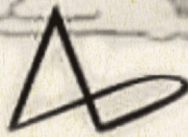


ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Roč. 9, 2023, č.1



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Ročník 9 – 2023 – Číslo 1

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Redakčná rada: doc. Mgr. art. Matúš Ol'ha, PhD., Mgr. Peter Himič, PhD., doc. PhDr. Elena Knopová, PhD., PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD., doc. Mgr. Martin Timko, ArtD.

Číslo zostavili a zredigovali: Mgr. art. Dávid Szöke, Mgr. art. Lucia Katreniak Rakúsová

Zodpovedná redaktorka: doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli dvojitém recenzným konaním

Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú správnosť

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Štúdie

Mikuláš Macala: Romantizmus **3**

Jaroslava Sisáková: Hrdinovia rusínskeho profesionálneho divadelníctva na Slovensku **18**

Lucia Katreniak Rakúsová: Viliam Klimáček v Divadle GUnaGU v rokoch 1985 – 1997: Návrat k začiatkom, špecifickým témam a poetologickým prvkom **36**

Dávid Szöke: Divadlo Kontra **53**

ROMANTIZMUS

Mgr. art. Mikuláš Macala

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia v úvode upriamuje pozornosť na etymológiu a pojem slova romantika. Cieľom tejto štúdie je priblížiť čitateľovi celospoločenskú, ekonomickú situáciu v západnej Európe, hlavne v Nemecku, v období romantizmu, ktorá mala vo veľkej miere vplyv na tvorbu autorov v tomto období tzv. nového veku. Zameriava sa na poľský romantizmus, pre ktorý bol západ nielen literárnou, ale aj kultúrnou a tradicionalistickou inšpiráciou, čo formovalo aj slovenských romantikov štúrovskej generácie, v značnej miere ovplyvnenej poľskou romantickou literatúrou.

Kľúčové slová: romantizmus, nemecký romantizmus, poľský romantizmus, mesianizmus

ROMANTICISM

Abstract: The study in the first part draws attention to the etymology and the concept of the word romance. The aim of this study is to explicate the economic and social situation in the society of the Westwrn Europe, especially in German, in the Romantic period, with its great influence on the work of authors in this period, the so-called New Age. It focuses on Polish Romanticism with the Western Countries not only a as a literary, but also cultural and traditional inspiration that also shaped the Slovak Romantics of the Štúr Generation strongly influenced by Polish Romantic literature.

Key words: romanticism, German romanticism, Polish romanticism, messianism

Úvod

V období romantizmu sa zrodili majstri básnického, ale aj dramatického umenia. V tomto revolučnom rozkvetе vznikali veľké revolučné básnické skladby plné metafor s odkazmi na históriu (odkrývanie národného ducha v podobe slávnej histórie – Poľsko, Slovensko), ale aj na vtedajšiu súčasnosť, dokonca sa nezabudlo ani na lásku. Spomínané básnické diela

a drámy si dodnes mnohí pamätáme a ich úryvky sa stávajú súčasťou kultúrneho dedičstva, tzv. umeleckým klenotom každého národa. V tejto štúdiu sa zameriavame na vznik, pôvod, podstatu a definíciu romantizmu, ktorý ovplyvnil vo veľkej miere mladú inteligenciu vtedajšieho obdobia. Ďalej sa budeme zaoberať romantizmom v Nemecku, ktoré spolu s Talianskom a Francúzskom do značnej miery ovplyvňovalo poľský romantizmus a romantikov a v takejto pomyselní sieti, kde autori čerpali a navzájom sa inšpirovali, sa príklad poľského romantizmu usídlil aj u nás. Vznikajú tzv. kulty poľských autorov na Slovensku. Na príklade spoločenskej situácie, povstaní, revolúcií a ich konečných výsledkov, ktoré sa dotýkali nielen Slovenska, ale aj celej Európy, sa profilovali autori, ktorí svojimi dielami apelovali na tzv. nespravodlivosť a nespokojnosť s výsledkami revolúcie, alebo povstaní. Následkom toho vzniká medzi slovanskými národmi myšlienka jednoty Slovanov bojujúcich za jeden spoločný národ a štát.

Neoddeliteľnou časťou formovania romantizmu v slovensko-poľskej súvislosti je mesianizmus, slovenskí nadšenci a podporovatelia tohto hnutia vo veľkej miere propagujú poľskú literatúru a drámu, z ktorej preberajú námety a myšlienky typické pre tento myšlienkový smer.

Romantika – Romantizujúci – Romantický – Romantizmus

Už počiatky pojmu romantika sa javia ako veľmi zamotané a siahajú až do starého Ríma. Etymológia pochádza zo starofrancúzskeho slova „romance“, čím bola označovaná „románska ľudová reč“,¹ zatiaľ čo vzdelanci používali latinčinu. V tomto prípade sa pojem po prvýkrát, i keď nie zámerne, stavia „proti antickému svetu, presnejšie povedané kultúre.“² Básne v tomto jazyku, ktoré boli „plné príbehov o rytieroch a ich dobrodružstvách, časom dostali meno „romance“³. Slovo román vzniklo neskôr, samozrejme jadrom slova bolo slovo „romance“.

Keď Angličan Thomas Baily roku 1650 použil slovo „romantic“, ako prídavné meno, myslel tým „ako v románe“, čiže fantastické, dobrodružné, vybásnené, ale taktiež nepravdivé. Charakteristika v tomto zmysle nemala vyznieť ako pochvala, skôr ako kritika. Román ihneď dostal mnoho podôb. K rytierskym románom, pribudli hrôzostrašné gotické romány. Pojem „romantický“ sa už začínal chápať ako excentrický, ponurý, hrôzostrašný a strašidelný rovnako ako cituplný a tklivý.

¹ SCHULZ, G. *Romantika. Dejiny a pojem*. Praha – Litomyšl : Paseka, 1999, s. 8.

² Tamže.

³ Tamže.

Ešte v sedemnástom storočí sa chápalo „romantické tiež ako popisné“⁴, no nie je zaznamenané, či ide „o kladný, alebo kritický význam tohto pojmu k umeniu.“⁵

V priebehu osemnásteho storočia sa vyvinul tretí špecifický historický význam, keď Christoph Martin Wieland, nemecký osvietený spisovateľ, ktorého počiatková tvorba bola ovplyvnená životným štýlom rokoka, v roku 1780 v úvode veršovaného eposu *Oberon* „vzýval múzy, aby mu osedlali okrídleného žrebca básnikov hipogryfa kvôli ceste do dávneho romantického kraja stredovekého rytierstva.“⁶ Naviazal tým spojenie medzi pôvodnou dobou romanci a romantických rytierskych príbehov dvanásteho až štrnásteho storočia.

Protikladom pojmu „romantický“ sa v tomto historickom zmysle nateraz stáva pojem „klasický“, ktorý označoval umenie a kultúru antiky, ktorá vo Wielandových časoch formovala vzdelanie.

Vznikla nová myšlienka modernej európskej kresťanstvom ovplyvnenej kultúry. Týmto pojem romantika získal svoju hĺbku a šírku, dostalo sa mu konkrétneho a dnes už aj „kultúrno-historického zmyslu, vznikali nové koncepty a umelecké formy ako spôsoby videnia sveta a pre romantické umenie ako moderné umenie.“⁷

Tým pádom je klasická kultúra uzavretá, vznikla myšlienka o romanticko-kresťanskej kultúre ako protipól kultúry antickej, i keď pamätajme na to, že na klasickej vzdelanosti sa formovali a vyrastali romantickí autori.

Samozrejme, že v tejto významnej zmene nepanovala jednota a neprijali ju všetci. Napríklad v roku 1790 v jednom románe Johanna Gottwertha Mullera „po prvýkrát vstúpilo do nemčiny slovo romantika, vzťahovalo sa iba na hrdinu spisovateľa.“⁸ Nemecký filozof, spisovateľ, básnik a predstaviteľ raného romantizmu Novalis, vlastným menom Friedrich von Hardenberg, ktorý bol opakom ostatných romantikov, používal vo svojich dielach „mystický, temný a tajomný jazyk, začiatkom roku 1799 prvý hovorí o romantikovi a tým nemal na mysli nič iného, ako samotného spisovateľa.“⁹

Friedrich Schlegel ako jeden z prvých a najbrilantnejších teoretikov romantiky chápal romantickú kultúru okolo roku 1800 ako kultúru románu. Približne 10 rokov na to odporcovia mladej literatúry v Nemecku so zámerom vysmiať Schlegela a niektorých jeho druhov, nazývajú ich romantikmi. Boli to mladí nemeckí umelci, ktorí tento pojem vzťahli na seba

⁴ Tamže, s. 9.

⁵ Tamže.

⁶ Tamže.

⁷ Tamže.

⁸ Tamže.

⁹ Tamže.

a na umenie budúcnosti pre jeho kultúrno-historický význam, čím výrazne ovplyvnili spôsob jeho používania nielen vo svojej jazykovej oblasti, ale aj v celej Európe.¹⁰

Z Európy sa pohľad posunul ďalej k Orientu. Nemecký filozof Johann Gottfried von Herder v roku 1777 prejavuje záujem o perzského básnika Haféza (vlastným menom Chvádzže Šamsuddin Muhammad Háfiz 1320 – 1390) a u Friedericha Schlegela dokonca nájdeme v roku 1800 tvrdenie, že: „vrcholne romantické je potrebné hľadať v Oriente.“¹¹ V roku 1808 vyšla jeho práca *O jazyku a múdrosti Indov*. Perzia, India a Arábia sa taktiež stali romantickou oblasťou, do ktorej v nasledujúcom storočí zamierili mnohé básnické a vedecké výpravy.

Johann Wolfgang von Goethe bol vo svojej dobe taktiež považovaný za súčasť tejto romantickej kultúry. „V Goethovi nie sú romantické a moderné prvky nijako oddelené,“¹² poznamenal F. Schlegel v roku 1797, pretože rád experimentoval s pojmami. No takto vznikol koncept súčasnej romantickej kultúry okolo roku 1800, ktorý postupne zatlačil do úzadia poňatie európskej romantickej kultúry existujúcej od stredoveku. To sa však nechalo zatlačiť veľmi ľahko, pretože „v priebehu mohutného procesu osvojovania obsahu, ktorý malo označovať, neustále zväčšovať jeho schránka sa stávala čím ďalej tesnejšia, až bola nakoniec nepotrebná a bolo ju treba nahradiť novou.“¹³ Do tejto súvislosti patrí vznik nemeckej romantickej, univerzálnej poézie.

Západná Európa

Definície romantizmu sú tak protikladné ako je romantizmus sám. Mnohí definujú romantizmus ako cit, ktorý sa postaví proti rozumu, iracionalizmus proti racionalizmu, vzdanie sa myšlienok osvietenstva a revolúcie, začiatok dekadencie v umení a literatúre. Opak vravia iní, ktorí sa domnievajú a prehlasujú, že „romantické hnutie je revolučné.“¹⁴ Romantizmus sa dá definovať ako súhrn rozporov vo vyvíjajúcej sa kapitalistickej spoločnosti, filozoficky, literárne a umelecky odrážajúcich sa v malomeštiackom vedomí, a to skôr, než bolo možné rozoznať pôvod a podstatu týchto rozporov.

Od polovice osemnásteho až do polovice devätnásteho storočia, „od Rousseauových úvah až po Komunistický manifest Karla Heinricha Marxa (nemecký filozof, ekonóm,

¹⁰ Tamže, s. 10.

¹¹ Tamže, s. 17.

¹² Tamže, s. 18.

¹³ Tamže.

¹⁴ FISCHER, E. *Původ a podstata romantismu*. Praha : Nakladatelství politickej literatury, 1966, s. 112.

historik, novinár, ideológ robotníckeho hnutia) a Friedricha Engelsa (systematizátor marxistickej filozofie, sociológ, filozof, ekonóm, žurnalista) bol romantizmus rozhodujúcim postojom ducha.¹⁵ Tento postoj nemohol byť iný, než rozporuplný, lebo malomeštiactvo bolo súhrnom spoločenských rozporov, bolo plné nádeje, že sa bude podieľať na kapitalistickom obohacovaní, a plné strachu, že bude rozdrvené a klesne medzi proletariát. Snívalo o nových možnostiach, no zároveň liplo na starej stavovskej zabezpečení, bolo naklonené novej dobe, no zároveň si prišlo návrat starých dobrých časov.

Romantický postoj bol najprv individuálny protest snaživého malomeštiaka proti absulutizmu, šľachtickým výsadám a feudálnemu príživníctvu. Proti elite, ktorá sa skladala z aristokracie, bohatých mešťanov a privilegovaných intelektuálov a obzvlášť po Francúzskej revolúcii, v dobe sklamaní, sa tento protest obracal proti víťaznému kapitalizmu, proti industrializácii a komercializácii, proti banalite meštianskej spoločnosti a často sa spieval s utopickými vidinami zidealizovanej minulosti alebo vysnenej budúcnosti. „Spojenie individuálneho protestu a sociálnej utópie, nesúhlas so spoločenskou skutočnosťou a jej negáciou prostredníctvom kritiky a fantázie, to sú podstatné znaky romantického postoja.“¹⁶

Romantizmus „nie je v žiadnom prípade totožný s fantastickým, dáva mu však prednosť vo svojom proteste proti meštianskej rozumnosti i v záľube vo výstrednosti, podivnosti a vášnivej vrúcnosti. Romantizmus vo svojich začiatkoch, i tam, kde prekonával sám seba, používal metódy realizmu v omnoho väčšej miere než klasicizmus.“¹⁷ Rozhodne v negatívne sa vyvíjajúcej kapitalistickej spoločnosti bol až veľmi ochotný stavať do nezmieriteľného protikladu fantáziu a skutočnosť, vnútorný a vonkajší svet.

Spoločenský prevrat vykonaný kapitálom prinášal so sebou nepokojné, otrasné a prekvapivé problémy. Morálna kázeň, ktorú mešťania servirovali svojim deťom, nebola vyvážená slobodou a šťastím. Neslobodné vášne vyrazili na povrch a bola objavená útecha v slzách a rozkoš v divokosti. Mladí ľudia dýchali spoločne vôňu novej doby, zachvátil ich odpor k starým pravidlám a starému vkusu. Reakčné a pokrokové myšlienky boli zachytávané v nových, ale nie v klasických formách a spisovatelia viac a viac hovorili rečou citu, rečou romantickej vášne.

¹⁵ Tamže, s. 115.

¹⁶ Tamže.

¹⁷ Tamže, s. 116.

Nemecký romantizmus

Literárny ohlas, ktorý Jean Jacques Rousseau (francúzsky filozof v období osvietenstva) vyvolal v Nemecku, bol prekvapujúci. V tejto rozdelenej, ekonomicky a politicky zaostalej zemi došlo v sedemdesiatych rokoch, čo boli roky biedy a šíriaceho sa hladu, k literárnej explózií. V roku 1771 napísal J. W. von Goethe *Gotze z Berlichingenu* a začal prácu na *Faustovi*, v roku 1773 skončil s druhou verziou *Gotze z Berlichingenu* a pracoval už na *Prométheovi*, v roku 1774 vydal *Utrpenie mladého Werthera*. V roku 1775 vyšla jeho prvá verzia *Fausta*.

Gotthold Ephraim Lessing v roku 1772 priviedol na svet *Emíliu Galotti*. Friedrich Maximilian von Klinger vydal svoje prvé hry: *Otto, Trpiaca žena*, v roku 1776 nasledovali ďalšie hry: *Dvojčatá, Nová Arria* a *Búrka a vzdor (Sturm und Drang)*. Podľa tejto hry bolo pomenované literárne hnutie v Nemecku, ktorého hlavnými predstaviteľmi boli Goethe a Friedrich Schiller. V roku 1781 vydal F. Schiller vlastným nákladom a anonymne *Zbojníkov*.

V tomto desaťročí hnutie Sturm and Drang napredovalo a nemecká literatúra sa stávala európskou udalosťou. V dramatickej tvorbe sa rozišla so všetkými pravidlami a formami. Vznikali, respektíve boli objavené nové témy: „život drobných ľudí, roľníkov a remeselníkov, mýty nahradili udalosti z histórie a za tým všetkým stála žaloba proti zahŕňajúcemu feudálnemu systému, prihlásenie sa k národu a slobodnej osobnosti.“¹⁸

Príslušníci Sturm und Drang nasledovali Lessinga v boji proti prázdnu klasicizmu Voltairových hier, bol to radikálny boj, ktorý si protirečil – nebol len vzburou proti nemeckej biede, bol tiež biedou samotnou. Lessing nikdy nevystupoval proti osvietenstvu Voltaira, len ako proti klasicistovi Voltairovi. Myšlienka hnutia Sturm und Drang bola posun, toto hnutie šlo v mene „nemectva“, gotiky, citu a vnútra nielen proti klasicizmu, ale v rozličných obmenách tiež proti osvietenstvu, ktoré bolo vnímané ako „nie nemecké“¹⁹.

Majstrovské dielo tohto hnutia je Goetheho *Utrpenie mladého Werthera*. Nové a geniálne na tomto milostnom románe bola dokonalá premena všetkých udalostí na city, prevedením všetkého vonkajškového diania do vnútorných záznamov.

Svet je horľavina vášne, len to čo je precítené dostáva v knihe konkrétnu existenciu, najmenší detail sa stáva významným vtedy, keď je znásobený citom, a to čo sa zdá veľké, stáva sa bezvýznamné, ak nenájde ozvenu v cite. V podstate tu Goethe vytvoril prvý vnútorný monológ. Pretože sa tu nepíše o ničom, čo neprispieva k vývoju Wertherovho citu, veľkolepého citu beznádejnej lásky.²⁰

¹⁸ Tamže, s. 86.

¹⁹ Tamže, s. 88.

²⁰ Tamže, s. 104.

Všetky lyrické miesta sú nesmierne vycibrené a obozretne úsporné, a to zaručuje románu večnú mladosť a sviežosť. Nikto z celého hnutia nedokázal s takou intenzitou vyjadriť nový životný pocit, ktorý ničil všetko vyprahnuté a tesné, a s takým naliehavým subjektivismom zachytiť spojitosť so svetom.

Vo Wertherovom osude sa výbušne vyvíja rozpor medzi mladou generáciou, ktorá je za nové myšlienky, city, predtuchy a nádej upadla do stavu napätia, a medzi zaostalou a bezduchou spoločenskou skutočnosťou. Mladému Wertherovi „nejde v žiadnom prípade len o jeho Lottu. Bola len podnetom, a nie príčinou jeho rozhodnutia zomrieť. Avšak konflikt, ktorý doženie Werthera k smrti nie je iba zúfalou nespokojnosťou meštiackej osobnosti s nemeckou biedou, ten je hlbší a nevyriešil sa víťazstvom buržoázie, ten ešte len potom vstupuje do plnosti. Mladý Werther rieši konflikt smrťou.“²¹

Goethe oslávil *Prométhea* ako revolučného tvorca ľudského pokolenia. Motív *Prométhea* sa po Goethovej veľkej básni vracia napríklad v románe *Frankenstein*, ktorého autorkou je Mary Shelleyová a hrdina Golem, obluda, vražedné stvorenie, ktoré prerastá svojho stvoriteľa. Hrôza zo strojov dostáva literárnu podobu a „tisícky proletárov útočia na továrne, rozbíjajú stroje, ktoré robia z dospelých nezamestnaných.“²²

Neexistuje už žiadny jednotný štýl, ale začína doba rozmanitosti, nič nie je pevné, všetko je v pohybe, v premene a prechode. A to všetko je obdobie romantizmu.

Zážitok odcudzenia, ktorý je rozhodujúci pre romantizmus, nepochádzal len z mechanizácie pracovného procesu, ktorý sa nezadržateľne šírila z kapitalistickej materiálnej výroby, ale tiež „z prenikavej deľby práce, špecializácie, roztrieštenosti, ktorá urobila z jednotlivca fragment, síce ako osobnosť, ale zmrzačenú, osamelú a zúfalú.“²³

V kapitalistickom svete je jednotlivec postavený voči spoločnosti bezprostredne ako cudzinec voči cudzincovi, ako individuálne *ja* proti obrovitánskému *nie – ja*. Z takejto situácie „vzniká silné sebedomie, pyšný subjektivismus, no zároveň pocit stratenosti a opustenosti.“²⁴

V prototype romantickej osobnosti vytvorenej Georgeom Gordonom Byronom, bola pýcha mocnejšia než melanchólia. V dielach nemeckej romantickej školy prevažuje hrôza z osamelosti.

Izolované, nechránené a do seba samého vrhnuté *ja* spisovateľa a umelca chráni svoju kožu, ktorú si nesie na trh a pod maskou *génia* vyzýva k súboju meštiansky svet, na druhej

²¹ Tamže, s. 106.

²² Tamže, s. 110.

²³ Tamže, s. 128 – 129.

²⁴ Tamže, s. 129.

strane sníva o stratenej jednote a túži po kolektíve, ktorý si premieta buď do minulosti, alebo do budúcnosti. Dialektická triáda: „téza (pôvodná jednota) – antitéza (odcudzenie, izolácia, roztrieštenie) – syntéza (zrušenie protikladu, zmierenie sa so skutočnosťou, totožnosť subjektu s objektom, znova získaný raj, to sa stáva jadrom romantizmu). Romantická láska, romantický vzťah k prírode, romantická utópia – všetko to zodpovedá zážitku izolovaného ja a jeho túžbe po spojení.“²⁵

Nemeckým romantizmom sa tiahnu sny, po ktorých nenasledujú skutky. Kde sen nahrádza čin, tam na miesto slobody nastupuje svojvôľa a tvorbu tak marí irónia.

Romantická irónia sa najprv prejavuje ako vrtkavé zasahovanie tvorca do jeho nedokonalého a nevydareného diela. *Ja*, ktoré „nemá silu vytvoriť objektívne *nie - ja*, uskutočňuje len fragmenty, berie ich znovu do ruky ako nejaké hračky“²⁶ a naznačuje, žeby sa to všetko „malo spraviť inak a začínajúc znovu od začiatku kochal sa pohľadom na oblačnú ríšu možností.“²⁷ Možnosť je považovaná za „chaotickú zábavu, skutočnosť je prekážkou.“²⁸

Naozajstný rozpor kapitalistickej spoločnosti, ktorá jedincovi zdanlivo otvára nekonečné možnosti, v skutočnosti však hranice zužuje a keď vyhlasuje pre „*ja* nekonečnosť“,²⁹ hneď mu zas dáva pocítiť jeho „konečnosť a roztrieštenosť.“³⁰ Tento rozpor bol nemeckou romantickou školou zmysťifikovaný a pokresťančený ako „ničotnosť všetkého konečného vzhľadom k nekonečnu.“³¹ Každé číslo, to najväčšie i to najmenšie, sa vo všetkých rovniciach ruší nekonečnom. Ničota, v ktorej „človek zaniká, je čistá irónia, sama smrť je ironická.“³² Umelec má však tvoriť život, zachytávať konečnosť v konečne. Romantická irónia teda odpovedá bytiu, ktoré je neschopné činov. Kto chce prevrátiť spoločenskú skutočnosť, nemá pre takú romantickú iróniu pochopenie.³³

Romantickou vášňou bola vášnivá láska. Erotická vášeň, ktorú romantizmus toľko velebil, bola postavená nad neproblematickou zmyselnosťou antiky a posunutá do stredu života ako niečo neporovnateľne komplikovanejšie. Bojovala proti prozaickému meštianskemu svetu, ale stratila silu naivity a bola vydaná napospas kontrole skúmajúceho a často podozrievavého vedomia. Takáto erotika a vystupňovaná láska mali „vyplniť vákuum a nahradiť nedostatok iných emócií a to tým skôr, čím viac mizol kolektívny zážitok revolučnej epochy.“³⁴

²⁵ Tamže, s. 130.

²⁶ Tamže, s. 168.

²⁷ Tamže.

²⁸ Tamže.

²⁹ Tamže, s. 169.

³⁰ Tamže.

³¹ Tamže.

³² Tamže.

³³ Tamže.

³⁴ Tamže, s. 182.

Romantizmus vyžadoval od lásky to, čo len zriedka môže dať: dokonalé spojenie, odovzdanosť, úplne zvnútornenie vnútorných prejavov, kryštalizáciu živelného pôžitku v pôžitok uvedomelý, nekonečné bytie uprostred premenlivej hry javov, trvalú syntézu nebeskej a pozemskej lásky.

Aristokracia nepokladala lásku za pôžitok, jeden vnímal druhého ako objekt. Manželstvá uzatvárali majetky a mená a až potom manželstvo dávalo žene slobodu a nebola tak iba bezmenným objektom, ale tiež subjektom, ktorý si môže vybrať milenca. V meštianstve s jeho puritánskymi zásadami taktiež uzatvárali manželstvá synovia a dcéry ako objekty, ale k vzájomnej podpore obchodu, oslobodení od všetkej sentimentality. Zmyslom manželstva nebol pôžitok, ale ekonomika a potomstvo. Ľudia sa už neuspokojovali s partnerom ako objektom, ale „chceli ho mať subjektívneho, mať ho ako živú odpoveď na vlastné ja, dokonca, chceli mať toto svoje ja členené do života druhého, ako seba dokončenie v magickom zrkadle.“³⁵ Čakal sa zážitok dokonalého spojenia, a táto „žijúca jednota milencov mala nad odcudzením a roztrieštením vykúziť a v objatí dvoch ľudí priniesť to, čo ohlasovala, no neuskutočnila revolúcia, a to bola jednota ľudského pokolenie.“³⁶

Iní romantici túžiaci po dokonalom spolení sú znechutení meštianskymi manželstvami, ktoré sú založené na obchode a potomstve. Romantici sa búrili proti zásade, že si treba viac vážiť manželskú inštitúciu než individuálnu lásku. Proti próze kapitalistickej spoločnosti zdôrazňovali lásku ako obranu poézie: „Miluj až do konca, až k sebazničeniu, to je vedomá výzva panujúcemu ekonomickému princípu.“³⁷ Túžba po láske bez miery a hraníc mohla byť len zriedka kedy ukojená. Potrebovala len zázračné precítenie fantázie a skutočnosti.

Čím mnohostrannejšie sa tento svet rozvíjal, čím vyššia bola životná úroveň a vzdelanie, tým viac vzrastala potreba individuálnej vášne, tým sa záujem o problémy lásky, manželstva a vôbec vzťahom medzi jednotlivcami stával intenzívnejším aj vo vnútri nových spoločenských pomerov.

Romantizmus ako túžba po stále väčšej plnosti života a ľudskej individuality bude pôsobiť v najrôznejších podobách i naďalej.

Poľský romantizmus a jeho vplyv na Slovensku

Obdobie poľského romantizmu bolo veľkým vkladom a prínosom do európskej kultúry. Základnou otázkou tohto obdobia bolo vyrovnanie sa s národným osudom, pričom v tejto ideovej

³⁵ Tamže, s. 183.

³⁶ Tamže.

³⁷ Tamže, s. 184.

problematike dosiahol hĺbku, estetickú sugestívnosť, nástojčivosť a to len vďaka literárnym osobnostiam nadnárodného významu: Adam Mickiewicz (1798 – 1855), Juliusz Slowacki (1809 – 1849), Zygmunt Krasiński (1812 – 1859). Boli pokladaní za národné intelektuálne elity, charismatické zjavy, duchovných vodcov a „básnikov veštcov.“³⁸ K trojici týchto vodcov patrí aj Cyprian Norwid (1821 – 1883), ktorý podstatnú časť svojho diela vytvoril až po ich smrti, resp. odmlčaní v päťdesiatych až sedemdesiatych rokoch devätnásteho storočia. Svoju pozornosť upriamil na európsku problematiku modernej civilizácie a meštianskej spoločnosti.

Presvedčivosť umeleckej tvorby týchto štyroch autorov znásoboval fakt, že ich tvorba vznikala od začiatku v živom čitateľskom kontakte so zahraničnými duchovnými a literárnymi podnetmi (Schiller, Goethe, pani de Stael, Shakespeare, Byron, Schellingova filozofia a pod.). Pôsobivosť ich národnej tvorby prerastal po národnej porážke v roku 1831 buď vo vyhnanstve, alebo v dobrovoľnej emigrácii vo veľkých kultúrnych mestách a štátoch západnej Európy (Paríž – veľké kultúrne dianie, Taliansko – antické dedičstvo, Rím – tradícia katolíckej cirkvi a samozrejme Nemecko – *Faust II* (1832) pre Poliakov je veľkou literárnou inšpiráciou).

Poľský romantizmus sa vyformoval v neustálych sporoch s klasicistami, kým u nás na Slovensku môžeme hovoriť o prirodzenom prechode od klasicizmu k romantizmu. Prvý podnecovateľ týchto sporov bol Kazimierz Brodziński (1791 – 1835), ktorý v roku 1818 publikoval článok *O klasyčnosti i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej*. V tomto texte naznačil, že: „v Európe existujú dve veľké estetické koncepcie – ‚klasickosť‘ (francúzsky model nadväzujúci na antické tradície) a ‚romantickosť‘ (nemecký model, ktorý sa obracia na obdobie kresťanského stredoveku).“³⁹ Autor v tomto texte videl novú víziu poľskej poézie (slovanstvo).

Podobne ako u Jána Kollára, tak aj u Ľudovíta Štúra sa „rešpektovanie štátu prelínalo so snívaním o slávnej slovanskej budúcnosti“⁴⁰ (národnobuditeľský synkretizmus), kde sú tieto myšlienky obsiahnuté aj v *Prednáškach o slovanskej poézii*, a ktoré sa podľa slovenského literárneho vedca a publicistu Petra Kášu „v mnohých znakoch zhodujú s predstavami Kazimierza Brodzińskiego (1791 – 1835).“⁴¹ Poľský mysliteľ, básnik, teoretik a historik literatúry, do poľskej kultúry priniesol „herderovské reflexie o kmeňových znakoch Slovanov,“⁴² sám hovorí o užšom sporení s Ruskom, najmä cez „idealizáciu a mýtizáciu Slovanstva.“⁴³

³⁸ WINCZER, P. Poľská romantická literatúra a obnovenie jej slobodného výskumu koncom päťdesiatych rokov 20. storočia. In *World literature studies*, 2011, roč. 3, č. 1, s. 77.

³⁹ KÁŠA, P. Formovanie Romantizmu v strednej Európe a možnosti literárnej komparatistiky. In *Slavica Litteraria*, 2015, roč. 18, č. 1, s. 118.

⁴⁰ Tamže, s. 120.

⁴¹ Tamže.

⁴² Tamže.

⁴³ Tamže.

Peter Káša považuje Jozefa Miloslava Hurbana a Maurycya Mochnackého za ideových súputníkov (i keď je Mochnacký takmer o generáciu starší), o ktorých tvrdí, že: „sú aktívnymi účastníkmi tak ‚estetickej, ako i politickej‘ romantickej revolúcie.“⁴⁴ Obidvaja píšú recenzie, polemiky, politické články, redigujú noviny, časopisy. Sú to: „typickí romantickí ‚muži činu‘, bojovníci za nové ideály, ktorí vstúpili do dejín aj týmito programovými textami: *O literaturze polskiej w wieku dziewietnastym* (1830) a *Slovensko a jeho život literárny* (1847).“⁴⁵ Ide o normotvorné texty, ktoré generujú nový typ romantickej kultúry. Obidva texty vytvárajú aj „nový romantický diskurz, kde sa menia aj hodnotové kritéria literárnej tvorby.“⁴⁶

A. Mickiewicz v článku *O poezji romantycznej* (1822) predstavil diametrálne odlišný model novej estetiky, kde tvrdí, že: „romantizmus už nie je len módny smer (časté vyjadrenie kritikov z klasicistických kruhov), ale oveľa hlbší a štruktúrovanejší spôsob, myslenia, cítenia, filozofovania a najmä umeleckej výpovede.“⁴⁷ Vďaka poznaniu Mickiewiczovej poézie mal Samo Chalupka veľké pochopenie pre poľské povstanie, ktorého sa aj sám v roku 1831 dobrovoľne zúčastnil. Z generácie štúrovcov bol Chalupka „prvým horlivým stúpencom Mickiewiczovej poézie,“⁴⁸ stal sa mu podnetom ako tvoriť novú poéziu na základe ľudovej piesne a ľudovej reči. Druhé obdobie jeho tvorby už nebolo pre Chalupku inšpiratívne, no napriek tomu „neprestal byť jeho čitateľom.“⁴⁹ Karol Kuzmány vo svojom časopise *Hronka* v rokoch 1836 – 1838 prvý uverejňoval a otvorene rozvinul kult Mickiewiczovej poézie (*Switezianka, Návrat otca, Óda na mladosť* a. i.), tým upozorňoval čitateľov na poľskú literatúru a tragédiu poľského národa. Kuzmány pod vplyvom Mickiewiczovej poézie „formuluje svoje estetické náhľady zhodne s Mickiewiczom, prijíma romantizmus ako umelecký smer.“⁵⁰ Jeho záujem o Poľsko bol značne veľký už len tým, že sa zo štúdií v Jene vracal domov cez Krakov.

Súčasne s Kuzmánym rozvíja kult Mickiewiczovej poézie, ktorá sa recitovala v origináli i v preklade, na bratislavskom lýceu aj Ľudovít Štúr. Po roku 1844 v tomto kulte pokračuje Ján Francisci na levočskom lýceu, kde aj on hovorí o „blízkom vzkriesení zotročených národov, o skončení starého sveta a o príchode nového sveta.“⁵¹

⁴⁴ Tamže, s. 121.

⁴⁵ Tamže.

⁴⁶ Tamže.

⁴⁷ Tamže, s. 119.

⁴⁸ PIŠŮT, M. Romantizmus v slovenskej literatúre. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 194.

⁴⁹ Tamže.

⁵⁰ Tamže, s. 195.

⁵¹ Tamže, s. 201.

Vplyv Mickiewicza môžeme spozorovať aj u Janka Kráľa, kde vo svojom cykle *Dráma sveta* (1844) rozvádza niektoré jeho myšlienky. Kráľ sa netajil svojím odporom voči cárskemu Rusku, preto mu bola Mickiewiczova poézia blízka, rozhodne vystupuje proti aristokracii, v prvom rade túži po oslobodení poddanstva a politické riešenie národnostnej otázky kladie na druhé miesto.

V poľskej tradícii romantizmu je veľkým komponentom mesianizmus, ktorý do istej miery ovplyvnil aj niektorých predstaviteľov romantizmu na Slovensku. Poľské mesianistické myslenie sa neustále nachádzalo v centre záujmu vedcov. Hlavným predstaviteľom mesianizmu v Poľsku bol A. Mickiewicz, ktorý vo svojich *Knihách národa poľského a pútnictva poľského* (1832) (ďalej len *Knihy*) interpretuje Poľskú národnú katastrofu (novembrové povstanie v roku 1830) ako: „nezavinené utrpenie, ktoré však zároveň má hlboký zmysel.“⁵² Môžeme to chápať ako obeť, ktorá je znášaná v mene vykúpenia ľudstva. Mesianizmus bol romantický duchovno-mystický smer, ktorý hlásal druhý návrat Ježiša Krista na túto zem a vyslobodenie poddaných národov spod cudzej nadvlády. Dnes sa mesianizmus považuje za druh utópie. Hlavne v slovenskom kontexte mesianizmu, Slováci sa museli odkloniť od hegelianizmu, pretože: „mesianizmus bol typom utopického vedomia, zatiaľ čo Hegel bol rozhodným odporcom utopického myslenia.“⁵³ Pre Ľudovíta Štúra boli *Knihy* hlbokým zážitkom, vo veľkej miere ovplyvnili jeho tvorbu. Komentoval ich jednoducho, ale nadšene: „To je dielo!“⁵⁴ v liste svojmu blízkemu spolupracovníkovi a radcovi Alexandrovi Boleslavínovi Vrchovskému. *Knihy* mali veľký ohlas u vtedajšej slovenskej mládeže, v Rakúsku boli zakázané, dokonca u koho sa našli, bol v nebezpečenstve života. Poľskí mesianisti mali silný účinok i na predstaviteľov slovenského mesianizmu, ako boli Samo Bohdan Hroboň, Jozef Podhradský, Michal Miloslav Hodža a čiastočne Janko Kráľ, ktorý ale preberal aj podnety zo západného romantizmu. Slovenskí mesianisti na rozdiel od Mickiewicza túžili po spojení Slovanov na kresťanskom základe s pomocou cárskoho pravoslávneho Ruska, pričom „podceňovali reálnu politickú situáciu a jej spoločenské sily.“⁵⁵ Mickiewicz ako básnik, ktorý bojuje za slobodu národov často prednášal v Paríži o slovanskej literatúre, čo vzbudzovalo hrdosť u našich predstaviteľov romantizmu (Janko Kráľ, Ján Francisci a Štefan Daxner – v štyridsiatych rokoch devätnásteho storočia tvorili radikálne krídlo štúrovcov). Veľmi oceňoval „Kollárov Predsiev k Slávy dcére“⁵⁶ (...) často sa odvolával na Šafárika,⁵⁷ dokonca sa zastal Slovákov, ktorí boli utláčaní maďarským nacionalizmom. Na druhej strane mu naši predstavitelia romantizmu vyslovili kritiku proti jeho mesianizmu, podobne ho odsúdili výrokom, ktorý

⁵² GOSZCYŃSKA, J. Mesianizmus v poľskom a slovenskom romantickom myslení. In *Slovenská literatúra*, 2005, roč. 52, č. 4 – 5. s. 274.

⁵³ Tamže, s. 276.

⁵⁴ PIŠŮT, M. *Romantizmus v slovenskej literatúre*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974, s. 196.

⁵⁵ Tamže, s. 202.

⁵⁶ Tamže, s. 201.

⁵⁷ Tamže.

vyslovil Janko Král' na adresu M. M. Hodžu: „nejasný nábožensko-kresťanský mysticismus.“⁵⁸ Texty niektorých predstaviteľov Slovenského mesianizmu neboli publikované, skôr vyvolávali pohoršenie, najmä diela Hroboňa a Hodžu, ktoré boli zaslané v roku 1857 do almanachu Concordia na prosbu jeho redaktorov Jána Palárika a Jozefa Karola Viktorina. Reakcia Viktorina na už spomínané práce mesianistov je zaznamenaná v listoch z 13. 7. 1857 a 4. 9. 1857 Andrejovi Sládkovičovi, v ktorých píše: „Hroboň poslal slovenské Iskrice. Divno, že sú naši ľudia tak nepraktiční! Jeho Iskrice uverejniť a Concordii eo ipso krky zlomiť, to by bolo jedno. Veliká chyba je to od našich, že sa nevedia do okolností, v ktorých žijeme vmiesiť.“⁵⁹ A v nasledujúcom liste pokračuje: „Hodža nám poslal hrozné veci, čomu len on a snád' Pán Boh rozumie, alebo ani jeden ani druhý. Nikdy som sa tak nesklamal v človekovi ako v Hodžovi – jeho psychický stav musí byť poľutovaniahodný. Tieto dni bol Palárik v Prešporke, mal s sebou i Hodžove rukopisy. Hurban, Kalinčiak a druhí zhrozili sa nad tým – to sa rozumie, že ani babku z toho tlačiť nedám.“⁶⁰

Téme mesianizmu na Slovensku sa venoval Oskár Čepan, ktorý sám priznáva, že: „slovenskí vedci mali alergický vzťah k mesianizmu, berú ho a priori ako patologický jav, nádor na tzv. zdravom tele literatúry národného obrodzenia.“⁶¹

Mesianizmus môžeme bádať aj v Grajchmanovej dráme *Bohdan Tatrín*, ktorá podľa literárneho a divadelného teoretika, kritika a pedagóga Zoltána Rampáka pripomína podobnosť (najmä od začiatku druhého dejstva) k Mickiewiczovým *Dziadom* a tvrdí: „Najpodstatnejšie sa však Grajchman priblížil Mickiewiczovi zápasom rozličných „mocností“ o hlavného hrdinu“⁶² a podotýka, že podobný zápas vo svetovej literatúre je „neoddeliteľnou súčasťou faustovského motívu.“⁶³ Slovanský hrdina je typ, ktorý „sa zhrýza – popri vlastnej rozorvanosti – aj nad útrapami svojho národa.“⁶⁴

⁵⁸ Tamže.

⁵⁹ KRAUS, C. K charakteru slovenského mesianizmu (Hodža – Hroboň). In *K problematike slovenského romantizmu*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 83.

⁶⁰ Tamže.

⁶¹ GOSZCZYŃSKA, J. Mesianizmus v poľskom a slovenskom romantickom myslení. In *Slovenská literatúra*, 2005, roč. 52, č. 4 – 5. s. 272.

⁶² RAMPÁK, Z. K otázkam romantizmu v slovenskej dráme. In MIKOLA, M. a kol. *Mnohotvárnosť dramatického umenia*. Bratislava : OBZOR, 1976, s. 182.

⁶³ Tamže.

⁶⁴ Tamže, s. 183.

Záver

V úvode sme spomínali, že romantizmus prichádza ako obdobie revolučných zmien, kde všetko staré treba zanechať a priniesť niečo nové. Týka sa to myslenia, životného štýlu a v konečnom dôsledku v duchu tejto novovekej filozofie aj pretransformovať človeka a spraviť z neho slobodnú emancipovanú bytosť. S týmto súvisela aj snaha generácie štúrovcov inšpirovaných západom, ale aj Poľskom o zrod novej poézie, drámy a nového slobodného spoločenského života.

V štúdiu sme sa zamerali na pôvod a podstatu romantizmu, v krátkosti sme zhrnuli spoločenskú situáciu, tvorbu hlavných predstaviteľov romantizmu v Európe, konkrétne v Nemecku a Poľsku, ktorá bola odlišná už len pri výsledkoch revolúcií každého jedného štátu. Slovensko bolo súčasťou Habsburskej monarchie a na rozdiel od Európy, kde burcoval ľud, nositeľmi revolúcie 1848/1849 v Uhorsku bola maďarská buržoázia. Bojovala za svoje výsady a práva voči Viedni, no na strane druhej – nešlo jej o rovnoprávnosť ľudí a národov celého vtedajšieho Uhorska. Touto celospoločenskou situáciou a výsledkami revolúcií bola ovplyvnená aj tvorba, či už u nás, alebo v zahraničí, v ktorej môžeme vidieť a pozorovať spoločenské rozdiely, entitu národov a ideály, za ktoré bojovali.

Autor bol doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ Mgr. Peter Himič, PhD.

BIBLIOGRAFIA

- FISCHER, Ernst. *Původ a podstata romantismu*. Praha : Nakladatelství politické literatury, 1966. 243 s.
- GOSZCZYŃSKA, Joanna. Mesianizmus v poľskom a slovenskom romantickom myslení. In *Slovenská literatúra*, 2005, roč. 52, č. 4 – 5. s. 270 - 277. ISSN 0037-6973.
- KÁŠA, Peter. Formovanie Romantizmu v strednej Európe a možnosti literárnej komparatistiky. In *Slavica Litteraria*, 2015, roč. 18, č. 1, s. 115 - 123. ISSN 2336-4491.
- KRAUS, Cyril. K charakteru slovenského mesianizmu (Hodža – Hroboň). In *K problematike slovenského romantizmu*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 82 – 94.
- PIŠŮT, Milan. *Romantizmus v slovenskej literatúre*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974. 511 s.

RAMPÁK, Zoltán. K otázkam romantizmu v slovenskej dráme. In MIKOLA, M. a kol. *Mnohotvárnosť dramatického umenia*. Bratislava : OBZOR, 1976, s. 163 – 202.

SCHULZ, Gerhard. *Romantika. Dějiny a pojem*. Praha – Litomyšl : Paseka, 1999, 121 s. ISBN 80-7185-235-X.

WINCZER, Pavol. Poľská romantická literatúra a obnovenie jej slobodného výskumu koncom päťdesiatych rokov 20. storočia. In *World literature studies*, 2011, roč. 3, č. 1, s. 76 - 84. ISSN 1337-9275.

Kontakt:

Mgr. art. Mikuláš Macala

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: mikulas.macala student.aku.sk

HRDINOVIA RUSÍNSKEHO PROFESIONÁLNEHO DIVADELNÍCTVA NA SLOVENSKU

Mgr. art. Jaroslava Sisáková

Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Divadlo Alexandra Duchnoviča je jediným rusínskym profesionálnym divadlom na svete. Vzniklo po druhej svetovej vojne z iniciatívy mladého učiteľa a milovníka divadelného umenia Ivana Hrica-Dudu. V dôsledku vtedajších politických tlakov bolo založené ako Ukrajinské národné divadlo a jeho sídlom sa stal Prešov. Dnes má za sebou takmer osemdesiat úspešných rokov. Zmenu názvu aj jazyka, ktorý znie z pódia. Zabáva, vychováva a najmä lieči svojich priaznivcov vďaka vytrvalosti a nezlomnosti jeho pionierov.

Kľúčové slová: Divadlo, herci, Ukrajinské národné divadlo, Rusíni, Divadlo Alexandra Duchnoviča.

Abstract:

Alexander Duchnovič Theatre is the only one Ruthenian professional theatre in the world. It sprang after World War II from the initiative of a young teacher and theatre art lover Ivan Hric-Duda. Due to political pressure during that time it was established as Ukrainian National Theatre and Prešov became its seat. Today it celebrates over 80 successful years. The name and language, which sounds from the stage, changed. It entertains, educates and especially heals its supporters due to the endurance and resilience of its pioneers.

Keywords: Theatre, actors, Ukrajinské národné divadlo Theatre, Rusíni, Divadlo Alexandra Duchnoviča Theatre

Úvod

Divadlo je dušou národa, duchom civilizácie, divadlo je estetika... povedal rusínsky buditeľ, dramatik, kanonik Alexander Duchnovič. Jeho meno nesie jediné profesionálne rusínske divadlo na svete. Do roku 1990 – Ukrajinské národné divadlo (UND).

Divadlo Alexandra Duchnoviča

Divadlo Alexandra Duchnoviča vzniklo v roku 1945 v Prešove ako Ukrajinské národné divadlo, po ukrajinsky Ukrajinskyj narodnyj teatr.

Vznik Ukrajinského národného divadla v Prešove bol nepochybne dôležitou etapou vo vývoji kultúrnych dejín Rusínov na Slovensku. Na jeho vznik sa môžeme pozerat' cez prizmu historickej osobitosti prostredia, v ktorom vzniklo, formovalo sa, pracovalo a profesionalizovalo.¹ Otázkou stále zostáva prečo „ukrajinské“ v oblasti, kde žijú najmä Rusíni.

S otázkou rusínskej národnej identity som sa po prvýkrát stretla počas svojho štúdia na vysokej škole v Kyjeve na Ukrajine. Môj spolužiak Vaňa mi pri prvom stretnutí hrdo oznámil v jazyku, ktorým sme sa rozprávali my doma, nie po ukrajinsky, že aj on je Rusín. Pochádza zo západnej Ukrajiny a nie je Ukrajinec, je Rusín. Bol rok 1988 a ja, v tom čase málo uvedomelá a už vôbec nie vzdelaná v otázkach rusínstva, som mu oponovala, že my sme Ukrajinci zo Slovenska. Prišla som z Ukrajinského národného divadla. Začudoval sa a usmial. Vy máte na Slovensku ukrajinské národné divadlo? A hráte po ukrajinsky? Áno. Opäť sa začudoval, ale viac túto tému neotváral a moje vyjadrenia nekomentoval. Už v prvý deň svojho pobytu v Kyjeve som pochopila, že to, čo som ja pokladala za plynulú ukrajiničinu, sa skutočnej ukrajiničine vôbec nepodobá, že my hráme v jazyku, ktorý sme prispôbili miestnym podmienkam a publiku.

Tak ako je to teda s Ukrajinským národným divadlom v Prešove, na Slovensku? Komu je určené? Pre koho má hrať? Prečo ukrajinské, keď nehra po ukrajinsky? Prečo ukrajinské národné? Mimochodom, presný preklad z ukrajiničiny znamená Ukrajinské ľudové divadlo, preto sa v 70. rokoch premenovalo na Ukrajinskyj nacional'nyj teatr po intervencii Jaroslava Sisáka, prvého absolventa Kyjevského štátneho inštitútu divadelného umenia Karpenka Kareho. Ľudové divadlo nie je profesionálne divadlo a prešovské divadlo nieslo prívlastok profesionálneho divadla.

Pri sčítaní obyvateľstva v roku 1940 v Slovenskej republike sa ukrajinská národnosť vôbec nespomína. A predsa po piatich rokoch vzniká v Prešove Ukrajinské národné divadlo. Bola to len nedbanlivosť vo výbere pomenovania inštitúcie? Bol to utajený zámer?

Demografický výskum na Slovensku má viac ako 200 ročnú tradíciu. „Na území dnešnej Slovenskej republiky bola prvá konštrukcia obyvateľstva provedená v rámci Uherského kráľovstva v roku 1784 a to proti vôli domáci šľachty. To byl také důvod, že se výsledky tohoto soupisu nedochovaly.“²

¹ RUDLOVČAKOVÁ, O. *K Vyššinám.... In 25 UNT*. Prešov : Slovenské pedagogické vydavateľstvo v Bratislave oddelenie ukrajinskej literatúry v Prešove, 1971, s. 20.

² SRB, V. *Obyvateľstvo Slovenska 1918 – 1938*. Bratislava : Infostat – Inštitút informatiky a štatistiky, 2002. s. 5.

Hlavným zmyslom prvých sčítaní obyvateľstva na území súčasného Slovenska, ktoré sa organizovali už v 18. storočí, bolo získať údaje potrebné na vojenské a daňové účely. Postupne sa záujem o populáciu presunul aj na iné sféry. Išlo najmä o praktické využitie výsledkov populačných cenzov na administratívno-správne potreby.³

Štatistické sledovanie prirodzeného pohybu obyvateľstva začalo už v roku 1852. Prvé sčítanie ľudu v Rakúsku a Uhorsku prebehlo 31. októbra 1857. Potom sa jednotlivé cenzy opakovali v desaťročných intervaloch, ako to odporúčali medzinárodné štatistické organizácie. Napriek počiatočným snahám o praktický a vedecký prístup netrvalo dlho a dostavili sa i politické záujmy, ktoré sa od cenzu roku 1880 natrvalo stali súčasťou príprav a priebehu sčítaní ľudu, no najmä výkladu ich výsledkov. Začala sa zisťovať etnicita obyvateľstva. Hlavným atribútom bola materinská reč. Obyvatelia dnešného Slovenska sa mohli prihlásiť k slovenskej, maďarskej, nemeckej, rusínskej, rumunskej, srbo - chorvátskej, inej, cudzej /neuhorskej/ národnosti. Pri sčítaní obyvateľstva v roku 1880 tvorili Rusíni 2,6 % populácie Rakúsko – Uhorska.⁴

Ukrajinská národnosť sa prvýkrát uvádza až v cenzu z roku 1950. Naopak kolónka s možnosťou výberu rusínskej národnosti zo sčítacích hárkov zmizla. Kam sa „stratili“ Rusíni, ktorí žili stáročia na území severovýchodu Slovenska? Žili na tomto území prinajmenšom 80 rokov, ktoré dokazujú oficiálne sčítania obyvateľstva? Touto otázkou sa bližšie zaoberali a stále zaoberajú mnohí historici. Preto je na mieste vrátiť sa v čase, niekoľko storočí a sledovať vývoj Rusínov ako samostatného národa s vlastným jazykom, kultúrou a zvykmi.

S pojmom „Ruthen, Rus“ sa stretávame už na začiatku prvého tisícročia, kedy takto nazývali strážcov pohraničných oblastí Uhorského kráľovstva. Neskôr „Rusnakmi – Starovercami“ označovali poddaných Rusínov Muránskeho panstva, ktorí odmietli úniu, teda zjednotenie rímskokatolíckej a pravoslávnej cirkvi.

Počas 16. a prvej polovice 17. storočia sa v celej Európe šírila reformácia. Podporovali ju aj uhorskí šľachtici na svojich panstvách. Maďarské obyvateľstvo konvertovalo najskôr na luteránsku, neskôr na kalvínsku verziu protestantizmu. V 17. storočí prešla katolícka cirkev do protiútok. Uhorská šľachta usúdila, že v boji s Habsburgovcami sa zaobíde „bez protestantskej agitácie, ktorá napomáhala vzniku neposlušnosti medzi nižšími vrstvami.“⁵

³ TIŠLIAR, P. Sčítanie ľudu z roku 1940: k niektorým aspektom organizovania priebehu cenzu. In *Život v Slovenskej republike : Slovenská republika 1939-1945 očami mladých historikov 9*. Bratislava : Ústav pamäti národa, 2010, s. 25 - 35.

⁴ MAJO, J. *Historicko – demografický lexikón obcí Slovenska 1880 – 1910*. Štatistický úrad Slovenskej republiky, 2012. (lexikón)

⁵ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, s. 28 – 29.

Začali konvertovať späť na katolícku vieru. Ako to súvisí s Rusínmi? Na katolícku vieru konvertoval aj Juraj III. Drugeth, majiteľ panstiev v zemplínskej, šarišskej a užskej stolici, osídlených Rusínmi. Podľa vtedajšieho zákona „čí chlieb ješ, toho vieru vyznávaš“ mali jeho poddaní taktiež konvertovať na katolícku vieru. Tí však neboli protestanti. Boli to pravoslávni Rusíni. Priklonil sa preto k myšlienke zjednotenia rusínskej pravoslávnej cirkvi s katolíckou.

Veľká francúzska revolúcia (1789 – 1799) bola akýmsi spúšťadlom národného uvedomenia mnohých etníc v Európe, medzi nimi aj Rusínov. V tomto období vznikajú prvé koncepcie histórie Rusínov a ich národnej ideológie. Prví rusínski dejepisci sa začali objavovať a tvoriť v druhej polovici 18. storočia. Typickým znakom prác všetkých historikov tohto obdobia bolo spájanie dejín Rusínov s históriou gréckokatolíckej cirkvi. Rusínov považovali za pôvodné obyvateľstvo horného Potisia. Súčasťou diel prvých rusínskych historikov boli aj rôzne mýty a legendy, ktoré nezodpovedali skutočnosti, avšak spravidla mali národno-buditeľskú funkciu. Ich práce boli väčšinou písané latinským jazykom, a preto boli prístupné iba rusínskej inteligencii.

Revolúcia vo Francúzsku mala nepriamo aj negatívny dosah na rozvíjajúce sa národné hnutia v monarchii. Snaha o idey rovnosti a slobody boli v zárodku potlačené novým panovníkom Františkom I. (1792- 1835) a jeho pravou rukou, kniežat'om Metternichom, ktorí boli odporcami liberalizmu. Štátne úrady a tajná polícia sa usilovali kontrolovať a podľa možnosti aj likvidovať každý náznak demokratického pohybu. Rozvoju národných hnutí v nasledujúcich rokoch už nedokázali zabrániť.

Veľká buržoázna revolúcia (1848 – 1849) podnietila národné uvedomenie Rusínov. Vo februári 1867 bol v uhorskom parlamente slávnostne vyhlásený kráľovský reskript o obnovení právnej kontinuity Uhorska, čím bol zavŕšený proces rakúsko-uhorského vyrovnania a vytvorenie nového dualistického štátu Rakúsko-Uhorska. Vyrovnanie bolo dohodnuté na úkor všetkých ostatných národov a národností. Vo vzťahu k národnostným menšinám parlament odmietol uznanie akejkoľvek ich národnej svojbytnosti. Poslanci schválili zákon „o rovnoprávnosti všetkých národností,“ ktorý ale upieral politickú existenciu a nároky na kolektívne práva a politické inštitúcie všetkým národnostným menšinám. Na druhej strane bol zákon veľmi liberálny v poskytovaní individuálnych práv. Otváral široký priestor pre používanie materinského jazyka v administratíve, v školstve a v náboženskom živote.⁶

Tieto nové podmienky umožnili vznik a rozvoj rusínskeho národného obrodovania. Bol to pozvoľný, nezavŕšený proces istej premeny rusínskej feudálnej národnosti v novodobý národ.

⁶ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava: Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, Bratislava, s. 54 – 55.

Prekážkou úspechu hnutia bola neujasnenosť otázky etnicity Rusínov v Uhorsku. „Rusínstvo“, či „ruskosť“ ľudu boli chápané ako jeho náboženské vyznanie, ako jeho príslušnosť ku gréckokatolíckej cirkvi a východnému obradu. Od 18. storočia sa sporadicky objavovali určité myšlienky bratstva a príbuznosti Rusínov so slovanskými národmi, no hlavne s ruským národom, avšak od začiatku nasledujúceho storočia už idea jednoty s ruským národom absolútne dominovala. Okrem toho rusínski buditelia národné práva nezdôvodňovali ideou *prirodzeného práva* všetkých národov, ktorou argumentovali Slováci, ale rozhodli sa pre teóriu *historického práva*, ktorú v ich prípade bolo ťažké vecne podložiť. Rusínsky štát dovedy v žiadnej forme nejestvoval. Národné obrozenie Rusínov malo aj jazykový charakter. Na čele hnutia boli gréckokatolícki kňazi, ktorí presadzovali cirkevno-slovanský jazyk, svetská inteligencia pretežovala predovšetkým ruský literárny jazyk, kým ľudovým masám sa zdali podstatne bližšie, vhodnejšie, ale aj prirodzenejšie miestne dialekty.⁷

Koncom 19. storočia zosilneli v prostredí mladej rusínskej inteligencie promaďarské nálady. Mladí vedci, novinári, právnici a politici rusínskeho pôvodu získali vzdelanie v Budapešti. Fascinoval ich rozvinutý, kultúrny a spoločenský život európskej metropoly. Odmietali rusínsku identitu a prehlasovali, že sú Maďari gréckokatolíckeho vyznania. Uhorská vláda schválila sériu zákonov o školách. Štát prevzal celú starostlivosť o vzdelávacie inštitúcie a zaviedol v celej krajine jediný vyučovací a konverzačný jazyk, a to maďarský. Maďarizácia zasiahla aj gréckokatolícku cirkev. Bola zrušená cirkevnoslovanská liturgia, bohoslužby sa konali v latinčine, alebo maďarčine.

Prvá svetová vojna zmenila mapu Európy. Prehnali sa cez ňu vlny revolúcií. Vznikla Československá republika a jej súčasťou sa stala Podkarpatská Rus, v ktorej väčšinu obyvateľstva tvorili Rusíni. Došlo k obnove rusínskeho školstva, zakladaniu dedinských divadelných krúžkov, vznikali nové dramatické diela v rusínskom jazyku, poväčšine v dialektoch rôznych oblastí. Stála absencia kodifikovaného rusínskeho jazyka vyvolávala spory o tom aký jazyk používať. Boli tu tri smery: ruský jazyk, ukrajinský jazyk a snaha kodifikovať a zveľadiť niektorý z dialektov. Problém jazyka ostal nedoriešený. Je treba povedať, že existoval aj štvrtý smer. Cirkevno-slovanský, bohoslužobný jazyk, ktorý presadzovali najmä farári, ale ten nezískal podporu.

⁷ KONEČNÝ, S. *Náčrt dejín karpatských Rusínov. Vysokoškolská učebnica*, Prešov : Prešovská univerzita v Prešove – Ústav rusínskeho jazyka a kultúry, 2015, s. 15 – 21.

Istá časť gréckokatolíckych duchovných prejavila ústretovosť voči uhorským úradom. Tzv. „Ľudové zhromaždenie“ sa z iniciatívy skupiny gréckokatolíckych duchovných obrátilo na uhorskú vládu s petíciou, v ktorej žiadalo, aby bolo zrušené pomenovanie Rusín a zavedené pomenovanie Maďar, alebo „katolík“ východného vyznania. Podľa názoru autorov petície táto zmena mena zbaví Rusínov podozrenia zo spolupráce s ruskými nepriateľmi.⁸

Región Podkarpatskej Rusi predstavoval územie s rozlohu 12 617 km², na ktorom žilo v 487 obciach 604 593 obyvateľov s veľmi pestrým národnostným a náboženským zložením. Podľa sčítania obyvateľstva z roku 1921 väčšinu tvorili Rusíni (372 500, t. j. 61,6%). Ku gréckokatolíckej cirkvi sa hlásilo 54,6% a ku pravosláviu 10%.⁹

V roku 1940 prebehlo na území Slovenska sčítanie obyvateľov. Išlo o zvláštny a jedinečný census, ktorý bol vykonaný len na území Slovenskej republiky. Oficiálnym zámerom bolo zistenie „národnostného katastra“ na Slovensku. Ministerstvo vnútra Slovenskej krajiny ho nevyhlásilo vopred kvôli prípadným snahám o ovplyvňovanie obyvateľstva rôznymi politickými skupinami. Počas spracovávania údajov štatistický úrad musel vyriešiť jeden dôležitý problém. Ten sa týkal pomenovania etnickej skupiny Rusínov či Rusov. Táto problematika sa hodnotila až počas revízie cenzu v priebehu roku 1941. Podnetom sa stala žiadosť župana Šarišsko-Zemplínskej župy, v ktorej žila najpočetnejšia skupina tohto obyvateľstva. Počas medzivojnového obdobia bola totiž vytvorená väčšia ruská národnosť, pod ktorú zaradovali Karpatorusov, Veľkorusov a Ukrajincov. Štatistický úrad ČSR označoval vo svojich publikáciách obyvateľov gréckokatolíckeho a pravoslávneho náboženstva za Rusov, pokiaľ sa nehlásili k slovenskej alebo inej národnosti.

Štátny štatistický úrad sa nesnažil definitívne vyriešiť národnostný pojem tejto etnickej skupiny, ktorej príslušníci sa podľa miestneho dialektu označovali ako Rusíni, Rusi, Rusnáci, Huculi Ukrajinci či Malorusi, ale preto, že sa chcel vyhnúť nedorozumeniu a drobeniu. Župný úrad v Prešove odporučil, aby sa tento problém riešil návratom k predchádzajúcemu názvu, ktorý sa používal ešte za monarchie. Vtedy sa termínom Rus označovala len osoba, pochádzajúca z Ruska a domáce obyvateľstvo sa označovalo ako rusínske. Štatistický úrad v tomto smere nemal výhrady a ministerstvo vnútra navrhlo predsedníctvu vlády, aby bol problém vyriešený osobitným uznesením vlády. K tomu došlo 30. októbra 1941, keď sa vláda uzniesla na tom, „že príslušníci tej etnickej skupiny, ktorí sa označujú Rusinmi alebo Rusmi, Rusňákmi, Huculmi, Malorusmi atď. a prihlásili sa pri poslednom sčítaní ľudu k uvedeným národnostiam

⁸ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava: Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, Bratislava, s. 63 – 64.

⁹ KONEČNÝ, S. Niektoré stránky vývoja východného Slovenska a Zakarpatska v dvadsiatom storočí. In *Res Gestae. Czasopismo historyczne*, 2017, (roč. neuvedený), č. 4, s. 125 – 126.

a boli zaznačení pri sčítaní ľudu ako príslušníci rusínskej atď. národnosti, majú byť v publikáciách Štátneho štatistického úradu označovaní za Rusínov. Tí jednotlivci, ktorí sa narodili na Ukrajine alebo Rusku, môžu sa deklarovat' za Ukrajincoch alebo Rusov.¹⁰

Druhá svetová vojna podelila Európu nielen územne, geopoliticky, ale najmä ideologicky. Mocnosti si podelili sféry vplyvu. Nastala obnova Československej republiky súčasťou ktorej bola aj Podkarpatská Rus. Rusíni mali síce veľký kredit, bojovali za oslobodenie Československa, tvorili nezanedbateľnú časť Československého armádneho zboru, ale Podkarpatská Rus prestala existovať. Veľmoci z nej urobili Zakarpatskú oblasť sovietskej Ukrajiny, potom vymysleli plán presídlenia, najmä Rusínov z východného Slovenska na Ukrajinu, na miesta repatriovaných Volynských Čechov.

Tým, že bola oblasť Slovenska, Podkarpatská Rus pripojená k ZSSR, osobitosť rusínskeho obyvateľstva mohla byť uznaná jedine formou štatútu etnickej menšiny. Ukrajinská národná identita bola pripísaná všetkému obyvateľstvu bývalej Podkarpatskej Rusi. Bolo jasné, ktorý trend národnej a kultúrnej orientácie Rusínov žijúcich na Slovensku sa bude skôr či neskôr presadzovať. Ten sa začal v krátkom čase uskutočňovať napriek tomu, že v rámci genézy rusínskeho etnika na Slovensku nemal ukrajinský smer skoro žiadnu tradíciu a termíny ruský, rusínsky a ukrajinský sa ešte istý čas používali ako synonymá.¹¹

Na zjazde delegátov z rusínskych obcí a okresov severovýchodného Slovenska v Prešove 1. marca 1945 vznikla Ukrajinská národná rada Prjaševščiny (UNRP) ako najvyšší politický orgán zastupujúci celú rusínsku a ukrajinskú menšinu žijúcu v republike, ktorý by mal hájiť a presadzovať jej záujmy (Pri sčítaní obyvateľstva v roku 1940 na Slovensku sa k Rusínskej národnosti prihlásilo 61.762 obyvateľov a o Ukrajincoch sa vôbec nehovorilo.)

V oblasti kultúry nastal priaznivý vývoj, aj keď bola nedoriešená otázka spisovného jazyka. Vznikali ukrajinské školy, teda národnostné školy pre deti občanov rusínskej i ukrajinskej národnosti. V ukrajinských národnostných školách sa spravidla vyučovalo rusky alebo sa používalo tzv. jazyčie (umelá zmes cirkevno-slovanského jazyka, ruštiny a miestneho dialektu).

Množia sa požiadavky na riešenie kultúrno-osvetovej problematiky rusínskeho obyvateľstva, ozývajú sa hlasy o potrebe vzniku kultúrnych inštitúcií. V druhej polovici novembra 1945 predstavitelia UNRP poverili Ivana Hryca-Dudu organizáciou divadla. Ustanovujúca schôdza UND – Spoločnosti s ručením obmedzeným sa konala 24. novembra. Rozhodli sa, že

¹⁰ TIŠLIAR, P. Sčítanie ľudu z roku 1940: k niektorým aspektom organizovania priebehu cenzu. In *Život v Slovenskej republike : Slovenská republika 1939-1945 očami mladých historikov 9*. Bratislava : Ústav pamäti národa, 2010, s. 25 - 35.

¹¹ KONEČNÝ, S. *Náčrt dejín karpatských Rusínov*. Prešov : Prešovská univerzita v Prešove – Ústav rusínskeho jazyka a kultúry, 2015, s. 197.

spoločnosť nazvú: Ukrajinské národné divadlo (UND) .

UND nevzniklo na zelenej lúke. Možno je to jediná inštitúcia u nás, o ktorej snívali predošlé pokolenia. Idea vzniku národnostného divadla na Slovensku má korene v minulosti.

Ústrednou postavou národného obrodzenia Rusínov po revolúcii roku 1849 sa stal prešovský kanoník Alexander Duchnovič. Vydal prvý rusínsky literárny almanach vo forme kalendára. V Prešove založil kultúrny spolok, ktorého cieľom bolo zjednotiť rusínsku literárne činnú inteligenciu, zriadiť tlačiarne s cyrilikou, vydávať literárny časopis, založiť múzeum rusínskej kultúry. Bol autorom a vydavateľom školských učebníc divadelných hier pre dedinské divadelné spolky. Alexander Duchnovič vo veci organizácie a šírenia divadelného umenia medzi ľuďom spolupracoval so slovenskými kultúrnymi dejateľmi, najmä so svojim najvernejším slovenským priateľom Janom Andraščíkom. Ich snahy mali ďalekosiahly pozitívny aj negatívny dopad. Hra Jána Andraščíka, napísaná z časti v slovenskom jazyku, z časti rusínskym dialektom, vyvolala protesty ľudí proti vykorisťovateľom a bola zakázaná cirkevnou hierarchiou pod hrozbou „večného prekliatia“ a tiež najvyššej politickej moci – príkazom samotného ministra Metternicha. Takýto osud postihol tiež snahy Duchnoviča, jeho hru vydanú v roku 1850 tiež zakázali, druhá – neuzrela svetlo sveta.

O iných zanietených nadšencoch divadla, súčasníkoch Alexander Duchnoviča sa zachovalo iba niekoľko skúpych faktov. Alexander Labanc, ktorý bol iniciátorom prvého uvedenia Duchnovičovej hry a propagoval ideu „ruského divadla“, tiež známy hudobník I. Stareckij, pôsobiaci v oblasti Sniny, pod tlakom neprajníkov boli nútení zanechať divadelnú činnosť. V podmienkach Rakúsko-Uhorského dualizmu, v rusínskych dedinách boli zakázané aj priadky (večurky), lebo mali prvky divadla, kde sa schádzali dedinskí účinkujúci, mládenci a dievčatá a ich diváci.

Bolo by naivné myslieť si, že väčšina obyvateľstva snívala o divadle. Boli to snahy najmä farárov a učiteľov, ktorí verili, že divadlo môže plniť aj úlohu vzdelávaciú. Ved' v kraji, kde 80 % obyvateľov bolo negramotných, kniha bola prakticky zbytočná, ale divadelné predstavenie si mohlo pozrieť 50 alebo 100 ľudí.

Divadelnú štafetu prevzala o niekoľko desaťročí neskôr, už počas prvej svetovej vojny, žena – Irena Nevická, ktorá zo začiatku na dedine a neskôr v Prešove, organizovala dramatické krúžky, v ktorých účinkovala prevažne mládež. Pre nich Nevická písala hry, s ktorými organizovali zájazdy po mestečkách a dedinách východného Slovenska. Ako entuziasta a nadšenec divadelného umenia sa v dobovej tlači spomína pedagóg A. Dziak. Ako učiteľ a istý čas riaditeľ učiteľského seminára v Prešove bol organizátorom divadelných krúžkov

v seminári, ale hlavne, pripravoval režisérov amatérov. Vštepoval im lásku k divadelnému umeniu a vychoval divadelníkov - amatérov pre dedinské dramatické krúžky, ktoré v 30 – 40 rokoch 20. storočia nadobudli široký rozmach.

Založenie Ukrajinského národného divadla bolo výsledkom veľkého úsilia jednotlivca v priaznivých politických a spoločenských podmienkach.

V Ruskom dome v Prešove, kde sa stretávala UNPR, sa 24. novembra 1945 zišli 15. predstavitelia ukrajinského života. „Predsedom zasadnutia bol Jozef Suchý, tajomníkom Andrej Jedynak. Prvým bodom zasadania bolo hlasovanie o potrebe a návrhu založenia národného divadla. Tento návrh bol prijatý jednohlasne. Počas hlasovania I. Hryc-Duda predniesol stanovky družstva UND, ktoré tiež boli prijaté jednohlasne. Prítomný Dr. Ivan Pješčak, ako riaditeľ RUŠ privítal organizáciu UND ako kultúrnu a umeleckú inštitúciu a vyhlásil, že na chod divadla v roku 1946 referát zabezpečí sumu 1,140,000 Kčs. Schválené bolo aj uznesenie, že divadlo bude pracovať pod strechou UNRP a pod kontrolou RUŠ. Tomuto divadlu bol daný názov: Ukrajinské národné divadlo, družstvo s. r. o. v Prešove. Potom nasledovali voľby členov dozornej rady. Predsedom sa stal Vasil' Karaman, zástupcom predsedu Viktor Zavadský. Tajomníkom I. Hryc-Duda, pokladníkom A. Hnydjak. Kontrolórmí Jozef Zbihlej, Ivan Masica, Michail Dubaj. Členmi dozoru Peter Židovský, Dr. Igor Levkanič, poslanec a Štefan Lichvar, riaditeľ kancelárie UNRP.“¹²

Napriek takémuto rozdeleniu funkcií sa celou organizáciou divadla začal zaoberať Ivan Hryc-Duda. „Predstavitelia UNRP nechodili za mnou a ani nikoho nepoverili realizáciou ukrajinského profesionálneho divadla. Ja som bol tým, kto prišiel s touto myšlienkou, priviedol ju na svet a zrealizoval ju až po premiéru. Jediné, čo mi sprostredkovala UNRP bolo to, že mi cez vedenie knižnice Alexandra Duchnoviča poskytli priestory v Ruskom dome. Ak by založenie divadla bolo v pláne UNRP, ani ona, ani RUŠ by ma nepoverili realizáciou divadla, pretože som bol pre nich neznámy a stál som na opačnej strane nacionálnej a kultúrnej platformy. Súhlasili jedine preto, lebo ja som s touto myšlienkou prišiel a len u mňa sa schádzali všetky nitky organizácie divadla.“¹³

Ako sa to vôbec dá, otvoriť divadlo bez toho, aby ste mali vyškolených hercov, ktorí dokážu hrať v jazyku, ktorý divadlo propaguje? Prvými hercami profesionálneho Ukrajinského národného divadla boli členovia amatérskych, väčšinou dedinských divadelných zoskupení. Väčšinou učitelia základných škôl, ktorí viedli svojich žiakov k láske k divadlu, zakladali

¹² HRICKO, L. *Diplomová práca, Ivan Hryc-Duda Život a dielo. Prešov* : Prešovská univerzita v Prešove, 2000.

¹³ HRYC-DUDA, I. „Zasnuvaňa UNT v Prjaševi“ (*Založenie UND v Prešove*), rukopis. Súkromný archív Lukáša Hricka.

divadelné krúžky na školách.

„Vrátil som sa do Košíc, kde som v tom čase býval, hovorí I. Hryc-Duda a začal som rozmýšľať, akým spôsobom by som mohol získať hercov. Vedel som, že v Čechách žije veľa Ukrajincov zo Zakarpatska, dokonca bývalí herci, ale chceli by prísť na východ? S týmto problémom som sa zdôveril môjmu priateľovi Mykolovi Kuštikovi, ktorý poznal mnoho Košičanov - Ukrajincov. Pri jednej príležitosti ma Mykola Kuštik pozval k sebe na návštevu. Jeho rodičia bývali na kraji mesta. Spomenul, že v ich susedstve žijú Ukrajinci pochádzajúci z Medzilaboriec a majú dve dievčatá. Treba sa ich opýtať, či by nechceli byť členkami budúceho divadla. Zašli sme k susedom a tam sme objavili prvé tri budúce herečky - Máriu a Annu Steňkové a Oľgu Simkovú, ktorá bola u nich na návšteve. Poprosil som ich, aby informovali známych o prijímaní členov do budúceho divadla.“¹⁴ Takto vzplanulo nadšenie a rozbehli sa prípravné práce.

Profesionálne divadlo ale potrebuje profesionálny prístup a profesionálnych tvorcov. Vyžaduje si iný repertoár. Jedným z najdôležitejších atribútov je znalosť literárneho jazyka, jazyka ktorý bude znieť z pódia profesionálneho divadla. Pre profesionálnu scénu boli výrazové prostriedky amatérskeho divadla nepostačujúce. Úlohou profesionálneho divadla bolo nielen zabávať divákov, ale najmä vychovávať. Nezabúdajme, že divadlo vzniklo v období povojnovej eufórie. Jeho produkcia mala odsúdiť zlo a vyzdvihovať dobro. Emócie, ktoré tvorcovia, herci, ponúkali divákovi, museli byť pravdivé a uveriteľné.

Vedenie Ukrajinského národného divadla oslovilo vtedajšieho riaditeľa Východoslovenského národného divadla v Košiciach Janka Borodáča s prosbou, aby budúci členovia divadla mohli navštevovať divadelné lekcie v Dramatickej škole, ktorá bola zriadená pri Východoslovenskom národnom divadle. Ich iniciatíva sa stretla s veľkým porozumením. „Upovedomujem Vás, že dramatické štúdio Východoslovenského národného divadla v Košiciach začína 5. novembra t. r. v budove Mestského divadla. O povolenie štúdia budúcich členov Vami projektovaného Ukrajinského divadla požiadal som Povereníctvo SNR pre školstvo a osvetu v Bratislave. Riaditeľstvo VsND v Košiciach toto štúdium povoľuje. S úctou riad. VsND v Košiciach. Napísal Janko Borodáč vo svojom liste 2. novembra 1945.

V novembri 1945 bola v novinách „Prjaševščina“ uverejnená informácia o konkurze pre záujemcov o štúdium na tejto škole. Vyhlasujeme konkurz pre záujemcov na dramatické štúdium v Košiciach. Do konkurzu sa môžu prihlásiť muži i ženy ukrajinskej a ruskej národnosti, ktorí majú ukončenú buď nižšiu strednú, ľudovú školu, alebo majú plné stredoškolské

¹⁴ HRICKO, L. *Diplomová práca, Ivan Hryc-Duda Život a dielo. Prešov* : Prešovská univerzita v Prešove, 2000.

vzdelanie. Úspešní kandidáti budú navštevovať dramatický kurz a budú dostávať štipendium. Kandidáti sa budú v čase návštevy v dramatickom štúdiu tiež pripravovať na vystúpenie v Ukrajinskom národnom divadle. Prípadní záujemcovia nech sa čo najskôr prihlásia (aj telefonicky) na túto adresu: Ukrajinská Národná Rada v Prešove, ulica Stalinova č. 66.¹⁵

Na túto výzvu reagovalo pomerne málo záujemcov. Boli medzi nimi sestry Anna a Mária Steňkové, Oľga Simková aj Mykola Simko, ktorý sa ešte vo vojenskej uniforme hlásil u I. Hryca-Dudu v Košiciach, potom Vasil' Uram, Vikentij Fedor, Margaréta Lopatková, súrodenci Peter a Irina Lopatkovci. Ďalej to boli Anna Bochinová, Jozef Hrebenár a Viktor Sidor. Medzi nimi bol aj Michal Lysák, 14 ročný chlapec, ktorý sa tiež chcel stať hercom. I. Hryca-Duda ho nebral vážne, bol ešte dieťa, a tak od neho žiadal písomný súhlas rodičov. O tri dni sa vrátil aj so súhlasom a až neskôr sa priznal, že si to podpísal sám. Takto opisuje začiatky profesionálneho ukrajinského divadla v Prešove vo svojich denníkoch prvý riaditeľ Ivan Hryc-Duda.

V oficiálnej publikácii z roku 1958 sa však dočítame, že na konkurz sa prihlásilo len 10 uchádzačov, z ktorých zostali iba dvaja. Anna Steňko a Vasil' Uram. Akékoľvek by boli skutočné počty uchádzačov a koľkokrát by ich zostalo, faktom je, že divadlo dostávalo reálne kontúry. Ivan Hric-Duda vo svojich denníkoch uvádza: „Všetko však dopadlo inak ako sa plánovalo. V Košických úradoch zvonili telefóny zo všetkých strán. Sedelo v nich ešte veľa tzv. demokratov, bývalých *hlinkovcov*.“ Odvážny plán I. Hryca-Dudu narobil veľa zlej politickej krvi. Aj do Bratislavy leteli protesty proti UND.

„Keď som znovu navštívil Janka Borodáča, hovorí I. Hryc-Duda, vystrašene mi povedal: Prepáčte, ale ja nemôžem a nesmiem mať nič spoločné s Ukrajinským divadlom. Pochopil som situáciu. Sľub Janka Borodáča považovali funkcionári za naivný a prinútili ho priamo z Bratislavy odriecť našu účasť v dramatickom štúdiu. Smutne som sa rozlúčil s Jankom Borodáčom, ale už na schodoch divadla sa vo mne rodili nové plány. Jedinou možnosťou založenia UND mi ostal plán založiť súkromný divadelný spolok a samostatne na ňom pracovať.“¹⁶

S týmto odhodlaním odcestoval Ivan Hryc-Duda do Prešova. Členom UNRP predložil svoj návrh zostaviť, hoci za ich pomoci, fingovanú spoločnosť, aby divadlo mohlo právne existovať. Od UNRP dostal splnomocnenie tohoto znenia: „Splnomocnenie je dané I. I. Hrycovi v tom, že UNRP ho poveruje vedením a organizáciou Ukrajinsko-ruského divadla v Prešove.

¹⁵ MACINSKÝ, I. *10 rokov UND*. Bratislava: 1958, kapitola I., s. 19 – 20. Preložila: Jaroslava Sisáková.

¹⁶ HRICKO, L. *Diplomová práca, Ivan Hryc-Duda Život a dielo*. Prešov: Prešovská univerzita v Prešove, 2000, s. 32.

V Prešove dňa 5. novembra 1945. Predseda UNRP V. B. Karaman v. r., vedúci kancelárie Š. Lichvar v. r. a pečiatka UNRP.¹⁷

Na začiatku sa bolo treba vysporiadať najmä s finančnou otázkou. „Ľudia potrebujú ješ', treba im dať nejakú zálohu, hoci minimálnu, ale výhľady na finančnú podporu neboli, okrem sľubu RUŠ, ale najprv muselo divadlo tri mesiace fungovať.“¹⁸

2. decembra 1945 v novinách *Prjaševščina/Prešovsko* bola publikovaná takáto výzva: „Spoločnosť Ukrajinského národnostného divadla (takýto je presný preklad názvu divadla, pretože noviny vychádzali v ruskom jazyku) sa obracia k širokej verejnosti s výzvou stať sa jej členmi. Členom spoločnosti sa môže stať osoba, ktorá si zakúpi aspoň jednu účasťinu (presne táto časť výzvy znela v preklade takto: osoba, ktorá sa zapíše najmenej pod jednu účasťinu). Hodnota jednej účasťiny je 100 korún československých. Jednorazové zápisné je 25 korún československých. Cieľom spoločnosti je materiálne zabezpečenie súboru UND do toho času, kým budú asigované fondy pre zabezpečenie divadla, stanovené v štátnom rozpočte pre rok 1946. Veríme, že naša spoločnosť ocení túto akciu a masovou účasťou pri kúpe predplatného zabezpečí úspech tohoto celonárodného podujatia. Účasťiny si môžete zakúpiť v Okresných výboroch UNRP.“¹⁹

Ivan Hryc-Duda si kúpil 10 akcií po 100 korún a tak sa stal prvým akcionárom spoločnosti. Poprosil aj všetkých ostatných zúčastnených členov, aby si ich kúpili, ale neurobili to.

Ostatné akcie rozpredával I. Hryc-Duda s pomocou Vasil'a Urama. Predali ich málo. Divadlo zatiaľ reálne neexistovalo, pre mnohých bolo imaginárnym výmyslom a ľudia neboli zvyknutí podporovať takúto činnosť. I. Hryc-Duda plánoval rozpredať aspoň 600 akcií, čím by získal 60 000 korún. Spolu so svojimi 80 000 by divadlo do premiéry už nejako prežilo.

Divadlo okrem riaditeľa a administratívneho pracovníka malo 16 členov umeleckého kolektívu. Tvorili ho nadaní, pracovití, na obete schopní ľudia. Ivan Hryc-Duda, zakladateľ, prvý riaditeľ, režisér a herec. Mikuláš Simko, bývalý učiteľ, spevák a herec. Anna Klecová-Simková, dievča z Medzilaboriec. Jozef Korba, roľník z Chmeľovej. Pavol Simko, úradník. Tamara Pazderníková-Simková, Volynská Češka. Juraj Šeregij, hudobník, riaditeľ Slovenského divadla v Prešove, neúnavný spolupracovník divadla, režisér ukrajinských klasických hudobných drám. Jozef Feľbaba, nedoštudovaný medik, režisér, herec, riaditeľ divadla. Bartolomej Bavoľár, učiteľ, herec, režisér, riaditeľ divadla. Viktor Hajný, herec, básnik, dramatik.

¹⁷ Tamže, 33.

¹⁸ HRYC-DUDA, I. „Zasnovaňa UNT v Prjaševi“ (*Založenie UND v Prešove*), rukopis. Súkromný archív Lukáša Hricka.

¹⁹ MACINSKÝ, I. *10 rokov UND*. Bratislava: 1958, kapitola I., s. 20. Preložila: Jaroslava Sisáková.

Jurij Petrovič Zagrebeľskij, herec, režisér, pedagóg. Skupina hercov Ruského dramatického divadla v Prahe, pedagógovia, ktorí svojimi skúsenosťami a umením pomohli umeleckému rastu členov divadla. Len veľmi málo z nich zostalo členmi divadla. Väčšinou to boli učitelia. Ich príchod do divadla bol východiskom z núdze. Situácia na vojnu zničenom východe Slovenska bola zložitá a ťažká. Keď sa ustálila, vrátili sa k svojmu povolaniu do znovu otvorených škôl. Ostali iba tí, pre ktorých divadlo bolo poslaním. Nedá sa v krátkosti rozprávať o všetkých, preto spomeniem len niektorých.

Ivan Hryc-Duda, iniciátor vzniku divadla a jeho prvý riaditeľ sa narodil 5. júna 1911 v dedine Rudľov na východe Slovenska. V roku 1919 odišiel s otcom a súrodencami do Zakarpatského mesta Berehovo, kde jeho otec dostal miesto riaditeľa mestskej školy. Tam začal navštevovať maďarskú ľudovú školu. Po otvorení Ukrajinského reálneho gymnázia prestúpil do jeho prípravnej triedy. V berehovskom ukrajinskom gymnáziu okrem vyučovania vyvíjali aj veľkú kultúrno-osvetovú činnosť. Škola organizovala Ševčenkove sviatky, literárne skupiny a gymnaziálna knižnica dávali žiakom možnosť spoznávať literárne diela ukrajinských spisovateľov. S ukrajinskou kultúrou bol I. Hryc-Duda neustále v kontakte aj doma. Jeho otec sa v roku 1920 stal vedúcim spoločnosti „Prosvita“, ktorá propagovala ukrajinskú kultúru a snažila sa o sformovanie ukrajinského nacionálneho cítenia. Bol členom amatérskeho divadelného spolku v Berehove, ktorý vystupoval v mnohých dedinách na okolí. V Berehove po prvýkrát videl inscenácie divadla Prosvita z Užhorodu, ktoré viedol herec Mykola Sadovský. Gymnázium pol roka pred ukončením štúdia musel pre nezhody s učiteľom opustiť. Pokračoval v štúdiu na Mestskej škole v Berehove. Po jej skončení začal na naliehanie otca navštevovať obchodnú akadémiu v Mukačeve. Tam okrem ukrajinského jazyka navštevoval hodiny jazyka českého, ruského, maďarského a nemeckého. Aj v Mukačeve chodieval na predstavenia ukrajinských, slovenských a židovských divadiel. Externe vyštudoval učiteľský seminár v Užhorode a dlhé roky pracoval ako učiteľ v rôznych dedinách a mestách Zakarpatskej Ukrajiny, neskôr na východe Slovenska. Od roku 1935 bol hercom poloprofesionálneho divadla Nová scéna vo Veľkom Byčkove, ktorého bol v rokoch 1937 až 1938 riaditeľom. V divadle sa zoznámil aj so svojou budúcou manželkou Agáfiou Bojčukovou (24. 5. 1908 - 4. 6. 1977), ktorá učila na škole v Malom Byčkove a patrila medzi prvých hercov divadla.

Hovoriť o Ivanovi Hrycovi-Dudovi iba ako o zakladateľovi a prvom riaditeľovi divadla by bolo nekorektné. Áno, bol iniciátorom založenia UND a jeho prvým riaditeľom, ale bol predovšetkým básnikom, dramatikom a podľa potreby aj skladateľom. Bol revolučným romantikom. Svojou tvorbou patrila do 19. storočia. Jeho poézia pripomína tvorbu štúrovských

básnikov. Skoro všetky jeho hry sú napísane vo veršoch. Divadlo bolo skôr jeho záľubou. Natíska sa otázka, prečo musel odísť z divadla. Z divadla, ktoré vzniklo z jeho iniciatívy a ktorého bol prvým riaditeľom.

Juraj August Šeregi, herec, režisér, dramaturg, pedagóg, organizátor a riaditeľ prvého ukrajinského divadla Prosvita, historik ukrajinského divadelníctva v Zakarpatsku do roku 1947. Narodil sa 16. januára 1907 v dedine Dusno pri Svaľave v Rakúsko-Uhorsku v rodine grécko-katolíckeho kňaza. Skončil mestskú školu a pokračoval vo výučbe na gymnáziu v Užhorode. V roku 1921, ako mladý chlapec bol pri zrode prvého profesionálneho ukrajinského divadla Prosvita. Divadlo ho natoľko zaujalo, že sa prihlásil do dramatického krúžku. V období, keď sa stal riaditeľom divadla Sadovský, Šeregi začal vystupovať v masových scénach predstavení, ktoré divadlo inscenovalo. Tam sa učil hereckému aj režisérskemu umeniu. V divadle zažil aj Zaharova, obdivovateľa a pokračovateľa Stanislavského. Ako 16 ročný chlapec stvárnil postavu Hroma v predstavení *Večerný dzvon* od S. Čerkasenka. Vtedy sa rozhodol pre umelecký pseudonym „Juraj Hrom“. Počas štúdia na gymnáziu, spolu s bratom Eugenom, inscenovali predstavenia v dramatických krúžkoch „Plast“, „Kultúra“, „Kyrilo-Metodejské Bratstvo“. Po skončení gymnázia odišiel na filozofickú fakultu Karlovej univerzity do Prahy. V roku 1927 tam založil dramatický krúžok „Verchovina“. Počas štúdia v Prahe zrežiroval pre tento krúžok 14 predstavení. V niekoľkých aj sám hral. V roku 1929 napísal prvú komédiu *Nová generácia*. Keď sa po ukončení štúdia vrátil domov, založil v Užhorode a v Chuste, kde pracoval ako učiteľ, dramatické kolektívy. Spolu s bratom Eugenom založili v Chuste spevácky zbor, ktorý postupne prerástol do dramatickej sekcie. Tá sa stala základom pre vytvorenie profesionálneho divadla Nová scéna.

Michal Dubay, výtvarník, pedagóg, kultúrno-spoločenský dejateľ, redaktor sa narodil v obci Hačava na východe Slovenska 4. júna 1910. Po ukončení základnej školy v obci Vyšný Mirošov pokračoval v štúdiu na Štátnom reálnom gymnáziu v Mukačeve (1920 – 1928) a Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe (1929 – 1934). Po dosiahnutí vysokoškolského vzdelania pracoval ako pomocná vedecká sila v knižnici Karlovej univerzity Klementinum v Prahe, učiteľ na Gréckokatolíckom ruskom gymnáziu v Prešove, hlavný školský inšpektor v Referáte pre ukrajinské školy pri Povereníctve školstva, vedy a umení v Bratislave.

V povojnovom období bol členom prípravných výborov a aktívne spolupracoval pri zakladaní Ukrajinskej národnej rady Prjašivščiny (1945) a aj Ukrajinského národného divadla v Prešove (1945). Okrem iného sa ako scénický výtvarník podieľal na príprave a realizácii mnohých predstavení. Medzi inými aj prvej premiéry Oj nechody Hricju, taj na večornici.

„K úspechu predstavenie nemálo pomohlo aj výtvarná úprava scény – práca štetca Michala Dubaya, ktorý dokázal do najmenších detailov podchytiť krásu farebnej Ukrajiny.“²⁰

Mikuláš Simko sa narodil 7. júna 1921 v Čukalovciach pri Snine v mnohočlennej rodine kňaza. Bolo ich sedem súrodencov. V Čukalovciach bola cirkevná základná škola, v ktorej učil jeho otec a vyučovanie prebiehalo v ruštine. Učitelia organizovali počas školského roka množstvo tematických podujatí s kultúrnym programom. Deti učiteľa sa samozrejme aktívne zapájali, spievali, recitovali, hrali scénky. Môžeme predpokladať, že lásku k dramatickému umeniu si Mikuláš Simko vypestoval už v detstve. Aj keď sám tvrdil, že jeho životná cesta, ktorá viedla do UND k hereckému remeslu, bola čisto náhodná. Už ako školák sa učil hrať na husliach. Mamin brat, ktorý prišiel na prázdniny sa mu venoval. Neskôr ho vzal k sebe do Budapešti. Objavil v malom chlapcovi talent a chcel ho prihlásiť na konzervatórium. Rodina so siedmimi deťmi si toto štúdium nemohla dovoliť. Mikuláš Simko vyštudoval gymnázium v Mukačeve a Učiteľský seminár v Prešove, aby sa čím skôr postavil na vlastné nohy a pomohol rodine. Napriek tomu, že sa túžil stať oficierom, umenie ho dohnalo a úplne pohltilo.

V roku 1941 ukončil štúdium v prešovskom Učiteľskom seminári a dostal miesto riaditeľa školy „s ruským vyučovacím jazykom“ v dedine Závada pri Medzilaborciach. V Závade učil, organizoval kultúrne podujatia, založil zbor a amatérsky divadelný súbor pre dospelých. Až do roku 1943, kedy ho odvelili. Počas vojny bol rok v zajatí v Nemecku. Po skončení vojny a návrate na Slovensko doslúžil ešte pol roka v Československej armáde v Košiciach. Tu sa začala dôležitá etapa jeho profesionálneho života.

„V Košiciach ma navštívila sestra Oľga, ktorá dostala ponuku vstúpiť do kolektívu UND a požiadala ma, aby som ju odprevadil. Ešte vo vojenskom plášti sme spolu so sestrou prišli k zakladateľovi a prvému riaditeľovi UND Ivanovi Hricovi-Dudovi, ktorý aj mne ponúkol stať sa hercom. Po dlhšom rozhovore som súhlasil. Pravdu povediac, k takémuto rozhodnutiu prispel ten fakt, že moja škola v Závade zhorela.“²¹ A tak od februára 1946 sa Mikuláš Simko stáva riadnym členom UND.

Napriek tomu, že bol Mikuláš Simko neskúseným hercom, zverili mu na začiatku jeho kariéry významné postavy. J. Šeregi, režisér, ktorý sprevádzal Mikuláša Simka počas prvých krokov jeho hereckej kariéry sa o ňom vyjadroval ako o hercovi, ktorého nemožno opečiatkovať stereotypom úloh. „Vždy sa prejavuje uveriteľne. Či je to charakterová úloha,

²⁰ (autor: -fl-) Úspešné vystúpenie súboru UND. In *Prešovsko*, 1946, roč. 2, č. 10, s. 3. Preložila: Jaroslava Sisáková.

²¹ SISÁK, M. Človek a herec In *Pionieri ukrajinského profesionálneho divadla v ČSSR*. Prešov : Kultúrny zväz ukrajinských pracujúcich ČSSR, 1981, s. 65.

či komická, rovnako presvedčivo hrá komického aj dramatického hrdinu. Všetci diváci, ba aj kolegovia tvrdia, že má svojrázny dar: vie zaujať diváka a presvedčivo viesť líniu svojej úlohy... Má veľkú schopnosť zaujať divákov úprimným smiechom!²²

Zaujímavosťou je, že zo siedmich súrodencov Simkových boli štyria hercami UND - Mikuláš, Oľga, Pavel a Kat'a. Mikuláš a Pavel boli piliermi UND až do svojej smrti. Oľga sa vydala a odišla z divadla, Kat'a bola dlhé roky členkou Bábkového divadla v Košiciach, ale už ako Katarína Tekeľová.

Anna Simková: Na začiatku roka 1946 prišlo na konkurz do divadla mladé pätnásť ročné dievča z Medzilaboriec, Anna Klecová. Prijali ju do tanečnej zložky divadla aj ako zboristku. Zo začiatku bola „dievčatom pre všetko“. Hrala slúžky a staré baby. Takto skúsení režiséri učili mladých neskúsených elévov hereckému umeniu priamo na doskách divadla. Vtedy asi nikto neveril, že raz to bude Desdemona v Shakespearovom *Othelovi*, Lujíza v *Úkladoch a láske*, Anna Kareninová, Mária Stuartovna, Kordélia v *Kráľovi Learovi*..., ale stalo sa. To nenápadné dievča to dokázalo. Stala sa ženou Mikuláša Simka, porodila tri dcéry, zvládla nielen úlohu manželky a matky, ale aj náročné poslanie herečky. Posledné predstavenie hrala vo svojom milovanom divadle, ako ho sama nazývala, ešte v roku 2014 ako 83 ročná.

Jozef Korba sa narodil 13. mája 1921 v Chmeľovej alebo Komloši, ako sa dedina vtedy volala. Otec sa hneď po narodení Osifa, tak tam volali Jozefa, odsťahoval za prácou do Ameriky. Osif vyrastal ako polosirota. Keď vynecháme všetky „povedačky“ o ťažkom detstve a túžbe po poznaní, dedina, v ktorej Osif vyrastal, mala šťastie na učiteľov a farárov. Boli to ľudia vzdelaní, milovali svoj kraj a snažili sa pozdvihnúť kultúrnu úroveň obyvateľov. Organizovali rôzne podujatia počas náboženských, aj svetských sviatkov (Mikulášske oslavy, Vianoce, Koľadníci, Deň republiky a i.), ktorých zanietým účastníkom bol aj Osif. Nacvičovali sa aj divadelné predstavenia, najmä scény a skeče miestnych autorov. Roky bežali, Osif už ukončil ôsmu triedu ľudovej školy, pracoval na gazdovstve, príležitostne v lese, zbieral životné skúsenosti, sledoval ako sa rozpadla Československá republika, ako začala druhá svetová vojna, až dostal povolávací rozkaz a musel narukovať. Vtedy si mladý vojačik ani nepredstavoval, aký osud ho čaká po vojne.

Z ústnych spomienok samotného Korbu: „V auguste v štyridsiatom štvrtom „ležali“ sme pri obci Habura. Tu prišiel miestny sviačnik, či je medzi nami grekokatolík. Ja som sa hneď prihlásil. „Znaš spivaty?“ - opýtal sa. „Ajakže, spivav jem u cerkovnim chori“ - „Pod' za mnov.“

²² Tamže, s.70.

A tak som sa stal kantorom sviaščenika Stavrovského. Slúžili sme bohoslužby, chodili sme spovedať, pochovávať a všetko, čo k tomu patrilo. Toto boli moje prvé divadelné predstavenia.“⁸⁷

V roku 1946 na výzvu práve vzniknutého Ukrajinského národného divadla prihlásil sa na konkurz. Vlastne prihlásil ho miestny učiteľ Rudy. Učitelia vtedy veľmi podporovali vznik divadla, lebo boli presvedčení, že divadlo bude plniť vzdelávaciu úlohu. Verili, ako Duchnovič pred sto rokmi, že divadlo je duch civilizácie. Korba úspešne prešiel konkurzom a od polovice roku 1946 sa stal právoplatným členom UND. Stal sa vlastne jeho pilierom. Musel sa veľa učiť. Musel zvládnuť dva cudzie jazyky. Ukrajinský a ruský. Na tvrdú prácu bol zvyknutý. A touto tvrdou prácou sa dopracoval k postavám Harpagóna, Profesora Poležajeva, Lenina, vrcholom jeho snažení bol znamenitý, prvý na Slovensku, v ukrajinskom jazyku, Kráľ Lear.

Mária Korbová. V druhej polovici roka 1947 na konkurz do UND prišlo dievča z neznámej Runiny, z bohom zabudnutých Karpát. Prijali ju a začlenili do tanečnej zložky. Bola to Mária Oreničová. Vtedy všetci mladí boli členmi tanečnej zložky, pretože väčšiu časť repertoáru divadla tvorili hudobné komédie a drámy, kde sa spievalo a tancovalo. Aj mladá Mária musela prejsť túto cestu. Neskôr sa stala nielen manželkou Jozefa Korbu, ale aj platnou členkou hereckého súboru. Od prvej úlohy Baby s húskou v hudobnej komédii *Soročinský jarmok*, cez Evu v Stodolovej dráme *Bačova žena*, Pauliny v *Sofronovových kuchárkach* až k Sneraldine v *Sluhovi dvoch pánov*.

Záver

Fenoménom Ukrajinského národného divadla sa budú zaoberať historici aj teatrológovia. Ako je možné, že divadlo, spoločnosť s ručením obmedzeným, ktoré vzniklo vlastne na zelenej lúke, hralo v dvoch cudzích jazykoch, oslávi onedlho 80. výročie. Prežilo aj preto, že ho tvorili a tvoria ľudia, ktorí milovali svoju prácu a svoj národ. Možno to znie trochu pateticky, ale taká je realita.

Autorka je doktorandka na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ prof. Mgr. art. Matúš Ol'ha, PhD.

BIBLIOGRAFIA

HRICKO, Lukáš. *Ivan Hryc-Duda život a dielo : diplomová práca*. Prešov : Prešovská Univerzita v Prešove, Filozofická Fakulta, Katedra estetiky a vied o umení, 2000, 79 s.

HRYC-DUDA, Ivan. „Zasnuvaňa UNT v Prjaševi“ [Založenie UND v Prešove], rukopis. Súkromný archív Lukáša Hricka.

KONEČNÝ, Stanislav. *Náčrt dejín karpatských Rusínov*. Prešov : Vysokoškolská učebnica, Prešovská univerzita v Prešove – Ústav rusínskeho jazyka a kultúry, 2015. 215 s. ISBN 978-80-555-1297-6.

KONEČNÝ, Stanislav. Niektoré stránky vývoja východného Slovenska a Zakarpatska v dvadsiatom storočí. In *RES GESTAE. CZASOPISMO HISTORYCZNE* 4, 2017, s 122 – 141. ISSN 2450-4475.

MACINSKÝ, Ivan. *10 rokov UND*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1958. 242 s. [ISBN neuvedené].

MAJO, Juraj. *Historicko – demografický lexikón obcí Slovenska 1880 – 1910*. Bratislava : Štatistický úrad Slovenskej republiky, 2012. 2009 s. ISBN 978-80-8121-222-2.

POP, Ivan. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Slovenska. [Rok vydania neuvedený]. 139 s. ISBN 978-80-970354-4-0.

RUDLOVČAKOVÁ, Olena. K Výšinám..., In *25 UNT*. Bratislava : Slovenské pedagogické vydavateľstvo v Bratislave oddelenie ukrajinskej literatúry v Prešove, 1971, 224 s. [ISBN neuvedené].

SRB, Vladimír. *Obyvateľstvo Slovenska 1918 – 1938*. Bratislava : Infostat – Inštitút informatiky a štatistiky, Výskumné a demografické centrum, 2002. 28 s. [ISBN neuvedené].

SISÁK, Miron. Človek a herec In *Pionieri ukrajinského profesionálneho divadla v ČSSR*. Prešov : Kultúrny zväz ukrajinských pracujúcich ČSSR. Prešov : Kultúrny zväz ukrajinských pracujúcich ČSSR, 1981. 116 s. [ISBN neuvedené].

TIŠLIAR, Pavol. Sčítanie ľudu z roku 1940: k niektorým aspektom organizovanie priebehu cenzu. In *Život v Slovenskej republike: Slovenská republika 1939 – 1945 očami mladých historikov* 9. Bratislava: Ústav pamäti národa, 2010, 442 s. ISBN 978-80-89335-37-4.

(autor: -fl-) Úspešné vystúpenie súboru UND. In *Prešovsko*, 1946 , r. 2, č. 10, s. 3. [Číslo strán a ISSN neuvedené].

Kontakt:

Mgr. art. Jaroslava Sisáková

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 947 01

e-mail: jaroslava.sisakova@gmail.com, jaroslava.sisakova@student.aku.sk

VILIAM KLIMÁČEK V DIVADLE GUnAGU V ROKOCH 1985 – 1997: NÁVRAT K ZAČIATKOM, ŠPECIFICKÝM TÉMAM A POETOLOGICKÝM PRVKOM

Mgr. art. Lucia Katreniak Rakúsová

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Dramatická tvorba Viliama Klimáčka bola vždy úzko prepojená s divadlom GUnAGU. Inšpiračným zdrojom sa pre neho stali, okrem spoločensko-politickej situácie a diania v jeho najbližšom okolí, najmä konkrétni herci v GUnAGU, pre ktorých postavy priamo písal (a stále píše). Cieľom štúdie je ponúknuť obraz o poetike a rukopise Viliama Klimáčka v divadle GUnAGU do roku 1997. Štúdia priblíži témy v Klimáčkových hrách a inscenáciách v divadle GUnAGU v rokoch 1985 – 1997. Prostredníctvom komparácie sa zameriava aj na vystihnutie špecifických prvkov Klimáčkovej poetiky v divadelných hrách *Osídla mladého muža* (1985), *Päť minút v balóne* (1987), *Poveternostná situácia* (1989), *Loj* (1992), *Smrtičky a vraždenička* (1994), *Angeleo* (1995), *Eva Tatlin* (1997). Tieto hry autorka štúdie zvolila preto, lebo ponúkajú signifikantné príklady na vystihnutie výrazných črt Klimáčkovej tvorby a jeho autorskej poetiky v divadle GUnAGU v deväťdesiatych rokoch.

Kľúčové slová: Viliam Klimáček, divadlo GUnAGU, prvky absurdného divadla, divadelné hry Viliama Klimáčka, Klimáčkova poetika

RETURN FOR BEGENINS AND TO SPECIFICS THEMES AND POETOLIGICAL ELEMENTS - VILIAM KLIMÁČEK IN THE GUnAGU THEATRE IN THE YEARS 1985 – 1997

Abstract: The dramatic work of Viliam Klimáček has always been closely connected with the GUnAGU theatre. In addition to the socio-political situation and events in his immediate vicinity, the specific actors in GUnAGU, for whom the characters wrote directly (and still writes), became the source of inspiration for him. The aim of the study is to offer a painting about the poetics and manuscript of Viliam Klimáček in the GUnAGU theater until 1997. The study will approach the topics in Klimáček's plays and productions at the GUnAGU Theater in the years 1985 - 1997. Through comparison, it also focuses on capturing specific elements of

Klimáček's poetics in the theatrical plays *The Settlements of a Young Man* (1985), *Five Minutes in a Balloon* (1987), *Weather Situation* (1989), *Loj* (1992), *Death and Murder* (1994), *Angeleo* (1995), *Eva Tatlin* (1997). The author of the study chose these plays because they offer significant examples to capture the distinctive features of Klimáček's work and his author's poetics at the GUnaGu theater in the 1990's.

Keywords: Viliam Klimáček, Theater GUnaGU, elements of absurd theater, theater plays by Viliam Klimáček, Klimáček's poetics

Úvod

V prvých rokoch fungovania divadla GUnaGU Viliam Klimáček spolupracoval najmä s matematikom a spoluzakladateľom GUnaGU Ivanom Mizerom. Klimáček sa vyjadril, že na rozdiel od iných divadelníkov, ktorí akcentovali v osemdesiatych rokoch „smrteľne vážne výpovede o dobe,“ divadlo GUnaGU v tom čase vynikalo predovšetkým svojím humorom a nadhľadom. Klimáček tieto črty kontinuálne prenášal aj do svojej neskoršej tvorby,¹ ale jeho štýl písania sa postupne menil. Neskôr, keď Mizera z GUnaGU odišiel, ľahkosť sa z textov vytratila. Klimáček sa začal venovať vážnejším témam, na ktoré nazeral kritickejšou optikou. Jeho hry začínali byť naplnené absurdnými prvkami. Miloš Mistrík sa vo svojej knihe *Aj dráma je len človek* zmienil, že Klimáček od deväťdesiatych rokov prešiel v tvorbe od kabaretu k dramatickému umeniu a k trýchlohrám.² Neustále miešal tragické prvky s komickými. Vladimír Balek definoval Klimáčkovu hru, akoby sa nachádzali „na hranici medzi tragédiou a komédiou...“³ preto ich pomenoval ako stredná hra. Vážne témy vykresľoval s nadhľadom, odľahčeným spôsobom (a robí tak doteraz): „Neformálny manifest neskoršieho GUnaGU – o vysokom nízko a o vážnom smiešne.“⁴ Vo svojich hrách často opisoval skutočné udalosti, miesta alebo reálne osoby z rôznych oblastí. „Každé parafrázovanie a citácia nie sú samoučelné, ale vytvárajú novú dimenziu, nazerajú na svet z viacerých zorných uhlov. Akoby obrázky z iného sveta a zároveň lakmusový papierik súčasnej reality. Prípadne je v nich obsiahnutá

¹ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 62.

² MISTRÍK, M. *Premeny súčasnej drámy Aj dráma je len človek*, Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003, s. 50.

³ KLIMÁČEK, V. *mária sabína (7 hier pre GUnaGU)*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A., 1997, s. 225.

⁴ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 62.

nie veľmi lichotivá predpoveď budúcnosti.⁵ Klimáček teda vedel (aj vie) vycítiť nielen rytmus súčasnosti, tep či pulz človeka danej doby, ale možno povedať, že mal talent predvídať budúcnosť.

Osídla mladého muža

Klimáček s Mizerom svoj vzťah k hudbe naplno prejavili už v hre *Osídla mladého muža* (1985) s podnadvpisom Opereta zo starej Bratislavy⁶ (odohrávala sa v dvadsiatych rokoch dvadsiateho storočia). Autori hru pomenovali ako libreto. V operete vystupoval jazzový orchester a jeho primášom bol saxofonista. Hlavná postava, mladý muž Matej Hrahor, odišiel z dediny do veľkého mesta, aby sa mohol vzdelávať, no popri štúdiu sa ocitol vo svete kaviarní, bohémov a hudby. Objavil sa tiež motív spomínania na staré piesne a zamyslenie sa nad tým, že slovenská pieseň sa vytrácala: „Slovenskej piesne je ako šafránu.“⁷ Autori prejavili zmysel pre kreatívnu prácu s jazykom. V replikách postáv často žartovne využívali jazykolamy, rýmy, texty piesní a ako samostatné medzitextové jednotky vkladali do hier aj celé verše (ich vymyslené básne). Použili preklady slov – do poznámky pod čiarou napísali preložené repliky, napríklad v maďarčine, nemčine, ale aj čínske výrazy. Preložené časti autori vtipne pomenovali ako exportné verzie a poslúžili im ako slovné hračky.⁸ Vo svojich autorských poznámkach navrhli čitateľom a budúcim potenciálnym inscenátorom, aby tiež pracovali s rôznymi citátmi z lexikónov.⁹ Dôvodom použitia citátov bol výsmech akademizmu.

Vzťah k rozprávkovým alebo fantastickým prvkom sa zas prejavil v alegorických postavách: Vedomie, Svedomie, Podvedomie a v postavách Prvý diel a Druhý diel Lexikónu spoločenského správania a mravov. „Matej Hrahor sa rozštiepil na trojo: na svoje Vedomie, Svedomie a Podvedomie.“¹⁰ Lexikón poučoval svoje okolie o správnom stolovaní, chôdzi, o pravidlách slušného správania. Cez autorské poznámky k týmto postavám vyjadrili autori charakteristiku morálnej stránky človeka danej doby: „Vedomie je presný, chladný a kalkulujúci tvor. Svedomie chudorľavá osôbka, bojácna, potia sa jej ruky. Podvedomie je tvor, u ktorého máme neustále pocit, akoby chcel povedať neuveriteľne vulgárne slovo.“¹¹

⁵ HRONCOVÁ, S. Stretnutie šijacieho stroja s Plickovou vývojkou. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 3, s. 5.

⁶ KLIMÁČEK, M., MIZERA, I. *Osídla mladého muža*. Bratislava : Divadelný ústav, 1986, s. 39.

⁷ Tamže, s. 52.

⁸ Tamže, s. 42.

⁹ Tamže, s. 45.

¹⁰ Tamže, s. 47.

¹¹ Tamže.

Metaforu o dobe a o prevýchove človeka zobrazili cez hlavnú postavu mravného mladíka Mateja Hrahora. Mladík potláčal svoje vedomie, podvedomie a svedomie, pretože sa riadil poučkami z lexikónu. Autori tým poukázali na fakt, že doktrína doby degenerovala ľudí. Praktické rady a návody na život sa v závere zmenili na spytovanie si svedomia. Matej podľahol tlaku okolia a na nové prostredie sa adaptoval: „Vnútorne síce nesúhlasím..., ale... bude sa treba obetovať.“¹² Pil a jedol, aj keď tvrdil, že najskôr nechcel. Začlenil sa do spoločnosti a postupne získal aj kompetencie a funkciu.

V replike Matejovho strýka, ktorý synovca poučal, sa črtala odvolávka na históriu: „Na Slovensku bolo všelijakých odkundesov vždy dosť, ale svojich pánov sme nemali. Byť pánmi, to sa musíme ešte len učiť.“¹³ Postavy Vedomie, Svedomie a Podvedomie sa spoločne dohodli, že zbavia ľudí nerestí a odnaučia ostatných piť alkohol. „Vedomie: Najlepšie sa ubránime neresti tak, že ju zničíme.“¹⁴ Rozhodli sa kúpiť viechu, v ktorej by nenalievali žiadny alkohol nikomu, okrem seba. Svoj plán rozšírili a dohodli sa zatvoriť všetky podniky podobného typu i tie, kde sa šírili aj iné neresti: „Svedomie: Tlačiarne, nevestince, pivovary! A potom... až to budeme všetko vlastniť...to zatvoríme.“¹⁵ Prezentovali dobrý úmysel pre spoločnosť, ale sebe alkohol a neresti neodopreli. Autori týmto motívom poukazovali na pokrútenosť doby a na to, že vplyvní ľudia, resp. vrcholní predstavitelia a ľudia pri moci, nedodržiavali pravidlá. Poukazovali aj na absurdnosť celej situácie, v ktorej sa spoločnosť mala riadiť nezmyselnými pravidlami. Hlavná postava sa tiež dostala do osídien peňazí a moci, z ktorých nebolo ľahké sa vymaniť. Matej sa závere hry zmenil na dirigenta a umeleckému telesu začal udávať svoj rytmus. Z neskúseného študenta sa stal človek, ktorý mal sebavedomo viesť ostatných.

V tejto zmene bolo možné vidieť istú podobnosť s hrou Blaha Uhlára *Kvinteto* (1985), pretože sa v jej závere nachádzal podobný motív t.j. na scénu prišiel Nový dirigent a udával kvartetu iné tempo, na aké neboli hudobníci dovedy zvyknutí. V oboch textoch išlo o vyjadrenie pocitu z diktátorskej doby a použitie podobných prvkov na znázornenie konca diktatúry a umožnenie slobodného vyjadrenia sa aj v umení. Klimáček a Mizera tento symbol ukázali aj prostredníctvom striedania hudobných motívov rovnako ako Uhlár v spomínanom *Kvintete*. Diváci na základe hudobnej metafory rozšifrovali skrytý odkaz. „Spor čardášu s jazzom naši súčasníci správne pochopili ako spor totalitného so slobodným.“¹⁶

¹² Tamže, s. 55.

¹³ KLIMÁČEK, M., MIZERA, I. *Osídla mladého muža*. Bratislava : Divadelný ústav, 1986, s. 45.

¹⁴ Tamže, s. 48.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 61.

Motív totalitného režimu sa prejavil aj vo Votavovej scénografii, v ktorej premaľovali obraz V. I. Lenina na skladateľa operiet E. Kálmána, ale vďaka svetlu presvital na povrch aj pôvodný portrét.

Päť minút v balóne

Klimáček mal vzťah k dobrodružným príbehom (okrem rozprávok Dobšinského) hlavne k verneovkám – a ten sa výrazne prejavil v hre *Päť minút v balóne* (1987). Autori Klimáček a Mizera v príbehu rozvíjali motív nemožnosti úniku z krajiny a Klimáček hru v tejto súvislosti charakterizoval ako podobenstvo o relativite slobody.¹⁷ V texte možno nájsť vplyv ľudovej slovesnosti a hru so slovami: „nemo – nemovitosti“¹⁸; vymýšľali nové tvary slov napríklad vysávač nahradili slovom prachožer: „Prachožer. Alebo prisávač?“¹⁹ Autori použili aj personifikácie napríklad: „Petrolej sa hanbí – elektrina ... Sviečky na úteku – elektrina“²⁰; a ľudové piesne: „Horí ohník horí – elektrina Na Kráľove holi – elektrina“²¹, tiež odkaz na text slovenskej hymny: „...Nad Tatrou sa blýska – elektrina... vzdialená a blízka – elektrina.“²²

Na štylistickej kompozícii si autori dali záležať: „Pracovali sme aj s archaickým jazykom – jeden fragment sme hrali z vôbec prvého prekladu 20 000 míľ pod morom do češtiny. Elektrina sa v ňom nazýva mlno.“²³ Autori striedali prostredia, prelínali sa dve reality v byte v Petržalke a príbeh v knihe – v ponorke v Atlantiku. V replikách sa objavili výrazy z matematiky a slovenského jazyka, napríklad v slovných hračkách vysvetľovali správnu výslovnosť slov alebo matematické výpočty.

Poveternostná situácia

Kritika doby a stereotyp boli témami Klimáčkovej hry *Poveternostná situácia* (1989). Autor v nej vykreslil situáciu manželov, ktorí sa snažili dostať zo svojho bytu preč, no nedarilo sa im ho predať. Manželia si zariaďovali byt, kde mali všetko spočiatku provizórne (napríklad: namiesto skrine mali banánové krabice). V tomto texte akoby ustúpila hra so

¹⁷ Tamže, s. 75.

¹⁸ KLIMÁČEK, V. - MIZERA, I. *Päť minút v balóne*. Divadlo GUnaGU, 1988, s. 11.

¹⁹ Tamže, s. 21.

²⁰ Tamže, s. 9.

²¹ Tamže, s. 10.

²² Tamže, s. 9.

²³ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 74.

slovami do úzadia²⁴ a dôležitejšia bola téma a symbol ako vyjadrovací prostriedok. V inscenácii²⁵ Klimáček (ako autor a režisér) kládol dôraz najmä na hereckú akciu v etudách. Použil minimum rekvizít (látka, noviny) a herci pracovali aj s náznakom s imaginárnych predmetov. Zvolil princíp oddelených situácií. Herci sa na konci situácií dostali do rovnakých pozícií ako na ich začiatku. Naznačili tým nekončiaci stereotyp, ktorý v situáciách podporili zrýchlením hereckých akcií. Jednotlivé situácie oddelili takzvanou stmievačkou. Stereotyp ľudí autor priblížil aj cez monológ o budíkoch: Herec sedel na kraji javiska, osvetlený v kruhu. Hovoril o časovo harmonograme ľudí, o koľkej vstávali a odchádzali do práce alebo do školy. Autori sa v inscenácii vyjadrovali aj cez hudobnú zložku. Cez skladby (*Z nového sveta* a *Na krásnom modrom Dunaji*) podporili symbol túžby po slobode. Ozvláštnením boli gajdy, ktoré si sami vyrobili. V závere inscenácie urobili obraz ako lampa začala klesať a postupne manželov zatlačila k zemi. Byt manželov pohltil (systém v krajine utlačil) a do ich bytu sa nast'ahovali ďalší manželia. Tehotná žena symbolizovala príchod nového života, nastupujúcej generácie, ale aj fakt, že doba bola v tom čase pomyselné tehotná. Touto hrou a inscenáciou teda predznačili nový „systém“ v spoločnosti. Do bytu sa dostal vietor, fúkalo a snežilo do vnútra. Zároveň použili v inscenácii prvky meditácie, cvičenia jogy a hlbokého dýchania. Išlo o ironické stvárnenie stereotypného vzťahu manželov. (Muž počas cvičenia vysvetľoval svojej zaneprázdnenej žene, ako by mala relaxovať a ženu to privádzalo do zúrivosti.)

Loj

Podobne ako v *Poveternostnej situácii*, aj v ďalšej hre *Loj* (1992) hrala opona dôležitú úlohu. Predznačoval to samotný podtitul s názvom *Dráma s oponou*. Opona oddeľovala jednotlivé výstupy, zvláštnosťou však bolo, že sa otvárala a zatvárala aj po extrémne krátkej situácii. „Hra mala asi tridsať obrazov, niektoré iba desaťsekundové, medzi ktorými sa stále zatvárala a otvárala opona,“²⁶ Klimáček sa vyjadril, že v prípade tejto inscenácie sa pri realizácii scénograf Aleš Votava vybláznil, išlo predovšetkým o technický vtíp.

V inscenácii dominovali absurdné prvky: Niekoľkokrát herci opakovali situácie. Napríklad: Otec počas hry viackrát rovnako odpadol. Vtedy sa syn, ktorý odišiel z domu, vrátil naspäť domov. Akoby ho otcov pád privolať; a tým pádom bol neustále pripútaný k svojej rodine.

²⁴ Slovná hračka sa prejavila v pomenovaní nábytku menami (Iris, Svatava, Marica, Karol).

²⁵ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Poveternostná situácia*.

²⁶ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 115.

„Iný domov nemáme; je aký je, ale je náš.“ Sledovali sme podobný motív ako v *Husej hre* (Andrej Ferko, 1993). V nej postavy tiež prejavovali so svojím domovom nespokojnosť, a napriek tomu z neho neodišli, resp. vracali sa naspäť. Cítili k domu určitú väzbu. Vplyv absurdného divadla bolo možné vidieť aj v postave, ktorú v inscenácii *Loj* stvárňoval Klimáček. „Volám sa Loj a som živý bulletin.“ Zasahoval do deja komentovaním, napríklad vysvetľoval divákovi, ako vznikla opona a kulisy, alebo im objasnil scénické prestavby. Repliky obsahovali všeobecne známe základné pojmy divadla, ktoré diváci ovládali, a preto z ich detailného opisovania vznikli vtipné situácie. Tento rozprávačský prvok je blízky epickému divadlu aj MJF.

Ďalšími prekvapivými situáciami s absurdnými prvkami boli dcérine kontroverzné tehotenstvo s jeleňom a ich dieťa jelenča (v inscenácii znázornené tak, že dieťaťu z perinky trčali parohy); Matkin zvrátený vzťah k synovi (incest so synom) a blikajúce oko, ktoré Klimáček pomenoval ako Vyššiu bytosť. Blikajúce (Božie) oko sledovalo postavy, ktoré žili vo svete bez zmyslu, prevrátenom hore nohami a svojím šibalským blikaním sa vysmievalo z absurdnosti ich bytia. Tento prvok zároveň evokoval signál, ktorý predznačoval zmenu v spoločnosti, azda ironické blýskanie sa na nové časy.

Členovia rodiny konali tieto nelogické skutky, lebo strácali morálne zábrany. V závere nastalo zemetrasenie a po ňom sa svet otočil hore nohami. Tento obraz použili ako symbol zmeny v spoločnosti: „Starý otec prevrátenie považoval za prevrat, na ktorý toľko čakal.“²⁷ Postavy sa zamýšľali nad tým, či je možné zvyknúť si na svet alebo nie. Použili repliky typu: „Čo keby sme si zvykli? Nikdy.“²⁸ Postavy ostali uzavreté vo svojom stereotypnom živote. Svet sa otočil, menil sa a oni sa nevedeli/nechceli zmene prispôbiť. „S týmito ľuďmi nepohne ani keď se jim horáreň otočí o 180 stupňů. Tito lidé se neumějí ani pomodlit a boží oko nad oponou se na to všechno jenom pasivně dívá.“²⁹ V inscenácii sa znova prejavil Klimáčekov vzťah k živej hudbe, dôkazom toho bolo použitie dvoch saxofónov. (Klimáček hral na saxofón a perkusie, Martin Jaslovský na saxofón.) Počas inscenácie nimi vytvárali rôzne zvuky, ruchy, klopkanie a hrali sa s rytmom.³⁰

Vplyv rozprávok bol evidentný napríklad v situáciách, keď Matka poslala dcéru do hory po ľubovník, alebo rozkázala oddeliť hrášok od popola, či vtedy, keď otec matku pomenoval ako macochu. Odkaz na slovenské a historické reálie bolo možné vnímať cez pohľad na tatranskú prírodu, konkrétne Kriváň. (Príbeh zasadil do horárne.)

²⁷ Tamže, s.116.

²⁸ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Loj*.

²⁹ GRUSKOVÁ, A. *Podrbaný život blbý*. In *Medzičasopis*, 1992, č. 1, s. 68.

³⁰ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 117.

Použil aj prvok historický t.j. odkaz na sošku moravianskej Venuše. „V texte som sa prvýkrát pohrával s írečítými slovenskými reáliami. Vrátilo sa mi detské očarenie Pavlom Dobšinským, ktoré naplno prepuklo až v Angeleovi v roku '96.“³¹ Klimáček hneď v úvode hry použil verše Pavla Országha-Hviezdoslava z jeho diela Hájnikova žena: „Ó pozdravujem vás hory...“³² Išlo o persifáž, pohrával sa nielen s veršami, ale aj s menami postáv: Otec horár, Matka jeho žena, Syn hájnik. (Kvôli incestu sa Matka stala aj hájnikovou ženou.)

Smrtičky a vraždenička

Bizarne pôsobilo aj pomenovanie ďalšej Klimáčkovej hry *Smrtičky a vraždenička* (1994). Autor sa k téme hry vyjadril jednoznačne a konkrétne: „Boli hrou o rozpadávajúcom sa manželstve. (...) V hre sa odrážala spoločenská atmosféra vtedajšieho Slovenska a mojej fobie. (...) V hre však bol dôležitejší mikrosvet manželských hádok než politika. Svet sporov a zmierení, lások a nevier, hovoriaci o postavení umelca u nás. Bolo to aj trochu o mne, tie dni preležané v posteli, keď nechodili ponuky a so ženou sme neplatili šeky a nenápadne dcére vybrali pokladničku. Prvé roky sa mi na voľnej nohe nedarilo.“³³

Autor čerpal inšpirácia zo svojej vtedajšej situácie, ale zovšeobecnil a prepracoval ju tak, aby sa v nej mohol nájsť ktorýkoľvek umelec. Hoci téma bola zrozumiteľná, realitu príbehu posunul do absurdnej, nereálnej roviny. Cez hlavnú postavu autor opísal pocit nedoceneného spisovateľa. Bezpečným útočiskom sa mu stala postel', v nej sa zamýšľal nad svetom aj nad sebou a pokúšal sa tvoriť (verše a román). Za umelcom v noci chodila múza a plnila mu aj jeho erotické sny. Hoci bol pol roka bez práce, odmietal písať komerčné texty, napríklad reklamy. Manželka ho sa snažila prosbami aj výčitkami donútiť, aby sa zamestnal a popri tom písal, ale on dôrazne odmietal umenie odložiť na druhé miesto.

Klimáček kreoval postavu manželky ako starostlivú, preťaženú ženu a z toho dôvodu aj ironickú voči mužovi. Pokiaľ muž ležal v posteli, ona sa starala o domácnosť. Svojím spôsobom boli nepochopení a nevypočutí vo vzťahu obaja. Striedanie reality sa stalo princípom hry a prebiehalo v obmenách jednoducho, približne takto: Žena muža vyprovokovala, on ju preto zaškrtil. No vzápätí prišiel sused a ona opäť ožila. Situácie, v ktorých prebiehali vraždy

³¹ Tamže, s. 115.

³² KLIMÁČEK, V. *mária sabína (7 hier pre GUnaGU)*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A., 1997, s. 11.

³³ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 148.

a tie zo skutočného sveta, boli oddelené: „Smrtičky a vraždenička sa realizujú s istou noblesou, akoby len v predstavách, na skúšku, a voľne prechádzajú do ďalších situácií, do ďalších konfliktov.“³⁴

Domnievam sa, že v tejto hre sa vyskytli viaceré motívy z desatora alebo hlavných hriechov: sebaľútosť, pýcha, opilstvo, smilstvo, žiarlivosť, závisť, nepožiadaš manželku blízneho, lenivosť, hnev, lakomstvo a dominantné prikázanie nezabiješ. Alebo v tomto prípade skôr jeho porušenie v rovine myšlienky. „Zabiť ťa je málo, najradšej by som ťa zabil“³⁵ Všetkých spomínaných nerestí sa postavy dopúšťali, ale zamýšľali sa aj nad tým, čo sa s nimi stalo a uvedomovali si, že zosuroveli. A napriek tomu neprestali túžiť. Postupne odhaľovali svoje sny o lepšom živote. Každý zo svojej perspektívy ponúkol pohľad do budúcnosti. Eva žila s modelárom; sused sledoval Evu, ktorá mu sedela na kolenách a posilňovala v plavkách; Viktorovi sa v predstave ocitla v posteli okrem manželky aj jeho múza a žena ju akceptovala.³⁶ Klimáček v tejto hre do iste miery upustil od slovných hračiek. Ale predsa len sa na niektorých miestach objavili. Napríklad, hru so slovami a zároveň medicínsky výraz použil vo vysvetlení slova erekcia nasledovne: „...pneumatickú záležitosť, som natlakovaný, pneuma ma má“³⁷ Paralelu sme mohli vnímať aj podobnosti v motívoch, napríklad v replike „Chcem letieť ďaleko ako husi,“ vyjadrujúcej túžbu po slobode, alebo v postave nepochopenej ženy a ne-komunikácii manželov. Tieto motívy sa vyskytovali aj v hrách *Húsky, húsky, kam letíte?* (Mikuláš Kočan, 1991) alebo *Husia hra* (Andrej Ferko, 1993). Vo svojej bakalárskej práci som poukázala na príbuznosť medzi vyššie spomenutými hrami A. Ferka a M. Kočana, a to nielen v motíve o chove husí, ale najmä o nedostatočnej komunikácii a nestabilite v rodine. Spomenula som tiež postavu Matky, nedocenennej, nepochopenej ženy, ktorá sa vyskytuje v oboch hrách a tento prvok je prítomný aj v hre *Smrtičky a vraždenička*. Od dovtedy dominujúcej hudobnej (aj výtvarnej) zložky však nastal posun ku koncentrácii na hereckú zložku: „Teraz je najväčším hrdinom herectvo, ktoré sa pokúšame v rámci našich možností maximálne zintenzívniť. Hra *Smrtičky a vraždenička* má komorný tvar a všetko stojí na tom, ako ľudia prídu na scénu a ako to zahrajú.“³⁸

V inscenácii v hereckej zložke zvolili vyjadrovacie prostriedky – štylizovanú reč: napríklad v situácii „reklama na fernet“ a tiež, keď sused napodobňoval umelecký prednes

³⁴ MICHALSKÝ, B. GUnaGU..? GUnaGU! In *Javisko*, 1995, roč. 27, č. 3, s. 11.

³⁵ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Smrtičky a vraždenička*.

³⁶ Počas predstáv znel v inscenácii rovnaký hudobný motív.

³⁷ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Smrtičky a vraždenička*.

³⁸ PETRÁNSKY, L. „...a ďalšia nežná krutosť“ In *SME*, 1995, roč. 3, č. 16, s. 8.

³⁸ (moh). Jedna otázka pre.. Viliama Klimáčka. In *Nový čas*, 1995, roč. 5, č. 20, s. 8.

starej slovenskej hereckej generácie (starých majstrov) a aj štylizovaný pohyb: pózy, gestá v etude „kráľ prichádza“ alebo pohybová etuda v úvode nakláňanie hercov k sebe a od seba, ktoré doslova mohlo znamenať balans medzi blízkosťou a vzdalovaním sa od seba. Text ponúkol hercom vhodný materiál na znázornenie rôznorodých vypätých situácií a aj priestor na ich osobnostný vklad: „...autor textu, v spolupráci s režisérom a za vynikajúcej podpory hercov – stvorili novú divadelnú poetiku.“³⁹

V inscenácii zaznel hudobný motív ľudovej piesne *Lul'aj že mi lul'aj za vysokú horu*. Počas tejto piesni herec uspával písací stroj. Touto metaforou prepojili tradičný folklór s absurdným prvkom. Postava k predmetu vyjadrila svoj vzťah – k stroju sa správal vrúcne ako k svojmu dieťaťu a manželku ignoroval. Domnievam sa, že okrem ľudovej piesne zakomponovali do inscenácie aj odkaz na pieseň Milana Lasicu a Júliusa Satinského, s názvom *Sága rodu Forsythovcov*. V origináli zazneli slová: „Nevädze kúkoľ vlčie maky, človek je taký“ a v inscenácii: „Zvončeky nevädze kúkoľ vždycky som biologický.“⁴⁰ Spojitosť je aj v motíve postavy ženy ako múzy. V spomínanej piesni išlo o Irenu, ktorú „všetci kamaráti chceli mať“, v inscenácii sa vyskytovala múza Slávka. V inscenácii mala dominantné miesto aj rytmická hudba bez textu. Počas nej herci v prítmí tancovali a práve takéto úsporné svietenie zo zeme navodilo tajomnú atmosféru. Pohybovými číslami oddeľovali jednotlivé situácie s dialógmi. Spisovateľ sa na záver predsa len vyzliekol z pyžama a obliekol si oblek. Herci spoločne lúskali prstami a spievali o tom, ako im bude fajn. Hlavného predstaviteľa si nevšímali a ten si namiesto aktivity ľahol na smrteľnú posteľ, akoby na máre.

Klimáček v tejto hre neúčinkoval, ale diváci si ho aj tak mohli ľahko stotožniť s postavou spisovateľa. I keď Klimáčkove začiatky ako spisovateľa a dramatika na voľnej nohe neboli jednoduché, dokázal sa prioritne venovať len tomuto slobodnému povolaniu. „...Smrtičky a vraždenička sú práve o tom najťažšom období, keď som konečne skočil do studenej vody a bol len a len tým, čím som chcel byť“,⁴¹ vyjadril sa k hre autor.

Angeleo

Hra a inscenácia *Angeleo* (1995) priniesla odlišnú tému a síce – pohľad na život kovo-roľníkov v prostredí strojov a fabriky. Inscenácia sa stala výnimočnou vďaka symbióze folklóru

³⁹ MICHALSKÝ, B. *GUnaGU..? GUnaGU!* In *Javisko*, 1995, roč. 27, č. 3, s.10.

⁴⁰ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Smrtičky a vraždenička*.

⁴¹ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU.. .GUnaGU? GUnaGU!* Bratislava : Ikar, 2014, s. 66.

s modernými súčasnými prvkami, napríklad v hudobnej zložke spojili folklór s rockom. Prepojenie docielili cez ľudovú pieseň, ktorú zahrli na dvoch elektrických gitarách v rockových aranžmánoch. Hudobnými vsuvkami podfarbovali textové časti a dbali aj na striedanie melódií, t.j. intímne hudobné čísla a variácie na rockové balady nasledovali po tvrdších rockových častiach, a naopak. Nielen do hudobnej zložky, ale aj do výtvarnej vložili prvok folklóru. Náznak kroja sa objavil v kostýmoch a aj v ich detailoch. Použili napríklad pokrývku hlavy, čepiec, ako súčasť ľudového odevu pre staršiu ženu a stuhy vo vlasoch mladé, slobodné dievča. Atmosféru slovenskej dediny približovala aj štylizovaná reč postáv. Pripomínala klasické veselohry a ochotnícke divadlo, ale zároveň znela v kombinácii s rečou danej (aktuálnej) doby.

Hrou (aj inscenáciou) *Angeleo* sa Klimáček navrátil aj k recesii a ku kratšej forme. Slvia Hroncová tento fakt v recenzii odôvodila tým, že si zreme autor potreboval od dlhších, vážnych hier (ako boli *Smrtičky a vraždenička* a *Mária Sabína* oddýchnuť.⁴²

Klimáček sa v rokoch 1994 až 1997 zameriaval na hry s rôznorodými témami. Nefungujúce manželstvo, strata morálnych zásad, egoizmus a túžba po sebarealizácii (*Smrtičky a vraždenička*), život kovorolníkov (*Angeleo*), spomienky a bilancovanie (*Jawa nostalgická*), tému SNP (*Ohne ohnivé*) aj historickú tému (*Eva Tatlin*).

Klimáčkove hry úzko súviseli s inscenačným procesom. V týchto hrách a následných inscenáciách je badateľný príklon k prvkom absurdenj drámy a brechtovskému odcudzovaciemu efektu. Z hľadiska ich inscenačného potenciálu išlo o prvky, ktoré ponúkali hereckú príležitosť na nerealistické stvárnenie postáv. Absurdita postáv sa prejavovala najmä komentovaním deja do hľadiska a porušením princípu tzv. štvrtej steny. „Predstava štvrtej steny, ktorá fiktívne uzatvára scénu pred obecenstvom, čím vzniká ilúzia, že príbeh na javisku sa odohráva v skutočnosti bez publika, musela sa, pripravené odstrániť.“⁴³ Herci mali od svojich postáv odstup, nekladali sa do nich. Komentovanie a vystupovanie z deja sme spozorovali napríklad v situáciách: v inscenácii *Smrtičky a vraždenička* (1994) nastalo vystúpenie z postavy cez repliku: „predstavenie nesponzoruje žiadny liehovar;⁴⁴ komentovanie deja a vystúpenie z postavy sa prejavilo aj v inscenácii *Angeleo* (1995), v nej Klimáček, stvárňujúci Karola Plicku, komentoval dej. Podal Belešovej husle Karola Plicku a vysvetlil, že išlo o originál. Belešová poďakovala a vrátila sa naspäť do postavy. „Podobne ako v hrách predchádzajúcich, vykresľuje v *Angeleovi* typy (niekedy až karikatúry), nepokúša sa o hlbší ‚ponor‘ do ľudských charakterov,

⁴² HRONCOVÁ, S. Stretnutie šijacieho stroja s Plickovou vývojkou. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 3, s. 4.

⁴³ BRECHT, B. *O divadelnom umení*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 149.

⁴⁴ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Smrtičky a vraždenička*.

alebo o zaznamenanie ich vývinu.⁴⁵

Mistrík pomenoval aj v neskoršej Klimáčkovej tvorbe fakt, že u neho dominoval celkový dojem z inscenácie než výstavba charakterov postáv: „Sila Klimáčkovho umenia nie je v psychológii postáv ani v dramatickej stavbe. On je silný v evokácii dojmov u diváka.“⁴⁶ V inscenácii *Ohne ohnivě* (1996)⁴⁷ herec (Klimáček) vystúpil z postavy a komentoval situáciu – popis cesty; herec Igor Adamec citoval B. Brechta a Klimáček na neho reagoval replikou „nebrechtajte.“ Vystúpenie z postavy bolo možné sledovať aj v inscenácii *Eva Tatlin* (1997). Počas nej sa cez absurdné monológy prihovárala divákovi postava anjela (Peter Batthyany). Jeho bizarné, ironizujúce komentáre nasledovali po vážnych, ba priam vypätých dramatických situáciách, a tým odľahčovali celú inscenáciu. I keď rozprával vážne, diváci sa smiali. Hovoril napríklad o tom „ako miluje začiatky a že inscenácia má dobré obsadenie.“⁴⁸ Po situácii, v ktorej herec (Roman Pomajbo) kričal, anjel predniesol komentár o tom, že miluje urevané, t.j. ukričané divadlo, a obhajoval postavu muža, ktorý musel na ženu kričať. Svoj postoj vysvetlil na príklade hádky v autobuse. Na základe pozorovania zo života rozdelil ľudí na tých, ktorí s obľubou sledujú ukričané divadlo a naopak. Ďalším z jeho komických výstupov bola príhoda o tom, ako ľudia „cucali hašlerky“, hoci ich nemali radi. Tok jeho slov pôsobil spočiatku ako neriadena improvizácia, ale záver každého monológu obsahoval pointu aj logické zdôvodnenie, prečo príklady zo života divákovi predniesol. Ironicky podotkol, že vždy miloval vzťahy medzi mužom a ženou a inscenáciu o boľavých vzťahoch zhodnotil slovami: „videli sme krásnu lásku.“⁴⁹

Prvok odcudzenia obohatil inscenáciu, rozbíjal vážny dej a dynamizoval ho, no divadelní kritici v tom čase zrejme nechceli prijať alebo pochopiť takýto spôsob režijného prístupu: „Problémom je len ten nešťastný scudzovací efekt, ktorý sám o sebe ako formálny prvok je v poriadku, len naplnený je akosi zle, tak komunálne, vtipný chce byť, (čo v podstate aj je), no do inscenácie sa podľa môjho názoru jeho text nehodí a ruší.“⁵⁰ Tvorcovia sa snažili priblížiť divákovi, dosiahnuť s nimi interakciu a prekvapovať. V konečnom dôsledku reakcie publika dosvedčili, že scudzovací efekt v tejto inscenácii nebol ani zďaleka nešťastný, ale zámerne a dobre urobený.

⁴⁵ HRONCOVÁ, S. Stretnutie šijacieho stroja s Plickovou vývojkou. In *Teatro*, 1997, roč. 3, č. 3, s. 6.

⁴⁶ MISTRÍK, M. *Premeny súčasnej drámy Aj dráma je len človek*, Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003, s. 53.

⁴⁷ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Ohne ohnivě*.

⁴⁸ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Eva Tatlin*.

⁴⁹ Tamže.

⁵⁰ IGORIČ, M. List letný. In *Divadlo v medzičase*, 1997, roč. 2, č. 3, s. 2.

Absurdné prvky sa prejavili aj v hereckých akciách. Napríklad, opakovanie hereckých etúd využili v inscenácii *Smrtičky a vraždenička* (1994) ako princíp umierania a následného preberania sa k životu. V inscenácii *Angeleo* (1995) sa prejavili v opakovaní pohybov alebo replík (napríklad etuda: Oľga Belešová a Peter Sklár objatie – replika – objatie a ich následné totožné zopakovanie naznačilo zaseknutie v časovej slučke). A tiež v inscenácii *Ohne ohnivě* (1996) opakujúce kráčanie dokola a chôdza na mieste chrbtom k sebe.

Okrem absurdných prvkov Klimáček do svojich textov (a následne aj do inscenácií) vnášal aj rôzne ponášky na rozprávky a alúzie. „Alúzie (lat. alludere – hrať sa, žartovať) alebo narážka je nepriamy odkaz na iný text alebo realitu, najmä ako rečnícky prostriedok.“⁵¹ V inscenácii *Ohne ohnivě* (1996) bolo možné spozorovať viaceré odkazy, napríklad na rozprávku Hopsa hor sa, zem otvor sa alebo a dielo P. O. Hviezdoslava *Hájnikova žena* (replika: idem pochovať Hájnikovu ženu). Do textu zakomponoval aj meno reálnej osoby – Andy Warhol – jeho meno použil ako základ mena hlavnej postavy (kuchár Varhola). Motív medicíny použili v akcii, keď sa kuchár Varhola podujal na operáciu postavy Marhuľky. V inscenácii použili aj odkaz na biblický výjav pripomínajúci Krista na kríži, znázornený bol cez obraz takmer nahého herca (I. Adamec) s rozpätými rukami. Využili tiež hudobný a tanečný motív sovietskej vojnovnej piesne s názvom Kaťuša, ale so slovenským textom, ktorý súvisel s názvom inscenácie „láska láska ohnivá, je to láska ohnivá“. Klimáček tiež do textu (aj do inscenácie) vložil odkaz na legendu o spiacich rytieroch zo Sitna, ktorých bolo potrebné zobudiť. Tento príbeh pripomínal situáciu z hry a inscenácie *Blaník* (1990) Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka⁵² a podobnosť bola aj v spôsobe, ako postavy komentovali dej. Klimáčkove postavy počas deja popisovali čo sa udialo, Svěrák vyrozprával dej ešte pred jeho začiatkom. Svěrákov humor bol (aj je) založený na kreovaní dialógov, nie na hereckých akciách, ale na slovných hláškach. Na otázku, v čom je jeho humor špecifický odpovedal, že „...väčšinou je jazykový, málokedy je pohybový...“⁵³

Tento spôsob písania bol príznačný v Klimáčkovej tvorbe najmä v spolupráci s Ivanom Mizerom, neskôr dôraz presunul na hereckú zložku. Klimáček nenadviazal na divadlo a spôsob tvorby Svěráka, ale ako svoj inšpiračný zdroj uviedol aj divadlo Jana Wericha a Jiřího Voskovca, teda Osvobozeného divadla, a práve toto východisko prepája aj Klimáčka a Svěráka.

⁵¹ Wikipédia. *Alúzia*. [online]. [cit. 09. 04. 2020]. Dostupné na internete: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Al%C3%BAzia>.

⁵² MALEČEK, T. *Dějiny Járy Cimrmana po padesátce...* Praha : Grada Publishing, a.s. 2021, s. 122.

⁵³ SVĚRÁK, Z. *Život je nejlepší scenárista!* [online]. [cit. 30. 01. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=5C8RLpt2-38>. Preložila: Lucia Katreniak Rakúsová.

„Voskovec s Werichom používajú vo svojom herectve vystupovanie z role a glosovanie svojej hry alebo postavy.“⁵⁴

Musilová skonštatovala, že Voskovec a Werich využívali vo svojich hrách antiiluzívne postupy, napríklad hra v hre, využitie prológu, epilógu.⁵⁵ Tieto postupy sa objavovali aj u Klimáčka a rovnako aj v Svěrákovej tvorbe. Keďže Svěrák bol divadlom Voskovca a Wericha ovplyvnený tiež, domnievame sa, že práve preto bolo možné nájsť istú paralelu v tvorbe Klimáčka a Svěráka, napriek tomu, že ide o generačne vzdialených divadelníkov. Musilová napísala aj o prepojení Voskovca a Wericha s Brechtom v súvislosti s groteskou - a tá je Klimáčkovi blízka tiež. „Voskovec s Werichom, rovnako ako Brecht, patria ku generácii, ktorá bola umelecky ovplyvnená groteskou. Podobne ako Brecht i Voskovec s Werichom sa pokúšali presadiť sa vo filmovom priemysle.“⁵⁶ Klimáček písal obrazovo a knihu cítil ako literárny film.⁵⁷

Klimáček okrem fiktívnych alebo rozprávkových príbehov s absurdnými prvkami pracoval aj s autentickými dobovými dokumentmi. Na základe takýchto materiálov vznikla inscenácia s dokumentárnym charakterom *Jawa nostalgická* (1997). Klimáček scenár poskladal z informácií z tlače alebo z rozhlasu z rokov 1969 - 1989 (časopis *Svet socializmu a Pravda*)⁵⁸ a zazneli v nej aj dobové zvukové nahrávky (napríklad prejav G. Husáka na nový rok 1989). Jednotlivé výstupy s pesničkami satiricky poukazovali na život v týchto rokoch. Vysvetľovali napríklad, čo znamenal pojem devízový príslub a pod. Nostalgia, ale aj irónia sa prejavili prostredníctvom motívu spomínania v scénke sci-fi *Slovakia 1999*. Postavy sa v nej preniesli do budúcnosti a vo svojich rozhovoroch sa vracali do minulosti. Na záver inscenácie poukázali na Nežnú revolúciu v Novembri v roku 1989: „Predstavenie sa končilo spevom Marty Kubišovej našej Daniely – a Kňazkovým autentickým citátom z novembra, ktorým gratuloval mnohotisícovému davu: „Už nikdy nikto vás nebude môcť zneužiť!! Mrazivejšiu bodku si na mečiarovskom Slovensku tých dní neviem predstaviť.“⁵⁹ Klimáček k týmto slovám zároveň dodal, že predstavenie bolo obľúbené u viacgeneračného publika, pretože prostredníctvom neho mohli rodičia svojim deťom ukázať dobu, v ktorej žili.“⁶⁰

⁵⁴ MUSILOVÁ, M. *Fraueffekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha : BRKOLA, AMU v Praze, 2010, s. 89. Preložila: Lucia Katreniak Rakúsová.

⁵⁵ Tamže, s. 89.

⁵⁶ Tamže, s. 88. Preložila: Lucia Katreniak Rakúsová.

⁵⁷ KLIMÁČEK, V. *GUnaGU Příběh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005, s. 114.

⁵⁸ Tamže, s. 176.

⁵⁹ Tamže, s. 180 - 181.

⁶⁰ Tamže, s. 181.

Spomienky a túžby sa objavili už skôr, v hre *Gotika* (1995) cez postavy, ktoré odkývali svoje priania „chcel by som, aby naši na mňa boli hrdí.“ alebo cez svoje zážitky z detstva, napríklad na televízne seriály. V inscenácii herci (R. Pomajbo a P. Sklár spievali zvučky známych seriálov.)⁶¹ Klimáček poukázal aj na tento nový vplyv zahraničných médií, ktorý sa prostredníctvom televíznych obrazoviek stal súčasťou domácností. Dopady disharmonického vzťahu v rodine, negatívne spomienky z minulosti a ich vplyv na formovanie psychiky človeka bolo možné sledovať v inscenácii *Eva Tatlin* (1997). Evu prenasledovali spomienky na zlý vzťah s matkou. Eva matke neodpustila, že jej zasahovala do života. V inscenácii tento vzťah herečka (Lucia Hurajová) vykreslila ironickou zároveň melodickou intonáciou v opakujúcich sa replikách s výčitkou „ale matka“. Klimáček sa ako autor prikláňal k absurdnému divadlu, ale absurdné prvky zakaždým kombinoval aj s inými (alúziami, ponáškami na iné diela). Vytváral dojem absurdity aj v dielach s dokumentárnym alebo historickým rázom.

Klimáček ako dramatik aj ako divadelník v GUnaGU experimentoval vo výbere tém aj v inscenovaní svojich hier a mohol si to dovoliť, pretože na rozdiel do repertoárových divadiel nemusel dodržiavať vopred určený dramaturgický plán. „Pokusy, ktoré súviseli so snahami opustiť konvenčný divadelný priestor, hľadať a overovať nové možnosti divadelnej komunikácie, nachádzať nové výrazové prostriedky, sprostredkovať poetiku generácie i názorovo spriaznených tvorcov, byť spoločensky angažovaným zoskupením divadelníkov i divadlom, boli v 90. rokoch príznačné viac pre alternatívne a na autorskej báze tvoriace divadlá.“⁶² Klimáček na dianie v spoločnosti reagoval promptnejšie ako dramatik, pretože drámu (na rozdiel od románu) rýchlejšie odkomunikoval divákovi, navyše v okamihu „tu a teraz.“ GUnaGU prinášalo na javisko kontroverzné, odvážne, tabuizované a nové témy (napríklad motív odlišnej sexuálnej orientácie). Ak sa v spoločnosti dialo čosi, čo zanechalo v Klimáčkovi silný dojem, vyjadril svoj názor k danej situácii prostredníctvom svojich textov alebo inscenácií. Internet, facebook a v ňom skrytá a odkrytá identita človeka; sci-fi; počítačové hry; súkromný biznis a túžba po peniazoch a po úspechu; superstar; zdravý životný štýl, všetky tieto fenomény sa stali súčasťou života ľudí, a preto na ne vo svojich dielach prirodzene reagoval.

⁶¹ Zdroj: video archív Divadelný ústav v Bratislave, inscenácia *Gotika*.

⁶² KNOPOVÁ, E. Činoherná dramaturgia v nových podmienkach a súvislostiach. In KNOPOVÁ, Elena (ed.) *Súčasný slovenský divadlo v dobe spoločenských premien*. Bratislava : VEDA Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 2017. s. 74.

Záver

Štúdiá sa zameriavala na poetiku Viliama Klimáčka v divadle GUnaGU v rokoch 1985 – 1997. Ponúkla prehľad najčastejšie spracovaných tém, motívov a špecifických prvkov v Klimáčkových hrách a inscenáciách v divadle GUnaGU do roku 1997.

Klimáček svojimi textami nemoralizuje, nekritizuje, nesúdi, nelieči radami, ale komentuje všetko, čo okolo seba vidí a ponúka umeleckú diagnózu – obraz o človeku a o konkrétnej dobe. „GUnaGU je pokus o súčasnú modernú drámu, pričom by som sa vôbec nehneval, keby moje hry prežili toto divadlo.“⁶³ (V.Klimáček)

Autorka je doktorandka na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľka doc. PhDr. Elena Knopová, PhD.

BIBLIOGRAFIA

- BRECHT, Bertolt. *O divadelnom umení*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. 167 s. A-574159.
- GRUSKOVÁ, Anna. Podrbaný život blbý. In *Medzičasopis*. 1992, (roč. neuvedený), č.1, s. 68 - 69.
- HRONCOVÁ, Silvia. Stretnutie šijacieho stroja s Plickovou vývojkou. In *Teatro*. 1997, roč. 3, č.3, s. 4 - 6.
- IGORIČ, M. List letný. In *Divadlo v medzičase*. 1997, roč. 2, č. 3, s. 2.
- KLIMÁČEK, Viliam. *GUnaGU... GUnaGU? GUnaGU!* Bratislava : Ikar, 2014. 238 s. ISBN 978-80-551-3981-4.
- KLIMÁČEK, Viliam. *GUnaGU Príbeh jedného divadla*. Levice : Koloman Kertész Bagala L.C.A. Publishers Group, 2005. 244 s. ISBN 80-89129-52-8.
- KLIMÁČEK, Viliam. *mária sabína. (7 hier pre GUnaGU)*. Levice : L.C.A, 1997. 233 s. ISBN 80-967516-3-8.
- KLIMÁČEK, Viliam, MIZERA, Ivan. *Osídla mladého muža*. Bratislava : Divadlo GUnaGU, Divadelný ústav, 1986. 39 s. N 3285.
- KLIMÁČEK, Viliam, MIZERA, Ivan. *Päť minút v balóne*. Divadlo GUnaGU, 1988. 28 s. Divadelný ústav NB 7744.

⁶³ PETRÁNSKY, E. „...a ďalšia nežná krutosť“ In *SME*, 1995, roč. 3, č. 16, s. 8.

- KNOPOVÁ, Elena (ed.) *Súčasnú slovenské divadlo v dobe spoločenských premien*. Bratislava : VEDA Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 2017. 368 s. ISBN 978-80-224-1620-7.
- MALEČEK, Tomáš. *Dějiny Jára Cimrmana po padesátce...* Praha : Grada Publishing, a.s. 2021. s. 207. ISBN 978-80-271-3238-6.
- MICHALSKÝ, Beňo. GUnaGU..? GUnaGU! In *Javisko*. Bratislava : Národné osvetové centrum a Združenie osvetových pracovníkov Slovenska. 1995, roč. 27, č.3, s. 10 – 11. Index: 49 261.
- MISTRÍK, Miloš. *Premeny súčasnej drámy Aj dráma je len človek*, Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003. 150 s. ISBN 80-8061-136-X.
- Moh. Jedna otázka pre.. Viliama Klimáčka. In *Nový čas*, 1995, roč. 5, č.20, s. 8.
- MUSILOVÁ, Martina. *Frauefekt. Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha : BRKOLA, AMU v Praze, 2010. 310 s. ISBN 978-80-7331-201-5.
- PETRÁNSKY, Ľudo. „...a ďalšia nežná krutosť“ In *SME*, 1995, roč. 3, č. 16, s. 8.
- SVĚRÁK, Zdeněk. *Život je nejlepší scenárista!*. [online]. [cit. 30. 01. 2022]. Dostupné na internete: <https://www.youtube.com/watch?v=5C8RLpt2-38>. Preložila: Lucia Katreniak Rakúsová.
- WIKIPÉDIA. *Alúzia*. [online]. [cit. 09. 04. 2020]. Dostupné na internete: <https://sk.wikipedia.org/wiki/Al%C3%BAzia>.

Iné zdroje: video archív Divadelný ústav v Bratislave, záznamy inscenácií: *Eva Tatlin, Gotika, Loj, Ohne ohnivé, Smrtičky a vraždenička*.

Kontakt:

Mgr. art. Lucia Katreniak Rakúsová
Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení
Horná ul. 95
Banská Bystrica 974 01
e-mail: lucia.rakusova@student.aku.sk

DIVADLO KONTRA

Mgr. art. Dávid Szöke

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá vznikom Divadla Kontra a reflektuje jeho divadelnú činnosť, snaženia a úspechy nie len na Slovensku, ale aj v zahraničí. Autor približuje vznik tohto divadla a opisuje tiež hereckú tvorbu. Ďalej uvádza ďalšie aktivity Divadla Kontra, ktorými sú novovzniknuté medzinárodné festivaly.

Kľúčové slová: Divadlo Kontra, Klaudyna Rozhin, Peter Čižmár, nezávislé divadlo

KONTRA THEATRE COMPANY

Abstract: The study deals with the establishment of the Kontra Theatre Company and reflects its activities and achievements not only in Slovakia but also abroad. The author introduces the origin of this theatre company and describes the approach and method of working with the actor. He goes on to list other endeavours of the Kontra Theatre Company, which are the newly established international festivals.

Keywords: Kontra Theatre Company, Klaudyna Rozhin, Peter Čižmár, independent theatre

Úvod

Medzi súčasné nezávislé divadlá sa na Slovensku zaradzuje aj Divadlo Kontra. Jeho popredným predstaviteľom je herec a jeden zo zakladateľov tohto divadla, Peter Čižmár.

O Petrovi Čižmárovi

Narodil sa 9. apríla v roku 1974 v Spišskej Novej Vsi, neskôr sa presťahovali s rodičmi do Michaloviec, kde chodil aj na základnú školu. V rokoch 1988 - 1994 vyštudoval

hudobno-dramatický odbor na Konzervatóriu v Košiciach.¹ Čo sa týka Čižmárovho štúdia, sám o sebe tvrdí, že nevynikal ako herec, ani ako študent, a vôbec nevedel, čo chce v budúcnosti robiť. Na konzervatórium ho nahovorila jeho kamarátka, neskôr spolužiačka Lucia Lapišáková. S úsmevom Čižmár spomína na to, že ho vzali, lebo si myslí, že potrebovali chlapcov. „Bolo ich málo, takže každý chlapec, ktorý prišiel bol okej.“²

Počas piateho a šiesteho ročníka mali vo svojom študijnom pláne zaradenú prax a Čižmár bol na polovičnom úväzku v Štátnom divadle v Košiciach. Bola to doba vzniku súkromných rádii, a tak po skončení konzervatória pracoval tri roky v začínajúcom rádiu Kiks, ktoré malo svoje sídlo v Michalovciach. Po asi dvoch rokoch absolvoval povinnú vojenskú základnú službu. To ho „nemohlo minúť“, takže (...) išiel, ako sa hovorilo, na vojnu. Ale vojna bola taká, že (...) premietal filmy v kasárňach. Takže (...) ju mal pohodovú.“³ Po návrate domov, si nevedel predstaviť, žeby sa vrátil opäť do rádia. S odstupom času si uvedomil, že jeho práca v rádiu nebola zlá, no už v nej nenachádzal radosť a nadšenie.

Chcel sa vrátiť k divadlu, no nehral v divadle od študentských čias. Podal si žiadosť na pracovnú pozíciu herca do Štátneho divadla v Košiciach, Divadla Jonáša Záborského v Prešove a do Spišského divadla. Povedal si, že kde ho ako prvé vezmú, tak tam nastúpi. Vyše pol roka sa mu však nikto neozýval: „z tej nudy vymyslel, že pôjde pracovať do Anglicka. A vtedy paradoxne, keď sa (...) ozvali z Anglicka, ozvali sa aj zo Spišskej Novej Vsi, že či by (...) nastúpil do divadla. Bola to dilema. Nevedel (...) sa rozhodnúť, no rozhodol (...) sa pre divadlo.“⁴ Skoro pol roka nič v divadle nehral. Do divadla prišiel v období, keď sa nehrávalo veľa. Boli herecké štrajky proti politickému systému a z divadla pomaly odchádzali herci, ktorí svojou prácou v ňom zaznamenali veľké úspechy, ako napríklad: Jozef Friňák, Dana Košická, Viliam Rozboril a ďalší, ktorých už možno osobne nepoznal. Do spišskonovoveského divadla prichádzali noví mladí ľudia, začínajúci herci, po veľmi silnej staršej generácii. Miroslav Džiak Košický, vtedajší umelecký šéf, mu povedal, že zatiaľ bude chodiť na skúšky, bude sa pozeráť a bude sa takýmto spôsobom učiť.

Nebola to prajná doba, boli to „deväťdesiate roky a bolo málo príležitostí mimo divadla. Herci hrali naozaj len v divadlách a sem tam boli v dabingu. Obdobie „mečiarizmu“ nebolo jednoduché, Minister Hudec nezmyselne spájal divadlá, vznikali intendantúry.“⁵

¹ V tých rokoch jediné konzervatórium v Košiciach na Timonovej ulici.

² Osobný rozhovor autora tejto štúdie s hercom Petrom Čižmárom.

³ Tamže.

⁴ Tamže.

⁵ Tamže.

Keď Čižmár nastúpil do Spišského divadla, prevládal v ňom repertoár pre detského diváka. S úsmevom spomína, že „mal (...) na hlave všetky uši, všetky chvosty, všetky srsti, všetky krídla a chodili na zájazdy po východnom Slovensku, kedy hrali rozprávky aj štyri krát do dňa. Vo večernom titule (...) hral asi po piatich rokoch. Veľmi (...) sa na to tešil, že bude hrať konečne vo večernom predstavení.“⁶ Najoceňovanejšou inscenáciou bol v tom období titul od poľského dramatika Witolda Gombrowicza *Ivona, princezná burgundská* (2001) v réžii poľského režiséra Andrzeja Rozhina. Bola výsledkom „medzinárodného slovensko-poľsko-česko-maďarského projektu. Deklarovala snahu umelcov spolupracovať v rámci Višehradskej štvorky (V4), čo korešpondovalo s prebiehajúcim integračným procesom.“⁷ Čižmár spomína, že to bolo „výborné predstavenie, kde sa spriatelil s režisérom a neskôr s jeho dcérou Klaudynou, ktorá o niekoľko rokov neskôr prišla režírovať do Spišského divadla hru *Kráľovná krásy z Leenane* (2002) od írskoho dramatika Martina McDonagha a neskôr od anglického dramatika Willyho Russela hru *Vzdelávanie Rity* (2004).



Obrázok č. 1 a 2: režisérka Klaudyna Rozhin

Vznik a prvá etapa fungovania Divadla Kontra

Klaudyna Rozhin a Peter Čižmár nadviazali tvorivé dialógy. Čižmár „bol (...) z práce v kamennom divadle unavený a svieži vietor prišiel s Klaudynou, ktorá priniesla nové tituly a rozprávala nielen o nich, ale aj o tom, čo sa hrávalo v tom čase v Anglicku. Túžili (...) také

⁶ Tamže.

⁷ Externý prispievateľ, Tlačová agentúra *Dnešná premiéra v Spišskom divadle je výsledkom medzinárodnej spolupráce*. [online]. [09. 01. 2023]. Dostupné na internete: *Dnešná premiéra v Spišskom divadle je výsledkom medzinárodnej spolupráce - Kultúra SME*.

odvážne, angažované, aktuálne hry realizovať.⁸ Chcel okúsiť a zažiť v hereckej práci „niečo nové. To je jedno čo, ale niečo nové.“⁹

Divadlo Kontra oficiálne založili Rozhin, Čižmár a herečka Mária Brozmanová, doteraz pôso-
biaca v Spišskom divadle. Spolu s Mikulášom Macalom, doterajším členom hereckého súboru
Spišského divadla, chceli Rozhin a Čižmár zrealizovať len jeden titul *Howie a Rookie* od
írskeho dramatika Marka O’Rowea (2007) v jej réžii a s dramaturgiou vtedajšieho riaditeľa
Spišského divadla Štefana Fejka.

Divadlo Kontra vzniklo na Fejkov popud. Poradil im, aby si založili občianske združenie a stali sa právnym subjektom. Iba tak mohli oficiálne nadviazať spoluprácu so Spišským divadlom. Takže inscenácia *Howie a Rookie* bola koprodukcia Spišského divadla a novovzniknutého Divadla Kontra. Kontra nemalo svoj vlastný priestor a Fejko im na základe spolupráce umožnil, aby skúšali a hrali v štúdiu Spišského divadla, ktoré si spolu s Macalom upratali, pripravili, opravili a vymaľovali (dovtedy bol ten priestor zriedkavo využívaný). S Fejkom sa taktiež dohodli na percentách zo zisku. Po istom čase však podmienky zo strany Spišského divadla prestali byť pre Kontru vyhovujúce. Niekedy chcelo Kontra skúšať po večeroch alebo častokrát do neskorých nočných hodín, ale „keďže by tam musela byť vrátňička tiež, nebolo to možné.“¹⁰

Po ich prvotine *Howie a Rookie* sa Čižmár rozhodol odísť zo Spišského divadla. Umelecký šéf Dziač Košický ho prehováral, aby ostal, no napriek tomu Čižmár odišiel. V rozhovore sa vyjadril, že „neopustil (...) Spišské divadlo, pretože ho nemal rád, ale vedel, že hry, ktoré bude môcť robiť v Kontre, nebudú môcť byť realizované v Spišskom divadle, ktoré malo inú dramaturgiu.“¹¹ Po odchode Čižmára Spišské divadlo s Kontrou prerušilo spoluprácu a tak Kontra stratila priestor nielen na skúšanie, ale aj na hranie.

⁸ Tamže.

⁹ Tamže.

¹⁰ Tamže.

¹¹ Tamže.



Obrázok č.3: *Howie a Rookie*
v priestoroch Ústavu na výkon trestu odňatia slobody v Košiciach - Šaci – z archívu Kontry

Prvá inscenácia *Howie a Rookie* mala obrovský úspech, v roku 2007 získala ocenenie Dosky v kategórii „Objav sezóny“, cenu „Prekvapenie Novej drámy 2007“ na festivale Nová dráma v Bratislave. V tom istom roku sa s *Howie a Rookie* zúčastnili na svetovom divadelnom festivale Edinburg Fringe Festival. Pozvala ich naň nadácia DeMarco.¹² Pred Kontrou sa tam predstavilo Divadlo SNP¹³ v roku 1991 s inscenáciou *Dotyky a spojenia* (pôvodný názov *Spor*, 1988) od Pierra de Marivaux a inscenáciou *Baal* (1989) od dramatika Bertolda Brechta, obe v réžii Romana Poláka. Martinčania získali na festivale aj prestížne novinárske ocenenie denníka *The Guardian* - Critics' Choice 1991.

Pre Čižmára to bol, ako sám hovorí, „absolútny divadelný šok.“¹⁴ Dovtedy videl inscenácie len v Bratislave a v Poľsku. Zrazu uzrel „rôznorodé divadlá, (...) muzikál, hraný študentmi zo strednej školy z USA a ich výkony boli porovnateľné s výkonmi profesionálov. Otvorilo mu to oči, akým bohatým umením môže byť divadlo. Hry, ktoré videl, reagovali na to, čo sa deje vo svete, zatiaľ čo na Slovensku to tak nebolo. Bol problém s novou dramatikou, pretože veľmi málo hier bolo preložených.“¹⁵

Po veľkom úspechu s *Howie a Rookie* si zoskupenie Kontry povedalo, že „predsa nemôžu v tom najlepšom prestať.“¹⁶

¹² Richard DeMarco – významný producent z Veľkej Británie, ktorý vyhľadáva talenty z východnej Európy.

¹³ Teraz Slovenské komorné divadlo Martin.

¹⁴ Z rozhovoru s Petrom Čižmárom.

¹⁵ Tamže.

¹⁶ Tamže.



Obrázok č. 4: Mikuláš Macala / *Howie a Rookie*
Z archívu Kontry: premiéra v Spišskom divadle



Obrázok č. 5: Peter Čižmár / *Howie a Rookie*
Z archívu Kontry: premiéra v Spišskom divadle



Obrázok č. 6: priestor, kde v roku 2007 účinkovala Kontra

Druhá etapa fungovania Divadla Kontra

Kým našli nový a stály priestor, čo trvalo päť rokov, hrávali napríklad v Galérii umelcov Spiša, v priestoroch Divadelného súboru Hviezdoslav, ktorý si taktiež museli pripraviť a upraviť, vo väzniciach, v krčmách, na námestiach, hradoch a školách.

Čižmár spomína, že v tom čase bola riaditeľkou Domu Matice Slovenskej v Spišskej Nove Vsi, ďalej len DMS, Ružena Dorčáková, ktorá sa vyjadrila, že DMS je kultúrna inštitúcia a ponúkla Kontre časť svojich priestorov. Bola to bočná zasadacia miestnosť vedľa kancelárie. Členovia Kontry boli zvedaví, či DMS nedisponuje aj nejakým iným priestorom. Dorčáková medzi rečou spomenula, že majú v Matici pivnicu, ale „...tá Vám určite nebude vyhovovať.“¹⁷ Spolu sa tam boli pozrieť a ukázalo sa, že „priestory boli jedinečné, avšak plné odpadu a haraburdia. Všetko bolo zahádzané lavicami, drevami: všetko čo malo byť vyhodené na smetisko, skladovali tam. Asi mesiac (...) s Mikulášom priestor čistili, s motorovou pílou rezali drevené trámy a všetok bordel vynášali. Priestor (...) opravili, zrekonštruovali a začali v ňom hrať a skúšať.“¹⁸



Obrázok č. 7: z archívu Kontry



Obrázok č. 8 : z archívu Kontry

Pivnica sa nachádza v podzemí a má množstvo chodieb s kupolami, je obložená starým kameňom, má približne sedem miestností z ktorých sa doposiaľ využili tri. Priestor je variabilný, keďže sedenie pre divákov nie je ukotvené na pevno. Sedenie a hrací priestor je prispôsobované potrebám inscenácií, či už je to klasické kukátko, aréna, či dokonca sedenie v štyroch rohoch, čím sa vytvorí hrací priestor v tvare kríža. Niekedy je aj rozčlenený do rôznych miestností a diváci sa musia presunúť počas predstavenia.

¹⁷ Tamže.

¹⁸ Tamže.

V Kontre sa stierajú hranice medzi hľadiskom a javiskom. Diváci „sú niekedy na vytiahnutie ruky a niekedy ich máme tvárou v tvár.“¹⁹ Kapacita týchto je priestorov je do tridsať až štyridsať divákov.



Obrázok č. 9 : z archívu Kontry –
scéna z *Poručík z Inishmore*



Obrázok č. 10 : z archívu Kontry



Obrázok č. 11 a 12 : z archívu Kontry – scéna z monodrámy *Nenávidím*

Neskôr Kontra získala ďalší priestor na poschodí, ktorý prispôbili svojim divadelným potrebám: vymaľovali ho, nainštalovali svetelnú techniku, akusticky upravili, zabezpečili baletizol, závesy a iné. Kapacita týchto priestorov je do osemdesiat divákov.

Po prvej produkcii prichádzali ďalšie hry, väčšina z nich v slovenskej premiére: od Conora McPhersona *Rum a vodka* (2008), *Svätý Mikuláš* (2010), od Marie Jones *Kamene vo vreckách* (2008), od Endu Walsha *Bedbound* (2009), od Samuela Becketta *Smiech v temnote* (2009), *Sólo* (2011), od Susan Hill a Stephena Mallatratta *Žena v čiernom* (2010), od Williama Shakespeara *Hamlet* (2011), *Macbeth* (2013), od Mareka Kotorského *Nenávidím* (2012),

¹⁹ Tamže.

od Wojteka Kurtyku *Čínsky Maharadža* (2016), od Martina McDonagha *Poručík z Inishmore* (2015), od Rona Hutchinsona *Mesiak a magnólie* (2017), od Nicka Reeda *Life kouč* (2020), od Marie Jones *Fly me to the moon* (2019), od Sama Sheparda *Pravý západ* (2020), od Richarda Gadda *Malý sobík* (2021), od Martina McDonagha *Lebka z Conemmary* (2022), všetky v réžii Klaudyny Rozhin.

Názov divadla vznikol na základe myšlienky režisérky a znamená byť v opozícii voči repertoáru, štýlu práce a organizácie kamenných divadiel na Slovensku. Čižmár sa v rozhovore vyjadril, že „je zaujímavejšie byť v opozícii ako byť súčasťou mainstreamu. Chceli sme robiť nové veci a líšiť sa tým, že budeme realizovať prvé uvedenia hier na Slovensku.“²⁰

Kontra nie je priamo podporovaná štátom a na financovanie každej inscenácie musia získať peniaze z rozličných fondov, aby nielenže zaplatili práva za hru, ale zaplatili aj hercov, réžiu, technikov, prekladateľov, rekvizity, kostýmy, scénu a iné.

Herec v Kontre

Častokrát je tých rekvizít málo, scéna je jednoduchá, niekedy dokonca prázdna, kostýmy minimalistické a preto „to musí byť všetko o hercovi.“²¹ Tým, že sú diváci veľmi blízko, herectvo musí byť tomu prispôsobené. Musí byť „pravdivejšie ako je v kamennom divadle a o to je ťažšie. Divák nám vidí do očí, cíti náš dych, zachytí každý minimálny pohyb. Vyžaduje si to iný spôsob hrania. Keď nás vedie Klaudyna, stále nám hovorí, aby to bolo herectvo očistené od všetkých nánosov, barličiek, hereckých zlozvykov, šablón a chce, aby to bola čo najčistejšie“²²

V Kontre je herec na prvom mieste. Ešte pred čítacími skúškami a začiatkom celého procesu je protagonista vtiahnutý do problematiky hry. Spočiatku si niektoré hry prekladali sami. Tým herci začali pracovať samostatne, lebo sú „ponorení do témy, uvažujú o postavách.“²³ Ďalej Čižmár uvádza, že keď sa „v kamennom divadle začína skúšať, často je herec v pasívnej polohe v zmysle „dávajte mi“, vysvetlite mi a tak ďalej. V Kontre je herec partnerom celého procesu. Herec je jeho súčasťou.“²⁴ Istý čas je venovaný debatám o hre. Režisérka vyžaduje, aby už pri začiatku procesu mal o danej hre čo najviac informácií, aby bol v téme

²⁰ Tamže.

²¹ Tamže.

²² Tamže.

²³ Tamže.

²⁴ Tamže.

zorientovaný. Vtedy je možné začať tvoriť, polemizovať, hľadať. Podľa Čižmára, slovo ktoré by malo vystihovať herca Kontre je vášeň.

Herecká práca je v Kontre veľmi detailná. Nielen, čo sa týka hlbokaj analýzy textu, ale kladie sa veľký dôraz na prácu s telom a na celý psycho-fyzický aparát. Režisérka dáva hercom cvičenia súvisiace s prácou so slovom, s telom, s prácou v priestore a niekedy formou workshopu. Je toho názoru, že telo nikdy neklame a práca s ním musí byť vedomá a detailná.

Scénické čítania

Kontra je známa aj tým, že do svojho repertoáru režisérka zaradila aj scénické čítania, ktoré zaznamenali veľký úspech. Rozhin scénické čítania realizovala už v minulosti v Anglicku a v Poľsku. Tam sa v divadlách formou čítaní otestuje divácky záujem, kvalita hry a jej relevantnosť. Tituly, ktoré Rozhin vybrala k realizácii formou scénických čítaní, neboli doposiaľ na Slovensku uvedené a patrili k špičke svetových dramatických diel. Niektoré mali početné obsadenie, niekedy viac ako šesťnásť postáv. Kontra si tituly s početným obsadením nemôže dovoliť, ale chcú divákovi ponúkať takéto hry aspoň formou scénických čítaní. Z hier, ktoré mali menšie obsadenie sa niektoré dočkali javiskovej realizácie.

Scénické čítania v Kontre sú väčšinou trojdňovou záležitosťou. Vždy sú to zahraniční súčasní autori a práva sú vyhradené len na jednu prezentáciu. Ide o aktuálne témy, problémy súčasného sveta: rodová nerovnosť, menšiny, politika, rasizmus, násilie, korupcia, náboženstvo, migrácia, a iné. Čítania Kontra vníma ako „východisko k diskusi“ . Keď „chceme diskutovať, musíme ľuďom najprv predostrieť témy a až potom môže nastať dialóg.“²⁵ Divadlo je v dnešnej dobe jeden z najrýchlejších reagujúcich druhov umenia na situácie vo svete, pričom hry, „po ktorých siaha Klaudyna, dávajú viac otázok ako odpovedí. Ľuďom skrz to, ponúkajú uvažovať ináč a narúšajú ich zaužívané stereotypy zmýšľania. Avšak nenúti ich meniť svoj názor.“²⁶

S divákmi, niekedy aj odborníkmi sa diskutuje o tom, ako kto vidí daný problém, ako sa ho dotýka, prečo si myslia, že je to tak a nie inak, kto má na tom aký podiel. Diváci aj herci sa pri scénických čítaniach taktiež mimovoľne vzdelávajú. Kontra chce, aby diváci z čítaní odchádzali s niečím viac ako len s pocitom „videli sme a páčilo sa nám.“ Okolo divadla „sa vytvorila komunita ľudí, ktorí sú ako naša rodina. Keď prídu k nám do divadla,

²⁵ Tamže.

²⁶ Tamže.

chceme, aby mali výnimočný večer. A je aj našou úlohou pritiahnúť k nám aj takých divákov, ktorí by do divadla v živote neprišli.“²⁷

Formou scénických čítaní sa v Kontre realizovali napríklad: od Andersa Lustgartena *Lampedusa* (2019), od Elli Road *Laborantka* (2020), od Brucea Norrisa *Dom v Illinois* (2020), od Tracyho Lettsa *Protokol* (2020), od Tonyho Kushnera *Anjeli v Amerike I,II* (2021), od Franka McGuinnessa *Krabička zápaliek* (2021), od Owena O’Neilla *Rozhrešenie* (2021), od Conora McPhersona *Cesta Duchov* (2021), od Nicka Greena *Happy Birthday baby J* (2022), od Lucy Prebble *Veľmi drahý jed* (2022) a mnohé ďalšie, všetky v réžii Klaudyny Rozhin.

Na scénické čítania do divadla Kontry priali pozvanie mnohí známi aj menej známi slovenskí herci, ako napríklad: Dana Košická, Michal Ďuriš, Henrieta Kecerová, Stanislav Pitoňák, František Balog, Tomáš Diro, Tomáš Krištof-Kucharský, Eduard Valašík, Beáta Dubielová, Samuel Gonda, Mário Zeumer, Dávid Szöke, Matej Struhár, Petra Macejková, Michal Vrzala, Slavomíra Fulínová, Katarína Turčanová, Jozef Novysesdlák, Antónia Kurimský Olšavská, Lucia Hrašková, Ján Kovalčín, Andrej Palko, Peter Olejár, Táňa Poláková, Adriana Ballová, Ľuba Blaškovičová, Petra Čorňaková Bačinská, Matej Erby, Michal Kucer, Lukáš Šepták, Michal Legiň, Adriana Gandžalová, Dominik Zaprihač a ďalší.



Obrázok č. 13: z archívu Kontry –
scénické čítanie *Cesta Duchov*



Obrázok č. 14: z archívu Kontry –
scénické čítanie *Protokol*

²⁷ Tamže.



Obrázok č. 15: z archívu Kontry –
scénické čítanie *Dom v Illinois*



Obrázok č. 16: z archívu Kontry –
scénické čítanie *Veľmi drahý jed*

Priebeh skúšok scénického čítania v Kontre

Oslovení protagonisti dostanú text minimálne dva týždne vopred, aby si ho prečítali a zamerali sa na svoju postavu. Rozhin pošle v predstihu hercom aj informácie, na čo sa majú zamerať a akým smerom by sa mala ich postava rozvíjať.

V prvý deň sa všetci stretnú a kým sa začne čítať, režisérka im priblíži realie hry, jej zámer, históriu a informácie o autorovi. Spoločne si prečítajú dramatický text a počas prvého čítania, keďže nie vždy je preklad dokonalý, sa hľadajú možné náhrady slov, čas je využitý na korektúry. Potom nasleduje diskusia a analýza nielen diela, ale každej postavy zvlášť. Nemožno tvrdiť, že je to len čítanie textu. Dramatický text je síce na prvom mieste, ale herec musí vytvoriť postavu.

Po pripomienkach a analýze sa to číta druhýkrát, pričom režisérka počas toho detailnejšie koriguje prejav hercov. Počas celého procesu je otvorená nápadom a inšpiráciám, ktoré prinášajú herci.

Na druhý deň sa to podľa potreby prečíta ešte raz a doladia sa detaily. Hneď potom sa začína skúšať v priestore a tvoria sa mizanscény. Prinesú sa rekvizity a náznaky scény. Režisérka už má premyslené, ako by mal byť priestor rozčlenený. Tieto čítania sa častejšie realizujú v priestoroch na hornom poschodí, no ani pivnica sa nevyhla tejto forme. Niekedy je hrací priestor rozčlenený do viacerých častí a inokedy je hľadisko len formou kukátka. Tým, že diváci sedia na otáčavých stoličkách, umožňuje im to otáčať sa presne tým smerom, kde sa práve odohráva dej.

Na tretí deň sa pridajú technické záležitosti – svetlá, zvuk a nasleduje generálna skúška. Po nej režisérka povie zápar pripomienok a diváci sa už hrnú do sály. Po čítaní nasleduje diskusia s divákmi.

Diváci na scénické čítania chodia do Kontry veľmi radi. Nestalo sa ešte ani raz, žeby bolo nejaké miesto prázdne, ba čo viac, stále sa pre veľký záujem dokladali miesta na sedenie a rekordne sa niekedy počet divákov vyšplhal na sto. Kontra dáva príležitosť seba prezentáciu v scénických čítaniach širokej škále umelcov: profesionálnym hercom, študentom vysokých umeleckých škôl, konzervatórií a dáva im tak možnosť nazrieť do jej „dielne“.

Medzinárodný divadelný Festival Shakespeare Forever

Kontra sa zúčastňuje často na zahraničných festivaloch, ale roky 2014 – 2016 patrili medzi najintenzívnejšie. Čižmár spomína, že „v jednom týždni sa ocitol na letisku vo Varšave trikrát.“²⁸ Boli to prevažne festivaly monodrámy, no neskôr aj napríklad Shakespearovské festivaly. Najväčšie úspech zaznamenala Kontra na 17. a 21. Medzinárodnom shakespeareovskom festivale v Gdaňsku v roku 2013 a 2017. Za inscenáciu *Hamlet* získali tri ceny „Zlatá lebka“ a jedno „Čestné uznanie“ udelené kritikmi. *Hamlet* Divadla Kontra bol ocenený aj „Hlavnou cenou poroty“ na Festivale Netradičných divadiel Kopřiva 2012 v Kopřivnici v Českej republike za umelecký prínos a oba herecké výkony. Účasťou na festivale v Gdaňsku sa Kontra historicky zapísala ako prvé a zatiaľ jediné divadlo zo Slovenska, ktoré dostalo pozvanie na tento medzinárodný festival. Z monodrámy *Macbeth* od Williama Shakespeara v réžii Klauudy Rozhin sa zúčastnila na prestížnom Festiwale Teatrów Bładzacych v Osrodku Praktyk Teatralnych Gardzienice v roku 2013.

Na zahraničných cestách videli množstvo predstavení, spoznali veľa zaujímavých ľudí z divadelných kruhov a chceli ich pritiahnúť aj do Spišskej Novej Vsi. To bolo impulzom k založeniu vlastného medzinárodného divadelného festivalu, ktorý sa mal primárne zameriavať na Shakespearove diela. Prvý ročník festivalu *Shakespeare Forever* sa uskutočnil v roku 2015. Predstavili sa na ňom: britská herečka Emily Carding, so svojou „one-woman show“ *Richard III.* (2014), na námety *Richarda III.* od Williama Shakespeara v réžii islandskej režisérky Kolbrun Björt Sigfusdottir, ukrajinská herečka Lidia Danylchuk s monodrámy *Richard after Richard* (2014) tiež na námety *Richarda III.* v réžii ukrajinskej režisérky Iryny Volytskej Vasylivnej, britský herec Pip Utton s autorskou monodrámy *The King of Tragedy* (2016)

²⁸ Tamže.

vo vlastnej réžii, ktorá je o živote jedného z najväčších shakespearovských hercov všetkých čias Edmunda Keana. Kontra taktiež odohrala na festivale monodrámu *Macbeth* a inscenáciu *Hamlet*. Na festival, okrem iných, prišiel aj nemecký kritik Dieter Topp, ktorý o divadle a festivale napísal vo *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.²⁹ Avšak zo Slovenska nenapísal nikto nič. Shakespearovský festival Divadla Kontra pokračoval až do roku 2017. Na každý festival museli žiadať o finančnú podporu s rozličných fondov či Ministerstva kultúry. Keďže na Slovensku je „veľmi slabá Shakespearovská tradícia, ďalšiu finančnú podporu nedostali a tak sa s festivalom museli rozlúčiť.“³⁰



Obrázok č. 17: Lidia Danylchuk v Kontre
- z archívu Kontry



Obrázok č. 18: Pip Utton v Kontre
- z archívu Kontry



Obrázok č. 19: Emily Carding v Kontre – z archívu Kontry

²⁹ Nemecké noviny.

³⁰ Tamže.

Medzinárodný divadelný festival *Adaptácie*

Kontra po krátkom čase prišla s myšlienkou vytvoriť niečo nové. Adaptovanie rôznych literárnych textov je dôležitým úkazom v súčasnom divadelnom umení a preto sa v Kontre rozhodli, že novovzniknutý festival sa bude zaoberať práve tým. S myšlienkou prišla Rozhin a tak vznikol Medzinárodný divadelný festival *Adaptácie*. Tým, že Kontra veľa cestuje do zahraničia, má mnoho kontaktov a tak mohli vyberať účastníkov. Na každom „zahraničnom festivale sme videli predstavenia, ktoré sme chceli pozvať.“³¹ Na festivaloch *Adaptácie* môžu diváci vidieť predstavenia v rôznych jazykoch, z rôznych kultúr. Často Kontra úmyselne netituluje zahraničné predstavenia, nie preto, žeby sa im nechcelo, ale nechce ponúkať divákovi „pomocnú ruku.“ Nepoužívaním titulkov nútia diváka, aby bol viac vtiahnutý do predstavenia, aby rozmýšľal, aby svoju pozornosť venoval deju a hercom. Samozrejme, nie je to pravidlom.

Aj v prípade festivalu *Adaptácie* boli veľa krát vyberaní umelci, ktorí doposiaľ na Slovensku neúčinkovali. Prvý ročník Medzinárodného divadelného festivalu *Adaptácie* sa uskutočnil v roku 2018. Účastníkmi boli: Birute Mar z Litvy s monodrárou *Antigona* (2018) v jej réžii, herec a autor Matt Panesh, viacnásobný víťaz Fringe Award z festivalov v Edinburghu a Philadelphii, s jeho autorským predstavením *Greyhound* (2016), Malgorzata Bogdanska s monodrárou *Nemám vas rada, pán Fellini* od Mareka Koterskeho. Kontra sa v prvom ročníku predstavila s monodrárou *Nenávidím* tiež od Mareka Koterskeho a *Čínsky maharadža* od Wojteka Kurtyku v adaptácii Klaudyny Rozhin a hrami *Žena v čiernom* od Susan Hill a Stephena Mallatratta a *Hamlet* od Williama Shakespeara tiež v adaptácii Klaudyny Rozhin.

Po štyroch ročníkoch festivalu sa Kontre nepodarilo získať dotáciu. Snahy o kontinuitu festivalu pokračujú.

Záver

Divadlo Kontra sa za svoju doterajšiu činnosť dokázalo dostať do povedomia divadelných kritikov na Slovensku, ale aj v zahraničí. Čižmár a Rozhin svojimi úspechmi dokazujú, že Divadlo Kontra má pevné miesto na divadelnej mape Slovenska.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, konzultant Mgr. Peter Himič, PhD.

³¹ Tamže.

BIBLIOGRAFIA

Externý prispievateľ, Tlačová agentúra *Dnešná premiéra v Spišskom divadle je výsledkom medzinárodnej spolupráce*. In SME.sk, 30. 11. 2001. [online]. [09. 01. 2023]. Dostupné na internete: *Dnešná premiéra v Spišskom divadle je výsledkom medzinárodnej spolupráce - Kultúra SME*. Osobný rozhovor autora štúdie s hercom Petrom Čižmárom.

Kontakt:

Mgr.art. Dávid Szöke

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: david.szoke@student.aku.sk

ISSN 1339 – 780X