. 35 s.
- ČVANČARA, K. *Divadelní příručka. Podrobné návody, pokyny a rady se zvláštním zřetelem na ochotnictvo venkovské*. Praha : Zemědělské knihkupectví A. Neubert, 1914. 313 s.
- IVANČOVÁ, Lena – SMORADOVÁ, Viktória. K vymedzeniu stand-up comedy na Slovensku. Genologické, spoločensko-kultúrne a jazykovo-štylistické špecifiká. In *Slovenské divadlo*, 2022, roč. 70, č. 4, s. 348 – 360. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2022-0024>. ISSN 0037-699X.
- JUSTL, Vladimír. Čtvrstoletí „DJH“ ve Viole aneb chvála slova. In *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. (Ed. Vladimír Justl). Praha : Svaz českých dramatických umělců, 1989, s. 161 – 167.
- JUSTL, Vladimír a kol. *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. Praha : Svaz českých dramatických umělců, 1989. 326 s.
- KOLEKTÍV. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990. 712 s.

- KÖNIGSMARK, Václav. K otázce autorského a inscenačního pojetí divadla jednoho herca. In *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. (Ed. Vladimír Justl). Praha : Svaz českých dramatických umělců, 1989, s. 140 – 152.
- KRET, Anton. *Milka a jej monodramatické divadlo*. Bratislava : Pozsony/Pressburg/Bratislava, 2017. 79 s. ISBN 978-80-85474-84-8.
- KRET, Anton. *Pokus o výklad a spresnenie niektorých pojmov a termínov z oblasti dramatického umenia*. Banská Bystrica : Akadémia umení 1998. 42 s. ISBN 80-967894-1-4.
- MIKO, František. *Text a štýl : K problematike literárnej komunikácie*. Bratislava : Smena, 1970. 167 s.
- MIKOLA, Marián. *Vademecum začínajúceho divadelníka. Minimum*. Bratislava : Národné osvetové centrum, 1998. 89 s. ISBN 80-7121-178-8.
- MINÁRIK, J. Starodávne monológy, dialógy a dramatické scény. In *Slovenské divadlo*, 2001, roč. 49, č. 4, s. 294 – 315. ISSN 0037-699X.
- MINTZ, Lawrence. E. Standup Comedy as Social and Cultural Mediation. In *American Quarterly*, 1985, roč. 37, č. 1, s. 71 – 78. [online]. Dostupné na internete: <https://sci-hub.se/10.2307/2712763>. ISSN 0003-0678.
- MISTRÍK, Miloš. *Milka Zimková. Aktorka slowacka*. Wrocław : Wrocławskie Towarzystwo Przyjaciół Teatru, 2011. 126 s. ISBN 978-83-62290-28-4.
- НЕЧАЄНКО, Тетяна Василівна. Театр одного актора: комплементарність засобів і прийомів ідейно-емоційної виразності сценічного формотворення моновистав (Divadlo jedného herca: komplementárnosť prostriedkov a techník ideovej a emocionálnej expresivity javiskového formovania monológov). In *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2024, roč. 25, č. 1, s. 404 – 409, 16. 5. 2024. [online]. Dostupné na internete file:///C:/Users/dagma/Downloads/302109-%D0%A2%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82%20%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%82%D1%82%D1%96-697177-1-10-20240416.pdf. ISSN 2409-0506.
- MÜLLER, Václav. *Malý divadelní slovník*. Brno : Městské kulturní středisko, 1977. 132 s.
- ORGOŇOVÁ, Oľga – BOHUNICKÁ, Alena – ZAMIŠKOVÁ KRAJČ, Barbora – PAŠUTHOVÁ, Zdenka. *Slovník divadelných profesionalizmov*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2019. 175 s. ISBN 978-80-8195-059-9.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Paríž : Messidor, 1987. 477 s. ISBN 2-209-05918-6.
- PAVLOVSKÝ, Petr. Divadlo jednoho herca z hlediska obecné teorie umění (kvantitativní aspekty druhů umění). In *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. (Ed. Vladimír Justl). Praha : Svaz českých dramatických umělců, 1989, s. 117 – 122.
- PAVLOVSKÝ, Petr a kol. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha : Libri, Národní divadlo, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9 (Libri), ISBN 80-7258-171-6 (Národní divadlo).
- PAVLOVSKÝ, Petr – ZEMANČÍKOVÁ, Alena. Divadlo jednoho herce. [Heslo]. In *Divadelní revue*, 2000, roč. 11, č. 2, s. 91 – 94. ISSN 0862-5409.
- PLESNÍK, Lubomír. *Tezaurus estetických výrazových kvalit*. 2. dopl. vyd. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, 2011. 484 s. ISBN 978-80-8094-924-2.
- POŠÍVAL, Zdeňek. *Základy pojmů v dramatickém umění. Volně podle Otakara Zicha*. Praha : Středočeské krajské kulturní středisko, 1988. 115 s.
- SEMIL, Małgorzata – WYSIŃSKA, Elżbieta. *Słownik współczesnego teatru*. Warszawa : Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1990. 429 s. ISBN 83-221-0444-8.

- SCHMARC, Vít. Středověký Masticár – nesmiřitelný svár hlavy a zadnice. In *Divadelní revue*, 2006, roč. 17, č. 2, s. 3 – 13. ISSN 0862-5409.
- STANOVSKÝ, Eduard – SABOL, Jozef – ĎURNÍKOVÁ, Anna. *Divadlo jednoho herca a divadlo poezie a prózy (Čo s voľným časom VII)*. Banská Bystrica : Metodicko-pedagogické centrum, 2002. 40 s.
- SVEJKOVSKÝ, František. Masticár. In SVEJKOVSKÝ, František. *Z dějin českého dramatu. Latinské a latinskočeské hry tří Marií*. Praha : Karlova univerzita, 1966, s. 108 – 133.
- SZYMIK, Eugeniusz – KOVÁČOVÁ, Zuzana. Theatrical and quasi-theatrical forms in first stages of school education in Poland : Formy teatralne i parateatralne w polonistycznej edukacji wczesnoszkolnej w Polsce. In *Journal of modern science*, 2017, roč. 35, č. 4, s. 65 – 76. Dostupné internete: <http://www.jomswsge.com/Formy-teatralne-i-parateatralne-nw-polonistycznej-edukacji-wczesnoszkolnej-nw-Polsce,84816,0,1.html>. ISSN 1734-2031.
- The concise oxford companion to the theatre*. (Ed. Phyllis Hartnoll). Oxford – New York : Oxford university press 1996. 568 s. ISBN 0-19-282574-7.
- The Penguin dictionary of the theatre*. London : Market House Book, 2004. 668 s. ISBN 0-141-02002-4.
- VÍTEK, Svetozar. *Dramatické umění. Úvod do studia. Systematický výklad. 1. díl*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1988. 124 s.
- WALTER, Rudolf. *Divadlo jednoho herce*. Praha : Divadelní ústav, 1970. 30 s.
- ZÁVODSKÝ, Vít. Jeden herec = divadlo. In *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. (Ed. Vladimír Justl). Praha : Svaz českých dramatických umělců, 1989, s. 168 – 170.
- ZEMAN, Vít. *Autorské čtení ve světle narativní psychologie*. Praha : Ústav pro výzkum a studium autorského herectví, 18. 2. 2023, s. 1 – 19. [online]. Dostupné na internete: <https://www.autorskeherectvi.cz/post/zeman-vit-autorske-cteni-ve-svetle-narativni-psychologie-2022>.

Dagmar Inštitorisová
Katedra žurnalistiky a nových médií
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
B. Slančíkovej 1
949 01 Nitra
E-mail: dinstitorisova@ukf.sk
ORCID: 0000-0002-3384-5195

Dora Čechova
Katedra literární tvorby
Vysoká škola kreativní komunikace
Na Pankráci 420/54
140 00 Praha 4 – Nusle
Česká republika
E-mail: cechovad@vskk.cz
ORCID <https://orcid.org/0009-0008-6170-5596>.

Dario Fo, dedič commedie dell'arte?

Dario Fo, Heir to the Commedia dell'Arte?

MARCO CONSOLINI

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

ABSTRAKT: Štúdiá sa zaoberá umeleckou praxou talianskeho divadelníka Daria Fo v kontexte tradície commedie dell'arte. Autor v prvej časti identifikuje dva kľúčové posuny v umelcovej interpretácii: idealizáciu politického rozmeru žánru a popieranie jeho aristokratického pozadia. V druhej časti vychádza z audiovizuálnej a fotografickej dokumentácie kľúčovej inscenácie *Mistero buffo*, konkrétne jej časti *La famme dello Zanni*, a skúma štyri základné piliere herectva Daria Fo: prácu s hlasom, telesnosť, vzťah k priestoru a techniku montáže. Štúdiá dospieva k záveru, že unikátny štýl Daria Fo nie je výsledkom lineárneho dedičstva umenia 16. storočia, ale syntézou moderného varieté, mimického školenia a geniálnej mystifikácie. Dario Fo tak neobnovuje zaniknutú prax, ale prostredníctvom „vernej zrady“ vytvára novodobý divadelný jazyk.

ABSTRACT: This study examines the artistic practice of the Italian theatre-maker Dario Fo within the context of the commedia dell'arte tradition. In the first part, the author identifies two key shifts in Fo's interpretation: the idealisation of the genre's political dimension and the rejection of its aristocratic background. In the second part, the study draws on audiovisual and photographic documentation of the seminal production *Mistero buffo*, focusing in particular on the section *La famme dello Zanni*, and analyses four fundamental pillars of Fo's acting: vocal work, physicality, spatial relations, and montage. The study concludes that Fo's distinctive style is not the result of a linear artistic inheritance from the sixteenth century, but rather a synthesis of modern variety theatre, mime training, and genial mystification. Fo therefore does not simply revive a defunct tradition; instead, through a process of 'faithful betrayal', he forges a modern theatrical language.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Dario Fo, commedia dell'arte, zanni, *Mistero buffo*, grammelot, Jacques Lecoq, herecká technika

KEYWORDS:

Dario Fo, commedia dell'arte, zanni, *Mistero buffo*, grammelot, Jacques Lecoq, acting technique

*Naše zdroje nie sú vždy spoľahlivé,
ale sú vždy fascinujúce.¹*

Dario Fo (1926 – 2016) bol nepochybne najslávnejším talianskym divadelným autorom a hercom minulého storočia, pričom obe polohy sú v jeho umeleckej podstate absolútne neoddeliteľné. Jeho dvojstrannú tvár spisovateľa a herca potvrdila i Nobelova cena, ktorú získal v roku 1997. Hry Daria Fo boli preložené do viacerých jazykov, ako herec je považovaný za dediča starej tradície žonglérov a klaunov. Rovnako ako oni bol schopný postaviť sa zoči-voči mocným a vďaka svojmu mimoriadnemu talentu vyvolávať u divákov oslobodzujúci smiech, podnecovaný slovom i gestom.

Dario Fo využil a možno aj zneužil dedičstvo klaunov a potulných umelcov zo stredoveku; ich kontúry sú trochu nejasné. To isté platí aj pre druhú skupinu dnes už mýtických hercov, a to tých, ktorí boli protagonistami talianskej commedie dell'arte.

Komplexný historický fenomén profesionálnych divadelných spoločností, ktoré sa objavili v Taliansku v polovici 16. storočia a potom vystupovali takmer po celej Európe až do polovice 18. storočia, má však v skutočnosti veľmi málo priamych a konkrétnych spojitostí s divadelnou praxou Daria Fo. Ani to nemôže byť inak, pretože commedia dell'arte – napriek uzavretým a stereotypným formám, ktoré sa niektoré „špecializované“ divadelné spoločnosti dodnes pokúšajú prezentovať ako „autentické“ – je v súčasnosti už zaniknutou praxou, z ktorej zostali len stopy a jej kódy sa nenávratne stratili. Stručne povedané, commedia dell'arte sa nedá porovnávať s divadlom nó ani katakali. Všetci tvorcovia, ktorí sa inšpirovali týmto mýtickým divadlom – a v priebehu 20. storočia ich bolo veľa –, ho museli znovu vynájsť. Dario Fo nie je výnimkou. A hoci sa dajú iba obdivovať jeho mimoriadne schopnosti v úlohe zanniho, čo je jeden z komických typov commedie dell'arte, musíme byť veľmi opatrní, keď nás chce presvedčiť, že jeho zanni je priamym a legitímnym dedičom Harlekýna alebo Brigellu.

Dario Fo bol veľmi neformálny, svojich zdrojov sa striktnie nedržal – sám to bez váhania priznal. Bol taký pri apokryfných evanjeliách aj stredovekých fabliaux², ktorými sa inšpiroval pri písaní svojho najslávnejšieho diela *Mistero buffo*, a bol taký aj v celkovom vzťahu ku commedii dell'arte.

Obmedzím sa tu na pripomenutie dvoch viditeľných skreslení v diskurze Daria Fo, pričom zdôrazňujem, že hovorím o diskurze, nie o divadelnej praxi alebo divadelnom písaní.

Prvým z nich je odvolávanie sa na takzvaný „model“ commedie dell'arte ako na formu vraj ľudového prejavu, chápaného ako niečo, čo je vlastné ľudovým a utláčacím vrstvám. Dôvody takéhoto uhla pohľadu Daria Fo sú pochopiteľné, najmä ak zoberieme do úvahy, že bol angažovaným divadelníkom, bojovníkom za politicky

¹ FO, D. – RAME, F. *Le Gai Savoir de l'acteur*. Paríž: L'Arche, 1990, s. 367.

² Fabliau, mn. č. fabliaux – krátká, vtipná a často nemravná epická báseň pochádzajúca zo stredovekého Francúzska 12. až 14. storočia.

revolučné myšlienky. Avšak to, čo vieme o commedii dell'arte, nás naopak presvedča, že v nej išlo o mimoriadne rafinované postupy s vysokou mierou špecializácie (pripomeňme, že talianske slovo arte sa vzťahuje na technickú zručnosť, na remeslo týchto prvých profesionálov moderného divadla). V commedii dell'arte sa niektoré skutočne klaunské postupy miešali s významným kultúrnym a literárnym dedičstvom, ktoré sa vyvinulo na dvoroch renesančnej šľachty v Taliansku a ktorého autormi boli napríklad Niccolò Machiavelli či Lodovico Ariosto.

Druhé skreslenie, úzko súvisiace s tým prvým, spočívalo v charakterizácii praxe commedie dell'arte ako mimoriadne subverznej činnosti, nemilosrdne zameranej proti mocným tohto sveta. Dario Fo dokonca v angažovaných prológoch svojich inscenácií často tvrdil, že ak tieto súbory opustili Taliansko a odišli do Francúzska a do iných európskych krajín, tak to bolo preto, aby unikli hnevu mocných a inkvizície. Nič nie je ďalej od pravdy! Naopak, tieto divadelné spoločnosti boli dobre prepojené s mocou, chránené a sponzorované talianskou šľachtou (podobne ako v rovnakom období herci alžbetínskeho divadla v Anglicku), a to do takej miery, že niektoré ich zahraničné turné boli koncipované ako diplomatické misie podporované rodinami ako Mediciovci vo Florencii alebo Gonzagovci v Mantove.

Čo z toho vyplýva? Že nás Dario Fo podvádzal? V istom zmysle slova zmysle áno. Ale bol geniálnym podvodníkom! A aj keď je jeho dedičstvo dosť nelegitímne, práve vďaka týmto „klamstvám“ dokázal vybudovať nenapodobiteľný a neodolateľný štýl hrania a písania, v ktorom, podľa mojej mienky, to druhé vyplývalo z prvého.

Hoci takzvaná tradícia commedie dell'arte zostáva skôr imaginárnym a viac fantazijným než skutočným dedičstvom, existuje aj iná tradícia, oveľa konkrétnejšia a lepšie zdokumentovaná, ktorá zohrala u Daria Fo zásadnú úlohu: tradícia varieté, teda talianskeho music-hallu, komediálneho divadla, ktoré v Taliansku v medzivojnovom období až do päťdesiatych rokov 20. storočia prešlo obrovským rozmachom a ktorého tak trochu bizarnú poéziu výstižne opísali niektoré filmy Federica Felliniho.

Dario Fo vychádza práve z tohto populárneho divadla, koncipovaného ako sled výstupov, ktorých jediným cieľom bolo zabávať a rozosmievať. Takto vytvoril svoje prvé postavy, vyskúšal si prvé monológy a našiel zvláštny spôsob, ako byť zároveň hercom aj rozprávačom. K tomuto základu sa pridala druhá zručnosť, a to kontrola, ovládanie gest a telesných pohybov, ktorú získal vďaka stretnutiam s inými umelcami, z nich najvýraznejším bol bezpochyby Jacques Lecoq (1921 – 1999). Paradoxom je, že ak na začiatku päťdesiatych rokov sa mladý Dario Fo vydal na cestu hľadania, ktorá ho neskôr priviedla k tomu, že sa definoval ako dedič zanniho z commedie dell'arte, bolo to do veľkej miery vďaka mladému francúzskemu mímovi a učiteľovi Lecoqovi, žiakovi Jeana Dastého a nepriamo Jacqua Copeaua, ktorý sa práve v tom čase nachádzal v Taliansku hľadajúc korene mýtického divadla. Štýl Daria Fo sa tak vyvinul spojením jeho prirodzeného talentu rozprávača, zvyknutého svojou výrečnosťou a onomatopojami krotiť hlučné publikum varieté, s mimickým štúdiom, ktoré mu umožnilo využívať vlastné chudé telo a plastickú tvár, schopnú vytvárať tisíce grimás.

V realite to má len málo spoločné so štrukturálnymi prvkami, ktoré pramenia v commedii dell'arte. Čo teda Dario Fo „ukradol“ z modelu tohto vysnívaného divadla? Určite to boli herecké postupy týkajúce sa improvizácie. Z jedného predstavenia do druhého mohol preberať gestiku a texty, ktoré si v priebehu času vypracoval, upravil a vycizeloval, výstupy a lazzi, ktoré sa dajú modifikovať a v kontakte s divákmi neustále meniť. Určite si treba všimnúť aj viacjazyčnú konštrukciu vychádzajúcu z jeho vlastného (lombardského) dialektu, ktorá sa potom vyvinula cez pastiš dialektov až k paralingvistickému vynálezu jeho slávneho grammelotu. Tento jazykový objav, akási zmes slov a zvukov, je mimochodom, najjasnejším príkladom „podvádzajúcej“, ale pritom geniálnej stratégie Daria Fo. Grammelot, ktorý bol vymyslený (alebo skôr zdedený prostredníctvom Lecoqa z cvičení, ktoré Copeau zadával svojim žiakom), bude Dario Fo neustále prezentovať ako nástroj vyvinutý jeho predkami z commedie dell'arte. Opäť raz nie je nič ďalej od pravdy. A predsa, týmto podvodom sa Dario Fo – pravdepodobne viac ako ktokoľvek iný – približuje k stratenému vedomiu hercov z minulosti, schopných komunikovať s publikom, ktorého jazyky neovládali.

Dario Fo však v žiadnom prípade nepreberá systém pevných typov, o ktorých vieme, že boli základom dramatickej konštrukcie commedie dell'arte. Nič v jeho praxi neobnovuje schému vzťahov medzi dvojicami postáv – starcami, milencami, sluhami alebo dvoma zanni, nejde tu o dedičstvo vyrastajúce z kolektívnej a zborovej dramaturgie commedie dell'arte. Dario Fo hrá zanniho vždy sám, a to nielen v *Mistero buffo*, ktoré je najväčším triumfom jeho sólickej stratégie. On zostáva sólistom aj vtedy, keď je obklopený inými postavami.

A nakoniec, čo je prekvapujúce u niekoho, kto si nárokoval titul „Zanni“, Dario Fo sa vždy vyhýbal maske. A to aj vtedy, keď v roku 1985 vytvoril predstavenie-lekcii venovanú najslávnejšiemu zannimu, Harlekýnovi. Prečo to odmietanie? Pretože v najčistejšej tradícii komického herca talianskeho music-hallu, vo varieté, bola skutočnou maskou Daria Fo práve jeho vlastná tvár. Tvár-masku, ktorá bola neustále v pohybe, premenlivá, a predsa nemenná. Dario Fo sa nemohol vzdať práce s mimikou tváre, v ktorej spočívala podstatná časť jeho scénického zjavu a komického účinku.

Pozrime sa teda, ako sa u Daria Fo konkretizuje toto odmietnuté dedičstvo či verná zrada (a mohli by sme reťaziť ďalšie oxymorony) vo vzťahu k mýtickej commedii dell'arte.

Nasledujúca analýza vychádza z fotografickej a audiovizuálnej dokumentácie inscenácie *Mistero buffo*, vlajkovej lode umelca, vytvorenej v roku 1969 a obnovovanej, prepracúvanej a hrávanej v celom rozsahu alebo po častiach až do jeho smrti, konkrétne z časti *La famme dello Zanni* (Zanniho hlad).

Dej sa dá zhrnúť veľmi ľahko. Zanni v podaní Daria Fo takmer umiera od hladu, pretože už niekoľko dní nič nejedol. Plače, potom si predstavuje fantastické jedlo, ktoré si sám pripraví a pred divákmi zje. Keď sa zobudí zo sna, opäť si zúfa, ale uspokojí sa náhradným jedlom: muchou!

Dario Fo ostal aj vo vyššom veku zároveň hercom i rozprávačom. Sám o sebe hovoril, že je niekým, kto rozpráva príbeh svojej postavy, ktorou ale on sám nie je.

V predstaveniach vždy stvárňoval aj jednu postavu, aj všetky postavy. Tento neustály obsahový prechod od jednej k viacerým mal v sebe čosi aluzívne. Bolo to neustále kolísanie medzi dvoma pólmi: herec – rozprávač, jedna postava – všetky postavy. Základnými prostriedkami, ktoré pri tejto umeleckej praxi využíval, boli (a) hlas, (b) telo, (c) vzťah k priestoru a (d) montáž.

a) Hlas.

Ako píše talianska teatrologička Anna Barsotti, Dario Fo si v priebehu času vypracoval „fonický rozsah s prekvapujúcou šírkou, od uzavretého hlasu bezbranného utláčaného človeka až po hrdelný a hlučný hlas arogantného utláčateľa“.³ Potvrďuje to jeho hudobné nadanie: „(...) prechádza od artikulovaných zvukov slov k neartikulovaným a neverbálnym prejavom, a to v celom rozsahu od čistého zvuku cez dych, stonanie, bublanie, nezrozumiteľné mrmlanie až po výkrik; na tomto základe vytvára slávny grammelot.“⁴

Táto virtuozieta nebola samoúčelná, naopak, naplno slúžila neustálym prechodom medzi hercom a rozprávačom. Hlas pomáhal Dariovi Fo vytvárať priestor: tichý označoval blízkosť, hlasný vymeriaval vzdialenosť. Fo bol neustále v stave „plurivokálnosti“⁵: rôzne tóny a rôzne výšky hlasu (vysoký, detský alebo ženský, hlboký, groteskný a vážny, nosový, falzet atď.) mu slúžili na určenie a umiestnenie partnerov v dialógu a/alebo imaginárnych objektov v priestore javiska.

b) Telo.

Popredný divadelný kritik a teoretik Bernard Dort hovoril o Dariovi Fo ako o anti-mímovi, o hercovi, ktorý neidealizuje telo, ale neustále nás vracia do reality: „(...) hrubé, telesné, skrátka obyčajné telo“.⁶ Dario Fo sa naučil narábať s týmto obyčajným telom a ovládať ho už v časoch spolupráce s Jacquom Lecoqom. Poznával a využíval ho aj s jeho nedostatkami („príliš veľké“ telo s príliš dlhými končatinami), a pritom sa neobmedzil iba na klauniády. Do výrazu zapojil aj chôdzu, ktorú sám definuje ako „napoly konskú a napoly pripomínajúcu plameniaka“⁷, a ktorá nikdy nebola strnulá ako chôdza bábky. „Je pružná, postupne uvoľňuje nohy a ruky a z času na čas sa telo odrazí do vysokého skoku,“⁸ charakterizuje ju Anna Barsotti.

V pohybe Daria Fo bolo niečo z pohybu zachyteného maliarom. Fo, ktorý vyštudoval výtvarné umenie, doslova kreslil priestor a pohyb svojím telom, narábajúc ním ako štetcom alebo ceruzkou. Členenie tela mu umožňovalo nezávislé využívanie končatín, ktoré sa niekedy zdali byť oddelené od korpusu, napríklad, keď jedol svoju vlastnú ruku. Vytvorenie tejto etudy „pružného delenia“ bolo výsledkom dlhodobého cvičenia.

3 BARSOTTI, A. Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata. In BARSOTTI, A. – MARINAI, E. (eds.). *Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte*. Corazzano: Titivillus, 2011, s. 16.

4 Tamže.

5 Tamže.

6 DORT, B. Pour Dario Fo. In *Théâtre en jeu*. Paríž: Seuil, 1979, s. 213.

7 FO, D. – RAME, F. *Le Gai Savoir de l'acteur*, s. 48.

8 BARSOTTI, A. Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata. In BARSOTTI, A. – MARINAI, E. (eds.). *Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte*, s. 21.

To isté platí pre mimiku tváre. Už sme spomenuli jeho pohyblivú masku. Dario Fo neustále hľadal „prvý plán“, to znamená, že chcel zveličovaním črt upútať pozornosť diváka na svoju tvár, svoju masku. „Tento prvý plán sa realizuje prostredníctvom náhleho znehybnenia črt tváre, otočenej nahor tak, aby vynikla krivka úst. Z tohto oblúka vystupujú zuby, ktoré vyčnievajú ako konské, nad nimi sa kolmo týči ďalší výrazný oblúk, oblúk nosa, zatiaľ čo oči sa menia na malé úzke štrbiny alebo inokedy na guľaté, široké otvory, takmer vypúlené, ktoré vyžarujú iskry detského výrazu. (...) Toto zdôraznenie fyziologických nedostatkov je umocnené neočakávanou, prekvapivou nehybnosťou,“⁹ popisuje Anna Barsotti.

Oná nehybnosť dala vzniknúť slávnej „risata muta“ (nemý smiech), ktorá sa stala mimickým leitmotívom Daria Fo. Opäť nejde len o virtuózne prvky na rozosmiatie. Je veľmi účinný buď na začiatku nasledujúcej pauzy, teda na zdôraznenie detailu, alebo na sústredenie pozornosti divákov na to, čo sa práve deje. Ide o komický ekvivalent tragického nemého výkriku, ktorý svojho času predstavila veľká herečka Helene Weigel v inscenácii Brechtovej hry *Matka Guráž a jej deti* (Berliner Ensemble, 1949).

Napriek zdaniu bol Dario Fo vo vyjadrovaní prostredníctvom vlastného tela mimoriadne úsporný a vždy smeroval k syntéze. A v tomto smere bol skutočne dobrým žiakom Lecoqa, ktorý kázal prednosť úsporného gesta pred gestikuláciou. Dariovi Fo stačilo na charakterizovanie postavy jedinú kľúčovú gestu. Gestá, ktoré používal, boli paradoxne vždy diskkrétne, nikdy nie expresívne, teda nemali za cieľ vyjadrovať emocionálny a/alebo fyzický stav postavy. Išlo skôr o deiktické gestá, ktorých prvoradým účelom je prepojiť predmety a telá s priestorom (tu zohrával zásadnú úlohu pohľad Daria Fo a pohyblivosť jeho očí používaných ako „reflektory“). Alebo išlo o symbolické gestá, ktoré však boli vždy mimoriadne syntetické: divákovi stačil jediný pohľad, aby pochopil, čo Dario Fo odkazuje.

c) Vzťah k priestoru.

Gestá a pohľady boli v predstaveniach Daria Fo vždy sprevádzané moduláciami hlasu. Jeho veľké kroky na javisku slúžili na rozšírenie a vymedzenie poľa a s niekoľkými mimickými gestami sprevádzanými moduláciami hlasu doslova vytvárali imaginárny priestor deja, ktorý naplňali predmetmi a vecami. *La femme dello Zanni* je majstrovským príkladom tejto techniky. Kuchyňa, kde sa pripravuje Pantagruelovo jedlo, sa zázračne zjaví pred našimi očami. Ale sme to práve my, diváci, ktorí vytvárame tento imaginárny priestor. Gestá a hlas Daria Fo manipulujú naše vnímanie, aby sme mohli vidieť kuchyňu tam, kde nič nie je. Dario Fo robí montáž našich vnemov.

d) Montáž.

Na konci výstupu sústreďí Fo všetko na svoju tvár: po vytvorení priestoru okolo svojho tela urobí ešte skutočný filmový efekt zúženia poľa. Ako vysvetľuje v diele *Le Gai savoir de l'acteur*,¹⁰ nechá stuhnúť dolnú časť tela, akoby ju zrušil, aby sa všetko sústredilo na jeho tvár a potom na nos, kde sa mu usadila mucha. Pohľad diváka je

⁹ Tamže, s. 24.

¹⁰ FO, D. – RAME, F. *Le Gai Savoir de l'acteur*, s. 57.

tak v istom zmysle nútený sledovať rad stále bližších záberov. Dario Fo hovoril, že každý z nás v pozícii diváka má v hlave kameru. Herec-rozprávač je ten, kto riadi náš pohľad, kto nás núti „strihať“ scénické situácie.

V koncepcii divadla Daria Fo sú to diváci, ktorí zarámujú obraz, vytvárajú „prvý plán“, rozširujú alebo dusia plameň pozornosti. Ich mozog a oči fungujú, ako keby mali zabudovanú kameru. Tá sa aktivizuje v reakcii na podnety vysielané hercom, ktorý ju vedome riadi a mení jej uhly záberu. Herec teda vytvára dej, pričom predvída montáž, ktorú vníma divák. Fo dokázal zručne striedať momenty, keď divák prijíma subjektívny pohľad rozprávača, t. j. keď sa stotožní s jeho pohľadom, s momentmi, keď ten istý divák prechádza k objektívnemu pohľadu na dramatický dej, t. j. keď vidí postavu na scéne priamo, bez (vizuálneho) sprostredkovania rozprávača. V takejto montáži sa podľa môjho názoru spája komplexnosť aj jednoduchosť výkonu Daria Fo, ktorý s veľkou spontánnosťou doslova vytvára svet pred očami diváka. Ten musí nielen nahradiť svojou predstavivosťou absentujúcu scénografiu a kostýmy, ale aj zvyknúť si na „vnemovú gymnastiku“, ktorá neustále presúva pohľad Daria Fo-rozprávača k Dariovi Fo-hercovi.

Dalo by sa predpokladať, že práve v tomto je odkaz hercov commedie dell'arte, ktorý Dario Fo zdedil? Ťažko povedať. Ale v podstate nie je až také dôležité, či si ho prisvojil, alebo verne zdedil. Bez ohľadu na to ostáva úžasným hercom aj autorom, ultimátnou osobnosťou svetového divadla.

Z francúzštiny preložil Miloš Mistrík.

LITERATÚRA

- BARSOTTI, Anna. Il primo Medioevo di Dario Fo: tra angelastrì e diavoli nani. Dal fiabesco alla storia mitizzata. In BARSOTTI, Anna – MARINAI, Eva (eds.). *Dario Fo e Franca Rame: una vita per l'arte*. Corazzano : Titivillus, 2011, s. 15 – 27. ISBN 978-88-7218-312-0.
- DORT, Bernard. Pour Dario Fo. In *Théâtre en jeu*. Paríž : Seuil, 1979, s. 243 – 252. ISBN 978-20-2005-132-3.
- FO, Dario – RAME, Franca. *Le Gai Savoir de l'acteur*. Paríž : L'Arche, 1990. 320 s. ISBN 9782851812612.

Marco Consolini
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
Campus Nation
8 avenue de Saint-Mandé
75012 Paris
France
E-mail: marco.consolini@sorbonne-nouvelle.fr

Osudové ženy dementujúce sivosť doby. Herectvo Zdeny Studenkovej v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia

Femmes Fatales Dementing the Dullness of the Times. Zdena Studenková's Acting in the 1970s and 1980s

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v.v.i.

ABSTRAKT: Zdena Studenková (1954) patrí už štyri desaťročia k najvýraznejším slovenským hereckým osobnostiam. Predstavitelka osudových, vášnivých a problémových žien sa úspešne presadila v divadle, filme aj televízii. Príspevok sa koncentruje na prvé dve desaťročia jej kariéry, odvíjajúce sa v období normalizácie. Cez charakteristiku dramaturgie a analýzy herečkiných kreácií sa autor snaží dokázať, že zaužívané tvrdenie o „zošedivenej“ činohre Slovenského národného divadla pramení zo stereotypne zúženého pohľadu na túto periódu slovenského divadelníctva.

ABSTRACT: For four decades, Zdena Studenková (b. 1954) has been one of Slovakia's most prominent actresses. Renowned for her portrayals of fateful, passionate, and problematic women, she has established a significant presence across theatre, film, and television. This study focuses on the first two decades of her career, which unfolded during the period of Normalisation. Through characterisation of the dramaturgy and an analysis of her performances, the author seeks to demonstrate that the commonly held view of the Slovak National Theatre's drama as 'dull' derives from an overly narrow and stereotypical perspective on this period in Slovak theatre history.

KĹÚČOVÉ SLOVÁ:

Zdena Studenková, Slovenské národné divadlo, normalizácia, herectvo, dramaturgia

KEYWORDS:

Zdena Studenková, Slovak National Theatre, normalisation, acting, dramaturgy

V prvej polovici sedemdesiatych rokov, desaťročia, v ktorom mali byť občania Československa vyvedení z omylov socializmu s ľudskou tvárou a navrátení do stavu „normálu“, sa začala odvíjať kariéra Zdeny Studenkovej (1954, Bratislava), absolventky štúdia fotografie na Škole umeleckého priemyslu. Svoj vstup do hereckého prostredia sama označila za nesmelo razantný: „Vtedy mi Martin Gregor povedal, že aj keď chodím po javisku sebaistým krokom, bude mi odpustené, ak v deň premiéry dokážem, že vo mne niečo je.“¹

Výrok staršieho kolegu sa viaže k Studenkovej debutu v Slovenskom národnom divadle (SND), keď jej pedagóg, režisér Jozef Budský, obsadil študentku tretieho ročníka herectva na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) do jednej z ústredných rol hry Grigorija Gorina *Šašovská komédia* (30. 1. 1976).

V alternácii s poprednou reprezentantkou mladšej strednej generácie Emíliou Vášaryovou vytvorila Studenková rolu Nele, snúbenice hlavnej postavy príbehu Tilla Eulenspiegela. Budského expresívne groteskná inscenácia o predstaviteľovi flámskeho osloboditeľského boja proti španielskym utláčateľom a cirkevnému útlaku neilustrovala historické deje, ale tematicky prehovárala o aktuálnom položení okupovaného Československa. Nešlo o ojedinelý prípad režisérovho vzdoru. Budský už od jesene 1968 cez scénické interpretácie textov Williama Shakespeara, Friedricha Schillera či Pavla Országha Hviezdoslava artikuloval politické témy znásilnenia národa, volania po slobodomyselnosti a odporu k akejkoľvek forme tyranie. Lenže na rozdiel od minulých troch desaťročí svoje posolstvá nekomponoval do účinných javiskových metafor, ale priamočiarosťou výpovede sa blížil ku kriklavosti plagátu. To bol ústredný problém aj v *Šašovskej komédii*. Recenzenti sa primárne sústredili na analýzu inscenačných rozporov, no v obsadení bohatom na osobnosti si povšimli aj začínajúcu herečku Studenkovú. Podľa Ivana Rapoša „podčiarkla v partnerstve so Š. Kvietikom [alternant Thyla Eulenspiegela, pozn. K. M.] mimoriadne účinne vášnivú túžbu postavy“². Bolo evidentné, že na javisko činohry SND vstúpila interpretka zrelého charizmatického čara, zapamätateľného zjavu, a najmä nepopierateľných hereckých dispozícií.

Šašovská komédia bola poslednou réžiou tvorcu, ktorý formoval slovenský javiskový sloh od polovice štyridsiatych rokov. Paradoxne, jeho epilóg sa stal prológom Zdeny Studenkovej a rola Nele jednoznačne predznamenal budúce smerovanie mladej herečky. Na prvý pohľad predstaviteľky romantických krások, v ktorých sa v boji za obranu ideálov prebúdzala nečakaná vnútorná verva. Jej bujné zlaté vlasy, štíhla postava, ladnosť pohybu, ľahkosť gest, plné, no nie prvoplánovo vyzývavé pery a veľké oči na súmernej tvári ju predurčovali pre roly nevinných panien, poslušných dcér, chovaníc, sirôt a im podobným stvoreniam žijúcim pre jediný cieľ – vydaj za muža svojich snov. Údel začínajúcich herečiek krehkého pôvabu.

Lenže už pri prvých úlohách v týchto viac tézovitých než dramaticky obsažených rolách sa ukázalo, že Studenkovej naturel sa bráni typologickej lineárnosti.

1 STUDENKOVÁ, Z. – VRBICKÁ, E. Poznať a nie predstierať. [Rozhovor]. In *Práca*, 1986, roč. 41, č. 97, s. 5, 25. 4. 1986.

2 I. R. [I. Rapoš]. Rozpaky nad Eulenspieglom. In *Práca*, 1976, roč. 31, č. 28, s. 6, 3. 2. 1976..

Nekopírovala hereckú cestu starších kolegýň Márie Kráľovičovej, Zdeny Gruberovej či Sone Valentovej, ktoré sa pre dievčensky subtílny zjav dlho nedokázali prebojovať k charakterovým rolám. V Studenkovej letore sa rýchlo preukázali skôr tendencie k hereckému typu Márie Prechovskej, Evy Polákovej či Emílie Vášáryovej. Herečiek, ktorým napriek neodškriepiteľnej kráse nevyhovovali roly nekritických idealistiek a pasívnych čakateliek na blahodarnú zmenu životného postavenia. Ich analytické herectvo, vnútorne dynamický prejav a intelektuálny nadhľad ich krátko po prvých nezdaroch v rolách jemnocitných trpiteľiek nasmerovali k oblasti, ktorá sa ukázala byť i Studenkovej najvlastnejšou dramaturgickou sférou. K ženám emancipovaným, pribojným, problémovým, k existenciám, ktoré za žiarivým povrchom skrývajú zjazvenú dušu. Na túto skutočnosť upozornil aj teatroológ Miloš Mistrík: „Za vyblýskanou fasádou, výstavným skeletom totiž môže byť, a v živote to tak aj býva, citlivá a zraňaná žena.“³ Ďalší dôvod, prečo umelkyňa nepôsobila autenticky v úlohách bezbranných naiviek, spočíval v jej bohato škálovanom hlase. Ten totiž neoplýval sladkastou dievčenskou fistulou, ale už od úvodu kariéry disponoval tmavou farbou a pevným dramatickým tónom.

Popri neobvyklej syntéze vonkajškovej dievčenskej éterickosti s vnútornou životaschopnosťou prinášala Studenková ešte jednu tému, ktorú dovedy na domácej scéne rozvíjala len Elena Zvaríková Pappová: erotiku. No kým staršia, v čase Studenkovej nástupu už nebohá herečka, predstaviteľka vášnivých a puritánskou spoločnosťou odsudzovaných žien, bola typom „krv a mlieko“, tak Studenková svojou štíhlou, útlou postavou zosobňovala módný ideál krásy. Na javisku i pred kamerou stvárňovala obdivované, nedostupné, ale i prehnane žiadostivé krásky, padlých anjelov, ženy, pre ktoré telesná láska nie je tabu, prípadne sa pre ne stala profesiou či aspoň prostriedkom vzostupu po spoločenskom rebríčku.

Škála Studenkovej hereckých prostriedkov bola komplexná, no jeden aspekt od začiatku kariéry výrazne dominoval. Oči. Aj v statických polohách, najmä v kamerovom detaile alebo na štúdiových javiskách, ktoré Studenkovej introspektívnemu herectvu vyhovovali viac než priestorovo rozľahlé scény, sa nepokojný a na vzruchy okamžite odpovedajúci pohľad stal smerodajným činiteľom jej výrazu. Ním dokázala i pri ustrnutí pretlmočiť práve prebiehajúce vzťahové zlomy, situačné strihy a citové zmeny. Podmanivým rozochvením vysielat signály o podtextovej vášnivosti i prepukajúcej erotickej túžbe, v emočne zraňujúcich situáciách zastrieť zrak neviditeľnou clonou. No keď to bolo potrebné, jej oči stvrdli, pozorne zamerali obeť a protivník sa musel konfrontovať s pohľadmi oceľovej pevnosti, neústupnej hnevливosti či až nevráživej brachiálnosti.

Zdena Studenková nikdy nemala sklon k štylizácii, klaunskej ekvilibristike alebo žánrovému eklekticismu. Jej sloh od počiatku kariéry charakterizuje civilný, psychologicky hutný prejav i vzácny balans medzi citovým prežitkom a intelektuálnym dištancom od úlohy. Budúce Studenkovej zaradenie k typu enfant terrible výrečne definovali už jej výkony na školskom javisku. Pre okolie nečitateľná, v sebe samej

3 MISTRÍK, M. Tváre Zdeny Studenkovej. In MISTRÍK, M. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava: Tália-Press, 1995, s. 69.

stratená, ale i tak svoj mravný kapitál pevne obraňujúca Nataša v dráme *104 strán o láske* od Evdara Radzinského (23. 10. 1976), osudová múza Guta v modernej parafráze historickej fresky Jonáša Záborského *Bitka* (11. 12. 1976), no najmä titulná hrdinka tragikomédie Ödöna von Horvátha *Kazimír a Karolína* (15. 4. 1976) – mladé dievča vychované ulicou a v rámci jedného večera spoznávajúce slasti i strasti prvej lásky.

Kým prvé dva tituly inscenovali Studenkovej spolužiaci, študenti réžie Zdeněk Dřínovský a Juraj Nvota, tak slávnu hru rakúskeho autora s poslucháčmi pripravil ich pedagóg Miloš Pietor.⁴ Popredný reprezentant strednej generácie divadelníkov v danom období pôsobil ako režisér činohry Novej scény. Studenková mala už pred záverom štvrtého, vtedy posledného ročníka VŠMU prisľúbené angažmán v činohre SND. Lenže oficiálne potvrdenie o nástupe sa predlžovalo, a tak jej Pietor ponúkol miesto vo svojom domovskom súbore, ktorý vďaka jeho tvorbe, ale i vďaka réžiiam Vladimíra Strniska už dlhšie dostihoval umeleckú úroveň činohry SND. No Studenková na Novej scéne strávila len jednu sezónu, v septembri 1978 spolu s Pietorom prešli do angažmánu prvej slovenskej scény.

Bolo to v čase, keď skupina začínajúcich hercov a herečiek, ale aj od nich o niečo starší kolegovia a kolegyně získali v SND privilegované postavenie. Do divadla v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch totiž prichádzali ich vrstovníci režiséri, ktorí sa dramaturgicky orientovali na tituly zachytávajúce problémy vtedajších mladých ľudí, teda na témy, ktorými sami žili. Časť súboru mladej a strednej generácie bola, na rozdiel od mnohých starších členov, otvorená konfrontácii s moderným scénickým jazykom, ktorý vyjadroval jej estetické aj politické zmýšľanie. Studenková okamžite získala ústredné postavenie medzi mladými herečkami. Spolupracovali s ňou všetci interní režiséri súboru, cez jej herecké pôsobenie je teda možné mapovať umelecký profil činohry SND v časoch normalizácie aj éry mierneho uvoľnenia, perestrojky.

VZOSTUPY A PÁDY PŔVODNEJ DRÁMY

Zdena Studenková nastúpila do činohry SND, keď inštitúcia patriaca donedávna medzi reprezentatívne československé telesá prechádzala závažnou krízou. Stagnáciu jej umeleckej kondície nespôsobila len politicky vynútená redukcia dramaturgickej variability. Tvorba najstarších členov režijného kolektívu Jozefa Budského, Tibora Rakovského a Karola L. Zachara na prahu sedemdesiatych rokov totiž už len výnimočne dokázala nadviazať bezprostredný kontakt so súdobým divákom a mladší režiséri Pavol Haspra a Peter Mikulík, ocitajúci sa na vrchole tvorivých síl, s prílivom normalizačnej vlny zákazov a obmedzení prišli o najvlastnejšie dramaturgické okruhy. Haspra nemohol siahať po zaoceánskej psychologicko-analytickej dramatiky, ani Mikulík po absurdných hrách deklarujúcich nezmyselnosť ľudského bytia. Kým Mikulíkovi sa už nepodarilo objaviť oblasť dramatiky, v ktorej by opätovne preukázal osobitosť svojho režijného rukopisu, a na ďalšie dve desaťročia sa stal prevažne solídnym tlmočníkom komediálneho žánru, tak Haspra novú oblasť záujmu

⁴ Pietor na pozícii pedagóga nahradil Jozefa Budského, ten totiž po premiére *Šašovskej komédie* neodišiel iba z divadla, ale aj z VŠMU.

našiel v prehliadanej domácej i zahraničnej klasike a novej slovenskej dráme, ktorej sa čiastočne venoval už v predošlej etape tvorby. Ak teda činohra SND v priebehu sedemdesiatych rokov prekročila prah priemernosti, vo väčšine prípadov išlo práve o inscenačné činy Pavla Haspru.

Pôvodné slovenské hry ostali pevnou súčasťou repertoáru činohry SND, no kvalitatívne sa nedokázali vyrovnat' najlepším dielam šesťdesiatych rokov. Pozornosť autorov sa od univerzálnych tém a diškurzov musela obrátiť k obrazu každodennosti, prostredníctvom ktorej mali prezentovať normalizovaný život v normalizovanej spoločnosti a cez banalitu všednosti prezentovať idealizovaný svet, kde sváry vyplývajú jedine z nedostatočného napĺňania malých i väčších občianskych povinností. Tieto atribúty verne napĺňala tvorba Jána Soloviča, ktorého hry pre riadiace orgány predstavovali zábezpeku ideologickej čistoty. Každým textom – či už zo súčasného života, historického prostredia, v žánri drámy alebo komédie – otváral závažnú morálnu dilemu, no problematiku len zručne rozvrhol, bez účinného doriešenia. Všetko ostávalo v náznaku a v rovine kritiky jednotlivca, nie systému. Hra *Pozor na anjelov* (1. 12. 1978) sa z toho radu nevyčleňovala, menované nedostatky skôr násobila. A práve ona bola nástupným titulom režiséra Pietora a herečky Studenkovej v činohre SND.

Príbeh sa odohráva v malom provinčnom mestečku, v jeho vlastivednom múzeu, kde nedávno začala pracovať čerstvá absolventka histórie umenia. Betka Oráčová reprezentuje mladú energickú silu, ktorá sa svojím idealizmom usiluje prebudit' le-targických kolegov i v byrokracii utopených nadriadených, aby pomohli zachrániť chátrajúce sochy anjelov, ale aj samotný kaštieľ, ich pracovisko, ktorý majú zbúrať kvôli stavbe novej cesty. Išlo teda o nesmierne akútnu tému devastácie pamiatok, veď bratislavský Most SNP, ktorému padla za obeť nemalá časť historického centra, sprístupnili len šesť rokov pred premiérou. Lenže Solovič problematiku širšie nerozvinul.

Z tematicky, ale nie dramaticky apelatívnej hry, ktorá sa nemohla rovnať textom Shakespeara, Čechova či Bulgakova, ktoré Pietor ešte nedávno s úspechom insce- noval na ostatných slovenských scénach, sa režisér snažil vytvoriť nanajvýš konzistentnú inscenáciu. Preto aj obvykle prísna kritička Katarína Hrabovská s údivom poznamenala: „Nie veľmi často sa (...) vidí u nás aj na našej reprezentačnej scéne také poctivé predstavenie, tvrdo vydreté a pritom iskrivo svieže.“⁵ Výkon Studenkovej v ústrednej úlohe kritici prijali skôr vlažne, avšak nedostatky prisúdili väčšmi predlohe než mladej herečke. Napríklad Milan Polák konštatoval, že interpretke sa „neveľmi darilo preklenúť jednorozmernosť tejto postavy. Iste tu zohrala úlohu aj menšia herecká skúsenosť, ale najmä skutočnosť, že naliehavosť myšlienkovej vý-povede tejto hry riešila sa v inscenácii na inej téme a nie na tej, ktorú zosobňovala Betka Oráčová.“⁶

5 HRABOVSKÁ, K. Benjamíni tiahnu do boja. In *Nové slovo*, 1978, roč. 20, č. 51, s. 7, 21. 12. 1978.

6 POLÁK, M. Pozor na anjelov v činohre SND. In *Slovenské pohľady*, 1979, roč. 95, č. 12, s. 150.

Vstup Zdeny Studenkovej ako riadnej členky SND teda nebol veľmi šťastný, no zreteľne ilustroval umelecké prešľapovanie slovenskej drámy i samotného súboru. Napriek tomu sa okamžite ocitla v stredobode záujmu dramaturgie. V ansámblí totiž akútne chýbali mladé herečky širšieho interpretačného diapazónu. Soňa Valentová, Magda Vášáryová⁷ a Anna Javorková na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov už plynulo prešli od dievčenských naiviek k charakterovým úlohám. Zuzana Kocúriková sa zatiaľ najlepšie uplatnila v žánri expresionistickej grotesky a herectvo Zuzany Cigánovej rýchlo preukázalo značné typologické ohraničenie. Paralelne so Studenkovou do divadla prichádzali i jej vrstovníčky. Avšak už prvé výkony Anny Maľovej, Judity Vargovej i Deany Horváthovej (vyd. Jakubiskovej) demonštrovali zreteľné limity pre úlohy zásadnejšieho emočného rozsahu, a tak sa s pribúdajúcim vekom dostávali k čoraz menším partom. Kvalitatívnym prínosom bolo angažovanie Kamily Magálovej, ktorá do SND prešla v roku 1983 z Poetického súboru Novej scény a okamžite sa uplatnila v portrétach žien všedného bytia, v súvislom rade plebejok bohatého citového zázemia, či ako špecifická komediálna herečka s vyberaným zmyslom pre zveličenie výrazu.

Studenkovej typ bol odlišný. Jej dramaturgickou doménou sa už od školských čias stali osudové ženy, bytosti emočne nestále, v slovách aj v činoch drzo vehementné, exkluzívnym zjavom smelo vybočujúce z davu. Eruptívne bytosti, ktoré sú pre dosiahnutie cieľa ochotné podstúpiť duševne zraňujúcu tortúru a na pranier prichádzajú s hrdo zdvihnutou hlavou. Preto v repertoári činohry SND získala poprednú pozíciu predstaviteľky osudových domín, kde sa za dievčensky milou tvárou črtala bohatá ženská empíria. Roly nebezpečne omamných hriešnic, ale i žien, ktoré zlé sociálne podmienky dohnali na okraj etickej priepasti, jej začali ponúkať i televízni a filmoví tvorcovia. Studenková kontinuálne stvárňovala postavy dráždivých kňažiek lásky, šarmantne manipulatívnych kurtizán i prejavom nevyberaných prostitútok. Hrala krásne ženy, za ktorých osľňujúcim zjavom sa ukrývali dôsledne kalkulujuce pragmatičky (Renata v českom filme *Anděl s ďáblem v těle*, 1983) či bytosti, ktoré napriek vykonávaniu najstaršieho remesla disponujú mravnými kritériami vysoko presahujúcimi ich konzervatívne okolie (Marika Mondoková vo filme *Kohút nezaspieva*, 1986). A práve rola z tejto oblasti ju čakala aj v jednej z nových a dlho očakávaných slovenských drám.

Pavol Haspra sa ako systematický inscenátor súčasnej slovenskej drámy nemohol vyhnúť umelecky sporným, ale ideologicky protežovaným dielam Jána Soloviča či Štefana Králiku. Počas normalizácie mal však možnosť naštudovať aj niekoľko titulov, ktoré zásadne prevyšovali bežnú úroveň vtedajšej dramatickej spisby. Nesiahol síce po najlepších hrách Osvalda Zahradníka *Sólo pre bicie (hodiny)* a *Sonatína pre páva*, keďže autorova čechovovsky ladená poetika bola Hasprovmu expresívnemu rukopisu vzdialená, zato s veľkým úspechom uviedol napríklad rapsodicky clivú *Krčmu pod zeleným stromom* (10. 4. 1976) Petra Kováčika a krátko pred pádom železnej opony prinavrátil na javisko SND jej niekdajšieho dvorného autora Petra

7 Angažmán v činohre SND získala v roku 1983.



Peter Karvaš: *Zadný vchod čiže rozkoše v utorok po polnoci*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 6. 1989. Réžia Pavol Haspra. Zdena Studenková (Harriet), Pavol Mikulík (Sir Stanley). Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

Karvaša. Ten sa po ideologicky vynútenom stiahnutí inscenácie jeho hry *Absolútny zákaz* (20. 12. 1969, réžia Peter Mikulík) dostal na index nepovolených literátov, a to až do roku 1986, keď práve Haspra uviedol na javisku Poetického súboru Novej scény jeho hru *Súkromná oslava*.

O tri roky neskôr sa podarilo presadiť Karvaša aj v repertoári SND, konkrétne komédiu *Zadný vchod čiže rozkoše v utorok po polnoci* (10. 6. 1989), noblesou a duchaplňnou konverzáciou pripomínajúcu rukopisy Georga Bernarda Shawa a Oscara Wilda. V hre o iniciatíve prostitútok smerujúcej k založeniu vlastného odborového zväzu stvárnila Zdena Studenková ich hovorkyňu, bývalú poslucháčku v odbore dejín umenia, dnes nočnú spoločníčku mužskej časti londýnskej smotánky.

S rezervovanosťou salónnej elity kontrastujúca Harriet už v prvom výstupe vzbudila vzrušenie nielen svojím viac odhaleným než zahaleným telom, ale najmä spôsobom komunikácie. Bola živlom s neskrotnou energiou. I keď osamote čakala na prijatie u pána domu, nedokázala obsedieť. Jej telom pulzovala horúčkovitá prameniaca nie z momentálnej nervozity, ale z prirodzenej citovej výbavy. Herečka sa pritom vyhýbala ponúkajúcej sa ordinárnosti. V intenciách autora dokazovala, že Harriet je empatická, vzdelaná bytosť schopná konverzovať na úrovni spoločnosti,

ktorá ženou jej typu za bieleho dňa opovrhuje. Herečka vládla slovom, jeho obsahom i formou. Komplikované vetné obraty typické pre tento typ komédie artikulovala s intonačnou istotou, pred vyvrcholením údernej pointy často urobila nenápadnú, ale pre vyznenie celku dôležitú pauzu. Jej Harriet sa srdečne zabávala nad zmätkom, ktorý vyvolala, no svoju žoviálnosť vedela vzápätí premeniť na neústupčivú principiálnosť, taktickú zaliečavú infantilnosť či sebavedomú nadradenosť. Všetky náhle emočné strihy dokázala herečka zjednotiť do prirodzene pôsobiaceho celku rešpektujúceho žánrové vymedzenie inscenácie.

Popri komediálnom zveličení poodhalila i polohu vzácne charakternej ženy, ktorá je väčšinu života považovaná viac za objekt než komplexnú ľudskú bytosť. To si v internom hodnotení inscenácie povšimol aj Stanislav Vrbka: „Je múdra, ak treba aj prefikaná a keby nebola tým, čím je, iste by bola výborná reprezentantka prinajmenšom tzv. stredného stavu či vrstiev. Ale okrem toho, že herečkina Harriet je na plné obrátky bežiacim motorom inscenácie, predstaviteľka využila aj tie možnosti postavy, za ktorými sa skrýva úprimná, čistá duša Harriet, jej spoločenské sklamanie a z nich vyplývajúci spôsob pomsty svetu. Vyjavila aj skepsu Harriet z ponúkaného návratu do normálneho meštiackeho života a obžalobnú útočnosť oslabenú autorsky už spomenutým moralizátorským, našťastie na únosnú mieru skráteným monológom.“⁸

Haspra v inscenácii akcentoval protikladnosť ženskej dvojice, Harriet a Lady Elisabeth. Živelný až nespútaný prejav Zdeny Studenkovej tu vhodne kontrastoval s uhladenosťou a distingvovanosťou Sone Valentovej. Obe herečky nielenže zvládli náročné konverzačné špecifiká, ale v plnej miere obsiahli aj komediálny potenciál úloh. *Zadný vchod* sa stal jednou z najkvalitnejších inscenácií slovenskej dramatiky v osemdesiatych rokoch a zároveň dôkazom toho, že i v období normalizácie vznikali popri ideologicky poplatných dielach aj univerzálne hodnotné texty.

KRITIKA SOVIETSKEJ TOTALITY CEZ RUSKÚ DRAMATURGIU

Bezpodmienečnou súčasťou repertoárov československých scén sa od februárového prevratu v roku 1948 stala ruská klasická a sovietska hra. Kým v šesťdesiatych rokoch sa divadlám darilo z programov vylúčiť schematické agitky, tak nástup normalizácie znamenal návrat sovielizácie repertoáru. Dramaturgovia už síce nemuseli vyberať z formálne aj obsahovo úzkej ponuky divadelne podvyživených, marxisticko-leninskou filozofiou nasýtených titulov, ale možnosti voľby neboli široké. Napríklad v roku 1977, pri príležitosti 50. výročia Veľkej októbrovej socialistickej revolúcie, obe bratislavské činohry uviedli dobovo už anachronické drámy Nikolaja Pogodina pojednávajúce o ľudskej i politickej monumentalite adorovaného Lenina. Súbor SND pod vedením sovietskeho režiséra Alexandra Dunajeva naštuodoval *Človeka s puškou* (5. 11. 1977) a na Novej scéne uviedol Miloš Pietor *Kremelský orloj* (19. 11. 1977). V druhej z menovaných inscenácií účinkovala aj Zdena Studenková: rola z lásky ku komunizmu preorientovanej Máše sa stala jej prvou kreáciou

⁸ VRBKA, S. *Peter Karvaš: Zadný vchod*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1989]. Nepaginované. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.



Michail Roščin: *Transport*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 4. 1985. Réžia Galina Volčecová. Zdena Studenková (Káťa), Eva Kristinová (Galina Dmitrijevna). Foto archív SND. Snímka Anton Sládek.

ako riadnej členky profesionálneho divadla. Kritici Pietorovu inscenáciu unisono nazvali nedopracovanou, konštatovali, že fádne koloruje prvý plán textu a vyznieva akademicky, chladne.⁹ Réžisér evidentne nemal záujem venovať režimistickej agitke viac tvorivého úsilia. V nezáživnej a pre dejiny zabudnuteľnej inscenácii recenzentov síce upútal energický výkon predstaviteľky Máše, ani ona však v tézovitej úlohe nemohla prezentovať viac než základnú klaviatúru svojho výrazu.

Rovnako po prechode do činohry SND sa Studenková nevyhla rolám v povinnej súčasti repertoáru. Bola študentkou Vaľou z primálo presvedčivej rodinnej drámy Rustama Ibrahimbekova *Dom na piesku* (12. 11. 1982) i Kátou, jednou z vyše desiatky ženských rol z vojnovnej patetickej drámy Michaila Roščina *Transport* (29. 4. 1985) o prevoze sovietskych žien z frontového územia. V čase perestrojky ale dostala možnosť účinkovať aj v inscenáciách hier, ktoré otvorene demýtizovali život sovietskeho človeka a poukazyvali na to, že občan dovtedy glorifikovaného štátu môže tiež trpieť vyhorením a pocitom bezvýhodiskovosti. O tom pojednávala dráma Alexandra Vampilova *Lov na kačice* (16. 3. 1986) v réžii Pavla Haspru, kde Studenková vytvorila zvodkyňu Vieru, no najmä *Samovrah* (17. 3. 1989) Nikolaja Erdmana, v Sovietskom

9 RUSNÁK, I. Čo autor dal. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 1, s. 26.

zváže dlho zakázaná satira, kde režisér Vladimír Strnisko, slovami teatrologičky Dagmar Podmakovej, „predostrel aktuálne groteskný obraz moci reálneho socializmu cez funkcionárov rôznej úrovne, ale aj obyčajných ľudí“¹⁰. Hra zobrazuje všedného muža stredného veku Podsekalnikova, ktorý rodine oznámi nečakané rozhodnutie spáchať samovraždu. Jeho čin si chcú privlastniť mnohí známi i neznámi okoloidúci. Medzi nimi aj vamp Kleopatra v podaní Zdeny Studenkovej, ktorá ho s vábivým erotickým podtextom presviedča, aby sa zabil pre jej krásu, lebo to vyrieši jej momentálny partnerský problém.

No nielen prostredníctvom sovietskej drámy dokázali tvorcovia poodhaliť nelichotivé stránky vláduceho režimu. Aj ruská klasika sa v časoch normalizácie stala dramaturgickou oblasťou, ktorou sa síce servilne plnili repertoárové kvóty, ale režiséri cez diela kánonických autorov neraz problematizovali súdobú československú realitu. Nadväzovali pritom na tendencie zo šesťdesiatych rokov, keď inscenátori zbavovali texty Čechova, Gorkého či Gogola romantizujúceho pátosu i nánosov ideologickej doktríny.

Miloš Pietor počas angažmánu na Novej scéne ponúkol cez Čechovove drámy *Tri sestry* (24. 3. 1972), *Ujo Váňa* (7. 12. 1974) a *Čajka* (30. 11. 1976) nekonvenčné pohľady na krízu ľudskej identity, ale v SND, s výnimkou skôr dramaturgicky než interpretačne objavnej inscenácie *Platonova* (17. 2. 1979), už po ruskej klasickej spisbe nesiahal. Tá sa stala dominantou novej režijnej posily súboru, Ľubomíra Vajdičku, ktorý mal v čase nástupu do SND (1983) za sebou úspešnú pätnásťročnú kariéru v martinskom Divadle Slovenského národného povstania i krátke angažmán v pražskom Národnom divadle. Na oboch pôsobiskách sa práve inovatívne interpretácie ruskej klasickej literatúry zaradili medzi jeho erbové tituly.

Vajdička ako tvorca divadla intelektuálneho typu rešpektoval autora i ducha danej predlohy. Pozornosť upriamoval na akusticko-významovú variabilitu slova a cez nekonvenčné prečítanie vzťahových kontextov objavoval ďalšie kvality diel. Zdene Studenkovej musel vyhovovať režisérovi analytický prístup, pozorné ponáranie sa do myšlienkových hlbín textu aj akcent na herecký komponent. Možno preto sa práve ona, spoločne so sestrami Emíliou a Magdou Vášáryovými, stala jeho dvornou interpretkou. Vďaka Vajdičkovi sa Studenková krátko po sebe dostala k dvom vďačným rolám z oblasti ruskej klasiky. Prvá, Irina z Čechovových *Troch sestier* (14. 4. 1984), splnila jej – v novinových rozhovoroch často vyslovovanú – túžbu.¹¹ Vďaka druhej, Julinke z Ostrovského *Výnosného miesta* (16. 12. 1984), sa stala súčasťou inscenácie, ktorá patrí medzi legendy repertoáru činohry SND osemdesiatych rokov.

Ani jednu z týchto klasických hier režisér nekoncepcoval ako realistický príbeh, spájal ich jeho záujem o tému divadelnosti v živote. Lenže v prípade *Troch sestier* javisková výpoveď o nedosiahnuteľných túžbach človeka, o márnej sebaštylizácii

¹⁰ PODMAKOVÁ, D. Vzostupy a dozvuky tvorby režiséra Vladimíra Strniska na slovenských javiskách. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1, s. 37. DOI: 10.31577/sd-2021-0002.

¹¹ Pozri napr. STUDENKOVÁ, Z. – BARTOŠOVÁ, D. Čechovské najpriamejšie ľudské pocity. [Rozhovor]. In *Večerník*, 1981, roč. 26, č. 183, s. 7, 18. 9. 1981.

Anton Pavlovič Čechov:
Tri sestry. Slovenské národné
 divadlo, premiéra 14. 4. 1984.
 Réžia Ľubomír Vajdička.
 Zdena Studenková (Irina),
 Emil Horváth (Tuzenbach).
 Foto archív SND. Snímka
 Jozef Vavro.



a neschopnosti nájsť si vlastnú tvár pôsobila na hercov skôr zväzujúco. Kritici upozorňovali najmä na nekompaktnosť režijnej nadstavby zapričínajúcej nedostatočné herecké vykreslenie rol. Podľa Vladimíra Štefka síce v inscenácii „zaznejú vari všetky možné čechovovské témy, ale nevytvárajú vzájomné napätia, negradujú, ani sa nesporia, ani nepopierajú, chýba im hierarchizácia motívov a divadelnými prostriedkami dynamické rozloženie akcentov“¹².

Zdena Studenková v alternácii s Juditou Vargovou stvárnila najmladšiu zo sestier Irinu, spočiatku ešte reálnym životom nepoškvrnenú idealistku, ktorá má už zakrátko okúsiť ťažobu vlastnej márnosti, keď predošlú bezstarostnosť vystrieda sklamanie až letargia. Podľa Leopolda Fialu bolo pre Studenkovú „handicapom, že typovo nezodpovedala predstavám o Irine“¹³. Herečka totiž nedávala dôraz na naivitu postavy a jej postupné vytriezvenie z bludných chimér. Opäť raz presvedčila, že napriek krehkému dievčenskému zjavu nie je predurčená pre úlohy rojčivých panien. Veď ani v českej snímke *Kráska a netvor* (1978), kde vytvorila svoju prvú veľkú filmovú rolu, nehrala dcéru ochotnú pre lásku k otcovi obetovať život krvilačnému monštru ako typologickú tézu, ale ju obohatila aj o tmavšie, uveriteľnejšie tóny. Podobne tak

12 ŠTEFKO, V. Ľudia, ktorí nenašli samých seba. Čechovove *Tri sestry* v činohre SND. In *Nové slovo*, 1984, roč. 26, č. 21, s. 12, 24. 5. 1984.

13 F-a [Leopold Fiala]. Dve podoby jednej inscenácie. In *Hlas ľudu*, 1984, roč. 30, č. 100, s. 2, 27. 4. 1984.

Irinu nevnímali ani herečka, ani režisér v zaužívanom impresionistickom poňatí. To dosvedčuje aj hodnotenie Miloša Mistríka zamerané na komparáciu jednotlivých alternácií: „V úvode inscenácie vnímame túto postavu (...) ako smieška, bezstarostnú dievčinu vedomú si svojej krásy. Je stále v pohybe, živá v kontakte. S radosťou uvíta všetky zmeny v dome, so záujmom sa obracia na každého prichádzajúceho. Postupom času však stále silnejšie pôsobí na ňu realita. Dozrieva a zväžnie. (...) Ak predtým vystupovala s gracióznou ľahkosťou, teraz [v druhom dejstve, keď Irina prijme vyčerpávajúcu prácu na pošte, pozn. K. M.] sa iba vlečie a je podráždená. Tá premena je rozoznateľná hlavne na úrovni gest a postojov. Zdena Studenková dokáže celkom vymeniť ich arzenál. V úvode začína akoby vystreľujúcou gestikuláciou, ľahko sa dvíha z miesta, ruky a hlava vykonávajú jednoduché posunky. Neskôr po príchode z práce zasa akoby všetko na nej padalo. Gestikulácia ide zhora nadol, telo sa spúšťa na posteľ. (...) Prijíma perspektívu života s Tuzenbachom. Len oči herečky prezrádzajú, s akým údivom si ho prezerá, keď sa rozhodne súhlasit s jeho návrhmi. Zdanlivo pokojný postoj tela sponchyňuje vystrašený pohľad. (...) Keď sa lúči s Tuzenbachom, a tento na ňu odrazu skríkne, celá sa strhne. S hrôzou ustrnie. Potom akciou bez slov rozohrá situáciu, v ktorej sa strieda zlá predtucha s pomalým uvoľňovaním. A predsa, keď sa dozvie o smrti Tuzenbacha, zalomcuje ňou vnútorná búrka. Divák sa to dozvie iba z výrazu očí, pokrivenia pier a z nepatrného gesta rukou. Zapôsobí silou výrazu.“¹⁴ K záveru vyčerpávajúcej analýzy Mistrík poznamenáva: „Herečka neustálou aktivitou sprostredkúva široké významové spektrum. Pritom [výkon, dopl. K. M.] nie je rozvláchny. Jej výstupy sú stručné, zhustené, používa významové skratky. Vďaka paralelnému využitiu všetkých prostriedkov výrazu dokáže v krátkom čase veľa vyjadriť.“¹⁵

Napriek čiastkovým úspechom, akým bola napríklad Studenkovej kreácia, inscenácia *Troch sestier* nepremenila ambíciu na sugestívny umelecký čin. Ale ešte v závere toho istého roka Vajdička naštudoval Ostrovského spoločensko-kritickú komédiu *Výnosné miesto*, ktorá sa v repertoári udržala až do septembra 1990. Režisér s dramaturgom Jánom Sládečkom v Ostrovského texte zdôraznili tému pretváranky ako hybného medziľudského princípu, keď je človek túžiaci po spoločenskom vzostupe prinútený hrať divadlo. Hlavná postava príbehu Žadov, na rozdiel od pokryteckého okolia, zásadovo odmieta protekciu a statočne manifestuje svoj cieľ žiť iba z darov vlastného talentu a pracovného úsilia. Vajdička v inscenácii pomyselne ukazoval na priznanú divadelnosť života, keď sa z masky stáva druhá prirodzenosť. Otvorene tým mieril ku kritike súčasnosti, kde karieristi i bez profesionálnych schopností získavajú výhodné posty na úkor odborníkov, lebo na rozdiel od čestného občana typu Žadova sú ochotní splynúť s teatralitou spoločenskej normy.

Scénograf Jozef Ciller situoval realistickú komédiu do honosného priestoru niekdajšieho paláca, dnes pravdepodobne slúžiaceho ako múzeum, do priestoru, kde

¹⁴ MISTRÍK, M. Dve herecké alternácie *Troch sestier*. 1. časť. Analýza za pomoci videozáznamu. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 3, s. 396 – 397.

¹⁵ Tamže, s. 397.



Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Výnosné miesto*. Slovenské národné divadlo, premiéra 16. 12. 1984. Réžia Ľubomír Vajdička. Ľubomír Paulovič (Onisin Belogubov), Zdena Studenková (Julinka). Foto archív SND. Snímka Anton Sládek.

vystavené historické exponáty predvádzajú príbeh „z dávnych čias“. Účinkujúci strihmi medzi prežitkom výrazu a priznaným emočným odstupom poukazovali na tenkú hranicu medzi životom a pózou, na nevyhnutnosť nasadiť si pred verejnosťou či protivníkom nepreniknuteľnú masku a v záujme naplnenia svojich zámerov s ňou zahrať grandiózny výstup.

Takou bola i rodina vdovy Kukuškinovej. Jej dve dcéry, Julinku a Polinu, interpretoval Vajdička ako krásne dekorované figúrky žijúce pod prísny dozorom matky, ktorá ich vo význame svojho mena chce čím prv vyhodiť z rodného hniezda. Zdena Studenková a Magda Vášáryová, oblečené v nevkusných dievčenských šatách nevhodných pre dospelé ženy, neprišli na scénu samé, priviedla ich skupina lokajov. Akoby mali byť diváci svedkami verejnej prezentácie či dražby navonok krásneho, ale nepraktického tovaru. Roztomilé bábiky, no v skutočnosti nesvojprávne bábky plánuje manipulatívna matka pri prvej príležitosti odovzdať ďalším bábkovodičom – ich ženíchom. Samozrejme, ako Kukuškinová Zdeny Gruberovej generálsky nariaďovala, len tým perspektívnym, teda finančne zabezpečeným.

Studenková a Vášáryová spočiatku sedeli v strnulej póze v centre javiska, na ploche ohraničenej muzeálnymi šnúrami, cez ktoré možno pozorovať exponáty, ale neslobodno sa ich dotýkať. Boli nervózne, báli sa príchodu despotičkej matky, rozprávali potichu, nenápadne a stručne. Avšak už tu sa prejavil základný kontrast

medzi sestrami. Kým Polina bola submisívnejšia, v Julinke sa zreteľne črtal výbojný naturel i zmysel pre realitu. Ako to vystihla Soňa Šimková: „Z. Studenková (...) už v prvom výstupe, keď, nainštalovaná na diváne strnulo s Polinou očakávala ženicha, prezradila, že má v sebe čosi z mamičkinej dravosti a vypočítavosti. Vedľa Polini nej vláčnosti a bezradnej odovzdanosti upozorňovala na seba jašteričou vrtkosťou, ohybným jazykom a vecnými intonáciami.“¹⁶

Pred direktívnu matkou sa Julinka stiahla, no jej servilnosť bola len zdanlivá. Keď jej Kukuškinová dovolila prehovoriť a ona ako na výsluchu približovala vývoj vzťahu s nápadníkom Belogubovom, jej živý pohľad a odvaha prezrádzali, že od matky už stihla prebrať tie najpraktickejšie maniere. Podobne ako Gruberová, aj Studenková sa pohrávala s hereckým strihom, balansujúc medzi precítením a ironicko-cynickým komentárom. Pri matkiných prehovoroch, príkazoch i ponaučeníach ju Julinka priam hltala pohľadom, akoby sa na rozdiel od meravej Poliny učila tomu, čo jej nedá žiadna škola.

Studenkovej kreácia bola priznanou paródiou úloh vydajachtivých naiviek, ktoré v tichosti dúfajú, že žiarivý úsmev a zraniteľný zjav budú najúčinnjšími lákadlami pre vytúženého nastávajúceho. Jej Julinka programovo násobila klišé sladkastých typov klasických komédií – hanblivý úsmev, vyhýbavé pohľady, zúfalé povzdychy. Preto keď jej Belogubov prezentoval novú vestu, úplatok bohatého obchodníka, infantilne preťahovala hlásky, aby potencionálnemu manželovi ostentatívne deklarovala svoju prostoduchosť. Škrobený úsmev, fistulový hlások a zautomatizované intonácie pripomínali naprogramovanú bábiku, ktorá po stlačení spínača reprodukuje naučené frázy. No akonáhle sa od nej Belogubov odvrátil, Studenková sa hneď oprotila od rokokového afektu. Postupne vycítiac jeho váhavosť v otázke sobáša, nebála sa ujať iniciatívy. Impulzívne si pred neho kľakla, snažila sa ho dobehnúť a chytiť, do predošlej maznavej intonácie pridala tvrdsí, realistickejší tón. Čím skôr sa potrebovala dostať z matkinho domu a povýšiť svoj sociálny status, preto bola taká agilná a vynaliezavá v taktike lovu.

Keď zistila, že Polina sa vydá skôr než ona, Julinkou zalomcovalo elektrizujúce rozhorčenie. Už to nebolo pseudonaivné dievčatko v ružových šatách, ale nebezpečne rozzúrená žena. Realita ju donútila strhnúť masku. Belogubova najprv prebodávala pohľadom, a následne, počas matkinho patetického výlevu o odchode „milovanej“ Poliny, ho doslova agresívne sotila na kolená pred Kukuškinovou, ktorá práve prežívala svoj vrcholný herecký výstup.

V treťom dejstve, kde sa Julinka stala veľaváženou manželkou kariérne prosperujúceho primitíva Belogubova a Polina žila v čestnej biede s tvrdohlavým Žadovom, Vajdička postavil dialóg sestier na kontraste spoločenskej exkluzivity a sivosti. K chudobnej Poline vošla žena, ktorá pred okolím úspešne predstierala rolu dámy. Pohybovala sa rýchlo, seabedome, ladne kmitajúc bokmi – ani v privátnom prostredí sa nevzdávala naučenej afektovanej pózy. Keď Poline s povýšeneckým úsmevom rozprávala o svojom postavení a životnom komforte, nepozerala sa jej do očí, ale

16 ŠIMKOVÁ, S. Výnosné miesto v činohre SND. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 544.

výhradne pred seba. A to aj v momente, keď sa – skôr z konvencie než z úprimného záujmu – opýtala sestry, ako sa má. No nečakala na odpoveď. Julinka sa stala súčasťou prvotriednej spoločnosti opovrhujúcej spodinou, akou sú Žadovovci. A keď bola konečne ochotná minúť pohľad na zúboženú sestru, tak otázku „A ty?“ zhodnotiac Polininu ošarpanosť preformulovala na „Ach ty“. Vtedy sa konečne prestala vyžívať vo svojej samolúbosti a začala hovoriť úprimne, ale s ešte väčším afektom. Akoby sa v nej prebudila stará Kukuškinová s jej pokrytecko-moralistickými frázami tlmočenými v kaskádovitých intonačných skokoch i ráznom pohybe, ktorými chcela vyjadriť svoje rozhorčenie.

V závere výstupu si Julinka akoby náhodou spomenula, že Poline priniesla nový klobúk. Keď jej otrocky vďačná Polina v rozrušení pobožkala ruku, Julinku to najprv prekvapilo, jej tvárou nečakane prebleskla prirodzená reakcia, nie maniera. No vzápätí sa jej toto gesto zapáčilo a sama znovu nastavila ruku, ktorú len pred malou chvíľkou v šoku z Polininej reakcie odtiahla. Posúvajú ju k sestriným ústam, umelo preťahovanou intonáciou v štýle intrigánok z ľudových komédií, ktoré upozorňujú okolie (či publikum) na falošnosť svojich dobrých úmyslov, pripomenula sestre, aký ohavný bol jej starý klobúk, podčiarkujúc tak svoj význam pre jej život. Nezaujímal ju však Polinin názor, pri sestrinej snahe prehovoriť ju vždy zastavila energickým gestom zdvihnutého ukazováka ľavej ruky. Na prvý pohľad na zdôraznenie svojich ponaučení, v skutočnosti na umlčanie nezaujímatej a otravnej príbuznej.

Vo *Výnosnom mieste* vytvorila Zdena Studenková nadmieru výstižnú karikatúru citovo defektného typu doby. Inscenácia súčasne dosvedčila, že napriek vynútenej dominancii sovietskej a ruskej drámy v repertoári činohry SND (ale aj v ostatných divadlách) dokázali tvorcovia aj v tomto type dramaturgie medzi riadkami definovať stav spoločnosti v jej privátnych i politických rozmeroch.

FEMME FATALE SVETOVEJ KLASIKY

Integrálnou súčasťou repertoáru činohry SND ostala aj v časoch normalizácie tu-zemská i svetová klasická spisba. Prirodzená elegancia a kultivovanosť Zdeny Studenkovej sa nehodili do slovenského rurálneho prostredia, reprezentovala výhradne mestský typ. Preto ju ani Pavol Haspra v inscenácii zabudnutej hry štúrovského básnika Jozefa Podhradského *Holuby a Šulek* (14. 2. 1981) neobsadil do žiadnej z početných sedliackych postáv. V hre o plamenistom boji slovenského ľudu v meruôsmych rokoch, ktorej inscenácia bola pre politické ostrie stiahnutá z repertoáru, jej prideliť úlohu grófskej dcéry Klementíny, zamilovanej do predstaviteľa štúrovských ideálov, avšak nestrácajúcej nič z esencie vznešenej dámy.

Studenkovej herecké dispozície väčšmi zodpovedali svetovej dramaturgii, no aj tam musela zápasiť s typovým predurčením. Režiséri ju v divadle i televízii vnímali primárne ako vizuálny objekt, bez plnšie rozvinutých charakterových črt. Miloš Pietor, ktorý sa v tomto čase koncentroval práve na klasické tituly, mal pre bývalú študentku iba úlohy tejto sorty. Jednu z mála výnimiek tvorila Marianna z Molièrovho *Tartuffa* (3. 11. 1979). Pietor zbavil inscenáciu klasicistickej dekoratívnej atmosféru priblížil k až familiárnej bezprostrednosti. Marianna tu nebola pasívnou

obeťou otcovej svojvôle, ako ju napísal autor, ale sebavedomým, pragmatickým dievčaťom, podnikavo brojacim proti vynútenému vydaju. Lenže Pietorov výklad hry sa v mnohých ohľadoch dostal do rozporu s Molièrovým textom, čo malo za následok nekonzistentnosť inscenácie.

Ani druhý pokus činohry SND o uvedenie Molièra v tomto desaťročí nedopadol úspešne. Kým v ostatných divadlách nastala renesancia inscenácií klasicistického komédiografa a uvedenia tri stáročia starých textov až šokujúco presne pomenovali spoločenské neduhy súčasnosti,¹⁷ tak inscenácie SND za nimi kvalitatívne značne zaostávali. Pritom Mikulíkova koncepcia *Lakomca* (20. 9. 1986), ktorá upriamovala pozornosť na mladú generáciu otvorene rebelujúcu voči skostnatenosti kánonov ich otcov, mala ambíciu predstaviť hru v nových interpretačných tónoch. Lenže režisér svoj zámer kreatívnejšie nerozvinul, takže inscenácia upútala len spontaneitou, i keď nie štýlovou čistotou hereckého výrazu. Podobne ako nedávno Marianna, ani teraz Eliza nebola v Studenkovej podaní trpiacou a márne si zúfajúcou naivkou ako v originálnom texte, ale zdravo racionálnym dievčaťom, ktoré v sebe už dávno pocítilo ženu a ešte rýchlejšie pochopilo mechanizmy doby. Slovom Sone Šimkovej: „Pred otcom hrala rolu slušného dievčaťa, no za jeho chrptom si so správcom dožičila viac než iba dlhé pohľady a sladké vzdychy. S bratom Kleantom ťahala za jeden povraz z pragmatických dôvodov; v ich vzťahu bolo málo súrodeneckého citu.“¹⁸

V podobách molièrovských dcér spočíva kľúč k Studenkovej kreáciám z oblasti staršej svetovej klasiky. Nestvárňovala ich ako dejinám verné pózy, aj v historickom kostýme si uchovávala esprit svojej generácie. Cez klasickú rolu síce tlmočila starý obsah, ale nadovšetko moderným hereckým výrazom.

Herectvo Zdeny Studenkovej vždy inklinovalo k psychologicko-realistickému slohu, kde mohla cez – na prvý pohľad bezprostredné – citové nuansy a nenútenosť prejavu pátrať po charakterovej mnohostrannosti žien minulých i súčasných. V čase jej hereckého nástupu sa však hry moderných analytikov ako Arthur Miller a Edward Albee, autorov duševne bohato komponovaných ženských úloh, nemohli dostať na repertoár. Pavol Haspra to riešil inscenovaním textov politicky menej problematického Eugena O’Neilla, Peter Mikulík využil príležitosť vrátiť po rokoch na slovenské javiská tvorbu Tennesseeho Williamsa.

V komornej dráme *Nedela pre bolesť ako stvorená* (30. 10. 1981), hre o ženskej osamelosti, vyčerpávajúcom a márnom zápase s vlastnou psychikou, aj o nenaplniteľnej túžbe po lepšej existencii stvárnila Studenková mladú učiteľku Dorotheu (Dotty), dychtivo čakajúcu na telefonát od zidealizovaného milenca, s ktorým má podľa svojich predstáv začať nový, lepší život. O to trpkejšie je pre ňu precitnutie z iluzórneho sna a desivé zistenie, že napriek mladosti a energickosti ju čaká rovnako prázdny život, aký sleduje vo svojom okolí. Herečka tu mohla naplno využiť vlahy

¹⁷ Napr. *Don Juan* v DNSP Martin (19. 9. 1980, réžia Ivan Petrovický), *Tartuffe* v trnavskom DPDM (1. 6. 1984, réžia Blaho Uhlár), *Meštiak šľachticom* v DAB Nitra (7. 6. 1986, réžia Jozef Bednárík) a *Don Juan* (15. 4. 1987) a *Tartuffe* (19. 11. 1988) na Novej scéne (obe réžia Vladimír Strnisko).

¹⁸ ŠIMKOVÁ, S. *Molière na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 183 – 184.

Tennessee Williams: *Nedela pre bolesť ako stvorená*.
Slovenské národné divadlo,
premiéra 30. 10. 1981.
Réžia Peter Mikulík.
Zdena Studenková (Dorothea).
Foto archív SND.
Snímka Jozef Vavro.



pre psychologický detail, civilné modelovanie úlohy i priam až nehereckú bezprostrednosť. Konečne nestvárňovala adorovanú múzu, ktorá si osobnostným kúzлом podmaňuje mužské zástupy, ale obyčajnú ženu, osudom priam nevýnimočnú.

Kvartetu herečiek skomplikoval Peter Mikulík ich úlohy zasadením hry do sterilného, zrejme nemocničného prostredia s imaginárnymi rekvizitami a osirelým konkrétnym predmetom – telefónom ako jediným kontaktom s realitou. Štylizáčaná nadstavba bola však autorovej predlohe založenej na psychologickej kauzálnosti značne cudzia. Preto interpretky len s ťažkosťami rozohrávali vnútorné napätia postáv blízke čechovovsky intímny sondám do vrstevnatej ženskej duše. No Zdena Studenková svoju prvú veľkú dramatickú príležitosť aj tak využila v maximálnej miere. Rolu postavila na kontraste Dorotheiných romantizujúcich predstáv o krásnej budúcnosti a čoraz intenzívnejšieho kontaktu s tiesnivým životným prostredím. Ako konštatoval Miloš Ruppeltdt: „Dá sa povedať, že Studenkovej sa táto konfrontácia dvoch duševných polôh podarila striedaním hyperbolizovaných poetických momentov (...) s hystériou všednej reality.“¹⁹

Williamsova hra nebola jediným herečkiným stretnutím so zaoceánskou predlohou pred novembrom 1989. Od bývalého spolužiaka Juraja Nvotu, ktorý pôsobil v trnavskom Divadle pre deti a mládež a spolu s Blahom Uhlárom z nej v osemdesiatych rokoch vytvorili jednu z najpozoruhodnejších slovenských scén, prijala úlohu v dramatizácii novely Horaca McCoya *Kone sa strieľajú ...* (25. 10. 1985). V príbehu z časov vrcholiacich dôsledkov veľkej hospodárskej krízy sa skupina rôznorodých

¹⁹ RUPPELDT, M. T. Williams: *Nedela pre bolesť ako stvorená*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1981], s. 4. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

mladých ľudí nechá zlákať na tanečný maratón, ktorého prvou cenou je značná finančná odmena. Jednou z účastníčok je Glória, navonok cynická žena ukrývajúca za neprístupným zovňajškom drámu osamotenej a nešťastnej existencie. Nvotova inscenácia však nebola kritikou kapitalistickej Ameriky, ale univerzálnou výpoveďou o bezperspektívnom osude mladej, do aktívneho života práve vstupujúcej generácie. V hereckom obsadení psychologickou prepracovanosťou a vehemenciou prejavu dominovala práve bratislavská hostka. Ladislav Čavojský napísal: „(...) hrá Glóriu akoby pod maskou ironicky sa usmievajúcej smrti. Tragický osud má od prvého vstupu vpísaný na tvári.“²⁰ Mikuláš Jarábek dodal: „Jej precitlivenosť, chvíľami preniknutá uvoľňujúcou kritickosťou, prechádza čoraz viac do ľahostajnosti, až citového vydierania.“²¹

Zdene Studenkovej nikdy nebolo blízke štylizované herectvo (ak nešlo o parodický princíp ako vo *Výnosnom mieste*), komfortne sa cítila v realistickom zázemí, kde sa nemusela sústreďovať na formu, ale na obsah výpovede. Najkompaktnejšie výkony preto vytvorila v hrách klasickej dramatickej štruktúry. K rolám, kde režiséri pred vlastnou dominanciou uprednostnili herecký prejav, sa dostala v Hasprovej inscenácii Gorkého *Meštiakov* (15. 5. 1982), Pietorovom naštudovaní Osbornovej tragikomédie *Komik* (29. 4. 1988) či Vajdičkovej kompilácii troch Golodniho komédií nazvanej *Hry o letnom byte* (25. 6. 1988), no ani jedna z nich nepriniesla adresnejší inscenačný či herecký výsledok.

O symbióze kvalitného klasického textu, réžie nepopierajúcej autora a zvrchovanosti hereckého zástoja možno ale hovoriť pri inscenácii hry Augusta Strindberga *Slečna Júlia* (29. 11. 1986). Kritici síce naštudovaniu vyčítali konzervatívne poňatie, no jednoznačne ich uchvátilo kvalitami hereckých kreácií. Vajdička sa opäť rozhodol pre alternácie a ponúkol dve generačné verzie jednej inscenácie. Júliu, Jeana a Kristínu na prvej premiére stvárnila skúsená trojica – Magda Vášáryová, Michal Dočolomanský a Soňa Valentová. Druhé obsadenie tvorili herci postupne sa etablujúcej mladej generácie – Zdena Studenková, Jozef Vajda a Kamila Magálová.

Kritika sa v recepcii inscenácie prirodzene zamerala na porovnávanie jednotlivých výkonov, bratislavské televízne štúdio dokonca zaznamenalo obe alternácie. Hodnotitelia sa v analýze naturalisticky krutého príbehu o nemilosrdnej konfrontácii, telesnom zblížení a duševnej deštrukcii predstaviteľov dvoch odlišných sociálnych tried, boháčky Júlie a sluhu Jeana, prikláňali skôr k staršej alternácii. S ich názorom sa dá súhlasiť. Vášáryová, Dočolomanský i Valentová ponúkli bohato škálované výkony, myšlienково aj emočne prepracovanejšie, strhujúcejšie. No i mladší herci priniesli atmosférou ponuré a herecky dôsledné, hoci mierne odlišné poňatie úloh. Kým prvá alternácia postihla tragickosť príbehu, druhá podčiarkla skôr dramatickú rovinu hry. Ako napísala o mladšej z Júlii kritička Zuzana Bakošová-Hlavčenková: „Zdena Studenková ju hrá oveľa ľahkovážnejšie, ale i povrchnejšie, aby násobila jej krutosť. Znásobuje tak reálnu stratu citovosti, citový chlad súčasného

20 ČAVOJSKÝ, L. Tanec zúfalcov. In *Práca*, 1985, roč. 40, č. 268, s. 6, 13. 11. 1985.

21 JARÁBEK, M. Maratón s oddychovými pauzami. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 280, s. 5, 27. 11. 1985.



Carlo Goldoni: *Hry o letnom byte*. Slovenské národné divadlo, premiéra 25. 6. 1988. Réžia Lubomír Vajdička. Zdena Studenková (Giacinta), Zdena Gruberová (Sabina). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Kamil Vyskočil.

sveta. (...) Studenkovej Júlia sa hrá ,s ohňom' otvorenejšie i trestá otvorene. Viac zosmiešňuje než chce byť ,na smiech'. Neskrýva svoju bolesť, ale neprežíva ani tragédiu. Nie je to žena tragického omylu, ona len urobila chybu.“²²

Studenkovej Júlia na začiatku inscenácie vbehla v horúčkovitom rozochvení do kuchyne, kde Kristína na jej pokyn varila odvar na vyhnanie plodu pre slúžku prespanku. Akonáhle Júlia zaregistrovala Jeanovu prítomnosť, nasadila afektovanú masku, lenže roztržitosť a napäté žmolenie prstov frapantne prehovárali o jej márnej snahe ukryť skutočný dôvod výskytu v priestoroch, ktoré nie sú hodne jej postavenia. Skúmavé, dlhé pohľady hlbokých očí prezrádzali erotické zaujatie mužom, ktorý ju evidentne už dlhšie priťahoval. Preto využila príležitosť svätójánskej noci, keď sa stierajú rozdiely medzi panstvom a služobníctvom, takže si mohla dovoliť prelomiť dekórum a otvorene kontaktovať vyhladnutého mladého muža. Sexuálna túžba, ktorú Júlia ešte nemala možnosť spoznať v plnej miere, a teda netušila o možných (najmä citových) následkoch svojho počínania, ju motivovala k detsky chichotavému smiechu prekladaného napätým erotickým podtextom. Jej flirtovanie bolo viac intuitívne než strategické. Vo svojom vzrušení z možného dobrodružstva, v stavovskej panovačnosti i neovládateľnej detskej spurnosti sa v tento magický večer

22 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. Krutý smútok Slečny Júlie. In *Nové slovo*, 1987, roč. 29, č. 3, s. 7, 22. 1. 1987.

jednoducho rozhodla stať ženou. Naivná netušila, že to nie on, ale ona bude obeťou ich súboja o telo i dušu toho druhého.

Keď Jeana prinútila vyzliecť si sluhovskú livrej, v herečkiných očiach sa objavilo nadchnutie, ktoré nadobro rozhodlo o snahe premeniť erotické predstavy v realitu. A tak pokračovala vo svojich zámeroch, kde biologické predbiehalo psychologické. Nechcela sa však stať ľahkou obeťou, túžila byť dobývanou, adorovanou, uchovať si pocit nadradenosti. Studenkovej Júlia totiž bola aristokratkou v každom ohľade. No za krásnou chladnou tvárou pulzovali city vášnivej mladej ženy, nadovšetko všedné a ľudské, len pre zlé skúsenosti jej matky s mužmi hlboko ukrývané.

Herečka prirodzene oscilovala medzi civilnou nenútenosťou a hranou pózou. Keď sa pokúsila Jeanovi odporovať, jej slová boli rigorózne, avšak zmätenosť v očiach prezrádzala stratu istoty. Ešte väčší citový chaos v nej nastal, keď Jean nereagoval podľa jej predstáv. Vtedy jej nútený úsmev náhle zamrzol, dovtedajší prívetivý tón sa pokúsila zmeniť na vážny, umelo potvrdzujúc duševnú rozvahu. Ale úloha panej svojich životných rozhodnutí jej nebola vlastná, čo Jean vycítil ešte skôr, než si to sama uvedomila. V tom spočíval základný rozdiel medzi alternantkami: Vašáryovej Júlia nedospela, Studenkovej nestihla dospieť. Prvej to otec nedovolil, druhej to ešte nemusel zakázať.

Júlia Zdeny Studenkovej bola omámená i zmätená novou skúsenosťou z takého otvoreného mužsko-ženského dialógu, preto si myslela, že Jeanovi môže bezvýhradne dôverovať. Avšak keď jej Jean prezradil, že nedosiahnuteľnou ženou, ktorú tak miloval, až z toho ochorel, je práve ona, úprimne ju to zaskočilo. Úsmev sa jej skrivil a nepríjemne prekvapená, s vedome zľahčujúcim konštatovaním vypovedaným v trápnej náhlivosti reagovala, že je to od neho pekné. Spontánny afekt a znižovanie relevancie informácií bol prirodzený spôsob jej sebaobrany. Jeanov návrh, aby sa v jeho izbe ukryla pred blížiacim sa služobníctvom, ktoré by ju mohlo kompromitovať, nemo prijala až po zdĺhavej pauze. Pocitovo pre ňu trvala celú večnosť, vedela, čo sa v izbe udeje, preto sa nahlas uistovala, že sa nič nestane. No obaja vstupovali do dverí s vedomím, že opak bude pravdou.

Na scénu sa vrátila úplne iná Júlia. Duševne vyčerpaná, s vyhasnutými očami, monotónne kladúca naivné otázky. Citovo rozorvaná a zahanbená visela svojmu zvodcovi na perách, túžila, až potrebovala sa s ním rozprávať o niečom inom než o jeho hoteliérskych plánoch. Bezmocnými pohľadmi a traslávým hlasom prosila o jeho lásku. Miesili sa v nej beznádej, šok i pomyslenie na stratu stavovskej cti.

Keď Júlia definitívne precitla a pochopila, že ju Jean len využil, tak ho s podprahovým výsmechom oboznámila s faktom, že to nie ona, ale jej otec má požadovaný kapitál. Jeho fyzický útok prebudil v Studenkovej Júlii aristokratickú pýchu a krutosť voči človeku, ktorý jej nie je roveň ani postavením, ani intelektuálnym rozmerom. Odrazu to už nebolo ľahkovážne dievča, ale principiálna žena odmietajúca rezignovať. Herečka plynulo striedala sebalútostivé vzdychy a prázdne pohľady so sebaironickými úškrnmi, nemilosrdnosť formulovanú trpkou suchým tónom s náhlymi eruptívnymi explóziami, ktorých sa zľakol aj Jean.



August Strindberg: *Slečna Júlia*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 11. 1986. Réžia Ľubomír Vajdička. Jozef Vajda (Jean), Zdena Studenková (Júlia). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Kamil Vyskočil.

Ak bola dovtedy – najmä pri prudkých emočných strihoch – v Studenkovej výkone citeľná občasná intonačná neistota, tak v týchto asertívnych polohách našla pre Júliu adekvátne presvedčivý, emocionálne plný a bohato kontúrovaný výraz. Maska padla a herečka odhalila Júliinu ľudskú podstatu v holej prostote. Zásadnú repliku „Nemôžem odcestovať, a nemôžem ani zostať“ vypovedala roztrasene, s úprimným plačom, v ostrom zmätení citov. Pri príprave na (nerealizovaný) cestu do Švajčiarska už jej hlas ovládlo prepukajúce šialenstvo, hovorila roboticky, no tón reči vedel prekvapíť aj nečakaným naivným hyperbolizovaním či bezcitnou príkrošťou. Júlia bola na pokraji síl, tieto predsmrtné kŕče predpovedali tragický koniec, ktorého si, vzhľadom na racionálnu podstatu svojej povahy, začala byť i sama vedomá. Po prvý raz zažmurila oči, skúmavo pozrela na Jeana a rozhodla sa naposledy zabojsť o svoju integritu. Znechutenie Jeanom, ukážkovým reprezentantom nenávideného pohľavia, ju podnecovalo do (vopred prehratého) zápasu. Studenkovej intonácia odrazu nadobudla autoritatívne, chrapľavé zafarbenie, pred ktorým kapituloval i Jean.

Pri rozhodovaní o samovražde hystéria nevyhrávala nad racionom, herečkina Júlia vo vyhrotenom momente uvažovala nadovšetko triezvo. S vlhkými očami a hlboko dýchajúc, v pomalom dramatickom tempe vyslovovala myšlienky odhaľujúce trpkosť a opovrhnutie sebou i svojím okolím. Z kuchyne nevybehla v ošiali či náhlivo, aby si čin nestihla rozmyslieť, v ústrety smrti kráčala ticho a s rastúcou istotou. Studenková v citovo meandrovitej úlohe Strindbergovej Júlie jednoznačne dokázala, že

za desať rokov, ktoré uplynuli od jej školského absolutória, dozrela do pozície vyspelejšej, prejavom jedinečnej psychologickéj portrétistky.

SIVÉ NORMALIZAČNÉ?

Slečnu Júliu nazvala Zdena Studenková svojou životnou rolou.²³ No pád železnej opony prinesie herečke ešte niekoľko úloh podobného typu, ktoré možno pri pohľade na doterajší súpis jej postáv nazvať erbóvými.

Už sezóna 1989/1990 dala Studenkovej možnosť prezentovať najsilnejšie stránky jej hereckých tvárí. V Hasprovom naštudovaní Dostojevského *Besov* (12. 1. 1990), ktoré sa napriek inscenačnej kvalite stalo obeťou momentálneho nezájmu obecnstva o divadlo i odporu k ruskému autorovi, stvárnila vášnivú dominu, svojou nevyspytateľnosťou seba aj iných deštruujúcu Lízu. V závere sezóny Lubomír Vajdička zachraňoval divácku krízu uvedením bulvárnej komédie Georgesa Feydeaua *Chrobák v hlave* (16. 6. 1990), kde Studenková s ľahkovážnym afektom francúzskej bonvivánskej dámy a priznaným hereckým nadhľadom kreovala žiarlivým manželom upodozrievanú Lucienne. A ak ešte v roku 1981 prehlásila, že by si rada zaspievala, zahrála a zatancovala v muzikáli,²⁴ tak túto hereckú túžbu jej už v prológu demokracie splnil Jozef Bednárík, s ktorým dovtedy úspešne spolupracovala len v televízii. Práve on jej až do konca svojej kariéry ponúkal ústredné úlohy v muzikálových produkciách, kde Studenková ako jedna z mála príslušníčok svojej generácie dokazovala dispozície pre plynulé prepojenie tanca, spevu a najmä plastického činoherného herectva.

Práve v umení syntézy spočíva výnimočnosť hereckej osobnosti Zdeny Studenkovej: v bohatej premenlivosti výrazu, kde vizuálna pôsobivosť nie je hranicou interpretačných možností, ale len prirodzenou a uvedomelou výbavou hereckej individuality. Tak ako to dokázala už v prvej etape kariéry odvíjajúcej sa v ére normalizácie, kde mnohé inscenačné činy i jej herecké interpretácie vyvracali zaužívanú floskulu o sivosti dramatického umenia. Zdena Studenková bola aktívnou súčasťou otvoreného divadla v politicky uzatvorenej spoločnosti.

Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0135/25 Sivé normalizačné (?). Diskurz o stereotypoch v nazeraní na slovenské divadlo v 70. a 80. rokoch 20. storočia.

LITERATÚRA

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Krutý smútok Slečny Júlie. In *Nové slovo*, 1987, roč. 29, č. 3, s. 7, 22. 1. 1987.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Tanec zúfalcov. In *Práca*, 1985, roč. 40, č. 268, s. 6, 13. 11. 1985.

F-a [Leopold Fiala]. Dve podoby jednej inscenácie. In *Hlas ľudu*, 1984, roč. 30, č. 100, s. 2, 27. 4. 1984.

HRABOVSKÁ, K. Benjamíni tiahnu do boja. In *Nové slovo*, 1978, roč. 20, č. 51, s. 7, 21. 12. 1978.

²³ Pozri STUDENKOVÁ, Z. – SZABÓ, L. Lásky ako more. [Rozhovor]. In *Film a divadlo*, 1988, roč. 32, č. 7, s. 18.

²⁴ STUDENKOVÁ, Z. – BARTOŠOVÁ, D. Čechovovské najpriamejšie ľudské pocity. [Rozhovor]. In *Večerník*, s. 7.

- I. R. [Ivan Rapoš]. Rozpaky nad Ulenspieglom. In *Práca*, 1976, roč. 31, č. 28, s. 6, 3. 2. 1976.
- JARÁBEK, Mikuláš. Maratón s oddychovými pauzami. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 280, s. 5, 27. 11. 1985.
- MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Tália-Press, 1995. 172 s. ISBN 80-85718-24-3.
- MISTRÍK, Miloš. Dve herecké alternácie Troch sestier. 1. časť. Analýza za pomoci videozáznamu. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 3, s. 387 – 404. ISSN 0037-699X.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Vzostupy a dozvuky tvorby režiséra Vladimíra Strniska na slovenských javiskách. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1, s. 26 – 48. DOI: 10.31577/sd-2021-0002. ISSN 0037-699X.
- POLÁK, Milan. Pozor na anjelov v činohre SND. In *Slovenské pohľady*, 1979, roč. 95, č. 12, s. 148 – 150.
- RUPPELDT, Miloš. *T. Williams: Nedľa pre bolesť ako stvorená*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1981]. 5 s. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.
- RUSNÁK, Igor. Čo autor dal. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 1, s. 26.
- STUDENKOVÁ, Zdena – BARTOŠOVÁ, Daniela. Čechovovské najpriamejšie ľudské pocity. [Rozhovor]. In *Večerník*, 1981, roč. 26, č. 183, s. 6 – 7, 18. 9. 1981.
- STUDENKOVÁ, Zdena. – SZABÓ, Ladislav. Láska ako more. [Rozhovor]. In *Film a divadlo*, 1988, roč. 32, č. 7, s. 18 – 19. ISSN 0323-2921.
- STUDENKOVÁ, Zdena – VRBICKÁ, Eva. Poznať a nie predstierať. [Rozhovor] In *Práca*, 1986, roč. 41, č. 97, s. 5 – 6, 25. 4. 1986.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1989. 307 s. ISBN 80-222-0018-2.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Výnosné miesto v činohre SND. In *Slovenské divadlo*, 1985, roč. 33, č. 4, s. 526 – 544. ISSN 0037-699X.
- ŠTEFKO, Vladimír. Ľudia, ktorí nenašli samých seba. Čechovove Tri sestry v činohre SND. In *Nové slovo*, 1984, roč. 26, č. 21, s. 12, 24. 5. 1984.
- VRBKA, Stanislav. *Peter Karvaš: Zadný vchod*. Interné hodnotenie inscenácie. Strojopis. [1989]. 9 s. Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

Karol Mišovic

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9

841 01 Bratislava

E-mail: karol.misovic@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9435-076X>

Alegória ako významný umelecký prostriedok barokovej protestantskej školskej drámy slovenskej proveniencie. Na príklade hry Eliáša Ladivera mladšieho *Eleazar constans*

Allegory as a Significant Artistic Device in Baroque Protestant School Drama of Slovak Provenance. The Case of Eliáš Ladiver the Younger's Play *Eleazar Constans*

LUKÁŠ KOPAS

Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Filozofickej fakulty Prešovskej univerzity v Prešove

ŠTÚDIE

ABSTRAKT: Zámerom štúdie je explikovať charakter tvorivého uplatňovania alegórie v barokovej protestantskej školskej dráme slovenskej proveniencie, a to na príklade analýzy reprezentatívnej školskej hry *Eleazar constans* (Vo viere neochvejný Eleazar), ktorá bola uvedená v Prešove 13. októbra 1668. Jej autorom je jeden z najvýznamnejších evanjelických dramatikov obdobia baroka na území dnešného Slovenska, Eliáš Ladiver mladší (1633–1686). Štúdia kriticky nadväzuje na doterajšie bádateľské rezultáty domácej historiografie, s ambíciou doplniť bazálny výskum problematiky o charakteristiku jednej z ústredných črt ranonovovekej protestantskej dramaticko-divadelnej produkcie, ktorá je v domácom umenovednom diskurze dlhodobo marginalizovaná a vyžaduje systematickú revíziu a integráciu do syntetických dejín slovenskej drámy a divadla.

ABSTRACT: The aim of this study is to elucidate the nature of the creative use of allegory in Baroque Protestant school drama of Slovak provenance through an analysis of the representative school play *Eleazar constans* (Eleazar, Unwavering in Faith) performed in Prešov on 13 October 1668. Its author, Eliáš Ladiver the Younger (1633–1686), ranks among the most significant Evangelical Lutheran playwrights of the Baroque period in the territory of present-day Slovakia. The study critically engages with the existing findings of domestic historiography, seeking to extend foundational research on the subject by characterising one of the central features of early modern Protestant dramatic and theatrical production, which has long been marginalised in domestic art-historical discourse and calls for systematic reassessment and integration into a synthetic history of Slovak drama and theatre.

Kľúčové slová:

raný novovek, školská hra, alegória, prešovské evanjelické kolégium, Eliáš Ladiver ml., *Eleazar constans*

Keywords:

early modern period, school drama, allegory, Evangelical Lutheran College in Prešov, Eliáš Ladiver the Younger, *Eleazar constans*

BAROKOVÁ ŠKOLSKÁ DRÁMA NA ÚZEMÍ DNEŠNÉHO SLOVENSKA

Založením Trnavskej univerzity v roku 1635 vstúpila latinská spisba domácej proveniencie do ďalšej vývojovej etapy, v rámci ktorej si aj vďaka univerzitnej tlačiarňi naďalej udržiavala značný rozsah produkcie. Ani v tejto vývinovej fáze nestrácala rozhodujúce postavenie antická rétorická tradícia, ktorú pestovalo jednak protestantské, jednak katolícke školstvo.¹ V období baroka (1650 – 1780) sa na území dnešného Slovenska kvantitatívne rozrástla aj protestantská a katolícka dramatická tvorba, ktorú reprezentoval žáner školskej hry,² etablovaný najmä u evanjelikov, jezuitov a piaristov.³

Evanjelické školské hry sa v tomto období orientovali prevažne na pedagogicko-didaktické a mravoučné ciele, napríklad upevňovanie občianskych cností. Námety čerpali zväčša zo školského náukového materiálu či z cirkevnej histórie. Často boli protihabsbursky orientované. Pri inscenovaní sa využívala jednoduchá javisková technika, s akcentom na statickosť hereckého prejavu, v ktorom dominovali rétorika a deklamácia.⁴

Podobne ako v barokových katolíckych (najmä jezuitských) školských hrách, aj v tých evanjelických predstavovala alegória – chápaná ako personifikácia princípu alebo abstraktnej myšlienky, ktorá je znázornená postavou disponujúcou presne definovanými atribútmi a vlastnosťami – fundamentálny umelecký prostriedok.⁵ Popri estetickej plnila aj výraznú komunikačno-interpretáčnú funkciu. Kultúrno-historická epocha baroka preferovala symbolický spôsob myslenia, v ktorom sa významy artikulovali prostredníctvom paralel, významových korešpondencií a podobenstiev. Interpretáčny postup založený na analogickom výklade sa tak stával dôležitým nástrojom poznania a porozumenia. Alegorické postavy v praxi nepredstavovali iba

1 Záver domáceho reformačného humanizmu možno typologicky charakterizovať ako školský humanizmus.

Medzi autormi výrazne prevažovali pedagógovia a duchovní, pričom ich tvorba mala príležitostný charakter. Pozri ŠKOVIERA, D. (ed.). *Latinský humanizmus*. Bratislava : Kalligram : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 598 – 599.

2 Pozri MINÁRIK, J. *Baroková literatúra svetová, česká, slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984, s. 134.

3 Minuciózny prehľad kľúčových európskych vedeckých prác, ktoré sa zaoberajú fenoménom barokovej školskej hry (protestantskej a katolíckej), pozri BOČKOVÁ, A. – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, K. – JACKOVÁ, M. *Theatrum Neolatinum. Latinské divadlo v českých zemích. Nová edičná rada ve světle bádání o školském divadle raného novověku*. In *Sambucus XI : práce z klasické filologie, latinskej medievalistiky a neolatinistiky*. Trnava : Filozofická fakulta Trnavskej univerzity, 2016, s. 119 – 144.

4 Pozri MINÁRIK, J. *Baroková literatúra svetová, česká, slovenská*, s. 135.

5 Ako konštatuje klasický filológ, estetik a historik Petr Polehla, už antickí Gréci si uvedomovali napätie medzi estetickou príťažlivosťou mýtu a faktografiou dejín. Keďže sa nechceli vzdať ani jedného z týchto pólův, zvolili spôsob, ktorý ich uvádza do súladu – alegorézu. Tento postup následne prevzali helenizovaní Židia pri výklade *Starého zákona*. Raní kresťanskí autori ho potom rozvinuli a uplatnili aj na texty *Nového zákona*, čím sa začal proces alegorizácie celej kresťanskej tradície. V stredoveku sa alegória stala dominantným spôsobom interpretácie textov. Z roviny výkladu prenikla aj do samotnej tvorby, personifikované postavy sa stali nositeľmi deja básnických diel. Polehla v nadväznosti na teoretické východiská Václava Černého zdôrazňuje, že vývoj alegórie dosiahol vrchol v baroku, pre ktorý bol príznačný symbolický spôsob myslenia založený na paralelách medzi *Starým a Novým zákonom*, starovekými a novovekými dejinami, hmotným a duchovným svetom, ako aj medzi mikrokozmosom človeka a makrokozmosom vesmíru. Pozri POLEHLA, P. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011, s. 114 – 118; tiež ČERNÝ, V. *Barokní divadlo v Evropě*. Příbram : Pistorius & Olšanská, 2009, s. 32.

ornamentálny prvok výstavby drámy, ale často fungovali ako čitateľný interpretačný kľúč. Sprítomňovali vnútorné stavy protagonistu, sprehľadňovali morálne dilemy a artikulovali napätie medzi ohrozením a spásou tak, aby bol význam dramatickej situácie zrozumiteľný aj mimo doslovnej roviny textu. Osobitne v školských hrách uvádzaných v latinčine táto funkcia posilňovala čitateľnosť významu aj pre publikum s diferencovanou jazykovou kompetenciou.⁶

OSOBNOSŤ A DIELO ELIÁŠA LADIVERA MLADŠIEHO

V období baroka patril k najvýznamnejším evanjelickým dramatikom pôsobiacim na území dnešného Slovenska Eliáš Ladiver mladší, ktorého tvorba odrážala individuality domácej protestantskej školskej drámy druhej polovice 17. storočia.⁷

Ladiver ml. sa narodil v roku 1633 v Žiline. Odtiaľ sa rodina odsťahovala najskôr do Bánoviec nad Bebravou a neskôr do Prievidze, kde jeho otec pôsobil ako rektor na miestnej škole. Keď Eliáša Ladivera staršieho ustanovili v roku 1639 za pastora v Žiline, vrátil sa Ladiver ml. spolu s rodinou späť do svojho rodiska. Po štúdiách v Žiline (1639 – 1646), Levoči (1646) a Bratislave (1646 – 1650) odišiel na kalvínske gymnázium do Blatného Potoka (1650 – 1651), kde v rokoch 1650 – 1654 pôsobil Jan Amos Komenský ako

6 Uvedené funkčné uplatnenie alegórie možno názorne ilustrovať na príklade jezuitských školských hier z nemeckojazyčného prostredia. V polovici 17. storočia sa v nich alegorické postavy vyskytovali nielen v medzidejstvových chóroch, ale aj v dejových scénach, kde mohli s protagonistom komunikovať, usmerňovať jeho rozhodovanie alebo s ním vstupovať do konfliktu. Od poslednej tretiny 17. storočia dochádza k postupnému obmedzovaniu ich účasti na vlastnom dramatickom dejí a presunu do medzidejstvových chórov. Tu bolo ich úlohou obrazne sprehľadniť zmysel dramatickej situácie, aby divák bezprostredne rozpoznal jej jadro. V priebehu 18. storočia alegorické postavy síce zostávali bežnou súčasťou školských hier, no spravidla už nezasahovali do dejových scén a pôsobili najmä ako vizuálno-alegorická projekcia náboženskej roviny. Procesom sprehľadňovania abstraktných významov prostredníctvom scénickej názornosti sa posilňovala ideová zrozumiteľnosť hry a súčasne sa podporoval etický aj estetický účinok na diváka. Viac pozri JACKOVÁ, M. *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti: jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011, s. 114 – 132; tiež ČERNÝ, V. *Barokní divadlo v Evropě*, s. 32; tiež SZAROTA, E. M. *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare, I/1*. München: Wilhelm Fink, 1979, s. 49 a 54; tiež PAŠTEKA, J. K trnavskej tradícii jezuitského barokového divadla: niekoľko poznámok na okraj veľkej témy. In *Slovenské divadlo*, 1993, roč. 41, č. 3, s. 248.

7 Eliáš Ladiver ml. je autorom školských hier *Eleazar constans* (Vo viere neochvejný Eleazar, 1668) a *Papinianus Tetragonos* (Neochvejný Papinián, 1669). Zatiaľ čo pri hre *Eleazar constans* je autorská atribúcia v doterajšom stave bádania považovaná za ustálenú, pri hre *Papinianus Tetragonos* sa v domácej odbornej literatúre objavujú pochybnosti súvisiace s jej genézou a mierou originality. Tento námet spracoval aj nemecký barokový dramatik Andreas Gryphius v tragédii *Papinianus* (1659) a v domácom bádateľskom diskurze sa pripúšťa možnosť, že autor mohol Gryphiov text preložiť do latinčiny a adaptovať pre potreby prešovského evanjelického kolégia. V oboch spomínaných školských hrách účinkoval aj Ladiverov mladší brat Daniel Ladiver, známy najmä ako autor druhej básne v rámci pohrebnej spomienky *Lilietum Montis* z 26. apríla 1673, vydanaj v období Ladiverovho exilu v Tisovci (1673 – 1674). Na profesijný život Eliáša Ladivera ml. však malo zásadnejší vplyv účinkovanie mladého Imricha Tököliho, budúceho vodcu jedného z najmohutnejších protihabsburských povstaní, v školskej hre *Papinianus Tetragonos* (1669) než účinkovanie jeho brata Daniela. Tento vplyv sa naplno prejavil v osemdesiatych rokoch 17. storočia, na sklonku Ladiverovho života. Pozri MINÁRIK, J. *Baroková literatúra svetová, česká, slovenská*, s. 141; tiež CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1997, s. 52 – 54; tiež RŮŽIČKA, V. *Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg: (príspevok k dejinám pedagogiky na Slovensku v 17. storočí)*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská, 1946, s. 9 – 11 a 116; tiež *Lilietum Montis Georgii, Funere Acerbo, Virginis Pietate, Modestia, Pudicitia, Spectatissimae...* Anno M.DC.LXXIII. die XXVI. April. *Leutschoviae*. OSZK, RMK 1323; tiež PAŠTEKA, J. K trnavskej tradícii jezuitského barokového divadla: niekoľko poznámok na okraj veľkej témy. In *Slovenské divadlo*, s. 249.

radca pri reformovaní tunajšej školy, podporovanej rodinou Rákociovcov. Ladiver ml. tu študoval maďarčinu a tiež Komenského učebnú metódu. V štúdiách ďalej pokračoval na univerzitách vo Wittenbergu (1651 – 1652) a Erfurte (1652 – 1654), po ich završení sa vrátil do vlasti a začal sa venovať školskej praxi. Učiteľské a rektorské pôsobenie evanjelických kňazov na školách sa totiž v súlade s dobovým úzom chápalo ako prechodné štádium ich duchovnej kariéry. Pôsobil ako rektor v Žiline (1655 – 1661) a Bardejove (1661 – 1667), až napokon v roku 1667 prijal pastorský úrad v Liptovskej Teplej. Už 6. mája 1667 sa ho však náhle zriekol a prijal ponuku stať sa pedagógom na novozaloženom evanjelickom kolégiu v Prešove, kde pôsobil až do Vešelénih sprisahania (1670). Po jeho odhalení sa mesto Prešov spolu s ostatnými slobodnými kráľovskými mestami Horného Uhorska pridalo na stranu protihabsburského odboja. Tento čin sa v konečnom dôsledku ukázal ako neuvážený, pretože po krátkom a neorganizovanom odpore hornouhorských stolíc obsadil cisársky generál Spankau takmer celé územie dnešného východného Slovenska, vrátane Prešova. Následné represie cisárskeho dvora namierené proti stavovskej opozícii ako hlavnej reprezentantke protestantizmu v meste sa logicky dotkli aj samotného kolégia. Ladiver ml. bol nútený odísť do exilu (Tisovec, Kežmarok, Gdansk, Kráľovec, Lešno, Jena, Regen, Sibiň, Schäsburg), kde zotrval až do roku 1682, keď vojsko Imricha Tököliho obsadilo Prešov. Následne došlo k obnoveniu protestantskej cirkvi v meste i k obnoveniu prešovského evanjelického kolégia. Jeho vedenie ponúkol Tököli svojmu niekdajšiemu pedagógovi Ladiverovi ml. Ten ponuku prijal, vrátil sa zo sedmohradského exilu a ako rektor pôsobil na kolégiu až do svojej smrti 2. apríla 1686.⁸

Ladiverovu osobnosť výstižne charakterizoval jeho blízky spolupracovník a neskorší rektor prešovského evanjelického kolégia Ján Rezik. Podľa neho Ladiver ml. ako pedagóg vynikal neobyčajnou usilovnosťou, horlivosťou a svedomitosťou v plnení školských povinností. Svoje predmety sa usiloval podávať prakticky a keďže nechcel mať na vyučovacích hodinách pasívnych študentov, umožňoval žiakom pýtať sa na nejasnosti. Tým sa v istom ohľade vymykal dobovo rozšírenému, konfesijnému normovanému a prevažne autoritatívnemu (*ex cathedra*) modelu výučby. Jeho horlivosť pre školu sa prejavovala aj tým, že zvykol obchádzať jednotlivé triedy a slovami i drobnými darmi povzbudzoval mládež k usilovnosti a k láske k vedám.⁹

Profesijný život a dramatická tvorba Ladivera ml., teda obdobie po jeho návraťe z univerzitných štúdií do vlasti, boli poznačené zásadnými celospoločenskými procesmi v Uhorsku, ktoré prirodzene ovplyvňovali aj vývoj protestantskej

⁸ Pozri REZIK, J. – MATTHAEIDES, S. *Gymnaziológia : dejiny gymnázií na Slovensku*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1971, s. 243 – 361; tiež RŮŽIČKA, V. *Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg : (príspevok k dejinám pedagogiky na Slovensku v 17. storočí)*, s. 52 – 54 a 100 – 109; tiež CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Dramatik Ján Amos Komenský a humanistické divadlo*. Bratislava : Osvetový ústav, 1970, s. 13 – 27; tiež KÓNYA, P. *Prešovské evanjelické kolégium v politických zápasoch konca 17. a začiatku 18. storočia*. In *Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy*. (Eds. P. Kónya, R. Matlovič). Prešov : Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, 1997, s. 29 – 34.

⁹ Pozri REZIK, J. – MATTHAEIDES, S. *Gymnaziológia : dejiny gymnázií na Slovensku*, s. 243 – 246; tiež RŮŽIČKA, V. *Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg : (príspevok k dejinám pedagogiky na Slovensku v 17. storočí)*, s. 128 – 130.

dramaticko-divadelnej produkcie na území dnešného Slovenska. V rámci nich zohralo rozhodujúcu úlohu najmä postupné vytlačanie osmanskej moci z uhorského priestoru, ktoré po roku 1683 vstúpilo do rozhodujúcej fázy a vyústilo do zásadných územno-politických zmien potvrdených mierom z Karlovíc (1699). Významný bol však aj pretrvávajúci zápas medzi habsburským panovníkom Leopoldom I. a uhorskými stavmi, ktorý eskaloval do mohutných ozbrojených konfliktov. Na Ladiverov život mali v rámci tohto zápasu určujúci vplyv najmä udalosti spojené s Vešelénim sprisaháním (1664 – 1671) a povstaním Imricha Tököliho (1678 – 1685).¹⁰

Echá spomínaných celospoločenských udalostí sa nevyhnutne premietli aj do školskej hry *Eleazar constans* (Vo viere neochvejný Eleazar)¹¹, ktorú Ladiver ml. uviedol na prešovskom evanjelickom kolégiu 13. októbra 1668.¹² Práve táto inštitúcia, najmä vo svojej prvej dejinnej etape (1666 – 1711), zrkadlila búrlivý zápas medzi habsburským absolutizmom a uhorskou stavovskou spoločnosťou, teda zápas medzi katolíckou a evanjelickou cirkvou.¹³

V hre *Eleazar constans* spracoval Ladiver ml. námet zo starozákonných dejín,

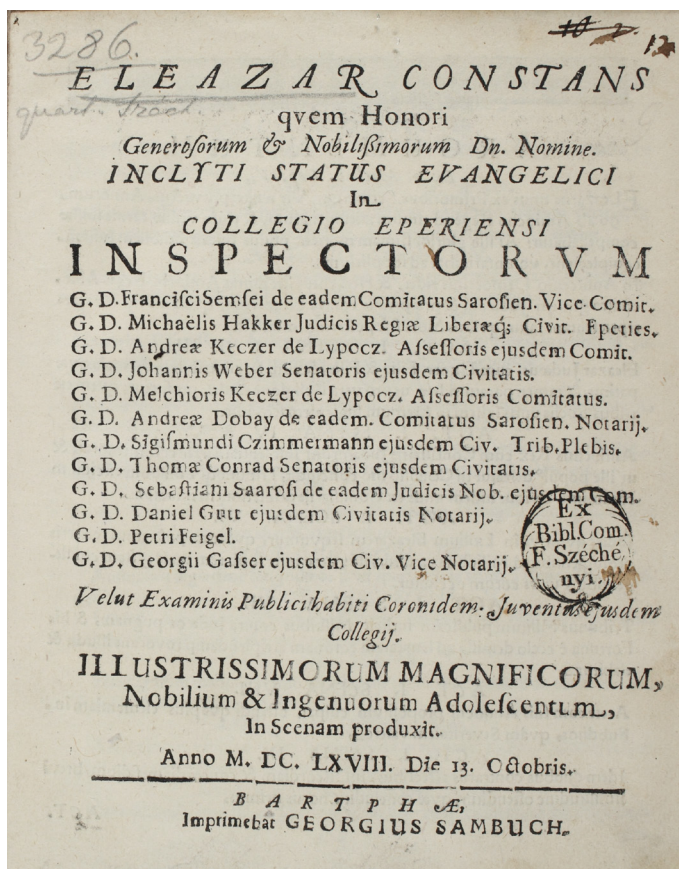
10 Pozri MRVA, I. – SEGEŠ, V. *Dejiny Uhorska a Slováci*. Bratislava : Perfekt, 2012, s. 178 – 191; tiež KÓNYA, P. Prešovské evanjelické kolégium v politických zápasoch konca 17. a začiatku 18. storočia. In *Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy*, s. 21.

11 Tlačená periocha Ladiverovej školskej hry je dnes súčasťou Zbierky rukopisov a starých tlačí Národnej Széchényiho knižnice v Budapešti pod signatúrou RMK II. 1123. Jej kompletný text sa zachoval v rukopisnom zborníku drám nachádzajúcom sa v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice pod signatúrou MJ 597. K najvýraznejším dlhom domácej umenovedy vo vzťahu k barokovej protestantskej školskej dráme slovenskej proveniencie patrí skutočnosť, že vydanie podstatnej časti evanjelických školských hier prešovskej proveniencie obsiahnutých v uvedenom rukopisnom zborníku, ktoré pripravoval Ján Vilikovsky, sa napokon neuskutočnilo. Slovenská historiografia sa pritom dosiaľ venovala iba trom hrám z tohto korpusu. Pozri *Eleazar constans quem honori Generosum et Nobilissimum Dn. Nomine. Inclyti status evangelici in Collegio Eperiesi Inspectorum ... Velut examinis Publici habitus Coronidem. Juventus ejusdem Collegii Illustrissimum magnificorum, Nobilium et Ingenuorum Adolescentum, in scenam produxit. Anno MDCLXVIII. Die 13. Octobris, Bartphae, Imprimebat Georgius Sambuch*. OSZK, RMK II. 1123; tiež *Eleazar quem velut EXeMPLar Verae et Constantis fidei. Inclyti Coll: Eper. Juventus Illustris Magnificia, Nobilissima, Ingenua Septem Scholarum in AREAM THEATRALEM induxit Die 3. Iduum Octobr. Anno 1668*. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597; tiež ČEČETKA, J. *Výbor zo slovenských pedagógov*. Bratislava : Štátne nakladateľstvo, 1947, s. 207 – 214; tiež KÝŠKOVÁ, M. Školské hry Eliáša Ladivera. In *Slovenské divadlo*, 1976, roč. 24, č. 2, s. 281 – 295; tiež MALLÁ, A. Jedna latinská školská hra z prešovského kolégia. In *Slovenské divadlo*, 1987, roč. 35, č. 1, s. 82 – 93.

12 Podrobnejšie o dejinách ranonovovekého školského divadla v slobodnom kráľovskom meste Prešov pozri CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*, s. 49 – 63; tiež PINTÉR, M. Z. *Theatrum Eperjesiensis. Das Schultheater in Preschau und die Darstellung der Galeerensklaven auf der Bühne*. In VARGA, P. – KATSCHTHALER, K. – TAKÁCS, M. *Erinnerungsorte im Spannungsfeld unterschiedlicher Gedächtnisse: Galeerensklaverei und 1848*. Debrecen : Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017, s. 61 – 78.

13 Zosilnenie protireformačného tlaku zo strany Viedne, vyplývajúce jednak z habsburskej nespokojnosti s kompromisom uzatvoreným s uhorskými evanjelikmi v roku 1645, jednak z posilnenia rekatolizačných a centralizačných tendencií v habsburskej monarchii po tridsaťročnej vojne, napokon podnietilo hornouhorské evanjelické stavy k ambícii vytvoriť protiváhu konfesiónalno-výchovnému vplyvu silnejúceho katolíckeho školstva na území východného Slovenska. Založením vyššej evanjelickej školy, resp. kolégia, chceli tieto stavy zároveň demonštrovať svoju pozíciu voči rastúcej absolutistickej moci viedenského panovníckeho dvora. Vyučovanie na prešovskom kolégiu sa slávnostne začalo 18. októbra 1667. Podľa školského poriadku, ktorý 16. apríla 1667 spísal pravdepodobne Ladiver ml., malo kolégium organizačnú štruktúru desaťtriedneho gymnázia a Ladiver ml. v ňom vyučoval logiku. Pozri KÓNYA, P. Prešovské evanjelické kolégium v období protireformácie (1670 – 1705). In *Prešovské evanjelické kolégium v kontextoch európskeho historického a filozofického vývinu*. (Ed. R. Dupkala). Prešov : ManaCon, 1998, s. 84 – 85; tiež RŮŽIČKA, V. *Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg : (príspevok k dejinám pedagogiky na Slovensku v 17. storočí)*, s. 52 – 62.

Titulný list tlačenej periochy školskej hry *Eleazar constans*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, RMK II. 1123.



konkrétne 18. až 31. verš 6. kapitoly *Druhej knihy Makabejcov*¹⁴, zachytávajúci mučenícku smrť Eleazara počas sýrskej nadvlády v Palestíne v 2. stor. pr. Kr.¹⁵

¹⁴ Tento fakt koriguje v slovenskej historiografii zaužívané tvrdenie M. Cesnakovej-Michalcovej, že inšpiračný zdroj školskej hry *Eleazar constans* našiel Ladiver ml. v *Prvej knihe Makabejcov*. Porovnaj *Eleazar constans quem honori...* OSZK, RMK II. 1123; tiež *Eleazar quem velut...* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597 a CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie)*. In *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. (Ed. M. Cesnaková-Michalcová). Bratislava : SAV, 1967, s. 80 – 81; tiež CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*, s. 52 – 53.

¹⁵ Eleazarovský príbeh je východiskovo ukotvený v biblickom texte, a teda predstavuje predlohu, ktorá bola v ranonovovekom konfesijnom prostredí principiálne dostupná bez potreby sprostredkovania konkrétnou dramatickou tradíciou. Jeho základná situácia – konflikt medzi nátlakom na porušenie náboženského (Mojžišovho) zákona a rozhodnutím zachovať mu vernosť aj za cenu smrti – vytvára zreteľný etický a konfesijný rámec, ktorý sa v školskom prostredí dal prirodzene previesť do podoby didaktického exemplu. V tomto zmysle sa javí ako pravdepodobné, že Ladiver ml. pri voľbe námetu vychádzal predovšetkým z autority biblického textu a z významového potenciálu samotného príbehu, nie nevyhnutne z jedinej konkrétnej dramatickej adaptácie. Analogické tematické okruhy možno sledovať aj v jezuitskej dramaticko-divadelnej produkcii. Ilustruje to repertoár školských hier uvádzaných napríklad v trnavskom a spišskokapitulskom prostredí, v ktorom sa objavujú martyrologické a hagiografické tituly tematizujúce konflikt medzi náboženskou vernosťou a nátlakom (vrátane jeho krajnej podoby – mučeníckej smrti). V tejto súvislosti je vhodné pripomenúť aj repertoár Českej provincie Spoločnosti Ježišovej, ktorá sa v roku 1623 organizačne osamostatnila od Rakúskej provincie, vrátane pražského prostredia, kde sa obdobné tematické akcenty v jezuitských školských hrách takisto uplatňovali. Pozri CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Z divadelných počiatkov na Slovensku*, s. 90 – 91; tiež JACKOVÁ, M.

Z hľadiska dobových nábožensko-propagačných a pedagogicko-didaktických cieľov ranonovovekej školskej drámy a tiež – v kontexte zmieneného spoločensko-politického diania možno autorovu voľbu námetu považovať za opodstatnenú.¹⁶ Súhrnným názvom *Knihy Makabejcov* sa označujú štyri židovské spisy, ktoré opisujú helenizačnú politiku Seleukovcov v Palestíne, prenasledovanie Židov a ich náboženský i politický zápas pod vedením Makabejcov. V tejto súvislosti znamená helenizácia spontánne aj násilné šírenie helenistickej kultúry a jazyka v krajinách starovekého Blízkeho východu, ktoré si Alexander Veľký podmanil vojenskými výpravami. Polyteistické národy spravidla prijímali helenizačný proces bez väčších ťažkostí, aj vďaka jeho synkretickému charakteru. Židia v diaspóre sa napriek dôsledne zachovávanému monoteizmu postupne prispôbovali tomuto prostrediu i helenizačnému tlaku. Keď však Antiochus IV. Epifanes (175 – 163 pr. Kr.) začal aj Židom v Palestíne násilne vnucovať helenistickú kultúru, inštitúcie i spôsob života a otvorene ich prenasledovať, vyvolal tým ich povstanie pod vedením Makabejcov.¹⁷

TVORIVÉ UPLATNENIE ALEGÓRIE V DRAMATICKEJ SITUÁCII A DRAMATICKEJ POSTAVE HRY *ELEAZAR CONSTANS*

V ďalšom výklade sa zameriame na explikáciu povahy a funkcie alegórie v Ladiverovej školskej dráme *Eleazar constans*, a to v rovine jej tvorivého uplatnenia v dvoch konštitutívnych zložkách dramatického textu: v dramatickej situácii a v dramatickej postave.

Pokiaľ ide o kompozičnú výstavbu hry *Eleazar constans*, už pri prvom pohľade na úvodné strany jej kompletného rukopisného textu si možno všimnúť, že dramatický dej sa začína prológom. Bezprostredne po ňom nasleduje prvé dejstvo členené na deväť výstupov, posledný z nich uzatvára zborová scéna. Druhé dejstvo je rozdelené do šiestich výstupov, na rozdiel od prvého dejstva je tu zborová scéna umiestnená medzi piaty a šiesty výstup. Tretie a štvrté dejstvo pozostávajú zhodne z ôsmich výstupov, pričom zborové scény v oboch dejstvách nasledujú po ich záverečných výstupoch. Piate dejstvo je členené na šesť výstupov, po záverečnom nasleduje epilóg a bezprostredne po ňom doslov rečníka¹⁸ (Orator).¹⁹

Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti : jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století, s. 112 – 217; tiež VARŠO, M. a kol. *Pallas Scepusiensis. Školské hry Jezuitského gymnázia v Spišskej Kapitule (1648 – 1672)*. Košice : Spoločenskovedný ústav CSPV SAV, 2017, s. 122 – 145 a 160 – 170.

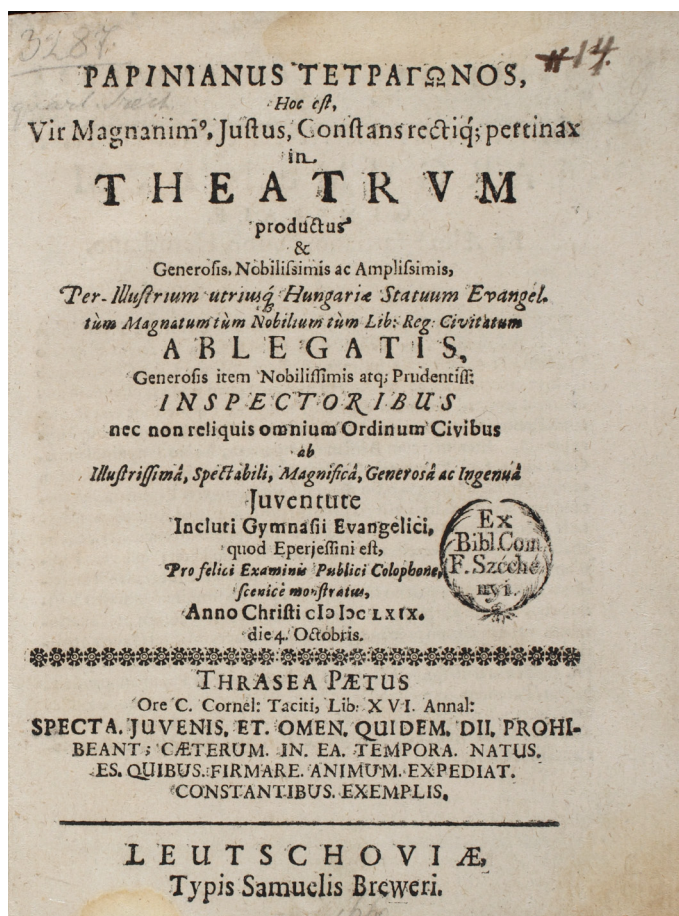
¹⁶ Hoci *Prvá a Druhá kniha Makabejcov* nie sú v protestantskej tradícii súčasťou biblického kánonu, v rámci apokryfov zaujímajú výrazné postavenie a v barokovej evanjelickej dramaticko-divadelnej produkcii slúžili ako obľúbený zdroj námětov. Pozri *Biblia*. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2012, s. 1298.

¹⁷ Na rozdiel od protestantov zaradila katolícka cirkev, v nadväznosti na starokresťanskú tradíciu, *Prvú a Druhá knihu Makabejcov* medzi deuterokánonické spisy *Starého zákona*. Ich kanonický status záväzne definoval Tridentký koncil (1546) a potvrdil ho Prvý vatikánsky koncil (1870). Pozri *Biblia*, s. 1296 – 1298.

¹⁸ Z rukopisného prameňa sa dozvedáme, že skôr ako boli po skončení divadelného predstavenia študentom rozdane odmeny, vystúpil s príhovorom rektor prešovského evanjelického kolégia, profesor teológie a orientálnych jazykov Samuel Pomarius, ktorý popri inom vyzdvihol Eleazarovu udatnosť. Porov. *Eleazar quem velut...* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597 a RŮŽIČKA, V. *Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg : (príspevok k dejinám pedagogiky na Slovensku v 17. storočí)*, s. 63.

¹⁹ Do istej miery odlišnou kompozičnou výstavbou sa vyznačuje Ladiverova školská hra *Papinianus Tetragonos*,

Titulný list tlačenej periochy školskej hry *Papinianus Tetragonos*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, RMK II. 1185.



Už v úvode dramatického textu možno identifikovať tvorivé uplatnenie alegórie. Ústrednú dramatickú situáciu sujetu²⁰ prológu rámcuje rozhovor dvoch antických filozofov, Hérakleita z Efezu a Demokrita z Abdér, ktorí horlivo debatujú o príčine

ktorá bola uvedená na prešovskom evanjelickom kolégiu 4. októbra 1669. Jej prepis je zachovaný v spomínanom rukopisnom zborníku prešovských školských drám (Slovenská národná knižnica – Literárny archív, signatúra MJ 597) a má podobu výťahu z hry. Za smerodajný prameň teatrologického bádania preto možno považovať tlačenu periochu tejto Ladiverovej školskej hry, ktorá je v súčasnosti uložená v Zbierke rukopisov a starých tlačí Národnej Széchényiho knižnice v Budapešti pod signatúrou RMK II. 1185. V porovnaní s hrou *Eleazar constans* sa *Papinianus Tetragonos* rovnako začína prológom, je členená do piatich dejstiev a po ich ukončení nasleduje epilóg, odlišuje sa však rozvrhnutím počtu výstupov v jednotlivých dejstvách a osobitným uplatnením medzhier. Z porovnania vyplýva, že kompozičná výstavba oboch Ladiverových školských hier sa v mnohých ohľadoch zhoduje s formálnymi znakmi školských hier 16. storočia, ktoré opísala Milena Cesnaková-Michalcová v *Kapitolách z dejín slovenského divadla*. Preto možno konštatovať, že baroková protestantská školská hra na území dnešného Slovenska sa po formálnej stránke výraznejšie neodlišovala od protestantskej školskej hry obdobia reformačného humanizmu. Pozri CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. *Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie)*. In *Kapitoly z dejín slovenského divadla*, s. 46.

20 Rozbor školskej hry vychádza z juxtapozície sujetov tlačenej periochy a kompletného rukopisného textu a kriticky nadväzuje na výskumné rezultáty Jozefa Minárika a Márie Kýškovej, ktorí sa tejto hre ako jedni z mála slovenských bádateľov venovali podrobnejšie. Porov. *Eleazar constans quem honori...* OSZK, RMK II. 1123; tiež *Eleazar quem velut...* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597 a MINÁRIK, J. *Baroková literatúra svetová, česká, slovenská*, s. 141 – 144; tiež KÝŠKOVÁ, M. *Školské hry Eliáša Ladivera*. In *Slovenské divadlo*, s. 281 – 288.

svojich exaltovaných pocitov. Hérakleita trápi prepiaty smútok, Demokritos sa smeje. V priebehu diskusie dospejú ku konsenzu, že príčinou ich frenetického duševného rozpoloženia nie je nič iné ako pomätenosť sveta, keďže sýrsky kráľ Antiochus má v pláne zdecimovať celú Judeu a zabiť Eleazara.

Po výstupe dvoch starogréckych mysliteľov nasleduje výstup dvoch alegorických postáv, Mors (Smrť) a Morticula (Smrtka). V ňom Smrť svojej spoločníčke približuje Eleazarov nevyhnutný osud, t. j. jeho blížiaci sa krutý skon. Tento výstup, ktorý nadväzuje na expozíciu a v istej miere ju opakuje, spolu s predošlým výstupom v rámci prólogu predznamenáva vlastný dramatický dej.

Sujet prvého dejstva obsahuje tri východiskové dramatické situácie majúce vplyv na vývoj dramatického deja v nasledujúcich štyroch dejstvách.

Prvú z nich predstavuje útek Eleazara, jeho manželky, syna, dcéry a troch druhov z Judey do Egypta, vynútený ich prenasledovaním pre vierovyznanie. Počas úteku prepukne medzi Eleazarovými druhmi a jeho rodinou skepsa, ktorá vyústi do úvah o rezignácii na ďalší únik. Sú to práve Eleazarove cnosti, neochvejnosť (*constantia*) a zbožnosť (*pietas*), ktoré napokon všetkých prítomných utvrdia v ich pôvodnom odhodlaní ujsť pred Sýrčanmi do Egypta a uchrániť si tak nielen život, ale predovšetkým židovskú vieru. Eleazar v tomto kontexte nápadne pripomína alegorickú postavu *Constantia* (Neochvejnosť), čo *Ladiver* zdôraznil aj v samotnom názve hry.

Druhou východiskovou dramatickou situáciou je mylná domnienka Sýrčanov, že Židia nimi odjakživa pohrdajú a vysmieávajú sa ich národu. Práve to vedie k tomu, že sýrsky kráľ Antiochus sa po rozhovore so svojím tribúnom a poradcami definitívne rozhodne konať: Židia sa pred ním musia buď pokoriť, alebo zomrieť. V tejto súvislosti zohráva dôležitú úlohu alegorická postava *Fortúna* (Šťastena), ktorá s víťazným vavrínovým vencom v ruke povzbudzuje Antiochovo vojsko do boja proti Židom.

Tretiu bazálnu dramatickú situáciu, avšak bez prítomnosti alegorických postáv, predstavuje odmietnutie úteku veľkou skupinou Židov, ktorí sa nepridali k Eleazarovi pri odchode do Egypta a rozhodli sa martýrsky vzdorovať svojmu osudu vo vlasti.

Sujet druhého dejstva školskej hry obsahuje tri fundamentálne dramatické situácie, ktoré determinujú vývoj dramatického deja v nasledujúcich troch dejstvách.

Prvou z nich je porážka a následné zajatie mnohých vzdorujúcich Židov v Judei, vrátane Žida menom *Proschenius*, ktorý vie, kde v egyptskej púšti sa skrýva Eleazar so svojou rodinou a druhmi. Práve tento vojenský úspech vyburcuje Antiocha k priam posadnutému odhodlaniu čo najskôr Eleazara vypátrať. Napomáha mu tribún, ktorý prinúti zajatého *Proschenia* prezradiť Eleazarov úkryt.

Druhú určujúcu dramatickú situáciu rámcuje spor medzi alegorickou postavou *Atheismus* (Neverectvo) a *Polytheismus* (Mnohobožstvo), týkajúci sa opodstatnenosti uctievania bohov. V jeho priebehu sa postavy nečakane zblížia, keďže ich spája rovnaká túžba, a to vyvraždenie židovského národa, vrátane Eleazara. Tento poznatok, posilnený spojenectvom s Mnohobožstvom, ženie *Neverectvo* v ústrety ďalším židovským utečencom, ktorých vieru, ako aj odôvodnenosť ich úteku sa usiluje otriast' ľstou, čo sa mu napokon aj podarí.

Tretou príznačnou dramatickou situáciou je šírenie zvestí o krutostiach sýrskeho prenasledovania Židov v Judei za hranice Egypta. Syn egyptského faraóna, princ Honorius, ho vyhodnotí ako neakceptovateľné, keďže svoju krajinu považuje za historicky daného ochrancu židovského národa, a je pripravený okamžite poskytnúť utečencom azyl.

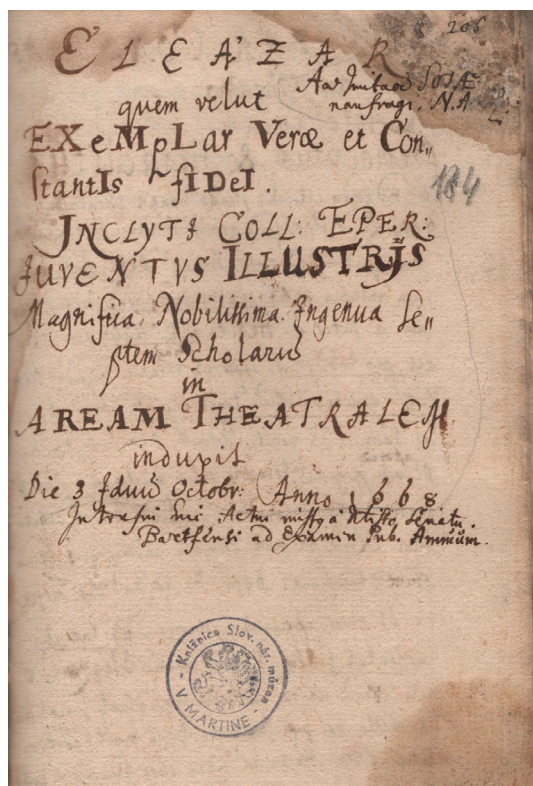
Sujet tretieho dejstva školskej hry obsahuje dve základné dramatické situácie, ktoré formujú vývoj dramatického deja v nasledujúcich dvoch dejstvách.

Prvou je prijatie Eleazara, jeho rodiny a druhov pod ochranu egyptského faraóna Pasemsesa. Ten si vo svojej veľkorysosti spočiatku neuvedomuje, aké dôsledky bude toto rozhodnutie už onedlho mať pre mier a stabilitu v jeho ríši.

Druhou situáciou je cieľavedomé rozvíjanie predošlých lŕstí zo strany alegorickej postavy Neverectva, ktorá sa spolu s postavou Furor (Zúrivosť) a postavou Discordia (Nesvornosť) usiluje nájsť spôsob, ako prilákať Eleazara späť do Judey. Jej úskoky v personifikovanej rovine predznamenávajú následné vojenské ťaženie drakónskeho Antiocha proti Egyptu.

V sujete tretieho dejstva vystupujú aj ďalšie alegorické postavy – Glória (Sláva), Mars (Vojna), Pax (Mier), Livor (Závisť), Ubertas (Hojnosť), Constantia (Neochvejnosť), Fortitudo (Statočnosť) a Observantia (Poslušnosť), ktoré v záverečnom ôsmom výstupe tematizujú predovšetkým ideálne atribúty vlády, teda hodnotový rámec „dobrej vrchnosti“ ako morálneho predpokladu poriadku v krajine, bezpečia, ale aj úrody a prosperity. Hoci tento výstup neprináša zásadný posun v kauzálnom napredovaní vlastného dramatického deja, nemožno ho redukovať na spomalenie dramatickej akcie. Skôr je potrebné ho vnímať ako významové zastavenie, ktoré dramatický konflikt ozrejmuje a morálne usmerňuje. V rámci dramatickej výstavby plní výstup funkciu interpretačného aj axiologického rámcovania situácie: sprehľadňuje, v akých kategóriách má divák čítať dramatický konflikt a aké morálne kritériá vstúpajú do posudzovania konania postáv v jeho nasledujúcom vývine.²¹

21 „(...) SLÁVA: Neznalá umenia si, hodnotu nepoznáš; a chytené tiene považuješ za múdrosť – pre seba? pre seba? Uctievaš prázdne meno; no pravú lásku k cnosti odhadzuješ a myslíš si, že odmenou je potlesk. STATOČNOSŤ: Ó Sláva, klamárika! Česť nestojí na dyme. Nie na maľbe ani na hlase, ale na pevnom srdci. Stojím pri Marsovi, no nebojujem proti Mieru: pravá statočnosť je predsa strážkyňou pokoja. MARS: Všeobecný omyl! Mečom hlúpo nazývaš táborový lomoz vojen a vlastné Marsove besy; som nevinný: som služobníkom Cnosti a Pokoja; od prírody bezpečný, rozvraty, nepremožený hanbou ani ochabnutosťou. MIER: Zdrž sa, Mars; nie každé víťazstvo je spravodlivé. Kto sa raduje z krvi, ten si pletie vavrín zo zločinu. Ja chránim ľud; ja upevňujem zmluvy; a bezo mňa aj sama cnosť pracuje v tieni. ZÁVISŤ: Šťastný je v utrpení ten, komu horí zbožnosť pre Boha, kto je ľudu vodcom spravodlivosti: tá je spása duše. Ale vy – čo z toho? zbožnosť pomalá? spravodlivosť otáľavá? kým sa Fortúna rúti, vy hádzate slová bez sily. POSLUŠNOSŤ: Zbožnosť vraví: chceli ste spolu, hoci prinútení; no zdravá Stálosť rodí spravodlivý mier. Držte mieru; zachovávajúte zákony; noste v sebe bázeň Božiu. HOJNOSŤ: Keď sa hneď vykrikuje o veľkej sláve, a hlupák pije jed i v trávě: nie je hojnosť majetku vždy obrazom cnosti. Ja prinášam dary; no dary sú zlé pre pyšných. SLÁVA: Odstraňujem lernské obludy Marsa, odnímam svetlu poctu! Načo mne žezlo? načo koruny? načo líčce? Rím ma videl; národ ma sleduje; scéna ma korunuje – čo je vám po mne? čo po mojom svetle? NEOCHVEJNOSŤ (Trúba): Kto Neochvejnosťou rovnako ozdobi prázdne duše, tomu sa srdce obnoví aj z vlastného prachu. Prečo ma držíš v putách, ó krutý údel? Údery Fortúny znášame; no nádej nie je pomínuteľná. Čo dnes láme, to zajtra zbožnosť napravi. Taký je život: kde je sláva večná, tam sa strach zo smrti mení na hru. STATOČNOSŤ: Túžené radosti menia tváre: jednu dáva Bohu zbožnosť, druhú ľudu zbrane. Kde spravodlivosť rozväzuje uzly, tam sa mier vracia domov. MIER: Choďte: učte sa odvážnemu pokoji; lebo bez mieru je Mars sám sebe vojnou. MARS: A bez Marsa sa mier často zosype strachom: pravá zhoda spája oboje. (...)“ Pozri *Eleazar quem velut...* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597, s. 239 – 242.



Titulný list kompletného rukopisného textu školskej hry *Eleazar constans*. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, Martin, MJ 597.

etické perspektívy rámcujú Eleazarovu situáciu a tematizujú jeho vnútorný konflikt medzi zodpovednosťou za bezpečnosť vlastnej rodiny i spoločníkov a zodpovednosťou za Egypťanov, ktorí hynú vo vojne so Sýriou. Spravodlivosť odôvodňuje svoju prítomnosť na zemi nárekom a sťažnosťami, ktoré k nej doliehajú od trpiaceho ľudu, a odpovedá príslubom pomsty tyranovi. V rámci významovej logiky hry tak reprezentuje retribučný model spravodlivosti, v ktorom sa víťazstvo nad nepriateľom chápe ako obnovenie porušeného poriadku prostredníctvom odplaty. Naproti tomu Trpezlivosť zakladá svoju autoritu na schopnosti znášať ťažkosti a zvíťaziť vytrvaním, čím presúva ťažisko dramatického konfliktu z vonkajšieho (vojensko-politického) horizontu do roviny vnútornej mravnej integrity. Výstup alegorických postáv preto nefunguje ako redundantné prerušenie deja, ale ako jeho etické exponovanie: pomenúva hodnotové napätie, ktoré sa v dramatickom konaní následne konkretizuje.

Sujet piateho dejstva je vystavaný na dvoch kľúčových dramatických situáciách, ktoré vyúsťujú do záverečnej apoteózy sprostredkovanej dvoma alegorickými postavami. Práve tento záverečný výstup uzatvára dramatický dej v intenciách dobových nábožensko-propagačných a pedagogicko-didaktických cieľov školskej hry.

Sujet štvrtého dejstva školskej hry obsahuje jednu významnú dramatickú situáciu ovplyvňujúcu vývoj dramatického deja v poslednom dejstve.

Napriek zdanlivému bezpečiu panovníckeho dvora kráľa Pasemsesa je Eleazar prenasledovaný nielen alegorickou postavou Neverectva, ktorá ho pokúša, aby zradil vieru, ale aj výčitkami vlastného svedomia v súvislosti s čoraz väčšími úspechmi Antiochovho vojenského ťaženia v Egypte. Aj preto sa napokon odhodlá vrátiť do vlasti, navzdory varovaniu egyptského faraóna a jeho syna Honoria. Týmto Eleazarovým rozhodnutím sa zároveň naplňuje jeho osud, ktorý už v sujete prógu predznamenal alegorická postava Smrti. Eleazarova cesta do Judey si vyberá krutú daň: jeho dve deti roztrhajú levy a jeho spoločníka zajmú sýrski vojaci.

Vo štvrtom dejstve sa objavujú aj ďalšie alegorické postavy, Justitia (Spravodlivosť) a Patientia (Trpezlivosť), ktoré ako dve konkurenčné

Prvú dramatickú situáciu tvorí Eleazarov návrat do Judey. Počas plavby na rozbúrenom mori sa jeho manželka utopí spolu s námorníkom, ktorý sa ju pokúša zachrániť. Eleazar je v prístave zajatý a predvedený pred Antiocha.

Druhú dramatickú situáciu predstavuje Antiochova snaha donútiť Eleazara pod hrozbou smrti zjesť bravčové mäso, a tým sa zriecť vierovyznania. Eleazar nechvejne odmieta nielen samotný akt, ale aj ponúkanú lešť dvoch spoluzajatých Židov, ktorí mu radia zjesť namiesto bravčového mäsa iné mäso, ktoré ich vierovyznanie nezaakazuje. Jeho osud sa spečatuje: je nemilosrdne popravený, jeho telo je ponechané vtáctvu a hlava napichnutá na kôl.

Dramatický dej piateho dejstva uzatvára apoteóza, v ktorej alegorické postavy Spes (Nádej) a Patientia (Trpezlivosť) za prítomnosti štyroch anjelov korunujú Eleazarovu hlavu a odnášajú ju do neba. Záverečná scéna tak premieňa martýrske utrpenie na triumf viery a súčasne formuluje didaktickú pointu adresovanú divákovi.

Popri oboch dramatických situáciách je pre záverečné dejstvo typický aj sled alegorických vstupov – Nox (Noc), Trpezlivosť, Providentia Dei (Božia prozreteľnosť), Eventus (Dôsledok) a boh Neptún –, ktoré nemajú primárne dejotvornú funkciu, ale predznačujú a hodnotovo rámcujú udalosti počas plavby pri Eleazarovom návrate do Judey. Zároveň tematizujú psychický i fyzický nátlak, ktorému je Eleazar vystavený zo strany Antiocha; osobitne to platí pre výstupy, v ktorých Zúrivosť prenasleduje Trpezlivosť a tá hľadá oporu v Božej prozreteľnosti. Alegorické vstupy tak prepájajú vonkajší priebeh udalostí s ich mravným čítaním a pripravujú pôdu pre záverečnú apoteózu.

Epilóg školskej hry sa v porovnaní s prológom a jednotlivými dejstvami vyznačuje absenciou dramatickej situácie v prísnom zmysle slova: neponúka ďalší dejový zvrät, ale uzatvára predvedený príbeh hodnotiacim a mravno-didaktickým gestom. Jeho funkcia je predovšetkým interpretačná a apelatívna. Obracia sa priamo na diváka a explicitne formuluje kľúčové poučenie, ktoré má z predvedeného deja vyplývať.

„Predviedli sme vám život Eleazara, diváci.

A keď ste naň upriamili svoj zrak, pochopili ste toto:

svet je naším divadlom a v rozličných skutkoch

ste videli súladný príklad.

Chceli ste sa učiť viac než sa smiať – a to je lepšie:

milovať cnosť, nie naháňať slávu.

Kto je pridlho ľahkovážny, ten zvykne rýchlo padnúť. Ó, odvážna duša!

Ó, preslávné srdce, ktoré si v toľkých srdciach postavilo vlastné divadlá,

kým tvojím leskom žije láska.

Neusiluj sa za každú cenu udobriť tých, čo sa hnevajú, ak kráčaš po pravej ceste;

lebo nechceli sme sa len páčiť, chceli sme byť užitoční.

Zverujeme vás Bohu; zverte aj vy nás Bohu.

A teraz, diváci, buďte zbohom, zostaňte nám naklonení

a tleskajte.“²²

22 Pozri *Eleazar quem velut...* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597, s. 256 – 257. Za kritický preklad latinských, resp. neolatiných prameňov autor štúdie ďakuje filologičke a teatrologičke Martine Daubravovej.

ZÁVER

Rozbor Ladiverovej školskej hry *Eleazar constans*, vychádzajúci z juxtapozície sujetového obrysu tlačenej periochy a kompletného rukopisného textu a kriticky nadväzujúci na doterajšie výskumné výsledky domácej historiografie, umožnil presnejšie vymedziť charakter tvorivého uplatňovania alegórie v barokovej protestantskej školskej dráme slovenskej proveniencie. Ukázalo sa, že alegória v Ladiverovom texte neplní iba ornamentálnu alebo exemplifikačnú funkciu, ale pôsobí ako kompozičný a významotvorný princíp, ktorý vstupuje do dramatickej výstavby hry v dvoch konštitutívnych rovinách: dramatickej situácie a dramatickej postavy. Ladiver ml. pritom pracuje s rozvinutým aparátom alegorických postáv, od cností a afektov cez princípy panovania a poriadku až po metafyzické kategórie, čím rozširuje dramatický konflikt o výrazný hodnotový rozmer.

V rovine dramatickej situácie sa alegorické výstupy opakovane uplatňujú ako prostriedok predznačenia, hodnotového rámcovania a interpretačného usmernenia deja. Ich prítomnosť nevytvára alternatívnu dejovú líniu, ale stabilizuje spôsob čítania dramatického konfliktu. Zviditeľňuje mravné kritériá, na základe ktorých sa majú posudzovať rozhodnutia postáv, a priebežne prekladá biblicko-historický námet do jazyka ranonovovekej konfesijnej a pedagogickej normativity.

V rovine dramatickej postavy sa alegória koncentruje najmä do kreovania figúry Eleazara ako konštantného subjektu, ktorého konanie sa stáva nositeľom paradigmy neochvejnosti, a zároveň do antagonistického pôsobenia personifikovaného Neverectva. Práve v tejto kľúčovej konfigurácii – Eleazar/Neochvejnosť, Štastena a Neverectvo – sa ukazuje najvyššia miera dejovej účinnosti alegórie. Nejde len o komentovanie diania, ale o jeho aktívne nasmerovanie, iniciovanie a eskaláciu dramatického konfliktu.

Zistenia štúdie zároveň potvrdzujú, že Ladiverova školská hra je reprezentatívnym prameňom pre pochopenie protestantskej školskej drámy na území dnešného Slovenska, ktorá si vyžaduje systematickú revíziu a pevnejšie metodologické ukotvenie v domácom umenovednom diskurze. *Eleazar constans* ukazuje, že alegória je v tejto tradícii nosným umeleckým mechanizmom, prostredníctvom ktorého sa dramatický text stáva nástrojom formácie, keďže integruje estetickú, konfesijnú a pedagogickú rovinu do jednotnej významovej stratégie. V tomto zmysle štúdia prispieva k doplneniu bazálneho výskumu a zároveň otvára priestor pre ďalšie komparatívne sondy, ktoré môžu tento doteraz marginalizovaný fenomén barokovej protestantskej školskej dramaticko-divadelnej produkcie na území dnešného Slovenska presvedčivo začleniť do syntetických dejín slovenskej drámy a divadla.²³

23 Hoci evanjelické školské hry na území dnešného Slovenska v 17. storočí smerovali prednostne k pedagogicko-didaktickým a mravoučným cieľom, tematicky sa opierali najmä o školský náukový materiál či cirkevnú históriu a neraz niesli aj protihabsburské akcenty, tento obraz treba chápať ako prevládajúcu tendenciu, nie ako bezvýnimkovú normu. Preto je produktívne doplniť záverečné konštatovania stručnou komparáciou s textom, ktorý na prvý pohľad stojí proti

Realizáciu výskumu podporil z verejných zdrojov
formou štipendia Fond na podporu umenia

U. fond
na podporu
umenia

LITERATÚRA

- Biblia. Trnava : Spolok svätého Vojtecha, 2012. 1885 s. ISBN 978-80-7162-888-0.
- BOČKOVÁ, Alena – BOBKOVÁ-VALENTOVÁ, Kateřina – JACKOVÁ, Magdaléna. *Theatrum Neolatinum. Latinské divadlo v českých zemích. Nová ediční řada ve světle bádání o školském divadle raného novověku.* In *Sambucus XI : práce z klasické filologie, latinskej medievalistiky a neolatinistiky.* Trnava : Filozofická fakulta Trnavskej univerzity, 2016, s. 119 – 144. ISSN 2453-7284.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Divadlo na Slovensku v období feudalizmu (12. – 18. storočie).* In *Kapitoly z dejín slovenského divadla.* (Ed. Milena Cesnaková-Michalcová). Bratislava : SAV, 1967, s. 11 – 179.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Dramatik Ján Amos Komenský a humanistické divadlo.* Bratislava : Osvetový ústav, 1970. 39 s.
- CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena. *Z divadelných počiatkov na Slovensku.* Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997. 180 s. ISBN 80-85455-29-3.
- ČEČETKA, Juraj. *Výbor zo slovenských pedagógov.* Bratislava : Štátne nakladateľstvo, 1947. 220 s.
- ČERNÝ, Václav. *Barokní divadlo v Evropě.* Příbram : Pistorius & Olšanská, 2009. 246 s. ISBN 978-80-87053-33-1.
- Eleazar quem velut EXeMpLar Verae et ConstantIs fIDEI. Inclyti Coll: Eper: Juventus Illustris Magnificia, Nobilissima, Ingenua Septem Scholarum in AREAM THEATRALEM induxit Die 3. Iduum Octobr. Anno 1668.* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597.
- Eleazar constans quem honori Generosum et Nobilissimorum Dn. Nomine. Inclyti status evangelici in Collegio Eperiensi Inspectorum ... Velut examinis Publici habiti Coronidem. Juventus ejusdem Collegii. Illustrissimorum magnificorum, Nobilium et Ingenuorum Adolescentum, in scenam produxit. Anno MDCLXVIII. Die 13. Octobris, Bartphae, Imprimebat Georgius Sambuch.* Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, RMK II. 1123.
- Fatum Austriacum / Rakouský úděl.* (Ed. Magdaléna Jacková). Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2023. 151 s. ISBN 978-80-7008-488-5.

tomuto prúdu: so školskou hrou Jána Rehlina *Fatum Austriacum* (Rakúsky údel), uvedenou roku 1659 na protestantskom gymnáziu v Prešporku pri príležitosti zvolenia a korunovácie Leopolda I. za rímskeho cisára. Nie preto, aby sa relativizoval konflikt medzi habsburským absolutizmom a uhorskou stavovskou spoločnosťou, ale aby sa ukázalo, že aj v rámci tej istej konfesijnej dramaticko-divadelnej produkcie mohli vzniknúť odlišné dramaturgické stratégie, rozličné funkčné režimy alegórie a rozdielne formy konfesijno-politickej sebaaprezentácie. Stručné komparatívne porovnanie hier *Eleazar constans* a *Fatum Austriacum* spresňuje, že alegória v protestantskej školskej dráme nefunguje ako ornamentálna rétorická vrstva, ale ako konštitutívny princíp fabuly, teda ako mechanizmus organizujúci kauzálne reťazenie udalostí a riadiaci pohyb dramatického diania. Tento princíp sa však realizuje v dvoch odlišných režimoch. V Ladiverovej hre *Eleazar constans* zostáva východiskom biblicko-historický námet, do ktorého alegorické postavy vstupujú rámcujúco a intervenčne: normujú významové čítanie dramatickej situácie a v kritických bodoch pôsobia ako dramaturgické spúšťače konfliktu. Naproti tomu Rehlino *Fatum Austriacum* zakladá svet hry na alegorickom princípe: dejinné a politické dianie nie je alegóriou iba komentované, ale je ňou priamo modelované. Komparácia tak ukazuje, že alegória môže buď intervenovať do biblicko-historickej fabuly a riadiť jej interpretáciu, alebo nahradiť sujetový pôdorys a stať sa samotným princípom sveta hry. V oboch prípadoch pritom funguje ako spojovací uzol medzi dramaturgickou organizáciou, pedagogikou a ideovou legitimitáciou. Porovnaj *Eleazar quem velut...* Slovenská národná knižnica – Literárny archív, MJ 597, s. 207 – 257 a *Fatum Austriacum / Rakouský úděl.* (Ed. M. Jacková). Praha : Institut umění – Divadelní ústav, 2023, s. 8 – 137.

- JACKOVÁ, Magdaléna. *Divadlo jako škola ctnosti a zbožnosti : jezuitské školské drama v Praze v první polovině 18. století*. Praha : Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2011. 278 s. ISBN 978-80-7308-360-1.
- KÓNYA, Peter. Prešovské evanjelické kolégium v období protireformácie (1670 – 1705). In *Prešovské evanjelické kolégium v kontextoch európskeho historického a filozofického vývinu*. (Ed. Rudolf Dupkala). Prešov : ManaCon, 1998, s. 81 – 102. ISBN 80-85668-73-4.
- KÓNYA, Peter. Prešovské evanjelické kolégium v politických zápasoch konca 17. a začiatku 18. storočia. In *Prešovské evanjelické kolégium, jeho miesto a význam v kultúrnych dejinách strednej Európy*. (Eds. Peter Kónya, René Matlovič). Prešov : Biskupský úrad Východného dištriktu Evanjelickej cirkvi a.v. na Slovensku, 1997, s. 21 – 44. ISBN 80-967951-0-4.
- KÝŠKOVÁ, Mária. Školské hry Eliáša Ladivera. In *Slovenské divadlo*, 1976, roč. 24, č. 2, s. 281 – 295. ISSN 0037-699X.
- Lilietum Montis Georgii, Funere Acerbo, Virginis Pietate, Modestia, Pudicitia, Spectatissimae... Anno M.DC.LXXIII. die XXVI. April. Leutschoviae*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, RMK 1323.
- MALLÁ, Alexandra. Jedna latinská školská hra z prešovského kolégia. In *Slovenské divadlo*, 1987, roč. 35, č. 1, s. 82 – 93. ISSN 0037-699X.
- MINÁRIK, Jozef. *Baroková literatúra svetová, česká, slovenská*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 388 s.
- MRVA, Ivan – SEGEŠ, Vladimír. *Dejiny Uhorska a Slováci*. Bratislava : Perfekt, 2012. 397 s. ISBN 978-80-8046-586-5.
- Papinianus Tetragonos, hoc est, Vir Magnanimus, Justus, Constans rectique pertinax in Theatrum productus et Generosis, Nobilissimis, ac Amplissimis Per-Illustrum utriusque Hungariae statuum Evangel. tum Magnatum tum Nobilium tum Lib. Reg. Civitatum Ablegatis, Generosis item Nobilissimis atque Prudentissimis Inspectoribus, nec non reliquis omnium Ordinum civibus ab Illustrissima, Spectabili Magnificia, Generosa ac Ingenua Juventute Incluti Gymnasii Evangelici, quod Eperiessini est, Pro felici Examinis Publici Colophone scenice monstratus Anno Christi M.DC.LXIX. die 4. Octobris. Leutschoviae : Samuelis Breweri*. Országos Széchényi Könyvtár, Budapest, RMK II. 1185.
- PAŠTEKA, Július. K trnavskej tradícii jezuitského barokového divadla : niekoľko poznámok na okraj veľkej témy. In *Slovenské divadlo*, 1993, roč. 41, č. 3, s. 227 – 259. ISSN 0037-699X.
- PINTÉR, Márta Zsuzsanna. *Theatrum Eperjesiensis. Das Schultheater in Preschau und die Darstellung der Galeerensklaven auf der Bühne*. In VARGA, Pál – KATSCHTHALER, Karl – TAKÁCS, Miklós. *Erinnerungsorte im Spannungsfeld unterschiedlicher Gedächtnisse: Galeerensklaverei und 1848*. Debrecen : Debreceni Egyetemi Kiadó, 2017, s. 61 – 78. ISBN 978-963-318-617-6.
- POLEHLA, Petr. *Jezuitské divadlo ve službě zbožnosti a vzdělanosti*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2011. 163 s. ISBN 978-80-87378-81-6.
- REZIK, Ján – MATTHAEIDES, Samuel. *Gymnaziológia : dejiny gymnázií na Slovensku*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1971. 614 s.
- RŮŽIČKA, Vladislav. *Eliáš Ladiver mladší, slovenský pedagóg : (príspevok k dejinám pedagogiky na Slovensku v 17. storočí)*. Turčiansky sv. Martin : Matica slovenská, 1946. 142 s.
- SZAROTA, Elida Maria. *Das Jesuitendrama im deutschen Sprachgebiet. Eine Periochen-Edition. Texte und Kommentare, I/1*. München : Wilhelm Fink, 1979. 948 s. ISBN 3-7705-1541-2.

ŠKOVIERA, Daniel (ed.). *Latinský humanizmus*. Bratislava : Kalligram : Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008. 604 s. ISBN 978-80-8101-136-8.

VARŠO, Miroslav a kol. *Pallas Scepusiensis. Školské hry Jezuitského gymnázia v Spišskej Kapitule (1648 – 1672)*. Košice : Spoločenskovedný ústav CSPV SAV, 2017. 239 s. ISBN 978-80-972693-9-5.

Lukáš Kopas
Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove
Ul. 17. novembra č. 1
080 01 Prešov
E-mail: lukas.kopas@unipo.sk
ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-5551-8843>

Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch. Adaptácia Jána Palárika a jej stredoeurópske súvislosti

Reconciliation or An Adventure at the Harvest Festival: Ján Palárik's Adaptation and Its Central European Context

PETER HIMIČ

Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici

ANNA ZELENKOVÁ

Slovanský ústav, Akadémia vied Českej republiky, v.v.i.

ŠTÚDIE

ABSTRAKT: Štúdia sa zaoberá vznikom a interpretáciou veselohry Jána Palárika *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* (1862), ktorá vychádza z poľskej predlohy Józefa Korzeniowského *Okrężne* (1847) preloženej do češtiny pod názvom *Obžinky* (1853) Honoratou Zapovou. Český preklad originálu bol realizovaný s minimálnymi adaptačnými posunmi, ale Palárik – napriek identickému prevzatiu niektorých výstupov – intenzívnejšie zasiahol do pretextov, a to tematicky, kompozične aj aktualizačne. Štúdia na pozadí palárikovskej inscenačnej tradície hodnotí dramaturgické vstupy do autorovej veselohry, vrátane najnovšej úpravy uvádzanej v Činohre Národného divadla Košice (2024).

ABSTRACT: This study examines the genesis and interpretation of Ján Palárik's comedy *Reconciliation or An Adventure at the Harvest Festival* (1862), based on Józef Korzeniowski's Polish original *Okrężne* (1847), translated into Czech as *Obžinky* (1853) by Honorata Zapová. While the Czech translation shows only minimal adaptive modifications, Palárik – despite adopting certain scenes identically – intervenes more substantially in the text thematically and compositionally and updates it. Against the backdrop of the staging tradition of Palárik's work, the study evaluates the dramaturgical interventions into the comedy, including the most recent adaptation presented by the Drama Ensemble of the National Theatre in Košice (2024).

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

Ján Palárik, Józef Korzeniowski, slovenská veselohra, slovanská dramatická literatúra, teória adaptácie, česko-slovensko-poľské vzťahy

KEYWORDS:

Ján Palárik, Józef Korzeniowski, Slovak comedy, Slavic drama literature, adaptation theory, Czech-Slovak-Polish relations

Úvod

Ján Palárik začínal, tak ako mnoho jeho literárnych spolupútnikov, ako publicista a spisovateľ. V profesijnej kariére tohto katolíckeho kňaza s radikálnymi politickými názormi nebola dráma hlavnou prioritou. Až v prostredí hlavného mesta Uhorska, v Pešti, kde sa v päťdesiatych rokoch 19. storočia ocitol po pokarhaní cirkevným súdom v podstate v domácom väzení, zoznamoval sa s divadlom a dramatickou literatúrou. Pochopil, že javisko môže poskytovať významnú podporu obrodeneckej misii mladého národa, že existencia pôvodných divadelných hier predchádza kvalitatívny rozvoj a profesionalizáciu divadla. Na rozdiel od Mikuláša Dohnányho, ktorého koncept národnej dramatickej literatúry formulovaný v štyridsiatych rokoch 19. storočia mal plniť národno-výchovnú funkciu („svetohistorická úloha“),¹ tak Palárikove názory, aj keď čiastočne reflektovali emancipačnú funkciu, vychádzali už z odlišnej ideológie, z iného postoja k budovaniu národnej kultúry, pretože sa formovali v neskoršom období optimistických nálad vyplývajúcich z existencie Memoranda národa slovenského (1861) i založenia Matice slovenskej (1863).

Pre Palárikove dramatické texty, ktorých korene spočívajú v estetike slovenského romantizmu prispôsobenej domácim pomerom, platia slová literárneho vedca Petra Zajaca. Totiž, že viacrozmerený slovenský romantizmus „sa javí ako kultúrna (literárna) iniciatíva, v ktorej sa spojil moment racionálneho vyhodnotenia sociálno-kultúrnej situácie historického slovenského spoločenstva v polovici 19. storočia s idealizačným (konštruktivistickým) momentom“.² Aj keď Palárik prisudzuje dráme v rámci literárnych umeleckých druhov najvýznamnejšie edukačné a emancipačné funkcie („tu jedine dramatická národná literatúra záveje prebrodiť môže“³), na rozdiel od Dohnányho ju chápe ako divadelný text, ktorého zmysel sa napĺňa až jeho javiskovou realizáciou („len potom sa začína myslieť na divadelné predstavenia, ktoré bývali i sú najmohutnejšími hýbadlami vzdelanosti a osvety národnej“⁴). V tematickej rovine mu išlo o zobrazovanie príbehov, „v ktorých sa rodinný a spoločenský život národa nášho s jeho dobrými a zlými stránkami, s cnosťami i tŕňami v zaujímavých a pikantných výjavoch líčiť má“.⁵ Spomedzi žánrov boli Palárikovi najbližšie veselohry, uvedomoval si však aj potrebu „činohier a smutnohier“, ale i historických hier.

Oblúbenosť veselohier v stredoeurópskom (ale tiež hornouhorskom) kontexte pred rokom 1848 vyplynula z rozšírenia frašiek, reprezentovaných najmä nemeckým dramatikom Augustom von Kotzebuom. Fraška odrážala vkus vtedajších divákov z ľudových a meštianskych vrstiev, spájala nenáročné poučenie so zábavou a zrozumiteľnou komikou. V štyridsiatych rokoch 19. storočia sa ozývali hlasy žiadajúce umelecky hodnotnejšie veselohry, ktoré by do žánrovej schémy konvenčnej

1 DOHNÁNY, M. Slovo o dramate slovenskom. In *Sokol*, 1861, roč. 2, č. 12, s. 93 – 95. Dohnány formuloval svoje názory ako mladý študent v Levoči ešte v roku 1845.

2 ZAJAC, P. Dlhé slovenské devätnáste storočie. In *World Literature Studies*, 2011, roč. 3, č. 1, s. 17.

3 BESKYDOV, J. [J. Palárik]. Dôležitosť dramatickej národnej literatúry. In *Sokol*, 1860, roč. 1, č. 3, s. 22.

4 Tamže, s. 23.

5 Tamže, s. 14.

lúbostnej zápletky pridali hlbší obraz mravov. V slovenskom prostredí vyhovoval tejto predstave práve Ján Palárik, a to svojou snahou o formovanie slovenskej veselohry reagujúcej na matičné roky a určitý liberalizmus vznikajúcej domácej inteligencie.⁶

V tejto štúdiu sa zameriavame na niektoré obchádzané okolnosti genézy Palárikovej najznámejšej veselohry *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* (1862). V prvej časti sa pokúsime podrobnejšie osvetliť veľakrát uvádzaný, ale podrobnejšie neanalyzovaný vzťah Palárikovej veselohry k poľskej predlohe Józefa Korzeniowského *Okrężne* (1847) preloženej do češtiny pod názvom *Obžinky* (1853). V druhej časti nám ide najmä o zachytenie intertextuálneho medziliterárneho pohybu konkrétneho dramatického textu s jeho sémantickými a štylistickými posunmi. V tretej časti štúdia interpretuje (na pozadí palárikovskej inscenačnej tradície) dramaturgické zásahy do Palárikovej veselohry, s akcentom na jej najnovšie naštudovanie v Národnom divadle Košice v roku 2024. Na tomto uvedení sa spolupodieľal jeden z autorov tejto štúdie, Peter Himič, a to v pozícii dramaturga inscenácie a úpravcu pôvodného dramatického textu.

PALÁRIKOV DRAMATICKÝ TEXT V MEDZILITERÁRNÝCH SÚVISLOSTIACH

Je známou skutočnosťou, že Ján Palárik hľadal príbehy v blízkych, nielen slovenských literatúrach, ani jednu zo svojich hier nenapísal podľa vlastného námetu. K niektorým predobrazom sa priznáva, k iným nie. V predhovore k tragédii *Dmitrij samozvanec* dokonca tvrdí, že hra „neni ani prekladom ani napodobením iných o tom samom predmete jednajúcich drámat“.⁷ To v prelomovej porovnávacej štúdiu vyvrátil komparatista Dionýz Ďurišin, keď jasne dokázal implicitné ideové inšpirácie aj explicitné textové citácie z hier Friedricha Schillera (*Demetrius*), Alexeja Stepanoviča Chomiakova (*Dmitrij samozvanec*) i smutnohier *Lžedimitrijady* Jonáša Záborského.⁸

V prípade *Zmierenia alebo Dobrodružstva pri obžinkoch* sa Palárik inšpiroval komédiou poľského autora Józefa Korzeniowského *Okrężne*. V tejto hre jeho adaptačná stratégia dosiahla svoj vrchol. Sám v poznámke pri publikovaní hry v druhom ročníku almanachu Lipa uvádza: „V tejto roku 1860 vyhotovenej práci použito je hlavnej myšlienky a daktorých výjavov z krátkej, dvojjaktovej veselohry poľskej Josefa Korzeniowskeho, ktorá pod menom ‚Obžinky‘ i v českom preklade jestvuje.“⁹

Józef Korzeniowski (1797 – 1863) sa, spoločne s Alexandrom Fredrom, zaraďuje medzi najvýznamnejších poľských komediálnych dramatikov tridsiatych a štyridsiatych rokov. Korzeniowski bol v českom prostredí známy už pred revolúciou 1848, v roku 1844 o ňom vyšiel pochvalný článok od Karla Vladislava Zapa v Časopise

6 Viac pozri ČEPAN, O. Palárik a poučenie zo slovenského liberalizmu. In *Slovenská literatúra*, 1956, roč. 3, č. 3, s. 322 – 330.

7 *Sobrané dramatické spisy Jána Palárika (Beskydova)*. 1. zv. Pešť: Minerva, 1870, s. 183.

8 ĎURIŠIN, D. Palárikova tragédia „Dmitrij Samozvanec“ (K otázke jej pôvodnosti). In *Slovenské divadlo*, 1957, roč. 5, č. 4, s. 273 – 296.

9 BESKYDOV, J. [J. Palárik]. Smierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch. In *Lipa*, 1862, roč. 2, s. 156.

Českého museum.¹⁰ V roku 1838 Zap v tomto časopise vyzdvihol vysokú úroveň poľského divadelníctva a odporúčal preklady poľských dramatických hier do češtiny.¹¹ Podľa polonistu Miroslava Zelenku boli Korzeniowski a Fredro prvými slovanskými dramatikmi inscenovanými na českej scéne.¹² Fredrovu jednoaktovú komédiu *Nikt mnie niezna* (1825) preložil v roku 1850 významný český politik František Ladislav Rieger (pravdepodobne ho na ňu upozornil práve Zap) pod názvom *Pan Čapek, aneb Což pak mne nikdo nezná?*. Úspech tejto hry v českom prostredí na začiatku päťdesiatych rokov 19. storočia vzbudil – pravdepodobne prostredníctvom nadšených ohlasov v českej tlači – aj záujem slovenskej strany. Už v roku 1851, teda rok po českom preklade, ju uviedli ochotníci v Banskej Štiavnici a v Brezne pod titulom *Peter Čapek alebo Čože ma už nikto nepozná?*¹³, čo sú vôbec prvé slovenské uvedenia Fredra.

Podobnou cestou, teda cez český preklad, bola do slovenskej literatúry adaptovaná aj Korzeniowského hra *Obžínky*. Nešlo o prvý dramatický titul tohto autora preložený z poľštiny do češtiny, už v roku 1849 sa v češtine uviedla jeho hra *Pátý akt*. Jej prekladateľom bol František Fišer, o ktorom nemáme k dispozícii žiadne ďalšie informácie.¹⁴ V roku 1850 sa ďalšia Korzeniowského hra *Isabelle d'Aymont* (v češtine *Rodrigo i Isabella*) inscenovala v dramatickej úprave Josefa Kajetána Tyla v Stavovskom divadle v Prahe.

Hru pravdepodobne preložil opäť František Fišer, no vedenie divadla na ňu upozornila česká vlastenka poľsko-ukrajinského pôvodu Honorata z Wiśniowskich Zapová/Honorata Zapová (1825 – 1856). Pochádzala z chudobnej poľskej šľachtickej rodiny a vďaka manželstvu s českým úradníkom, prekladateľom a publicistom Karlom Vladislavom Zapom (1812 – 1876), žijúcim v haličskom Lvove, sa začala zaujímať o českú literatúru. Práve Zap v už spomenutom rozsiahlom článku *Přehled současné literatury polské až k roku 1842* ako prvý v českom prostredí vyzdvihol Korzeniowského a napísal, že v jeho prácach „vanie duch básnický, fantázia bohatá v osnove deja, charaktery sú majstrovsky prevedené, zapletenie intrigy umné, reč čistá, uhladená“.¹⁵ V prvom ucelenom biografickom prehľade života a diela Korzeniowského uverejnenom v českom prostredí bezprostredne po úspechu hry *Obžínky* v Stavovskom divadle vyzdvihoval kritik Pražských novín „poetickú pravdu“ spojenú s dramaticky účinným „prevedením intrigy“ a dialogickou stavbou, ktorá s „uhladenosťou“ slohu „zaujme čitateľa, vzbudzuje v ňom city šľachetné“.¹⁶

Zap mal síce nemecké vzdelanie, ale patril k popredným českým vlastencom, priatelil sa napríklad s Karlom Hynkom Máchom a dopisoval si s Karlom Jaromírom Erbenom, Pavlom Jozefom Šafárikom, Františkom Ladislavom Riegrom a ďalšími.

10 ZAP, K. V. Přehled současné literatury polské až k roku 1842. In *Časopis Českého museum*, 1844, roč. 18, č. 1, s. 53 – 78.

11 Tamže, s. 74.

12 ZELENKA, M. Fredro a Korzeniowski v české literatuře. In *Slavia*, 24, 1955, č. 2, s. 294.

13 ČAVOJSKÝ, L. *Slovenské divadlo do roku 1919. (Súpis A – M)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 34.

14 Viac pozri ZELENKA, M. Fedro a Korzeniowski v české literatuře. In *Slavia*, s. 291.

15 ZAP, K. V. Přehled současné literatury polské až k roku 1842. In *Časopis Českého museum*, 1844, s. 75. Citáty z českého jazyka prel. A. Zelenková.

16 F. L. V-ek. Josef Kořeňovský. In *Pražské noviny*, 1854, č. 5, s. 5.

Ako zasväteného sprostredkovateľa kultúrnych pomerov v Haliči si ho vážil i Ján Kollár, ktorý rovnako ako Zap považoval Poliakov utláčajúcich Ukrajincov za prekážku v rozširovaní slovanskej vzájomnosti. V októbri 1839 Kollár v tejto súvislosti Zapovi napísal: „Polské predsudky co do vzájemnosti, na něž žalujete, já též z bolestné zkušenosti znám. Žádný věru kmen našeho národu tak Slávii odcizen není jako polský (...). Příčina toho jest tuším přílišná láska ku francíně a přílišná nenávisť k východním sousedům: což oboje i nemoudro i záhubno.“¹⁷

Honorata i Karel Vladislav Zapovci sa po svadbe v Haliči v roku 1841 spoločne zaujíjali o poľskú, ruskú a ukrajinskú kultúru a v českých časopisoch a novinách (Květy, Lumír, Národní noviny, Pražský večerní list) začali pravidelne publikovať texty podporujúce slovanskú vzájomnosť, najmä však česko-poľské vzťahy.¹⁸ Kým Zap prekladal predovšetkým odborné diela, a to v súvislosti so svojimi vedeckými ambíciami v oblasti zemepisu, histórie a archeológie, tak umelecky založená Honorata i vo svojich etnografických a kultúrno-historických črtách uprednostňovala dobové beletristické postupy pred publicistickým opisom a využívala korešpondenciu či spomienky. Vďaka svojmu pôvodu a jazykovým znalostiam mala značné povedomie o novinkách v poľskej literatúre, preto v roku 1853, t. j. na začiatku bachovského absolutizmu, preložila dve Korzeniowského komédie *Okrężne* a *Qui pro quo*,¹⁹ ktoré vyšli v Pospíšilovej edícii *Divadelná biblioteka*.²⁰ V tomto období prenikala poľská literatúra do českého prostredia nepravidelne, väčšinou cez náhodné ukážky v časopisoch. Ako píše Marie Sobotková, „rozhodujúcim kritériom pre ich zaradenie (...) bola schopnosť stvárniť zobrazovanú skutočnosť realisticky“.²¹ Preklady Honoraty Zapovej, ktoré zachovávali „všetky nuansy originálu“²², vychádzali v ústrety českým pomerom. Údajne „text nikdy nezjednodušovala, aby si uľahčila prácu“.²³

Divadelnú hru Korzeniowského *Okrężne* preložila v podstate verne, v duchu dobového úzu počestila mená postáv, ale na rozdiel od Palárika nezvýraznila domáci kontext. Jej preklad štýlovo osciluje medzi hovorovou a spisovnou češtinou, ktorá od roku 1848 prestávala byť privilegiom úzkej intelektuálnej vrstvy a začínala prenikať aj do verejnej komunikácie.²⁴ Mladá Zapová sa v českom prostredí cítila, ako neskôr napísala vo svojich spomienkach jej obdivovateľka, spisovateľka Karolína

17 J. Kollár v liste K. V. Zapovi, 12. 10. 1839. In *Listy Jána Kollára I. 1816 – 1839*. Pripravil J. Ambruš. Martin : Matica slovenská, 1991, s. 209.

18 TARAJLO-LIPOWSKA, Z. Snahy o sblížení národů na salonní půdě : Honorata z Wiśniowských Zapová a český salón. In *Salony v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 18. plzeňského symposia. (Eds. H. Lorenzová, T. Petrasová). Praha : KLP, 1999, s. 112.

19 Hru v roku 1866 zahráli breznianski ochotníci.

20 KORZENIOWSKI, J. *Obžínky*. (Veselohra se zpěvy ve dvou jednáních). Přel. z polštiny Honorata z Wiśniowskich Zapová. Praha : J. Pospíšil, 1853.

21 SOBOTKOVÁ, M. Polská účast v českém literárním vývoji (od 70. let 18. století do 50. let 19. století). In *Západoslovenské literatury v českém prostředí do roku 1918. Sborník studií*. Praha : Slovanský ústav AV ČR, 2003, s. 62.

22 TARAJLO-LIPOWSKA, Z. Snahy o sblížení národů na salonní půdě : Honorata z Wiśniowských Zapová a český salón. In *Salony v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 18. plzeňského symposia. (Eds. H. Lorenzová, T. Petrasová), s. 111.

23 Tamže.

24 Porov. HAVRÁNEK, B. *Vývoj českého spisovného jazyka*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1980, s. 113.

Světlá, „apoštolkou vzájomnosti slovanskej“²⁵. Vybranými prekladmi z poľskej literatúry chcela „prebudiť“ opatrných a národne nevedomelých Čechov, ktorí podliehali germanizácii. Český spisovateľ a známy propagátor česko-poľských vzťahov Edvard Jelínek zachytil jej kritiku českého odnárodnenia: „Zem českú a moravskú prenikol duch a vkus naskrze cudzí; hľadajže potom ducha národnosti, niet ho, všetko je utopené v bezodnom kalichu chtivosti a nenásytosti nemeckej (...)“²⁶

PALÁRIKOVA ADAPTAČNÁ STRATÉGIA A JEJ INTERTEXTUÁLNE ZDROJE

Ján Palárik sa zoznámil s českým prekladom pravdepodobne prostredníctvom českej tlače (Dalibor, Pražské noviny, Národní listy a i.), v ktorej na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 19. storočia publikovali správy o veselohre *Obžínky* v repertoári viacerých ochotníckych súborov. Palárik vychádzal z názorov českého liberála Karla Havlíčka Borovského proklamujúceho ideál národnostných práv a občianskej slobody²⁷, musel teda poznať preklad Honoraty Zapovej, ktorý prevzal a preložil do slovenčiny.²⁸ Po prvýkrát sa *Obžínky* inscenovali 13. 6. a 29. 6. 1852 s niekoľkými reprízami v nasledujúcich rokoch, potom sa hrali na scéne Prozatímního divadla v Prahe 2. 8. a 21. 12. 1864.²⁹

Palárik sa so Zapovou pravdepodobne nikdy nestretol a nie je známa ani korešpondencia medzi nimi.³⁰ Môžeme sa domnievať, že pri jeho rozhodovaní sa o výbere titulu zohrali zásadnú úlohu nielen vyspelá úroveň poľského divadelníctva, poznanie poľských hier a osobné zážitky z ich predstavení, ale aj moment česko-slovenskej jazykovo-etnickej blízkosti v rámci slovanských národov v habsburskej monarchii, úspech jednoduchej komediálnej hry z dedinského prostredia v českom kontexte a tiež aktuálnosť témy reflektujúcej po Októbrovom diplome (1860) otázky slovanско-neslovanského vzťahu v monarchii.³¹ Je zrejmé, že vlastenecky založení slovenskí intelektuáli, ktorí vyjadrovali lojalnosť spoločnej uhorskej vlasti, boli naklonení veriť možnosti harmonického súžitia medzi Maďarmi a Slovákmi.

Z komparácie troch textov (poľského, českého a slovenského) a zo sledovania ich

25 SVĚTLÁ, K. Z literárního soukromí. In *Ženské listy*, 1880, roč. 8, č. 8, s. 129.

26 JELÍNEK, E. *Honorata z Wiśniowských Zapová. Zápisky z rodinné korespondence a vlasteneckých vzpomínek*. Praha : J. Otto, 1894, s. 67.

27 Viac pozri ČEPAN, O. Rozklad romantizmu. In ČEPAN, O. – KUSÝ, I. – ŠMATLÁK, S. – NOGE, J. *Literatúra druhej polovice 19. storočia. Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965, s. 173.

28 Pôvodný rukopisný preklad hry *Obžínky* sa nezachoval a k dispozícii je iba jeho prepis realizovaný šepkárom Stavovského divadla, nejakým Martincom (podpisoval sa Martinez), ktorý sa nachádza v Archíve Národného divadla v Prahe. Tento údaj uvádza bez bližšieho vysvetlenia ZELENKA, M. Fredro a Korzeniowski v českej literatúre. In *Slavia*, 1955, roč. 24, č. 2, s. 289.

29 Tamže.

30 V *Súpise osobního fondu – Honoráta Zapová (1825 – 1856)*, ktorý v Památníku národního písemnictví v Prahe spracovala Helena Kokešová, sa nenachádza korešpondencia s J. Palárikom. V Literárnom archíve SNK v Martine sa nachádza iba zmienka o H. Zapovej v korešpondencii Izabelly Textorisovej Drahotíne Kardossovej, sing. 198 AH1, 3 jd.

31 Októbrový diplom prenášal niektoré kompetencie ústredných orgánov na zemské snemy. V jazykovým záležitostiach síce potvrdil maďarský jazyk ako úradný, ale napriek tomu mal byť rešpektovaný princíp „v kraji obvyklého jazyka“, t. j. „vychádzal v ústrety nemadžarským národom“. Októbrový diplom tým znamenal posilnenie úlohy slovenčiny vo verejnom aj súkromnom styku. In URBAN, O. *Česká společnost 1848 – 1918*. Praha : Svoboda, 1982, s. 149.

sémantického posunu prostredníctvom prekladov vyplýva, že prevod Honoraty Zapovej bol v podstate identický s originálom. Palárik hru s pôvodne dvoma dejstvami a štrnástimi výstupmi v českej a poľskej verzii rozšíril na tri dejstvá s dvadsiatimi siedmimi výstupmi, ktoré podliehali výraznejšej tematickej a kompozičnej úprave. Napríklad idea rovnosti bola v poľskom origináli a v českom prelade exponovaná analogickým spôsobom – v druhom výstupe druhého dejstva Felix v dialógu so svojim otcom – barónom emotívne proklamuje túto ideu ako najprirodzenejšiu ľudskú potrebu: „Jeť věru už čas, milý otče, abychom si vzali k srdci onen ohromný dluh, který za minulá století nejužitečnejším údům společenstva našeho oplatiti musíme; abychom totiž z vyššího stanoviska pohlíželi na poměry mezi lidem a pánem, a aby idea rovnosti u všech vznikla, která se jinde již dávno zkrystalizovala.“³²

V Palárikovom dramatickom texte sa princíp rovnosti rovnomerne prelínal s neustálym zdôrazňovaním ideálnej slovacity, harmonicky súznejúcej s maďarským hlasom v uhorskej vlasti. Toto interpretačné „rozptýlenie“, t. j. vzdialenosť od poľského a českého pretextu, naznačil aj Palárik, ktorý síce otvorene priznal svoje inšpirovanie sa poľským textom, ale korigoval to prevzatím iba „hlavnej myšlienky a dakto- rých výjavov z krátkej, dvojjaktovej poľskej veselohry (...)“.³³

Samotná Palárikova adaptácia, ak ju budeme intertextovo chápať ako posttext vznikajúci na základe už existujúcich textov (poľský originál a český sprostredkujúci preklad), nie je kontroverzná alebo pietna, ale výrazne afirmatívna a modernizujúca.³⁴ Palárik mal totiž v šesťdesiatych rokoch 19. storočia k dispozícii súbor ekvivalentných jazykových prostriedkov na vystihnúť významového invariantu originálu, ktorý doplnil o niektoré štylistické črty (komika) a mnohojazyčnosť citátov či prísloví zvýrazňujúcich estetickú informáciu určenú slovenskému divákovi. Išlo o spoločenské konverzačné frázy v nemčine, francúzštine a najmä v maďarčine, ktoré signalizovali multikultúrne prostredie spoločnej uhorskej vlasti, do ktorej sa začleňuje aj rodiaca sa slovenská komunita.

Navonok manifestovaný „makarónsky“ jazyk fungoval na jednej strane ako signál odrodilstva vyšších vrstiev – u Palárika majú frázy výrazne charakterizačnú funkciu. Na druhej strane bolo recyklovanie látok alebo tematická transplantácia motívov, postáv či celých intertextuálnych „reťazcov“ bežnou súčasťou literárnej praxe najmä prekladateľov a dramaturgov. Palárik chápal svoju adaptáciu ako príspevok k budovaniu národnej kultúry, k osloveniu domáceho publika a posilneniu jeho identity vo verejnom priestore. Preto mohol realizovať, aj napriek doslovnému prevzatiu niektorých scén a výstupov, makroštylistické zmeny (pridanie kľúčových motívov, ďalšie intrigy) založené na miernej aktualizácii (obrana slovenského jazyka a národa spojená so sociálnou a národnostnou toleranciou), zmenenej lokalizácii (sujetová integrácia do slovenského kontextu), a najmä adaptácii, ktorá poslovenčila postavy

32 KORZENIOWSKI, J. *Obžínky*. (Veselohra se zpěvy ve dvou jednáních), s. 38.

33 BESKYDOV, J. [J. Palárik]. Smierenie alebo Dobrodružstvo pri obžínkach. In *Lipa*, s. 156.

34 Konceptiu intertextuality a terminológiu čerpáme z monografie ŽILKA, T. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Fakulta stredo európskych štúdií, 2015, s. 18 – 20.

a udomácnila niektoré reálie. Z týchto dôvodov sa nevyhneme terminologickým problémom pri súčasnej klasifikácii dobovo cirkulujúcich textov.

Výhodou českého prekladu a slovenskej adaptácie bola skutočnosť – a to dokazovala vysoká frekvencia naštudovania hry v prostredí ochotníckych súborov –, že medzikultúrny a medzičasový faktor adaptácie v podstate neexistoval. Pôsobila tu historická realita slovansko-neslovanského napätého vzťahu v habsburskej monarchii v polovici 19. storočia. Český preklad Zapovej, na rozdiel od Palárikovej adaptácie, však antagonistický národnostný podtext dominujúcej a podriadenej kultúry natoľko nevyostrojuje. Česko-nemecký vzťah bol v prvej polovici päťdesiatych rokov, t. j. v období bachovského absolutizmu, na českej strane pocitovaný ako problematický viac v politickej než jazykovej realite. Proces lexikálnej stabilizácie češtiny podstatne nenarušilo ani dobové preberanie germanizmov, ktoré sa v preklade Zapovej takmer nevyskytuje, pretože nebola rodenou Češkou, ktorá by mala k nemčine prirodzene blízko. Slovensko-maďarské vzťahy Palárik v rámci zvýšenia divadelného efektu v dialógoch postáv radikalizoval častým preberaním fráz a citátov z maďarčiny a nemčiny, ojedinele z francúzštiny, pretože chcel naznačiť mnohonárodnostný kontext iba sa formujúcej slovenskej identity. Bežná dobová maniera sa u Palárika stávala zdrojom účinnej komiky. V českom preklade Zapovej sa inonárodné citáty a frázy vyskytujú iba ojedinele, čo poukazuje na stabilnú pozíciu češtiny. Práve preto, podľa nášho názoru, má Palárikovo slovensko-maďarské zmierenie účinok očistnej katarzie s didaktickým apelom na harmonický národnostný zmier.

Dramatik svoje texty aktualizoval tým, že na ideovej úrovni pamätal na národno-buditeľské ciele a do nich vsúval vlastné politické názory. Svoje dramatické inšpirácie umelecky vylepšil, či, ako konštatoval teatroológ Ladislav Čavojský „nezhoršil, skôr naopak: všade zdôraznil a rozvinul komično v zápletkách i v charakteroch, rozvinul dej, dal mu celkom svojské vyznenie (čiže zdôraznil v hre svoju myšlienku, ideu) a celej hre súdobé a slovenské ‚ovzdušie‘.“³⁵

Pre *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* to platí dvojnásobne. Na prvý pohľad môže Palárikov verný adaptačný transfer zo súčasného hľadiska pripomínať plagiát, no jeho vklad do rozvoja veľmi jednoduchej zápletky je značný. K banálnej intrige dvoch slečien pridal pendant v podobe mužskej dvojice, čím sa jeho hra stala divadelne účinnejšou, nadobúdajúc komickejší až fraškovitý ráz v štýle Goldoniho komédií. Svoju prekladateľskú stratégiu čiastočne založil na preberaní celých viet, ktoré sa týkajú najmä postáv grófkya a mladého Ľudovíta. Palárik, ktorý chcel zmenšiť napätie medzi „cudzostou“ a „zdomácnením“, upravil miesta deja a integroval ho do slovenského prostredia. Lokalizáciu posilnil aj menami osôb, aby vyšiel v ústrety domácemu publiku.

Pri hodnotení hry *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* preto treba brať do úvahy vtedajšie politické pomery, ktoré výrazným spôsobom determinovali slovensko-maďarské vzťahy. Po rokoch bachovského absolutizmu nastáva v slovenskom

35 ČAVOJSKÝ, L. Divadlo od revolúcie do nástupu realizmu (Päťdesiate až osemdesiate roky 19. storočia).

In CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, M. – NOSKOVIČ, A. – ČAVOJSKÝ, L. – LEHUTA, E. *Kapitoly z dejín slovenského divadla*, s. 318.

národnom živote nová situácia. Politická a duchovná elita po prvýkrát formuluje požiadavky emancipácie slovenského národa v rámci uhorskej krajiny (ako zmierlivý koncept), na rozdiel od prosbopisov panovníkovi vo Viedni zo štyridsiatych rokov, keď sa spoliehala na vonkajší zásah. Memorandum slovenského národa z roku 1861 bolo vyústením krátkeho priaznivého obdobia rokov 1860 – 1861, ktoré maďarský historik József Demmel priliehavo nazval okamihom milosti.³⁶ Čelní maďarskí reprezentanti povstania z konca štyridsiatych rokov mali v emigrácii dostatočne dlhý čas na premyslenie taktiky, ktorou by posilnili maďarskú otázku prostredníctvom spolupráce s nemaďarskými národmi Uhorska. Preto „práve v tomto období sa ukázala najväčšia šanca na ‚národnostný zmier‘“,³⁷ konštatuje Demmel a priliehavo ilustruje vtedajšiu atmosféru paradoxne úryvkom z básne Jozefa Miloslava Hurbana, jedného z najvýraznejších vodcov slovenského povstania z meruôsmych rokov, zároveň však reprezentanta konzervatívneho krídla slovenskej národnostnej politiky pochybujúceho o spolupráci s Maďarmi, ktorú napísal v roku 1861: „Kdože by rozdvojil / Čo sám pán boh spojil, / Slovákov s Maďary / Kdože by rozdvojil?“³⁸

Z kruhov maďarskej liberálnej politickej špičky zaznievali dokonca návrhy, aby sa materinský jazyk mohol, samozrejme, s istými obmedzeniami, používať v presne vymedzených oblastiach úradného styku. V dodatku k memorandu sa predpokladalo, že „každá národnosť v Uhrách má možnosť sa na svojom etnickom území nerušene vyvíjať a používať svoj jazyk v úradných záležitostiach a v školstve“.³⁹

Udalosti zo začiatku šesťdesiatych rokov odkryli rozpory v slovenskej politike. Palárik ako čelný predstaviteľ Novej školy slovenskej na memorandovom zhromaždení prisudzoval domácej šľachte poprednú úlohu pri vzdelanostnom aj ekonomickom pozdvihnutí národa, a to napriek kritike jej vlačnosti v slovenských otázkach. V takejto politickej atmosfére začína pracovať na svojej tretej veselohre, *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Pre zástancu liberálneho krídla domácich kruhov bola lákavá výzva umelecky spracovať tému o slovensko-maďarskom zmierení, o spolupráci a súžití vyšších stavov so slovenskou inteligenciou. Hra je predchnutá myšlienkami onoho zmierania, odvolávajúc sa na spoločnú históriu v tele uhorskej krajiny.

Zdalo by sa, že Palárik tému romantizuje, avšak pri uvedomení si dobového kontextu, ktorý nadchol aj politicky angažovanejších a skúsenejších reprezentantov nášho národného života, nemá dramatikov optimizmus naivnú podobu. Palárik svoje hry síce píše v romantickej dramatickej forme, no v ideovej rovine preukazuje značnú mieru realistického uvažovania, čo sa prejavilo aj v jeho neskoršej hre *Dmitrij samozvanec*, v ktorej reaguje na protiruské povstanie Poľska z roku 1863. V kontraste k panslavistickej koncepcii hovorí o práve každého slovanského národa na slobodu a odmieta idealizáciu slovanstva a našej slovanskej minulosti na úkor

36 DEMMEL, J. *Panslávi v kaštieli*. Krásno nad Kysucou : Absynt o. z. (pod značkou Kalligram), 2017, s. 123.

37 Tamže, s. 123 – 124.

38 Tamže, s. 124. Ide o úvod básne *Čo sám Pán Boh spojil*, ktorú Hurban vydal v zbierke *Piesne na teraz* vo Viedni v roku 1861.

39 RYCHLÍK, J. a kolektív: *Dějiny Slovenska*. Praha : Vyšehrad, 2024, s. 244.

historickej pravdy.⁴⁰ Takto sa dostal do sporu s rusofilsky orientovanou skupinou okolo Ľudovíta Štúra z obdobia po jeho porevolučnom ideovom obrate⁴¹ a „dôrazne“ požadoval od autorov preferovanie ideálu pred historickými faktami.

Podobnú ideovú pozíciu ako Palárik zastával aj ďalší významný dramatik tzv. matičného obdobia, Jonáš Záborský. Kým Záborský je vo svojich dielach nekompromisný, tak Palárik sa snaží o zmierlivejší tón, no zároveň v esteticky účinnejšej dramatickej forme. Záborský je skeptik, Palárik je optimista. Ako zástanca Novej školy slovenskej zotrval na bezvýhradnej slobode každého, hoc malého národa.⁴² Palárikove stanoviská k európskym geopolitickým koreláciám, ako aj jeho kultúrno-etické presvedčenia sú dôležitým kontextuálnym rámcom pre posudzovanie jeho dramatickej tvorby ako celku i jeho tretej veselohry.

PALÁRIK A SÚČASNÉ ADAPTAČNÉ PRÍSTUPY. NAŠTUDOVANIE V NÁRODNOM DIVADLE KOŠICE (2024)

Je zrejmé, že Palárik svojim adaptačným prístupom aktualizoval pôvodný dramatický pôdorys s ohľadom na spoločenské pomery. Literárny kritik Oskár Čepan napísal, že Palárikovo dielo môžu oživiť „iba zásadné dramaturgické úpravy“.⁴³ Podobný názor mal aj divadelný historik Ladislav Čavojský, podľa ktorého „nie je mysliteľné, aby sme Palárikove hry inscenovali dnes tak, ako boli napísané. Sú tu potrebné mnohé úpravy. (...) treba bezpodmienečne urobiť určité zmeny v stavbe viet i v slovníku. Treba zmeniť niektoré dlhé nedramatické rečenia – najmä v Drotárovi – dramaticky účinným dialógom. Pritom je nemysliteľné, aby sme sa verne pridržali Palárikovej zastaralej vetnej skladby, alebo používali jeho rozvláčne epické obrazy.“⁴⁴

Vyrovňovanie sa s epickou preťaženosťou Palárikových hier zaznamenávame už v počiatkoch nášho profesionálneho divadla. Režisér Janko Borodáč pri prvom uvedení *Zmierenia* v Slovenskom národnom divadle (SND, 1933) pochopil, že musí pôvodinu zrytmizovať a dať jej javiskovo účinný vnútorný pohyb, aj keď do textu nezasaňoval tak radikálne ako neskôr pri *Inkognite* (SND, 1938) a pri dobovo poznačenom *Drotárovi* (SND, 1942). Hereckou ľahkosťou a harmonizáciou javiskových zložiek vytvoril *Zmierení*m svoju najlepšiu palárikovskú inscenáciu.

V päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch minulého storočia uviedli *Zmierenie* viaceré slovenské divadlá, no nedokázali odstrániť kompozičné a jazykové nedostatky

40 KOBYLÍŇSKA, A. – FALSKI, M. – FILIPOWICZ, M. *Obcy czy obywatel? Słowianie a przemiany konstytucyjne w monarchii habsburskiej w latach 1860 – 1861*. Kraków: Wydawnictwo Libron, 2015, s. 30 – 32.

41 Viac pozri GOSZCZYŃSKA, J. Ľudovíta Štúra wizja Słowiańszczyzny. Z problemów słowianofilstwa w monarchii habsburskiej. In *Symbioza kultur słowiańskich i nėsłowiańskich w Europie Środkowej*. (Ed. M. Bobrownicka). Kraków: Universitas, 1996, s. 212.

42 ĎURIŠIN, D. Palárikova tragédia „Dimitrij Samozvanec“ (K otázke jej pôvodnosti). In *Slovenské divadlo*, 1957, roč. 5, č. 4, s. 273 – 296.

43 ČEPAN, O. Rozklad romantizmu. In ČEPAN, O. – KUSÝ, I. – ŠMATLÁK, S. – NOGE, J. *Literatúra druhej polovice 19. storočia. Dejiny slovenskej literatúry III.*, s. 182.

44 ČAVOJSKÝ, L. Ján Palárik, veselohry a divadelné prejavy. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 2, s. 174. Ide o recenziu vydania I. zväzku súborného Palárikovho diela z roku 1955, s výberom a štúdiou teatrológa Zoltána Rampáka, názov ktorého nesie aj Čavojského príspevok.



Ján Palárik: *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Národné divadlo Košice, premiéra 15. 11. 2024. Réžia Adriana Totíková. Adriana Ballová (Capková), Ivan Krúpa (Orieška). Foto archív ND Košice. Snímka Vlastimil Slávik.

predlohy. Tvorcovia sa snažili prekonať ich dôrazom na situačnú (zámena) a jazykovú (neslovenské skomoleniny) komiku, eliminovať anachronické ideové línie hry (slovensko-maďarské zmierenie) a nahradiť ich, paradoxne, patetickosťou. Objavil sa aj pokus o novátorský inscenačný prístup, ktorý však išiel proti stavbe hry (Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene, 1959, réžia Rudolf Thrun).

Prvé výraznejšie prekonávanie Borodáčovej – na dlhé roky normotvornej – dramaturgickej úpravy a javiskového spracovania priniesli Ivan Lichard (SND, 1953) a neskôr Karol L. Zachar (SND, 1970). Druhý z nich, nadväzujúc na svoje interpretácie slovenskej klasiky, pripravil vysoko estetizovanú inscenáciu, ktorá vychádzala z jeho, dnes už ikonickej, televíznej adaptácie (1968). *Zmierenie* inscenoval ako interpretačne a vizuálne pôsobivý obraz, ako „svietivé obrázky v akvareli“.⁴⁵ Réžisér Oto Katuša (Štátne divadlo v Košiciach, 1968) posilnil folklórno-ludové prvky hry, inscenácia akcentovala národno-buditeľskú ideovú líniu predlohy. V eticko-estetickú rovňu by sa dala ako moderné pokračovanie Zacharovho prístupu k Palárikovmu textu vnímať inscenácia režiséra Juraja Nvotu (SND, 2015), s úpravou, ale najmä jazykovo ozvláštneným prebásnením Jakuba Nvotu. Doteraz najradikálnejšie ideové posuny realizoval niekoľkokrát dramaturg a režisér Ján Sládeček (Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, 1993; Divadlo Slovenského národného povstania v Martine,

45 ČAVOJSKÝ, L. Palárikovská koláž. In *Slovenské divadlo*, 1972, roč. 20, č. 3, s. 457.



Ján Palárik: *Dobrodružstvo pri občinkoch*. Národné divadlo Košice, premiéra 15. 11. 2024. Réžia Adriana Totiková. Jakub Kuka (Ján Rohon). Foto archív ND Košice. Snímka Vlastimil Slávik.

1999; Divadlo Jána Palárika v Trnave, 2010; Spišské divadlo v Spišskej Novej Vsi, 2012), ktorý posúval text „ku karikatúrnemu výkladu postáv“, zosobňujúcich „ľudské i národné necnosti“.⁴⁶

Ostatná zásadná úprava, ktorá vznikla v roku 2024 pre potreby Činohry Národného divadla Košice⁴⁷, zohľadnila Čavojského požiadavku „odstrániť z jeho hier dnes miestami už komickú archaickosť a priblížiť Palárikov jazyk dnešnému divákovi natoľko, aby nebolo síce pochyb, že tu ide o autora z minulého storočia, no k reči ktorého musí pociťovať naša doba úctu“.⁴⁸ Úprava Petra Himiča sa opiera o dramaturgicko-režijný inscenačný koncept s dôrazom na nové časopriestorové riešenie. Dej hry sa presunul na Zemplín, čomu sa podriadila i jazyková stránka. Nejde primárne o dialektizáciu, úprava akceptuje prirodzený kultúrny a rečový priestor, v ktorom sa dej inscenácie odohráva (napríklad občinky sú tu nahradené lokálne prirodzeným slovom dožinky). Dialekt nie je nadužívaný, je akcentovaný v situáciách obradnosti, lúbostných pasážach, resp. v momentoch, v ktorých postava niečo zakrýva alebo preberá rolu inej postavy. Takéto ozvláštnenie sa využíva najmä v postavách Grófký

⁴⁶ TIMKO, M. *Palárik žije (Súborné dramatické dielo Jána Palárika)*. Raková : Životnými cestami Jána Palárika – združenie, 2017, s. 372.

⁴⁷ Ján Palárik: *Dobrodružstvo pri občinkoch*. Réžia Adriana Totiková. Národné divadlo Košice, premiéra 15. 11. 2024.

⁴⁸ ČAVOJSKÝ, L. Ján Palárik, veselohry a divadelné prejavy. In *Slovenské divadlo*, s. 174.



Ján Palárik: *Dobrodružstvo pri občinkoch*. Národné divadlo Košice, premiéra 15. 11. 2024. Réžia Adriana Totiková. Filip Pavuk (Ludovít), Martin Stolár (Pišta). Foto archív ND Košice. Snímka Vlastimil Slávik.

a mladého baróna Kostrovického. Úprava ponecháva dominantné situačné riešenie fabuly (zámenu postáv), zjemňuje však kritiku dramatického typu falošného vlastenca, blazeovaného pokrokového liberála, ktorý vyhlasuje zblíženie s ľudovými vrstvami, ale svoje proklamácie nemyslí úprimne (Lajoš Kostrovický).

Dej sa odohráva v deväťdesiatych rokoch 19. storočia, teda približne o tridsať rokov neskôr oproti pôvodine. V sujetovej rovine sa tým reflektuje technický a spoločenský pokrok, ktorý síce pomaly, ale predsa preniká aj do vzdelanostne menej rozvinutého a k národno-obrodeneckým ideám vlašného regiónu východného Slovenska. Takýto adaptačný prístup nevyhnutne zasahuje štruktúru textu v jej ideových, umeleckých aj lexikálnych vrstvách. Postavy nie sú zväzované romantickými prehovormi, najmä reprezentanti mladej generácie zosobňujú progresívne pohyby (v tomto je úprava podobná Zacharovmu chápaniu mladých postáv ako nositeľov modernejšej línie), ktoré sú v protiklade so zaostalosťou slovenského ľudu a v perspektíve budúcnosti aktivizujú jeho národné i politické sebauvedomenie. Na druhej strane, v duchu palárikovskej idey zmierenia, sa tým ponúka príležitosť na zmúdenie reprezentantov staršej generácie (barón Kostrovický starší, učiteľ Oriška), ktorí pochopia, že nasledujúce storočie už bude plne formované ich deťmi.⁴⁹ Tejto ideji sa prispôsobuje

⁴⁹ Napríklad v kaštieli už majú zavedený telefón, barón Kostrovický prichádza na bicykli, ktorý je vlastne svadobným darom, tenis, z ktorého sa v úvode vracajú Grófka a Miluša, si na záver zahrajú starý pán barón a učiteľ Oriška.



Ján Palárik: *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Národné divadlo Košice, premiéra 15. 11. 2024. Réžia Adriana Totiková. Janka Balková (Eržika), Tatiana Poláková (Míluša). Foto archív ND Košice. Snímka Vlastimil Slávik.

aj jazyk. Na lexikálnej úrovni je posilnená hovorovosť replík, dialógy sú hutnejšie, monológy zbažené moralistických reflexií a tézovitosti.

Súčasťou Palárikovho textu sú aj veršované pasáže, ktoré autor používa bez vnútornej alebo situačnej logiky, akoby v náhodných celkoch, čím sa, slovami Ladislava Čavojského, „snažil podčiarknuť (...) dôležitosť svojej myšlienky, navodiť v hre svia-točné ovzdušie a vtlačiť svojmu dielu pečať väčšej umeleckej ceny“.⁵⁰ Niektoré z nich sú v košickej úprave prepísané do prózy, zvyšné ponechané ako súčasť obradných častí aj intímnych (lyrizujúcich) dialógov, ako akceptácia hry na veršovačku, prípadne ako prehovory postáv reprezentujúcich starý (romantický) svet. Verš je prebásnený a zosúčasnený, avšak rýmová i sylabická štruktúra ostávajú zachované. Výsledkom sú radikálne škrty (približne tretina pôvodného textu), ale aj dopísanie dialógov podľa situačnej logiky.

Hlavnou ideou košickej textovej a inscenačnej adaptácie je – v duchu Palárikovho celožitovného liberálneho zmýšľania – zmierenie, tak medzi Slovákami a Maďarmi, ako aj medzi šľachtou a obyčajným ľudom, avšak bez akcentu na slovensko-maďarské pnutia, ktoré objektívne patria do čias vzniku diela. Autorov binárny pohľad sa tu rozširuje na nacionálne problémy v rámci celej monarchie, veď slovenská otázka, ako to dokazuje i súčasná historiografia, nebola popri vzťahujúcom sa národnom

50 ČAVOJSKÝ, L. O pôvodnosti Palárikovho dramatického diela. In *Slovenské divadlo*, 1955, roč. 3, č. 3, s. 240.

uvedomovaní v Sedmohradsku alebo v Chorvátsku prioritnou.⁵¹ Myšlienka zmiernenia stavov vychádzala z politických názorov dramatika, ale v umeleckom spracovaní jej „vodcovskú úlohu“ problematizuje, rozpory vyostruje, a tým posilňuje a rozširuje rámcový konflikt, čo mu slúži na zvýšenie dramatického napätia.

Zo súčasného dramaturgického pohľadu predstavuje implicitne vyjadrená kritika šľachty archaickú ideovú linku.⁵² V košickej úprave stráca dominantné postavenie a je nahradená generačným zmierením. Motiváciou adaptácie bola ambícia preveriť dramatikovu základnú ideovo-estetickú i situačnú osnovu a jej potenciál plnokrvne sa prejavíť aj v súčasnom divadle. Spisovateľ Milan Kundera na základe vlastnej skúsenosti s divadelnou variáciou Diderotovho *Jakuba fatalistu* nazýva tento typ úpravy voľnou „hravou transkripciou“, sprostredkujúcou priamy dialóg so starším, „archaickým“ textom, ktorý sa aktualizuje ako „nové“ dielo. Úprava sa tak zároveň stáva „spôsobom, ako umožniť rozhovor medzi storočiami“.⁵³

ZÁVER

Palárikove celoživotné peripetie a široké meandre jeho literárnej tvorby, publicistických aktivít, kňazského a verejného pôsobenia potvrdzujú jeho ekumenizmus, ktorému však nechýba kritický duch a vernosť historickej pravde. Ján Palárik pravdepodobne nikdy nedosiahne pozíciu národného tvorca v zmysle akéhosi „kultúrneho svätca“ (cultural saints)⁵⁴. No ako ukazujú pravidelné návraty inscenátorov k jeho tvorbe, jeho stopy v posttextovom reťazci zostávajú hlboko integrované do spoločenského vedomia, a to ako kolektívny estetický objekt, charakterizovaný podľa Valéra Mikulu „afirmatívnym nadväzovaním na tradíciu, na klasiku“⁵⁵. Podľa Oskára Čepana, „Palárikove všedné témy, ‚próza života‘ a ‚spredmetnenie‘ národnej idey pomohli v značnej miere posunúť vývin dramatickej tvorby ku skutočne aktuálnym problémom“⁵⁶. S odstupom času je zrejmá dobová determinácia Palárikových dramatických textov, cesta k ich oživeniu teda vedie cez zásadné dramaturgické úpravy.

LITERATÚRA

BESKYDOV, Ján [Ján Palárik]. Dôležitosť dramatickej národnej literatúry. In *Sokol*, 1860, roč. 1, č. 2, s. 13 – 14; č. 3, s. 21 – 23.

BESKYDOV, Ján [Ján Palárik]. O vzájemnosti slovanskej. Úvahy politicko-literárne. In *Lipa*, 1864, roč. 3, s. 277 – 297.

51 Porov. HROCH, M. *Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*. Praha: Slon, 2009.

52 ČAVOJSKÝ, L. Ján Palárik, veselohry a divadelné prejavy. In *Slovenské divadlo*, s. 176.

53 KUNDERA, M. *O hudbě a románu*. Brno: Atlantis, 2014, s. 39.

54 Porov. HELGASON, J. K. – DOVIČ, M. *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*. Leiden: Brill, 2017.

55 MIKULA, V. Realizmus verzus reprezentatívnosť: Hviezdoslav. In *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. (Eds. M. Mikulová, I. Taranenková a kol.). Brno: Host, 2016, s. 126.

56 ČEPAN, O. Rozklad romantizmu. In ČEPAN, O. – KUSÝ, I. – ŠMATLÁK, S. – NOGE, J. *Literatúra druhej polovice 19. storočia. Dejiny slovenskej literatúry III.*, s. 182.

- BESKYDOV, Ján [Ján Palárik]. Smierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch. In *Lipa*, 1862, roč. 2, s. 153 – 250.
- BESKYDOV, Ján [Ján Palárik]. Vzajemnosť slovanská. In *Sokol*, 1862, roč. 3, č. 1, s. 25 – 27.
- bkř [= KŘEMENÁK, Bořivoj]. Jozef Korzeniowski v českých překladech. In *Slovanský přehled*, 1957, roč. 43, č. 3, s. 105.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Divadlo od revolúcie do nástupu realizmu (Päťdesiate až osemdesiate roky 19. storočia). In CESNAKOVÁ-MICHALCOVÁ, Milena – NOSKOVIČ, Alexander – ČAVOJSKÝ, Ladislav – LEHUTA, Emil. *Kapitoly z dejín slovenského divadla*. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967. 592 s.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Ján Palárik, veselohry a divadelné prejavy. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 2, s. 174 – 177.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. O pôvodnosti Palárikovho dramatického diela. In *Slovenské divadlo*, 1955, roč. 3, č. 3, s. 233 – 244.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Palárikovská koláž. In *Slovenské divadlo*, 1972, roč. 20, č. 3, s. 431 – 460.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Príspevok k dejinám divadelnej teórie v šesťdesiatych rokoch na Slovensku. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 3 – 4, s. 282 – 293.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Slovenské divadlo do roku 1919. (Súpis A – M)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997. 259 s. ISBN 80-85455-43-9.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Slovenské divadlo do roku 1919. (Súpis N – Ž)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 277 s. ISBN 80-85455-55-2.
- ČEPAN, Oskár. Palárik a poučenie zo slovenského liberalizmu. In *Slovenská literatúra*, 1956, roč. 3, č. 3, s. 322 – 330.
- ČEPAN, Oskár. Rozklad romantizmu. In ČEPÁN, Oskár – KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav – NOGE, Július. *Literatúra druhej polovice 19. storočia. Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1965, s. 19 – 319.
- DEMMEJ, József. *Panslávi v kaštieli*. Krásno nad Kysucou : Absynt o. z. (pod značkou Kalligram), 2017. 240 s. ISBN 978-80-89845-88-0.
- DOHNÁNY, Mikuláš. Slovo o dramate slovenskom. In *Sokol*, 1861, roč. 2, č. 12, s. 93 – 95.
- ĎURIŠIN, Dionýz. Palárikova tragédia „Dimitrij Samozvanec“ (K otázke jej pôvodnosti). In *Slovenské divadlo*, 1957, roč. 5, č. 4, s. 273 – 296.
- F. Z. V-ek. Josef Kořeňovský. In *Pražské noviny*, 1854, č. 4, s. 3 – 4; č. 5, s. 4 – 5.
- GOSZYŃSKA, Joanna. Ludovíta Štúra wizja Słowiańszczyzny. Z problemów słowianofilstwa w monarchii habsburskiej. In *Symbioza kultur słowiańskich i niesłowiańskich w Europie Środkowej*. (Ed. Maria Bobrownicka). Kraków : Universitas, 1996, s. 211 – 218. ISBN 978-83-70523-91-6.
- HAVRÁNEK, Bohuslav. *Vývoj českého spisovného jazyka*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1980. 159 s.
- HELGASON, Jón Karl – DOVIČ, Marijan. *National Poets, Cultural Saints: Canonization and Commemorative Cults of Writers in Europe*. Leiden : Brill, 2017. ISBN 978-90-04-33539-4.
- HROCH, Miroslav. *Národy nejsou dílem náhody. Příčiny a předpoklady utváření moderních evropských národů*. Praha : Slon, 2009. 315 s. ISBN 978-80-7419-010-0.
- JELÍNEK, Edvard. *Honorata z Wiśniowských Zapová. Zápisky z rodinné korespondence a vlasteneckých vzpomínek*. Praha : J. Otto, 1894. 89 s.

- KOBYLIŇSKA, Anna – FALSKI, Maciej – FILIPOWICZ, Marcin. *Obcy czy obywatele? Słowianie a przemiany konstytucyjne w monarchii habsburskiej w latach 1860 – 1861*. Kraków : Wydawnictwo Libron, 2015. 202 s. ISBN 978-83-65148-45-2.
- KOKEŠOVÁ, Helena. *Honoráta Zapová (1825 – 1856). Soupis osobního fondu*. Praha : Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze, 1994. 4 s.
- KORZENIOWSKI, Józef. *Obžínky*. (Veselohra se zpěvy ve dvou jednáních) Přel. z polštiny Honorata z Wiśniowskich Zapová. Praha : Jaroslav Pospíšil, 1853.
- KUNDERA, Milan. *O hudbě a románu*. Brno : Atlantis, 2014. ISBN 978-80-7108-349-8.
- Listy Jána Kollára I. 1816 – 1839*. Pripravil Jozef Ambruš. Martin : Matica slovenská, 1991. 95 s. ISBN 80-7090-207-8.
- MIKULA, Valér. Realizmus verzus reprezentatívnosť: Hviezdoslav. In *Konfigurácie slovenského realizmu. Synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. (Eds. Marcela Mikulová, Ivana Taranenková a kol.). Brno : Host, 2016, s. 124 – 131. ISBN 978-80-7491-546-8.
- Najnovšia pošta. In *Slovenské pohľady*, 1852, roč. 3., č. 3, s. 24.
- PALÁRIK, Ján. Na dorozumeniu inteligencii našich slovenských stolíc. In *Priateľ školy a literatúry*, 1860, roč. 2, č. 52, s. 409 – 411.
- RAMPÁK, Zoltán. Ján Palárik a jeho veselohry. In PALÁRIK, Ján. *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Bratislava : Tatran, 1978, s. 237 – 253.
- RAMPÁK, Zoltán. Palárikova poézia a pravda. In PALÁRIK, Ján. *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Martin : Osveta, 1955, s. 78 – 90.
- RYCHLÍK, Jan a kolektiv. *Dějiny Slovenska*. Praha : Vyšehrad, 2024. 647 s. ISBN 978-80-7601-915-7.
- SOBOTKOVÁ, Marie. Polská účast v českém literárním vývoji (od 70. let 18. století do 50. let 19. století). In *Západoslovanské literatury v českém prostředí do roku 1918. Sborník studií*. Praha : Slovanský ústav AV ČR, 2003, s. 19 – 66. ISBN 80-86420-15-9.
- SPYRKA, Lucyna. Polski dramat dziewiętnastowieczny w kontekście kultury słowackiej. In *Literatura polska w świecie*. (4. diel), *Oblicza światowości*, Katowice : Uniwersytet Śląski, 2012, s. 343 – 357. ISBN 978-83-63268-07-7.
- SVĚTLÁ, Karolína. Z literárního soukromí. In *Ženské listy*, 1880, roč. 8, č. 4, s. 50 – 57; č. 5, s. 74 – 80; č. 6, s. 91 – 100; č. 7, s. 107 – 114; č. 8, s. 125 – 132; č. 9, s. 141 – 152; č. 10, s. 159 – 165; č. 11, s. 175 – 185; č. 12, s. 192 – 197.
- TARAJĽO-LIPOWSKA, Zofia. Snahy o sblížení národů na salonní půdě: Honorata z Wiśniowskich Zapová a český salón. In *Salony v české kultuře 19. století*. Sborník příspěvků z 18. plzeňského sympozia. (Eds. Helena Lorenzová, Tařána Petrasová). Praha : KLP, 1999, s. 108 – 115. ISBN 80-85917-43-2.
- TIMKO, Martin. *Palárik žije (Súborné dramatické dielo Jána Palárika)*. Raková : Životnými cestami Jána Palárika – združenie, 2017. 389 s. ISBN 978-80-972614-2-9.
- TUREČEK, Dalibor. Honoráta z Wiśniowskich Zapová. In *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce. 4/II. U – Ž*. (Ed. Luboš Merhaut). Praha : Academia, 2008, s. 1635 – 1636. ISBN 978-80-200-1572-3.
- URBAN, Otto. *Česká společnost 1848 – 1918*. Praha : Svoboda, 1982. 696 s.
- WITKOWSKA, Alina – PRZYBYLSKI, Ryszard. *Romantyzm*. Warszawa : Wydawnictwo PWN, 1997. 743 s. ISBN 83-01-12-108-4.
- ZAJAC, Peter. Dlhé slovenské devätnáste storočie. In *World Literature Studies*, 2011, roč. 3, č. 1, s. 17 – 24. ISSN 1337-9275.

ZAP, Karel Vladislav. Přehled současné literatury polské až k roku 1842. In *Časopis Českého museum*, 1844, roč. 18, č. 1, s. 53 – 78.

ZAPOVÁ, Honorata. Obrazy z mé otčiny. In *Květy*, 1844, roč. 11, č. 9 – 13.

ZELENKA, Miroslav. Fredro a Korzeniowski v české literatuře. In *Slavia*, 1955, roč. 24, č. 2, s. 283 – 294.

ŽILKA, Tibor. *Od intertextuality k intermedialite*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre – Fakulta stredoeurópskych štúdií, 2015. 146 s. ISBN 978-80-558-0860-4.

Peter Himič
Fakulta dramatických umení
Akadémia umení v Banskej Bystrici
J. Kollára 22
974 01 Banská Bystrica
e-mail: himicpeter@gmail.com
ORCID: 0009-0003-8738-515X

Anna Zelenková
Slovanský ústav AV ČR, v. v. i.
Valentinská 1
110 00 Praha 1
Česká republika
e-mail: zelenkova@slu.cas.cz
ORCID 0000-0002-9753-6068

Narácie a naratívne postupy v kontexte sprístupňovania baletných predstavení pre divákov s ťažkým zrakovým postihnutím

Narratives and Narrative Techniques in the Context of Making Ballet Performances Accessible to Audiences with Severe Visual Impairments

GALINA KUBALOVÁ, JANA LOPÚCHOVÁ

Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

PATRIK KREBS

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v.v.i.

ŠTÚDIE

ABSTRAKT: V súčasnosti patrí inkluzívne sprístupňovanie kultúry a umenia medzi kľúčové témy odborného diskurzu. V prípade baletu, ktorý je primárne vizuálnym umením, si tento proces vyžaduje špecifické prístupy a postupy. Tie umožňujú slabozrakým a nevidiacim divákovi vnímať estetickú i naratívnu rovinu diela a prežívať predstavenie v jeho komplexnosti. Štúdia sa zameriava na deskripciu inkluzívnych prístupov v inscenácii baletu Piotra Iljiča Čajkovského *Luskáčik* v Slovenskom národnom divadle. Jej predstavenia boli obohatené o verbálnu, taktilnú, auditívnu a priestorovú zložku podľa metodológie vyvinutej Galinou Kubalovou (2022). Autori v štúdiu opisujú naratívne stratégie a stratégie sprístupnenia baletu, zacielené na využitie zachovaných zmyslov, ktorých zámerom je vytvoriť a sprostredkovať multisenzorický umelecký zážitok. Cieľom štúdie je prezentovať efektívne a overené naratívne mechanizmy, ktoré preklenujú priepasť medzi vizuálnym charakterom baletu a zrakovým deficitom divákov, a tak prispievajú k porozumeniu pohybovému umeniu prostredníctvom inkluzívnych stratégií.

ABSTRACT: At present, the inclusive accessibility of culture and the arts is one of the key concerns in professional discourse. In the case of ballet, as a predominantly visual art form, this process necessitates specific approaches and methods that enable visually impaired and blind audiences to perceive both the aesthetic and the narrative dimensions of a work and to experience the performance in all its complexity. This study describes the inclusive strategies employed in the production of Pyotr Ilyich Tchaikovsky's ballet *The Nutcracker* (Slovak National Theatre, 2022), whose performances were enriched through verbal, tactile, auditory, and spatial components in accordance with a methodology developed by Galina Kubalová (2022). The authors describe the narrative and accessibility strategies designed to activate residual senses in order to create and convey a multisensory artistic experience. The study aims to present effective and tested narrative mechanisms that bridge the gap between the visual nature of ballet and the visual impairments of audiences, thereby contributing to the understanding of a motor art through inclusive strategies.

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

inkluzívne umenie, balet, zrakové postihnutie, inklúzia, Piotr Iljič Čajkovskij: *Luskáčik*

KEYWORDS:

inclusive art, ballet, visual impairment, inclusion, Pyotr Ilyich Tchaikovsky: *The Nutcracker*

1. VÝZNAM INKLUZÍVNEHO UMENIA

Myšlienka inklúzie v umení nie je nová. Inkluzívne prvky sa v umení a kultúre postupne etablujú a vďaka moderným digitálnym technológiám sa ľuďom so znevýhodnením otvárajú nové možnosti. Inkluzívne umenie, t. j. umenie prístupné zdravotne znevýhodneným, je charakteristické nielen variabilitnosťou sprístupnenia umeleckého diela, ale aj vytvorením rovnocenného priestoru pre plnohodnotné prežívanie a umelecký dojem.

Aj keď existujú viaceré príklady dobrej praxe úspešných inkluzívnych umeleckých či kultúrnych projektov pre zrakovo postihnutých, ako sú napríklad galérie s haptickými pomôckami na sprístupnenie výtvarných diel, audiokomentáre na hradoch, zámkoch alebo v galériách či komentované divadelné a filmové predstavenia, mnohé výzvy pretrvávajú. Jednou z nich je riešenie nevyváženosti medzi sprístupnením obsahu a zachovaním umeleckej integrity divadelného predstavenia. Umeleckú integritu môžeme v tomto prípade chápať ako neporušenie estetickej, dramaturgickej a významovej celistvosti umeleckého diela po jeho úprave tak, aby inkluzívne prvky (napr. audiokomentár, hmatové pomôcky a i.) slúžili ako efektívne nástroje sprostredkovania zážitku, a pritom nenarúšali alebo nedeformovali jeho umelecký zámer.¹

Sprostredkovanie pohybového umenia, najmä baletu, osobám s ťažkým zrakovým postihnutím predstavuje jednu z najkomplexnejších výziev v oblasti inkluzívneho umenia. Balet je umelecká forma, ktorá vo svojej podstate kladie dôraz na vizuálnu estetiku, precízny pohyb a gestiku, vnímanie sa teda opiera predovšetkým o zrakové vnemy. Táto špecifická vizuálna povaha výrazne sťažuje jeho sprostredkovanie tým, ktorí nemajú možnosť vnímať zrakom pohyb, jeho detaily, scénografiu či dynamiku predstavenia.

Doposiaľ využívané prístupy, napríklad živý audiokomentár alebo simultánný opis deja poskytovaný externými rozprávačmi,² boli spravidla realizované prostredníctvom reproduktorov. Tento spôsob však často pôsobil rušivo na ostatných divákov a vytváral bariéry medzi jednotlivými skupinami publika. Obmedzená dostupnosť takýchto predstavení a ich špecifická forma navyše znižuje možnosť spontánneho a prirodzeného zážitku z umeleckého diela.

Práve potreba prekonať obmedzenia a umožniť rovnaký umelecký zážitok všetkým divákovi bola kľúčovým podnetom pre iniciovanie projektu v Slovenskom národnom divadle (SND). Primárnym zámerom bolo vytvorenie takých podmienok, v ktorých by mohli diváci so zrakovým postihnutím zažiť baletné predstavenie súčasne s ostatným obecenstvom bez toho, aby boli akokoľvek znevýhodnení alebo odčlenení od publika. Sekundárnym zámerom bolo posilnenie povedomia o tom, že inklúziu v umení je možné praktizovať nenásilnou formou, bez výrazných narušení predstavení a ochudobnenia niektorej zo zúčastnených skupín.

¹ Viac pozri MILLS, C. Artistic Integrity. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2018, roč. 76, č. 1, s. 9–20. DOI: <https://doi.org/10.1111/jaac.12413>.

² Viac pozri napr. <https://northernballet.com/accessible-performances/audio-described-performances>.

V pilotne uvedenom predstavení (2022), pre ktoré bola vybraná inscenácia baletu Piotra Iljiča Čajkovského *Luskáčik* (naštudovanie z roku 2013), bola aplikovaná unikátna metóda sprostredkovania baletného umenia, ktorá zahŕňala kombináciu reliéfnych prostriedkov (cieleno spracovaných hmatovo vnímateľných materiálov, napr. reliéfnych ilustrácií) a moderných digitálnych technológií. Takýto multisenzorický prístup umožnil účastníkom so zrakovým postihnutím získať predstavu o vizuálnych prvkoch a precítiť jeho dynamiku, ako aj zažiť emócie z vnímania pohybového predstavenia prostredníctvom hmatových a auditívnych podnetov. Tento spôsob sprístupnenia umožnil dosiahnuť širší spoločenský dosah umeleckého diela, a zároveň poukázal na to, že aj klasická baletná inscenácia môže byť prístupná rôznorodému publiku bez kompromisov v umeleckej kvalite a zážitku.

2. NARÁCIA A JEJ ÚLOHY V DIVADELNOM A TANEČNOM UMENÍ

Sprostredkovanie príbehu a jeho vyrozprávanie tvoria základné piliere umeleckého vyjadrenia naprieč rôznymi druhmi umenia – divadlom, filmom, literatúrou, ale aj tancom. Prostredníctvom narácie vníma divák príbeh či konkrétnu umelecky stvárnenú tému, pri ktorých prežíva rôzne emócie. V divadelnom umení je naratív často explicitný a podporený slovným prejavom, zatiaľ čo v tanci je zakotvený v pohybe, gestách, v dynamike inscenácie alebo v priestorových vzťahoch umelcov pri pohybe. Absencia verbálnych výpovedí robí z tanca špecifickú formu umenia, ktorá si vyžaduje vnímanie na viacerých úrovniach.

V baletе je naratív často prepletený so symbolickými a dramatickými prvkami, kde choreografie a kostýmy vytvárajú dejové línie bez potreby hovoreného slova. Pre divákov, ktorí môžu veľmi obmedzene, alebo vôbec nemôžu vizuálne vnímať tieto aspekty a vytvárať si predstavy, sa balet stáva perцепčne nedostupným. Preto je potrebné hľadať alternatívne spôsoby a nástroje, ktoré by mohli ťažko zrakovo postihnutým divákom, vrátane nevidiacich, priblížiť emocionálny a dejový rozmer tanečného predstavenia. Naratívne stratégie pritom môžu zahŕňať predprípravu podporenú vhodnými edukačnými prístupmi, opisy priestorového rozloženia a haptické pomôcky, ktoré sprostredkujú význam kľúčových prvkov baletnej inscenácie.

3. VZŤAH MEDZI VIZUÁLNYM A NARATÍVNYM ROZMEROM BALETU

Vizuálny aspekt baletu má v procese naratívneho sprostredkovania kľúčovú úlohu. Pohyby tanečníkov sú nositeľmi príbehu a emócií, pričom každý pohyb a každé gesto majú svoj význam. Tento vizuálny naratív je však zmysluplný len vtedy, keď je možné ho dešifrovať a interpretovať. V prípade nevidiacich a ťažko zrakovo postihnutých divákov sa vizuálny obsah stáva bariérou, ktorú je potrebné nahradiť adekvátnou alternatívou, napr. zapojením ďalších kompenzačných modalít. Aj výsledky výskumov v oblasti psychológie, ku ktorým dospel kolektív vedcov vedený filozofom Bence Nanayom a psychologičkou Tinou Iachini, naznačujú, že rôzne modalitné vstupy môžu spoločnou synergiou prispieť k vytvoreniu jasnejšej predstavy

či mentálneho obrazu, ktorý je relevantný aj pre ľudí s rôznymi formami senzorickeho znevýhodnenia.³ V prípade baletu je teda nevyhnutné zabezpečiť, aby nevidiaci diváci mali k dispozícii alternatívne informačné spôsoby, ktoré by im umožnili tento mentálny obraz adekvátne zostaviť a štruktúrovať. Preto je v zmysle inkluzivity baletného scénického diela potrebné vytvoriť prepojenie medzi jeho vizuálnym a naratívnym rozmerom.

Jedným z takýchto prístupov je využitie multimodálnych stratégií, ako je kombinácia taktilne vnímateľných ilustrácií jednotlivých baletných póz s QR kódmi, ktoré odkazujú na ich opis, a audiokomentárov, ktoré umožňujú divákovi nadviazať osobitné spojenie s pohybovým umením. Vytvorením viacmyslového zážitku sa zabezpečuje lepšia orientácia v deji a hlbšie emocionálne prepojenie s umeleckým dielom.

4. INTERDISCIPLINÁRNY POHĽAD NA KONCEPTUALIZÁCIU PRÍSTUPNOSTI A INKLÚZIE UMENIA

Koncept prístupnosti a inklúzie v umení vychádza z filozofických základov rovnosti a debarierizácie, pričom čoraz viac získava interdisciplinárny charakter. V odbornej literatúre o inkluzívnom vzdelávaní, sociálnej inklúzii či inkluzívnej kultúre sa zdôrazňuje, že prístupnosť spočíva nielen v technických riešeniach, ale v celkovej zmene prístupu, ktorá chápe jednotlivcov so znevýhodnením ako aktívnych účastníkov, nie pasívnych prijímateľov.⁴

Inkluzívne umenie nevyžaduje prispôsobenie sa jednotlivcov so zdravotným znevýhodnením bežnému publiku, ale prispôsobuje samotné umelecké dielo tak, aby bolo vnímateľné rôznymi spôsobmi a rôznymi skupinami ľudí. V podmienkach ťažkého zrakového postihnutia je bazálnym jadrom inklúzie adekvátna kompenzácia poškodenej vizuálnej modalita pomocou multisenzorických stratégií a systematicky pripravených prístupňujúcich opatrení, ako sú audiokomentáre, haptické a vizuálno-haptické materiály, tyflografické zobrazenia, taktilne čitateľná scénografia či sprievodné interaktívne cvičenia.⁵

Multisenzorická edukácia spája jednotlivé didaktické fázy (senzorickú integráciu aj kognitívnu stimuláciu) s cieľom aktivovať viaceré zmyslové modalita a posilniť pamäťové a kognitívne procesy. Výskumy ukazujú, že takýto prístup podporuje adaptívne učenie a rozvoj novej neuroplasticity u detí so zmyslovým postihnutím.⁶

³ IACHINI, T. Mental imagery and embodied cognition: A multimodal approach. In *Journal of Mental Imagery*. 2011, roč. 35, č. 1, s. 1 – 26. [online]. [cit. 24. 5. 2025]. Dostupné na internete: https://www.researchgate.net/publication/285819174_Mental_imagery_and_embodied_cognition_A_multimodal_approach.

⁴ *Stratégia inkluzívneho prístupu vo výchove a vzdelávaní*. Ministerstvo školstva, výskumu, vývoja a mládeže Slovenskej republiky, 2021. [online]. [cit. 24. 5. 2025]. Dostupné na internete: <https://www.minedu.sk/30864-sk/strategia-inkluzivneho-pristupu-vo-vychove-a-vzdelavani/>.

⁵ Viac pozri CAVAZOS QUERO, L. – IRANZO BARTOLOMÉ, J. – CHO, J. Accessible visual artworks for blind and visually impaired people: Comparing a multimodal approach with tactile graphics. In *Electronics*, 2021, roč. 10, č. 3, s. 297. DOI: <https://doi.org/10.3390/electronics10030297>.

⁶ Viac pozri FRYER, L. Staging the Audio Descriptor: An Exploration of Integrated Audio Description. In *Disability Studies Quarterly*. 2018, roč. 38, č. 3. DOI: <https://doi.org/10.18061/dsq.v38i3.6490>.

Žiaci môžu hľadať zmysel a radosť z baletu bez možnosti jeho vizuálneho vnímania a byť tak participatívnejší na percepcii kultúry a umenia.⁷

V kontexte sprístupňovania baletu je dôležité, aby boli zohľadnené viaceré dimenzie prístupnosti – od fyzickej dostupnosti divadelného priestoru až po obsahové a naratívne aspekty diela. Prístupnosť sa teda týka tak samotného predstavenia, ako aj edukačných materiálov, akými sú brožúry, taktilné ilustrácie a multimedialne doplnky. V zmysle príkladov dobrej praxe Royal Ballet and Opera alebo Northern Ballet v Anglicku je práve spojenie umenia, inkluzívneho dizajnu a senzorickej edukácie kľúčom k vytvoreniu efektívneho multisenzorického modelu prístupnosti.

V predstaveniach *Luskáčika* pre nevidiacich, ktoré uviedlo SND doposiaľ trikrát v rokoch 2022 – 2024, sa multisenzorický a multidisciplinárny prístup odrážal v spolupráci viacerých odborníkov, od baletných majstrov (pedagógov Tanečného konzervatória Evy Jaczovej) cez grafických dizajnérov až po odborníkov (špeciálnych pedagógov), ktorí sú školení na prácu s nevidiacimi. V rámci projektu *Balet pre všetkých* vznikla aj sprievodná brožúra autorky Galiny Kubalovej, ktorá kombinuje haptické a digitálne prvky. Predstavuje konkrétny príklad, ako posunúť hranice prístupnosti tanečného umenia a vytvoriť model aplikovateľný aj v iných inštitúciách doma i v zahraničí. Skúmanie naratívnych postupov v tejto oblasti zároveň prináša nové prístupy k rozširovaniu prístupnosti a podporuje inklúziu v oblasti pohybového umenia.

5. BALETNÉ PREDSTAVENIE *LUSKÁČIK* PRE NEVIDIACICH

Balet *Luskáčik* (1892) skladateľa Piotra Iljiča Čajkovského patrí medzi najznámejšie diela klasického repertoáru a je tradične ponúkaný v predvianočnom období. Dej vychádza z príbehu plného detskej fantázie a zázrakov, preto sa mimoriadne hodí pre rodinné publikum. Libreto vzniklo adaptáciou poviedky E. T. A. Hoffmanna *Luskáčik a myší kráľ* (*Nussnacker und Mausekönig*, 1816), v ktorej sa prelínajú realistické scény so snovým svetom.

Naratívna štruktúra tohto baletu sa opiera o viaceré zložky, pričom každá prináša vlastné dramatické, pohybové a hudobné témy. V prvej časti, ktorá sa odohráva počas vianočného večera v rodine Stahlbaumovcov, dostáva Mášienka do daru *Luskáčika*, tu nastáva aj konfliktný moment so zlým Myším kráľom. V druhej časti sa dej prenáša do magickej začarovanej krajiny, kde sa rozvíjajú jednotlivé tanečné výstupy symbolizujúce rôzne krajiny a kultúry. Táto epizodická štruktúra umožňuje dynamickú naráciu príbehu, súčasne poskytuje priestor pre vyjadrenie rozmanitých pohybových techník a tanečných štýlov.

Pre nevidiacich divákov sú však naratívne línie baletu ako vizuálno-pohybového umenia nedostupné. Na rozdiel od literárnych textov alebo činoherného divadla, kde herci prostredníctvom hovoreného slova priamo sprostredkujú dej, komunikuje balet prostredníctvom abstraktných pohybov a symbolov doplnených o hudobnú

⁷ Viac pozri SOKOLOVÁ, L. *Psychologické princípy prevencie*. Bratislava : Nivam, 2022. [online]. [cit. 9. 11. 2025]. Dostupné na internete: <https://nivam.sk/wp-content/uploads/2022/10/Psychologicke-principy-prevencie.pdf>.

zložku. Z tohto dôvodu bolo potrebné do predstavení zaviesť špecifické postupy, ktoré by umožnili sprístupniť dielo aj jednotlivcom s ťažkým zrakovým postihnutím bez toho, aby sa narušila jeho umelecká integrita. Tieto postupy vychádzali z niekoľkých kľúčových princípov, ktoré sformulovala špeciálna pedagogička a psychologička Galina Kubalová, pričom dôraz sa kládol na multidisciplinárnu spoluprácu umelcov, špeciálnych pedagógov, odborníkov na tlač (vrátane reliéfnej tlače), digitálne technológie a multisenzorický prístup (prepojenie haptických a auditívnych výstupov).

Hlavným metodickým a tiež metodologickým rámcom sprístupňovania predstavenia zrakovo postihnutým bola kombinácia predprípravy divákov, interaktívnych zážitkov počas predstavenia a možnosti dodatočnej reflexie. Pred samotnou účasťou na predstavení sa nevidiaci a slabozrakí diváci oboznámili s kľúčovými aspektmi baletného jazyka a pohybovej narácie prostredníctvom edukačných brožúr a reliéfnych ilustrácií baletných póz, ktoré sú vhodné pre haptické vnímanie, a tiež prostredníctvom audio sprievodcov. Tento model vychádzal z predpokladu, že efektívnejšie vnímanie pohybového umenia si vyžaduje predchádzajúcu edukáciu týkajúcu sa základnej terminológie a symboliky baletu, ako aj samotného deja.

Pri výbere vhodného baletného diela na inkluzívne sprístupnenie zohralo významnú úlohu každoročné uvádzanie *Luskáčika* v SND a jeho široká prístupnosť pre rôzne vekové kategórie. Predstavenie bolo navrhnuté tak, aby ho diváci so zrakovým postihnutím mohli zažiť súbežne s majoritným publikom, pričom naratívne doplnky slúžili ako prostriedky jeho sprístupnenia, nie ako inhibítor umeleckého zážitku.

6. METODOLOGICKÝ RÁMEC VÝSKUMU

Cieľom nami realizovaného výskumu bolo identifikovať a opísať možnosti, spôsoby a procesnú následnosť sprístupnenia klasického baletu *Luskáčik* deťom so zrakovým postihnutím, ako aj to, ako sa mení kvalita prežívania umeleckého diela, kognitívne, priestorové a emocionálne kompetencie detí prostredníctvom multisenzorických stratégií, pohybových aktivít, vizuálno-haptických materiálov a digitálnej aplikácie s audiokomentárom. Výskum vo všetkých svojich fázach rešpektoval princípy etablované v pedagogike zrakovo postihnutých a tiež v psychológii (umeleckého) prežívania.⁸

Na začiatku realizácie výskumu kvalitatívneho charakteru sme vyslovili predpoklad, že cielene štruktúrované umelecké prostredie v spojitosti s didakticky pripravenými aktivitami a doplnujúcimi prvkami môže vhodným spôsobom rozvíjať u detí so zrakovým postihnutím estetickú percepciu, sebaexpresiu aj vzájomnú sociálnu interakciu. Preto sme sformulovali tri výskumné otázky. Zaujímalo nás, ako budú žiaci so zrakovým postihnutím vnímať predstavenie baletnej inscenácie *Luskáčik* skombinované s paralelným využitím mobilnej aplikácie s audiokomentárom

⁸ Viac o tejto téme pozri WALCZAK, A. Audio Description on Smartphones: Making Cinema Accessible for Blind People. In *Universal Access in the Information Society*, 2017, roč. 17, s. 833 – 840. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10209-017-0568-2>.



Piotr Iljič Čajkovskij: *Luskáčik*. Balet Slovenského národného divadla, 2023. Nevidiaca diváčka počúvajúca audio komentár. Foto archív SND. Snímka Juraj Žilinčár.

a vizuálno-haptickými pomôckami. Tiež sme chceli vedieť, ako multisenzorické pohybové aktivity realizované v rámci workshopu prispievajú k rozvoju priestorovej predstavivosti, priestorovej orientácie a vnímaniu vlastnej telesnej schémy žiakov so zrakovým postihnutím. V neposlednom rade nás zaujímalo, aký emocionálny a sociálny dopad bude mať takto inkluzívne koncipovaný projekt na žiakov základnej školy so zrakovým postihnutím.

Výskumný súbor tvorili cielene vybraní žiaci so zrakovým postihnutím zo Základnej školy pre zrakovo postihnutých v Bratislave vo veku od 6 do 15 rokov, všetci s korektne diagnostikovaným zrakovým postihnutím rôzneho stupňa – od ťažkej slabozrakosti po úplnú slepotu. Účasť žiakov vo výskume bola dobrovoľná s informovaným súhlasom zákonných zástupcov. Zber údajov sa realizoval anonymne a prebiehal v súlade so všeobecnými etickými princípmi a etickými štandardmi špeciálno-pedagogického a psychologického výskumu.

Z výskumných metód sme využili najmä participatívne pozorovanie spojené s tvorbou záznamových hárkov z pozorovania počas edukatívnych aktivít a workshopu, pološtrukturovaný skupinový rozhovor po predstavení zameraný na zisťovanie pocitov, postrehov a schopnosť porozumieť dejovej línii, a metódu kvalitatívnej obsahovej analýzy výpovedí participantov.

Výskum sa realizoval v niekoľkých na seba nadväzujúcich etapách. V prípravnej fáze sa žiakom didakticky sprostredkoval dej baletu, hlavné postavy, hudobné motívy a hapticky vnímateľné reliéfne materiály. Fáza praktickej realizácie zahŕňala

interaktívny workshop na osvojenie si symbolických gest hlavných postáv prostredníctvom jednoduchých choreografických cvičení. Nasledovala zážitková fáza aktívnej haptizácie s využitím reliéfnych zobrazení (rekvizít, taktilných máp scény, fragmentov kostýmových látok, baletných topánok a i.) a aplikácie rytmických cvičení spojených s nácvikom baletných pohybových motívov a póz. Potom prišlo na rad samotné živé predstavenie v SND s využitím synchronizovaného audiokomentára v telefónnej aplikácii. Po ňom prebehla reflexia a verbálne opisy/výpovede prežívania baletného predstavenia účastníkmi, ktoré boli zaznamenávané. Výstupy z rozhovorov boli transkribované do elektronickej podoby a podrobené niekoľkostupňovej analýze. Primárne sa zrealizovalo viacnásobné čítanie transkribovaných textov pre hlbšie pochopenie súvislostí a zachytenie všetkých obsahovo dôležitých prvkov. Texty nezávisle čítali traja výskumníci (autori tohto príspevku) a označovali v nich dôležité obsahové prvky – slová, slovné spojenia, časti viet alebo celé vety. Následne v rámci verifikácie výsledkov prebiehalo porovnávanie označených obsahových prvkov medzi výskumníkmi a určovanie miery zhody kódovania (intercoder reliability). Ďalším stupňom, respektíve výskumnou etapou, bola obsahová analýza označených prvkov a zoskupovanie obsahovo podobných prvkov do tematicky zhodných oblastí. Z nich sa napokon kreovali kategórie, ktoré deskribujeme nižšie.

6.1. Inkluzívne nástroje sprístupnenia baletu zrakovo postihnutým

Pre sprístupnenie baletného predstavenia sa využili viaceré nástroje na vnímanie inkluzívneho umenia. Išlo najmä o audiokomentáre prostredníctvom sluchového vnemu, reliéfne spracované ilustrácie dostupné pre hmatové vnímanie a tiež interaktívne edukačné workshopy, ktoré boli zacielené na kognitívnu sféru, sprostredkovali telesnú skúsenosť a podporili priestorovú predstavivosť nevidiacich účastníkov.

Audiokomentár počas predstavenia poskytoval divákovi so zrakovým postihnutím opis kľúčových vizuálnych a pohybových momentov predstavenia. Tento komentár bol časovo synchronizovaný s dejom a zameraný na opis tanečných póz, kostýmov, scénických prvkov a emocionálnych výrazov postáv. Pri tvorbe komentárov sa uplatňovali princípy stručnosti, zrozumiteľnosti a naratívnej plynulosti, aby sa opis stal prirodzenou súčasťou predstavenia a nenarušoval jeho kontinuitu.⁹ Audiokomentáre boli v procese prípravy testované v spolupráci s divákmi so zrakovým postihnutím, aby sa zabezpečila ich zrozumiteľnosť a informatívnosť.¹⁰ Cieľom nebolo zahltiť divákov množstvom faktov, ale vybrať tie prvky, ktoré sú kľúčové pre pochopenie atmosféry a príbehu baletu. Audiokomentáre tak zohrávali úlohu mediátora medzi vizuálnym jazykom tanca a perцепčnými potrebami divákov.

⁹ Viac pozri VANDER WILT, D. – FARBOOD, M. M. Automating Audio Description for Live Theater. In *AM'19 Proceedings of the 14th International Audio Mostly Conference: A Journey in Sound*, 18. 9. 2019, s. 75 – 81.

DOI: <https://doi.org/10.1145/3356590.3356603>.

¹⁰ *Standards for Audio Description and Code of Professional Conduct for Describers based on the training and experience of audio describers and trainers from across the United States*. Audio Description Coalition, 2009, 3. vyd. [online]. [cit. 22. 2. 2019]. Dostupné na internete:

http://www.perkinslearning.org/sites/elearning.perkinsdev1.org/files/adc_standards.pdf.

Ďalším nástrojom vytvárania inkluzívneho umeleckého predstavenia bola vizuálno-haptická brožúra *Balet pre všetkých*. Obsahovala zväčšené farebné ilustrácie baletných póz pre slabozrakých, ktoré boli prekryté pozitívnou reliéfnou grafikou vnímateľnou hmatom, vytlačené na tlačiarňu za pomoci matrice a patrice, určené pre nevidiacich. Súčasťou boli QR kódy, ktoré odkazovali na webovú stránku, kde sa nachádzali textové opisy póz vo viacerých jazykových mutáciách. Brožúra bola navrhnutá tak, aby divákom poskytla možnosť predprípravy a následné osvojenie si póz základných pohybových schém.

Dôležitou súčasťou prípravy na predstavenie sa stali tiež interaktívne workshopy, ktoré poskytli zrakovo postihnutým jedinečnú príležitosť zažiť balet z novej, haptic-ko-auditívnej perspektívy. Účastníci si mohli prakticky vyskúšať jednotlivé baletné pózy a pohyby prostredníctvom nadobudnutých hmatových skúseností, čo im umožnilo hlbšie fyzické aj emocionálne prepojenie s tanečným umením. Na workshopoch sa zúčastnili poslucháči Tanečného konzervatória Evy Jaczovej, ktorí prakticky demonštrovali jednotlivé pózy a aktívne pomáhali divákovi so zrakovým postihnutím orientovať sa v priestore a v pohybe. Tento prístup mal trojitý efekt: na jednej strane prispel k hlbšiemu pochopeniu pohybových prvkov, na druhej strane podporil emocionálne prepojenie s príbehom, a v neposlednom rade prispel k scitliveniu poslucháčov tanečného konzervatória voči zrakovo znevýhodnenému publiku.¹¹

Včlenenie vyššie uvedených inkluzívnych nástrojov a stratégií do predstavenia *Luskáčika* sa ukazuje ako vhodný model multisenzorického sprístupňovania pohybového umenia zrakovo postihnutým, ktorý umožňuje žiakovi vnímať umelecké dielo cez dotyk, sluch, rytmus, pohyb a osobnú skúsenosť.¹² Audiokomentáre, hmatové zážitky a cieľená edukácia sa vzájomne dopĺňajú, čím sa vytvára komplexný model prístupnosti, ktorý podporuje inklúziu aj v takej vizuálne náročnej forme umenia, akou je balet.

6.2. Naratívne postupy v sprístupňovaní baletu

Počas prípravy predstavenia *Luskáčika* vhodného aj pre zrakovo postihnutých boli využité viaceré naratívne techniky na jeho sprístupnenie zamerané na skúmanie úlohy slova, dotykových komponentov a priestorového chápania pohybu ako prostriedkov na vytvorenie celistvého zážitku.

Jednou z kľúčových naratívnych techník použitých v predstavení sa stal audiokomentár, ktorého úlohou bolo sprostredkovať nielen informácie o vizuálnych

11 Workshop absolvovali žiaci zo Základnej školy internátnej pre slabozrakých na Svrčej ulici v Bratislave. Počas prvého predstavenia tvorili publikum približne rovnaké skupiny: 50 žiakov z Bratislavy, ktorí workshop absolvovali, a 50 žiakov z Levoče, ktorí workshop neabsolvovali. Pred druhým a tretím predstavením sa workshopy už neorganizovali, pričom predstavenie navštívili jednak žiaci, ktorí sa zúčastnili workshopu pred prvým predstavením, ale aj žiaci, ktorí s takouto formou prípravy vôbec neprišli do kontaktu. Napriek tomu všetci žiaci, bez ohľadu na predchádzajúcu účasť, vnímanie predstavenia označili za výnimočný umelecký zážitok, čo potvrdzuje, že aj samotné dielo dokáže osloviť a zanechať hlboký dojem.

12 Viac o tejto téme pozri BLÄSING, B. – ZIMMERMANN, E. Dance Is More Than Meets the Eye—How Can Dance Performance Be Made Accessible for a Non-sighted Audience? In *Frontiers in Psychology*, 2021, roč. 12, 16. 4. 2021. [online]. [cit. 24. 11. 2025]. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643848>.

prvkoch predstavenia, ale aj emocionálne podtóny. Plnil tak viacero funkcií: slúžil na opis vizuálneho kontextu, keď diváci získali informácie o výraze tanečníkov, ich gestách, výrazoch tváre a scenérii (napríklad počas boja medzi Luskáčikom a Myším kráľom zahŕňal komentár popis dynamiky pohybov a napätú atmosféru scény), a tiež pomáhal vytvárať naratívnu štruktúru.

Výskumy z oblasti prístupnosti umenia potvrdzujú, že správne navrhnuté audio-komentáre dokážu takmer plnohodnotne sprostredkovať umelecký a emocionálny zážitok, ktorý je rovnocenný zážitku vidiacich divákov.¹³ Kľúčovým faktorom je dosiahnuť rovnováhu medzi opisom a pauzami, aby sa nenarušila prirodzená plynulosť predstavenia. V *Luskáčikovi* sa tento aspekt zohľadnil v tom, že opisy sa obmedzili na kľúčové momenty a synchronizovali sa s hudobnou zlozkou. Ďalším dôležitým aspektom sprostredkovania baletu boli hmatové zážitky divákov. Dotykové komponenty sa využívali najmä v rámci prípravných workshopov a v brožúre *Balet pre všetkých*, ktorá obsahovala reliéfne ilustrácie jednotlivých baletných póz a scénických prvkov. Hmatové zážitky výrazne pomohli divákovi porozumieť pohybovým pozíciám a precítiť spojenie s kostýmami a rekvizitami; mohli si ohmatať kostýmy, špičky a iné rekvizity, čím si vizualizovali scény z predstavenia cez vlastný telesný zážitok.

K zásadným momentom percepcie baletných predstavení patrí priestorové vnímanie pohybu, keďže pohybové trajektórie, rýchlosť a dynamika sekvencií vytvárajú významové a emocionálne vrstvy. Pre divákov so zrakovým postihnutím sa však tieto aspekty môžu stratiť, pokiaľ nie sú vhodne prispôbené a sprostredkované. V predstavení *Luskáčika* sa využil opis pohybových trajektórií (audiokomentár bol doplnený o opisy pohybov tanečníkov v priestore, odkiaľ kam sa pohybovali, kde sa zastavili, aký pohyb vytvorili vlastným telom), ktorý umožnil divákovi vytvoriť si mentálne mapy pohybov na javisku. Cieľom hudobno-pohybovej synchronizácie bolo pripraviť audiokomentár tak, aby opisoval pohyby v súlade s hudobnými motívmi. Považujeme za dôležité dodať, že pohyb je viac než len fyzickým vyjadrením dejovej línie, je aj nositeľom symbolického významu (v scéne, kde Mášienka tancuje so svojím Luskáčikom,



Piotr Iljič Čajkovskij: *Luskáčik*. Balet Slovenského národného divadla, 2023. Nevidiaca diváčka hmatá taktilnú fotografiu. Foto archív SND. Snímka Juraj Žilinčár.

13 WALCZAK, A. Audio Description on Smartphones: Making Cinema Accessible for Blind People. In *Universal Access in the Information Society*.

pohyb nie je iba ilustráciou ich priateľstva, ale aj symbolom prechodu do sveta fantázie). Audiokomentár tak plní úlohu sprievodcu, ktorý tieto významy odhaľuje, čím sa stáva inkluzívnym aj z pohľadu diváka bez zrakového postihnutia, ktorý môže mať podobný problém pri identifikácii niektorých momentov baletných diel.

Naratívne postupy aplikované v zmysle sprístupnenia baletného predstavenia zrakovo postihnutým teda kombinujú využitie viacerých zmyslových modalít a umožňujú divákovi zažiť predstavenie ako komplexný umelecký celok. Hlas a slovo sprostredkujú základné informácie a atmosféru, dotykové komponenty zvyšujú schopnosť vnímať baletné pózy, štruktúru materiálov, súčasti kostýmov, rozloženie scény a podobne, pohybové cvičenia podporujú pochopenie dynamiky a rozloženie priestoru. Tento prístup nám potvrdil, že naratívne postupy sa dajú využiť nad rámec tradičných lingvistických foriem a dokážu vytvárať inovatívne spôsoby sprostredkovania umenia, ktoré sú prístupné pre rôznorodé publikum.¹⁴

7. VÝSLEDKY VÝSKUMU: LIMITY A PRÍLEŽITOSTI TVORBY INKLUZÍVNEHO UMENIA

Vyššie popísané inkluzívne nástroje a postupy aplikované do predstavenia baletnej inscenácie *Luskáčik* sprístupnili jednotlivcom so zrakovým postihnutím pohybové umenie tak, aby ho mohli uchopiť vo viacerých rovinách prostredníctvom multisenzorického prístupu využívajúceho zachované kompenzačné mechanizmy týchto jednotlivcov, najmä hmat a sluch.

Významnú úlohu pre výskumníkov zohrala spätná väzba účastníkov so zrakovým postihnutím, ktorá poskytla vhodnú platformu na analýzu jeho limitov a príležitostí na ďalšie zlepšovanie. Výsledky analýzy rozhovorov priniesli poznanie, že aj napriek priaznivému prijatiu predstavenia existujú určité aspekty, ktoré je možné zdokonaľiť tak, aby sa zážitok divákov so zrakovým postihnutím ešte viac priblížil zážitku vidiacich divákov. Zrakovo znevýhodnení diváci pozitívne reflektovali najmä možnosť zapojiť sa do umeleckého diela prostredníctvom kombinácie audiokomentára, reliéfnych komponentov a interaktívnych workshopov.

Audiokomentár sa ukázal ako kľúčový nástroj. Žiaci ocenili predovšetkým jeho plynulosť a schopnosť zachytiť atmosféru a význam pohybov tanečníkov. Podľa nich im pomohli aj reliéfne komponenty podporujúce pamäť a vytvorenie mentálnych schém baletných pozícií. Reliéfne ilustrácie prispôbené pre vnímanie hmatom a fyzické rekvizity im umožnili vytvoriť si konkrétnejšie predstavy scény, dejovej línie, ako aj samotných pohybov a póz. K silnejšiemu emocionálnemu prepojeniu s postavami podľa výpovedí žiakov so zrakovým postihnutím prispela možnosť ohmatať si špičky a baletné kostýmy. Spoločné cvičenia a diskusie po predstavení viedli u žiakov k posilneniu skupinového zážitku, prehĺbili pochopenie viacerých scén a vnímanie predstavenia ako celku. Žiaci so zrakovým postihnutím uviedli, že vďaka diskusiám lepšie uchopili dynamiku predstavenia a symboliku baletných

¹⁴ Viac o tejto téme pozri FRYER, L. – FREEMAN, J. Can You Feel What I'm Saying? The Impact of Verbal Information on Emotion Elicitation and Presence in People with a Visual Impairment. In *Journal of Literary and Cultural Disability, Studies*, 2014, roč. 8, č. 2, s. 115 – 129. DOI: <https://doi.org/10.3828/jlcds.2014.11>.

pohybov. Spätné väzby potvrdzujú, že zvolené inkluzívne nástroje a prístupy efektívne prispeli ku komplexnejšiemu zážitku z predstavenia.

Napriek prevažujúcim pozitívnym reflexiám na predstavenie boli identifikované aj určité limity, ktoré môžu byť výzvou pre ďalšiu tvorbu a realizáciu inkluzívneho umenia. Aj keď audiokomentár bol hodnotený kladne, niektorí žiaci uviedli, že veľké množstvo informácií počas rýchlych pohybových sekvencií im spôsobovalo stratu koncentrácie. Preto bude v budúcnosti dôležité hľadať rovnováhu medzi opisom scény či sujetu a tichými sekvenciami poskytujúcimi priestor na prežívanie deja alebo na premýšľanie o dianí na javisku.

V mnohých predstaveniach zohráva významnú rolu vizuálna symbolika a jej komplexnosť. Toto je, žiaľ, jeden z atribútov, ktorý je pre zrakovo postihnutých nevnímateľný. Vizuálne prvky baletného predstavenia ako svetelné efekty alebo subtílné gestá sa často ťažko sprostredkujú iba pomocou audiokomentárov. Účastníci môžu niektoré z týchto významov prehliadnúť alebo ich nemusia pochopiť, čo následne môže oslabiť ich plné porozumenie predstaveniu.

Reliéfne ilustrácie póz a ďalšie komponenty sprostredkovania pohybov boli podľa účastníkov veľmi užitočné, ale nie vždy im dokázali verne sprostredkovať dynamiku pohybu. Pozitívne ohlasy sa v prípade slabozrakých a žiakov so zvyškami zraku týkali najmä farebnosti, vyvýšenia reliéfu a možnosti reálneho porovnávania ohmatávaných špičiek a baletných dresov s ilustráciami. Limitom reliéfnych znázornení baletných póz je to, že síce poskytli statickú predstavu o pohybe, no nedokázali zachytiť jeho dynamiku, smerovanie či rýchlosť.

Najmä tieto limity poukazujú na dôležitosť neustáleho zdokonaľovania techník sprístupňovania umenia a kultúry ťažko zrakovo postihnutým, ako aj na potrebu multisenzorického prístupu s využitím dostupných digitálnych či asistenčných technológií. Na základe spätných väzieb účastníkov a identifikovaných obmedzení sme sa pokúsili navrhnúť niektoré zlepšenia, ktoré by mohli prispieť k efektívnejšiemu sprostredkovaniu baletného umenia.

Navrhujeme, aby audiokomentáre boli interaktívnejšie a personalizovanejšie, aby diváci mohli ovplyvniť, aké typy informácií si želajú počuť (napr. informácie o pohybe tanečníkov, o scéne alebo symbolike). Tento prístup si vyžaduje podporu aplikácie na mobilných zariadeniach. Hoci reliéfne ilustrácie poskytli účastníkom základné informácie o vybraných prvkoch baletu, budúce predstavenia môžu dať priestor na preskúmanie možností využitia dynamických hmatových zariadení, ktoré by umožňovali simuláciu pohybu. Riešením pre budúcnosť je prepojenie predstavenia s virtuálnou alebo rozšírenou realitou poskytujúcou divákovi zážitok zo simulácie pohybu. Táto technológia im umožní „cítiť“ pohyb prostredníctvom zvukových alebo hmatových podnetov. Ďalšou z možností posilnenia edukačných komponentov je zvýšenie počtu interaktívnych workshopov pre i po predstavení, čím sa zabezpečí lepšia príprava publika.

Uvedené návrhy ponúkajú viaceré možnosti inkluzívnej prístupnosti umenia pre zrakovo postihnutých, pričom ich cieľom je čo najviac priblížiť zážitok divákovi

so zrakovým postihnutím k zážitku vidiacich divákov. Sprístupňovanie baletného umenia je dlhodobý a dynamický proces, ktorý si vyžaduje experimentovanie a prispôsobovanie sa špecifickým potrebám divákov.

ZÁVER

Prístupnosť umenia, vrátane divadla a baletu, je jedným z kľúčových aspektov, ktorý ho môže posunúť k vyššej inkluzivite a osloveniu ďalších divákov. Sprístupnenie baletu Piotra Iljiča Čajkovského *Luskáčik* v inscenácii SND divákovi so zrakovým postihnutím preukázalo, že aj klasické tanečné umenie, ktoré je vo svojej podstate silne vizuálne, môže byť sprostredkované využitím inovatívnych prístupov, akými sú audiokomentáre, brožúry s reliéfnymi ilustráciami či interaktívne workshopy.

Kľúčovou súčasťou projektu bolo vytvorenie webovej stránky *Balet pre nevidiacich*¹⁵, ponúkajúcej doplnkové informácie o baletných pózach a inscenácii alebo možnosť stiahnuť si mobilnú aplikáciu, ktorá umožňuje užívateľom prístup k audiokomentáru a ďalším doplnkovým materiálom, čím rozširuje možnosti interaktívneho a nezávislého prístupu k obsahu. Takáto webová stránka predstavuje významný krok v oblasti využívania digitálnych technológií na inkluzívne sprístupňovanie umenia.

Priblíženie baletu *Luskáčik* nevidiacim a slabozrakým divákovi sa dá vnímať i v celosvetovom meradle ako inovatívny počin, ktorý poskytol cenné podnety pre ďalší výskum v oblasti prístupnosti umenia. Popri viacerých impulzoch vyplývajúcich z výpovedí účastníkov predstavenia naznačila ich analýza aj ďalšie perspektívy sprístupňovania umenia zdravotne znevýhodneným do budúcnosti, najmä využívanie moderných digitálnych a asistenčných technológií (aplikácie, webové rozhrania a interaktívne multimédiá poskytujúce nové možnosti, ako sprostredkovať vizuálne prvky tanca cez slovo a zvuk), zintenzívnenie medzinárodnej spolupráce (profitovanie zo zdieľania osvedčených postupov a príkladov dobrej praxe medzi krajinami a inštitúciami) či rozširovanie inkluzívnych postupov a prístupov aj na iné umelecké formy tak, aby skúsenosti získané v balete bolo možné aplikovať napríklad v opere, dramatickom divadle či ďalších formách vizuálneho umenia.

Napriek dosiahnutým výsledkom a uznaniu predstavuje sprístupňovanie baletu a iného pohybového umenia rozsiahle referenčné pole pre ďalšie skúmanie a experimentovanie. Zásadné poznatky získané v tomto výskume môžu byť základom pre budúce výskumné aktivity nielen teatroológov, umelcov či špeciálnych pedagógov, ale aj ďalších odborníkov, ako sú psychológovia, digitálni inžinieri či odborníci zaoberajúci sa umelou inteligenciou.

Príspevok vznikol v rámci doktorandského štúdia na Pedagogickej fakulte Univerzity Komenského, školiteľka Jana Lopúchová, a ÚDFV CVU SAV, v. v. i., školiteľka Elena Knopová.

LITERATÚRA

- Audio described performances*. Northern Ballet. [online]. Dostupné na internete: <https://northernballet.com/accessible-performances/audio-described-performances>.
- Ballet for Blind. [online]. Dostupné na internete: <https://www.balletforblind.com>.
- BLÄSING, Bettina – ZIMMERMANN, Elisabeth. Dance Is More Than Meets the Eye—How Can Dance Performance Be Made Accessible for a Non-sighted Audience? In *Frontiers in Psychology*, 2021, roč. 12, 16. 4. 2021. DOI: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.643848>. ISSN 1664-1078.
- CAVAZOS QUERO, Luis – IRANZO BARTOLOMÉ, Jorge – CHO, Joo. Accessible visual artworks for blind and visually impaired people: Comparing a multimodal approach with tactile graphics. In *Electronics*. 2021, roč. 10, č. 3, s. 297. DOI: <https://doi.org/10.3390/electronics10030297>. ISSN 2079-9292.
- FRYER, Louise. Staging the Audio Describer: An Exploration of Integrated Audio Description. In *Disability Studies Quarterly*, 2018, roč. 38, č. 3. DOI: <https://doi.org/10.18061/dsq.v38i3.6490>. ISSN 1041-5718.
- FRYER, Louise – FREEMAN, Jonathan. Can You Feel What I'm saying? The Impact of Verbal Information on Emotion Elicitation and Presence in People with a Visual Impairment. In *Journal of Literary and Cultural Disability Studies*. 2014, roč. 8, č. 2, s. 115–129. DOI: <https://doi.org/10.3828/jlcds.2014.11>. ISSN 1757-6458.
- IACHINI, Tina. Mental imagery and embodied cognition: A multimodal approach. In *Journal of Mental Imagery*, 2011, roč. 35, č. 1, s. 1 – 26. [online]. Dostupné na: https://www.researchgate.net/publication/285819174_Mental_imagery_and_embodied_cognition_A_multimodal_approach.
- MILLS, Charles. Artistic integrity. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2018, roč. 76, č. 1, s. 9 – 20. DOI: <https://doi.org/10.1111/jaac.12413>. ISSN 0021-8529.
- NANAY, Bence. Seeing things you don't see. *CORDIS EU Research Results*, 2022. [online]. Dostupné na internete: <https://cordis.europa.eu/article/id/456227-understanding-why-we-see-things-we-don-t-see>.
- SOKOLOVÁ, Lucia. *Psychologické princípy prevencie*. Bratislava : Nivam, 2022. 13 s. [online]. Dostupné na internete: <https://nivam.sk/wp-content/uploads/2022/10/Psychologicke-principy-prevencie.pdf>.
- Standards for audio description and code of professional conduct for describers based on the training and experience of audio describers and trainers from across the United States*. Audio Description Coalition, 2009, 3. vydanie. 31. s. [online]. Dostupné na internete: http://www.perkinselearning.org/sites/elearning.perkinsdev1.org/files/adc_standards.pdf.
- Stratégia inkluzívneho prístupu vo výchove a vzdelávaní*. Ministerstvo školstva, výskumu, vývoja a mládeže Slovenskej republiky, 2021. [online]. Dostupné na internete: <https://www.minedu.sk/30864-sk/strategia-inkluzivneho-pristupu-vo-vychove-a-vzdelavani/>.
- VANDER WILT, Daniel – FARBOOD, Morwared M. Automating audio description for live theater. In *AM'19: Proceedings of the 14th International Audio Mostly Conference: A Journey in Sound*, 18. 9. 2019, s. 75 – 81. DOI: <https://doi.org/10.1145/3356590.3356603>.
- WALCZAK, Agnieszka. Audio description on smartphones: Making cinema accessible for blind people. In *Universal Access in the Information Society*, 2017, roč. 17, s. 833 – 840. DOI: <https://doi.org/10.1007/s10209-017-0568-2>. ISSN 1615-5289.

Galina Kubalová
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského
Račianska 59
813 34 Bratislava
E-mail: kupalova51@uniba.sk
ORCID 0009-0002-4860-8560

Patrik Krebs
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v.v.i.
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
E-mail: patrikk@mac.com
ORCID 0009-0007-6688-5699

Jana Lopúchová
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského
Račianska 59
813 34 Bratislava
E-mail: lopuchova@fedu.uniba.sk
ORCID 0000-0002-2951-4342