

Od Janka (Kráľa) po Jána/Janka Borodáča Javiskové stvárnenie osobností z našej histórie: dokument či fikcia...

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV, Bratislava

Abstrakt: Príspevok sa venuje problematike divadelných inscenácií o významných osobnostiach z československej politiky a umenia. Cez rôznorodé divadelné projekty viacerých divadiel a tvorivých kolektívov v nových spoločensko-politických kontextoch po roku 1989 si autorka všima dramaturgické spracovanie témy, použité umelecké prostriedky, obraznosť, vizualitu a i. Dospieva k poznaniu, že najdôležitejší je príbeh jedinca so životnými ruptúrami zasadený do širších súvislostí, vychádzajúc z bohatých materiálov dokumentačného charakteru, respektíve z umeleckej tvorby skúmanej osobnosti. Či ide o národných buditeľov z 19. storočia (Janko Kráľ, Ludovít Štúr), politikov 20. storočia (Jozef Tiso, česká politička Mílada Horáková, Gustáv Husák, Alexander Dubček) alebo spisovateľov (Dominik Tatarka, Miroslav Válek, ktorý zastával aj funkciu člena vlády na Slovensku.). Platí to aj pre zástupcov divadla: prvú slovenskú profesionálnu režisérku Magdu Husákovú-Lokvencovú a spoluzakladateľa slovenského divadla Jána Borodáča.

Kľúčové slová: dokumentárne divadlo, divadelný obraz osobností politiky a umenia, Mílada Horáková, Dominik Tatarka, Miroslav Válek, Ján Borodáč, Štátne divadlo Košice

Nové politicko-spoločenské podmienky po roku 1989 umožnili divadelným tvorcom zamýšľať sa slobodne, bez vonkajšej či vnútornej cenzúry nad scénickým stvárnením životných osudov významných osôb, ktoré mali podiel na formovaní národnej histórie. Na reflexiu odchádzajúcich či už odídených politikov, respektíve proskribovaných kultúrnych dejateľov, bol ešte krátky časový odstup. V ponovembrových rokoch sa divadelníci sústredili vo väčšej miere na západnú dramaturgiu, neraz blízko k absurdnému divadlu, no naďalej ich zaujímala téma rozkladu spoločnosti či vnútornej emigrácie. Reflexia vlastných dejín ustúpila novému trendu aj preto, že spoznať a pochopiť dejinné kontexty vývinu literatúry, divadla, jazyka a politiky sa nedá len prostredníctvom oral history, potrebné je štúdium historických dokumentov či umeleckej tvorby sledovaného obdobia.

Pri tridsaťročnom ohliadnutí sa na dramaturgiu slovenských divadiel cez prizmu inscenácií o viac či menej známych domácich osobnostiach prekvapuje, že na rozdiel od okolitých krajín ich nachádzame podstatne menej. Nie pre nezaujímavosť dramatikov, dramaturgicko-režijných tímov, ale pravdepodobne kvôli nedostatku podkladového materiálu na dramatické dielo, ktoré by oslovilo širokú divácku obec. Preto sa divadelníci upriamili na všeobecnejšie témy a osudy ľudí,

ktoré sa dovtedy predkladali prevažne v čierno-bielom videní, napríklad národní buditelia štúrovskej generácie.

Inscenácie o Jankovi Kráľovi (1994) a Ludovítovi Štúrovi (1996) v martinskom divadle¹ vyvolali v radoch mnohých činovníkov protichodné reakcie. Autor Karol Horák sa v tom čase už veľmi dobre orientoval v problematike životných peripetií a spoločensko-politickom rozhodovaní štúrovcov, preto okrem dôležitých fragmentov z ich života vytvoril pri oboch scenároch aj nadčasovú rovinu. Vznikla v prehodnocovaní myšlienok, činov a osobného zápasu v spojení s osudom národa, ktoré v prvých rokoch nového samostatného štátu zaznievali mimoriadne aktuálne. Režisér Roman Polák aj v spolupráci so scénografom Jozefom Cillerom posilnili túto zmenu paradigmy vnímania dovtedy čítankových hrdinov a vytvorili obraz pochybujúcich i hľadajúcich jednotlivcov, ktorí sa aj na pozadí historických pomerov stali tak divákom veľmi blízkymi.²

Horák v týchto dielach pracoval okrem biografických údajov aj s autentickými materiálmi a tvorbou oboch národovcov, preto majú texty viac charakter umeleckého dokumentu ako fikcie. Ale pri hre *Nebo, peklo, Kocúrko* (SND, 1995), inšpirujúc sa dvomi dielami Jonáša Záborského³ cez fiktívnu postavu samotného Záborského a jeho životného príbehu, ponúkol text plný absurdných až protirečivých situácií. Časť kritiky inscenáciu Romana Poláka neprijala, navediac sa stotožniť s postmoderným groteskným, zosmiešňujúcim pohľadom na slovenské Kocúrko, v ktorom sa ocitá okrem Dr. Fausta široké spektrum občanov rôznych zamestnaní a zameraní, ale i Pilát, Judáš a mnohí iní, dokonca aj sám Ježiš Kristus či hlasy Boha a Ducha svätého. Toto moderné mystérium, ktoré mohli niektorí diváci považovať za „zmätok“ na javisku, bol (ne)priamou metaforou politického diania a medziľudských vzťahov polovice deväťdesiatych rokov. Ani mnohí spolutvorcovia nepochopili režisérovu javiskovú hyperbolu situácií a vzťahov, keď Marián Labuda zavesený na žeriave ako Jonáš Záborský „nadáva zadubeným Slovákom“.⁴ No o desať rokov neskôr bez problémov prijali napomenutia svojich predkov, keď ten istý herec v postave kňaza Jozefa Tisa

¹ *Divný Janko* s podtitulom *Apokalypsa podľa Janka(Kráľa)* a „...príd' kráľovstvo Tvoje...“ alebo *Život, skutky a smrť proroka Ludovíta (Štúra)* našťudovalo Divadlo Slovenského národného povstania (dnes Slovenské komorné divadlo) v Martine. K postave Štúra sa Karol Horák vrátil ešte raz, hrou *Prorok Štúr a jeho tiene alebo Zjavenie, obetovanie a nanebovstúpenie proroka Ludovíta a jeho učeníkov* (SND, 2015, réžia Roman Polák).

² Prestupovanie minulosti a prítomnosti zavŕšili Martinčania projektom *Štúrovci (koncert zrušený)* z roku 2006 v réžii Doda Gombára. Inscenovaný rockový koncert zhudobnených veršov štúrovských básnikov orámovaný skúškou členov kapely odmýtzoval týchto veľikánov zo školskej literatúry a priblížil ich ako obyčajných ľudí.

³ Náboženským eposom *Vstúpenie Krista do raja* a *Faustiády* – satirickej prózy, až hyperbolicky kritizujúcej pomery v krajine počas života Jonáša Záborského.

⁴ POLÁK, R. Cesta s vrecom divadelného cukru. In: HORÁK, K., POLÁK, R. *Horák – Polák. Hovory o divadle*. Bratislava: Slovart, 2020, s. 223.

pokojným hlasom vyčítal slovenskému ľudu priveľa pijatiky, ktorá sa prejavuje na genetike ich detí, a iné ich negatívne črty národnej povahy.

Inscenácia *Tiso* Divadla Aréna (2005) je však výnimočná v tom, že skoro celý text vychádza zo zachovaných Tisových kázní, prejavov, obhajoby a iných dobových reálií. Záujem publika rástol aj po jej znovuuvedení s Mariánom Labudom ml. (2017) nielen pre divadelne pôsobivé scénické naštudovanie tejto monodrámy o kňazovi a prezidentovi prvej Slovenskej republiky (1939 – 1945) Jozefovi Tisovi, ktorého popravili roku 1947 za jeho činnosť v uvedenom období, ale pre odkrývanie našej histórie v širších spoločensko-politicko-kultúrnych súvislostiach.

Je logické, že väčšiu pozornosť verejnosti i odborníkov z určitej oblasti vyvolávajú osobnosti, ktorých politický a často i súkromný život prechádzal viacerými ruptúrami a ich politické rozhodnutia sa dotýkali širokej vrstvy obyvateľstva. Takými boli tri najvýraznejšie osoby slovenského politického života posledných šiestich dekád 20. storočia: okrem spomínanej rozporuplnej postavy slovenských dejín aj ďalší dvaja politici Alexander Dubček a Gustáv Husák. O bývalých prvých tajomníkoch Ústredného výboru Komunistickej strany Československa pripravilo inscenácie tiež Divadlo Aréna.

Od deväťdesiatych rokov minulého storočia vyšli o Dubčekovi rozsiahle vedecké štúdie a knihy, objasňujúce zrod politika, jeho silné i slabšie stránky, najmä okolnosti, ktoré umožnili jeho politický i spoločenský rast, po roku 1969 nútený odchod z funkcií a návrat na politickú scénu po roku 1989. Sám Dubček vo svojich spomienkach odkryl nielen mladosť spojenú s formovaním politického myslenia a rôzne prekážky na ceste za zmenami, ale aj viaceré okolnosti udalostí pred okupáciou Československa.⁵ Podkladových materiálov na vznik umeleckého diela je naozaj mnoho. Vynára sa však otázka, ako predstaviť na javisku či vo filme bezprostredného politika so sympatickou tvárou, schopného počúvať aj názory iných tak, aby aj mladšie generácie pochopili rozhodnutia jednotlivcov na pozadí súdobých politických pnutí v strednej Európe a zároveň, aby nepripomínal nekritické profily v čase socialistického realizmu. Tvorcovia sa v inscenácii hry Viliama Klimáčka *#dubček* (2018, réžia Michal Škočovský) rozhodli pre rámec divadelnej skúšky. Mladí herci počas prvého čítania nového textu vystupujú z postáv a komentujú Dubčekov postoj a súvisiace historické udalosti.⁶ Dialóg a prehovory dopĺňajú dobové archívne filmové zábery, často bez širšieho osvetlenia, ktoré by posúvali inscenáciu k dokumentárnemu divadlu. Ilustratívnosť rozprávania podporujú aj monologické výstupy interpretov zdieľajúce ich rodné príbehy.

⁵ DUBČEK, A. *Nádej zomiera posledná: z pamätí*. Editor Jiří Hochman. Bratislava: Národná obroda, a. s.; Práca, spol. s r. o., 1993. Preložené z amerického originálu *Hope Dies Last: The Autobiography of Alexander Dubcek* (New York 1993).

⁶ Paralela so spomínaným martinským projektom *Štúrovci (koncert zrušený)*.

Paralelne s inscenáciou vznikol aj film *Dubček*⁷ slovensko-českej koprodukcie (2018), ktorý tiež využíva prelínanie Dubčekových spomienok s politickým dianím a výberom navonok nezávažných, ale dôležitých faktov v jeho rodine. Diváci tak mohli porovnať prístup tvorcov k tejto téme, ako aj rozdiely v použití výrazových prostriedkov divadla a filmu. Hoci obe diela pracujú s dobovým obrazovým aj dokumentárnym materiálom i fikciou, nepodarilo sa v nich vytvoriť dramatický konflikt príbehu či vo vnútri titulnej postavy. Pravdepodobne preto, že sa priorityne sústredili na udalosti roka 1968. Akoby rezignovali na priblíženie zložitých súvislostí medzinárodnej a domácej politiky s jej vnútornými spletitosťami.

Obe diela presahujú do normalizácie (film aj po jej skončení), rovnako ako staršia inscenácia *Dr. Gustáv Husák: väzeň prezidentov, prezident väzňov* (2006, Divadlo Aréna, réžia Martin Čičvák). V čase jej vzniku ešte neboli zverejnené mnohé pozoruhodné skutočnosti a súvislosti z domácich, no najmä ruských archívov, ktoré osvetľujú myslenie a rozhodovanie Gustáva Husáka v role politika.⁸ Možno aj preto sa Viliam Klimáček pri hre pre Divadlo Aréna rozhodol pre divadelno-metaforický obraz-fikciu poskladanú z viacerých známych faktov a dokumentov. Tri dôležité etapy Husákovho života (predvojnový intelektuál, aktívna stranícka práca počas vojny a bezprostredne po nej, zatknutie a deväťročné väzenie a opätovný vzostup až do najvyšších funkcií v štáte) rozčlenil do troch postáv (s tromi interpretmi), ktoré vytvárali akési Husákovy alter egá. Nevstúpili do vzájomného konfliktu, hoci autor spomína viaceré významné predely politikovho života, no nepodarilo sa hlbšie pretlmočiť komplikovanosť doby a Husákovkej osoby. Cieľom tejto divadelnej výpovede nebolo prehodnocovanie Husákových postojov a konaní, táto úloha zostala na divákoch, na ich vedomostnom zázemí a osobných skúsenostiach.

Ako však zobrazíť na scéne politikov, ktorí navonok prežili život s menším počtom spoločenských a osobných ruptúr? Vyšli o nich mnohé štúdie, knihy, ale pre divadlo nie sú inšpirujúci. Napríklad Vladimír Clementis, politik a minister zahraničných vecí povojnového Československa, ktorého v roku 1952 odsúdili na trest smrti so skupinou okolo Rudolfa Slánskeho a aj popravili.⁹ Na druhej

⁷ Námet Luboš Jurík, scenár Viliam Klimáček, Luboš Jurík, réžia Laco Halama. Viac o divadelnej inscenácii a filme PODMAKOVÁ, D. Alexander Dubček Twice – an (Un)Known Side of Him: Selected Facts and Connections in Drama and Film Fiction Package. In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 242 – 266. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.2478/sd-2018-0015>.

⁸ Najmä monografia MACHÁČEK, M. *Gustáv Husák*. Praha: Vyšehrad, 2017. Pripomeňme, že Husák sa po prvý raz na scéne slovenských divadiel objavil v trnavskom Divadle pre deti a mládež (dnes Divadlo Jána Palárika v Trnave) v scénickej montáži *Epizóda 39 – 44*, vychádzajúcej z diela Dr. G. Husáka *Svedectvo o Slovenskom národnom povstaní* a z dobovej tlače (scenár Ondrej Šulaj).

⁹ Produkcia komornej divadelnej hry Petra Štrelingera *Hádička* (Agentúra Alfa, 2002) sa udiala v minimalistickom prevedení v priestoroch bývalého bratislavského V klubu. Tvorcovia nemali ambíciu o politické divadlo, resp. o vyrovnávanie sa s minulosťou. Napriek tomu dialóg Lídy Clementisovej a jej manžela, opierajúc sa o ich listy z väzenia (knižne vydané v roku 1968), na

strane Milan Rastislav Štefánik nemá núdzu o scénické podoby,¹⁰ v ktorých sa zväčša prelínajú udalosti z osobného a vedeckého života s poslaním a činmi politika, ktorého tragická smrť je dodnes predmetom rôznych konšpiračných teórií.

Sprítomnenie/priblíženie význačných jednotlivcov politiky či kultúry na javisku je ťažšie v tom prípade, ak tvorcovia v príbehu týchto ľudí nenachádzajú dostatočný materiál na dramatické spracovanie, čo vedie k lineárnejšiemu prerozprávaniu časti života (divadelný projekt o Clementisovi).

Ale aj dostatok podkladov, z ktorých inscenátori chcú utkať rozprávanie o jednej osobe zasadené do väčšieho úseku dejinných súvislostí, sa môže prejavíť ako problém. Ako príklad spomeňme multimediálnu tanečnú inscenáciu *Milada Horáková* choreografa a režiséra Ondreja Šotha (ŠD Košice, 2020). Projekt uvedený pri príležitosti 70. výročia popravy českej političky priam zahľucuje diváka slovom, obrazom, ich rýchlymi strihmi, množstvom metafor a rozmanitosťou hudby (od ilustratívne budovateľskej po významovo znásobujúcej atmosféru). Autori libreta Zuzana Mistríková a Ondrej Šoth sa nesústredili len na politický proces či úryvky Horákovvej listov písaných vo väzení pre najbližších (rodina ich dostala až po roku 1989), ale pokúsili sa predstaviť aj formovanie politického presvedčenia hlavnej hrdinky,¹¹ ktoré vychádzalo z Masarykových myšlienok a jeho odkazu rozvíjania slobodného demokratického štátu. V snahe čo najviac strednej a mladšej generácii osvetliť časť československých dejín, Ondrej Šoth potlačil do úzadia tanec a pohybový prejav a zameral sa na slovo a vizuálnosť obrazov, nadobúdajúcich rôzne symboly. Scénografi Jaroslav a Miroslav Daubravovci zväčšili nevelký štúdiový priestor zrkadlami, scénickým prvkom, ktorý za posledné roky už zovšednil a stratil na apelatívniosti. Jednoduché, no neustále preskupovanie častí scény, vytvárajúcich variabilitu priestoru, spolu so zvukovými efektmi (štekot psov, dobové piesne), nadmerné používanie červenej farby, svietenie zospodu a i. vŕhajú hercov do pozície akýchsi strojov v mašinérii dejín.¹² Neustály nápor na diváka (sediaceho na dlhších protiľahlých stranách

pozadí osobných spomienok a informácií o rodine a ich pretrvávajúcích citoch, odkrýva mnohé udalosti, ktoré mali vplyv na uväznenie ministra zahraničných vecí Clementisa a jeho odsúdenie na smrť (napr. Clementisova kritika sovietsko-nemeckého paktu v roku 1939, pôsobenie v Paríži a v Londýne počas druhej svetovej vojny a i.). Clementis do konca života veril, že sa jeho Hádička (Lída) dožije o desať pätnásť rokov „socialistickej Európy“, nezmieňuje sa o vernosti KSČ, ani o krivde, kým ona si priznáva, že je vinná za jeho smrť (na popud Viliama Širokého a Klementa Gottwalda ho koncom roka 1949 v New Yorku prehovorila, aby sa vrátil do Československa).

¹⁰ Okrem činohry (Radošínske naivné divadlo: *Generál*, 2004; Divadlo Andreja Bagara Nitra: *Štefánik – slnko v zatmení*, 2007) vznikla aj opera (Združenie pre súčasnú operu: *Posledný let*, 2001) a tanečné, neskôr aj multimediálne divadlo – Štátne divadlo Košice, balet: M. R. *Štefánik*, 2007, 2019).

¹¹ Členka Československej strany socialistickej pôsobila aj mimo politických kruhov, venovala sa rodinnému právu, zrovnoprávneniu nevydaných žien, slobodných matiek, postaveniu žien v zamestnaní, nemanželským deťom a i., zastupovala Československo vo viacerých medzinárodných organizáciách.

¹² V inscenácii možno postrehnúť odkazy na sovietsku divadelnú avantgardu a na postupy ruského

hľadiska Malej scény ŠD), aby pozeral a paralelne počúval častejšie vo forte ako v citlivom využívaní modulácie hlasu, otupuje desivost príbehu a zlomy dejín.¹³ Poldruhodinová produkcia je najpútavejšia vo vizualite, závislej od schopnosti percipienta porozumieť a odčítať všetky znaky a nestratiť sa v tom množstve nápadov.¹⁴ *Milada Horáková* v porovnaní s predchádzajúcimi projektmi košického baletu (napr. *M. R. Štefánik; Denník Anny Frankovej*, 2017) je slovné i obrazovo najbohatšia. Aj tu, ako pri *Denníku Anny Frankovej*, si režisér vypomáha činohernými hercami, z ktorých sa v tomto „nebe, pekle“ podarilo vyhnúť jednostrunnosti prejavu len Alene Ďuránovej.

Jej kreácia nie je a ani nemôže byť v tom multižánrovej prevahe obrazu a zvuku vo výpovedi taká silná ako Milada Horáková Sone Červenej v netradičnej opernej inscenácii pražského Národného divadla *Zíttra se bude...*¹⁵ Libreto sa skladá z autentických dokumentov a sústreďuje sa na prípravu a samotný súdny proces. Aleš Březina sa pri komponovaní hudby zámerné vyhol psychologizácii postáv, ich duševnému stavu, cestu našiel v interpretácii materiálov/textu.¹⁶ Soňa Červená až s mrazivým odstupom tlmočí ich obsah – od mechanického prednesu neviazanej reči, recitatívov, cez emocionálnejší prejav (ako otec, sčasti dcéra) po posledné vyrovnané slová odsúdenej, prednesenej na súde, i v odkaze pre dcéru. Navonok nezáživné texty (dokumenty, obžaloby, rozsudky), vo svojom obsahu plné dramatického napätia, zachytávajú dobu a jej vnútorný mechanizmus v nadväznosti na nové poznatky z tohto procesu.¹⁷ Mašinériu prípravy procesu a mediálny tlak na verejnosť (podpisovanie predtlačných nenávisťných vyhlásení proti obžalovaným) odzrkadľuje aj hudba, osobitne jej rytmus. Okrem dvoch interpretov na javisku (Soňa Červená a kontratenor Jan Mikušek, predstavujúci svet zla), dôležitú rolu hrá dievčenský zbor (Canti di Praga) sivej, anonymnej, slepo poslúchajúcej masy spoločnosti a Kühnov detský spevácky zbor so zakrvavenými zásterami, čiernymi pionierskymi šatkami a na čierne namaľovanými

režiséra Jurija Petroviča Lubimova z legendárneho moskovského Divadla na Taganke, ale nepriamo aj na legendárnu *Tančiareň Činohry SND* (2001, réžia Martin Huba), okrem iného prechod z uvoľnenej atmosféry v kaviarni do dusivej dobovej atmosféry, tancujúce páry, nastupujúce zlo/fašizmus, československá vlajka a i.

¹³ Najvýstižnejšie priblížila inscenáciu BRATHOVÁ, B. Pamäť dejín ako výstraha do súčasnosti. In: *Opera Slovakia*, 17. 2. 2020 [online]. [cit. 28. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/pamat-dejin-ako-vystraha-do-sucasnosti/>.

¹⁴ Autorka vychádza z viacnásobného sledovania záznamu inscenácie v čase opatrení v súvislosti so šírením nákazy COVID-19 spôsobenej koronavírusom.

¹⁵ Libreto a hudba Aleš Březina, libreto a réžia Jiří Nekvasil, scéna a kostýmy Daniel Dvořák, Divadlo Kolowrat, 2008.

¹⁶ Pozri viac BŘEZINA, A. – JŮZOVÁ, M. Zíttra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [cit. 18. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zittra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.

¹⁷ Objavenie filmového záznamu z vykonštruovaného procesu, obžaloba vtedajšej prokurátorky a i.

perami. Ich detské, ešte nevyvinuté hlasy sú jasným obrazom – metaforou vtedajších rýchloškoliacich (sa) prokurátorov. Scénograf oddelil divákov od toho zla spreď niekoľkých desaťročí tenkou stenou zo semireflexnej fólie, ktorej priehľadnosť sa mení podľa situácie (zrkadlí aj tváre divákov).¹⁸

Operné poňatie tragickej udalosti Gottwaldovho režimu je jednou z možností, ako sa dá pristupovať k traumatizovanej téme (aj preto, že jej obeť sa toľko angažovala v prospech rodiny) ako memento pred prípadným opakovaním sa, hoci aj v inej podobe. Do uzavretého tvaru s minimalistickými prostriedkami sa do sedemdesiatich piatich minút nedostala Horákovej rola političky a jej aktivity v oblasti sociálnej práce. Tých sa vzdali aj bratislavskí tvorcovia inscenácie *Milada* (Kabinet audiovizuálnych divadelných umení a SND, 2020) v réžii Matúša Bachynca, ktorí sa sústredili na zasadenie tragédie do rodinného kruhu. Prelínanie úryvkov z archívnych dokumentov a textov osvetľujúcich situáciu, v ktorej sa nachádza hlavná postava, jej zdanlivé oživenie doma v dobovom scénografickom riešení bytu/izby vracajú diváka do ilustratívnej divadelnej poetiky o polstoročie dozadu. Hostujúca Vladena Škorvagová ako Milada Horáková v snahe o odstup od postavy, o čistú racionalitu úlohy vyčlenila z prejavu ľudský emocionálny rozmer, no zostáva v akomsi křči křiku, poučovania, absencie úprimného vzťahu k rodine (dokonca aj pri interpretácii posledného listu dcére).

Tri rozdielne prístupy k zobrazeniu obeť vykonštruovaného procesu okrem odlišnosti žánrov, kreativity tvorcov a danosti hercov odkryli cieľ či schopnosť divadelného kolektívu zživotniť človeka v širšom kontexte. Divadlá sa neraz uchýlia pri javiskovom stvárnení osobnosti s tragickým koncom k ľúbivejšiemu obrázku, ktorý zaujme a osloví široké publikum, hoci kritika má odmietajúci názor. Takým prípadom bolo napríklad pripomenutie Karla Hašlera, herca Národného divadla v Prahe, ktorý zároveň hral a spieval vo svojom kabarete, ale pre (vtedajšiu) nezlučiteľnosť vysokého a nízkeho umenia musel z Národného odísť. Hra Pavla Kohouta je vybudovaná z množstva výstupov zo života tohto obľúbeného medzivojnového českého umelca, ktorý na základe udania za spievanie protifašistických zľudovených pesničiek proti nemeckým okupantom zahynul v koncentračnom tábore.¹⁹ Inscenácia pražského Divadla na Vinohradoch (2013, obnovená premiéra 2019, réžia Tomáš Töpfer) pripomína viac revue ako dramatický útvar, miestami vyznieva ako gýč, vrátane výstupu za ostatným drôtom v typickom táborovom oblečení s množstvom aktuálnych narážok na súčasných spevákov a politikov. Nech bol už názor teatroológov na *Hašlera...* akokoľvek kritický, divadlu nemožno uprieť zásluhu na tom, že publiku pútavo sprístupnili životné anabázy jedného z českých vlastencov – pesničkára, herca, skladateľa,

¹⁸ Z inscenácie *Zitra se bude...* pripravili aj filmový záznam (2010).

¹⁹ Hašler prepožičal svoje meno známym cukrikom proti kašľu, keď ich pôvodný názov zákazníkov nezaujal.

spisovateľa, dramatika a režiséra, autora napr. známych piesní *Po starých zámeckých schodoch*, *Čí je Praha? Naše!*, *Svoboda je Svoboda* a i.²⁰

Mesiac po premiére sa v roku 2013 odohrával v sále divadla cez prestávku *Hašlera...* ďalší príbeh nepriamo nadväzujúci na tému inscenácie. Časť publika prichádzala k riaditeľskej lóži na prízemí, kde sedeli ikony českého herectva: manželia Luděk Munzar a Jana Hlaváčová. Diváci trpezlivo stáli v rade, aby mohli podať ruku špičkovým hercom, ktorí sa stali symbolom občianskej statočnosti.²¹ V súvislosti s touto udalosťou, navonok nekorešpondujúcou s témou príspevku, sa vynára otázka, či existuje na Slovensku taká autorita, ktorú by verejnosť spájala s novodobým národným povedomím, umeleckej vyspelosti a stavovskej hrdosti.

Na ceste k „otcovi“ slovenského divadla

Sledujúc Hašlerove peripetie s neprajníkmi a predstaviteľmi moci počas Protektorátu Čiech a Moravy,²² sa vynárajú z pamäti významné divadelné inscenácie o domácich umeleckých osobnostiach už po roku 1989. Jednou z prvých bol projekt banskobystričského Bábkového divadla Na rázcestí: *Dojímate ma veľmi...* s výstižným dodatkom v zátvorke: *Fragmenty zo života a diela Dominika Tatarku* podľa scenára Ivety Škripkovej (1992), o päť rokov neskôr inscenácia Romana Poláka o básnikovi, politikovi, trnavskom rodákovi Miroslavovi Váľkovi na javisku Trnavského divadla (dnes Divadlo Jána Palárika, 1997) a v novom miléniu výnimočná javisková performance Slávy Daubnerovej *M. H. L.* (Divadlo P.A.T. a Štúdio 12, 2009).

Tatarka, Válek i Magda Husáková-Lokvencová prežili odlišné životy s pomyselným spojivom viacerých objektívnych a subjektívnych zvrátov na pozadí spoločensko-politického diania. Pre divadlo sa dá z nich vyabstrahovať silná téma, ktorá je pri inscenáciách/obrazoch o výnimočných tvorcoch s príbehom vonkajších i vnútorných rozporov najdôležitejšia, je východiskom pri inscenačnom texte. Najťažší profesionálny, ale aj ľudský osud z týchto troch umelcov prekonala Magda Husáková-Lokvencová, prvá žena politika Gustáva Husáka. Kým bol manžel vo väzení, musela sama vychovávať dve deti a zároveň pra-

²⁰ Pozri o K. Hašlerovi dokument z roku 1979. In: <https://www.youtube.com/watch?v=fi5NNeySs68> [cit. 15. 3. 2021].

²¹ Hoci ako jedni z mála umelcov nepodpísali tzv. Antichartu, ktorá odsudzovala Chartu 77, po zmene režimu z toho politicky nezažili. Začiatkom roka 1990 odišli z pražského Národného divadla na protest proti jeho novému smerovaniu.

²² V českej kultúre možno nájsť viacero predstaviteľov, ktorí počas druhej svetovej vojny doplatili na svoj pôvod či na pomoc odboju a skončili v koncentračných táborech (o. i. režisér Viktor Šulc – po Mníchovskej dohode a vyhlásení autonómie Slovenska musel ku koncu roka 1938 odísť zo SND a z krajiny, herečka Anna Letenská popravená v rámci hejdrichiády).

covať, zarábať, pritom sa odborne dovzdelávala. Sláva Daubnerová vychádzala z historických dokumentov, teatrologických štúdií, zo sprístupnenej osobnej korešpondencie, z fotografií, filmových žurnálov a i. Bohatosť materiálu, ale nie jeho komplexnosť²³ môže tvorcu obmedzovať pri dôslednom dodržiavaní dokumentárnej formy výsledného tvaru, ale aj inšpirovať pri výbere divadelných prostriedkov. Perfomerka Daubnerová sa rozhodla pre komorný priestor, pracovala najmä so slovom, ktoré podala prevažne staticky s odstupom od citov a prežívania, resp. s miernym fyzickým konaním. Strohý ženský účes s jednoduchým dámskym kostýmom s bledou blúzkou vystihoval osobnosť M. H. L., jemné náznaky i metafory vyjadrovali chvíľky šťastia s obratmi a životnými rodinnými a profesionálnymi zmenami. Najvýznamnejším prvkom na scéne sa stali papiere (od listov, ktoré si vymieňali s priateľkami, priateľmi, manželom a otcom ich detí cez režijné knihy a i.). Filmové strihy mierne dynamizovali monologickú výpoveď o manželke, ľavičiarke, matke, autorke, divadelníčke, múzejnej pracovníčke, ktorá bola jasne čitateľná a pozitívne ju prijala aj odborná obec.²⁴

Inscenácia o rovesníkovi Husákovej-Lokvencovej (len o tri roky staršom) Dominikovi Tatarovi sedemnaásť rokov predtým bola oveľa zložitejšia. Text vychádza síce z jeho kníh, informácií o detstve a neskorších rokoch, ale skladba komponovaných fragmentov dávala a dáva tušiť rôzne interpretácie zlomov Tatarovho života. Na ne malo zásadný vplyv okolie (nielen počas jeho študijného pobytu v Paríži, ale aj spolupracovníci, priatelia) a doba, napr. päťdesiate roky, s ktorými sa autor vyrovnal vo svojom diele *Démon súhlasu*. Ako napovedá podtitul banksobystrickej inscenácie, zväčša zostrojenej z jeho slov, tvorcovia sa venovali spojitosti autora k vlastnej rodine, k zmyselnosti (obe línie sú popretkávané vzťahom k viere, cirkvi), erotike a napokon postojom k spoločensko-politickým pomeroch danej doby. Tatarka každú etapu života, myslenia a pocitov vniesol do svojej tvorby buď priamo, alebo prostredníctvom obraznosti, (seba)irónie, najčastejšie písuc v prvej osobe. Jeho autobiografické diela nesú prvky štylizácie, vrstvenia obrazov, inotajov, ktoré čitateľ odhalí až po bližšom štúdiu širších kontextov.

Táto hyperbolická fikcia skrytej Tatarovej spovede tri roky po smrti autora sa premieta aj do inscenácie Mariána Pecka, uvádzanej v štúdiomom priestore z troch strán uzavretého obdĺžnika, kde diváci sedeli na dlhších protifaľných stranách. Okrem slova interpreta hlavnej postavy – spisovateľa Dominika, ktorého

²³ Je logické, že divadelníci nezískajú od rodiny všetky materiály kvôli možnosti vytrhnutia navonok nepodstatnej informácie z rodinného kontextu, ako aj širších politicko-spoločenských súvislostí, ktoré by mohli vyvolať nežiaduce účinky. Od smrti Magdy Husákovej-Lokvencovej ubehlo vyše polstoročie, no od skončenia politického života jej bývalého manžela, ktorý neskôr zastával najvyššie funkcie v štáte, podstatne menej. Napokon ešte nie sú sprístupnené ani všetky moskovské dokumenty z konca 40. a 50. rokov.

²⁴ Pozri viac napr. PODMAKOVÁ, D. Theatrical Documentary of Performance Art. In *Human Affairs: Postdisciplinary Humanities and Social Sciences Quarterly*, 2013, vol. 23, no. 1, p. 81 – 90.

pohostinsky stvárnil Ján Kožuch, významnú úlohu tvorila scénografia Jána Zavarského a kostýmy Evy Farkašovej. V priebehu odvíjania deja v piatich fragmentoch nadobúdali viacero vrstiev symbolickej a metaforickej roviny. Drevo, voda (tú nachádzame aj v Tatarkových dielach), slama, biele plátno, kameň, lístie, biela, čierna a červená farba častí odevov s nenápadnými, no významnými detailmi prvkov a doplnkov spolu s gestom, komponovaným obrazom, dostatočne vyjadrovali literátovu krížovú cestu životom. Navonok krehká Viera Dubačová stvárnila niekoľko podôb Ženy z jeho diel, ostatní účinkujúci s maskami i bez nich, predstavovali viacero postáv (biskup, miništranti, úradníci, sluha či rozprávač zanni z *commedie dell'arte*, zástupcovia poslušných činovníkov zložitých politických období).

Režisér Pecko neustále zlomy v politike, v myslení a obracaní kabátov vyjadril v dynamizujúcom obiehaní mladých ľudí na kolieskových korčuliach okolo pomyselne uzatvoreného priestoru. Tvorcovia pútavo obrazne i slovom previedli diváka od spomienok na detstvo cez obrazy o zmysloch a zmyselnosti Dominika Tatarku cez žalospev o človeku na pozadí doby a jej aktérov až k jeho koncu.²⁵ Dal sa z nich utkať životný príbeh človeka, ktorý mal vieru (i v stranu), no sklamal seba aj ich a ako konštatuje rozprávač *Démona súhlasu*, Bartolomej Boleráz, kedysi vraj svedomie ľudu, až sa z neho stal stroskotanec. Nie každý divák odčítal všetky odkazy a súvislosti, niektorí mladší hľadali vo výtvarných obrazoch, napríklad jasnejší výklad niektorých zlomov Tatarkovho myslenia.²⁶ Dnes po opätovnom navrátení sa k záznamu inscenácie a s hlbšími vedomosťami o tvorbe a živote tohto spisovateľa, ktorý nikdy nebol a ani nemohol byť politikom, si netreba už klásť tieto otázky.²⁷

Názov posledného fragmentu *Elégia o samote*, ale aj pocitu z neho, pripomína život iného spisovateľa umelca, ktorý bol v čase normalizácie v čele rezortu kultúry na Slovensku – Miroslava Válka. Kým Tatarka sa v tom čase nedobrovoľne ocitol vo vnútornej emigrácii so zákazom publikovania vo svojej vlasti, Válek na očiach verejnosti rozhodoval o veciach kultúry, no časom aj on pociťoval zvláštnu osamelosť odzrkadľujúcu sa v jeho umeleckej tvorbe. Inscenácia a text Romana Poláka *Robinson hľadá loď, ktorá stroskotá* (1997, Trnavské divadlo) o najrozpornejšej osobnosti novodobej slovenskej kultúry z hľadiska novej spoločenskej situácie, vyvolali rozličné, kontrastné názory na interpretáciu básnika a introverta v politike i v najvyššom vedení Komunistickej strany Slovenska, ktorý – obrazne povedané – hral pomyselné šachové zápasy s oponentmi i niektorými spolupracovníkmi.

²⁵ Výstižný opis inscenácie zanechal LEHUTA, E. Tatarka ako divadlo. In: *Javisko*, 1993, roč. 25, č. 1, s. 6 – 8.

²⁶ Aj v súvislosti s jeho funkciou tajomníka vo Zväze československých spisovateľov (1949 – 1951), publikované stotožnenie sa s procesom proti Slánskemu, Clementisovi a i.

²⁷ O tvorbe Dominika Tatarku vyšlo od premiéry roku 1992 viacero štúdií (najmä v časopise *Slovenská literatúra*) a samostatných knižných vydaní, z ktorých spomeňme napríklad BÁTOROVÁ, M. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote: sloboda a sny*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2012.

Tento motív prechádzal celou hrou aj inscenáciou (základom je dialóg Šachistu s Válkom a ďalšími postavami), akoby chcel Polák naznačiť akúsi (seba)obetu človeka, ktorý na začiatku normalizácie zaujal pozíciu ministra, aby v prípade iných osôb na tejto stoličke zabránil väčším represiam voči tvorcom, nenadbiehajúcim novému politickému režimu. V texte uplatnil viaceré biografické fakty, spomienky dcéry, spolupracovníkov (obdobne pracoval aj Patrik Lančarič v dokumentárnom filme *Válek*, 2018), zakomponoval doň aj Válkovu poéziu. Prvá časť vyznela divadelnejšie (zdvojenie básnikovej dcéry herečkou a bábikou), druhá ako sebaspytovanie na konci života za vlastné činy a postoje v role ministra, najmä vo vzťahu k umelcom, ktorým nemohol a či nechcel v rokoch svojej funkcie²⁸ pomôcť. Symbolická postava Smrti ako jeho spoločníka v úrade či po ochorení a približujúcej sa smrti ho sprevádzala aj v živote (samovražda druhej manželky) a i.

Bezprostredne po premiére, ako aj na diskusii v divadle sa ukázal rozdielny názor literátov a divadelníkov na spracovanie života Miroslava Válka. Prví požadovali polemickejšie, kritické nahliadanie na politiku Válka, pri konkrétnej postave z dejín slovenskej kultúry uprednostňovali dôležitosť kritických faktov prehodnocovania predchádzajúcich desaťročí z pohľadu proskribovaných umelcov (ale aj to môže byť sporné vzhľadom na pravdivosť či autenticitu oral history a selekciu faktov) pred hodnotením/výberom divadelných prostriedkov. Variovanie znakov, metafory, zdvojovanie významovej roviny, zhmotnenie fikcie pomyselných postáv konkrétnym hercom/herečkou, intonácia, pauza, gesto, mimika... to všetko dopovedávalo vypovedané i nevyslovené.

O tom sme sa mohli presvedčiť pri projekte *Borodáč alebo Tri sestry*, ktorý činohra Štátneho divadla v Košiciach kvôli pandémie uviedla premiérovu až v januári 2021.²⁹ Ján Borodáč nie je v povedomí verejnosti taký známy ako Tatarka a Válek alebo spomínané postavy slovenskej (a sčasti aj českej) kultúry.

Ojedinelosť tejto inscenácie tkvie v dosiaľ neuplatnenom prístupe: prípravný tím oslovil divadelníkov Karola Horáka a Michala Ditteho a mladého filmára Michala Baláža o podkladové texty s požiadavkou o zachovanie istých (auto) biografických prvkov, a u skúseného Horáka aj o odkaz na Borodáčovu inscenáciu Čechovových *Troch sestier* (1952), z ktorej sa uchovala režijná kniha. Každý z autorov použil istú dávku fikcie, ktorá vznikla aj ich výberom a usporiadaním vybraných faktov. Režisérka Júlia Rázusová tieto texty rozstrihala priam po replikách, čím vznikol tvar zložený prevažne z knižne vydaných Borodáčových spomienok³⁰ a z dôsledných poznámok v jeho režijnej knihe.

²⁸ Prvý minister kultúry Slovenskej socialistickej republiky (od januára 1969, v decembri 1988 dobrovoľne odstúpil).

²⁹ Premiéra sa uskutočnila online.

³⁰ BORODÁČ, J. *Spomienky*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995; BORODÁČ, J. *Pamäti: 1945 – 1964*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1975. Niektoré pasáže z tejto knihy prezal vydavateľ aj v roku 1995.

Ráмец inscenácie tvorí skúška *Troch sestier*, popretkávaná rozprávaním Borodáča a hranými vtipnými čriepkami z jeho pamäti a iných materiálov. Dramaturgia³¹ sa sústredila na košické obdobie Jána Borodáča, ktorého Ladislav Novomeský a Andrej Bagar poslali v roku 1945 z Bratislavy do Košíc. Bývalý šéf činohry SND ťažko znášal toto rozhodnutie, preto na viacerých miestach sa inscenáciou vinie jeho zatrpknutosť pre nútený odchod do divadla, ktoré bolo treba budovať v podstate od začiatku. Košickí divadelníci sa vyhýbajú politickým kontextom,³² napriek tomu odokrývajú mnohé skutočnosti zo začiatkov slovenského profesionálneho divadla.

Herci stvárňujú viaceré postavy zo života Borodáča i Čechovovej hry, bezproblémovo prechádzajú z roly do roly, sú ohybní, tvárni, prispôsobiví dobe a slovníku postavy, dokážu byť vážni, hraví, (seba)ironickí. Výstupy na javisku s časťou repliky scénografického riešenia *Troch sestier* z roku 1952 plynulo prechádzajú jeden do druhého, miestami sa aj prelínajú (scénosled spätnej rekonštrukcie je dosť zložitý), poslušne plnia Borodáčove striktné, priam učiteľské pokyny z režijnej knihy (jeden krok dozadu, jeden dopredu a i.).

Spomína sa aj Konštantín Sergejevič Stanislavskij, ktorého mierne parodujú ako jediný vzor tohto slovenského herca a režiséra, zaznie tiež Borodáčov odmietavý názor na predstaviteľa sovietskej (dnes ruskej) avantgardy Vsevoloda Emilieviča Mejerchoľda. Až je nám ľúto javiskového skostnateného, miestami nervného, ale aj príjemného pána, ktorý si v skutočnosti i na košickej scéne až do smrti myslel, že na jeho pleciah leží celé slovenské divadlo. Usmievame sa nad paródiou starých českých profesorov, napríklad Jaroslavom Kvapilom a ďalšími.

Filmový strih časovo nesúvisle radených faktov spolu so situáciami počas skúšok (nesúhlas s režisérom, jeho poučujúcou a predhrávajúcou manželkou Oľgou, prejavujúce sa milostné vzťahy medzi členmi súboru a i.) si vyžadujú divákovu pozornosť na odlíšenie paródie od skutočnosti. Z tejto mierne štylizovanej divadelnej výpovede so zreteľným odstupom tvorcov od mnohých faktov a súvislostí je čitateľný zámer priblížiť publiku významného divadelníka svojej doby, ktorý vzišiel z absolútnej chudoby s odhodlaním venovať celý svoj profesionálny a súkromný život slovenskému divadlu podľa najlepšieho vedomia a svedomia.

Pri porovnávaní s jeho českými rovesníkmi, napríklad Karlom Hugom Hilárom, o ktorom len nedávno vznikla pozoruhodná inscenácia *Za krásu* (2019, réžia Daniel Špinar) v pražskom Národnom divadle, boli košickí divadelníci v nevýhode. Hilar písal vo svojich článkoch v dvadsiatych rokoch 20. storočia už o potrebe nového myslenia a postupnom odklone od psychologického herectva. Ján

³¹ Najmä Peter Himič v spolupráci s Miriam Kičiňovou za odbornej konzultácie Karola Mišovica.

³² V Bratislave si mnohí pamätali Borodáčove návštevy na Úrade propagandy, jeho úzku spoluprácu s Tidom J. Gašparom, okrem iného autorom známeho prejavu pre generála Ferdinanda Čatloša, ktorý v deň vypuknutia SNP vyzýval slovenské obyvateľstvo neklásť odpor nemeckému vojsku.

Borodáč mal v tom istom čase pred sebou ešte len obrodeneckú úlohu: ukotviť na javisku SND slovenský jazyk a učiť mladých adeptov základy herectva inšpirované Stanislavského systémom. Inscenátori vzťah k Borodáčovi, ktorý chcel v živote niečo dokázať, vždy vyniknúť a vo svojich pamätiach píše o sebe a svojej žene v podstate pozitívne, niektoré spomienky sú detailnejšie (chudobné pomery, z ktorých vzišiel, prijímacie pohovory na pražské konzervatórium, nočná návšteva Andreja Bagara a i.), inde sa vyhýba objektivizujúcemu pohľadu na slovenské divadlo po druhej svetovej vojne, budujú s odstupom a vlastným názorom 21. storočia. Dôkazom je radenie výstupov, replík, prirodzený, neskôr šťastí ilustratívny (mladosť), aj deklamačný (štúdiá v Prahe) herecký prejav členov kolektívu v obrazoch Borodáčových spomienok, ako aj úsmevné scény z ciest Slovenského národného divadla II, tzv. Maršky. Hrané spomienky sa prelínajú so skúškou *Troch sestier* (miestami nadväzujú na Čechovove repliky, korešpondujú s túžbou Borodáča odísť do veľkého mesta s divadlami a i.) s ústrednou postavou režiséra Borodáča. Tvorcovia sem umne a pôsobivo zakomponovali Borodáčov výklad postáv tejto Čechovovej hry a režijné postupy na základe poznámok v režijnej knihe, skrze ktorých herci-interpreti vyjadrujú svoj postoj na jeho neraz priam školácke postupy aj názory.

Napriek tomu sympatizujeme s hosťujúcim Matejom Erbyom v hlavnej postave a jeho náprotivok tzv. Prvý (odkaz či zhmotnený duch učiteľa Jána Borodáča v sále Štátneho divadla), čítajúceho z papiera (spomienky, zasahovanie do skúšky či deja) miestami povýšeneckým hlasom s osobitným prízvukom slovenčiny, vnímame skôr ako nepodarenú interpretáciu človeka-pedagóga Borodáča. Usmievame sa nad vtipnými i smutnými divadelnými obrazmi reminiscencií, na ktorých okrem Oľgy Borodáčovej, pôsobiacej ako katalyzátor medzi kolegami a manželom, sa podieľajú všetci, zostávajúci na pôde divadla bez ambícií spoločensko-politických súvislostí.

Košická inscenácia *Borodáč alebo Tri sestry* naštudovaná v Roku slovenského divadla (2020) je generačnou dynamizujúcou výpoveďou, slovom, ale aj množstvom metaforických obrazov či len jednotlivých znakov, pripamätáva slávnú inscenáciu Čechovovej hry na tom istom javisku z roku 1952, otvoriac dvere do skúšobného procesu jedného zo zakladateľov slovenského divadla bez piety, s dávkou vtipu, odkrýva súkromný život manželov Borodáčovcov i neľahkú pozíciu manželky herečky.

Epilóg

V deväťdesiatych rokoch sa v krajinách bývalého východného bloku začali objavovať inscenácie, ktoré sa vyrovnávali s minulosťou socialistického režimu. Mnohé z nich prinášali okrem inšpiratívnych dokumentov či rozprávání zo spri-

stupnených archívov domácej štátnej bezpečnosti aj príbehy ľudí, o ktorých sa dovtedy nesmeli písať, neraz ani nahlas hovoriť. Nešlo len o politických väzňov, nespravodlivo odsúdených kňazov, rehoľníkov, predstaviteľov inteligencie, emigrantov utekajúcich za slobodou, ale aj nedávnych politikov, o ktorých sa po roku 1969 malo mlčať. Možnosť nezávisle tvoriť v novej demokratickej spoločnosti neraz narazila na schopnosť umelcov spodobiť na javisku zložitý príbeh význačného človeka, ktorý prešiel vnútornými premenami.

Na rozdiel od jednofarebných predstaviteľov kultu osobnosti, neskôr vybraných jednotlivcov z uniformity spoločnosti, respektíve historických osobností, ako aj umelcov-básnikov z oficiálnych encyklopédií, vychádzajúc z ich tvorby,³³ nevznikla otázka o kom hrať, ale ako. Po zrušení cenzúry sa od tvorcov očakával aj ich vlastný postoj, nielen ilustrácia či lineárna interpretácia životopisných údajov a ďalších podkladov. Okrem politikov (Tiso, Husák, Dubček, Štefánik, Tomáš Garrigue Masaryk) sa v strede záujmu ocitli aj osoby, ktoré vylúčili z učebníc pre ich tvorbu či emigráciu, napríklad slovenskí básnici katolíckej moderny lekár Andrej Žarnov, kňaz Rudolf Dilong³⁴ alebo Silvester Krčméry.³⁵ Slovenská história sa minimálne zaoberala dôsledným výskumom osobností z kultúry. Preto nemáme k dispozícii dokumenty, ktoré by mohli osvetliť mnohé udalosti. Jednou z nich je náhodné či cieľené zatknutie Andreja Bagara počas prvej Slovenskej republiky, čo musí byť uvedené v niektorých záznamoch v nemeckom archíve, respektíve vo väzenských spisoch. V inscenácii *Borodáč alebo Tri sestry* sa odohráva výstup Bagarovej večernej návštevy u Borodáčovcov po návrate z väzenia, spomína sa aj Borodáčovo intervenovanie v jeho záležitosti, ale konkrétnejšie informácie osvetľujúce túto skutočnosť sa divák nedozvie.³⁶

Prínosom inscenácií slovenských divadiel o viac či menej významných osobnostiach z našej (aj československej) histórie je priam osobný vzťah tvorcov k téme, jej zasadenie do širších súvislostí z generačného pohľadu, no najmä usporiadanie faktov a výber prostriedkov. Nejde o jednoduchéprehodnocovanie dejín, ale využitie umeleckej tvorby, materiálov dokumentačného charakteru, osobnej korešpondencie, zverejnených pamätí. Práve v nich je veľa nevy povedaného, autori pamätí nie vždy svoje spomienky a názory konfrontujú s úsudkami iných,

³³ Pripomeňme, že neexistoval internet ani sociálne siete.

³⁴ Divadlo Jána Palárika Trnava: *Hoďiny anatómie doktora Šubíka*, 2003; *Padajúce hviezdy*, 2005. MUDr. Andrej Žarnov, vl. menom František Šubík sa v roku 1943 zúčastnil na medzinárodnom vyšetrowaní masových hrobov v Katyňskom lese, a keďže podpísal oficiálnu správu komisie, ktorá sa odlišovala od sovietskej verzie, po oslobodení ho perzekvovali a odsúdili, napokon emigroval. Rudolf Dilong pôsobil ako vojenský kňaz v armáde, v roku 1945 emigroval.

³⁵ Činohra Slovenského národného divadla: *Nepolepšený svätec*, 2017. Lekár, predstaviteľ katolíckeho disentu, dlhé roky väznený.

³⁶ Rudolf Mrlan dáva Bagarovo zatknutie v apríli 1939 do súvisu s jeho straníčkou ilegálnou činnosťou (od roku 1939 člen KSČ), neosvetľuje však jeho osemnásťmesačné zadržanie. Pozri MRLIAN, R. *Andrej Bagar*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 23 – 24.

a tak sú tvorcovia neraz odkázaní na svoj vlastný výskum. Konečné divadelné výpovede majú charakter rôznych typov dokumentačného divadla s rozličnou dávkou fikcie, prejavujúcej sa v tvare a žánri. Okrem javiskového spodobenia známych jednotlivcov z politiky a umenia zostávajú mimo mainstreamu, t. j. na okraji záujmu verejnosti neznáme postavy z národných či nedávnych dejín a kultúry,³⁷ prostredníctvom ktorých mladí divadelníci môžu nadviazať dialóg s divákom inak ako len na divadelnej scéne. Tradičná podoba prístupu k základnému materiálu postupne uvoľňuje priestor novým zážitkovým formám, napr. pochôdzkami po miestach, kde žili a tvorili, kde sa divák stáva pasívnym alebo aktívnym účastníkom s možnosťou dotknúť sa predmetov či ich replík.

Príspevok je výstupom projektu VEGA č. 2/0173/19 Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie).

Zoznam použitej literatúry:

- BÁTOROVÁ, Mária. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote: sloboda a sny*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2012. 304 s. ISBN 978-80-224-1269.
- BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995. 346 s. ISBN 80-85455-07-2.
- BORODÁČ, Janko. *Pamäti: 1945 – 1964*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1975. 144 s. + 8 s. prílohy.
- BRATHOVÁ, Barbara. Pamäť dejín ako výstraha do súčasnosti. In: *Opera Slovakia*, 17. 2. 2020 [online]. [cit. 28. 03. 2021]. ISSN 2453-6490. Dostupné na internete: <https://operaslovakia.sk/pamat-dejin-ako-vystraha-do-sucasnosti/>.
- BŘEZINA, Aleš – JÚZOVÁ, Markéta. Zítra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [online]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zitra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.
- DUBČEK, Alexander. *Nádej zomiera posledná: z pamäti*. Editor Jiří Hochman. Bratislava: Národná obroda, a. s.; Práca, spol. s r. o., 1993. 294 s. ISBN 80-7094-279-7. Preložené z amerického originálu *Hope Dies Last: The Autobiography of Alexander Dubcek* (New York, 1993).
- LEHUTA, Emil. Tatarka ako divadlo. In: *Javisko*, 1993, roč. 25, č. 1, s. 6 – 8. ISSN 0323 – 2883.
- MACHÁČEK, Michal. *Gustáv Husák*. Praha: Vyšehrad, 2017. 631 s. ISBN 978-80-7429-388-7.
- MRLIAN, Rudolf. *Andrej Bagar*. Bratislava: Tatran, 1985. 144 s.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Alexander Dubček Twice – an (Un)Known Side of Him: Selected Facts and Connections in Drama and Film Fiction Package. In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 242 – 266. ISSN 0037-699X. Dostupné na internete: <https://doi.org/10.2478/sd-2018-0015>.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. Theatrical Documentary of Performance Art. In: *Human Affairs: Postdisciplinary Humanities and Social Sciences Quarterly*, 2013, vol. 23, no. 1, p. 81 – 90. ISSN 1337-401X.
- POLÁK, Roman. Cesta s vrecem divadelného cukru. In: HORÁK, Karol, POLÁK, Roman. *Horák – Polák. Hovory o divadle*. Bratislava : Slovart, 2020. 288 s. ISBN: 978-80-556-4564-3.

Internetové zdroje:

- <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/za-krasu-cinohra-1520303>
<https://www.youtube.com/watch?v=fi5NNeySs68>

³⁷ Okrem osudov mnohých spoluobčanov počas holokaustu.