



**Fakulta dramatických umení
Akadémie umení v Banskej Bystrici**

AKADÉMIA UMENÍ

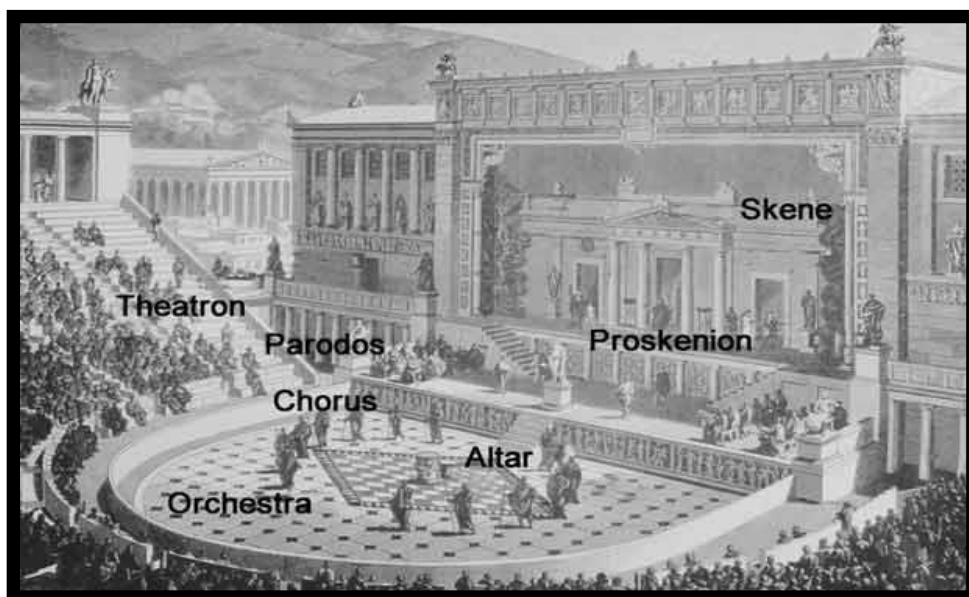
ACTA

TEATRALIA

NEOSOLIENSIS

2015

číslo 1/2015



ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémie umení v Banskej Bystrici
2015

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS 2015

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD., dekan FDU AU – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc., prof. Mgr.art. Ján Zavarský, doc. PhDr.

Michal Babiak, PhD., PhDr. Elena Knopová, PhD., PhDr. Silvia

Kováčiková, ArtD., PhDr. Andrej Maťašík, PhD., Mgr.ar

t. Martin Timko, ArtD.

Recenzent : prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 1-krát ročne

ISSN 1339 - 780X

OBSAH

Štúdie

Fedešová Janka: ANALÝZA ČESKÉHO SYSTÉMU

Kapustová Petra&. Goetheho a Gounodov Faust

Dana Turanská: Pokus o profil Jozefa Palku

Timko Igor: ...spev je jedna z kategórii, ktoré výrazne ovplyvňujú možnosti syntézy interpretácie...

Čičmanec Karol: Návrat k originálom

Recenzie

Rác Ondrej: BÁL v Slovenskom národnom divadle

Rác Ondrej: Leni v Modrom salóne

ŠTÚDIE

Kolokvium 2015, letný semester, Fedešová Janka II.r

ANALÝZA ČESKÉHO SYSTÉMU

V Českej republike sa môžeme stretnúť s dvomi vysokými školami, ktoré sa zameriavajú na výučbu činoherného herectva- s Janáčkovou akadémiou múzických umení a Divadelnou fakultou akadémie múzických umení v Prahe. Vzhľadom k možnosti absolvovať stáž priamo na DAMU, za čo patrí nesmierna vďaka prof. MgA. Janovi Vedralovi, PhD. a zároveň zúčastniť sa priebehu skúšok jednej zo záverečných inscenácií na JAMU, si dovoľím začať Katedrou činoherného divadla v Prahe, nakoľko poskytuje hlbší prienik do metodiky a tým aj oblasti môjho výskumu.

V prvom rade je potrebné spomenúť veľmi dobré fungovanie katedry ako celku. Dva hlavné odbory štúdiá a to réžia a herectvo, na ktoré sa orientuje aj môj výskum, nepretržite nadväzovali spoluprácu. Ako jedna katedra činoherného divadla pôsobili nielen formálne, ale počas mojej prítomnosti aj v každodennej realite.

Štúdium poslucháčov réžie trvá päť rokov. Tri roky venujú hľadaniu svojho budúceho zamerania, či už v oblasti réžie, alebo dramaturgie. Nasledujúce dva roky potom zdokonaľujú svoje zručnosti potrebné pre nimi zvolenú cestu. Dĺžka štúdiá hercov je štyri roky. Adepti réžie teda začínajú o rok skôr. V druhom ročníku k nim pribudne „ich“ prvý ročník hercov a tak vytvárajú tvorivý tím, ktorý spolupracuje až do konca štúdiá. Problém, ktorý nastáva je najmä v začiatkoch vzájomnej spolupráce. Študenti herectva sú len minimálne skúsení, snažia sa prejsť základnou hereckou technikou, osvojiť si primárne herecké zručnosti a pracovať na svojom psycho-fyzickom aparáte. Preto je práca študenta réžie s týmito poslucháčmi značne komplikovaná. Na druhej strane to napriek spomaleniam v tvorbe prináša aj potrebu neustáleho hľadania nových postupov práce s hercom, čím dochádza k zvyšovaniu jeho kompetencií. V rámci štúdiá pracujú adepti réžie s hercami pravidelne. V prvom ročníku (hercov) pripravujú dialógy, respektíve krátke situácie, v druhom počas zimného semestra časti hier (montáž), počas letného celú hru, v zimnom semestri tretieho ročníka menšiu inscenáciu a od tretieho ročníka-letného semestra do konca štvrtého ročníka pripravujú 3, poprípade 4 inscenácie. Buď sú vybraté hry pod ich režijným vedením, alebo spolupracujú s mimoškolskými režisérmi, ktorí sú pozvaní na konkrétnu študentskú inscenáciu. Jeden ročník režisérov teda pracuje s jedným ročníkom hercov. Vytvára sa tak kolektív, ktorý sa vzájomne dobre pozná. To, čo je však veľmi dôležité pozná ich neskúsený študent réžie, ktorý aj vďaka takejto situácii dokáže plnohodnotnejšie pracovať a dramaturgicky prispôbovať zvolené dialógy, časti hier i celé hry konkrétnym možnostiam kolektívu, overovať si tým ich schopnosti, možnosti a limity.

Študenti réžie pracujú ako kolektív aj medzi sebou. Keď sa napríklad vyhrania ako dramaturgovia, dochádza k vytváraniu tandemov, ktoré sa navzájom učia spolupracovať a zdolávať prekážky herecko-režijnej tvorby. Úloha dramaturga na škole je nesmierne dôležitá. Nanešťastie je dramaturgov stále málo. A pritom ich činnosť dokáže výrazne napomôcť k plynulému priebehu práce na študentskom divadelnom diele.

Študenti herectva pracujú pod vedením jedného režiséra, ktorý je vedúcim daného ročníka a troch hereckých pedagógov. Vedúcim ročníka je vždy režisér. *Vyberá hereckých, hlasových a pohybových pedagógov, s ktorými daný ročník pracuje. Dalo by sa povedať, že si vytvára vlastný vedúci tím, ktorému na štyri roky prejavuje dôveru, no zároveň ukladá zodpovednosť za efektívne vedenie študentov herectva a čiastočne aj réžie. Zároveň dohliada na celý priebeh nielen študentských režijných pokusov, ale aj výstupov hereckej tvorby ukončených klauzúrnymi skúškami, ktoré sú dominantne určené akademickej obci, no zároveň sú otvorené aj verejnosti.*

Každý polrok sú študenti herectva pridelení k inému hereckému pedagógovi, zároveň tu cítiť značnú snahu o to aby nastala aj výmena študentov, napríklad podľa toho kto s kým ešte

nepracoval. V ročníku, ktorý som mala možnosť skúmať pôsobili traja hereckí pedagógovia: MgA. Eva Salzmánová, MgA. Tomáš Pavelka a MgA. Tomáš Töpfer. *Napriek tomu, že som sa zúčastnila výlučne hodín prvých dvoch menovaných hercov, môžem konštatovať, že každý herecký pedagóg mal svoj osobitný spôsob práce so študentami. Metódy, ktoré využívali boli odlišné a nútili adeptov herectva neustále pracovať na nových prístupoch k ich osobnej hereckej tvorbe. Zároveň spomínaní pedagógovia pomáhajú študentom réžie počas záverečných troch týždňov s vedením študentov herectva a naplňaním študentských režijných inštrukcií. Čo sa týka spôsobov ich práce, uvádzam dva, ktoré som mala možnosť osobne skúmať.*

Spôsob práce s hercom Evy Salzmánovej, vynikajúcej herečky Národného divadla, ktorá v pedagogickej práci ostala verná svojej „alma mater“ je plný energie a odvahy. Je nutné podotknúť, že táto skvelá herečka má citelné režijné ambície, čo je niekedy možno trochu kontraproduktívne. Na druhej strane má jasný cieľ a víziu. Postupuje takticky a pracuje systémom odstraňovania blokov strachu a nedôvery vo vlastné schopnosti, ktoré sa často u adeptov herectva opakujú. Svoj spôsob práce dopĺňa logikou v konaní a pravdivosťou vlastných emócií. Jej hlavnými cieľmi sú: „...predovšetkým oboznámiť a na praktických cvičeniach hercovi ukázať čo znamená:

zobrazenie emocionálnych stavov, afektov, expresívneho prejavu- predovšetkým technika dychu, napätie a uvoľnenie tela, ako zabrániť blokovaníu, ktoré spôsobuje krč, metódy psychofyzického uvoľnenia;

fáza a strih- ako v pohybe, tak v konaní a reči;

schopnosť uvedomiť si, čo je to dramatická situácia;

schopnosť dramatickú situáciu tvorivým spôsobom rozvinúť, rozohrať, posunúť;

citlivosť na partnera- schopnosť naňho reagovať a rozvíjať podnety ním vyslané;

citlivosť na väčší kolektív, súhra;

odvaha skúšať, riskovať, investovať;

variabilita, alebo schopnosť samostatne o role uvažovať a prinášať nové, hoci aj protichodné riešenia;

fantázia, hravosť a hrovosť;

etika hereckej práce;

duševná hygiena. ...“¹

[preložila autorka práce]

Základné piliere jej herecko-pedagogickej práce, ktoré uvádza, sú v praktickej realizácii naplnené. Ak by som túto jej osobnú metódu mala zhrnúť do jedného slova, bola by ním pravda. Snaha o pravdu v pocite, emócií, konaní, prežívaní a fyzickom vyjadrení.

Slovo, ktoré vyjadruje prácu Tomáša Pavelku je jednoznačné: variabilita. Variabilita vzájomných vzťahov, konaní, hereckých prevedení. Túžba po neustálej obmene. Začínať a budovať stále nanovo, všetko ponechávať momentálnej inšpirácii. Študentov vedie netradičným spôsobom neustálej variability. Je jedným z mála hereckých pedagógov, ktorí nechcú režírovať. Otvorene o tom hovorí. Dialógy, na ktorých so žiakmi pracoval boli do poslednej chvíle otvorené. Nielen čo sa týka situácií, prostredia, ale aj charakterov postáv. Vždy podnecoval študentov k tomu aby nefixovali, ale hľadali stále nanovo. Až neskôr došlo k základným indiciám a cieľom jednotlivých postáv, ktorých naplnenie však bolo opäť veľmi otvorené. Na každú hodinu si mali zapamätať len

¹ SALZMANNOVA, E. <e.salzmann@seznam.cz>. *Otázky hereckej tvorby*. [elektronická pošta]. 27.5.2015 [cit. 11.6 2015] Správa pre: Janka Fedesová <janka.fedesova@gmail.com>. Osobná komunikácia.

zadané cieľové inštrukcie, ktoré sa každú hodinu obohacovali o ďalšie. Inak nemuseli nič fixovať. Len ostať otvorení inšpiráciám, impulzom a novým situáciám. Ďalšou oblasťou, ktorú veľmi intenzívne rozvíjal bola citlivosť na impulzy. „Príde impulz a my ho musíme zväčšiť, lebo čím budeme viac čakať, tým budú impulzy menšie.“²

[preložila autorka práce]

Telo jednoducho musí ožiť a byť citlivé na všetky vnútorné i vonkajšie impulzy. V tejto súvislosti sa veľmi často opakuje problém hereckého zablokovania. Byť otvorený impulzom si vyžaduje maximálnu dôveru voči režisérovi a vzájomnej práci s partnerom. Možno práve preto s nimi tento herecký pedagóg hovoril, analyzoval, povzbudzoval ich, ale nikdy nehodnotil ich výstup. Všetko, čo ukázali nieslo preňho v sebe niečo zaujímavé. Mikroklíma v štúdiu bola aj vďaka tomu pokojnejšia. Hoci je potrebné priznať, že študenti sa často strácali a bolo jasne citel'né, že na takéto spôsoby práce jednoducho neboli zvyknutí. Pán Pavelka sa o svojej práci vyjadril nasledovne: „U Shakespeara [úloha letného semestra 2. ročníka 2015] som sa snažil ukázať hercom „ne-Stanislavskú“ cestu. Dodával som im odvalu, aby opustili mnohé z toho, na čo doposiaľ prišli, čo sa doposiaľ naučili, aby vyskúšali nehľadať postavu zvnútra (motivácia, okolnosti, kto som, čo chcem...), aby to skúsili zvonku, aby uverili v moc, silu a možnosti SLOVA v akomsi „epickom“ herectve. Dôsledné, trpezlivé a odvážne odovzdanie sa textu- nie je dôležitý herec, dôležitý je iba po zmysle a zrozumiteľne vyslovený text- ožije myslenie: herec nehra, že myslí, ale začne myslieť textom, slovo sa stane činom a situácia, eventuálne postava sa zrodí akoby „z druhej stany“, akoby sama...(…)…To sa nám myslím podarilo. Ďalej takto zvládnuté a prijaté veľké slová môžu dať hercom odvalu k veľkým a silným postojom a gestám, k veľkému výrazu, môžu im pomôcť odpútať sa od „realizmu“ a „civilizmu“. Tu sme cieľ nedosiahli...možno nabadúce.“³

[preložila autorka práce]

Oba spôsoby vedenia študentov poskytovali rozdielne pohľady na prístupy k hereckej tvorbe. Napriek svojej rozdielnosti však speli k rovnakému cieľu, ktorým bolo pravdivé a zvnútornené herectvo jednotlivých študentov.

V závere vnímam ako potrebné uviesť aj študentské pôsobenie v divadle DISK, v ktorom študenti absolvujú tri, poprípade štyri záverečné predstavenia. Takýmto spôsobom sa pripravujú na divadelnú prax a prostredníctvom vlastnej skúsenosti sa oboznámia s prácou s rozdielnymi typmi režisérov. To prirodzene pozitívne ovplyvňuje ich ďalšie šance uplatniť sa na trhu práce.

pozitíva systému:

vedenie viacerými pedagógmi

Systém, ktorým pracuje DAMU spočíva v jasne definovaných pravidlách. Veľkým prínosom je vedenie študentov tromi pedagógmi herectva, ktorí poskytujú nové pohľady na spôsoby hereckej práce. Táto postupná trojakosť vedenia jednoznačne zvyšuje predpoklady adepta herectva stať sa adaptabilnejší a otvorenější pre nové prístupy k práci na svojej hereckej role. Oboznámenie sa s rôznymi spôsobmi práce však prináša aj problematické roviny. Tým najčastejším protiargumentom je, že vedenie študentov jedným smerom a dosiahnutie určitého výsledku potom nasledujúca vedúca osobnosť iným štýlom práce narušuje. Všetky doterajšie zvyky, skúsenosti a výsledky sa rúcajú a študenti sa zneisťujú. Dovolím si odcitovať odpoveď pani Salzmannovej, s ktorej názorom na danú tému sa absolútne stotožňujem. „Domnievam sa, že popretie toho, čo sa študent dozvie od pedagóga počas semestra je úplne zdravé a žiaduce. Zodpovedá to poznávacej štruktúre dnešného chaotického sveta. Myslím, že sa to odborne volá kognitívna disonancia⁴. Na banálnom príklade povedané- otvárame denne internet, kde sa

² PAVELKA, T. DAMU Praha. 8.5. 2015 Osobná komunikácia.

³ PAVELKA, T. pastelkat@seznam.cz. *Otázky hereckej tvorby*. [elektronická pošta]. 17.6.2015 [cit. 17.6 2015] Správa pre: Janka Fedešová janka.fedesova@gmail.com. Osobná komunikácia.

⁴ [disonanciou nazývame ľudskú reakciu na nepríjemné novozískané informácie alebo skúsenosti protirečiacie predchádzajúcej predstave alebo znalosti. Tento nesúlad vyvoláva nepríjemný pocit napätia a následne túžbu po jeho

dozvieme, že jesť zeleninu je zdravé a na ďalšej strane zistíme, že je plná pesticídov a teda zdraviu škodlivá. A my sme tejto disonancii denne vystavovaní a musíme ju nejakým spôsobom riešiť. Inými slovami - v tomto svete post post modernity nie sú nijaké jasné, zrozumiteľné a jednoduché riešenia na čokoľvek. A mladí ľudia, ktorí túto dobu žijú najintenzívnejšie, sú na to pripravení, alebo skôr je to ich každodenná realita. Stručne povedané, sami si vyhodnotia, čo je pre nich dobré a čo nie, proti čomu sa naopak chcú vyčleniť a s čím súznieť.“⁵

[preložila autorka práce]

A to je napokon aj cieľom hereckej tvorby. Vyformovať osobnosť s vlastným, originálnym prístupom k hereckej tvorbe a teda práci na svojej vlastnej postave. Originálny herecký štýl však nie je možný bez oboznámenia sa s množstvom spôsobov hereckej práce. Škola by mala byť miestom, kde sa takýto priestor pre študentov prirodzene vytvára. Len tým dosiahneme hľadanie „originálnej, svojskej verzie“, svojbytného profilu budúcej hereckej osobnosti.

„Týmto spôsobom sa pedagóg nestáva „neomylným guru“, študenti majú šancu skôr pochopiť, že jeho vnímanie sveta, divadla, herectva je len jednou z možností a jednoduchšie prijať fakt, že nie je žiadne „správne divadlo“, ale že musia sami prísť na to akí chcú byť herci, aké chcú mať divadlo ONI. Takáto výučba je samozrejme trochu, povedzme eklektická a môže študentom spôsobiť istý nekomfort a zmätok, ale som presvedčený, že dobre pripravuje na divadelnú prax, v ktorej ich čaká stretnutie s nespočetnými vkusmi, názormi, či umeleckými preferenciami spoluvytvorcov...“⁶

[preložila autorka práce]

variabilita žánrovosti

Variabilita v žánroch, s ktorými sa študenti herectva počas rokov svojho štúdia stretnú plní nezastupiteľnú úlohu v ich profesionálnom raste. Čím viac skúseností majú s pôsobením v rozličných žánroch, tým väčší je obohatený ich herecký profil o väčší diapazón štýlov hrania, ktorý môžu uplatniť v divadelnej praxi. Stávajú sa tak variabilnejší a flexibilnejší nielen pre potreby rôznych hier, s ktorými sa stretnú, ale aj na rôzne typy režisérov a ich nároky, nehovoriac o tom ako veľmi im táto skúsenosť môže pomôcť obstať v neustále sa meniacich požiadavkách na divadelný prejav súčasnej kultúry.

V tomto smere mi nedá nespomenúť práve študentov réžie, zároveň aj dramaturgie, ktorých som počas mojej stáže mala možnosť denne pozorovať pri práci. Každý študent-dramaturg dohliada, spolu s režisérom, hoci sú ešte vo svojich profesiách neefektívne začlenení, práve na žánrovosť, s ktorou sa študenti počas štúdia stretnú. Tá je prirodzene smerovaná nielen určitou tradíciou, ale dohliada na ňu aj vedúci režisér daného ročníka. Ročník, ktorý som skúmala, vybral pre študentov v prvom ročníku realistické hry a české frašky, v druhom vidiecky realizmus a F.M. Dostojevského Bratov Karamazovcov. Podobné presné rozčlenenie bolo aj počas mojej stáže v Poľsku (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w Krakowie - Filia we Wrocławiu*). Toto fixné žánrové rozdelenie, s ktorým sa študenti počas štúdia musia stretnúť prináša veľa výhod. Okrem už vyššie spomenutých možno dodať aj pozitívum, že sa žiaci stretnú s rôznymi žánrami. Tam, kde tento systém absentuje, často dochádza k stretu len s niektorými žánrami. Vyhodnotenie výskumu bakalárskych a diplomových prác jasne poukázalo na problém, ktorý študenti v zvládnutí rôznych žánrov a typov postáv majú. Práve rozdelením žánrov do jednotlivých ročníkov, spolu s okruhom autorov, by sa mohlo vyhnúť problému, ktoré v tejto súvislosti študenti vo svojich prácach uvádzajú a tým ich lepšie pripraviť pre ich divadelnú prax.

tímová práca

znižení či odstránení; poznámka autora] IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, M./MANÍKOVÁ, Z. *Slovník cudzích slov*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1979, s. 220.

⁵ SALZMANNNOVA, E. <e.salzmann@seznam.cz> . *Otázky hereckej tvorby*. [elektronická pošta]. 27.5.2015 [cit. 11.6.2015] Správa pre: Janka Fedešová janka.fedesova@gmail.com. Osobná komunikácia.

⁶ PAVELKA, T. pastelkat@seznam.cz . *Otázky hereckej tvorby*. [elektronická pošta]. 17.6.2015 [cit. 17.6.2015] Správa pre: Janka Fedešová janka.fedesova@gmail.com. Osobná komunikácia.

Divadlo je kolektívne umenie. Hoci sa napríklad jedná len o monodrámu, vždy pri jej koncipovaní dochádza k stretu minimálne dvoch osobností- režiséra a herca. Na DAMU je snaha o danú spoluprácu zreteľná nielen v rovine pedagogickej, ale aj študentskej. Práve spolupráca režisérov od druhého ročníka s hercami v prvom ročníku je v tomto smere hodná našej pozornosti. Študenti vďaka systému, ktorý ich núti spolupracovať, vytvárajú tvorivý tím. Učia sa navzájom spoznávať svoje limity, spoločne prekračujú svoje hranice. Vnímajú s čím bojuje začínajúci študent herectva, ale aj študent, ktorému k absolútoriu chýba už len krôčik. Zároveň adepti herectva odhaľujú prácu režiséra, jeho spôsoby myslenia, koncepčného videnia, ale aj spomalenia, ktoré mu bránia v rozlete jeho tvorivých síl. Spoločne cez odhaľovanie svojich vlastných chýb, ale aj dosahovanie malých víťazstiev, cez učenie sa jazyka toho druhého a nadväzovanie spolupráce, vytvárajú jeden tím. Učia sa, že herectvo nie je len o individuálnych ambíciách, ale najmä o kolektívnom duchu, tímovej práci a rešpektovaní vízie toho druhého. Individualizmus, ktorý sa dnes vo svete prejavuje takmer vo všetkých oblastiach nášho života, sa vo veľkej miere začína vkrádať do študentského divadelného sveta. Nielen v rovine zahľadania sa do seba a nezáujmu o dianie okolo, tobôž o rozširujúce vedomosti hlavného študijného odboru. Je potrebné vytesniť ho z miesta, ktoré je vysoko kolektívnou prácou, kde má každý presne určené miesto a pole pôsobnosti, kde sa môže naplno tvorivo realizovať. K tomu je samozrejme potrebné študentov viesť. Veľkým vzorom sú im aj pedagógovia, ktorí svojim príkladom dokážu mnohokrát ovplyvniť študentské myslenie a cítenie. Najväčším príkladom bola pre mňa pani Salzmannová. Pri príprave svojho malého predstavenia so študentami si prizvala pedagóga pohybu a hlasu. Ukázala im svoje dielo, upriamila pozornosť na časti, s ktorými si nevie poradiť a poprosila o pomoc. Vyžaduje si to nesmiernu dávku pokory. Ale práve ukázať svoju omylnosť, nás môže priviesť k vytúženému divadelnému cieľu. Nikto nie je skvelý ako v pohybe, tak aj hlase a zároveň v hereckej technike. Ešte som sa nestretla s človekom, ktorý by bol v maximálnej miere oboznámený so všetkými zákonitosťami týchto „hereckých disciplín.“ K tomu je potrebné študentov učiť už od čias strávených na škole. Aby sa vychovávali generácie hercov, v ktorých je spolupráca, etika a pokora k sebe navzájom hlboko zakorenená.

Istý druh spolupráce sa prejavuje už hneď v úvode systému. Režisér si vyberá do svojho tímu hereckých pedagógov a pedagógov ostatných disciplín. Táto skutočnosť má jasný cieľ. Iste, vyžaduje si to pokoru, dôveru a otvorenosť voči talentu druhých. No vytváranie takéhoto tímu nás môže posunúť ďaleko za hranice našich bežných divadelných úspechov.

Negatíva

medzikatedrové napätie

Katedra činoherného divadla a katedra alternatívneho divadla spadajú pod DAMU ako dve samostatné katedry. Ich história je rozdielna, odlišné je aj ich zacielenie, ktoré je jasne zadefinované už v samotných názvoch. Medzi týmito dvomi katedrami cítiť napätie. To sa šíri takmer vo všetkých rovinách akademickej obce. Na prvý pohľad by sa zdalo, že konkurenčný boj prináša nové výzvy pre študentov oboch typov katedier. No strane druhej napätie a tlak týchto dvoch „bojujúcich“ vplýva na atmosféru. Je prirodzené, že v napätej atmosfére sa dlhodobo pracuje len veľmi ťažko. Pre školu je neprogresívne, ak sa katedry nevyvíjajú rovnako a pokúšajú sa, či už z jednej, alebo oboch strán o elimináciu tej druhej. Práve v tak krehkých osobnostiach, ktoré pracujú s emóciami by mala snaha o spoločný cieľ prispievať k vzájomnej podpore. Túto stránku vnímam ako negatívum, ktoré by bolo vhodné odstrániť aby škola dokázala plnohodnotne rásť. Trendy sa menia, nielen v rôznych oblastiach nášho kultúrneho sveta, ale aj v divadle. Kto vie, čo bude „trendom“ o pár rokov. No pravdou ostáva, že činoherné divadlo už len svojou históriou dokazuje, že záujem oňho neúfcha tak rýchlo ako o nové „alternatívne“ divadelné formy. Tým samozrejme nechcem znehodnotiť ich dôležitý prínos. Rada by som len poukázala na potrebu existencie oboch smerov

a ich životných podmienok, ktoré by si mali navzájom prenechať.

spolupráca skúsení a neskúsení

Spolupráca medzi študentami réžie a herectva začína problematicky. Režiséri sú v druhom ročníku, herci sú ešte len prváci. Majú problém s oboznámením sa so základnými psychofyzickými pravidlami fungovania svojho tela, rozvíjajú svoj herecký aparát, učia sa základom hereckej tvorby, nanovo chodiť, rozprávať a v neposlednom rade byť prirodzení a na nič sa nehrať. V tomto procese vstupujú do kontaktu so študentami réžie. Študenti herectva, majú problém so svojím vlastným telom a myslením majú naplňovať inštrukcie režiséra. Dochádza k nedorozumeniam a spomaleniam v tvorbe. Prirodzene, že takýto typ práce prináša aj pozitíva, ktoré spomínam vyššie. No zároveň sú citeľné aj problematické roviny prejavujúce sa väčšinou z nedostatku obsiahnutia hereckej techniky. Možno by bolo vhodnejšie aby sa študenti réžie stretávali s prácou s hercami až v ich druhom ročníku, poprípade v letnom semestri prvého ročníka, kedy sú adepti herectva predsa len už o trochu viac disponovaní a tým aj otvorenejší pre prácu s režisérom. Jeden rok/polrok by mohli režiséri využiť na dôkladnú analýzu základnej práce s hercom počas hodín, či už ako priamy účastníci, alebo len ako pozorovatelia. Azda by im to aj viac pomohlo pri následnej práci s hercami. Neprislucha mi tu však meniť už dávno zabehnutý systém. Nedá mi však neupriamiť pozornosť na malú problémovú oblasť, ktorú som v tak dobre fungujúcom systéme objavila.

herecko-pedagogická réžia

Tento problém sa v menšej, či väčšej miere objavuje azda na všetkých školách, ktoré som mala možnosť navštíviť. Výnimkou nie je ani naša škola. Keďže som sa s touto „vlastnosťou“ hereckých pedagógov stretla aj na DAMU, definitívne som si potvrdila, že tento problém je stále aktuálny a živý a stáva sa súčasťou takmer každej školy. Dovoľujem si ho uverejniť práve na tomto mieste, keďže stáž na DAMU bola zatiaľ mojou poslednou.

Herecký pedagóg niekedy počas hodín hereckej tvorby režíruje. Možno predpokladať, že práve takýmto stretom študenta s hercom v pozícii režiséra sa ľahšie adaptuje na prácu s profesionálnym režisérom. Musíme pripustiť, že niektorí profesionálni herci skutočne vynikajú režijnými danosťami a schopnosťami. No po dlhodobom pozorovaní inscenácií v réžii hercov a režisérov som dospela k názoru, že predstavenia v hereckej réžii sa len málokedy dokázali režijne priblížiť predstaveniam pod vedením skúseného režiséra. Na obhájenie hereckých réžií musím ale podotknúť, že ma veľakrát presvedčilo práve herecké naplnenie, ktoré naopak, v hrách niektorých profesionálnych režisérov absentovalo. Nech sa na to pozeráme akokoľvek, dovoľím si tvrdiť, že herecký pedagóg by sa nemal púšťať do režijnej práce, pokiaľ ho k tomu priamo nenúti nejaká neobvyklá situácia. Nevylučujem tu samozrejme malé režijné zásahy, upriamujem sa na veľké režijné ambície. Často totiž v procese tvorby na škole práve táto režijná činnosť odoberá priestor pre kvalitu hereckej tvorby, čaro okamihu, úprimnosť v konaní, učenie sa hereckej variabilite a citlivosti na vonkajšie a vnútorné impulzy.

STRUČNÝ NÁHLED DO METODIKY NA AKADÉMII UMENÍ

Dôkladné mapovanie metodických postupov a efektivita ich aplikovania na študentov Akadémie umení by si vyžadovala dlhoročný a najmä samostatný výskum. Pre riešenie problémov v procese tvorby, ktoré vyplynuli z mojich doterajších výskumov je dôležité upriamiť pozornosť na spôsob výučby hlavného odboru štúdia ako aj príbuzných predmetov. V nasledujúcej časti sa zameriam v prvom celku na metodiku hereckej výchovy a v druhom na spôsob výučby javiskového pohybu, reči a hlasu a zároveň na hľadanie cvičení na ich zjednotenie.

Výučba hereckej výchovy prebieha na Akadémii umení najintenzívnejšie v prvých troch rokoch. Práve tieto roky sú pre moju dizertačnú prácu najdôležitejšie a vzhľadom k tomu sa

zameriam práve na uvedené časové obdobie. Výučba, alebo presnejšie povedané výchova k herectvu prebieha prostredníctvom troch rozličných dvojíc, poprípade trojíc pedagógov a ich asistentov. Vzhľadom k lepšej prehľadnosti budem v nasledujúcej časti rozdeľovať tieto dvojice/trojice na prvý, druhý a tretí tím.

Prvý pedagóg spolu so svojim asistentom zameriava pozornosť na Stanislavského systém v azda najbližšej podobe k originálu, aj vďaka dlhoročným skúsenostiam pedagóga, ale aj priamym kontaktom asistenta s touto metódou v Petrohrade. Stanislavského systém je u nás častokrát mylne chápaný. Nielen kvôli nepriamej skúsenosti s daným systémom v jeho pôvodnom prostredí, ale aj kvôli mnohým spoločenským problémom, ktoré v dobe prekladu originálov o práci K. S. Stanislavského vplývali na nesprávny preklad a tým aj mylné informácie o jeho práci. Vďaka skúsenostiam z Petrohradu, kde je tento systém nesmierne živý, v obohatení o skúsenosti hlavného pedagóga sa vyformoval zaujímavý metodický postup. Upriamuje sa na tri hlavné zákony.

1. Zákon fyzického bytia postavy. (Spojenie tela a duše. Skúma sa v akom stave je telesné bytie. Na základe vonkajšieho, fyzického precíťovania sa prechádza do vnútra.)

2. Metóda etúd. (Po prečítaní základného textu sa študenti zameriavajú na časti, ktoré ich oslovili. Zároveň sa celá hra/dialóg rozčlení na časti, ktoré vždy nesú nejakú emóciu. Potom sa improvizujú na vlastné slová. Následne sa pomaly spájajú s originálnym textom až ostane len textový originál)

3. Skúmanie ostatných daných okolností. (Čo bolo predtým a čo je teraz.)

V rámci tréningu sa uplatňujú niektoré dôležité pravidlá. Hlavný zákon je nehrať! Neprežívať, nehrať. Text je dôležitý, ale nie najdôležitejší. Etudy sa musia robiť smelo a odvážne. Improvizácie, ktoré sa obmieňajú a ktoré študenti prinášajú a vytvárajú na každom stretnutí ich nútia stávať sa variabilnejšími. Okrem improvizácií sa študenti venujú aj malým fyzickým konaniam. Na každé stretnutie si majú odsledovať nejakú malú činnosť, ktorú vykonávajú v bežnom živote, napríklad pitie kávy a tú potom zopakovať na hodine. Prirodzene ráta sa s presnosťou a autenticnosťou. Vychádza to z inšpirácie cvičeniami, ktoré prebiehajú aj na Petrohradskej štátnej akadémii divadelného umenia. Študent si doma preskúma, napríklad ako sa je jablko. Na hodine sa posadí na stoličku aj s jablkom, oproti nemu sedí jeho spolužiak. Začne jesť jablko, snaží sa uvedomovať si všetky chute, vône, pohyby. Potom to opakuje bez jablka. Študent, ktorý je oproti nemu ho pozoruje a upozorňuje na nedokonalosti, či falošné konania.⁷

Najdôležitejšie v tomto type hereckej výchovy je hľadanie pravdy. Naučiť sa nehrať, nepredvádzať. Až keď sa študenti naučia nehrať, potom sa môžu začať učiť hrať - respektíve žiť na javisku a pre divákov. Všetko podlieha systému detailnej práce s odvahou prezentovania svojich nápadov. Dôraz sa kladie na vzájomnú interakciu a pravdivé momenty konania. Celá práca je veľmi živá a časovo značne náročná. Veľkú časť tvorí improvizácia.

Improvizácia začína po prvom prečítaní. Zameriava sa na to, čo si študenti z textu zapamätali. Následne sa improvizácie zdokonaľujú. Nakoniec sa snažia priblížiť k textu. To znamená, to, čo vzniklo z improvizácie zachytiť a pomaly priblížiť a zosúladiť s textom. (respektíve s tematickými okruhmi textu)⁸

S improvizáciou súvisí následné otvorenie sa vonkajším i vnútorným impulzom, odosobnenie, preklopenie osobných blokov a odvaha k prezentácii. Neustála variabilita improvizácii pobáda k väčšej tvorivosti, ktorá by sa mala uplatniť aj pri spolupráci s režisérom. To, či sa tak stane ukáže až nasledujúci rok, keďže tento spôsob práce sa zatiaľ v takejto forme aplikuje iba druhý rok.

Stanislavského systém ako ho poznáme u nás má častokrát s „originálom“ málo spoločné. V prekladoch, ktoré máme k dispozícii často nachádzame nepresnosti, dokonca aj chybné tematické časti. (Ako príklad sa môžeme zamerať už len na samotný prvý zákon Stanislavského využívaný v Petrohrade, kedy sa prechádza od vonkajšieho prežívania k vnútornému a nie naopak.) Mnohí pedagógovia vyučujú podľa vzoru svojich hereckých osobností-pedagógov, z ktorých sa taktiež len málo priamo stretlo s autentickými zákonitostami danej práce v praxi ruského divadla. V tomto

⁷ Mischura T. Akadémia Umení Banská Bystrica. 25.5.2015. Osobná komunikácia.

⁸ Tamže.

smere je preto dôležitá opatrnosť a snaha o preniknutie do pravej podstaty tohto systému práce v jeho čistejšej, nie niekoľkými transformáciami a krajinnými prenosmi pozmenenej verzii. Tým samozrejme nechcem poukázať na nefunkčnosť transformovaných verzií. Otázkou však ostáva, či ich možno naozaj nazývať Stanislavského systémom a nebol by vhodnejší názov metóda inšpirovaná, preberajúca prvky Stanislavského systému, poprípade transformovaná metóda Stanislavského. V tomto smere je ale namieste oceniť snahy o autenticitu a pochopenie Stanislavského metódy hereckej práce, ktorá prináša dôležité a nové prvky do spôsobu herecko-pedagogickej výchovy a vedenia študenta herectva.

Druhý herecký tím taktiež vychádza zo Stanislavského systému, avšak v podobe akej ho vnímame na Slovensku a čiastočne aj v Čechách.

Inšpiráciou sa v tomto smere stáva Radovan Lukavský, český herec, recitátor a pedagóg, ktorý metódu K. S. Stanislavského posunul do modernej doby. Čo sa týka priebehu hereckej výchovy prvý ročník je považovaný za skúšobný. Ak sa zistí, že študent nemá predpoklady pre uplatnenie sa v tejto profesii, po individuálnom pohovore mu bude navrhnuté aby sa nasmeroval na iné povolanie. Celá herecká výchova sa nesie v duchu potreby uvoľnenej atmosféry, v ktorej môžu študenti naplno rozvinúť svoj divadelný potenciál. Vedenie sa snaží vytvárať princíp leporela, teda nahliadať na rozvoj hereckej profesie z najrôznejších pohľadov. Všetky hodiny, prebiehajúce mimo predmetu hereckej výchovy považuje za rovnako dôležité ako hlavný predmet. Rozvoj techniky pohybu, hlasu a reči je na jednom z prvých miest. Popri tom sa veľmi jemne snaží otvárať emócie, učiť študentov pracovať s vnútornou energiou, temporytmom, odstránením zábran a odhaľovať zákonitosti vnútornej a vonkajšej hereckej techniky. Dôležité je dospieť k tomu, že herectvo je síce založené na vnútornej spontánnosti, ale je to najmä vedomá záležitosť. Súčasťou hereckej výchovy je aj využívanie videozáznamov, ktoré slúžia študentom na pozorovanie svojich nedostatkov a ich postupné odstraňovanie, keďže herec sa len zriedka počas svojej tvorby vidí. Ďalej sa využívajú filmové ukážky, slúžiace ako pomôcka na oboznámenie sa s rôznymi hereckými štýlmi a emóciami. Súčasťou každého semestra je písomná práca s presne zadanou témou, ktorá je zameraná na sebareflexiu a zároveň prezentácia pojmov z hereckej techniky, ktorú musí absolvovať každý jeden poslucháč. Zároveň majú študenti na konci každého semestra so svojim vedením individuálne pohovory, v ktorých analyzujú svoje pokroky, problémy a ďalšie divadelné ambície.⁹ Spôsob akým sa snaží druhý herecký tím pracovať so študentmi je zacielený na uvoľnenosť, primeraný rozvoj všetkých psycho-fyzických dispozícií, poznanie seba a okolitého sveta a záujem, dokonca možno povedať až vášň, či akúsi posadnutosť hereckým umením a teda svojou profesiou. Spôsob práce má presné pravidlá, no na druhej strane poskytuje dostatok priestoru pre uvoľnenú tvorbu bez stresu. Radovan Lukavský, nositeľ ceny Thálie za celoživotné majstrovstvo, ktorého inklinovanie k poézii je dobre známe, ovplyvnil v tomto smere aj hereckú výchovu tohto tímu, ktorá je zameraná aj na umelý slovesný prejav, ktorý je písaný veršom. Podľa vzoru majstra, ktorý obstál nielen v profesionálnej, ale v dobe komunizmu aj v osobnej sfére svojho života, názorov a presvedčení, sa tento tím snaží viesť študentov k láske k svojmu povolaniu a k schopnosti obhájiť svoje presvedčenie a umelecké i ľudské názory v budúcom boji o svoje herecké postavenie v profesionálnom svete.

Tretí tím nepozostáva len z hlavného pedagóga a jeho asistenta ako to možno vnímať v predchádzajúcich dvoch tímoch, ale jeho súčasťou sú dvaja hlavní pedagógovia s odlišným spôsobom vyučovania a jeden asistent. V prvom z nich možno vnímať nasledovanie spôsobu práce Karola L. Zachara. V divadelnom svete sa dodnes nesú chýry o jeho pedagogickom talente, ktorým dokázal študentov bravúrne motivovať, uvoľňovať ich tvorivé dispozície a pomôcť im k vytvoreniu originálnej hereckej postavy. Možno to bolo práve tým, že absolvoval kurz herectva na Štátnom konzervatóriu, alebo skorým nástupom do činohry Národného divadla, kde mal možnosť, už od svojich ranných rokov dôkladne spoznávať zákonitosti hereckej tvorby. Alebo sa osobnosť

⁹ PŘEUCIL, J. Akadémia umení Banská Bystrica. 14.6.2015. Osobná komunikácia.

s pedagogickým talentom jednoducho narodí. Pravdou je, že divadelných osobností, ktoré sú výnimočnými zjavmi vo svojom odbore, ich práca neustále prináša údiv a ktoré zároveň vynikajú aj pedagogickým talentom je ako šafránu. Karol L. Zachar hľadal krásu. Krásu vo svojom okolí, v našej kultúre, v ľuďoch, ich dušiach, ale aj v sebe samom. Sám v jednom z rozhovorov uviedol: „Ak som sa o niečo usiloval, tak o to ako odkryť a rozozvučať vnútorné duchovné bohatstvo nášho človeka....(...)...Ved' ani jedno z umení nemôže tak naplno vyjaviť vnútornú krásu, ktorá priamo hmatateľne a hmotne vyžaruje z človeka, ani jedno umenie nepôsobí všetkými zmyslami a na všetky zmysly ako práve umenie naše.“¹⁰ Pokus o aplikáciu jeho tvorivých princípov pre výučbu súčasných adeptov herectva sa prejavuje práve v tomto tvorivom tíme jedným z pedagógov. Ten sa zároveň snaží aj o priblíženie hereckej tvorby študentom réžie spôsobom ich zapájania do hereckej tvorby s výstupmi, ktoré musia absolvovať rovnako ako herci. Práve to vedie k väčšiemu prieniku študentov réžie do hereckej práce, čo im v budúcnosti môže veľmi pomôcť pri práci so študentami herectva na svojich inscenáciách.

Ďalšiu líniu prístupu k hereckej výchove zastupuje druhý pedagóg, ktorého herecko-pedagogická orientácia smeruje k aplikácii skúseností Ukrajinskej divadelnej školy v Kyjeve.

Celý prvý ročník na tejto škole prebieha bez slov. Zakončenie je v podobe Cirkusu, ktorý sa zameriava na tvorivé pohybové, pantomimické a akrobatické prvky, cit pre vystihnutie humornej pointy, pravdivosť konania a nadľahčenej atmosféry. Zaujímavé etudy, ktoré sa koncipujú do jedného celku, sprevádzaného rôznymi hudobnými kulisami tak vytvárajú dojem cirkusovej manéže, ktorá má za cieľ nielen zabaviť, či zaujať diváka, ale najmä vtiahnuť ho do cirkusovo-divadelného sveta, kde dominuje pravda, nadsázka, ľahkosť, komponovanosť a vizuálne zaujímavé obrazy. Dôvod pre zaradenie slov do výučby až v druhom ročníku je zdanlivo jednoduchý, no pre herca nesmierne dôležitý. Adept herectva si najprv musí uvedomiť, že to slovo potrebuje a že ho zároveň potrebuje aj vypovedať. Slovo sa musí zrodiť. Pokiaľ sa nezrodí, nemôže byť vypovedané, pretože nebude pravdivé. Na našej škole sa cirkus pravidelne pod vedením tohto herecko-pedagogického tímu opakuje. (No slovo sa používa už v zimnom semestri pod vedením druhého hereckého pedagóga.) Prirodzene, východiskom je opäť Stanislavského systém s hlavným zameraním na uvedomenie si seba v danej situácii. Nejde o výsledok, ale o proces o to, čo sa študenti naučia, kam dospejú.¹¹ Prvý ročník preto vyplňa množstvo originálnych cvičení. Následne vnímame snahu o zrodenie slova a tým prekonanie obyčajnej deklamácie. V tomto smere môžeme pozorovať snahu o postupné dozrievanie hereckej osobnosti, ktoré si vyžaduje čas. Podľa ukrajinského vzoru viac času ako sme u nás zvyknutí.

V závere je potrebné spomenúť prácu asistentov druhého a tretieho tímu. Nakoľko sú to mladí umelci, ich skúsenosti a inšpirácie nie sú tak bohaté ako u vedúcich osobností. Zameriavajú svoje pôsobenie nielen na svoje vlastné skúsenosti so spôsobom výučby Idy Rapaičovej, Janky Oľhovej, či Volodymyra Petriwa, ktoré mali možnosť absolvovať na škole, ale aj o niektoré inšpirácie z workshopov zo Slovenska a Srbska. Zároveň dôkladne sledujú spôsob práce hlavných hereckých pedagógov a snažia sa pochopiť a ďalej aplikovať princípy ich práce.

Výučba doplnujúcich predmetov, rozvíjajúcich základné herecké zručnosti prebieha v troch predmetoch: javiskový pohyb, javisková reč a technika hlasu. Všetky tri predmety majú svoju vlastnú metodiku s jasným zacielením na rozvoj skupiny hereckých zručností.

Javiskový pohyb vychádza z metódy doc. Ireny Pavlitovej v ktorej sa zrkadlí metóda Émile Jacquesa Dalcroza, no najmä inšpirácia Mosche Feldencraisom, ktorá je prirodzene aplikovaná na hereckú tvorbu. Základ vychádza zo sústredenia a dôkladného poznania a uvedomenia si svojho tela. Dôraz sa kladie na psycho-fyzickú jednotu. Nie je to teda len cibrenie svojho pohybového

¹⁰ MAYEROVÁ, M. W. Shakespeare: Sen noci svätajánskej. In SLÁDEČEK Ján (ed.). *Divadelník Karol L. Zachar vyznania*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s.85-86. ISBN 80-85455-40-40

¹¹ MINDOŠ, Ľ. Akadémia umení Banská Bystrica. 1.6.2015. Osobná komunikácia.

aparátu. Nakoľko sa každá emócia odzrkadľuje prirodzene v našom tele, je dôležité aby sme princípy tohto fungovania pochopili a vedeli ich vedome, no s ľahkosťou aplikovať v hereckej praxi. Výučba sa orientuje na analýzu vlastného pohybového aparátu, temporytmus, psychofyzickú jednotu, priestorové vnímanie, zmyslové vnímanie, prácu s gestom, ťažiskom tela a iné. Jedným z veľkých problémov študentov herectva je najmä zosúladenie pohybu, hlasu a reči do kompaktného celku.

V rámci tohto predmetu sa rozvoj daného typu „jednoty“ prejavuje od druhého ročníka, primárne v skupine cvičení s názvom koordinácia reči a pohybu. Tu vnímame dve skupiny: koordinovanie reči a pohybu v stanovených pohybových štruktúrach a koordináciu reči a pohybu s vedomým používaním znelého hlasu. Realizujú sa napríklad v cvičeniach: dialógy na stoličkách, aktivizácia v situácii, ty-von, oblúčik šikmo a iných. Okrem toho k danej koordinácii dochádza v cvičeniach na psychofyzickú jednotu.¹² Okrem spomínaných cvičení, k istému pokusu dochádza aj aplikáciou princípov Farmy v jeskyni, ktoré sa zameriavajú predovšetkým na nové spôsoby práce s hereckým výrazom. Špecifické a dlhodobé prepájanie pohybu, hlasu a reči do kompaktného celku však v tomto predmete nie je dominantne zastúpené.

Technika reči sa zameriava na správnu artikuláciu a zrozumiteľný rečový prejav budúceho hereckého profesionála. Konkrétne na správnu výslovnosť hlások, asimiláciu, odstraňovanie chýb a nesprávnych návykov, rytmus reči, správny dych, logiku textu, suprasegmentálne javy a ďalšie.¹³ Prirodzene vyplýva z potreby upriamiť pozornosť poslucháčov na kultivovaný rečový prejav. Budú predsa nositeľmi kultúry. S tým úzko súvisí aj otázka ich rozhl'adenosti pri výbere vhodných textov. Je dôležité aby k túžbe po rozširovaní svojich vedomostí boli vedení aj takýmto spôsobom. Zároveň je tento predmet veľmi dôležitý, keďže herci denno-denne pracujú so slovom a ich rečový prejav preto musí byť čo najčistejší. Takýto prejav sa následne podrobuje skúške emóciou, pri ktorej nám často technika značne uniká. Práve na to sa zameriavajú záverečné semestre daného predmetu. Je prirodzené, že pri rozprávaní sa automaticky v malých pohyboch zapája aj náš pohybový aparát.

Čiastočne je táto snaha zastúpená v V. semestri pri príprave bakalárskej inscenácie a v VI. semestri pri krátkych dialógoch.¹⁴ Jedná sa však skôr o pravdivosť vypovedaného slova, ktorá je umocňovaná a dopĺňaná pohybom, poprípade z neho vychádza. Cvičenia, ktoré by boli cielene zamerané na koordináciu a prepájanie reči, pohybu a hlasu do kompaktného celku však vo výučbe tohto predmetu nenachádzame.

Technika hlasu je jedným z najdôležitejších predmetov hereckej profilácie. Vedieť správne narábať s hlasom vplýva na následné hercove pôsobenie na javisku a tým aj na jeho uplatnenie. Mnohokrát si herci práve nesprávnou hlasovou technikou privodia množstvo vážnych problémov, ktoré si v tých ľahších prípadoch vyžadujú len hlasový pokoj, v horších dokonca operačný zákrok (napr. hlasivkové uzlíky). Technika hlasu na našej škole sa zameriava na: spoznávanie fyziologických zákonitostí vzniku a tvorby hlasu. To znamená dychové, rezonančné a artikuláčnne cvičenia, využitie techniky v krátkych textových ukážkach a etudách a na spájanie hlasu s emóciou v kratších a neskôr náročnejších úryvkoch z hier. Tým môžeme automaticky vnímať snahu o prepájanie pohybu, hlasu a reči do kompaktného celku.

Technika hlasu vychádza z techniky prof. Koblenzera, viedenského odborníka na hlasovú techniku, z ktorého čerpala vo svojich skriptách aj Margita Skyvová [Metodický postup vyučovania hlasovej techniky pre študentov herectva, VŠMU, 1987, 1989, pozn. autora], alebo u študentov už dobre známa Helena Čertíková [Hlasová technika v bábkohereckej praxi, VŠMU, 1999, pozn. autora]. Z nej si vedúca pedagogička vytvorila svoj vlastný súbor hlasových cvičení, ktoré upravila, doplnila a obohatila o nové. Zároveň sa snažila o ich aplikáciu do hereckej tvorby. V prvom ročníku

¹² CAPKOVÁ, S. Metodické postupy v príprave adeptov herectva a ich vplyv na divadelnú prax : dizertačná práca. Banská Bystrica : AU, 2013, s. 23-104.

¹³ SANITRA, R. Metodické postupy v hlasovej a rečovej príprave adeptov herectva a ich vplyv na všestrannú hereckú prax : dizertačná práca. Banská Bystrica : AU, 2013, s. 49-79.

¹⁴ Tamže, str. 70-79.

je cieľom aby všetci študenti pochopili a osvojili si základy dýchania, rezonancie a artikulačných cvičení, bez ohľadu na ich predchádzajúce skúsenosti, či hlasovú prípravu. V druhom semestri sa snažia o aplikáciu získaných poznatkov do hereckej akcie. V troch až piatich emočných stavoch využívajú hlas na krátkych vetách, ktoré robili ako rezonančné cvičenia. V druhom ročníku pracujú na rozprávkach, neskôr na monológoch a dialógoch zo Shakespeara, ktoré boli vyberané na základe poskytovania emočne vypätých situácií. Hlasová technika sa teda orientuje smerom k textu. Práve v druhom ročníku dochádza k rozdeleniu a technika sa zdokonaľuje nielen smerom k textu, ale aj k spievanému slovu. Ciele sú odlišné, ale základ je ten istý a spočíva v dychu a rezonancii. Cieľom celej techniky hlasu nie je množstvo cvičení, ale ich kvalita a koncentrované osvojenie. Stačí totiž jednoduché cvičenie, avšak cvičené dôkladne a vedome, pretože len tak dosiahneme väčší efekt ako množstvom cvičení, ktoré robíme bez rozmýšľania.¹⁵ Z pomedzi troch hlavných predmetov (javiskový pohyb, technika reči, technika hlasu) je najväčšie zastúpenie cvičení na prepájanie základných zložiek hereckého výrazu- pohybu, reči a hlasu do kompaktného celku, v predmete technika hlasu, ktorý prebieha počas prvých dvoch rokov štúdia. Zameriava sa najmä na prepájanie hlasu a emócie, spolu s prirodzeným pohybom. Snaží sa tým prispôbiť hlasovú techniku priamo do hereckej tvorby, čo je pre poslucháčov nesmierne dôležité. No na dôkladnejšiu analýzu je potrebné aby som sa počas zimného semestra zúčastnila ďalších hodín hlasovej techniky, pre detailné poznanie aplikácie techniky hlasu do hereckej tvorby a mieru jej prepájania s pohybom.

Aj napriek snahe o hereckú jednotu v predmete Technika hlasu a prirodzene na hodinách hereckej tvorby je dôležité túto koordináciu posilniť aj iným spôsobom. Ak danú krátku analýzu spojíme s výsledkami výskumu (analýza bakalárskych a diplomových prác, analýza bakalárskych predstavení), ktorý jednoznačne potvrdil problém študentov v danej zručnosti komplexnosti, zároveň o potvrdenie daného problému so zjednotením u študentov všetkými pedagógmi daných predmetov, vyplynie nám jasná potreba riešenia danej situácie. Ponúkajú sa nám dve alternatívy. Prvá poskytuje riešenie v podobe aplikácie väčšieho množstva cvičení daného typu v rámci jednotlivých predmetov. Toto riešenie by mohlo byť efektívne, avšak len so zvýšeným počtom hodín, nakoľko je už teraz citeľný nedostatok hodín k množstvu učiva, ktoré je potrebné v rámci jednotlivých predmetov obsiahnuť. Druhé riešenie sa ponúka v podobe nového predmetu (Model 2), ktorý by dokázal efektívne zjednocovať hlas, pohyb a reč v rôznych cvičeniach. Cvičenia vybrané z rôznych hereckých techník by boli neskôr obohacované aj o spojenie danej zručnosti so zadaním pedagogickej osobnosti. Tým by došlo k prepojeniu „teórie“- v tomto zmysle nácviku danej jednoty s hereckou praxou, kedy je herec v praxi nútený zjednotiť všetky prvky hereckého výrazu spolu s inštrukciami režiséra. V našom prípade sa nemusí jednať vyslovene o zadanie režiséra, ale môže to byť aj zadanie hereckého pedagóga, poprípade študenta. Pri výbere cvičení je však potrebné vyhnúť sa podobným cvičeniam z javiskového pohybu a techniky hlasu. Nebolo by dobré, ak by sa spomínané cvičenia opakovali, hoci treba pripustiť, že aj opakovanie by študentom vonkoncom nezaškodilo.

Problémy s hereckou jednotou možno vnímať aj vo štvrtom ročníku. Keďže daný ročník vnímam ako najproblematickejší a dokonca študentami nazývaný ako ročník, kedy toho majú málo, navrhujem zaviesť spomínaný predmet aj vo štvrtom ročníku. Budú tak lepšie pripravení aj na prácu na monodráme, kde som doposiaľ (vychádzam z mojich vlastných skúseností ako herecko-pedagogického vedenia v predmete monodrámy) zaznamenala problémy daného typu u všetkých študentov.

EXPERIMENT MONODRÁMY

Východisko k výskumu tvorila potreba nanovo preformulovať, doplniť a overiť fungovanie zásad tvorivej spolupráce, ktoré boli vytvorené ako súčasť doktorandského výskumu tejto dizertačnej práce. Spolupráca sa dotýkala roviny kooperácie medzi režijným a hereckým vedením

¹⁵ Holičková, E. Akadémia umení Banská Bystrica. 17.06.2015. Osobná komunikácia.

poslucháča herectva, kde boli obe vedenia v rovine študentov, poprípade čerstvých absolventov. Výskum sa nezameriava na výslednú úspešnosť monodram, ale na proces prípravy. Dominantné je preskúmanie najvhodnejšieho zásahu hereckého vedenia do študentského režijného vedenia poslucháča herectva, dôležitého najmä pre Model 3 (spolupráca medzi režijným a hereckým vedením adeptov herectva) tejto dizertačnej práce.

Výskum bol zameraný na tri monodrámy. V pozícii hereckého vedenia som skúmala vplyv rozdielnej formy zásahu do procesu prípravy a vedenia poslucháča v procese tvorby. Zároveň som skúmala skutočnosti, ktoré vyplývajú na daný typ spolupráce a snažila sa vyvodit' najvhodnejšie zásahy do procesu práce študenta réžie. So všetkými spolupracovníkmi som sa pri tvorbe stretla po prvý krát.

Monodrámy (ďalej označované len skratkou M), boli nasledovného typu:

M1- autorská monodráma, režijné vedenie starším absolventom herectva, text vytvorený autorkou-študentkou

- zásah- pár dní pred premiérou

M2- autorom textu bol sám študent réžie, režijné vedenie poslucháč réžie

- zásah- počas posledných 2-3 týždňov v pravidelných intervaloch

M3- klasický monodramový text, dramaturgicky upravený, režijné vedenie absolventka réžie

- zásah- počas celej doby skúšania

Poznámka k priebehu: V procese vedenia poslucháča herectva režijným, či hereckým vedením, bolo najnáročnejšie dodržať stanovený cieľ výskumu a to s ohľadom na zámer nezasiahnúť inak, ako je to navrhnuté podľa plánu. Ak by sa tak stalo, výskum by stratil svoj význam a výsledky by neboli platné. Verifikácia výsledkov však nastane až doplnením ďalšej série monodram, ktoré budú podrobené tej istej analýze. Je to potrebné najmä z dôvodu individuality každého jednotlivca, nielen zo strany študentov, ale aj ich vedenia. Prvok jedinečnosti a originalnosti každého študenta je atribútom, ktorý jednoducho musíme brať v tomto druhu výskumu do úvahy.

Ďalšou skutočnosťou, ktorá zohráva nemalú úlohu v procese tvorby je prístup študentov. Na realizáciu svojej monodramy majú letný a zimný semester. To je celý jeden školský rok! Zdôrazňujem to najmä z dôvodu ich ľahostajnosti voči poctivej príprave. Počas zimného a časti letného semestra sa po väčšine vyhovárali na nepripravený text, najmä ak išlo o text vytváraný autorsky, či už nimi, alebo inými študentami. No k vyhováraniam podobného typu došlo aj u študentov, ktorí boli „odkázaní“ na dramaturgickú úpravu textu a v niektorých prípadoch trvalo vyše mesiaca, či dvoch, kým na dramaturgov svojich textov zatlačili a prestali sa vyhovárať. Samozrejme, takéto zdržanie by bolo akceptovateľné v prípade, ak by študenti mali daný problém začiatkom zimného semestra. No prísť s takýmito problémami ku koncu letného semestra je absolútne neakceptovateľné. Samozrejme, existujú aj študentské výnimky s poctivým prístupom k práci. No po krátkom ústnom prieskume s ostatnými pedagógmi, podieľajúcimi sa na príprave monodram sa potvrdil práve takýto typ prístupu u väčšiny študentov. Príprava sa nesie v duchu zvládnutia monodramy za čo najkratší čas. Dokonca sa u študentov šíri presvedčenie, že s dobrým režisérom sa dá pripraviť monodráma za necelý mesiac. Pripraviť možno, ale hrať a precítiť, to si osobne myslím, že nie je zvládnuteľné. Postava musí v hercovi dozrieť, každý zásah hereckého, či režijného pedagóga a snaha o pochopenie motivácií a ich prežitie poslucháčom si vyžaduje určitý čas. Je to etapovitá práca, v ktorej nie je možné jednu fázu preskočiť bez toho aby sa to vo výslednom efekte, alebo hneď na ďalšej skúške neodzrkadlilo. Preto navrhujem upriamiť pozornosť na systém, ktorý by sa mal počas prípravy monodram zaviesť. Nielen pre študentský prínos, ale aj obohatenie v podobe kvalitných monodram, ktoré môžu bez problémov reprezentovať školu na domácich a zahraničných festivaloch.

Vyhodnotenie:

M1- pripravovaná monodráma bola zameraná na herecký prejav, spočívajúci najmä v úprimnosti a prirodzenom prejave. Vzhľadom k výlučne hereckému vedeniu výrazne absentovala režijná zložka. Najviac citeľné to bolo centrovaním všetkých akcií a rekvizít do jednej časti priestoru. Chýbalo rovnomerné rozloženie konania po priestore a práca so znakmi, v zmysle ich dohry. Tesne pred premiérou som sa snažila zachrániť aspoň niečo, hoci sama nie som režisér, ani by som sa nikdy neodvážila postaviť sa do tejto polohy. Študentka síce moje pripomienky akceptovala, no na ich plnohodnotné spracovanie nebol dostatok času.

Ak by došlo k zásahu bez poznania základných cieľov danej monodrámy, mohlo by sa stať, že by sa naše vedenia rozchádzali v smerovaní. Našťastie táto zásada sa mi overila aj v tomto type zásahu do procesu tvorby a k odlišnosti v smerovaní nedošlo.

M2- monodráma mala nesmierne náročný, veršovaný text. Bol ťažko pochopiteľný nielen v dramatickej, ale aj v literárnej podobe. Súčasťou monodrámy bolo využívanie práce s bábkami a citeľná snaha o fyzické divadlo vo vybraných pasážach. Práca bola teda komplikovaná z rôznych hľadísk. Režijným vedením bol študent réžie, no napriek dobrým nápadom mu unikalo základné režijné cítenie pre zakomponovanie svetla a hudby. Jeho skúsenosti s filmovou réžiou boli niekedy len ťažko uplatniteľné na divadelný variant a v závere vytvárali efekt krátkych filmových strihov a nie jednoliateho divadelného celku. Začínalo sa opäť uchopením a pochopením základnej koncepcie, cieľov, motivácií a hlavnej myšlienky diela. Zásahy boli v pravidelných intervaloch s ponechaním priestoru na ich uchopenie a vlastné transformovanie do hereckého prejavu študenta. Aj v tejto, tak ako v nasledujúcej bol našim najväčším problémom práve čas. Pre tak komplikovaný text a snahu o pohybové a bábkoherecké obohatenie ho nebol dostatok. Dovolím si tvrdiť, že ak by na to bol minimálne dvojnásobný čas, ktorý sme mali k dispozícii, monodráma mohla byť študentom uchopená oveľa lepšie a zároveň divákovi pretlmočená oveľa rozumnejšie. Spolupráca s režisérom bola podľa presne stanovených oblastí zodpovednosti. Aj napriek môjmu nesúhlasu, respektíve neinklinovaniu k jeho režijnej poetike, som zasahovala len do hereckej tvorivej oblasti.

M3- pri tomto type práce som zvolila zásah počas celého priebehu prípravy. Zároveň sme spolu s režisérkou vytvorili takzvaný kreatívny tím, ktorý sme tak uviedli aj na plagáte. Išlo totiž o spoluprácu vo všetkých rovinách. Monodrámu sme sa snažili poňať v duchu postmodernej. Vzhľadom k tomu prijala aj moje pohybovo-emočné štruktúry, ktoré sa stali súčasťou priebehu predstavenia. Práca režisérky bola dôkladná, detailná. Pracovala na motiváciách, základných schémach a štruktúre monodrámy. Ja som sa snažila o uchopenie roly poslucháčkou herectva a zároveň o originalitu v prístupoch k zadaniam režisérky. Prekvapením pre mňa nebol len opäť sa prejavujúci nedostatok času, ale najmä zosúladenie pohybu a reči do kompaktného celku. Keď sa k tomu pridala ešte aj potreba pravdivosti emócie, nebolo možné docieľiť jednotu. Špeciálne pri tejto poslucháčke som si zvolila tri hlavné ciele:

- odstrániť jej škatuľkovanie ako princezny v ročníku
- oživiť reakcie jej tela a prepojiť ho s hlasom, rečou a hereckým konaním
- vzbudiť v nej vnútornú energiu, ktorú by zachytil aj divák (nakolko akonáhle sa na javisku uvoľnila, opustila ju akákoľvek vnútorná energia)

K výsledkom sme dospeli najmä vďaka:

- pravidelne prebiehajúcim herecko-pohybovo-hlasovým tréningom, v ktorom som uplatňovala vybrané cvičenia zo stáží v zahraničí
- hľadaním reakcií (hereckých, pohybových, hlasových), ktoré neboli povrchné a prvotné, ale dospelo sa k nim až po dôkladnej, systematickej práci na odstraňovaní vlastných stereotypov a privedení študenta za hranicu zvládnuteľných pripomienok
- striedaním napätia v rôznych častiach tela a práci s vychýľovaním osi (práca s ťažiskom tela)

Postava však vďaka nedostatku času, nemala priestor pre svoje dozrievanie v tele a duši herca. [Overenie tohto tvrdenia bolo citeľné najmä pri repríze, ktorá sa konala s dvoj týždňovým odstupom. Postava bola reálnejšia, konanie čistejšie, herecké akcie dohraté.]

V závere som si dokonca uvedomila ako veľmi zasahujem aj do režijnej koncepcie, s ktorou som v niekoľkých bodoch značne nesúhlasila. Začala som na seba preberať rolu režiséra, čo vnímam ako

negatívum herecko-pedagogického vedenia. Zároveň došlo k našej maximálnej odovzdanosti všetkých tvorivých síl študentke herectva, ktorej bolo potrebné poskytnúť čas na samostatnú tvorbu a osobné hľadanie, hoci sa tomu bránila. Napriek mojim upozorneniam na danú skutočnosť sa vzhľadom na nedostatok času moja pripomienka realizovala len minimálne.

Z daných typov spoluprác bola mojim veľkým prekvapením snaha o spoluprácu zo strany režijného vedenia. Nielen v oblasti práce s hercom, ktorú považovali za obohatenie svojej práce, ale aj v oblasti overovania si svojich vízií u „tretieho oka“ v tomto prípade hereckého vedenia.

Zhrnutie:

Všetky tri typy zásahov sa mi v rôznych rovinách neosvedčili.

Pri M1 boli príliš krátke zásahy, čo znamenalo menší priestor pre navedenie študenta na potrebné herecké konanie. Zásah v rámci M3 bol príliš intenzívny, až sa začala strácať hranica medzi oboma typmi vedenia. Najbližšie k optimálnemu zásahu malo M2, avšak aj tu možno vnímať potrebu širšieho časového úseku pre prácu hereckého vedenia s hercom na tvorbe jeho postavy.

Aplikovateľné výsledky:

Počas priebehu výskumu som dospela k nasledujúcim faktorom ovplyvňujúcim priebeh tvorby:

- **oblasť spolupráce medzi hereckým a režijným vedením:**
 - dôkladné rozdelenie a zadefinovanie úloh a ich vzájomné nepreberanie
 - prítomnosť hereckého vedenia hneď v úvode, kvôli poznaniu základných cieľov a motivácií, ako aj spôsobu práce režiséra
 - zásahy hereckého vedenia hneď na úvod, potom až po nahodení základných schém*
 - vytvorenie presného časového harmonogramu

- **oblasť spolupráce medzi vedením (režijným a hereckým) a študentom herectva**
 - nezodpovedný prístup študentov v rovine času, potrebného na zvládnutie monodrámy
 - dostatočný priestor pre samostatnú hereckú tvorbu
 - prepájanie pohybu, hlasu a reči do kompaktného celku
 - odstránenie klišé hereckého konania
 - sebadôvera- na jednej strane jej prebytok prejavujúci sa v ich nezodpovednom prístupe k času, potrebnému pre tvorbu, na druhej strane jej nedostatok, prejavujúci sa v samostatnej kreatívnej tvorbe.

Dané faktory je nutné zohľadniť pri finálnom koncipovaní zásad tvorivej spolupráce.

*...nielen kvôli neefektívite herecko-pedagogickej prítomnosti, ale najmä vďaka kontraproduktívnosti, kedy to často herecké vedenie zvädza k potrebe zasahovania do procesu svojimi nápadmi a myšlienkami a k odvádzaniu študenta od režijnej vízie. Zároveň sa tým zahlcuje priestor pre samostatnú kreatívnu tvorbu študenta, ktorý často pripomienky hereckého pedagóga prijíma ako fixné a uľahčujúce jeho tvorbu. To ďalej spôsobuje jeho väčšiu pasivitu. Podobne je to aj s detailným vysvetľovaním konania režijným vedením. Je oveľa jednoduchšie zadať študentovi množstvo detailných inštrukcií. Oveľa náročnejšie je naučiť sa doviest' ho k sebadôvere vo voje vlastné kreatívne sily. Práve táto, hoci náročná úloha je podstatou hereckého vedenia. Nie je to jednoduchá úloha, najmä pre začínajúcich hereckých pedagógov, no z vlastnej skúsenosti, ktorá sa naplno overila práve pri M3 môžem potvrdiť, že to prináša výsledky, ktoré často prekvapia nielen vedenie, ale aj samotného študenta.

Mgr.art. Petra Kapustová

Venujme teraz pozornosť rozdielom medzi Goetheho a Gounodovým *Faustom*. Goetheho Faust v závere diabla porazí a zachráni sa pre svoj „vzťah k dobru pre druhých, radosť, šťastie z dobrej práce pre ľudstvo“¹⁶. Faust u Gounoda síce stratí Margarétu, ale nestráca dušu a naďalej zostáva mladým. Goetheho vnímanie Fausta vyznieva teda v konečnom dôsledku optimistickjšie. Bednáríkova inscenácia je nadčasová práve preto, že rieši odveký problém dobra a zla. Zobrazuje dezilúziu a bezmocnosť v boji proti zlu. Režisér túto tému reflektuje prostredníctvom ironizovania slabosti, bezmocnosti, zobrazením Mefista-diabla, ako bytosti mnohých tvárí, pravej podstaty ťažko vystopovateľnej. Margaréta spasená nie je, a navyše sa ani nedokáže vymaniť Mefistom riadenému zboru anjelov. Výkladový posun režiséra v otázke spasenia Margaréty prináša, okrem vyššie spomínaných súvislostí, aj istý cynický pohľad na kresťanskú vieru. Tento režijný postup môžeme chápať ako snahu zosmiešniť ateizmus, preferovaný minulým režimom. Toto režijné riešenie čiastočne pripomína úsilie režiséra Zdeňka Knittla, ktorý v inscenácii *Faust a Margaréta* z roku 1925 vyškrtol scénu Margarétinho spasenia. Bednárík sa naproti tomu téme spasenia nevyhýba, venuje jej však pozornosť nezvyčajným spôsobom – ironizovaním a spochybňovaním viery človeka (zbor anjelov, ktorý je riadený samotným Mefistom). Prináša tak originálny inscenačný pohľad. Napriek spomínanému Knittlovmu dramaturgickému vkladu, nie je na mieste hovoriť v súvislosti s touto inscenáciou o dramaturgickom posune. Dovoľme si vyjadriť názor, že to nie je možné ani v súvislosti s inscenáciami nasledujúcich dekád. Ten nachádzame až v spomínanej Bednáríkovej inscenácii z roku 1989.

V poradí druhá inscenácia z „bednárikovskej francúzskej trilógie“ Offenbachove *Hoffmannove poviedky*¹⁷ takisto vychádzala z postmodernistickej koncepcie tzv. divadla na divadle. Inscenácia sa začína ešte pred začiatkom ouvertúry. Z orchestriska vychádza na javisko Hoffmann, odkiaľ ho vyháňa Lindorf, na ktorého pokyn sa zdvihne opona a následne zaznieva ouvertúra. Počas prvých taktov sa Lindorf presunie cez zákulisie na vyvýšenú časť javiska.¹⁸ Režisér touto krátkou etudou dáva najavo, kto to tam bude opäť celé dirigovať. Počas ouvertúry vidíme na javisku orchester, tvorený členmi speváckeho zboru SND, ktorí simulujú hru na hudobné nástroje. Diriguje ich dirigent-tanečník, alterego Lindorfa. Režisér o tomto obraze na jednej zo skúšok povedal, že divák sa tak zamyslí nad tým, kde je pravda. Kde sa hrá naozaj a kde sa iba predstiera, že sa hrá. A teda, čo je skutočné a čo je falošné.¹⁹ Simulovanie hry na nástroje režisér využil aj v dejstve Antonia, kde speváčka simulovala hru na klavír počas svojej úvodnej árie. Vo výstupe, kde Antonia zbadala svoju mŕtvu matku, Lindorf, prestrojený za Dr. Miracla, simuloval hru na husle. Akoby išlo o paralelu nereálnej hry a nereálnej matky.

Koncepcia tejto inscenácie pracovala, podobne ako tomu bolo v prípade inscenácie *Faust a Margaréta*, s princípom zrkadlenia. Tentokrát však režisér nenastavil zrkadlo divákovi, ale samotným umelcom. Dialo sa tak tromi spôsobmi. Po prvé: využívaním zrkadla ako rekvizity. Hoffmann sa v dejstve Giulietta s priesvitnou páskou na očiach díva do zrkadla. Giulietta a Pitichinaccio v kostýme klauna taktiež nastavujú Hoffmannovi zrkadlo. Po druhé: využívaním

¹⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Bednáríkovo hudobné divadlo (Gounodova opera Faust a Margaréta v SND). In *Slovenské divadlo* 04/1990, s. 540.

¹⁷ Inscenácia mala v SND premiéru 5.5.1992 v hudobnom naštudovaní Jonasa Alexa. Dielo, ktoré Offenbach skomponoval na motívy troch poviedok spisovateľa E.T.A. Hoffmanna patrí do fantastického realizmu.

¹⁸ Javisko je horizontálne členené na dve časti. Vyššia časť predstavuje „vyšší svet“, svet divadla, hodnôt, duchovna. „Nižší svet“ predstavuje svet telesna, prízemnosti, chimér.

¹⁹ Na ideovej skúške režisér spevákom povedal, že to bude inscenácia „o osamelosti Hoffmanna a egoizme Stelly“. V recenzii Ladislava Čavojského Utrpenie mladého Hoffmanna (In *Národná obroda*, 30.6.1992, s. 7) sa objavil nasledovný opis úvodu inscenácie: „Ešte kým začne hrať orchester, rozohráva sa osud rozorvaného hrdinu. Vylieza z orchestriska, chce sa dostať na javisko, ale odtiaľ ho vyháňa diktátor, pán divadelného sveta i podsvetia. Opitý básnik zaspáva v suterénnom bufete opery. Tam je suverénom. Keď sa preberie, rozpráva zboristom a štatistom svoje ľúbostné historiky. Stále bol spitý láskou. Miloval bezduchú bábiku, chorobne ctižiadostivú umelkyňu, predajnú kurtizánu. Pri jednej stratil rozum, pri druhej takmer život, pri tretej dušu.“

zrkadla ako scénického prostriedku, ktoré sa uzatvára ako dvere na fotobunku a uzatvára tak jednotlivé príbehy. Po tretie: využitím zrkadla ako zmenšenej makety, v každom dejstve inej. V dejstve Olympia je tou maketou nedokončená Eiffelovka, ktorá odkazuje na mesto, v ktorom sa príbehy odohrávajú. V dejstve Antonia je zmenšenou maketou zrkadlový obraz hľadiska SND, ktorý vytvára súvislosť reálnej budovy SND s Antoniinou profesiou, keďže Antonia je operná speváčka. V dejstve Giulietta zas autor scény zvolil zmenšenú panorámu nočného mesta, ktorá dokresľovala atmosféru nevestinca a Giuliettinho príbehu.

Bednáríkova koncepcia našla silnú podporu v scéne Ladislava Vychodila, ktorý za základný javiskový obraz zvolil kópiu portálu javiska Historickéj budovy SND. V niektorých obrazoch ju podľa požadovaného kontextu zvýraznil jeho zmenšenou verziou. Jednalo sa tu o spomínané nastavenie zrkadla umelcom. (V predošlej inscenácii to bolo nastavenie zrkadla divákovi – vyjadrené zrkadlovým obrazom hľadiska SND.) Javisko Hoffmannových poviedok bolo „mnohovýznamové, s čiastočne odhaleným pozadím, vpravo so sklenenou klieťkou, ktorá v modrasto-bielom nasvietení pôsobí priam hrozivo, zvlášť, keď sa do nej „uzatvára“ svet Antonie, už spomínaným viacnásobným zmenšením javiska i portálu SND (vo verných kópiách) a s rekvizitami, ktoré (raz z dnešnej, inokedy z dôb minulých, väčšinou však v štylizovanom rozmarnom kaleidoskope) dotvárajú fantastickosť snov, spomienok a reálnych dejov básnika Hoffmanna a jeho romanticko-aktuálnych posolstiev.“²⁰

Niektoré postavy boli zdvojené tanečnými alteregami (dirigent, Olympia, Antonia a Giulietta), pri postave Nicklaussa a Stelly režisér prišiel s originálnym riešením. Múza Hoffmanna, ktorá na seba originálne preberá podobu pána Nicklaussa, bola v tejto inscenácii pani Nicklaussovou. Podľa recenzentky T.U. len jedna zo štyroch alternujúcich sa mezzosopranistiek hrala „nohavičkovú“ postavu. Je nanajvýš pravdepodobné, že väčšina speváčok odmietla hrať mužskú postavu a režisér tak pristúpil ku kompromisu.

Z hľadiska analýzy je pre postavu Múzy (tj. pani Nicklaussovú) príznačné, že ako jediná je takmer neustále pri Hoffmannovi. Odrádza ho od lásky k nevhodným ženám, na ktoré žiarli a ktoré ho, na rozdiel od nej, skôr či neskôr opustia. Fyzická prítomnosť pani Nicklaussovej navyše evokuje motív nenaplnenej lásky Múzy k Hoffmannovi. V tomto zmysle vidíme istú paralelu s láskou Siébela k Margaréte. V prípade uvedenia postavy Nicklaussa by bol spomínaný motív bezpredmetný. Je to Múza, ktorá stojí pri Hoffmannovi aj v záverečnom obraze a opitého ho dvíha so slovami: „Prestaň byť slabým človekom. Milujem ťa. Buď básnikom!!!“²¹

Postava Stelly, ktorú Hoffmann iba spomína a ktorá sa v príbehu reálne neobjavuje, bola v tejto inscenácii fyzicky prítomná. (Bulletin k predstaveniu ju uvádzal ako „nemú postavu“). Podobne ako všetky bednáríkovské alteregá, aj alterego Stelly bolo tanečnou postavou.²² To znamená, že jej fyzická prítomnosť umožňovala režisérovi vytvárať pozoruhodné mizanscény a metaforické obrazy vtedy, keď Hoffmann rozprával o Stelle. Ďalšou postavou, ktorá na javisku môže, ale aj nemusí byť prítomná, je matka Antonie. Bednárík sa rozhodol postavu exponovať na vyvýšenú plochu horizontálne rozčleneného javiska. Týmto riešením posilnil spektakulárnosť celého výstupu.

Bednáríkova tradičná symbolika sa objavila aj pri niektorých rekvizitách, akými boli nástenné hodiny, ktoré „upomínali nielen na reálny čas, ale i na memento času“²³, Antoniin kočík, „s ktorým preletela dvojníčka Antonie cez javisko – ako so symbolom nenaplneného materstva, čierna plenta – avizujúca predsmrtný obraz v Antoniinom dejstve.“²⁴ Ursínyová režisérovi vytkla nadužívanie známych rekvizít, či scénických prvkov, ktoré by sme v kontexte jeho režijného rukopisu mohli označiť za neoriginálne. Za „večne sa opakujúci balast“ označila blikajúce svetlá²⁵

²⁰ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Tamže.

²¹ Odcitované z bulletinu k predstaveniu.

²² V bulletine k predstaveniu bola táto postava uvedená ako „nemá postava“.

²³ URSÍNYOVÁ, Terézia. Bednáríkove operné (a režijné) vízie sveta a človeka. In *Hudobný život*, roč. 24, 1992, č. 13, s. 6.

²⁴ Tamže.

²⁵ Opäť sa stretávame so žiarovkami, ktoré sú zoskupené tak, že vytvárajú maketu Eiffelovej veže.

(pripomínajúce žiarovky v maringotkách Fausta a Marty), či krikľavo-farebné kožuchy (nevkusný kožuch bol jedným z kostýmov Mefista aj Lindorfa). Zaradila sem aj dirigentskú paličku tanečnej postavy dirigenta, zosobňujúceho smrť. Vyjadrila názor, že režisér mal asketickejšie pristupovať k výberu symbolov a prostriedkov.

Sadomasochistická scéna, v ktorej sa Lindorf necháva bičovať Giuliettou, môže na prvý pohľad taktiež pôsobiť ako nevkusný balast, a je celkom pravdepodobné, že divákov pred dvadsiatimi rokmi musel tento výjav zaskočiť. Čo ním však chcel režisér vyjadriť? Prečo si na to zvolil práve tieto dve postavy? Diabol útočí v prvom rade na zmysly človeka a kurtizána je idálna na to, aby bola jeho nástrojom.

Kostýmy²⁶ sa niesli v eklektickom duchu, ktorý mala samotná koncepcia, podobne ako tomu bolo v predošlej inscenácii francúzskej trilógie. Spájali prvky charakteristické pre odev z devätnásteho storočia²⁷, s prvkami rozprávko-divadelnej²⁸ a variétnej štylizácie²⁹. Nadčasovo bol poňatý kostým pani Nicklaussovej³⁰, Lindorfa³¹, Hoffmanna³² v dejstve Olympia. Istá gýčovitosť sa objavila pri kostýme Olympie, bábiky s blond parochňou a ružovými šatami s mašľou. Komický nádych mal kostým Cochenilla³³ v dejstve Olympia, v kombinácii s robotickým tancom³⁴ jeho predstaviteľa³⁵. Bolo to práve prostredníctvom Cochenilla, cez koho režisér v závere dejstva spravil priznanú zmenu z Olympie-robotickej bábiky na manekýnovú figurínu. Cochenille jej zložil z hlavy parochňu, vyzliekol ju zo šiat (mala pod nimi kombiné z rovnakej látky, z akej bol ušitý jeho kostým) a ako nehybnú figurínu ju odniesol do zákulisia.

Venujme pozornosť chronológii jednotlivých dejstiev. Jacques Offenbach skomponoval operu s poradím dejstiev: Hoffmann, Olympia, Antonia, Giulietta, Stella. Inscenovanie tejto opery na domácich javiskách v minulosti zaznamenalo prípady, kedy došlo k prehodeniu poradia tretieho (Antonia) a štvrtého dejstva (Giulietta), čím príbeh stratil na gradácii a aj akejsi logickej postupnosti.³⁶ Poradie Olympia, Antonia, Giulietta má však svoje opodstatnenie. Hoffmann v príbehu o kurtizáne Giuliette už totiž rezignoval na hľadanie lásky. Inscenácia z roku 1992 túto originálnu postupnosť dodržala, aj napriek tomu, že to v jej prípade nebolo nevyhnutné. Režisér totiž počas jednej zo skúšok povedal, že Hoffmann ľúbi ženu (Stellu), ktorá má tri podoby. Koncepcia teda nebola postavená na Hoffmannovej láske k štyrom ženám (k Stelle v prítomnosti a k Olympii, Antonii a Giuliette v minulosti).

Spomínaná trilógia bola zaujímavá okrem iného aj z hľadiska typológie postáv. *Hoffmannove poviedky* podobne ako *Faust a Margaréta* majú styčný bod v postave diabla. Mefistofeles Fausta neustále pokúša, navádza na zlé, zároveň však vystupuje ako jeho priateľ. Lindorf sa, naopak, nesnaží byť v očiach Hoffmanna lepším, než v skutočnosti je. Netajú sa tým, že má v sebe niečo diabolské a od začiatku vystupuje ako Hoffmannov jasný rival. Lindorf preberá na seba v jednotlivých dejstvách podobu troch pookúšiteľov – Coppélia, Miracla a Dapertutta. Mefistofeles v librete Barbiera a Carrého zostáva sám sebou, v Bednáríkovej inscenácii je postavený do úlohy vševládcu, ktorý na seba berie podobu toho, kto riadi zbor anjelov.³⁷

²⁶ Ich autorkou bola opäť Ľudmila Várossová.

²⁷ Šaty Antoniinej matky s krinolínou a nazberanými rukávmi, pracovná rovnošata služobníctva (jednoduché čierne šaty s bielym preloženým golierom), cylinder Hoffmanna, frak tanečnej postavy dirigenta, hodinky na retiazke Lindorfa.

²⁸ Šaty Stelly s výrazným volánom na sukni šiat. Šaty Antonie s výraznými teatrálne pôsobiacimi aplikáciami.

²⁹ Kostým Hoffmanna v dejstve Giulietta – červené sako s výraznou zlatou výšivkou. Kostýmy Giulietty sú takisto ladené v zlatisto-červenom tóne: zlatistý župan, červený kožuch.

³⁰ Sivá blúzka, sivá vesta a čierna sukňa, sivý flaušový baloňák.

³¹ V úvodnom dejstve má Lindorf oblečené čierne sako, čierne nohavice, čierne topánky, bielu košeľu, čiernu kravatu, biely hodvábný šál. V dejstve Antonia zas modrú hodvábnu košeľu (modré šaty majú Antonia aj jej matka), čierne nohavice a tmavomodrý kožuch s výrazným golierom – niečo podobné ako Mefisto vo *Faustovi a Margaréte*.

³² Čierna košela, biely motýlik, čierne nohavice, biely smoking.

³³ Azbestový kostým zlatistej farby zakončený kapučňou s tykadlami.

³⁴ Choreografom inscenácie bol opäť Libor Vaculík.

³⁵ V alternácii Ivan Ožvát / Juraj Ďurdiak a.h.

³⁶ Terézia Ursínyová používa označenie – gradácia ženského prototypu.

³⁷ Netrúfame si tvrdiť, že išlo o podobu Boha. Skôr o spochybnenie existencie Boha v zmysle ukázať beznádej ľudstva.

S tvorivým prístupom v otázke inscenovania tejto opery sa SND stretlo už v tridsiatych rokoch minulého storočia. Viktor Šulc v inscenácii z roku 1935 umiestnil celý príbeh do krčmy, ktorá rámcovovala jednotlivé Hoffmannove príbehy. Inscenácia tak získala retrospektívny charakter. Košická inscenácia z roku 1960 v réžii Branislava Krišku prišla s nápadom využitia diapozitívov a filmov na projekčných plochách v druhom pláne, ktoré dotvárali náladu či symbolicky dokresľovali dej.

Domácim inscenačným zvykom bývalo obsadiť postavy Hoffmannových lások (Olympia, Antónia, Giulietta) tromi speváčkami. Terézia Ursínyová v recenzii³⁸ uverejnenej v *Hudobnom živote* 13/1992 spomína bystrickú inscenáciu z roku 1969 v réžii Kolomana Čillíka, v ktorej všetky tri Hoffmannove lásky interpretovala jedna speváčka (Edita Gruberová).

Poslednou inscenáciou Bednáríkovej opernej trilógie bol Massenetov *Don Quichotte*³⁹. Cervantesov román *Dômyselný rytier Don Quijote de la Mancha* je zaradený do Zlatého veku španielskej literatúry, ktorý v Španielsku pretrvával v 16. až 17. storočí. Z historického hľadiska však dielo patrí do obdobia humanizmu⁴⁰ a renesancie⁴¹, pre ktoré bol príznačný vývoj spoločnosti, množstvo objavov (geografické objavy – Amerika, vedecké objavy – heliocentrizmus, ale aj vynález kompasu, strelných zbraní, knihtlače, či náboženská reformácia). Spomínané obdobie novoveku bolo charakteristické aj rozvojom priemyslu, vznikom buržoázie. Román o rytierovi Donovi Quichottovi patrí do obdobia literárneho humanizmu a renesancie, ktoré v Európe pretrvávali v rokoch 1500 až 1650. Literárne diela z tohto obdobia zdôrazňovali potrebu návratu k antickým ideálom, dôležitá bola obroda človeka, do popredia sa dostával individualizmus, viera vo vlastné sily. Bolo to v protiklade k dovtedajšiemu stredovekému učeniu. V stredovekej spoločnosti vládlo feudálne zriadenie a dominantný vplyv mala cirkev, zdôrazňujúca dôležitosť nadpozemského, posmrtného života. Renesancia v protiklade s tým kladla do popredia znovuzrodenie antických ideálov, zmyslové poznanie, radosť z pozemského života, krásy a prírody.

Literárne humanistické diela vznikali pôvodne v latinčine, až v období renesancie v národných jazykoch. Cervantes román napísal v španielskom jazyku, so zámerom zosmiešniť rytierske romány, ktoré boli v tom čase veľmi populárne. Don Quijote sa pomätie z čítania rytierskych románov a rozhodne sa obnoviť zašlú rytiersku slávu, ktorá bola v tom čase už prežitkom. Je to postava naivná, vzbudzujúca úškrn, snaží sa pomáhať, ale namiesto toho skôr otravuje okolie. Napriek svojej dobrej snahe, všade kam príde narobí viac škody ako úžitku a preto sa takmer všetky jeho strety končia neúspechom. Zbrojnoš Sancho Panza⁴² má u Cervantesa zdravý sedliacky rozum, a svojho pána zakaždým odhovára od sebazničujúcich činov. Spomeňme aspoň jeden moment, konkrétne po zápase s veternými mlynmi hovorí Sancho Panza svojmu pánovi: „Prepánajána, či som vám nehovoril, milost'pán, že sú to len veterné mlyny! To mohol nevedieť len ten, čo sám má veterné mlyny v hlave!“⁴³ Napriek výsmešnému pohľadu na Dona Quijota však Cervantes do postavy inkarnoval aj niečo veľmi humanistické. Hovorí o tom cez Sancha Panzu: „Smejte sa, smejte, úbohému rojkovi, ktorý blúdi vo svojom sne a vám vraví o láske a добрôte, ako to kedysi činil Ježiš! Vysmievajate sa bez milosti jeho deravým pančuchám, jeho kazajke zozratej,

³⁸ Bednáríkove operné (a režijné) Vízie sveta a človeka. In *Hudobný život*, roč. 24, č. 13, s. 6.

³⁹ Inscenácia mala premiéru v Historickej budove SND 17.1.1995. Hudobne ju našťudoval Ivan Anguélov, režijne ju pripravil Jozef Bednárík, autorom scény bol Ladislav Vychodil, autorkou kostýmov bola Ľudmila Várossová, choreografiu pripravil Libor Vaculík. Osoby a obsadenie: DULCINEA – Jitka Saparová-Fischerová / Silvia Sklovská / Denisa Šlepkovská, DON QUICHOTTE – Ján Galla / Martin Malachovský / Peter Mikuláš, SANCHO PANZA – Vladimír Kubovčík / Ladislav Neshyba / Juraj Peter, PEDRO – Božena Ferancová / Adriana Kohútiová, GARCÍAS – Jolana Fogašová / Klaudia Dernerová, RODRIGUEZ – Jozef Ábel / Ivan Ožvát, JUAN – Juraj Ďurdiak / Igor Passek, ŠÉF BANDITOV – Milan Kopačka. Baletné postavy: ALTER EGO – Martin Kilvády, MLADOSTĚ – Viktória Šimončíková, ZRELOSTĚ – Dália Pechánová, STAROBA – Rozália Zmeková.

⁴⁰ Z lat. *humanus* = ľudský

⁴¹ Z franc. *renaissance* = znovuzrodenie. V literárnom a spoločenskom kontexte išlo o znovuzrodenie antiky, antických ideálov.

⁴² Don Quichotte mu podobne, ako sebe, vymyslel misijné meno. Panza znamená v španielčine brucho, žalúdok, čo odkazuje na zbrojnošov prvoradý záujem, dobre sa najesť.

⁴³ Citované zo slovenského prekladu Jozefa Felixa. Bratislava : Mladé letá, 1982, s. 28. Zo španielskeho originálu *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, M. Aquilar, Madrid 1942.

škrbáľom zablateným, vy.. malí darebáci, päťolízaci, žobráci, ktorí by ste mali padnúť na kolena pred týmto svätcom, ktorého tupíte...“

U Cervantesa sa stretávame aj s tým, že Don Quijote si celú Dulcineu doslova vybásni. Dievča, ktorú nazve Dulcineou z Tobosa, pripíšu jej šľachtický pôvod, je v skutočnosti jednoduché sedliacke dievča, ktoré sa volá Aldonza Lorenzová. Všetky činy a boj za spravodlivosť robí s cieľom, že si ju získa tým, že sa chýr o jeho úspechoch dostane k nej. Mohlo by sa zdať, že jeho hlavným cieľom bolo bojovať o lepší svet. Nepochybne aj to bol jeden z jeho zámerov. Na prvom mieste však bola láska k Dulcinei. A bol to práve ľúbostný motív, ktorý v inscenácii podčiarkli operní tvorcovi. Každá opera totiž potrebuje ľúbostný motív, aj vtedy, keď ide o historickú operu, v ktorej je dominantný boj znepriatelených postáv, či skupín.⁴⁴ Vtedy je totiž divácky atraktívna.

Režisér príbeh do tretice rozohral ešte pred zdvihnutím opony. V porovnaní s predošlými inscenáciami trilógie však nastáva zmena. Opona sa nedvíha na pokyn zvrchovaného vládca, ako v prípade Mefistofela či Lindorfa. Inscenácia tak mierne vybočuje z Bednárikom postmodernistickej koncepcie divadla na divadle. Rámec inscenácie je retrospektívny. Z hľadiska prichádza starý Sancho Panza a tichou melódiou si spomína na Dona Quichotta. Spúšťajúci stroj času sa vracia o niekoľko rokov dozadu. Prediera sa davom, aby uvidel svojho pána. V tomto momente sa režijný nápad stretáva so začiatkom libreta⁴⁵. Odhliadnuc od odklonu od zaužívaného inscenačného rozohrávania, sa koncepcia držala spomínanej línie nastavovania zrkadiel, pričom režisér tentokrát nastavil zrkadlo všetkým, divákovi i umelcom. („Vo Faustovi išlo o nastavenie zrkadla moci, v Hoffmannových rozprávkach umelcom a teraz v príbehu rytiera smutnej postavy nám všetkým, dnešku i zajtrajšku“⁴⁶.) V recenzii uverejnenej v denníku *Hlas ľudu* z dňa 3.4.1995 sa uvádza, že režisér dielo situoval do súčasnosti. S týmto názorom si dovoľme polemizovať, nakoľko scéna ani kostýmy neniesli prvky typické pre módu, či architektúru deväťdesiatych rokov. Príznačná bola pre nich štylizácia, inšpirovaná obdobím vzniku románu. Faktom však je, že režisér sa inscenáciou snažil reagovať na dobu, v ktorej inscenácia vznikala. Pre spoločnosť, zaskočenú novým politicko-štátnym zriadením, bolo v istom zmysle symptomatické, že ľudské hodnoty boli pomýlené. Režijný zámer Jozefa Bednárika priblížil rozhovor⁴⁷ Júliusa Gyermeka⁴⁸. Bednárík svoj cieľ v súvislosti s inscenáciou charakterizoval nasledovne: „Chceme reflektovať zmeny, ktoré priniesla naša doba v chápaní dobra a zla, možno sa nám podarí poukázať na nebezpečné zrelativizovanie hodnôt v súčasnej spoločnosti, na devalváciu duchovna. Naš hlavný hrdina je idealistom, rojkom, naivným optimistom veriacim v obrodu spoločnosti pomocou lásky, kultúry, starodávnej rytierskosti a spravodlivosti. Konfrontujeme ho s dosť pesimistickou víziou sveta, na ktorú sa môže v budúcnosti premeniť život na zemi.“⁴⁹

Režisérove inklinovanie k spektakulárnosti, k totálnemu divadlu sa premietlo aj do koncepcie tejto inscenácie, ktorej príbeh sa opäť odohrával v umeleckom prostredí. V Hoffmannových poviedkach to bol skladateľ, kto zasadil príbeh do operného prostredia. Nápad zasadiť príbeh Dona Quichotta do umeleckého prostredia kabaretnej spoločnosti *Dulcinea & comp.* priniesol samotný režisér. Dulcinea je v Cervantesovom poňatí jednoduchým sedliackym dievčaťom. Operné libreto⁵⁰ ju vykresľuje ako ženu ľahších mravov. Mohlo by sa preto zdať, že rozhodnutie umiestniť príbeh do kabaretu, mohlo ísť proti dramaturgickým zámerom autorov diela. Naopak, ešte viac podporilo jej tragiku. Zaujímavosťou je, že režisér si okrem Dulciney vyšpecifikoval aj menej výraznú postavu – Juana. Libreto ho uvádza s ostatnými (Pedrom, Garcíasom a Rodriguezom) ako tých, čo vykrikujú z davu, akýsi hlas ľudu.⁵¹ Bližšie informácie

⁴⁴ Ako príklad uveďme Verdiho operu inšpirované Shakesperovými hrami, alebo napr. Meyerbeerovi *Hugenoti*.

⁴⁵ Autorom libreta je Henri Cain.

⁴⁶ TOMAN, Vladimír. „Vzkriesenie“ Dona Quichotta. In *Pravda*, 24.3.1995, s. 70.

⁴⁷ Uverejnený v bulletine k predstaveniu.

⁴⁸ Vtedajší šéfdramaturg SND.

⁴⁹ In bulletin k predstaveniu, zostavil Július Gyermek, s. 7.

⁵⁰ Autorom libreta je Henri Cain, ktorý sa inšpiroval dielom Jacquesa Le Lorraina a Cervantesa.

⁵¹ Zaujímavosťou je, že postavy Pedra a Garciasa sú nohavičkovými rolami. Pedro je určený pre sopranistku a Garcias pre mezzosopranistku.

však o nich nevieme. V tejto inscenácii je Juan manažérom obchodu s červeným svetlom na priečelí. Dulcinein kabaret má pri vstupe pútač s červenými žiarovkami, Juanovým zákazníkom je teda aj Dulcinea. Tento, do príbehu implantovaný vzťah vytvára vhodnú pôdu pre Juanov záujem o Dulcineu.

Dramaturgickou zaujímavosťou tejto opery je fakt, že Massenet venoval postave Dulciney viac priestoru než Quichottovi. Režisér túto skutočnosť vzal na vedomie a význam Dulciney zdôraznil prítomnosťou troch tanečníc. Poukazuje na to bulletin, ale aj recenzia Vladimíra Tomana, kde sa uvádza: „Paradoxne viac možností má Dulcinea (Bednárík to pochopil a práve jej rôzne životné fázy rozčlenil do symbolických výjavov troch tanečníc).“⁵² Treba doplniť, že sa jednalo o Quichottovu víziu Dulciney v druhom dejstve (počas púte za jej ukradnutým náhrdelníkom). Videl ju v troch podobách – ako čisté dievča, vášnivú umelkyňu a starnúcu ženu. Tento moment je analógiou Hoffmannovej vízie Stelly – bábiky, opernej speváčky a kurtizány. (Stella v Bednárikovom poňatí bola ženou troch tvárí.) Ako problematická sa javí skutočnosť, že Quichottova vízia troch podôb Dulciney, nie je okrem bulletinu a Tomanovej recenzie, iným spôsobom overiteľná. Fotodokumentácia zachytáva scénu, v ktorej Don Quichotte oddychuje pri strome v spodnej časti portálu, zatiaľ čo Sancho Panza na portáli zblízka sleduje štyri mladé dievčatá, pôsobiace ako víly, oblečené do rovnakého bieleho kostýmu. Zostáva preto objasniť, kto sú spomínané štyri ženské postavy. Najpravdepodobnejšie sa javí vysvetlenie, že ide o opernú predstaviteľku Dulciney a jej tri tanečné alteregó, všetky štyri odeté v uniformnom kostýme. (Bulletin totiž uvádza tanečné postavy Mladosť, Zrelosť, Staroba). Ich charaktery boli pravdepodobne pohybovo diferencované.

Vykreslenie Dulciney ako kurtizány nijakým spôsobom nemení Quichottov pohľad na ňu. Reálny obraz Dulciney-kurtizány v jeho predstave nemá miesto. Ide tak na jednej strane o rytierovu idealizáciu milovanej alebo, na strane druhej, vedomé či nevedomé vytesnenie nechceného, neprijateľného obrazu o nej. Režisér zakončil demonštráciu kolobehu života tak, že starú umelkyňu nahradila umelkyňa mladá. Toto je ďalší z jeho interpretačných posunov, nakoľko v librete sa žiadna nová umelkyňa, nahradzujúca Dulcineu, neobjavuje. V inscenácii ide teda pravdepodobne o nemú postavu. Na neúprosnosť plynutia času poukazuje Michaela Mojžišová, ktorá zároveň sumarizuje dramatický vrchol opery: „Jej hviezda hasne, nahrádza ju nová, mladá umelkyňa“⁵³.

Ironizáciu citlivosti, či citovosti ako takej, si režisér neodpustil ani v tomto prípade. V treťom dejstve sú banditi dojatí Quichottovou úprimnosťou a ukradnutý náhrdelník mu vydajú. U Bednáríka sú však, dojatie a vydaný náhrdelník, falošné, hrané. V kontexte francúzskej trilógie, je tento obraz analógiou šperkovej scény Margaréty a Mefistofela. Podobne ako perlový náhrdelník u Masseneta, aj šperky u Gounoda sú pravé, zatiaľ čo v režijnom poňatí sú fatamorgánou.

Režijno-dramaturgickú koncepciu opäť kongeniálne dotvorila scéna Ladislava Vychodila, ktorý navrhol rozpadajúci sa javiskový portál, „symbolizujúci devastáciu hodnôt“⁵⁴. Portál horizontálne rozčlenil scénu na dve poschodia, ktoré predstavovali svet nízky a vyšší. Prízemný svet sa nachádzal na prízemí, kde bol umiestnený vchod do kabaretu Dulcinea & comp.. Na fakt, že ide o nočný podnik, poukazoval žiarovkami vysvietený pútač a ceduľa s nápisom OPEN. Vyššie poschodie zapĺňalo nadrozmerné plátno s maľovaným zámkom – vysneným domovom chrabrého rytiera, človeka duchovne prevyšujúceho ľudí náležiacich prízemnému svetu zábavy. Stálo by za to položiť si otázku, prečo práve zámok a na maľovanom plátne. V Cervantesovom románe bol Don Quichotte tak popletený, že nevidel javy reálne, ale skreslene – namiesto krčmy videl zámok, namiesto veterných mlynov zas obrov, atď. Je preto pravdepodobné, že tvorcovia kráčali v Cervantesových intenciách. Don Quichotte vnímal kabaret Dulcinea a comp. ako zámok, hoci sa v skutočnosti jednalo len o víziu, a teda o akýsi vzdušný zámok. Scéna teda kráčala v intenciách románu, odlišujúc reálne od vízie. Maľované plátno je niečo, do čoho sa fyzicky nedá vojsť, preto je vhodným vyjadrovacím prostriedkom snívania. Reálny svet kabaretu bol takisto vyjadrený

⁵² Toman, Vladimír. Tamže.

⁵³ MOJŽIŠOVÁ, Michaela. In *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík*. Bratislava : Divadelný ústav Bratislava, 2011, s. 41. ISBN 978-80-89369-34-8.

⁵⁴ TOMAN, Vladimír. Tamže.

vhodnými scénickými prostriedkami, skutočnými dverami, ktoré predstavovali vchod a malým divadelným balkónom, ktorý poukazoval na to, že v inscenácii pôjde o niečo spektakulárne.

Na plátne bola okrem zámku vyobrazená aj obloha posiatá hviezdami, ktoré boli zhmotnením Quichottových ideálov, na jednej strane jasných, ale ťažko dosiahnuteľných. V súvislosti s tým by sme si dovolili zacitovať Carla Schurza⁵⁵, ktorý povedal: „Ideály sú ako hviezdy, nikdy ich nemôžeme dosiahnuť, ale môžeme sa podľa nich orientovať.“⁵⁶ Tento výrok by sme v súvislosti s Donom Quichottom mohli označiť za dramatickú iróniu – čitateľ/divák vie, že hoci má Don Quichotte dobré úmysly, usiluje sa o nemožné. Samotný Don Quichotte to však netuší.

Dôležitým scénickým prvkom bol veterný mlyn v druhom dejstve, ktorého krídla boli osvetlené žiarovkami, typickými pre výtvarný rukopis trilógie. Vedľa veterného mlyna bolo zrkadlo, podobne ako v inscenácii *Faust a Margaréta*, ohraničené žiarovkami. Miesto oázy vytvorila maketa stromu, pri ktorom Don Quichotte oddychoval.

Spojivom vyššie spomínaných dvoch svetov (nízkeho a vyššieho) zobrazených na javisku bol rebrík. Na tomto mieste môžeme hľadať inšpiráciu tvorcov v predchádzajúcej inscenácii, v ktorej úvode Hoffmann vyšiel po rebríku z divadelného bufetu na javisko. V súvislosti so spomínaným rozohrávaním inscenácií sa objavil názor, že sa jednalo o kopírovanie už predošlého nápadu. Nasledovne na to poukazuje Ladislav Čavojský v recenzii Don Quichotte Jozef Bednárík: „Tak, ako Hoffmann vylieza na začiatku z orchestrálnej jamy na javisko, tak ako Faust za zvukov severáka sa blíži z hľadiska na javisko, tak aj Sancho pri zvukoch studeného vetra kopíruje jeho cestu. Všetci traja deklasovaní členovia spoločnosti zastupujú nás, divákov. Škoda, že to robia stále rovnako.“⁵⁷

Bednárikova koncepcia, podporená scénou Ladislava Vychodila, našla už tradične oporu aj v kostýmoch, ktorých autorkou bola Ľudmila Várossová. Pre postavu Dulciney navrhla štylizované kabaretné šaty v zlato-čiernom tóne, s výrazným asymetrickým zdobením – s výrazným riasením na ľavom rukáve a volánmi na pravej polovici sukne šiat. Kostým Dona Quichotta sa vyznačoval bielo-zlatistým tónom, košeľa a nohavice boli bielej a rytierske brnenie zlatistej farby s maľovanými aplikáciami. Kostým dopĺňala hnedá brašna a kovový oštep. Rytiersky výzor podčiarkovalo maskovanie – brada a fúzy. V niektorých výstupoch mal oblečený dlhý biely plášť. Kostým Sancha Panzu bol ladený do béžova, pozostával z jednoduchej košele, vesty s výraznými vreckami, pripomínajúcimi všitú brašnu, trojštvrťové nohavice, po bokoch nazberané, podobným štýlom boli nazberané aj rukávy košele. K Sanchovmu kostýmu patrila aj baretka a ruksak, tak ako sa to objavuje u Cervantesa. Obutý bol do jednoduchých šnurovacích topánok. Tanečné postavy, alteregá Dulciney boli oblečené do vzdušných bielych šiat, s bielym závojom pripevneným o čelenku.

Spomínaným inscenáciám (*Don Quichotte, Hoffmannove poviedky*) sa napriek nesporným kvalitám nepodarilo prekonať úspech *Fausta a Margaréty*, ktorá bola Ivanom Hroncom označená za „Bednárikovú režisérsku paradigmu“.

Dramaturgia Opery SND sa v sezóne 1994/1995 rozhodla uviesť až dva francúzske tituly. Len pár mesiacov od uvedenia opery *Don Quichotte*, mala premiéru Debussyho opera *Pelléas a Mélisanda*. V súvislosti s hodnotením stratégie dramaturgického plánu sezóny sa objavil názor, že toto rozhodnutie bolo „vrcholne disproporčné“⁵⁸. V kontexte sezónneho uvádzania oper v SND sa dovtedy nestalo, že by boli počas jednej sezóny uvedené dva francúzske tituly. Ak dramaturgia trvala na uvedení dvoch oper jednej a tej istej kultúry, dovolíme si vyjadriť názor, že by bolo pravdepodobne vhodnejšie vybrať divácky menej náročný titul, než akým v tomto prípade bola opera *Pelléas a Mélisanda*, ktorý Vladimír Blaho označil za operu patriacu „k perцепčne najnáročnejším operným opusom“⁵⁹.

Autor opery Claude Debussy patrí ako hudobný autor do obdobia impresionizmu. Konkrétne

⁵⁵ Schurz bol americkým štátnikom nemeckého pôvodu, generálom spojeneckej armády v americkej Občianskej vojne. Pôsobil ako novinár, v roku 1869 bol ako prvý Nemeč v histórii vymenovaný do senátu USA.

⁵⁶ V origináli: „Ideale sind wie Sterne, man kann sie nie erreichen, aber man kann sich an ihnen orientieren.“

⁵⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. In *Javisko* 27, č. 5/1995, s. 6-8.

⁵⁸ BLAHO, VLADIMÍR. *Pelléas – za a proti*. In *Pravda*, 16.6.1995, č. 139, s. 9.

⁵⁹ Tamže.

je predstaviteľom *hudobného impresionizmu*, ktorý dostal pomenovanie podľa umeleckého hnutia francúzskych maliarov 19. storočia. Dovtedy zaužívané ateliérové maľovanie nahradili prácou v plenéri. V prírode totiž mohli lepšie zachytiť dojmy a nálady a zapájať zmyslové vnímanie. Dôraz bol kladený na prchavosť, pominuteľnosť okamihu. Hudobný impresionizmus priniesol inštrumentálnu farebnosť, ktorá zatlačila do úzadia dovtedajšie dominantné postavenie melodiky. Pre debussyovský impresionizmus je príznačné využívanie harfy, flauty, pričom novátorské sú preň netradičné zvukové kombinácie. Za novátorskú sa tiež označuje Debussyho práca s akordmi. „Jeho novosť spočíva v spôsobe, akým akordy používa“⁶⁰.

Novátorský prínos má aj jeho jediná dokončená opera *Pelléas a Mélisanda* patriaca do moderny, ktorej libreto vychádza zo symbolistického divadla, pre ktoré je príznačná poetika ticha, tajomna, nevysloviteľného, neobjasneného, nedopovedaného. Poetiku ticha a tajomna v opere reprezentuje les, poetiku nedopovedaného zas vzťah Pelléa a Mélisandy. V tomto smere dielo absolútne korešponduje s estetikou obdobia, v ktorej vznikalo. Zásadám divadelného symbolizmu sa popri Mæterlinckovi a Mallarmém venoval Gustav Kahn vo svojej eseji *Divadlo budúcnosti*⁶¹. Nové divadlo⁶² sa podľa jeho názoru malo zakladať na syntéze poézie a rôznych divadelných žánrov, odvolávajúc sa na grécke tragédie, Corneillove a Shakespeareove hry a Goetheho *Fausta a Margarétu*, ktorých poézia bola neodmysliteľnou súčasťou. Pravidlá inscenovania upresňuje František Deák vo svojej monografii *Symbolistické divadlo* nasledovne: „Kahnove predstavy novej poetickej drámy sú zaujímavé a niektoré z nich sa uplatnili v divadelných predstaveniach – eliminácia davových scén⁶³ (hrať maximálne s tromi hercami, ktorí minimálne alebo vôbec nehovoria⁶⁴ a majú iba funkciu pozadia pre protagonistu), hieratické herectvo⁶⁵, závislosť gesta od dikcie.“⁶⁶

Literárny symbolizmus⁶⁷ bol úzko prepojený s literárnou modernou (inšpirovanou rozprávkami a bájami) a s hudbou. Samotní francúzski básnici (Mallarmé, Baudelaire, Verlaine a iní) sa snažili o hudobnosť svojich veršov a hudobní skladatelia (okrem iných aj Debussy) ich diela často zhudobňovali. Veľký dôraz na text kladie aj opera *Pelléas a Mélisanda*: „Nudné monológy, vysvetľujúce dej, tu majú minimálny priestor, lebo aj samotný dej je minimálny. Zaznievajú krátke vety, často opakované. Komunikácia prebieha celkom prirodzene a – až na malé výnimky, kde si to žiada situácia – potichu“⁶⁸. Samotný Debussy sa o svojej hudbe vyjadril nasledovne: „Hudba sa začína tam, kde sa slovo končí. Hudba je tu pre veci nevysloviteľné. Má vystupovať z tône, byť diskretná, veci len naznačovať.“

Na Slovensku bola opera *Pelléas a Mélisanda* inscenovaná dvakrát.⁶⁹ V oboch prípadoch inscenácie režijne naštudoval Miroslav Fischer, ktorého režijnú poetiku odjakživa charakterizoval javiskový realizmus a dôsledná práca so sólistami, spočívajúca v prepracovanosti detailov (mimika, gestá, pohyb).⁷⁰ V prípade spomínaných inscenácií sa však od svojej typickej poetiky odklonil a kráčal v intenciách hudobného autora. „Príbeh, v ktorom nie je nič príliš jasné (časová a geografická lokalizácia, predhistória postavy Mélisandy, ale aj povaha jej vzťahu k Pelléasovi) sa

⁶⁰ HRČKOVÁ, Nad'a. Dejiny hudby VI. – Hudba 20. storočia (1). Bratislava : Vydavateľstvo Ikar, 2005, s. 59. ISBN 80-551-1214-2.

⁶¹ Franc. *Un Théâtre de l'avenir*.

⁶² Pod novým divadlom chápeme symbolistické divadlo, ktoré nahradilo dovtedajšie naturalistické divadlo.

⁶³ Elimináciou davových scén, čiže komorným zložením príbehu disponuje aj Mæterlinckova hra *Pelléas a Mélisanda*.

⁶⁴ Hlavná dejová línia prebieha medzi tromi postavami (Mélisanda, Pelléas, Golaud). Všetky postavy rozprávajú minimálne, a vtedy, keď je to potrebné.

⁶⁵ Hieratické, tj. posvätné herectvo je vhodné pre predstaviteľku Mélisandy, postavy takmer nereálnej, nadpozemskej.

⁶⁶ DEÁK, František. In *Symbolistické divadlo*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1996, s. 48, ISBN 80-85718-25-1.

⁶⁷ Symbolizmus ako umelecké a básnické hnutie vznikol vo Francúzsku v osemdesiatych rokoch devätnásteho storočia. Pojem symbolizmus prvýkrát použil Jean Moréas vo svojom *Manifeste symbolizmu*.

⁶⁸ Hrčková, Tamže, s. 61.

⁶⁹ Koncertne bola uvedená raz, v naštudovaní Slovenskej filharmónie dňa 4.6.1994.

⁷⁰ Za umelecky najprínosnejšie sú považované Fischerove inscenácie Straussovej *Salome* (1976) a Elektry (1980), Šostakovičovej *Kataríny Izmajlovovej* ((1984), Bergovho *Wozzecka* (1986).

nedá režírovať rovnako popisne ako „príbehy ľudí z mäsa a krvi“, a režisér to vzal na vedomie.“⁷¹

Fischerova dramaturgicko-režijná koncepcia sa v zásade nelíšila od tej predošlej z roku 1958. V prípade oboch inscenácií stála na prvom mieste nadčasovosť príbehu, a to v doslovnom význame, keďže opera je povestná svojou časovou nekonkrétnosťou. O príbehu máme jedinú informáciu – odohráva sa na hrade allemondského kráľa Arkela a v jeho okolí.⁷²

Miroslav Fischer kládol v oboch inscenáciách dôraz na tajomno, náznak, nedefinovateľnosť vzťahov medzi postavami. Inscenácii z roku 1958⁷³ dominovala priestorová symbolika, ktorá plnila dôležitú úlohu „pri postavení a rozmiestnení postáv pre navodenie a vyjadrenie ich vnútorných vzťahov a vzájomných citov“⁷⁴. Najzreteľnejšie sa to prejavilo v „balkónovej scéne“ – Mélisanda sediaci v okennom výklenku, tajne sa zhovárajúca s Pelléom sediacim pod ním. Scéna s náznakom tajomna, ale aj zakázanej atmosféry. V súvislosti s charakterom Golauda je možné vypozerovať jeho dominantné postavenie voči ostatným. V scénach s Mélisandou stojí vždy vyššie než ona. V druhom obraze štvrtého dejstva sa zas zvrchu mečom zaháňa na objímajúcu dvojicu. Režisér viedol spevákov ku kreovaniu snových, rozprávkových postáv.

Režijný prístup najlepšie vystihla charakteristika recenzentky Jany Márie Terrayovej, ktorá uvádza, že režisér správne stlmil pohybovú zložku na minimum, často však vybočovala z atmosféry hudby a obrazu. S druhou polovicou tohto tvrdenia si dovoľíme polemizovať. To, čo recenzent nazýva vybočovaním z atmosféry obrazu, bolo s najväčšou pravdepodobnosťou iba režisérove rozohrávanie obrazu, ktoré sa zakončuje v divákovej mysli. Ako uvádza Zdenko Nováček: „Od diváka sa žiada, aby si iniciatívne domýšľal jednotlivé dejové finesy.“⁷⁵ Evidentne tu išlo o proxemický pohyb predstaviteľov postáv.⁷⁶

Režisér sa rozhodol vyškrtnúť scénu s Ynioldom v dvanástom obraze, kde chlapec počas hľadania lopty započuje nárek oviec, ktoré nechcú ísť smerom, ktorým ich vedie panovačný pastier. Túto scénu však vníma recenzentka Mária Jana Terrayová ako symbolickú. Svoj názor nekonkretizuje, môžeme sa preto domnievať, že tým má na mysli, paralelu nezdravého vzťahu medzi Golaudom a Mélisandou. Logicky neodôvodnený, v tomto prípade nie dramaturgický, ale režijný zásah Terrayová nachádza aj v zmene umiestnenia jedenásteho obrazu z pôvodnej hradnej komnaty do chrámovej lode. Polemizujúco môžeme vnímať názor Zdenka Nováčka, ktorý uvádza: „Je to dielo, ktoré sa vyhyba prudším dramatickým vrcholom. Nie je tu dramatický konflikt, pretože jednotlivé osoby prijímajú udalosti ako nevyhnutný vývoj, dôverujú udalostiam a nebúria sa proti nim.“⁷⁷ Recenzent uvádza ako príklad smrť Pelléa vo finále opery, ktoré je „stvárnené komorne, bez tradičnej gradácie“⁷⁸. Dramatický konflikt, hoci nie vonkajší (na absenciu ktorého recenzent poukazoval) však v opere je prítomný. Je to Golaudov vnútorný konflikt, ktorý je zmietaný žiarlivosťou. Nejasný, nešpecifikovateľný vzťah medzi Pelléasom a Mélisandou určite neberie ako

⁷¹ BLAHO, Vladimír. Náročný Pelléas pre nenáročné publikum. In *JAVISKO*, roč. 27, č. 7-8/1995, s. 12.

⁷² Allemond je horská dedina vo francúzskom regióne Rhônské Alpy.

⁷³ Inscenácia mala premiéru 14.6.1958 v Historickej budove SND. Hudobné nastudovanie – Tibor Frešo, réžia – Miroslava Fischer, autor scény – Zbyněk Kolář, autori kostýmov – Radoslava Mikulová a Zbyněk Kolář, preklad libreta – Ján Boor. Osoby a obsadenie: ARKEL, allemondský kráľ – Ján Hadraba / Stanislav Beňačka, GENEVIÉVA, matka Pelléa a Golauda – Oľga Hanáková / Nina Hazuchová, PELLÉAS – Andrej Kucharský, GOLAUD – Juraj Martvoň, Boris Šimanovský. Pelléas a Golaud boli vnuci kráľa Arkela. MÉLISANDA – Mária Hubová / Zita Frešová-Hudcová, YNIOLD, Golaudov syn z prvého manželstva – Anna Hornungová, LEKÁR – Ferdinand Krčmář / Václav Nouzovský.

⁷⁴ TERRAYOVÁ, Jana Mária. Ťažkosti s Debussym, In *Kultúrny život*, roč. 13, č. 26, 28.6.1958, s. 9.

⁷⁵ NOVÁČEK, Zdenko. K premiére Debussyho Pelléasa a Mélisandy. Vrchol i dobrá predzvesť. In *Film a divadlo*, roč. 2, č. 14, 31.7.1958, s. 4.

⁷⁶ Podobný prístup režisér zvolil aj v neskoršej inscenácii z roku 1995, kde sa Pelléas a Mélisanda počas stmievania k sebe približujú, a nie je jasné, či sa pobazkajú, objímu, atď. Debussyho opera však ponúka viacero podobných scén, ktoré sa nutne nemusia odhrať na scéne, zato sa však odohrajú vo fantázii diváka. Spomeňme výstupy súvisiace s prsteňom. Pád prsteňa do studne, vyjadrený harfovými akordmi, či hudobnú medzihru, v ktorej sa Mélisanda a Golaud predierajú lesom, aby hľadali stratený prsteň. Hudba je naliehavá, podobne ako samotný Golaud zmietaný hnevom a žiarlivosťou.

⁷⁷ NOVÁČEK, Zdenko. Tamže.

⁷⁸ Tamže.

nevyhnutný vývoj a zreteľne sa proti nemu búri.

Režijná koncepcia našla podporu v scénickej zložke inscenácie, ktorá vzbudila v radoch kritiky značnú pozornosť. Viaceré recenzie vyzdvihli náznakovú scénu s minimom realistických dekorácií (kráľovský trón, studňa, smrteľná posteľ Mélisandy), ktorá korešpondovala s Fischerovou koncepciou. V istej recenzii sa uvádza: „Dvanásť voľne spojených obrazov opery sa odohráva za jemne priesvitným tylom, dodávajúcim scéne zvláštne kúzlo neurčitosti a zdania. Tak ako Debussy v hudbe, navodil výtvarník príslušnú atmosféru prevažne náznakom, kombináciou tlmených farieb, kontrastom svetla a tieňa. Sugestívnosť ešte zvyšovali symbolické obrazce premietané na postranné závesy a vpredu na oponu.“⁷⁹ Uznania sa dočkala aj svetelná zložka inscenácie, konkrétne práca s farebnou kompozíciou, na čo poukazuje recenzia L.Macháčkovej: „Farebné ladenie a prekomponovanie obrazov do šedého a nazelenalého pološera účinne vyjadrovalo senzitivnu, snovú, v podstate pesimisticky poznačenú povahu diania, pričom dominantná význačnosť reálnych dejových situácií bola dynamizovaná použitím zeleného, červeného, bieleho a žltého svetla (v piatom obraze až príliš efektne). Štýlove najzomknutejšie a výrazovo najúčinnnejšie boli obrazy druhý, tretí a trinásty, ktoré spolu s piatym a siedmym mali najbezprostrednejší účinok.“⁸⁰

Prostredníctvom kontrastu svetla a tieňa bola dokonale vystihnutá tajomnosť, snovosť, až rozprávkovosť príbehu. V spomínanej tieňohre vidíme aj istú symboliku – kovová sfinga z konštrukcie ktorej sa prihovára Pelléas Mélisande, preberá na seba úlohu Golaudovho fantóma, neustále prítomného počas ich dôverného rozhovoru. Lebka a prekrížené kosti vo výstupe Pelléa a Golauda (okolo ktorých vedú rivali dialóg) predznamenávajú nebezpečenstvo smrti.

Z hľadiska výtvarnosti scény a rekvizít inscenácia disponovala atribútmi rozprávkovosti: balkónová scéna evokovala prítomnosť brečtanu, vinúceho sa okolo Mélisandinho okna (vytváraného jemnou líniou kovového prúta, vychádzajúceho z tela už spomínanej železnej sfingy). Nádych rozprávkovosti niesli aj scénické prvky – kráľovský trón, luster v tvare kráľovskej koruny, studňa, les.⁸¹

S dramaturgicko-režijnou koncepciou a scénickou výpravou korešpondovali aj pomerne jednoduché kostýmy⁸², ktoré podčiarkovali rozprávkový charakter ich nositeľov. Aj v súvislosti s kostýmami preto môžeme hovoriť o nadčasovosti. Napriek tejto skutočnosti, je tu istý odkaz na stredovek. A to predovšetkým pri postavách Genevièvy⁸³ (šaty so stredovekou kráľovskou pokrývkou hlavy) a Yniolda (kostým pripomínajúci oblečenie pážaťa). Za stredoveko ladené však môžeme považovať aj šaty Mélisandy (dlhé biele šaty s vlečkou) a Pelléa (biela košeľa a obtiahnuté legíny). Punc rozprávkovosti postavám dodávali aj pozlátené korunky Arkela, Pelléa, Mélisandy a Yniolda.

Na spomínanú inscenáciu koncepčne nadväzovala rovnomenná inscenácia z roku 1995⁸⁴. V zásade sa od seba po stránke dramaturgicko-režijnej príliš nelíšili. Opäť ale môžeme skonštatovať, že tu bol prítomný odklon od Fischerovej typickej poetiky, na čo upozornila Michaela Mojžišová nasledovne: „Temperamentný režisér, v ktorého životopise prevažujú plnokrvné

⁷⁹ MACHÁČKOVÁ, L. Vítězství to nebylo (Debussy v Bratislavě). In *Divadelní noviny*, roč. 1, č. 19-20, 16.7.1958, s. 6.

⁸⁰ Tamže.

⁸¹ V rozprávkach sa bežne so spomínanými objektmi stretávame. Spomeňme rozprávky o princeznách, v ktorých vystupujú otcovia-kráľovia (napr. rozprávky Boženy Němcovej Princezná so zlatou hviezdou, Pyšná princezná, Soľ nad zlato, s tým súvisiaceho Shakespearovho Kráľa Leara, a mnohé iné), či rozprávky, ktorých dej sa odohráva v lese (Červená čiapočka, Janko a Marienka), alebo povesti – Studňa lásky (o Omarovi a Fatime).

⁸² Kostýmy svetlej farby boli navrhnuté pre Mélisandu, Pelléa, Genevièvu a Yniolda. Tmavé kostýmy mali postavy Arkel, Golaud a Lekár.

⁸³ Inscenácia z roku 1958 ju uvádza ako Genevièvu, neskoršia inscenácia z roku 1995 ako Genovévu.

⁸⁴ Inscenácia mala premiéru v Historickej budove SND 9.6.1995. Hudobné nastudovanie – Jean-Paul Penin, réžia – Miroslav Fischer, autorka scény – akad.maliarka Viera Žilinčanová, autorka kostýmov – Ľudmila Várossová, preklad libreta – Ján Boor. Osoby a obsadenie: ARKEL, allemondský kráľ – Mikuláš Doboš / Ladislav Neshyba, GENOVÉVA, matka Pelléa a Golauda – Ida Kirilová / Jitka Saparová-Fischerová, PELLÉAS, vnuk kráľa Arkela – Francis Dudziak / Jozef Kundlák / Peter Oswald, GOLAUD, vnuk kráľa Arkela – Martin Babjak / Peter Mikuláš, MÉLISANDA – Thérèse Bouret / Adriana Kohútková / Jana Valášková, YNIOLD, Golaudov syn z prvého manželstva – Božena Ferancová / Alžbeta Trgová, LEKÁR - Juraj Peter / Róbert Szücs.

realistické inscenácie, sa v mäkkom, pastelovom, náznakovom Pelléasovi a Mélisande ukázal v netradičnej polohe.⁸⁵ Inscenácia kládla dôraz na prácu s hercom, pohyb protagonistov bol však skôr minimálny. Podobne ako v staršom naštudovaní, aj tu prebiehal proxemický pohyb účinkujúcich často počas tmy, alebo tlmenia svetiel. V súvislosti s predchádzajúcou inscenáciou sme hovorili o atribútoch rozprávkovosti, ktoré režisér využil aj v novšej inscenácii. Okrem tých, ktoré sa na scéne objavili v roku 1958⁸⁶, nové naštudovanie bolo obohatené o zrkadlá a meč. Potvrdila sa tu jednotnosť výtvarného rukopisu – zrkadlá (v scéne, kde Mélisanda leží na smrteľnej posteli) boli v tvare lomených oblúkov a niesli obrysy kráľovského trónu. Režisér cielene používal aj meč, s ktorým sa Golaud v jednej scéne zaháňa na mladú dvojicu, v inej scéne sa zas snaží odseknúť Mélisande dlhé vlasy.

Markantný rozdiel medzi spomínanými inscenáciami vidíme v scénickom a kostýmovom prevedení. Scéna novšej inscenácie niesla realistickejšie kontúry. Na tento fakt s istou výčitkou upozornila recenzia Vladimíra Blaha, podľa ktorého bola výtvarná stránka príliš svetlá a jasná: „Bájny, neurčitý a šerosvitom zaliaty obraz symbolistickej drámy sa dostal do určitého napätia so scénografickým riešením scény, ktorá bola najmä v medzihrách plná tóní, hmiel a krásy tajomna, vo vlastnom riešení jednotlivých scén však narábal skôr s jasnými farebne sýtymi kontúrami a reáliami (iba niekde náznakovo vzdušnými, ako v prípade naznačených lomených oblúkov siení, inde však skôr navodzujúcimi naivno-rozprávkovú atmosféru), výtvarne odvodenými z niektorých postupov, ktoré sa zrodili v čase medzi Mæterlinckom a Debussym.“⁸⁷ Spomínané lomené oblúky čiastočne odkazovali na gotickú architektúru a svojím rozmiestnením vytvárali perspektívny pohľad. Rovnaký lomený motív niesli aj kráľovský trón a stolička kráľovnej. S týmto výtvarným motívom sa stretávame aj v balkónovej scéne – s lomeným obrysom priečelia Mélisandinho okna. Priečelie Žilinčanová vyplnila maľovaným plátnom s motívom vetiev stromov.⁸⁸ Pravdepodobne na to použila tylovo-filcový materiál. Spomínanými stromami vytvorila doslova poetickosť scenérie – koruny stromov boli z priesvitného tylu, s pripevnenými filcovými aplikáciami, znázorňujúcimi listy. Žilinčanovej výtvarný vklad priaznivo hodnotila recenzia Terézie Ursínyovej: „Žilinčanová ideálne vyriešila náznakovosť obrazov – v interiéroch symbolmi arkád, veľkým lôžkom pre Golauda, v závere pre Mélisandu, či štylizovanou hradnou vežou, z obloka ktorej si Mélisanda češe rozpustené vlasy, aj tajomnosť hradného podzemia s neodmysliteľným „dymom“.“⁸⁹

Tajomnú atmosféru navodilo osvetlenie evokujúce mesačný svit a jeho odraz na vodnej hladine, dosiahnuté modrým svietením premietaným na listy stromov. Farebnú symboliku využil režisér aj v momente, keď sa Golaud dozvedel, že Mélisanda stratila prsteň, ktorý jej venoval – červeným nasvietením mesiaca.

Kostýmy Ľudmily Várossovej – „autorky fantazijných, strihovo i materiálovo výrazných odevov“⁹⁰ – pôsobili v porovnaní s kostýmami so staršej inscenácie honosnejším a expresívnejším dojmom. Vzhľadom k skutočnosti, že kostýmové výtvarníctvo prešlo za takmer päťdesiat rokov značným vývojom, to bolo celkom pochopiteľné. Várossová kládla veľký dôraz na detaily. Markantné to bolo na plášti kráľa Arkela s bohato-prepracovaným golierom, so svetlými nášivkami, alebo na plášti Golauda, ktorého golier prichádzal až do výšky zátylku. Inscenácia bola naštudovaná vo francúzskom origináli, pričom predstavenia dopĺňali slovenské titulky v preklade prof. Jána Boora. Kritikou bola inscenácia označená za jednu z Fischerových „najčistejších a najmuzikálnejších inscenácií vôbec“⁹¹.

Nasledujúcou Fischerovou inscenáciou z dielne francúzskej opernej literatúry bol

⁸⁵ MOJŽIŠOVÁ, Michaela. In *Od Fausta k Orfeovi*, s. 27.

⁸⁶ Kráľovský trón, luster, studňa, les.

⁸⁷ BLAHO, Vladimír. Náročný Pelléas pre nenáročné publikum, In *Javisko*, 27, č. 7-8/1995, s. 11-12.

⁸⁸ Tieto vetvy sa tiahnu k oknu z trojrozmernej kulisy stromu.

⁸⁹ URSÍNYOVÁ, Terézia. Debussyho Pelléas a Mélisanda v SND. Poéma o tajomstvách. In *Hudobný život*, č. 14-15, 12.7.1995, s. 6.

⁹⁰ MOJŽIŠOVÁ, Michaela. In *Od Fausta k Orfeovi*, s. 27.

⁹¹ UNGER, Pavel. Debussy – umelecký vrchol sezóny. In *SME*, 13.6.1995, roč. 3, č. 136, s. 8.

Massenetov *Werther*⁹², ktorý vznikol na motívy románu *Utrpenie mladého Werthera* Johanna Wolfganga Goetheho. Goethe bol významným predstaviteľom literárneho hnutia *Sturm und Drang*⁹³, ktoré v Nemecku pôsobilo približne v rokoch 1767 – 1785. Toto hnutie, ako prúd nemeckého preromantizmu, už nieslo základné znaky romantizmu: individuálna vzbura silného jednotlivca, vychádzajúca z rozporu medzi snom a skutočnosťou, zdôraznenie citu a vášne, ktoré nahradili dovtedajší racionalizmus osvietenstva a klasicizmu, dôraz na osobnú a tvorivú slobodu človeka, opovrhovanie spoločenskými konvenciami, nenaplnená láska a následné utiekanie sa k prírode. Nemecký literárny romantizmus vychádzal nielen z vlastností hnutia *Sturm und Drang*, ale aj zo sentimentalizmu, ktorý staval do popredia citový život hlavných hrdinov. Román *Utrpenie mladého Werthera* sa teda považuje za dielo romantické, napriek tomu, že vzniklo v období preromantizmu.

Opera *Werther*⁹⁴ je lyrickou operou⁹⁵ v štyroch dejstvách a v slovenskom inscenačnom kontexte má svoje miesto. Bola to vôbec prvá francúzska a zároveň inonárodná opera uvedená na javisku SND v otvárací sezóne 1920^{96,97}. Po druhom uvedení (1938) sa na šesťdesiat rokov z domáceho javiska vytratila. Inscenátori sa k nej opätovne vrátili až v roku 2000.

Režijná koncepcia režiséra Miroslava Fischera kráčala v duchu romantizmu devätnásteho storočia, pričom dôraz kládla na snové, iluzívne vykreslenie príbehu. Režisér sa rozhodol exponovať aj tie scény, ktoré zväčša bývajú prenechané fantázii diváka. Poukazuje na to recenzia Vladimíra Blaha: „Ako vždy aj teraz si režisér myslí, že každý takt hudby, pri ktorom sa nič nedeje, je statickým a treba ho oživiť akciou. Napríklad pri úvodných taktach „mesačného svitu“, v ktorom vzplanie Wertherova láska k Charlotte, vracia ešte raz na javisko Sophiu, v treťom obraze v momente vrcholného ľúbostného ošiaľu hrdinov exponuje v pozadí (reálne alebo ako symbol?) postavu Charlottinho manžela Alberta, alebo intermezzo medzi tretím a štvrtým obrazom⁹⁸ inscenuje ako verný popis Wertherovej samovraždy.“⁹⁹

Spomínané intermezzo Fischer exponoval nasledovne: Werther sa postrelí symbolicky pri lavičke, kde sa tajne stretával so Charlottou. Prichádza domov, vyzlieka si kabát, a prevaliac sa cez posteľ, padá na zem. Zjaví sa mu zbor anjelov – modrým svetlom nasvietený zbor chlapcov so zapálenou prskavkou. Obraz po chvíli mizne. Tento výjav si môžeme vysvetliť ako zjavenie duchov¹⁰⁰, ktorí volajú Werthera na onen svet. Simultánne s týmto obrazom režisér exponoval aj

⁹² Inscenácia mala premiéru v Historickej budove SND 28.4.2000. Hudobné naštudovanie – Wolfdieter Maurer, réžia – Miroslav Fischer, autor scény – Milan Ferenčík, autorka kostýmov – Ľubica Jarjabková. Osoby a obsadenie: WERTHER – Jozef Kundlák / Ľudovít Ludha / ... , CHARLOTTA – Jitka Saporová-Fischerová / Denisa Šlepkovská, ALBERT – Svätopluk Malachovský / Ján Ďurčo, SOPHIA - Eva Šeniglová / Nao Higano, LE BAILLI – Ján Galla, SCHMIDT – Ivan Ožvát / Igor Pasek, JOHANN – Mikuláš Doboš, MESTSKÝ SPRÁVCA – Juraj Peter.

⁹³ Doslovný preklad: Búrka a tlak. Prekladá sa však ako: Búrka a vzdor. Tento názov vznikol podľa rovnomennej hry Friedricha Maximiliana von Klingera.

⁹⁴ Opera mala svetovú premiéru vo viedenskej Hofoper (dnešná Wiener Staatsoper) 16.2.1892 v nemeckom preklade Maxa Kalbecka. Vo francúzskom origináli bola po prvýkrát uvedená v Ženeve 27.12.1892. Vo Francúzsku bola premiérovou uvedená 16.1.1893 v parížskej Opéra-Comique. Autormi libreta sú: Édouard Blau, Paul Milliet a Georges Hartmann.

⁹⁵ *Opéra lyrique* vznikla v polovici devätnásteho storočia zlúčením znakov dvoch predchádzajúcich útvarov: *grand opéra* a *opéra comique*. Operu *Werther* spája so zložkami *grand opéry* iba spevácky zbor – päťdejstvová štruktúra a baletná zložka sa Massenetovej opere netýka. S *opéra comique* má spoločné recitatívy. Hovorené dialógy sa vo *Wertherovi* nenachádzajú. Pre *opéru lyrique* sú typické lyrické, až sentimentálne námety.

⁹⁶ Premiérovou uvedená 16.3.1920 v českom jazyku. Hudobné naštudovanie – František Ledvina, réžia – Bohuš Vilím, preklad libreta – Václav Juda Novotný. Osoby a obsadenie: WERTHER – Leon Geitler, ALBERT – J.Zvach, SPRÁVCA – Josef Peršl, Jeho priatelia: SCHMIDT – Mirko Hronský, JOHAN – A-Zachystal, BRÜHLMANN – A-Zachystal, CHARLOTTA – Hana Kramperová, ŽOFIA – Albina Sehnalová. Inscenácia mala päť repríz.

⁹⁷ Druhého premiérového uvedenia sa dočkala 27.5.1938. Hudobné naštudovanie – Zdeněk Folprecht, réžia – Bohuš Vilím, preklad libreta – Václav Juda Novotný. Osoby a obsadenie: CHARLOTTA – M.Formanová a.h., WERTHER – Jaroslav Jaroš, ALBERT – Oto Kraus, SPRÁVCA – Zdenko Ruth-Markov, ŽOFIA – Dr.Mil.Jirásková, SCHMIDT – František Hájek, JOHAN – Karol Kalaš, BRÜHLMANN – Jozef Bláha, KATINKA – Maria Dovinová.

⁹⁸ Ide o intermezzo medzi tretím a štvrtým dejstvom.

⁹⁹ BLAHO, Vladimír. *Werther* – hrdina lyrický či dramatický. In *Javisko*, roč. 32, č. 6, s. 5, 14.6.2000.

¹⁰⁰ V literárnom romantizme sa duchovia vyskytujú pomerne často.

výstup, ktorý libreto neuvádza¹⁰¹ – Charlotta nachádza pištoľ pri lavičke. Na margo opísanej Wertherovej samovraždy a Charlottino objavenie zraneného Werthera sa objavil názor, že „neboli dost' precízne znázornené“¹⁰².

Inscenácia zdôraznila tému smrti, nachádzajúc podporu v scénografii: spomínaná lavička sa nachádzala v blízkosti hrobu Charlottinej matky. V recitatíve, kde Charlotta hovorí Wertherovi, že sa musia rozísť¹⁰³, končia obaja na opačných koncoch lavičky – Charlotta na konci, ktorý je bližšie k matkinmu hrobu. Prítomnosť náhrobného kameňa na scéne mala atmosférotvorný charakter – podčiarkovala smutnú, ponurú atmosféru.

Scéna Milana Ferenčíka podporila Fischerovu koncepciu a podobne tak sa pridržala dobového kontextu¹⁰⁴, nekráčajúc v duchu aktualizácie. Odborná verejnosť túto skutočnosť prijala pozitívne s odvolaním sa na exkluzivitu uvádzania tohto titulu¹⁰⁵. Scéna pozostávala z dvoch pôdorysov spojených schodmi. Spodný pôdorys v prednej časti javiska predstavoval interiér, horná zadná časť exteriér (tvorený stromom, lavičkou a hrobom). Horný plán scény bol nemenný, „kým do popredia sa na vozíkoch prisúvali výseky z izieb, terasy pred krčmou či kostolom“¹⁰⁶. Na margo schodov sa Vladimír Blaho vyjadril nasledovne: „Keby sme nepoznali režiséra Miroslava Fischera ako dôsledného realistu, mohli by sme sa domnievať, že tieto krehké schody sú symbolickým spojivom medzi všedným životom „tam dolu“ a vysnívaným nereálnym snivým svetom Wertherovým „tam hore““¹⁰⁷.

Na nedostatočnú režijno-scénografickú dôslednosť, konkrétne na nedostatočné diferencovanie ročných období, poukázali recenzie Pavla Ungera a Ladislava Čavojského.¹⁰⁸ Príbeh sa totiž začína v júli a končí na Vianoce. Za neadekvátnu bola označená aj bezbariérovosť prechodu medzi interiérom a exteriérom¹⁰⁹, dokonca nediferencovanie denného času¹¹⁰. Počas celej inscenácie totiž vidieť v pozadí tmavomodrý horizont, vyvolávajúci zdanie večera či noci.

Dobový kolorit scény podporili aj kostýmy Ľubice Jarjabkovej, ktoré takisto „posunuli goetheovský príbeh o *Utrpení mladého Werthera* z konca 18. storočia do obdobia romantizmu“¹¹¹. Kostýmy mužských protagonistov tvoril poväčšine frak a cylinder, Wertherov kostým pozostával z bielej košele s viazankou, tmavej vesty, saka a tmavých nohavíc. Albertov kostým bol v protiklade s tým ladený do svetlejších farieb – sivý frak s čiernou viazankou, smotanovobiele nohavice, čierne čižmy, ktoré vytvárali dojem jazdeckého úboru. Ženské interpretky mali šaty s riasením na rukávnikoch, typickým pre ženský odev devätnásteho storočia. Charlottin kostým tvorili taftové šaty smotanovej farby s jemnou kvetinovou výšivkou na spodnom leme (dekolt bol ozdobený červeným kvetom, z rovnakých kvetov bola čelenka), a červený plášť s nariasenými rukávnikmi. Sophiin kostým pozostával z voľných padavých šiat bledozelenej farby.

V otázke prijatia inscenácie z hľadiska umeleckého nároku sa objavili protichodné postoje. Pavel Unger vyjadril názor, že tradičné poňatie inscenácii neuškodilo, aj vzhľadom na skutočnosť, že išlo o neobohratý titul.¹¹² Vladimír Blaho sa v súvislosti s Fischerovou tendenciou inscenovať aj

¹⁰¹ V librete sa Charlotta totiž ponáhľa priamo k Wertherovi.

¹⁰² UNGER, Pavel. Werther osviežil repertoár SND. In *Hudobný život*, roč. 32, č. 5, s. 26-27.

¹⁰³ Spieva: *Il faut nous séparer*.

¹⁰⁴ Ladislav Čavojský v súvislosti so scénou a kostýmami hovorí o „akvarelových biedermeierovských pohľadniciach“ (In *Literárny týždenník*).

¹⁰⁵ Opera bola v SND premiérovu uvedená v rokoch 1920 a 1938.

¹⁰⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. In *Literárny týždenník*. 11.5.2000, s. 11.

¹⁰⁷ BLAHO, Vladimír. Hrdina lyrický či dramatický, In *Javisko*, roč. 32, č. 6, s. 5, 14.6.2000,

¹⁰⁸ UNGER, Pavel. Tromfom sezóny Opery SND je Massenotov Werther. In *Národná obroda*, roč. 11, č. 100, s. 14, 2.5.2000, UNGER, Pavel. Werther osviežil repertoár SND. In *Hudobný život*, roč. 32, č. 5, s. 26-27, ČAVOJSKÝ, Ladislav. In *Literárny týždenník*, 11.5.2000, roč. 13, č. 19, s. 11. Autor v tejto recenzii dokonca vytyka nedostatočné odlišenie denného času.

¹⁰⁹ Poukazuje na to monografia Michaely Mojžišovej *Od Fausta k Orfeovi*, s. 29.

¹¹⁰ Poukazuje na to recenzia Ladislava Čavojského *Utrpenie zo starého Werthera*. In *Literárny týždenník*, č. 19, 11.5.2000, s. 11.

¹¹¹ URSINYOVÁ, Terézia. Werther ako diagnóza? In *Nový deň*, roč. 2, č. 101, s. 11, 3.5.2000,

¹¹² Vzhľadom na dramaturgický plán sezóny, v ktorom figurovali Nabucco, Krútnava a Nápoj lásky, išlo navyše o titul vcelku objavný.

čisto orchestrálné pasáže vyjadril: „Tak ako chce režisér dokresliť každý takt hudby, tak chce aj sfunkčniť každý detail scény. Len to podstatné – fatálny vzťah dvoch mladých ľudí je aranžovaný pomerne konvenčným spôsobom.“¹¹³ Inscenácia podľa slov Pavla Ungera „zodpovedala skôr dobrým domácim parametrom, než kritériám exportnosti“¹¹⁴.

Opera *Hamlet* Ambroisa Thomasa (1811 – 1896), predstaviteľa francúzskeho hudobného romantizmu, je jedným z posledných diel útvaru *grand-opéra*. Spomínanú operu spája s *grand-opérou* päťdejtsová štruktúra, zbor a balet. Libretisti Michel Carré a Jules Barbier pri tvorbe primárne vychádzali z francúzskej adaptácie Shakespearovho¹¹⁵ *Hamleta* autorov Alexandra Dumasa st. a Paula Meuricea. Polytematická škála príbehu sa obmedzila na milostný príbeh. Poukazuje na to Pavel Unger: „Shakespearovský duch predlohy je reklektovaný skôr citovo než filozofickou hlbavosťou.“¹¹⁶ V snahe vyhovieť vkusu parížskeho publika, libretisti príbeh výrazne upravili – zjednodušili dej, exponovali emocionálne vyhrotené situácie, a zmiernili záver, ktorý sa nekončí tragicky. Režisér ostatnej bratislavskej inscenácie, Pavol Smolík charakterizoval tento fenomén nasledovne: „Literáti v období romantizmu pri tvorbe libriet skutočne inklinovali k zjednodušeniam či modifikovaniam predlohy nielen v zmysle potrieb opery ako žánru (menej textu, spievateľnosť, elementárnejšie formulovanie charakterov a vzťahov), ale pôvodnú filozofickú dimenziu diela naozaj spravidla zúžili, či popreli v prospech sujetu vnímaného cez prizmu sentimentu.“¹¹⁷

Spomínané dramaturgické úpravy v prípade opery *Hamlet* mali za následok, že niektoré dôležité postavy (Rosencrantz, Guildenstern, Fortinbras a Cornelius) a vedľajšie dejové línie vypadli. Kľúčové postavy boli preto vykreslené vo väčšej dramatickej intenzite: Shakespearova Gertrúda sa na vražde manžela zúčastňuje nepriamo, zatiaľ čo Gertrúda operná je spolupáchateľkou vraždy. Shakespearov Hamlet zomiera, operný Hamlet zostáva nažive, hoci vnútorne zlomený. (Podobne tak aj Polonius.) V súvislosti s postavou Hamleta sa medzi recenzentmi objavil nasledovný názor: „Škoda, že inscenátori sa pridržali pôvodnej verzie a nie tej revidovanej.“¹¹⁸ Katarzný účinok zo zomierajúceho Hamleta je určite silnejší ako z Hamleta živého, aj keď vnútorne zlomeného.“¹¹⁹

Libretisti Barbier a Carré „sa sústredili na konflikt štyroch postáv: Hamleta, Ofélie, Kráľa a Kráľovnej“¹²⁰, čo akcentovala aj ostatná inscenácia opery *Hamlet*^{121 122}. Režisér Pavol Smolík sa

¹¹³ BLAHO, Vladimír. Tamže.

¹¹⁴ UNGER, Pavel. Tamže.

¹¹⁵ Operná literatúra disponuje mnohými operami, ktorých autori sa inšpirovali dielami W.Shakespeara, napr.: *Kráľovná víl* (opera Henryho Purcella na motívy hry *Sen noci svätajánskej*), *Rómeo a Júlia* (Charles Gounod), *Hamlet* (Francesco Gasparini), *Hamlet* (Franco Faccio), *Júlia a Rómeo* (Nicolo Antonio Zingarelli), *Falstaff* (Antonio Salieri), *Júlia a Rómeo* (Nicola Vaccai), *Otello* (Gioachino Rossini), *Kapuletovci a Montecchovci* (Vincenzo Bellini), *Macbeth*, *Otello*, *Falstaff* (Giuseppe Verdi), *Sen noci svätajánskej* (Felix Mendelssohn-Bartholdy), *Veselé paničky windsorské* (Otto Nicolai), *Skrotenie zlej ženy* (Hermann Goetz), *Henry VIII.* (Camille Saint-Saëns), *Búrka* (Jacques Fromental-Halévy), *Rómeo a Júlia*, *Búrka*, *Kráľ Lear*, *Béatrice a Bénédict* (Hector Berlioz), *Sen noci svätajánskej* (Benjamin Britten), *Viola* (nedokončená opera Bedřicha Smetanu na motívy hry *Večer trojkráľový*), *Kupec benátsky* (Reynaldo Hahn), *Skrotenie zlej ženy* (Vissarion Ščebalin).

¹¹⁶ Unger, Pavel. Operný Hamlet: „Byť, či nebyť“ v repertoári. In *Národná obroda*, č. 238, 16.10.2000, s. 11.

¹¹⁷ SMOLÍK, Pavol. POLEMKA, Ad: Zabudnite na Shakespeara, LT 38/2000. In *Literárny týždenník*, roč. 13, č. 46, 16.11.2000, s. 11.

¹¹⁸ Autor ma pravdepodobne na myslí anglickú verziu opery s tragickým koncom, ktorá vznikla pre potreby Opery Covent Garden. Táto voľba bola pre britské publikum prijateľnejšia. Recenzentka Jitka Slavíková spomína aj tretiu verziu opery, ktorú skomponoval dirigent Richard Bonyne pre predstavenie v Sydney uvedené v roku 1982, kde Hamlet v dueli s Laertom zomiera.

¹¹⁹ BLAHO, Vladimír. Hamlet ako opera. In *Javisko*, roč. 32, 2000, č. 11, s. 6.

¹²⁰ BLAHYNKA, Miloslav. Hamlet v opere. In *Nový deň*, č. 233, 10.10.2000, s. 11.

¹²¹ Inscenácia mala slovenskú premiéru 5.10.2000 v Historickej budove SND. Hudobné naštudovanie – Dušan Štefánek, réžia – Pavol Smolík, scéna – Vladimír Čáp, kostýmy – Ľudmila Várossová, choreografia – Elena Záhoráková. Osoby a obsadenie: HAMLET – Martin Babjak / Ján Ďurčo / Vladimír Chmelo, CLAUDIUS – Ján Galla / Martin Malachovský / Peter Mikuláš, Kráľovná Gertrúda – Denisa Hamarová / Denisa Šlepkovská, POLONIUS, najvyšší komorník – Pavol Remenár / Ladislav Uhrák / LAERTES, jeho syn – Otokar Klein / Jozef Kundlák, OFÉLIA, jeho dcéra – Jana Juríčková / Adriana Kohútová / Ľubica Vargicová, MARCELLUS – Jozef

v nej sústredil na „zdôraznenie motívu pomsty“¹²³ a na vykreslenie Hamleta, ako človeka ľudsky izolovaného. Pavel Unger jeho poňatie reflektoval priaznivo: „Režisér a výtvarník nepodľahli návnadám grand opery, naopak rozohrávali skôr zvnútornenú drámu postáv“¹²⁴. Hamletovým náprotivkom nebola Ofélia, ale kráľovná Gertrúda. Dozaista túto Smolíkovu voľbu ovplyvnil fakt, že operná Gertrúda je, v porovnaní s činohernou postavou, dramatickejšia a temnejšia. Scéna niesla náznaky premien prostredia – sála hradu Elsinor, záhrada, kráľovná komnata, dedinský festival a cintorín.¹²⁵ „Gertrúdinu démonickosť režisér na javisku pertraktoval predovšetkým výtvarnými prostriedkami.“¹²⁶ Autor scény Vladimír Čáp ozdobil Gertrúdiu výrazným nápisom: *Le roi est mort, vive le roi!*¹²⁷ Vo štvrtom dejstve exponoval nadrozmernú kovovú bustu kráľovnej. Na skelete tejto konštrukcie sa odohrávali viaceré kľúčové výstupy, napr. Hamletovo zavraždenie Claudia, tragický skok Ofélie do jazera, ktorý bol exponovaný symbolickým spustením bieleho šálu z povraziska.

Podľa slov samotného režiséra, „konštrukcia bola skeletom hrozivej Gertrúdinej sochy, ktorá predstavovala v objektívnej rovine Zlaté teľa a v subjektívnej rovine Hamletovho a Oféliinho prežívania symbol existenciálnej úzkosti“¹²⁸. Teatrológ Ladislav Čavojský označil Smolíkovu snahu, dať príbehu existenciálny základ, za percepčne nečitateľnú. Následne medzi režisérom a teatrológom prebehla polemika v *Literárnom týždenníku*. Čavojský vyjadril názor, že najdôležitejšou ženskou postavou bola Ofélia, prirovnávajúc ju k Donizettiho Lucii. Svoj názor podporil tvrdením, že skutočnosť, že Gertrúda súhlasila s odstránením svojho manžela, nemení nič na intenzite jej charakteru. „Operná hrdinka nie je drsnejšia, či dokonca ohavnejšia ako jej činoherná predloha. Dokonca skladateľ je k nej milosrdnejší ako dramatik. Nepotrestá ju smrťou, ale posielajú ju kajat’ sa z hriechu do kláštora.“¹²⁹ V protiklade s týmto názorom, konštrukcia našla odzvu u Miloslava Blahynku, ktorý ju nazval „alegoriou o nepreniknuteľnosti do svedomia druhých, ktorá nájde vyústenie až vo chvíli, keď v závere Kráľ – vrah nájde na nej svoju smrť“¹³⁰.

Názory kritickej obce sa rozchádzali aj v otázke ďalšieho scénografického riešenia. Ladislav Čavojský neprijal kopulu rímskeho Pantheonu s odôvodnením, že „znemožňovala variabilné nástupy sólistov i zborov, a tým ich obmedzila len na príchody spoza portálov“¹³¹. Podľa Miloslava Blahynku, naopak, spomínaná kopula „vyjadrovala nemožnosť úniku pred sebou samým aj pred druhými“¹³².

Smolíkova koncepcia priniesla niektoré originálne postupy, napríklad prácu so symbolmi – pohyblivý vozík mal najprv funkciu katafalku, potom trónu a v závere išlo o „krvismilné lôžko“¹³³. Invenčne pôsobila aj scéna „divadla na divadle“, v ktorej herci prostredníctvom nadrozmerných insitných bábok¹³⁴ predviedli inscenovanú vraždu Claudia. Ako problematická sa istým recenzentom javila práca s účinkujúcimi. Jitka Slavíková prišla s názorom, že práca s hercom

Ábel / Peter Oswald, HORATIO – Gustáv Beláček / Ladislav Neshyba, DUCH MŔTVEHO KRÁĽA – Mikuláš Doboš / Juraj Peter, PRVÝ HROBÁR – Mikuláš Doboš / Juraj Peter, DRUHÝ HROBÁR – Igor Pasek / Ján Babjak.

¹²² Opera *Hamlet* bola na Slovensku uvedená po prvýkrát. V minulosti bola uvádzaná jedine opera *Mignon* (1920, 1921, 1925, 1932, 1940 a 1954 v košickom Štátnom divadle).

¹²³ UNGER, Pavol. Operný Hamlet: „Byť, či nebyť v repertoári?“. In *Národná obroda*, roč. 11, č. 238, 16.10.2000, s. 11

¹²⁴ UNGER, Pavel. Operný Hamlet: „byť či nebyť“ v repertoári. In *Národná obroda*, č. 238, 16.10.2000, s. 11.

¹²⁵ Doslovne ich menuje recenzia Jitky Slavíkovej.

¹²⁶ MOJŽIŠOVÁ, Michaela. In *Od Fausta k Orfeovi*, s. 115.

¹²⁷ Kráľ je mŕtvy, nech žije kráľ!

¹²⁸ SMOLÍK, Pavol. POLEMKA, Ad: Zabudnite na Shakespeara LT 38/2000. In *Literárny týždenník*, roč. 13, č. 46, 16.11.2000, s. 11.

¹²⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Polemika, Ad: Zabudnite na Shakespeara, LT 42/2000, In *Literárny týždenník*, 13, č. 44, s. 11, 30.11.2000.

¹³⁰ BLAHYNKA, Miloslav. Hamlet v opere. In *Nový deň*, 10.10.2000, č. 233, s. 11.

¹³¹ Parafrazované z recenzie: ČAVOJSKÝ, Ladislav. Zabudnite na Shakespeara. In *Literárny týždenník*, č. 38, 19.10.2000, s. 11.

¹³² BLAHYNKA, Miloslav. Hamlet v opere. In *Nový deň*, č. 233, 10.10.2000, s. 11.

¹³³ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Zabudnite na Shakespeara. In *Literárny týždenník*, roč. 13, č. 38, 19.10.2000, s. 11,

¹³⁴ Miloslav Blahynka ich prirovnáva dokonca ku Craigovým nadbábkam.

nesplňala dostatočnú úroveň.¹³⁵ Výnimku tvorili predstavitelia ústredných postáv, ktorí sa práci na postavách s najväčšou pravdepodobnosťou venovali samostatne. Tento názor sa dostal do protikladu s tvrdením Miloslava Blahynku, podľa ktorého „protagonisti boli vedení k sústredenému herectvu, režisér viac než veľkooperné gesto uprednostňoval činohrou ovplyvnené herectvo.“¹³⁶¹³⁷ Spomínané naštudovanie obsahovalo isté úpravy, ako napr. skrátené baletné výstupy. Inscenácia vynechala saxofónovú pasáž, ktorá rámcovala výstup hercov predvádzajúcich vraždu kráľa.¹³⁸

Kostýmová zložka poukazovala na viaceré dobové odkazy, išlo o akýsi kostýmový eklekticismus. Kostýmy kráľovského páru a dvoranov mali snahu priniesť ponášku na stredovek, zatiaľ čo kostýmy hlavných postáv mali modernejší, takmer súčasný charakter.¹³⁹ Aj toto riešenie sa dočkalo rozporuplného prijatia. Zatiaľ čo Miloslav Blahynka ocenil diferencovanie kostýmov podľa jednotlivých charakterov (pompéznosť u kráľa, kráľovnej, dvoranov, triezvosť u Hamleta a nevinnú bielu šiat Ofélie), Pavel Unger prepojenie historizujúcej a modernizujúcej zložky označil za neadekvátne.

Ďalšou inscenáciou francúzskej opery uvedenou v SND bola Bizetova *Carmen*¹⁴⁰ v réžii Mariána Chudovského. Opera vznikla na motívy rovnomennej novely Prospera Meriméeho a jej libretistami boli Henri Meilhac a Ludovic Halévy. Zásadné rozdiely medzi predlohou a operným stvárnením sú nasledovné: „Meriméeeva Carmen je dievčaťom s oveľa čiernejšou dušou, nešťiaca sa vraždy.“¹⁴¹ Meriméeho Don José z lásky ku Carmen zabíja najprv dôstojníka a potom aj Carmeninho manžela, jednookého Garcíu. Vraždí teda viackrát. Operná verzia naproti tomu obsahuje jedinú vraždu. V novele Don José pochová Carmen v lese a odchádza do Cordoby, kde sa udá. Libretisti sa rozhodli zakomponovať do príbehu Michaelu, ako protipól k temperamentnej hlavnej hrdinke.

Dramaturgia Opery SND sa rozhodla opäť zaradiť tento titul do repertoáru, päť rokov od derniéry *Carmen* v réžii Branislava Krišku. Skôr než umelecké ambície, rozhodol o tejto voľbe dramaturgický pragmatizmus, nakoľko išlo o u divácky obľúbený titul. Dirigent Dušan Štefánek s režisérom Mariánom Chudovským uviedli verziu s Guiraudovými dokomponovanými recitatívmi, nahrádzajúcimi pôvodné Bizetovo hovorené slovo. Prvýkrát v histórii SND bol uvedený jazykový originál, doplnený slovenskými titulkami.

Marián Chudovský je ako režisér známy vyhľadávaním aktualizačných paralel, ktoré nechápe len v zmysle moderných časových súvislostí. Naopak, snaží sa o „podčiarknutie nadčasových konotácií“¹⁴². Spomínané aktualizácie realizuje zväčša prostredníctvom symbolov, metafor či podobenstiev. Symbolické vyznenie v jeho inscenáciách máva často samotná scéna, z ktorej „dokáže vyťažiť povýšenie scénického účinku“¹⁴³. Využitie u neho nachádzajú „odpatetizované scénické komponenty – kovové lešenia, antiiluzívne obnažovanie technického

¹³⁵ Podobný názor zdieľal aj Pavel Unger v recenzii Operný Hamlet: „byť či nebyť“ v repertoári? In *Národná obroda*, roč. 11, č. 238, 16.10.2000, s. 11.

¹³⁶ Parafrazované z recenzie: BLAHYNKA, Miloslav. Hamlet v opere. In *Nový deň*, č. 233, 10.10.2000, s. 11.

¹³⁷ Recenzia však dodala názor, že civilnejší herecký prístup nenašiel spoločného menovateľa s romantickým pátosom hudby. Tamže.

¹³⁸ Poukazuje na to recenzia Miloslava Blahynku Hamlet v opere.

¹³⁹ Kostým Hamleta pozostával z čiernej košele, čiernych nohavíc a svetlej vesty. Ofélia mala biele šaty s romantickým nádychom.

¹⁴⁰ Inscenácia mala premiéru 8.3.2002 v Historickej budove SND. Hudobné naštudovanie – Dušan Štefánek, réžia – Marián Chudovský, scéna – Jozef Ciller, kostýmy – Peter Čanecký, choreografia – Jozef Dolinský st.. Osoby a obsadenie: CARMEN – Jolana Fogašová / Jitka Sapara-Fischerová, MICAELA – Klaudia Dernerová / Iveta Jiříková / Adriana Kohútiová, DON JOSÉ – Ivan Choupenitch / Sergej Larin / Gurgen Ovsepjan / Plamen Prokopiev, ESCAMILLO – Martin Babjak / Martin Malachovský / Sergej Tolstov, FRASQUITA – Nao Higano / Jana Juričková / Jana Valášková, MERCEDES – Monika Fabiánová / Denisa Hamarová, REMENDADO – Ján Babjak / Ivan Ožvát, DANCAIRO – Ján Ďurčo / Pavol Remenár, MORALES – Aleš Jeniš / Svätopluk Malachovský / Pavol Remenár, ZUNIGA – Mikuláš Doboš / Ján Galla.

¹⁴¹ PANENKA, Jan. In Bulletin k premiére opery Carmen, inscenovanej v pražskom Narodním divadle v réžii Jozefa Bednáríka 15.3.1999. ISBN 80-85921-92-8.

¹⁴² MOJŽIŠOVÁ, Michaela. In *Od Fausta k Orfeovi*, s. 73.

¹⁴³ MOJŽIŠOVÁ, Michaela. S. 73.

parku a svetelnej techniky (*La Favorita, Panna Orleánska, Boris Godunov*)¹⁴⁴. V tomto duchu kráča aj inscenácia *Carmen*.

Režisér postavil do popredia veristickú nôtu diela, zbaviac príbeh romantického nánosu, či drobnokresby prostredia. K tomu mu dopomohlo eliminovanie baletných výstupov. Dej príbehu posunul do dvadsiateho storočia, do Francovho fašistického Španielska tridsiatych rokov. Inscenácia tento „politický kontext naznačila, ale ho nerozvíja“¹⁴⁵. Tento kontext bolo možné vnímať aj ako „podtext symbolizujúci, že prekračovanie noriem náraža na nemilosrdné bariéry“¹⁴⁶.

Chudovský uplatnil v inscenácii svoj charakteristický režijný rukopis¹⁴⁷, využívajúc javiskovú symboliku. Piesok v jeho poňatí symbolizuje najprv „spomienku na detstvo, v závere samotného býka“¹⁴⁸. V úvode vidíme chlapcov, hrajúcich sa na koridu, ktorí do piesku „ako do býka vrážajú dekorované drevené bodce“¹⁴⁹. Tento piesok sa neskôr mení na akýsi hrob lásky Dona Josého, ktorý doň zahrabáva ružu od Carmen. Tá „v závere prvého dejstva vhodí do očí za hrst' piesku svojmu prenasledovateľovi a pri tom pieskovisku aj zomiera“¹⁵⁰. Ďalšou symbolickou zložkou bola sukňa Carmen v záverečnom dejstve. Don José ju strhne, pritiahne si ňou Carmen k sebe a bodne ju dýkou, „celkom ako toreador, ktorý v rovnakom čase bojuje v aréne“¹⁵¹. Sukňa teda nadobúda význam mulety. Symboliku v sebe nieslo aj opakované posúvanie času na hodinách odmeriavajúcich čas inscenácie. Vzhľadom k tomu, že prebiehalo väčšinou v opačnom smere, však bolo ťažko pochopiteľné.¹⁵²

V duchu odromantizovania príbehu kráčala aj scéna Jozefa Cillera, tvorená takmer nemennou viacúčelovou konštrukciou. Išlo o štylizované exponovanie časti tribúny arény, umiestnenej na točni. Zmeny dejiska prinášali jednotlivé doplnky, ako napr. stoly v krčme, látka s maskáčovým motívom u pašerákov, plagátmi oblepená aréna v poslednom dejstve. Spomínaná točna mala okrem technického významu aj zástoj metaforický. Režisér sa totiž v závere príbehu rozhodol pomocou nej simultánne exponovať dva hracie plány – tragický zápas Carmen a Dona Josého a zápas Escamilla s býkom. Zrovnoprávenie týchto dvoch obrazov vzbudilo nanajvyš polemické prijatie. Časť kritikov považovala toto riešenie za neadekvátne, a argumentovala tvrdením, že dramatický vrchol tak stratil na intenzite. Vladimír Blaho sa o spomínanom výstupe vyjadril, že ide o „jedno z najgeniálnejších a veristicky najúčinnějších miest opernej literatúry, v ktorom vášnivý dialóg má byť kontrapunkticky dokresľovaný ehom výkrikov z býčieho zápasu“¹⁵³. V súvislosti s tým autor hovorí o zvrate prirodzenej hierarchie drámy a jej kulisy. Následkom tohto režijného riešenia dochádzalo okrem iného k rytmicko-akustickým ťažkostiam v orchestri, ako aj v zbore. S názorom Vladimíra Blaha súhlasil Ladislav Čavojský, podľa slov ktorého tak „dráme chýbalo vyvrcholenie, intimita, tragika“¹⁵⁴. V protiklade k tomu, Pavel Unger označil nápad za pozoruhodný. Vyjadril však názor, že inscenácia strácala na dynamike, predovšetkým v druhom a treťom dejstve počas masových scén.

Kostýmová zložka sa čiastočne odchyľila od dramaturgického kontextu a jeho dobové ho zasadenia tridsiatych rokov. Autor kostýmov Peter Čanecký sa, na prianie režiséra, inšpiroval talianskym filmovým neorealizmom po druhej svetovej vojne. Cieľom režiséra bolo vyvážiť ponurosť atmosféry „optimizmom a chuťou zabávať sa“¹⁵⁵. Kostýmy ženských, ako aj mužských

¹⁴⁴ Tamže.

¹⁴⁵ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Carmen alebo kôпка piesku z koridy. In *Literárny týždenník*, roč. 15, č. 12, 21.3.2002, s. 11.

¹⁴⁶ Parafrazované z recenzie Pavla Ungera, Komercia prebila umenie. In *Pravda*, roč. 12, č. 60, 12.3.2002, s. 23.

¹⁴⁷ Chudovského režijný rukopis charakterizuje práca s javiskovými metaforami, podobnosťami a symbolmi.

¹⁴⁸ UNGER, Pavel. Carmen – „novinka“ na scéne Opery SND. In *Hudobný život*, roč. 34, č. 4/2002, s. 23-24.

¹⁴⁹ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Carmen alebo Kôпка piesku z koridy. In *Literárny týždenník*, 21.3.2002, roč. 15, č. 12/2002, s. 11.

¹⁵⁰ Tamže.

¹⁵¹ Tamže.

¹⁵² Parafrazované z recenzie: BLAHO, Vladimír. Korida zabila hudobnú drámu. In *Javisko*, roč. 34, č. 4/2002, s. 25.

¹⁵³ BLAHO, Vladimír. Korida zabila hudobnú drámu. In *Javisko*, roč. 34, č. 4/2002, s. 25.

¹⁵⁴ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Carmen alebo Kôпка piesku z koridy. Tamže.

¹⁵⁵ ŠVOLÍK, Jozef. Carmen – korida v Opere SND. In *Pravda*, roč. 12, č. 57, 8.3.2002, s. 23. Rozhovor s Mariánom Chudovským.

predstaviťov boli bohato zdobené, s množstvom ornamentov či výšiviek. Carmen mala v prvom dejstve bielu polokošeľu zvodne odhaľujúcu brucho a dlhú bielu sukňu. Neskôr to boli viacfarebné šaty s kvetovaným motívom. V závere mala čiernu čipkovanú blúzku, s výraznou červenou sukňou a červeným polo-sakom. Don José bol oblečený v sivej uniforme, s typickým talianskym vojenským klobúkom, v tvare zloženej papierovej lode. Escamillo mal bohato zdobený kostým toreadora bielej farby s výraznými zlatistými výšivkami, doplnený červenou kravatou.

Inscenácia sa dočkala kontroverzného prijatia, na čom malo svoj podiel aj priemerné hudobné naštudovanie. Parafrázujúc Michaelu Mojžišovu, môžeme skonštatovať, že režijná koncepcia záverečnej scény potvrdila tézu, ktorú vyslovil Ladislav Čavojský: „Celé predstavenie je koridou – obeťou je žena, ako býky zúrivými útočníkmi muži.“¹⁵⁶

Operu *Carmen* uviedla o dva roky neskôr aj Štátna opera Banská Bystrica.¹⁵⁷ Ako problematický sa ukázal nedostatočný dramaturgický a režijný vklad.¹⁵⁸ Inscenácia sa nekoncentrovala na drámu postáv, príp. na nekonvenčné vykreslenie charakterov. Režisér Pavol Smolík sa viac sústredil na exponovanie detailov¹⁵⁹, či nadbytočných aranžmánov¹⁶⁰, než na naplnenie zmysluplnej koncepcie. Scéne Vladimíra Čápa dominoval zrkadlový obraz nadpisu Sevilla, evokujúci pohľad z útrobov arény. Prostredie dotvárali románske oblúky arény, či reprodukcie ľudských tvárí na kulisách, „ako zmnožujúce živý chór“¹⁶¹. Vysoko oceňované boli kostýmy Ľudmily Várossovej, posunuté do súčasnosti, s častým využitím imitácie kože, čierne, temne pôsobiace. Niektoré charakteristické kostýmové znaky však Várossová ponechala – kostým Carmen v prvom dejstve, oblek Escamilla pred zápasom vo štvrtom dejstve, štylizované kostýmy Frasquity a Mercedes, andalúzsky kostým Carmen na konci príbehu.

Vedenie Štátneho divadla Košice videlo v opere *Carmen* potenciálny vývozný artikel a črtajúcu sa hostujúcu spoluprácu s divadlami v Poľsku a Maďarsku. Týmto zámerom sa netajilo.¹⁶² Ako problematické sa ukázalo zistenie, že súbor nedisponuje dostatočne vhodným sólistickým zárezím. Prvú premiéru totiž v hlavných úlohách neodspievali domáci sólisti, ale Andrea Kalivodová¹⁶³ a Michal Lehotský.

Režisérka Blažena Hončarivová sa rozhodla zobrazit' drámu postáv, bez potreby aktualizácie príbehu. Problém slobody a osobnej túžby bol podľa slov tvorcov dostatočne aktuálny. Režisérka inscenovala prerozprávajúci príbeh – v závere predohry deti odstránili mrežu, ktorá „oddeľovala realie a postavy príbehu, od sveta patriaceho súčasníkom“¹⁶⁴. Dramaticky funkčne pôsobil systém paravanov, ktorý umožňoval vhodné riešenie mizanscén. Inscenácia však niesla istú scénickú zvláštnosť, tabaková tovareň bola umiestnená za divákmi. Toto riešenie kritika nereflektovala pozitívne, vychádzajúc z úvodného inscenačného riešenia „divadla na divadle“. Za vhodnejšie riešenie by považovala priestorovú jednotnosť, a nie spomínané javiskové triedenie.

Košická opera sa rozhodla uviesť ďalší francúzsky titul po *Carmen* s dvojročným odstupom.

¹⁵⁶ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Tamže.

¹⁵⁷ Inscenácia mala premiéru 12.3.2004 v Štátnej opere Banská Bystrica. Hudobné naštudovanie – Igor Bulla, réžia – Pavol Smolík, scéna – Vladimír Čáp, kostýmy – Ľudmila Várossová, choreografia – Elena Záhoráková. Osoby a obsadenie: CARMEN – Monika Fabianová / Denisa Šlepkovská, DON JOSÉ – Michal Lehotský.

¹⁵⁸ Michaela Mojžišová v súvislosti s tým hovorí o inscenačnom alibizme. In *Od Fausta k Orfeovi*, s. 118.

¹⁵⁹ Religiózne motívy, rekvizity na pikniku, opakujúce sa bitky.

¹⁶⁰ Scéna s nápadníkmi Carmen v prvom dejstve.

¹⁶¹ URSÍNIOVÁ, Terézia. Carmen po štvrté v Banskej Bystrici. In *Hudobný život*, 2004, roč. 36, č. 4, s. 31.

¹⁶² Inscenácia mala premiéru v Štátnom divadle Košice 4.3.2005. Hudobné naštudovanie – Igor Dohovič, réžia – Blažena Hončarivová, dramaturgia – Oleg Dlouhý, scéna – Jaroslav Valek, kostýmy – Jana Hurtigová, choreografia – Boba Brella. Osoby a obsadenie: CARMEN – Gabriela Hübnerová / Andrea Kalivodová / Viera Kállayová, DON JOSÉ – Jaroslav Dvorský / Michal Lehotský / Giovanni Ribichesu, ESCAMILLO – Michail Adamenko / Marek Gurbaľ, MICAELA – Lucia Knoteková / Michaela Várady, FRASQUITA – Tatiana Paľovčíková, MERCEDES – Viera Hronská / Svetlana Tomová, DANCAIRO – Jozef Dzuro / Gabriel Szakál, REMENDADO – Peter Berger, ZUNIGA – František Balún / Jozef Benczi, MORALES – József Havasi / Marián Lukáč, CARMEN (dievča) – Natália Dostálová / Pamela Eperješiová / Daniela Krivdová, JOSÉ (chlapec) – Leo Brellas.

¹⁶³ Sólistka Štátnej opery Praha.

¹⁶⁴ RÁCZ. Jano. CARMEN – Zakázaný príbeh. In *Literárny týždenník*, č. 15-16, 20.4.2005, s. 12.

Inscenácia opery *Faust*¹⁶⁵ v réžii Zdeňka Trošku sa ukázala vo veľkej miere ako problematická. Najväčším mankom inscenácie bol nedostatočný režijný vklad. V zásade išlo o aranžovanie a nie tvorivé inscenovanie. Problematická bola aj práca s hercami a vytváranie vzťahov postáv. Predstavitelia Fausta a Margaréty adresovali milostné vyznanie z rampy do hľadiska, držiac sa za srdce, často naaranžovaní v klišéovitom súsoší. Neoriginálne pôsobili niektoré výjavy, ako napr. neustále kývanie si zboristov, či opakované štrnganie vypitými pohármi. Odborná verejnosť inscenáciu nereflektovala príliš pozitívne, s hodnotením, že išlo o muzeálne, zastaralé divadlo pripomínajúce divadlo zo začiatku dvadsiateho storočia. Choreografia Ondreja Šotha zaujala, v celkovom kontexte však pôsobila ako výjav z inej inscenácie. Ako problematické sa ukázalo aj scénografické riešenie, ktorému dominovala točna. V masových scénach vyhnala dianie na proscénium. Hĺbka javiska tak nebola adekvátne využitá. Kostýmy, ktorých autorom bol Josef Jelínek, sa typovo nápadne ponášali na tie, ktoré sú známe z Troškových rozprávok.

Poslednou inscenáciou, ktorej venujeme pozornosť je *Faust*¹⁶⁶ v réžii Gintarasa Varnasa, ktorý príbeh zasadil do prvej dekády dvadsiateho storočia. Na javisko exponoval fotografa, zachytávajúceho dianie na námestí. Na dobový kontext poukazovala predovšetkým prítomnosť dobových fotoaparátov so statívom, rozmiestnených po bočných stranách portálu.¹⁶⁷ Inscenačným kľúčom bol v tomto prípade Mefistofeles predstavený ako Faustovo alter ego. Premena starého Fausta na mladého bola priznaná, odohrala sa pred zavretou oponou. Varnas venoval dostatočnú pozornosť aj práci so zborom. Badateľné to bolo napríklad počas valčíkovej scény. Páry začínali tancovať postupne, zastali v stronzo postavení a opäť sa postupne pripájali do tanca. Scéna, v ktorej sa vojaci vracali z vojny bola tiež precízne riešená. Vojaci prichádzali v sekundových intervaloch z pravého portálu a zaujali miesta, pričom ich rozostúpenie pripomínalo figúrky na šachovnici. Z ľavého portálu k nim pribiehali partnerky.

Režisér však niektoré obrazy inscenoval antiiluzívne. V takom duchu pôsobila scéna Valpurginej noci, exponovaná ako bábkové predstavenie kurtizán, vodiacich bábky-kostry. Varnasova inšpirácia bábkovým divadlom sa prejavila aj v scéne, kde Margaréta uniká Faustovi. Časť zboristiek držiac v rukách kvety, vytvorila veľkú hmotu. Tá umožnila útek nielen Margaréte, ale aj Mefistofelovi pred Marthou. Asistenciu zboristiek využil režisér aj počas árie *Ah Dieu, quelle bijou!*, keď pred sebou držali zrkadlá a vytvárali s Margarétou zaujímavú pohybovú kreáciu. Zaujímavé bolo nielen miešanie poetík v rámci inscenácie, ale dokonca počas jedného čísla. V úvode inscenácie počas árie Margaréty, skupina žien zametala lístie realisticky, zatiaľ čo v druhej časti sa ich pohyb menil na rytmizovanú štylizáciu. Pôsobivý moment priniesla záverečná scéna, ktorú Varnas zasadil do chrámu. Autor kostýmov Juozas Statkevičius obliekol šialenú Margarétu a ženskú časť zboru do bielych kazajok. Toto oblečenie odborná verejnosť označila za biblickú tézu: „blagoslavení chudobní duchom“¹⁶⁸.

Scénografia Jūraté Paulékaitého kráčala v intenciách miešania režijných poetík. Realistické poňatie charakterizovalo úvod a záver inscenácie: nadčasové, realistické laboratórium, s množstvom kníh, sklenných nádob, stôl so skúmavkami. Zvyšok inscenácie sa odohrával v prostredí štylizovanom – exteriér námestia s hodmi (s číslami akrobatov a bábkohercov), scéna s vojakmi (so

¹⁶⁵ Inscenácia mala premiéru 16.2.2007 v Štátnom divadle Košice. Hudobné naštudovanie – Dušan Štefánek, réžia – Zdeněk Troška, scéna – Milan Ferenčík, kostýmy – Josef Jelínek, choreografia – Ondrej Šoth. Osoby a obsadenie: FAUST – Peter Berger / Ľudovít Ludha, MARGARÉTA – Lucia Knoteková / Katarína Michaeli, MEFISTO – Jozef Benci / Martin Gurbal' / Ondrej Mráz, VALENTÍN – Marek Gurbal' / Jakub Pustina, SIEBEL – Linda Ballová / Viera Kállayová, MARTA – Alena Fialeková / Viera Hronská, BRANDER – František Balún / Matúš Tomko.

¹⁶⁶ Inscenácia mala premiéru 26.3.2010 v Novej budove SND. Hudobné naštudovanie – Rastislav Štúr, réžia – Gintaras Varnas, dramaturgia – Slavomír Jakubek, scéna – Jūraté Paulékaitė, kostýmy – Juozas Statkevičius, choreografia – Elita Bukovska. Osoby a obsadenie: FAUST – Miroslav Dvorský / Tomáš Juhás / Ľudovít Ludha, MÉPHISTOPHÉLÈS – Jozef Benci / Paata Burchuladze / Martin Malachovský / Peter Mikuláš, VALENTIN – Daniel Čapkovič / Pavol Remenár / Sergej Tolstov, WAGNER – Mikuláš Doboš / Juraj Peter, MARGUERITE – Eva Hornyáková / Adriana Kohútková / Katarína Štúrová, SIEBÉL – Monika Fabianová / Terézia Kružliaková, MARTHE – Jitka Sapara-Fischerová / Denisa Šlepkovská, FOTOGRAF – Gustáv Herényi.

¹⁶⁷ Fotografie v nadživotnej veľkosti sú premietané počas jednotlivých prestávok na zavretú divadelnú oponu.

¹⁶⁸ BLAHO, Vladimír. Faust medzi Dobrom a Zlom. In *Slovo*, roč. 12, č. 16, s. 36.

štylizovanými scénickými prvkami, ako napr. Valentínove lietadlo, Margarétin bicykel). V neposlednom rade bola štylizácia badateľná počas Valpurginej noci – nadrozmerný kontajner, v ktorom kurtizány hrali bábkové divadlo a lákali do neho Fausta, a dve stojace rakvy umiestnené na bočných stranách portálu, preberajúce úlohy akýchsi dverí. Režisér ich využil na odchody kurtizán, Mefistofela a Fausta. Symbolické riešenie zvolili režisér so scénografom v záverečnej scéne s pološialenou Margerétou, ktorú umiestnili za vysokú mrežu pripomínajúcu väzenskú celu, ale aj psychiatrickú klieťku.

Kostýmová zložka korešpondovala s Varnasovou koncepciou, z hľadiska dobového zasadenia, a čiastočne aj v otázke miešania štýlov. Autor kostýmov Juozas Statkevičius navrhol kostýmy idúce ruka v ruke so štýlom obliekania prvej dekády minulého storočia. Ženské kostýmy charakterizovala materiálová a strihová jednoduchosť, vyplývajúca zo zlej ekonomickej situácie spôsobenej prvou svetovou vojnou. Snaha o verné dobové zobrazenie sa prejavila aj pri kostýmoch vojakov-letcov (vojensky zelené letecké kombinézy s leteckými okuliarmi). Určitá štylizácia charakterizovala kostýmy Margaréty¹⁶⁹, Siébela¹⁷⁰ a Mefistofela¹⁷¹.

Poslednou francúzskou operou inscenovanou na Slovensku bola opera *Dialógy karmelitánok*¹⁷² Francisa Poulenca v réžii Lindy Keprtovej. Tá však už nie je predmetom výskumu tejto dizertačnej práce.

¹⁶⁹ Bodkované šaty s nazberanými rukávami, v páse vypasované.

¹⁷⁰ Zohľadňovala skutočnosť, že išlo o mezzosopránovú nohavičkovú rolu – športovo-elegantná bunda pripomínajúca dámske športové sako, nohavice, šál a baretka.

¹⁷¹ Dobovo nezaraditeľný tmavý plášť s menčestrovým šálom, viaceré vrstvy košiel.

¹⁷² Inscenácia mala premiéru 22.3.2013 v Štátnom divadle Košice.

DANA TURANSKÁ POKUS O PROFIL JOZEFA PALKU

Do žilinského divadla vstúpil Jozef Palka ako mladý režisér, ktorý mal cit pre priestor a dramatickú situáciu. Vedel uchopiť veľkú tému a ňou osloviť súčasného diváka. Inklinoval k antiiluzívnemu divadlu a hereckej štylizácii. Jeho inscenácie sa snažili o rovnocennosť všetkých javiskových zložiek, boli veľkovýpravné (počtom postáv, scénou) a obsahovali prvky poetickosti a lyrickosti. Už ako elév Novej scény ND hľadal nové výrazové prostriedky v herectve a v scénografii. Po príchode do žilinského divadla sa však vývoj jeho režijnej tvorby spomalil a obmedzil. Mohla za to politická situácia po februári 1948. V období najtvrdšieho dogmatizmu sa musel Palka prispôbiť realistickému zobrazovaniu, ktoré skĺzalo k schematickosti a popisnosti (v herectve, scénografii, réžii). Palkove inscenácie na istý čas síce stratili punc režijnej invenčnosti (naturalistická scéna, žiadna poetickosť a lyrickosť, žiadne experimentovanie so svetlom,...), ale neprestali byť úderne svojou témou. Začali mať spoločensko-kritickú funkciu – nastavovali zrkadlo svojej dobe. Riešili súčasné občianske témy (rodinkárstvo, korupcia, diktatúra, ...). Palkova réžia sa sústredila na prácu s hercom. Tá sa nakoniec aj stala najsilnejšou zložkou jeho inscenácií. V herectve sa postupne začal vyhýbať deklamovaniu textu, ilustrácii v konaní, drobnokresbe, obchádzal klišéovitú gest a expresívnu výrazu. Snažil sa zbaviť herectvo opisného psychologického determinizmu a nahradiť ho psychologickou skratkou. To sa mu do väčšej miery podarilo až pri posledných žilinských inscenáciách (napr. *Mária Stuartová*). Viditeľnejšia štylizácia hereckého prejavu bola v komédiách. Pre Palku bol herec spolutvorcom inscenácie, nie nástrojom na jeho realizáciu, otrokom režisérových predstáv. Herca nechával vstupovať do inscenačného procesu a prinášať rôzne impulzy a riešenia ohľadom postavy a daných situácií, v ktorých sa postava nachádzala. Pri takejto tvorivej metóde ale Palka po celý čas držal pevne myšlienku i zámer svojej režijnej koncepcie. Bol pre neho príznačný detailný rozbor hier, postáv a vzťahov, dôsledná motivácia hercovho konania, logickosť situácií, čistota mizanscén a vypočítanie obrazov. Palkov návrat k predstavám o divadle súčasnosti sa začal postupne uskutočňovať po roku 1952. Ale až inscenáciami ako *Surovô drevo*, *Hájnikova žena* či *Večer trojkráľový* výraznejšie nadviazal na tvorivé bratislavské obdobie. Väčšiu slobodu mu poskytovali epické diela slovenskej klasiky (*Hájnikova žena*, *Adam Šangala*) a preto ich dramatisoval. Bol presvedčený, že „**každý divadelný praktik by mal vedieť prepísať drámu do divadelného činu.**“¹⁷³ S dramatisovaným textom neustále pracoval a menil ho až do premiéry (*Adam Šangala*). Začal tak uplatňovať zásadu, že dráma je ukončená až jej javiskovou realizáciou. Výrazný odklon od tradičného realistického divadla uskutočnil Palka až v roku 1957 inscenovaním Schillerovej *Márie Stuartovej*. Vrátil sa k princípu antiiluzívneho divadla. Navyše sa v Palkovej tvorbe začal výrazne črtáť sklon k modernizmu. Naturalistickú scénu vymenil za náznak, herecké prežívanie za psychologickú skratku, popisnosť za metaforu, symbol a znak. Jeho inscenácie síce vychádzali z realistického základu, ale boli obohatené o poetickosť a lyrickosť (tance, spevy, predtuchy a snové videnia postáv,...). Palka ako racionalistický režisér sa vyhýbal romantickému pátosu a sentimentu. Inscenácie staval na hereckom výkone, výraznej myšlienke a atmosfére, ktorú budoval pomocou svetla a hudby (mali významovú funkciu). Veľký význam malo svietenie, ktorým dramatisoval scénickú atmosféru. V komédiách plným svetlom osvetľoval väčšie plochy a nevyhýbal sa ani farebným filtrom. V hudbe používal ako základ jednoduchý motív, ktorý rozvíjal počas celej inscenácie. Jej intenzitu a sýtosť prispôboval žánru. Bola reprodukováaná ale aj živá (herci, folkloristi, dychovka). Palka sa znovu vrátil k myšlienke rovnocennosti všetkých zložiek. Preto sa slovo v jeho inscenáciách stávalo iba jednou zo zložiek javiskovej výpovede. Dôležité postavenie okrem herectva mala scénografia, kde pokračoval v hľadaní nových výrazových prostriedkov – projekcia (premietanie na transparentný horizont), svetelné kužele, štylizácia, retrospektíva, atď. V scénografii prevažovala jednoduchosť scénických objektov – svietniky, okná, mreža, atď. Jeho posledné inscenácie (*Hájnikova žena*, *Mária Stuartová*, *Adam Šangala*) začínali

¹⁷³ Palka, J.: In rozhovor Štefko, V.: *Pokúšanie diablom*. In Smena, Bratislava. 18.XII.1965, s. 3.

byť svojou formou i obsahom náročnejšie – nútili diváka zapájať svoju predstavivosť a fantáziu. Podľa Stanislava Vrbku mali Palkove žilinské inscenácie „*už všetky príznačné črty jeho režijného rukopisu – zvýraznenie idey drámy, adresnosť inscenácie, jej polyfonickosť, poetickosť v prelínaní so silným dramatismom, veľkorysý priestorový rozvrhnutie, plasticnosť a zavše aj monumentalita inscenácie, dôsledná práca s hercami a schopnosť získať ich pre svoj zámer, filoz. a koncepcné poňatie.*“¹⁷⁴ Dramaturgia Palkových inscenácií v žilinskom divadle nebola vyhranená. Už tu si však vytvoril osobitý vzťah k slovenskej klasike (Hviezdoslav, Jégé,...) a hlavne k súčasnej slovenskej dráme (Smrčok, Bukovčan,...): „*Orientujem sa na ňu preto, že základná téma, ktorú slovenskí autori spracúvajú, je mi osobne blízka. Definoval by som ju ako hľadanie šance na sebarealizáciu človeka v zmechanizovanej spoločnosti. (...) Zachovať si ľudskosť a individualitu. A pre mňa ako režiséra je práca nad pôvodnou slovenskou hrou aj regeneráciou samého seba, obranou pred zremeselním.*“¹⁷⁵ Veľmi dôležité miesto mali v jeho režijnej tvorbe tiež hry svetovej klasiky (Shakespeare, Molière, Ostrovskij, Schiller,...). Palka bol očividne ešte ako poslucháč št. konzervatória ovplyvnený umeleckým programom Novej scény ND. Činohra NS išla cestou experimentovania. Uvádza repertoár, ktorý sa nemohol uplatniť na scéne SND. Ten bol zameraný hlavne na pôvodné slovenské hry, na tituly zo svetovej klasiky a súčasné zahraničné hry najmä zo socialistického bloku. Pri výbere hier sa Palka okrem témy najčastejšie zamerával na ich dramaturgickú kvalitu, náročnosť a inscenačnú overenosť. Tieto kritériá najčastejšie spĺňali práve hry svetovej klasiky. Palka inscenoval v Žiline komédie i drámy. Zo začiatku prevažovali hlavne komédie. Nešlo však o bulvárnu dramaturgiu, ale o komédie, cez ktoré Palka podával mrazivý obraz doby. Okrem toho, že obsahovali spoločenskú kritiku, Palka v nich kládol dôraz na rytmus, vtipné riešenie zápletky, plnohodnotné charakterové postavy, situačnú komiku a štylizáciu – využíval prvky hyperbolizácie, satiry a grotesky. Od roku 1954 začal Palka viac inscenovať drámu. V nej sa sústredil na výraznú myšlienku diela, na tému jednotlivca ako obeti spoločensko-politického zriadenia, na tragédiu ľudského vnútra. V Žiline často režíroval veršované hry (*Mnoho kriku pre nič, Večer trojkráľový, Hájnikova žena, Mária Stuartová*,...). V nich nepracoval s veršom tradičným spôsobom, ale snažil sa ho rozbiť, prispôbiť hovorenej reči. V žilinskom divadle získal nielen remeselné režijné skúsenosti, ale prejavil aj svoje pedagogické a organizačné schopnosti. Dokázal umelecky tvarovať nielen herecký súbor, ale aj divadlo ako inštitúciu. Vždy vedel čo chce svojimi inscenáciami povedať a hlavne vedel provokovať hercov k umeleckej tvorivej práci: „*Svojou predstavou o divadle súčasnosti dokázal nadchnúť herecký súbor a celý realizačný kolektív, aj keď si občas nezvolil najlepšiu cestu, alebo nedokázal objektívne posúdiť kvalitu inscenovanej predlohy, najmä pôvodných hier. Rozumel hercovi a vedel s ním citlivo a dôsledne pracovať na vytváraní postavy, na koncipovaní jednotlivých scén i celku inscenácie. Ovládal javiskový priestor, ako by sa bol v divadle narodil, majstrovsky narábal so svetlom a tvorivo spolupracoval s javiskovým výtvarníkom či kostymérom. (...) Zasahoval aj do oblasti dramaturgie, najmä v spolupráci so súčasnými autormi a pri voľbe repertoáru. Veľmi skoro spoznal úskalia tézovitej tvorby oficiálne programovaného socialistického realizmu a usiloval sa ich prekonávať návratom ku klasike domácej i svetovej,*“¹⁷⁶ zhrnul pôsobenie Palku ako režiséra v žilinskom divadle Ján Slivko. Žilinské divadlo sa pre Jozefa Palku stalo dôležitým odrazovým mostíkom. Získal v ňom najcennejšie skúsenosti. Vďaka nim mohol z divadla odísť pripravený režisér s výrazne črtajúcim sa rukopisom, jasne smerujúcim k modernizmu.

Jozef Palka prišiel do košickej činohry v čase jej tvorivej stagnácie. Po Borodáčovom odchode sa z nej vytratila umelecká osobnosť, ktorá by systematicky vplývala na prácu umeleckého súboru, a ktorá by divadlo viedla k modernistickejším formám. Bolo potrebné narušiť schematické inscenovanie hier a skostnatenosť hereckého prejavu. Palka už od začiatku v košickom divadle uplatňoval ideu súčasného moderného divadla. Definitívne sa odklonil od tradičného realizmu – od realistického zobrazovania, popisnosti a schematicizmu. Naplno začal rozvíjať modernistické postupy

¹⁷⁴ Vrbka, S.: *Jozef Palka*. In Vladár, J. a kol.: *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II. M – Ž*. Bratislava: VEDA, 1990, s. 163.

¹⁷⁵ Palka, J.: In rozhovor NH: *O pôvodnej dráme*. In Večerník, Bratislava. 17.XI.1970, s. 5.

¹⁷⁶ Slivko, J.: *Z histórie Divadla Petra Jilemnického v Žiline*. In Slovenské divadlo. 1996, roč. 44, č. 2, s. 184.

– antiiluzívnosť, štylizáciu, využívanie symbolov, metaforickej scénografie (náznaková a simultánna scéna), herectvo psychologickkej skratky, textu ako inšpiračnej predlohy, spájanie rôznych divadelných druhov a žánrov, hľadanie nových hereckých postupov, vyhýbanie sa dlhým významovým pauzám a impresionistickým premenám nálad, spájanie tradičného so súčasným, atď. Proces modernizácie urýchlil nielen hrami súčasných autorov, technickými vymoženosťami divadla, ale aj reformou herectva (zbavenie sa popisného psychologického determinizmu). Do popredia sa v hereckom prejave dostávala už spomínaná psychologická skratka a štylizácia. Pritom herecká štylizácia už nebola iba v komédiách, ale prenikala aj do drámy (*Deti slnka, Biela nemoc,...*). Herectvo bolo napriek štylizácii prirodzené: **„Režisér J. Palka kladie vo svojej práci veľký dôraz na to, aby herca vnútorne čo najväčšmi oslobodil, uvoľnil v ňom vlastné tvorivé fondy. Nedrezíroval, ale vyprovokoval k spontánnemu prejavu,**¹⁷⁷ opísal Palkovu prácu s hercom recenzent pod značkou h. Hercov výkon či už v dráme alebo v komédii nemal pôsobiť narežirovane, mal vychádzať z hercovej podstaty. Do Palkových inscenácií začali prenikať inšpirácie A. Appiom (svietenie) a B. Brechtom – racionalistická metóda a scudzovacie efekty (spev, hudba, svetlo, tanec, scéna, herectvo – postava alebo chór ako komentátor deja). Snažil sa zotrieť hranice medzi javiskom a hľadiskom (monológy k divákovi, svetelné spájanie priestorov javiska a hľadiska,...). Diváka vytrhával z emócií, chcel aby získal odstup od inscenácie, aby k nej zaujal objektívne stanovisko. Palkovo divadlo čerpalo z viacerých druhov umenia – televízna, výtvarná, rozhlasová a architektonická optika. Využívalo princípy symbolizmu – hlavne svojou atmosférou (svietenie, scéna,...). Vytváral sugestívne inscenácie, ktoré sa snažili o syntézu javiskových zložiek: **„Osobne si myslím, že divadlo má byť čo najkomplexnejšou výpoveďou života, nemá sa a nedá sa zužovať ho iba na jednu zložku, lebo už tým sa ochudobňuje,**¹⁷⁸ vyznal sa Jozef Palka. Rovnako ako J. Budský začal smerovať k totálnemu divadlu. Herecký prejav, svetlo, hudbu a scénografiu Palka prepájal v jeden simultánny celok. Inscenácie mali prísnu logiku, presné aranžmán, pritom sa nevytrácala poetickosť a lyrickosť jednotlivých obrazov. Postavy viac mysleli ako bezhlavo a impulzívne konali. Zložité situácie nadľahčovali akoby ich len komentovali. Do drámy a tragédie začali vstupovať komediálne prvky – satira, groteska, hyperbolizácia. V inscenáciách už nešlo len o osud jednotlivca, ale o celú spoločnosť. Palka sa v nich snažil o filozofický rozmer. Potláčal dejovú stránku hry a zdôrazňoval jej filozofické jadro. Dôležitá bola vnútorná výpoveď postáv. V košickom divadle sa zameril na myšlienkovú náročnejšiu repertoár (svetová klasika, svetová súčasná dráma). Dominantné postavenie však stále mala súčasná slovenská dráma. **„Zaujímavá orientácia režiséra Jozefa Palku sústreďuje sa na hry – podobenstvá sveta, kde je ako prvá myšlienka, teda to, čo v danej chvíli hýbe mysl'ou ľudí a určuje ich postoje. Je režisérom jednej veľkej občianskej témy, v žánrovej oblasti skôr monumentálne tragickej ako komediálnej,**¹⁷⁹ charakterizovala Palkov režijný rukopis v košickom divadle M. Mayerová. Myšlienkové jeho tvorba spočívala hlavne v pestrosti ako vo variáciách jednej témy a žánru: **„Širšia paleta repertoáru dáva veľké možnosti (...) vyjadriť sa inscenačne,**¹⁸⁰ argumentoval Jozef Palka. Jeho inscenácie sa stávali v košickom divadle ešte viac kritickejšími voči spoločnosti a politickému režimu. Snažil sa v nich o zmenu, o akýsi prerod umeleckého i spoločenského vnímania problematiky v krajine. Šlo mu o divadlo, ktoré svojou formou, myšlienkou a prostriedkami reflektovalo spoločenskú realitu. **„Dnešný divák prichádza do divadla s vrúcnou a vrelou túžbou po veľkých myšlienkach tejto doby, chce sa stretnúť na javisku so svojim súčasníkom, chce spolu s ním striasť zo seba všetko priť ažujúce, všetko, čo ešte viaže rozlet jeho ducha obručami prežitkov minulosti,**¹⁸¹ charakterizoval vzťah diváka k súčasnému divadlu sám režisér. Ako v žilinskom tak aj v košickom divadle sa Palka stával režisérom plným rozporov. Čistotu svojich inscenácií miestami narušoval prílišným experimentovaním. Neúnavne hľadal nové formy a vyjadrovacie prostriedky. Toto hľadanie však niekedy sklzálo k rôznym

¹⁷⁷ h: Šibal v tyle. In Kultúrny život, 14.10.1961, s. 8.

¹⁷⁸ Palka, J.: In rozhovor ALA: *Divák sa nechce nudiť!*. In Film a divadlo. 1966, roč. 10, č. 23, s. 3.

¹⁷⁹ Mayerová, M.: *Jozef Palka*. In bulletin Diabol a Pán Boh. SND Bratislava. 18.12.1965, [nestránkované].

¹⁸⁰ Palka, J.: In rozhovor ALA: *Divák sa nechce nudiť!*. In Film a divadlo. 1966, roč. 10, č. 23, s. 3.

¹⁸¹ Palka, J.: In rozhovor Anonym: *Náš hlas patrí budúcnosti tejto krajiny*. In Predvoj, 26.5.1960, s. 15.

režijným efektom. Preto sa kvalita jeho inscenácií pohybovala princípom sínusoidy (podiel na tom mala viackrát aj jeho pracovná vyťaženosť). Tento rozpor v tvorbe bol v konečnom dôsledku logický. Bol to proces hľadania, ktorý prinášal nové zistenia a poznatky tak dôležité pre formovanie jeho režijného rukopisu. Z košického divadla vyšiel Palka ako vyprofilovaný režisér, ktorý však neprestal hľadať nové možnosti súčasného divadla. Bol to modernista a mág slovenskej pôvodnej drámy.

Režijné pôsobenie Jozefa Palku v ostravskom divadle akoby plynulo nadviazalo na jeho tvorivé obdobie v košickom divadle. Nemusel tu prekonávať ťažkosti s hereckým súborom či zoznamovať činohru so súčasnými divadelnými formami či repertoárom: „*Činoherní soubor Státního divadla v Ostravě je na zralé profesionální úrovni a interpretačně dobře vyzbrojen pro vážnou uměleckou práci,*“¹⁸² vyslovil sa v rozhovore pred premiérou *Drahomíry a jej synov* J. Palka. V tomto krátkom ostravskom období Palka vychádzal nielen zo svojich nadobudnutých skúseností, ale snažil sa pokračovať v hľadaní nových foriem a prostriedkov súčasného divadla. Jeho inscenácie boli viac sugestívnejšie, filozofickejšie a kritickejšie. Dominovali v nich občianske témy ako sloboda a pokrytectvo. Naďalej v nich uplatňoval modernistické postupy. Inscenácie sa vyhýbali akejkol'vek popisnosti. Vyznačovali sa čistotou a jednotou inscenačného tvaru a rovnocennosťou javiskových zložiek. Poetickosť častejšie striedala irónia a sarkazmus. Boli postavené na kontrastoch a mnohoznačnosti. Ich častá dusná a napätá atmosféra bola jemne komicky nadľahčovaná. Palka staval inscenácie na plynulom prechode od výsmechu k tragédii. V inscenáciách využíval svoje poznatky z televízie (priestor, svietenie,...) a z rozhlasu (zvuky,...). V scénografii sa odklonil od premietania častí scény tieňovým divadlom na transparentný horizont. Základom scény bol jeden ústredný architektonický prvok (oltár, lesklá plechová stena,...). Palka úplne vyčistil hrací priestor, čím upriamil pozornosť len na herca a myšlienku inscenácie. Na javisku vytváral metaforický priestor, ktorý len minimálne vychádzal z konkrétnej reality. Podstatným prvkom jeho inscenácií bola strohosť a štylizácia (herectvo, scénografia,...), ktorej rozsah prispôboval danému žánru a režijnému zámeru. Napriek štylizácii mala inscenácia pôsobiť pre diváka pravdivo, aby s ním nadviazala potrebný dialóg: „*Pokládám diváka za neodmysliteľného partnera jevišťa. Snažím se tedy dělat divadlo tak, aby mezi hledištěm a jevištěm vznikl nepřetržitý vnitřní dialog, v němž by divák sám dospěl k ideji hry. Toho nelze dosáhnout proklamací velkých myšlenek „suchou cestou“, ale vytvářením bohatého mnohotvárného a pravdivě lidského života na jevišti,*“¹⁸³ charakterizoval ako režisér svoje vnímanie divadla. Herectvo vychádzalo z tvorivého procesu počas skúšok, no bolo postavené na pevnom ideovom a psychologickom základe. Snažil sa ho rozvíjať o nové prostriedky a postupy. Nešlo len o čistý štylizovaný prejav, ale o realistický výraz, ktorý bol do istej miery štylizovaný, aby sa vyhol popisnosti a zbytočnému prežívaniu. V ostravskom divadle mala jeho režijná poetika presné kontúry. Bol to modernista, ktorý skúmal svojimi inscenáciami možnosti súčasného divadla, aby mohol v nich čo najoptimálnejšie zachytiť problematiku svojej doby.

Jozef Palka patril k strednej generácii slovenských režisérov. Bol akýmsi spojivom medzi poetikou staršej režijnej školy (Jamnický, Budský,...) a úsiliami mladších režisérov (Haspra, Pietor, Petrovický, Katuša,...). Rudolfovi Mrlianovi sa podarilo nájsť určitú podobnosť medzi Jamnického a Palkovým režijným rukopisom: „*Vol'akedajšie režijné postupy Jamnického nachádzajú, hoci vzdialený, odkaz práve v Palkovej tvorbe, ak si všimame zámernú poetizáciu až ornamentálnosť v hercových pohyboch, zásadnú štylizáciu.*“¹⁸⁴

Najväčší vplyv na Palkovu režijnú tvorbu mal Drahoš Želenský. Palka od neho prebral veľa tvorivých podnetov, ktoré mu pomohli nájsť vlastné režijné smerovanie. Želenský bol realistickým režisérom, ktorý sa orientoval ako na svetovú klasiku tak aj na pôvodnú slovenskú dramatikú.

¹⁸² Palka, J.: In rozhovor. Jedlička, J.: *Režisér Jozef Palka o Drahomíře – Divadlo a Ty*. In Nová svoboda, Ostrava. 28.6.1964, roč. 20, č. 154, s. 5.

¹⁸³ Palka, J.: In rozhovor. Jedlička, J.: *Režisér Jozef Palka o Drahomíře – Divadlo a Ty*. In Nová svoboda, Ostrava. 28.6.1964, roč. 20, č. 154, s. 5.

¹⁸⁴ Mrlian, R.: *Roky 1956-1965*. In Rampák, Z. a kol. *Dvadsať rokov Slovenského činoherného divadla*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966, s.150.

Režiroval prevažne činohru a operetu. K najúspešnejším patrili jeho réžie komédií (napr. Shakespearovo *Skrotenie zlej ženy* v NS ND, 1946). Jeho inscenácie mali väčšinou vysokú výtvarnú hodnotu (spolupracoval s Vychodilom, Kudláčom, Chmelom, ...). Snažil sa v nich vymaniť z divadelnej všednosti vo všetkých zložkách. Želenský (podobne ako neskôr Palka) začínal vždy svoju réžiu podrobným dramaturgickým rozborom, logickým výkladom autorových myšlienkových postupov, situácií, pričom hľadal spojenie so súčasnými problémami. Pri stole nabádal hercov aj k experimentálnym vybočeniam, ale keď prišiel na javisko ostal verný realistickému vytváraniu javiskových obrazov. V tomto sa Palka posunul ďalej než jeho učiteľ. Odklonil sa od realizmu a vybral sa smerom k modernistickejšim formám – cestou metafory a poetickosti. Nebál sa experimentovať vo všetkých zložkách divadla. Neustále hľadal nové vyjadrovacie prostriedky a ich možnosti uplatnenia na javisku. Bol to divadelný experimentátor, ktorý prešiel od avantgardných začiatkov (Štúdio NS ND) cez ideologickú angažovanosť (žilinské divadlo) k osobitému vyhranenému režijnému štýlu (košické divadlo, ostravské divadlo, SND, Nová scéna). Na otázku, ktoré inscenácie považoval za kľúčové vo svojej tvorbe, sa už ako skúsený a uznávaný režisér so štvrtstoročnou praxou vyslovil: *„Tu mi je ťažko odpovedať, lebo vždy je to tá hra, ktorú človek práve robí. (...) I v divadle i v televízii som inscenoval vari 7 či 8 rás Hviezdoslavovu Hájnikovu ženu v rozličných svojich spracovaniach. Všetky hry pôvodných autorov, ktoré som robil po prvý raz aj mnohé pre televíziu. Tak sú to všetky Bukovčanove hry, Solovičove, Filanove, zo svetovej klasiky Hamlet v Košiciach, Moliérov Tartuffe a Chazinove Hviezdy a patróny na NS, vlastná adaptácia Skrotenia zlej ženy v Štúdiu NS, a vôbec všetky hry, ktoré som robil v Štúdiu Novej scény.“*¹⁸⁵

Palkov racionálny pohľad na svet sa zrkadlil v jeho tvorbe. Preto jeho inscenácie boli nápadité a jednako triezve, básnické a jednako reálne, obidvoma nohami stáli pevne na zemi. Pracoval s rozvahou a na istotu: *„Vytváral inscenácie, ktoré sa vyznačovali výraznosťou a zreteľnosťou prejavu, boli úderné, zrozumiteľné a komunikatívne. Vo svojich inscenáciách nechcel vytvárať nápodobu života prostriedkami iluzívneho divadla, ale stvárňovať podstatu zobrazovaného javu javiskovou metaforou a modernými technickými prostriedkami (svetlo, zvuk, pohyb).“*¹⁸⁶ Palka mal neobyčajnú obrazotvornosť, vedel dobre vypointovať dramatickú situáciu a jeho analýzy postáv boli veľmi detailné. Charakterizovala ho dôsledná práca s hercom a schopnosť získať ho pre svoj zámer: *„Usilujem sa o bezprostredné, pocitové herectvo, kde si herec za tým, čo hrá, bezpečne stojí. Čím sa tiež líši staré divadlo od nového: tam išiel herec za vlastným úspechom, dnes by mal ísť herec za vlastnou ideou.“*¹⁸⁷ V herectve sa snažil nielen o psychologickú skratku, ale aj o tvorivý prístup hercov. Dôležitý bol vnútorný život postáv. Hoci jeho inscenácie boli postavené na strohej logike, často v nich dominovala poetickosť, ktorú sa snažil vytvárať najmä prostredníctvom scénografie. Vo väčšine inscenácií používal transparentný horizont, na ktorý premietal princípom tieňového divadla rôzne časti scény – okná, stromy, plot, abstraktnú maľbu, atď. Ďalším variantom boli architektonické objekty, ktoré tiež pomocou metaforickej skratky umocňovali režijnú koncepciu inscenácie – transparentné siluety poschodových domov, drevená priehľadná stena, atď. Dôležitým prvkom scénografie boli rôzne svietniky, lampy či lampióny, ktoré nemali len dekoračnú funkciu, ktoré dotvárali so svetelnou zložkou atmosféru predstavenia.

Palka patril k modernistickým režisérom, u ktorého dominoval náznak, štylizácia, symbol a znak, prísna logickosť, poetickosť a metafora, atď. Zameriaval sa hlavne na tvorbu súčasných slovenských autorov (Bukovčan, Smrčok, Váh, Filan,...). Bola to pre neho výzva: *„Lákalo ma k tomu riziko „prvolezca“ a všetko, čo s tým súvisí.“*¹⁸⁸ Nech režiroval kdekoľvek, vždy mal zásadu inscenovať v sezóne aspoň jednu súčasnú pôvodnú drámu. Ako režisér a pedagóg sa často zaoberal problémami hereckej tvorby a postavením režiséra, dramaturga a dramatika na rozvíjaní hereckej osobnosti. Vyzýval nielen k budovaniu hereckých, ale aj režijných ansámblov. Hlavne

¹⁸⁵ Palka, J.: In rozhovor Nemsilová, V.: *O režijnom „prvolezectve“*. Večerník, Bratislava, 15.2.1974, s. 7.

¹⁸⁶ Polák, M.: *Režisér odvahy a citu*. In Film a divadlo. 1988, roč. 32, č. 22, s. 14.

¹⁸⁷ Palka, J.: In rozhovor Košťalová, M.: *Čím je herec živý*. In Večerník, Bratislava. 21. X. 1979, s. 6.

¹⁸⁸ Palka, J.: In rozhovor Nemsilová, E.: *O režijnom „prvolezectve“*. In Večerník, Bratislava. 15.II.1974, s. 7.

v divadlách, kde pracovalo vedľa seba viacero režiséroov. Tí sa mali v jednom súbore usilovať o rovnaký princíp spolupráce s hercom, pretože len cez herca boli schopní uskutočňovať svoje zámery. Nehovoril však o „*režisérskom drile, ale o režisérskej náročnosti. (...) Práca režiséra je aj práca pedagóga a veľmi záleží na jeho jemnom a citlivom prístupe k herecovej osobnosti, či si ju herec sám rozvinie, alebo sa stane iba disciplinovaným uskutočňovateľom režisérskeho a autorského zámery.*“¹⁸⁹ Podľa neho mal na prácu s hercom veľký vplyv aj samotný repertoár. Na ňom sa herecký súbor rozvíjal a formoval. Preto apeloval na správny výber hier, na ich náročnosť. A hlavne keď išlo o súčasné hry, o ich kvalitu. Kvalita posúvala nielen celkovú inscenáciu, ale aj samotný herecký súbor. Hľadal stále nové divadelné formy. Obdivoval avantgardy, no videl problém s ich adaptáciou na slovenské pomery. Divadlo vnímal ako zväzok všetkých javiskových zložiek. Rozčuľovalo ho vnímanie tvorcov, ktorí hovorili osobitne o réžii, o výtvarnej stránke, o hereckej tvorbe. Dramaturgiu vnímal ako tvorivú kolektívnu prácu s režisérom. To znamenalo, že sa obaja podieľali nielen na tvorbe inscenácie, ale aj na spoločnom výbere hry a témy, a teda aj na formovaní repertoáru. V herectve sa mu už zdali opotrebované klasické prístupy a preto túžobne volal aj po iných školách (napr. brechtovský systém): „*Mne dnes strašne chýba také divadlo súčasnosti, ktoré by bolo akýmsi umeleckým laboratóriom. Divadlo, ktoré by apriori malo pevný profil, kde by sa na súčasných hrách vyskúšali nové výrazové prostriedky adekvátne vnímaniu ľudí tohto storočia.*“¹⁹⁰

Palka bol racionalistický a modernistický režisér. Režisér odvahy a citu, veľkých tém, režisér plný rozporov, mág slovenskej pôvodnej drámy, divadelný rebel, večný experimentátor a prvolezec. Hnal divadlo svojimi myšlienkami a názormi vpred a pritom mu garantoval bezpečnosť a úspech. Ako povedal Stanislav Vrbka, bol to „*neúnavný hľadač vlastného výrazu a najvlastnejšieho poslania režijnej práce vôbec.*“¹⁹¹

¹⁸⁹ Palka, J.: In rozhovor. Košťalová, M.: *Čím je herec živý*. In Večerník, Bratislava. 21. X. 1979, s. 6.

¹⁹⁰ Palka, J.: In rozhovor. Vrbka, S.: *Iba o divadle*. In Film a divadlo. 15.12.1958, roč. 2, č. 23, s. 4.

¹⁹¹ Vrbka, S. 2013. *Súborné dielo II*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013, s. 71.

Mgr.art. Igor Timo : ...spev je jedna z kategórii, ktoré výrazne ovplyvňujú možnosti syntézy interpretácie...

...spev je jedna z kategórii, ktoré výrazne ovplyvňujú možnosti syntézy interpretácie...

Som pedagógom na Štátnom Konzervatóriu v Košiciach, kde piaty rok pôsobím na oddelení HDU /hudobno-dramatického umenia/ ako vyučujúci v odbore neoperný spev a ansámblový spev. V rokoch 2013/2014 som pôsobil na Akadémii Umení v Banskej Bystrici s rovnakým pedagogickým zadaním. Už počas doplnkového pedagogického štúdia sa mi podarilo aplikovať a overiť si nadobudnuté vedomosti v oboch uvedených predmetoch, preto som rád, že v štúdiu doktorandského programu môžem v mojom výskume pokračovať. Moje súčasné pôsobenie v troch oblastiach (pedagogické pôsobenie, štúdium doktorandského programu a divadelná prax), mi umožňuje dokonalú orientáciu v spomínaných troch zložkách, ktoré vytvárajú syntézu vedeckej práce, vďaka ktorej môžem k aplikovaniu teoretických a empirických poznatkov pristupovať “ z prvej ruky”. V našich zisteniach, sme prišli k jednoznačnému záveru: chýba nám komplexný pohľad na problematiku hereckého - neoperného spievania.

...chýba nám komplexný pohľad na problematiku hereckého neoperného spievania...

Z laického pohľadu si spievanie charakterizujeme ako obľúbenú ľudskú činnosť človeka. No keď sa problematike spievania začneme venovať odborne a podrobne, zistíme, že bádame v priestore, ktorý je záležitosťou individuálnych daností, fyzických a psychických dispozícií ako edukanta, tak aj edukátora. Z pohľadu histórie je preukázateľné, že sa názory na zvládanie hlasových zadaní líšia.

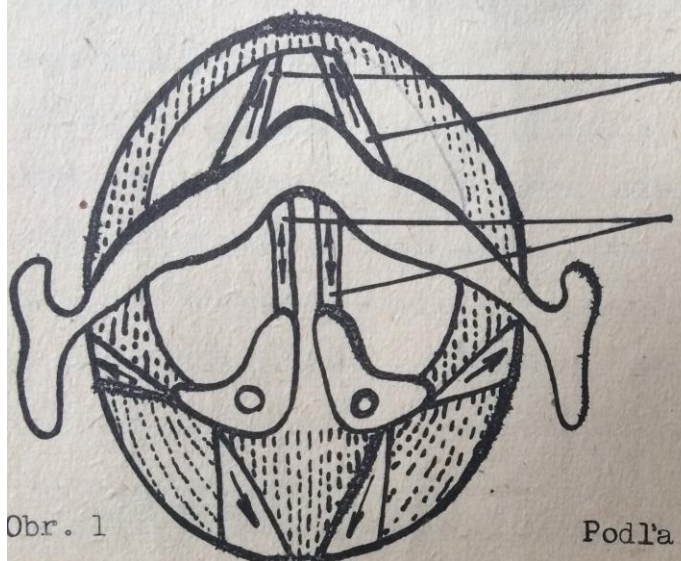
Napriek nevyjasneným čiastkovým pohľadom, ktoré sú predmetom neustálych diskusií o tom, čo je to vlastne spievanie, sa predsa len podarilo ujednotiť základné charakteristiky spievania a to vďaka medicínskemu prístupu k problematike. „Spev je špeciálna hlasová prax, ktorá je javom vyššej nervovej sústavy, charakterizovaná aj ako nervovosvalová činnosť, riadená mozgom“ (Kiml, 1989, s. ?).

• Hlasový aparát

Pre podstatu tvorenia spevného hlasu je potrebné poznať fyziologické usporiadanie hlasového orgánu. Veľmi mylne sa často tvorba spevného hlasu pripisuje orgánom, ktoré sa pri procese spievania síce zapájajú, tvoria však iba sekundárny proces voči hlasivkám samotným (bránica, pľúca, hlava). Jedine hlasivky určujú správnu hlasovú funkciu. Potrebná je však dokonalá koordinácia napínačov. Na obrázku, ktorý sme prevzali z publikácie Františka Tugendlieba *Hlasová výchova spevákov populárnej hudby* (Tugendlieb, 1979, s. 8), je zobrazený pohľad na svalový aparát hrtana.

Obrázok 1:

Pohľad na svalový aparát hrtana:



vonkajší napínač
(alebo falzetový)

hlasivkový sval
alebo vnútorný napínač
(napínač plného hlasu)

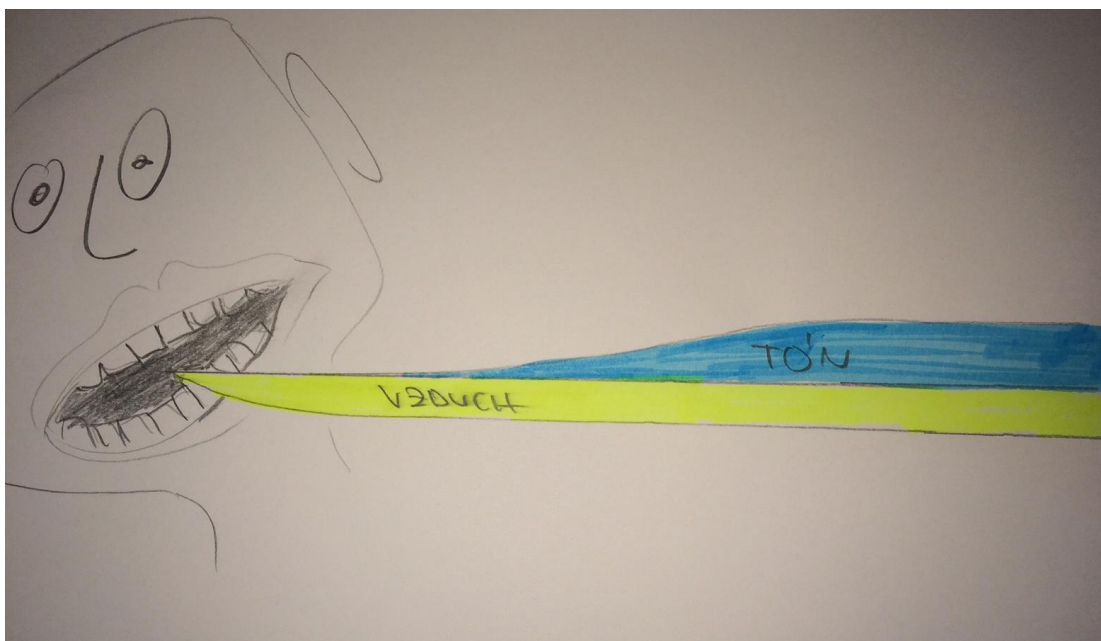
Obr. 1

Podľa Jana Hybáška

Za predpokladu, že fyziológiu hlasového aparátu ovládame, sme schopní s ním pracovať a narábať podľa potrieb a náročnosti zadaného diela, môžeme pristúpiť k samotnému spievaniu. Veľmi často podceňovanou témou je zanedbaná hlasová hygiena a prehliadanie pravidiel hlasovej životosprávy, ktoré vedie k hlasovej indispozícii, bohužiaľ v mnohých prípadoch aj k trvalému poškodeniu hlasového aparátu. Je potrebné si uvedomiť, že empirizmus a prakticismus pedagógov spevu, ktoré vychádzajú z vlastnej pedagogickej a profesionálnej praxe, ešte nemožno považovať za vedecký základ výučby spievania. Veľmi vítaná je preto spolupráca pedagóg – foniater, ktorá môže výrazným spôsobom prispieť k rozumnej a trvalej ceste za úspešným zvládaním hlasu, ktorý je najprirodzenejším hudobným nástrojom nás ľudí.

...grafické znázorňovanie vecí nehmotných je základom ich uchopenia...

Ako sa teda správne učiť spievať? Metódou, ktorú považujeme za nevyhnutnú pre správne pochopenie procesu spievania a ktorá sa nám v našom výskume vynikajúco overila je grafické zaznamenávanie si nadobudnutých úloh svojvoľným spôsobom...podstatné pri tejto metóde je zaznačiť si nadobudnuté. K zavedeniu tejto praxe nás motivovala definícia vedomosti "videné, pochopené, odskúšané"! Grafické znázorňovanie vecí nehmotných je základom ich uchopenia. Napríklad už len pri samotnom nasadení tónu sú nákresy nápomocné. Študent lepšie uchopí problematiku nsadenia tónu a nákres si pretaví do živej interpretácie. Nákres fungovaniu hlasového aparátu, mechanizmu vzniku



tónu.

.....najprv vypustíme vzduch, potom sa pridá tón. Tento proces sa udeje v milisekundách, ale podstata je jasná, ak tento postup interpret dodrží,

dosiahneme estetické nasadenie tónu, ktoré nieje krčovité, priškrtené a ktoré zároveň pôsobí prirodzene. Nami popísaný postup nasadenia tónu je aj najľahšou cestou ako sa "trafiť" v rámci intonácie do požadovanej polohy. Pri spomínanom krčovitom a nárazovom nasadení tónu sa presné ladenie stráca kontrole a nebýva výnimkou, že ten správny tón jednoducho netrafíme.

Samozrejme, že pri vypätých situáciách – kde je spievanie v danej chvíli druhoradé je možné nasadiť tón v tej istej chvíli ako človek otvorí ústnu dutinu, no hovoríme o extrémnych prípadoch, ktoré sú väčšinou závislé od momentu predstavenia.

Ansámblové spievanie – priestor bez kompromisov

Ansámblový spev

Ansámblové spievanie považujeme za nadstavbu spievania, pri ktorého predvádzaní považujeme zvládnutie základných vedomostí a zručností spievania za samozrejmé. Za posledných päť rokov sme mali možnosť ansámblové spievanie vyučovať na strednej škole štátne Konzervatórium v Košiciach. No popri štúdiu doktorandského programu sme mali možnosť tú istú učebnú látku implementovať aj na Akadémii Umení v Banskej Bystrici, kde sme dospeli k týmto poznatkom. Všetkým problémovým – spievajúcim adeptom herectva sa vylepšila intonácia!!! Intonácia je otázkou presne zaspievaných tónov, ktorých základnú melodickú linku máme danú v notovom zápise. Očakávali sme zlepšenie, ku ktorému došlo aj u problémových adeptov.

Za našu relatívne krátku dobu pôsobenia v učiteľskom kruhu hlasových pedagógov sme výskumom zistili, že každý spievajúci člen ansámblu bol vystavený novým skutočnostiam a podmienkam, v ktorých sa spevák vedome či nevedome prispôsobuje novému prostrediu, v ktorom doteraz nespieval. V jednom momente musí dbať na mnohé faktory, ktoré ovplyvňujú jeho interpretáciu. Viachlasné spievanie kolegov, udržanie si svojej vlastnej speváckej linky, viac interpretov logicky produkuje aj viac zvukových impulzov, ktoré narúšajú vnímanie seba samého, prípadne výrazne eliminujú vnímanie sa vnútorným uchom. Táto činnosť si vyžaduje nesmiernu dávku koncentrácie!!!

Dosiahnuté výsledky prispeli k celkovému zlepšeniu speváckej interpretácie. Daný jav sme sledovali dva školské roky, počas ktorých sme odučili viac ako 120 hodín ansámblového spievania na Konzervatóriu v Košiciach a v oveľa menej intenzívnejšom vyučovaní aj v Banskej Bystrici (5-ty ročník AKU Banská Bystrica). Fenoménom v ansámblovom spievaní je konfrontácia medzi členmi speváckeho zboru, kde dochádza k automatickému porovnávaniu medzi speváckmi. Okrem už spomínaných... za určujúce faktory, ktoré daný jav spôsobujú, môžeme považovať totožné

zadanie spevovej linky, rovnaké pokyny pri zvládaní dynamiky prednesu piesne, spoločné temporytmické úlohy. Študent má vo svojich pridelených zadaniach neľahkú úlohu a síce byť počutý, no zároveň brať na vedomie prednes kolegov. Poznáme prípady, kedy pri rozdielnej dispozícii študenta jeden prekričí ostatných a pri poukázaní na prílišnú intenzitu má problém s ovládaním hlasitosti vlastného prejavu. Vo vyučovacom procese ansámblového spievania dochádza k mnohým sťaženým momentom, kedy je nevyhnutné vedieť prispôbiť sa.

Nedostatočné ovládanie svojej vlastnej speváckej linky môže mať poškodzujúci dopad na celkové spievanie zborového telesa. Zažili sme situáciu, kedy sa nám nedarilo “zladit’” rozdelené hlasové party do uspokojúcej podoby. Zakaždým zlyhal niekto iný a zakaždým v odlišných chvíľach spievaného diela. Keď sme sa na vzniknutý problém opýtali samotných študentov, nedokázali zadefinovať kolíznú situáciu a vyvodit’ z nej ponaučenie. Rozhodli sme sa preverit’ každého člena speváckeho zboru zvlášť, nech zaspieva vlastnú spevácku linku bez ostatných členov a zistili sme, že jednotlivci majú problém zvládnuť vlastné sólové melódie bez ohľadu na potenciálne rušivé faktory. Ako potom môže fungovať spevácky súbor ako celok, ak nedokážeme udržať svoje vlastné spievanie jednotlivo? Postupné preverovanie zvládnutia speváckej linky členov súboru malo nielen ujasňujúci dopad nášho problému, ale aj výchovno-motivačný efekt, kedy členovia ansámblového zboru sami pred sebou zistili, ktorí svoju linku ovládajú a ktorí nie. Už na nasledujúcej hodine došlo k výraznému zlepšeniu vo všetkých partoch viachlasného spievania. Ďalším faktorom je individualita študenta, rozdielnosť v sústredení, v príprave, hodnota adverzného, inteligenčného, emocionálneho a kreatívneho kvocienta, špecifiká žiaka krátko dvadsať osobností, ktoré sú súčasťou vyučovacej hodiny.

Výsledok výskumu je teda jednoznačný: vplyvom vystavenia spievajúcich adeptov herectva zložitejším podmienkam, sa ich spievanie vycibří, ujednotí. Vytvorené podmienky totiž nútia adepta herectva pri spievaní mobilizovať predstavivosť o spievanej melódii, sústredenie sa na vlastnú spevovú linku a v neposlednom rade sa stretávame s tzv. viacplánovým – vnímaním melódií.

Počiatkové štádium novej piesne sme audiovizuálne zaznamenali zámerne, aby sme po niekoľkých skúškach mohli pozorovať rozdiel v jej interpretácii.

- **Metódy vyučovania spevu - osnovy**

Skôr ako zvolíme metódu – logický plánovitý postup – v našom prípade výuky spievania, mali by sme si zadefinovať, čo je vlastne naším cieľom?

Je to vyškolenie speváka? Čo to znamená? Pochopenie mechanizmov spojených s hlasovým aparátom? Kombinácia vedecko-umeleckého poznania a jeho prenesenie do spôsobu a interpretácie piesní?

Napriek tomu, že sme ako pedagógovia v službe výuky spevu krátko, dovolili sme si zadefinovať vlastný cieľ, ako herca-pedagóga. Za najpodstatnejšiu vec nášho bádania a výskumu považujeme určiť používanie správnej metodológie ku pripravenosti adeptov herectva na budúcu prax a to do momentu, kedy naši absolventi budú sami schopní zvládnuť zadanie, ktoré ich v reálnom živote postretne. Vytýčenie nášho cieľa sa opiera o skúsenosti z vyučovacieho procesu, kedy študenti spevu nedokázali v nami pripravených dotazníkoch opísať základné teoretické postupy, ako pristúpiť a v budúcnosti pristupovať k analýze, nácviku a interpretácii piesní.

3.ročník , Modelová situácia:

Po ukončení stredoškolského vzdelania, absolvovaní maturitnej skúšky sa ocitnete v praxi. Ako pristúpite k novému zadaniu – zvládnutiu interpretácie a osvojenia si nových piesní. Opíšte postupy a metódy na uchopenie a zvládnutie zadaného materiálu.

Reakcie študentov na zadanú modelovú situáciu potvrdili, že študenti neovládajú základné konštrukčné postupy piesňovej analýzy a teda postup pri práci so zadaným dielom. Z dvadsiatich dotazovaných iba v dvoch prípadoch bola spomenutá práca s dychom, a iba v jednom prípade boli

zadefinované miesta, ktoré je potrebné si určiť ako miesta nádychu.

Iba v jednom z dvadsiatich prípadov boli spomenuté "kritické miesta". A to sme mali do činenia so študentami dvoch ročníkov od seba vývojovo odstúpených dva roky (3.roč a 5.roč).

Výsledok výskumu:

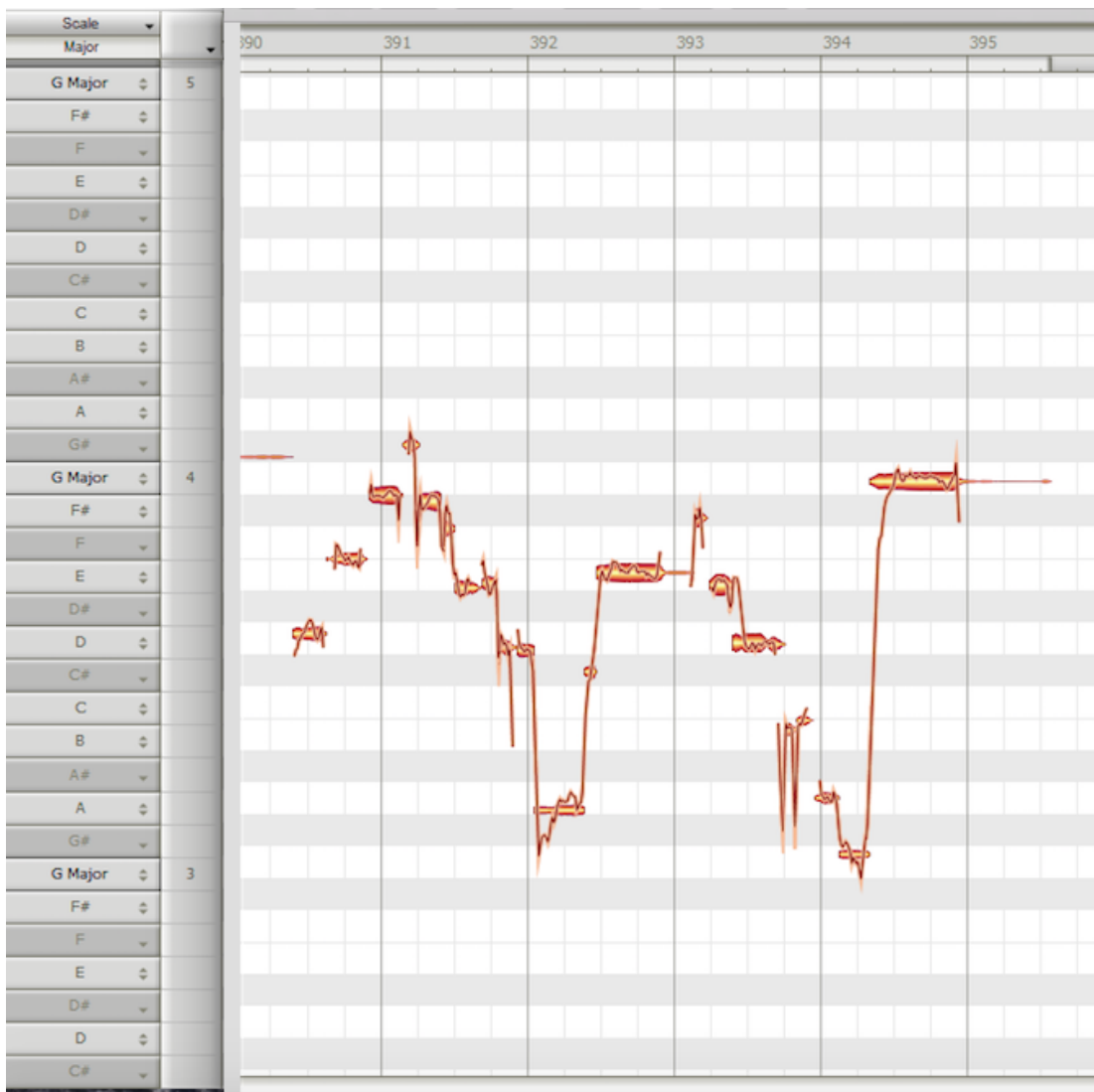
Príčinu neschopnosti zadefinovať prístup k novým zadaniam je možné vidieť vo viacerých rovinách. Naš výskum ukazuje jasne, že interpretácia piesní, ktorá je prezentovaná na akademickej pôde adeptmi herectva v rámci semestrálnych skúšok, sú výstavnou záležitosťou samotných pedagógov. Riziko všetkých pedagógov je teda jasné. Učíme spievať spôsobom, ako by sme to zaspievali my sami? Alebo hľadáme prirodzený prejav našich adeptov a z pohľadu skúseností a vedomostí sa snažíme poukázať na ich vlastnú možnú cestu? Na túto otázku by si mal odpovedať každý pedagóg skôr, ako si vytýči cieľ vyučovania, prípadne celých učebných osnov. Naším cieľom výskumu je však chvíľa, kedy sa adept nachádza už v praxi, mimo pedagogického vedenia. Naš výskum sa zameral aj na oblasti, ktoré potvrdzujú absenciu hlasových pedagógov v profesionálnych divadlách, čo len utvrdzuje naše stanovisko, že študent po opustení vzdelávacej inštitúcie musí disponovať takými vedomosťami, ktoré ho dostatočne kalibrujú pre budúcu prax a hlavne jeho samostatnosť v príprave a následnej interpretácii piesní.

Implementácia technológií v neopernom speve...

Čo je merateľné, je aj hodnotiteľné. Dobrá správa pre nás pedagógov, horšia, pre našich študentov. V sezóne 2014/2015 sme začali skúmať možnosť hodnotenia interpretovaných piesní prostredníctvom odchýlok realizovaného (zaspievaného) od 100%-tnej cesty intonovaného zadania...Medzi pedagógmi na vzdelávacích inštitúciách dochádza k nepríjemnej konfrontácii, z pohľadu hodnotenia výkonu a interpretácie zaspievaných diel. Záverečné skúšky, alebo semestrálne zadania nie sú hodnotené v závislosti od dotyčného výkonu, ale z pohľadu celkovej práce na hodinách počas školského roka, dochádzka, samostatnosť študenta, pripravenosť na hodiny a od mnohých faktorov sprevádzajúcich štúdium. Naším zámerom je však zmeniť tento spôsob hodnotenia, nakoľko je irelevantný a vôbec nezodpovedá momentu interpretácie prezentovaného diela. Naš názor sa odvíja od praxe v divadlách kde divák má možnosť vidieť a hodnotiť predstavenie v daný moment a vytvára si názor len na základe už hotovej prezentácie a nie podľa toho, kto ako pristupoval a napredoval počas procesu naštudovania úlohy.....v priestoroch mimo školy dochádza ku konfrontácii s reálnym svetom, kde sa interpret hodnotí len podľa predvedeného výkonu, ktorý ale zďaleka nemusí byť v zhode so štúdijným hodnotením študenta pedagógom....

Preto pracujeme na technológii, ktorá vyhodnotí presné odchylky tzv. falošné miesta, vypočíta kvocient odchylky a v rámci navrhovanej škály limitov presne ukáže v akej kondícii sa interpret z pohľadu "ladenia" nachádza.....

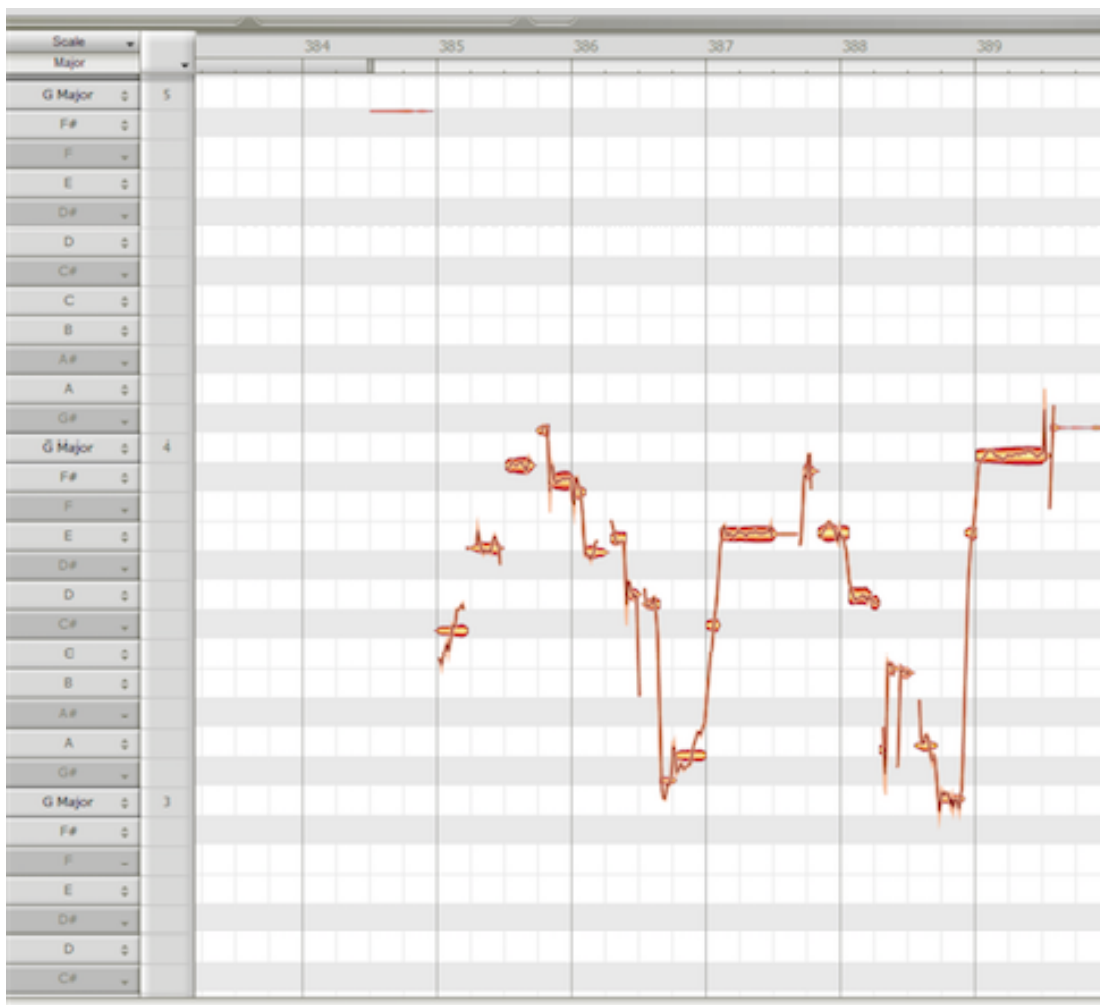
Ako príklad uvádzam naspievanie piesne "Včielka Mája" v jej grafickej - už počítačovým programom zaznamenatej verzii.



uvedený graf veľmi jasne znázorní a odmeria priestor v ktorom sa spievaná melódia nachádza a ako ďaleko, prípadne ako presne by zadaná melódia mala vyzerať. Je to nekompromisný spôsob, ktorý dokáže eliminovať dohady či náš student odspieval falošne, slušne, alebo bravúrne....

Úvodom tejto práce sme spomínali opodstatnenosť grafického znázorňovania spevu a intonácie, resp. zaznamenávanie si úloh, prípadne pohybov melódie - intonačných vzdialeností.... Vyššie uvedený graf nám len potvrdil relevantnosť nášho presvedčenia, nakoľko po vzhliadnutí tohoto grafu študentom, hmatateľnejšie znázornený priestor spievania lepšie pochopil a už na druhý pokus zaspieval s menšími odchýlkami a s presvedčivejším ladením.

Viz. graf 2



Ďalším z nášho pohľadu neprebádaným priestorom z pohľadu neoperného spevu a celkového hlasového prejavu interpretá je identifikovanie frekvencií hlasu adepta.

Na základe škály a zloženie frekvenčného rozpätia je možné predurčiť zvučnosť a dosah hlasového fondu adeptov herectva a hereckého spievania.....

V práve začínajúcom roku výuky 2015/2016 spustíme monitoring frekvencií hlasu študentov a uvidíme čo prinesie naša ďalšia etapa výskumu...

Mgr.art. Karol Čičmanec 5.1 Návrat k originálom

Výrazný posun nastal v oblasti inscenovania slovenskej klasiky a to nielen na profesionálnych, ale aj na ochotníckych scénach. Diela slovenskej klasiky boli do tej doby inscenované skôr ako pietny akt starých čias, no režiséri Miloš Pietor a Ľubomír Vajdička dokázali, že dramatici našej klasickej spisby nie sú len spomienkou na staré časy, ale autormi hodnotnými dať podnet súčasnosti. Pietorova inscenácia Tajovského Statkov - zmätkov v štúdiu Novej scény (1972) a Nový život v činohre SND(1978), Vajdičkove naštudovania Palárikovho Inkognita(1974) v Martine, ale najmä nová podoba naštudovania tohto textu v štúdiu Novej Scény (1979), taktiež martinská inscenácia Chalupkovho Kocúrkova (1978), jeho návrat k Hollého Kubovi (1981) priniesli nové, dovtedy nevídané črty. Slovenský divadelníci a diváci sa dokázali pozrieť na svoju minulosť s úsmevom, nadhľadom, ale aj kriticky s istou dávkou sarkazmu. Ľubomír Vajdička prišiel s novým reálnejším pohľadom na tieto diela a svoje umelecké videnie pretavil do konceptov a realizácií svojich inscenácií. Kriticky sa pozastavil nad slovenskou povahou, národnými črtami a tradíciou čo signalizovalo, že národ dozrieva a smeruje k typu moderného národa, ktorému už sentimentálne podoby nemusia byť nevyhnutne vlastné. Inscenovanie slovenskej dramatickej klasiky po roku 1970 patrilo všeobecne k mimoriadne produktívnym a podnetným úsiliam slovenského divadelníctva a to predovšetkým preto, že sa v nich slovenskí divadelníci pokúšali oslobodiť od závislosti na literárnom chápaní drámy a divadla. V období pred rokom 1970 bola dráma vnímaná ako súčasť literatúry, ktorú divadlo takpovediac oživovalo. Príbeh, tému a problematiku slovenskej dramatiky chápala najmä literárna kritika na pozadí slovenskej klasickej prózy ako variant či doplnok. Charakteristickým javom pre toto obdobie bol nový inscenačný pohľad nastupujúcej režisérskej generácie a návrat k originálom. Zbavovali sa nespočetných úprav a snažili sa dôverovať dielu, mysleniu starších slovenských autorov. Ukázalo sa že diela týchto autorov nepotrebujú nespočetné literárne úpravy, ale odkrytie skutočných významov zakódovaných v pôvodnom texte. Znamenalo to predovšetkým odkrývanie nových sociálnych a spoločenských problémov a teda podnetov, ktoré ich vznik podmienili a oživil. Výsledkom toho bolo, že za najlepšie inscenácie slovenskej klasiky boli považované tie, ktoré do textov nič nedokladali, ale vracali sa k jadrú ich výpovede a zároveň sa odvracali od pôvodnej inscenačnej tradície. Táto v mnohých prípadoch nevychádzala zo skutočných myšlienkových prúdov, ale len starú formu obohacovala o herecký a scénografický materiál a vznikali tak inscenácie, ktoré síce pobavili diváka, no boli myšlienkovy sterilné. Slovenské divadelníctvo získalo nový nadhľad nad selankovito videnou problematikou svojho ľudu a zaujalo kritický postoj k negatívam jeho života. Veľký význam to malo predovšetkým preto, že sa tak podarilo oživiť diela klasikov tak, že ich konflikty a kritika sa stala súčasťou a aktuálnou. Diela slovenského klasického odkazu tak úspešne reflektovali na minulosť národa, oslovili vtedajšieho diváka a to s výhľadom na minulosť, prítomnosť a budúcnosť.

Ako bolo spomenuté výrazný posun v tomto období nastal v inscenovaní slovenskej klasiky aj na ochotníckych scénach. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa ochotnícke divadlo na Slovensku svojou modernou scénografiou, výkladom dramatických predlôh taktiež pozoruhodným herectvom stalo istým fenoménom. Ako spomína Vladimír Štefko v zbierke svojich recenzií:

„Režisér Peter Scherhauser nazval v týchto časoch ochotnícke divadlo divadlom väčších možností. Malo širší priestor, ležalo viac bokom štátnej pozornosti, pôsobilo v ňom mnoho mladých a začalo – čo je mimoriadne dôležité – intenzívne a po novom spolupracovať s profesionálmi. Tí neprichádzali k amatérskym javiskám ako inštruktori, ktorí pred festivalom majú kozmeticky upraviť inscenáciu a vtláčať do ochotníkov čosi z profesionálnej skúsenosti či rutiny. Medzi ochotníkov prichádzali profesionálni režiséri (Ľ. Vajdička, J. Pražmári, R. Polák), ale aj herci s režijnými ambíciami (Bednárík, Paulovič, Bzdúch, Gazdík a i.), aby so svojimi priateľmi (úmyselne používam tento termín) stvorili nové a iné divadlo. Napr. aj také, ktoré im divadelná prevádzka

a štátny dozor neumožnili v materských inštitúciách.”(V. Štefko- Svedectvá o divadle, str. 30)

Výsledky za ktorými stáli spomínaní divadelníci konkurovali svojou invenciou a originalitou. Za zmienku nepochybne stojí divadlo zo Zelenča stvorené hercom a neskôr režisérom domácim i svetovým, Jozefom Bednárikom, ktoré sa doslova stalo legendou. Taktiež kritická obec mimoriadne zvýšila úroveň hodnotení ochotníckych inscenácií na dobre vybudovaných festivaloch s logickým postupovým kľúčom. V tlači sa čoraz častejšie začali objavovať kritiky, hodnotenia a recenzie. Podstatné je, že v tomto dvadsaťročí už možno hovoriť o jednej divadelnej kultúre, skladajúcej sa z dvoch vetiev –profesionálnej a amatérskej, pričom ani jedna z nich nie je zaradená do nižšej kvalitatívnej skupiny. Tieto dve vetvy spájaj jeden spoločný aspekt, lepšie povedané zreteľ. Vízia moderného obrazného divadla, spoločenskej kritiky a mapovania človeka ako predmetu i podmetu spoločenských pohybov. Tento stav signalizoval, že divadlo odhodlane stratilo záujem oživovať a pasívne materializovať autorov text, skôr tendenciu ho interpretovať. Slovenské divadlo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov možno bez okolov nazvať tvorivým dialógom vedeným medzi centrom i mimo bratislavskými divadlami. Dialógom medzi generáciami a generačnými vrstvami vo vnútri umeleckých súborov. Mimoriadne plodná bola spolupráca režisérov (Miloš Pietor a Vladimír Strnisko na Novej scéne, Ľubomír Vajdička a Ivan Petrovický v Martine, Jozef Bednárik a Ján Kákoš v Nitre). Pozoruhodným z pohľadu inscenovania slovenskej klasiky bol Roman Polák, ktorý originálne pripravil viacero novátorských inscenácií, ktoré lámali konvencie interpretovania klasiky v Martine , Bratislave, ale aj vo svete. Do svojich inscenácií vniesol realitu smerujúcu ku groteske. Jeho inscenácie nútili diváka vnímať hru ako základnú existenčnú podobu polôh ľudského života. Pokiaľ sa pozeráme na slovenské divadelníctvo z pohľadu inscenovania slovenskej klasiky, konkrétne hier z dedinského prostredia, možno hovoriť o svojráznosti a návrate k originálom. Už roky nie je inšpiráciou len takzvaný ľudový život, ale skôr predstava ako by takýto život vyzerat mal. Skutočnosťou je, že spomínaný život dedinského človeka zobrazovaný autormi diel slovenskej klasiky už reálne vo svojich vonkajškových formách neexistuje. To je aj jeden zo zásadných argumentov slovenských divadelníkov. Ibaže táto téma je podstatne zložitejšia.

Mnoho z toho čo vo svojich dramatických dielach zachytil napríklad Jozef Gregor Tajovský alebo Jozef Hollý, konkrétne v oblasti ľudských vzťahov, predsa len ostalo.

V súčasnosti sa málokto touto problematikou zaoberá vážnejšie, dôsledkom čoho je fakt že v tej dobe už desaťročia prekvitlo gestické klišé, patriace kedysi dávno presne stanovenej typizovanej galérii postáv. Poznatok z akéhosi fixovaného obrazu v očiach inscenátorov a obecenstva a nie zo skutočnosti univerzalizmu vzťahov a situácií. Dôsledkom toho je, že takéto výrazové prostriedky sú pre tvorcov použiteľné v inscenáciách vulgárne sociologizujúcich, ornamentálnych utekajúcich od podstaty výpovede toho – ktorého autora. Typický príklad je tvorba Ferka Urbánka. Na jeho diela sa zabúda, ale v princípe jeho optiku možno cítiť v dielach podstatne kvalitnejších autorov. Proces návratu k originálom reálne v slovenskom divadelníctve existuje, dôkazom čoho je napríklad inscenácia režisérky Magdy Husákovvej – Lokvencovej na Novej scéne (1964) Chalupkovo Všetko naopak, predovšetkým však spomínané inscenácie Ľubomíra Vajdičku v Martine a Miloša Pietra na Novej scéne. Netreba však zabúdať na réžie Petra Jezného vo Zvolene a to konkrétne Tajovského jednoaktovky (Matka, Hriech, Tma - 1972). Podrobnejšie o dielach niektorých spomínaných tvorcov budeme hovoriť v nasledovných kapitolách.

6 Súčasný výklad klasickej dramatiky v inscenáciách Ľubomíra Vajdičku na martinskom javisku

Ľubomír Vajdička bol súčasťou tvorivého kolektívu martinského divadla od roku 1968, keď ho angažoval vtedajší umelecký šéf Miloš Pietor. Bol čerstvým absolventom divadelnej vedy na

Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Miloš Pietor odhadol Vajdičkov talent, dôkazom toho je a dnes to už môžeme povedať, dlhá a z veľkej časti úspešná režisérská kariéra. Výraznejšie sa prejavil už ako študent vysokej školy ako režisér amatérskeho súboru OB Nivy v Bratislave. Jeho réžie, ako napríklad Sachsove Samopašné hry, Macchiaveliho Mandragora, alebo Čechovov Medveď sú dodnes považované za veľmi úspešné. Už v týchto zdanlivo amatérskych podmienkach dokázal presvedčiť, že má zmysel pre úprimný a originálny výklad divadelnej predlohy. Rozborom dramatického textu, prácou s hercom a schopnosťou priestorovo vidieť a myslieť sa zapísal do divadelnej histórie danej doby. Vajdička bol v martinskom divadle považovaný za veľmi talentovaného, no zároveň opatrného a voči súboru ostýchavého režiséra. Táto vlastnosť mu z väčšej časti zostala dodnes a je zaiste považovaná za kladnú. Jeho prvá réžia slovenskej klasiky na doskách profesionálneho martinského divadla, Stodolova Marína Havranová, nebola nijako považovaná za mimoriadny umelecký počin no napriek tomu dosiahla na tú dobu pozoruhodných 45 repríz. Keď sa pozrieme do minulosti, Vajdička sa inscenovaniu slovenskej klasiky spočiatku ako keby vyhýbal. S amatérskym súborom OB Nivy v Bratislave dosiahol úspechy, ale neboli to diela slovenských autorov, ktoré inscenoval. Pravý podnet vychádzal z prirodzených potrieb Martinského divadla, keďže tieto diela boli osvedčenými diváckymi titulmi, v diapazóne zájazdového divadla. Keď prišiel rad naňho, ako po rokoch priznal, vehementne protestoval a dokonca podal výpoveď, ktorú po dohovárani starších kolegov stiahol. Jeho záujem o slovenskú klasiku bol teda spočiatku nanútený a nie prirodzený.

6.1 Ján Palárik – Inkognito, sezóna 1970-1971

Po troch rokoch pôsobenia Ľubomíra Vajdičku v martinskom divadle siahla dramaturgia prekvapivo po Palárikovi. Národná politická a osvetová misia, ktorú uvedomele Palárik pretavil do svojich veselohier začala v druhej polovici dvadsiateho storočia, strácať v hľadiskách profesionálnych divadiel svojho adresáta. Režiséri sa k nim vracali ako k naivnému, milému, no napriek tomu blízkeho obrázku zidealizovaného života nášho ľudu z obdobia, keď žil v biede, porobe a utešoval sa len veľmi vzdialenými nádejami. Jeho veselohry boli inscenované v mnohých polohách. Najčastejšie ako buditel'ské, vlastenecké so spevmi a tancami. Tiež ako predstavenia nečisté, pospájané z rozvláčnych statických folklórnych výstupov. V martinskom divadle naštudoval Palárikovu veselohru Inkognita Ľubomír Vajdička v sezóne 1970/71, celkom nezávisle na tomto pietnom a pomaly aj akademickom vzťahu k Palárikovej dramatiky. Hoci to znie paradoxne, rozhodol sa pre tento postup práve kvôli svojej viere v divadelné a umelecké hodnoty Palárikovho textu. Vajdičkov režisérsky výklad si tento krát vyžadoval radikálny zásah do textu. Pre vytvorenie dynamickejšej dejovej línie boli rázne škrty a úpravy nevyhnutnosťou. Komické figúrky tejto veselohry, ako sa tradovali v inscenačnej tradícii do tej doby, zrazu pôsobili ako realistické typy so značným satirickým akcentom. Takýmto výkladom nadobudli prekvapujúco živé psychologické črty a vnútorný život. Pokusy vidieť slovenskú klasiku inak, než ako farbotlačový obrázok, sú ale staršie a je príznačné, že sa objavovali ako na profesionálnom, tak na amatérskom javisku. V roku 1964 sa režisérka Magda Husáková Lokvencová pokúsila o Chalupku na Novej scéne / Všetko naopak/ ako o grotesknú podobu minulosti i prítomnosti. Vajdičkova predstava o slovenskom malomeste bola tiež značne iná. Keď ako spomína „vyfasoval“ Inkognito, musel si zodpovedať viacero otázok. Palárikove Kocúrkovo sa ničím nelíši od Chalupkovho. Keďže kosci a hrabáčky s ktorými sa stretne Ján Jelenský v hostinci prišli z poľa, nebudú vo sviatočnom kroji, ak sedia v krčme tak nepijú minerálku a podobne.

„Radný pán Potomský veru nie je len divadelný intrigán, ale veľmi nebezpečný vydrídich, ktorý v surovom jednaní s hostinským Špitzerom – veď ho aj surovo zdrapí pod krk – bezočivo zneužíva svoje postavenie. Pani Sokolová (N. Hejná), zaťatá, tvrdohlavá húževnatá žena tiež nie je len lacnou komickou figúrkou. Život ju čosi naučil a všetko sleduje so skúmovou nedôverou a ženskou razantnosťou. Ale ani pri takých epizódnych figúrkach ako sú kosci, ktorí najviac zvädzajú k folkloristickému poňatiu, nerezignuje režisér na ozvlášťujúci a pravdivý realistický detail. Z poľa prichádzajú do krčmy urobení, unavení, uzavretí do seba, zasmušilo pozorujúc

situáciu. Drábi sa tu arogantne potlkajú, služobnú horlivosť iba lajdácky predstierajú. Celá inscenácia tak získava na životnej vierohodnosti, dravosti a dramatickosti.“¹⁹²

Pre Vajdičkovu koncepciu Inkognita navrhol s veľkým porozumením Jozefa Ciller simultánnu scénu. Táto tak umožnila divákovi sledovať dve dejové línie na jednom javisku paralelne. Hrubé dosky v krčme ako v maštali, všade trčiaca slama, žľab na močovku. Interiér u vdovy Sokolovej viac pripomínal dedinu ako mesto. Tieto scénografické prvky napovedali divákovi, že obraz Palárikovho sveta bude ďaleko vzdialený idealistickému predstavovaniu Slovákov. Ciller tak odstránil kulisu a inscenácia nadobudla okrem vizuálneho efektu aj dynamiku. Pravdepodobne na základe skúsenosti s Inkognitom Vajdička tvrdí, že inscenovanie akejkol'vek klasiky by nemalo byť útekom do minulosti, ale skôr výletom, výpravou, z ktorých sa dajú priniesť do súčasnosti živé témy. Tvrdí, že odležaná, časom preverená klasika tak nebila do očí tým, čo dávali pozor, ale za to občas podráždila tých, čo mali inú predstavu o holubičom slovenskom ľude. Napriek tomu že diela Tajovského, Palárika, Chalupku, Hollého boli v tej dobe doménou najmä ochotníkov svoj vzťah ku klasike obhajovať nemusel. Vajdičkov záujem o inscenovanie slovenskej klasiky mu teatroológovia nevyčítali aj preto, že udržiavanie odkazu minulosti bolo jednou z doktrín socialistickej kultúry a štátom potvrdená povinnosť profesionálnych divadiel.

6.2 Jonáš Záborský – Najdúch, sezóna 1972-1973

Ako svoju tri stú premiéru za dvadsať deväť rokov svojej profesionálnej existencie uviedlo martinské divadlo veselohru Jonáša Záborského Najdúch. Svoj vzťah k dielu tohto klasika a rodáka zo Záboria prezentovalo divadlo tým, že to bola už druhá inscenácia za spomínané obdobie. Režisér Vajdička siahol po tejto predlohe, pretože bol presvedčený, že je povinnosťou každej generácie divadelných tvorcov zaujať stanovisko k národnej klasike. Opäť nevybočil z línie svojho inscenačného princípu a snažil sa inscenačný tvar posunúť myšlienke autora a jeho pohľadu na zobrazovanú realitu. Pôvodný originál škrtal len veľmi opatrne a nebol konzekventný ani v jazykových úpravách. Bol si vedomý rizika, že štruktúra tejto Záborského hry nie je veľmi viazaná na zákony dramatického umenia, ale je skôr inšpirovaná vrstevnatosťou spoločnosti, čo prirodzene v dramaturgickej výstavbe textu zohrávalo nie vždy pozitívnu úlohu. Bol presvedčený, že práve v tejto inscenácii sa mu podarilo tento problém preklenúť a že v prístupe k Záborskému je nutné siahť aj po istých dramaturgických zásadoch v texte, ktoré ale neochudobňovali bohatosť rozvrstvenosti Záborského sociologického pohľadu. Krutá pravda v spoločenských vrstvách mala byť východiskovým momentom tejto Vajdičkovej inscenácie. Ďalším dôvodom prečo siahol práve po tejto predlohe bolo, že si uvedomoval aká vďačná oblasť pre tvorbu sú práve diela slovenskej klasiky a dramatiky, vo vzťahu k divákovi, nezávisle na generáciách a spoločenskom rozvrstvení. Bol presvedčený že práve tieto diela vzbudzujú záujem o tieto predstavenia. U hier, ktoré boli publiku tak známe, dochádzalo k vzácnej jednote divadelného obecnstva, ktorá bola potrebná pre tvorbu a vznik inscenácií. Vzhľadom na to, že sa jednalo o text, ktorý bol publiku dobre známy, publikum tak malo možnosť lepšie hodnotiť a posudzovať divadelné predstavenia. Vajdička považoval každú divadelnú predlohu za polotovar, ktorý oživa nie v rukách režiséra, ale v rukách všetkých javiskových tvorcov, že text predlohy oživa až na javisku a je potrebné, aby sa k textom povedzme našich menej skúsených klasických autorov pristupovalo citlivo a so skúsenosťami, ktoré nám dalo moderné divadlo a jeho progres v 20. Storočí. Tvrdil, že sa texty majú prenášať na javisko veľmi citlivo, nie ako pôdorysy pre režisérske exhibície, ale aby sa všetky zložky divadelného výrazu sústredili na odovzdanie najživotnejších elementov klasického textu. Pre Vajdičku bol Najdúch zlým svedomím všetkých spoločenských vrstiev, ktoré s ním prechádzajú do styku a zároveň katalyzátorom pre objavovanie ich pravej vnútornej podstaty. Teda malé dieťa, ako zvädzajúci fakt smerom k sentimentalite, no najmä ako priestupok, ku ktorému mnohý zaujímajú stanovisko. Kritika tvrdila, že Vajdičkov koncept smeroval k zreálneniu a zdrsneniu pohľadu na túto inscenáciu. Problémy nastali pri dôkladnejšom pohľade na samotný základ tejto predlohy. Záborský

¹⁹² Štefan Šugár, Smena 12. 5. 1971

napísal túto hru takpovediac ilustračnou metódou. Zvažoval skôr dramatickosť bez tendencie strážiť proporcie. Postavy vykreslil v situáciách z prehnutého panského sveta, na pozadí ktorého stojí v rámci politickej ideológie slovenských vzdelancov nespokojný ľud, na čele s farárom Kozákom. Až od tohto momentu autor rozvíja v útržkovitých scénach samotný príbeh Najdúcha. Vajdička akcentoval takéto vyznanie hry, ale nepodarilo sa mu vložiť túto myšlienku do všetkých situácií a postáv a dramaticky ich naplniť. Podľa tohto tvrdenia mala inscenácia nevyrovnaný rytmus a miestami ospalivé tempo. Režisér upustil od modelovania plastických minucióznych charakteristík postáv, sústredil sa na príbeh demonštrujúci poklesky človeka v istých situáciách, dôsledkom čoho bolo, že kroky javiskových hrdinov viedla autorova vôľa a nie logika situácie.

*„Ukázalo sa, že na Záborského originálny text (Vajdička škrtmi zasahoval len na troch miestach) niet spoliahnutia. Ak sa má v plnej hĺbke myšlienka a v celej nahote problému hrať táto hra, musí sa upravovať dramaticky a fabulačne zhutniť.“*¹⁹³

Vajdička sa v tejto inscenácii nesústredil na presnú diferenciáciu postáv, nehľadal kladných a záporných hrdinov, skôr v zhode so Záborského ľudským než autorským založením, vynášal viac na povrch nedostatky, neduhy a usiloval sa z nich vyťažiť smiech. Jeho režijná interpretácia rešpektovala a dosť úzkostlivo sa pridržiavala toku hry, bolo možné ju považovať za paralelu k autorskému zámeru. Napriek tejto snahe bol jeho Najdúch kritizovaný. Vyčítaný mu bol rad nedostatkov režijného a dramaturgického charakteru a mal preňho slúžiť ako ponaučenie. Najdúch si síce získal obdiv u divákov, no odborná kritika tento krát inscenačný princíp so zaváhaním akceptovala a to aj napriek vysokej reprízovosti a vypredanému hľadisku.

*„Nuž martinský Najdúch sa vybral po dobrej ceste, no pre celý rad nevyriešených problémov dramaturgicko-režijnó–hereckých nedošiel do cieľa. Priniesol však niekoľko poučení.“*¹⁹⁴

Dôležitým komponentom tejto ambicióznej inscenácie bola brechtovská scéna Jozefa Cillera, ktorej dominantou boli vysoké drevené dvere, ktoré otvárali mizanscény každého dejstva, riešené minimalistickým náznakom, ale v realistickom predmetovom zobrazení. Otváranie a zatváranie dverí sa v priebehu inscenácie postupne stalo iba mechanickou nutnosťou a zbavilo tak scénu možnosti pôsobiť časťou svojho potenciálu aj metaforicky, otvorením na začiatku a zatvorením na konci. Tento scénografický prvok umožňoval divákovi veľmi detailne nazrieť do vnútra istej society a vytváral opticky silný vŕahujúci koridor. Ďalším dominantným prvkom tejto scény bol veľký rebrinový voz, ktorý členil priestor a vytváral tak podmienky pre budovanie mizanscén. Tieto prvky neskôr inšpirovali tvorcov v divadlách na Slovensku, ale aj v Čechách.

6.3 Ivan Stodola – Čaj u pána senátora, sezóna 1974-1975

Z bohatého diela slovenského klasika Ivana Stodolu bola inscenovaná častejšie tá časť jeho tvorby, ktorá sa tématicky vracia do dávnejšej histórie (Svätopluk, Marína Havranová), ale i menej dávnejšej (Bačova žena). Dramatickú tvorbu tohto autora môžeme z formálneho hľadiska považovať za zavŕšenú. Autor ňou povedal zo svojho hľadiska všetko čo chcel, čo mal a čo vedel povedať. Z divadelného hľadiska sa tento dramatik ešte dotvára, dozrieva dodnes v subjektívnom vedomí divadelných umelcov a prostredníctvom javiskovej objektivizácie jeho diela i u divákov. Stodola sa ako dramatik zrodil takmer paralelne so zrodom profesionálneho divadla na Slovensku a tak už v minulosti do popredia vystúpila otázka, ako dlho mu vystačí s dychom. Vzhľadom na vývoj slovenského divadelného diania možno povedať, že krok s ním držal veľmi dlho a boli prípady, že bol o krok pred ním. Jeho spomínaná hra dostala od autora samého podtitul – politická veselohra. V Rampákovej štúdií o Stodolovi, ktorej časť je uverejnená aj v bulletiné martinskej inscenácie z roku 1975 sa hovorí na adresu Stodolových satír v tom zmysle, že boli málo ostré. Andrej Mráz mu neraz vyčítal, že pod povrch vecí nepreniká a že najväčšou tragédiou triedy, ktorú Stodola zobrazoval bolo, že keď sa stala vládnuou, dohrala už svoju úlohu a nebola už schopná vykonať nič pozitívne. Avšak podobnú krajne vyhrotenú formuláciu sotva možno vydedukovať zo

¹⁹³ Vladimír Štefko, Smena, 10.4.1973

¹⁹⁴ Vladimír Štefko, Smena, 10.4.1973

Stodolových spoločenských komédií a satír. Význam tejto prenikavej kritiky bol v tom, že sa v nej nerelativizovala iba súčasť jednotlivcov vládnúť, udávať tón a byť na čele. Cez mikrosvet paní majstrových, čo snivali pre svoje dcéry o ženíchoch z bohatých a zámožných rodín, ktoré sa rozličnými spôsobmi dostali prípadne aj do senátorských a poslaneckých kresiel. Stodola relativizoval aj údajnú schopnosť spoločenskej vrstvy, ktorej boli títo ľudia príslušníkmi. K obdivu autora možno povedať, že v jeho hrách, *Náš pán minister*, *Belasý encián* a *Čaj u pána senátora* ide o relativizáciu, nad ktorú v našej dramatike nebolo. Martinský inscenátori sa rozhodli pre *Čaj u pána senátora* hlavne preto, že aj v období keď táto inscenácia na martinskom javisku vznikala existovali určité malomeštiacke prežitky, ktoré mali skoro dominantné postavenie takmer vo všetkých oblastiach spoločenského života. Dôležité je si uvedomiť, že veľké diela minulosti sa v procese svojho znovuzrodenia zákonite obohacovali o nové významy, nadobúdali nový zmysel, akoby prerastali to, čím boli v dobe svojho vzniku. Aj súčasnosť v nich objavuje nové významové javy, ktoré sú v diele potencionálne prítomné a aktualizuje ich. No autori inscenácie nemohli jednoducho ignorovať dobu, ktorej súčasníkom Stodola bol, alebo opačne, hermeticky sa do nej uzatvárať. Dielo museli uchopiť v jeho úplnosti čo v dialogickom strete znamenalo sústrediť sa na minulosť a prítomnosť. V tomto kontexte je nutné pripomenúť, že inscenácia vznikala len krátko po prevrate v roku 1968 a preto by bolo zbytočné hovoriť o inscenácii ako o politickej veselohre, lebo by bolo nutné nastolovať a riešiť problémy týkajúce sa výlučne poprevratového obdobia. V tomto rozpore by aplikácia ostrých antagonistických rozporov na diametrálne rozdielne problémy by tak vyznievala nelogicky a absurdne. Vo Vajdičkovej inscenácii takéto analógie nebolo možné objaviť. Inscenátorom šlo o niečo úplne iné. Ich zámerom nebolo ignorovať dobu v ktorej hru autor napísal a sfúknuť tak prach zo starých zabudnutých čias. V čom teda hľadať dialogické stretnutie minulosti a súčasnosti?

Vajdička sa odhodlal odhaliť a zvýrazniť tie prvky, ktorými autor pranieruje malomeštiacku morálku ešte presnejšie snažil sa o genézu malomeštiaka, o jeho vývoj. Možné je konštatovať od nulového bodu až po najobľudnejšiu formu jeho prejavu, ktorá vyúsťuje až kdesi k brehom konzumnej spoločnosti. Trecie plochy a miesta konfrontácie možno hľadať práve tam. Jasnejšie je možno takýto zámer vysvetliť aj prostredníctvom Cillervej scénografie. Jeho scéna bola na rozdiel od viacerých scénografických riešení vtedajších bratislavských a vidieckych inscenácií textov tohto žánru, priestorom dynamicky sa premieňajúcim paralelne s javiskovou akciou. Táto scéna tak nebola iba ilustráciou deja či idey dramatického textu, ale partnerom herca v akcii. Nulový stav na začiatku inscenácie, charakteristický tmavým, chladným priestorom, kde nie je nič čo by identifikovalo dobu a prostredie. Prvý objekt odhalilo až svetlo. Bol to človek, lepšie povedané postava polonahého Baltazára Slivku a nebolo dôležité, či práve zliezol zo stromu, alebo vyliezol z postele. Dôležitý bol až vývoj tejto postavy smerom k druhému pólu a ten bol charakterizovaný vo výtvarnej zložke nasledovne. Senátor Slivka v exkluzívnom aute, krištáľový luster, honosný koberec, množstvo zamatu a veľké množstvo ozdobných predmetov. Prostredníctvom týchto akcentov bolo možné naznačiť práve ten vonkajší pohyb zmyslovo vnímateľný, akýsi kult materiálnych vecí, s ktorým manipuluje a ktoré zároveň ovládajú predovšetkým paní Slivkovú. O čosi podstatnejší bol ale ten vnútorný vývoj, alebo proces v Baltazárovi Slivkovi. Cez neho Vajdička odhalil korene základného problému a práve na ňom prakticky dokázal, že tieto korene netrčia niekde mimo, ale že sú hlboko zapustené v ľuďoch a tam treba hľadať aj spôsob ako ich odstrániť. Na začiatku si Ľubomír Vajdička zrejme kládol otázku, čím môže zaujať takáto komédia. Téma politického pozadia vplývajúceho na spoločnosť, na ktorej autor reliéfuje svoje postavy je na prvý pohľad mŕtva. V hre však prežil akýsi ľudský formát postáv, malomeštiactvo, ktoré v prvom desaťročí prvej republiky zapúšťalo korene. Martinský návrat k tejto hre bol zaiste aj sondou za poučením o sprievodných charakteristických znakoch nášho malomeštiactva. Za honbou s vidinou moci, slávy, peňazí, ktoré nie je kryté osobnými ľudskými hodnotami, ani objektívnym spoločenským významom. Ak porovnáme životné ciele Stodolových malomeštiakov, malomeštiakov sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia, ale i súčasnosti, nájdeme v nich veľa zhodného. Rozdiel je snáď len v prispôbení sa dnešku. A tak je logické že táto martinská inscenácia bola neúprosnou analýzou a demonštráciou ľudskej malosti. Výrazne

v nej zaznievala univerzalita ľudských a občianskych nerestí. Podľa všetkého práve tieto aspekty vyvolali u divákov veľký ohlas. Dramaturgia martinského divadla si ako predlohu vybrala pôvodnú verziu Stodolovej hry vo vydaní z roku 1929. Rozdiel medzi pôvodným vydaním a vydaním z roku 1947 je v tom, že v prvom prípade je iniciátorom všetkého Slivka, človek ktorý striehne na svoju príležitosť no naopak v druhom jeho žena Slivková, ktorá je organizátorom všetkého. V tejto inscenácii Vajdička nepoprel to, že si autor pre svoje hry vyberal typy drobných ľudí a priezračných vo svojom kariérizme, naopak túto okolnosť vo svojej koncepcii využil. Túto Stodolovu hru považoval opäť za jednu z radov takzvaných martinských povinných jászd, no už sa nevspieral a mal možnosť ovplyvniť výber titulu. Predsavzal si, že nebude nijako zasahovať do textu a dodrží jazykovú normu, v ktorej bola hra v dvadsiatych rokoch napísaná. Je nutné pripomenúť, že túto inscenáciu po krátkom čase na požiadanie vedenia divadla Nová scéna, Vajdička preniesol na bratislavské javisko. Prenesením tu treba rozumieť dodržanie dramaturgicko-režijných, interpretačných východísk a koncepcie, zdôraznených totožným scénografickým riešením a mizanscénou. Režisér nemal priestor na zmenu konceptu v tak krátkom čase a ani nechcel na silu vyrábať niečo iné. Vedenie Novej scény to akceptovalo, takže v podstate vznikla kópia. Takýchto kópií urobil neskôr Vajdička niekoľko no vždy s dávkou sebazaprenia, lebo tak ako spomína, považoval ich za podvod na hercoch. Kritika uznala, že v tomto prípade prenesenie koncepcie výnimočnej a divácky úspešnej martinskej inscenácie bolo dobrým riešením, vzhľadom na to, že by asi neprosperala snaha prekonať za každú cenu seba samého a aj preto, že boli obidve tieto divadlá orientované na samostatné divácke okruhy. Z týchto dôvodov bola takáto duplicitnosť takmer nepostrehnuteľná. Bratislavskej premiéry sa zúčastnil aj samotný autor, ktorý napriek spokojnosti Vajdičkovi namietal, že sa príliš sústredil na takzvaný Lopuškinov ruský akcent a to práve v časoch keď na tému Rusov nebolo radno vtipkovať.

6.4 Božena Slančíková Timrava – Ľapákovci, sezóna 1975-1976

Adaptácia novely Boženy Slančíkovej Timravy Ľapákovci, v úprave dramaturga Ondreja Šulaja, pod režijnou taktovkou Ľubomíra Vajdičku bola považovaná za závažný príspevok v línii inscenovania slovenskej klasiky na doskách martinského divadla a slovenského divadelníctva vôbec. Tvorcovia k Timravinej predlohe pristupovali opäť s úctou i keď nie s pokorou či pietou. Pokúsili sa ju modernizovať, zosúčasniť. Moderný jazyk dostal prednosť pred folklórnym koloritom no nie na úkor originálu. Táto inscenácia sa síce z veľkej časti odchyľovala od prózy, ale zároveň neobchádzala ducha autorkinho diela. Nevytvárala obraz s historizujúcim nádychom, ale obraz všeobecnosti. Odstránené boli regionálne ozvláštnenia v jazyku, kostýme, či akustickej stránke inscenácie. Prirodzene možno konštatovať, že Šulaj a Vajdička sa pokúsili o interpretáciu Timravy a nie jej reprodukciu. Nesnažili sa o zobrazenie toho čo už autorka sama zobrazila, ale pokúsili sa o vlastný výklad a vlastné stanovisko. To že sa Ondrej Šulaj začítal do Ľapákovcov považoval Vajdička za veľmi významný počín v histórii vzťahu slovenského divadla ku klasike. Šulaj tak upozornil na modernosť textov tejto prozaičky, ktorá by pravdepodobne bola svojimi dramatickými opusmi pre divadlo mŕtva i keď na ochotníckych javiskách svoj priestor mala.

*„So svojou najnovšou inscenáciou vybralo sa martinské divadlo SNP za divákom tou najmenej schodnou cestou. I pri všetkej rozvinulosti moderných výrazových prostriedkov nachádzame medzi epickými predlohami také, ktoré sa dajú preniesť do divadla väčšmi, iné zas ťažšie. Timravina novielka Ľapákovci svojou minimálnou dejovosťou, zaraďuje sa vari skôr do druhej kategórie. A veď už i samotnou témou prináša problém, ktorý – meraný tradičnými zákonitosťami a predpokladmi drámy – javí sa ako nedramatický par excellence.“*¹⁹⁵

Miera Šulajovho vkladu pre túto úpravu sa prejavila ako prínosná. Prejavil sa jeho talent pre dramatické videnie situácie, stavbu a nosnosť dialógov a jeho transkripcia Timravy bola považovaná za objavnú v správnom pochopení diela a v precíznom narábaní s dopracovanými motívmi. Novým charakterovým prvkom, ktorý Šulaj adaptoval do tejto úpravy bol rozpor medzi slovom a činom, ktorý využíval mimoriadne a pôsobivo. Adekvátne k Timravinemu ironickému

¹⁹⁵ Soňa Šimková, Pravda, 14.1.1976

uchopeniu témy dal vo svojom prepise plasticnosť predovšetkým tým momentom, kde sa v krátkom spojení vybíja a obnažuje nezmyselnosť ľudských postojov a reakcií. Šulaj tento text nadramatizoval z vonku, ale hľadal a našiel výrazové a javiskové prostriedky, ktoré v tomto prípade ožili spolu s Timravínym dielom. Autorka bola presná aj v tom, že svoje postavy literársky nepresadzovala, nechala ich iba žiť svoje drámy vo svojich malých pomeroch, v pomeroch v akých poznala a objavila. Jej postavy v mene svojej pôsobivosti neprekročili kruh svojho obmedzenia realitou. Vajdička sa napojil na optiku autorky a adaptácie a svojou poetikou tak vytvoril inscenáciu provokujúcu diváka ku kritickému spoluúčasti, k neustálej racionálnej konfrontácii vlastného hodnotového systému s tým prevráteným ťapákovským. Vajdička dokázal inscenačne nadviazať na spomínané nové charakterové prvky, ktorými Šulaj tento text obohatil a využil ich tak na javisku vo svojráznych situáciách, kde sa bezmocnosť glosovala s humorom a obmedzenosť sa menila na prevahu. Vznikla tak pôsobivá atmosféra autentičnosti vznikla na javisku aj z postupu, pri ktorom inscenátori pred divákom neodkryli len vnútorný svet postáv, ale konkrétne poukázali na životné podmienky, v ktorých autorkini Ťapákovci existovali. V podmienkach, kde sa nič nerobí formálne a naoko banálne a kde všedné postoje a názory akoby časom nadobudli nový zmysel. Ťapákovci existovali. Možno povedať, že takzvané brechtovské hranie z odstupu umožnilo hercom dostať do reliéfu to podstatné, pre danú situáciu charakteristické. Vajdičkovi sa podarilo rytmicky presne komponovať a vypointovať predovšetkým prvú časť a záver inscenácie. Jednotné a ohraničené prostredie, v ktorom sa dej odohráva tak umožnilo sústredene udržať jednotu výrazu tejto inscenácie. Režisérovi a adaptátorovi sa podarilo nájsť kľúč k rovnocennému javiskovému ekvivalentu pre epickú predlohu a overiť tak nosnosť a netradičnosť scénických postupov. Jedinou odchýlkou od autorkinho diela bola záverečná rezignácia Ili Kráľovnej, ktorá ale neprotirečila vnútornému zmyslu tejto inscenácie. Martinský inscenátori touto inscenáciou opäť nadviazali na tradíciu realistického a kritického prístupu k odkazu národnej klasiky a práve uvedením Timravy na divadelné javisko ju výrazne posilnili.

6.5 Ján Chalupka - Kocúrkovo, sezóna 1977-1978

Lubomír Vajdička pripravil úpravu textu, ktorá bola zároveň akousi kondenzáciou českého a slovenského variantu hry. Český variant, Kocúrkovo aneb jen abychom v hanbě nezůstali, uzrel svetlo sveta v roku 1830, do štúrovskej slovenčiny ho Chalupka prepísal až v roku 1871. Režisér nezneužil predlohu na necitlivé prepísanie Chalupku, naopak pristúpil k autorovi s dôverou v pôvodný text s minimom škrtov. Táto hra stála na začiatku dejín systematicky sa rozvíjaného slovenského divadelníctva, no napriek svojim evidentným kvalitám nemala v histórii nášho scénického umenia to miesto, ktoré by jej právom patrilo a to hneď z viacerých dôvodov. Jednak preto, že svojou kritickosťou v celých etapách nášho spoločenského vývinu bola nevhodná a nesympatizovala s vládnu vrstvou. Z iného uhla pohľadu zas bola považovaná iba za obraz minulých čias, čo spôsobilo že text tejto divadelnej hry bol upravovaný na rôzne spôsoby. Od operetného až po politicky konjunkturálny. Vajdička sa však vrátil k originálu, k pôvodnej verzii z roku 1830 a druhej autorovej verzii z roku 1871. Z týchto dvoch predlôh vytvoril bez dopisovania a väčších úprav inscenovaný text a zároveň jeho zmysel. Poukázal na to, že Kocúrkovo je aj bez väčších zásahov inscenovateľná hra a že je predovšetkým vecou originality a invencie tvorcov aby mu poskytli v takejto podobe priestor na divadelnom javisku. Množstvo predošlých úprav len poukazovalo na bezradnosť divadelných tvorcov, ktorí si nevedeli poradiť s originálnymi kompozične zložitejšími a nerovnorodými. Vajdička dokázal inscenovaním Chalupku poukázať aj na súčasnosť. Za spôsob inovácie treba považovať práve takýto inscenačný princíp, ktorým sa pokúsil Kocúrkovo priblížiť súčasnému divákovi a poukázať na to, že hrajúc Chalupku možno hrať súčasné témy.

„Režisérovi sa to darí predovšetkým tým, že precízne formuje postavy príbehu, dávajúc im miestami originálne vyznanie, ale najmä tým, že nadraduje myšlienku Chalupkovej satiry nad portrét Kocúrkova a Kocúrkovčanov. Nechce byť pasívnym zobrazovateľom, ale akoby v duchu Brechtovej zásady, že dobré divadlo nemá svet popisovať, ale meniť ho, angažuje sa do boja proti

malomeštiackej pliaže, ktorá preniká do nášho života. ¹⁹⁶

Vajdička ponechal tejto inscenácii pôvodný archaický jazyk, ktorý bol akousi kondenzáciou českého a slovenského variantu Chalupkovej hry. V spoločenskom a estetickom zmysle sa ju pokúsil naplniť súčasným obsahom, pričom cieľom nebolo vytvoriť pietnu inscenáciu platonicky uznávaného klasika, ale inscenáciu ktorá by sa nalievajúcou rétorikou prihovarila súčasníkovi a odhaľovala tak v scénickej hyperbole a metafore nové podoby Kocúrkova. Vajdičkovi sa to podarilo predovšetkým tým, že precízne vyformoval postavy dejovej línie, ktorým dal originálne vyznenie. Nenadradoval myšlienku autorovej satiry nad portrét Kocúrkova a Kocúrčanov. Podujal sa túto hru inscenovať v duchu Brechtovej zásady, že dobré divadlo nemá svet popisovať, ale meniť ho. Vajdička je aj takmer po tridsiatych rokoch od premiéry tejto inscenácie presvedčený, že Kocúrkovo nie je zďaleka vyčerpané, ale skôr veľmi náročné. Odvoláva sa pri tom na pokusy inscenátorov od prvého uvedenia v roku 1920 v SND a poukazuje na ich bezradnosť pri inscenovaní Chalupkovho diela ako groteskného obrazu slovenskej society. Je presvedčený, že tento klasik nenapísal len milú veselohru o hašterivých Slovákoch a zároveň tvrdí, že interpretačný kľúč a zdroje podnetov zostali v rukách autora.

6.6 Jozef Hollý – Kubo, sezóna 1980-1981

Je potrebné pripomenúť, že opätovné uvedenie Hollého veselohry Kubo bolo v martinskom divadle viac menej historickou udalosťou v uvádzaní slovenskej klasiky a najmä hier z odkazu Jozefa Hollého. V roku 1949 uviedlo martinské divadlo Kuba v hlavnej úlohe s Jozefom Krónerom. Diváci si ju pamätali ako inscenáciu plnú pestrej farebnosti, žiariacu nádherou kroja, ľudových zvyklostí, piesní, inscenáciu s náročnou výpravou a ako maximálne folklórne ladenú. Popri tomto vôbec prvom uvedení na profesionálnej scéne však išlo o úpravu autorovej pôvodnej koncepcie jeho dcérou Elenou Holéczyovou, Ivanom Kusým a režisérom Ivanom Gegušom. Z krátkej pôvodnej hry urobili inscenáciu, ktorá bola pastvou pre oči i sluch. Tým však potlačili všetky autorove vyostrenia a zo sociálne ladenej, kriticky orientovanej hry urobili obrázok ľudových zvyklostí. Uviesť po rokoch znova túto hru na javisku, kde slávila svoj vrcholný úspech, bolo považované za odvážny krok. Režisér Ľubomír Vajdička vychádzal z pôvodného Hollého textu, napísaného v roku 1904, je preto priamo symbolické, že na tom istom javisku, kde bol Kubo uvedený na svetlo profesionálnej scény, sa odohral aj pokus o návrat k autorskému originálu.

„Prejavili ste plnú dôveru autorovi. Ponechali ste iba jeho slová. Text vášho predstavenia je zhodný s prvým vydaním Kuba z roku 1904, s výnimkou nepatrných jazykových zásahov a použitím niekoľkých replík z Kukučínovho Neprebudeného. Nechali ste Hollého stáť na vlastných nohách – ukázalo sa, že na nich pevne obstojí. Vyzliekli ste ho z folklórnych hábočiek. Hráte Hollého holého”, nahatého. Hráte Kuba takého, akého ho autor stvoril. Prezентujete sa tvoriteľským činom. ¹⁹⁷

Vajdička sa k inscenovaniu Kuba dostal tak povediac náhodou. Po úspešných inscenáciách slovenskej klasiky na martinskom javisku mal tendenciu pokračovať v tejto inscenačnej línii. Kubo mu pri jednom z rozhovorov pripomenul Vladimír Štefko s argumentom, že predošlé, spomínané úspešné uvedenia tejto hry boli úpravou autorovej predlohy. Vajdičkov Kubo nebol prvým jeho pokusom o návrat k autorskému originálu. Urobil tak niekoľko krát pred tým. Je preto potrebné pripomenúť jeho inscenácie: Záborského Najdúch, Palárikovo Inkognito, Stodolov Čaj u pána senátora či Chalupkovo Kocúrkovo. Tento režisér v nich objavil súvislosti medzi minulosťou a prítomnosťou, ktoré konfrontujú dávnu a súčasnú skúsenosť.

¹⁹⁶ autor (v), Smena, 8.3.1978

¹⁹⁷ Ladislava Čavojský, interné hodnotenie sezóny 1980/81, archív SKD, s. 3

*„Martinská inscenácia Kuba sleduje niekoľko cieľov. Polemizuje s doterajšou inscenačnou tradíciou tejto hry, ale aj s tradíciou inscenovania slovenských klasických diel, ktorá viac či menej zvykla prikrývať rozporné a protikladné javy zobrazovanej skutočnosti. Zároveň je ironickou traktáciou národnej povahy a vo väčšine vlastností svojich postáv nachádza ozveny aj na súčasné správanie sa ľudí. Premosťuje v metaforickom slova zmysle roky rozhrania storočia a dneška.“*¹⁹⁸

Lubomír Vajdička s dramaturgom Štefanom Havlíkom, s ktorým spolupracoval takmer celé martinské obdobie mali pôvodne v úmysle uviesť za jeden večer Kuba a Kukučínovho Neprebudeného. Nie ako dve inscenácie, ale ako dve variácie veľmi podobného príbehu. Po naštudovaní originálu si uvedomili že Hollého Kubo žiadne barličky nepotrebuje a z Neprebudeného si požičali jedinu vetu. Vajdička to spomína preto, lebo je presvedčený že poslaním dramaturga môže byť aj jednoduché pozorné čítanie textu. Pripomína, že preňho bol najväčším zdrojom inšpirácie jednoznačne autor. Významy zakódované v texte hľadal v spolupráci s dramaturgom a podnety posúvali scénografom. Na poste scénografa tento krát nesekundoval Jozef Ciller ako dovtedy pri všetkých dielach slovenskej klasiky, ktoré Vajdička v Martine inscenoval, ale príležitosť dostal mladý scénograf Juraj Fábry. Navrhol obnaženú scénu, ktorej dominoval Košáričkin dom s podstienkou. Vzhľadom na to, že inscenátori situovali príbeh Kuba do zemplínskeho regiónu, dominujúce pestré zemplínske kroje, ktoré navrhla Irena Tomkovičová dobre poslúžili ironizujúcemu cieľu inscenácie. Martinská inscenácia Kuba sledovala niekoľko cieľov. Polemizovala inscenačnou tradíciou do obdobia svojho vzniku a zároveň s inscenačnou tradíciou slovenských klasických diel, ktorá viac či menej prikrývala rozporné a protikladné javy zobrazovanej skutočnosti. Bola ironickou traktáciou povahy národa a vo väčšine vlastností svojich postáv našla odkazy aj na správanie vtedajšieho súčasného človeka. V metaforickom slova zmysle tak premostila roky rozhrania storočia a prítomnosti. Vajdičkova inscenácia Kuba sa stala svedectvom, že pôvodný Hollého text je zmysluplne inscenovateľný, aj keď nie celkom sa dá jeho anekdotický charakter prekonať.

¹⁹⁸ Vladimír Štefko, Pravda, 20.5.1981

RECENZIE

BÁL

Sála činohry novej budovy Slovenského národného divadla

Bál je ďalšou zo série pôvodných inscenácií na pôvodné slovenské motívy. Predlohu tvoria prozaické diela Boženy Slančíkovej Timravy z ktorých hlavné je Bál. Je pochopiteľné, že v „slovenskej sezóne“ siahli tvorcovia po diele tak významnej pôvodnej autorky. Okrem toho, že samotná Timrava napísala len zopár dramatických textov (Páva, Chudobná rodina, Odpoveď a Prekážky) jej ťažiskovou tvorbou bola próza. Avšak aj tá je dobrým materiálom pre vytvorenie inscenácie.

Text hry je teda zmesou viacerých textov pri čom Timravin Bál tvorí základnú dejovú líniu.

Od prvej chvíle, kedy divák uvidí scénu je mu jasné, že dielo sa nebude odohrávať v čase, kedy predloha. Tvorivý tím predpokladá jeho nadčasovosť, čoho vyjadrením je scéna. Tá je po bokoch lemovaná reliéfmi robotníkov, čo odkazuje na socialistický realizmus. V bulletine sa dočítame, že inscenácia sa odohráva v kultúrnom dome. Podľa niektorých rekvizít (napríklad pletený smetný kôš, popolník) by sa dalo obdobie odhadnúť na sedemdesiate roky. Kostýmy a hudba, ktorú hrá kapela, evokujú roky deväťdesiate. Postava Nemky (Jana Oláhová), ktorá sa objaví v polovici hry nesie zasa znaky prvej polovice minulého storočia. Zdá sa teda, že v inscenácii sa pred divákmi otvára celé dvadsiate storočie prostredníctvom rôznych prvkov. Bolo to inscenačným zámerom? Chceli tvorcovia povedať týmto spôsobom, že celý príbeh je nadčasový? Ak áno po tom tento spôsob nebol úplne najšťastnejší. Každé obdobie, ktoré sa na javisku takto objavilo má totiž svoje špecifiká. Napríklad vôľa utiecť, ktorá je jednou z hlavných tém inscenácie mala úplne iný kontext za vojny, iný za totality a iný v súčasnosti. Ak máme na javisku niekoľko postáv, alebo scénických prvkov z rôznych období, je nutné analyzovať a inscenovať všetky ich možné konotácie, aby tieto prvky nepôsobili rušivo.

V prípade Bálu bol však inscenačný zámer zrejme jednoduchší. Tvorcovia, ako sa dozvedáme v bulletine dej zasadili do súčasnosti. V tomto prípade sa dá pochopiť starosvetský kultúrny dom z čias totality, ktorý disponuje starým vybavením. Odohráva sa to teda zrejme v súčasnosti v zapaďákovke, kde sa „zastavil čas“ v ére socializmu. Aj v tom prípade má však inscenácia závažné nedostatky – učiteľ hovorí, že jeho otca prešiel voz (dá sa tomu uveriť, že ho prešiel voze, keď bol učiteľ malý – teda v sedemdesiatych rokoch, ale aj tak z tejto repliky „trčí“ predloha) čo však bije do očí je postava žobráčky, ktorá prichádza a majú sa o ňu postarať – povinnosti, postarať sa boli aktuálne v čase vzniku diela, ale v tejto aktualizácii nie sú. Čo je však úplne zlé je tuberkulózou nakazená doktorova žena. V pôvodnom diele naozaj umiera na toto ochorenie a v inscenácii je táto skutočnosť podtrhnutá krvou rozliatou na zemi, čo je výborný symbol. Avšak s jediným problémom a to, že v súčasnosti je táto choroba eradikovaná. Tým pádom nemá u nás taký význam, ako mala v pôvodnom diele a pôsobí, ako anachronizmus.

Otázkou je aj téma úteku, ktorá sa nesie celým dielom. Postavy chcú utiecť, ale nie je kam. Ak by sa inscenácie odohrávala za totality (ako tomu napovedá výprava) mohla by táto téma byť nosnou. V súčasnosti sa však publika nemá šancu dotknúť. Dnes totiž je možné odísť a dokonca práve z tých najchudobnejších oblastí ľudia najviac odchádzajú.

Celkovo tak inscenácia pôsobí nesúrodno, ako zmes, alebo až dokonca panoptikum postáv. Samotný panoptikálny charakter inscenácie by nebol problém, keby bol vysvetlený.

Ak by sme opomenuli tieto rámcové nedostatky a zamerali sa na príbeh, tak hra má nábeh na kvalitnú drámu. Na začiatku exponuje konflikt medzi farárom a učiteľom. Učiteľ je hedonista, ktorý má dedinu na svojej strane. Ľudia ho majú radi, pretože je spoločenský, organizuje zábavy a celkovo kultúrny život. Vďaka týmto jeho vlastnostiam takmer všetci prehliadajú jeho záľubu v mladých dievčatách. Naproti nemu stojí evanjelický farár, ten do obce prišiel nedávno aj so svojou sestrou a manželkou. Farár je melancholickej povahy, pomerne nevyrovnané nesie svoj údel byť

duchovným v zapadnutej dedine, kde nedokáže z darov veriacich ani opraviť kostol. Typovo boli obe role obsadené celkom vhodne. Učiteľa Sama stvárnil Ján Koleník a farára Milana Alexander Bárta. Prostredím v ktorom sa celý konflikt odohráva je dedinská zábava zorganizovaná učiteľom. Na nej prichádzajú okrem dedinčanov aj učiteľov brat Michal (Ľuboš Kostelný), ktorý sa charakterom blíži farárovi. Obaja majú skeptický pohľad na učiteľove aktivity a brat Michal sa ho snaží priviesť k rozumu. Hra má celkom slušný spád, na dedinskej zábave dochádza k odkrývaniu charakterov jednotlivých postáv. Inscenácia privádza na javisko niekoľko dejových línií. Prvou je konflikt medzi učiteľom a farárom. Potom je tu vzťah medzi Michalom a Annou (Diana Mórová), ktorá sa objaví až poslednej štvrtine hry. Vzťah Adama a Evy v podaní Mariána Geišberga a Kamily Magálovej (mal casting nejaký druhý plán?) je vzťahom závislého a spoluzávislej. Tento vzťah sa nakoniec neuzavrie, pokračuje ďalej. Ďalší vzťah medzi Žovkinom (Vajda) a jeho ženou (Studenková) sa ukazuje v dramatickom svetle v momente kedy sa manželka rozhodne odísť od manžela. Jozef Vajda stvárnil solídneho vidieckeho burana a vtípálka, ktorý sa v momente odchodu svojej ženy prehupol do tragikomickej a melancholickej formy a išiel spáchať samovraždu. Tú však nedokonal. Dedinčania ho včas našli a priviedli naspäť. Akcia sa uzavrela povrchným zmierením z ktorého je jasné, že veci sa v ich vzťahu pohli.

Farárova sestra (Táňa Pauhofová) sa opíja, kvôli láske k učiteľovi. Učiteľ nedbá na rady a napomínania svojho brata Michala a ďalej pokračuje vo svojom zvädzaní žien, ktoré na javisku končí momentom, kedy získa frustrovanú farárovu snúbenicu. Keď sa to farárova sestra dozvedá, vezme nôž a ide učiteľa zabiť. Nakoniec však čin nedokoná. Nôž ostáva ležať na javisku. Otázka teda znie - je to rozohraná metafora? Má ukázať, že hra napriek tragickému smerovaniu skončí inak? Tak by sa to dalo čítať.

Je potrebné ešte povedať viac o postave žobráčky - Nemky v podaní Jany Olhovej. Táto postava pôsobí melancholicky a sklamane, ale city nedáva príliš najavo. Postava celým dejom prechádza s pokojom, akoby ju nemohlo vyviešť z miery ani zistenie, že ju v dedine neuchú a hľadajú spôsob, ako sa jej zbaviť. Príbeh Nemky začal dávno pred tým. Ako sa dozvedáme pôvodne si Evu mal brať istý muž, ktorý sa po návrate z vojny oženil s Nemkou. Teraz keď umrel, nemá sa o Nemku, kto postarať a tak sa vracia do dediny odkiaľ bol jej muž. V čase, keď Timarava písala svoje dielo to bol bežný postup, ale do súčasnosti to vôbec neseďí pretože sociálne problémy sa riešia úplne inak.

Vzťah medzi Nemkou a Evou nekončí ani odpustením, ani prijatím, ale ani nejakou pomstou. Postava Nemky svojím celkovým vyznením pôsobí, ako symbol smrti, čo je jediná vec, ktorá na postave funguje z hľadiska konceptu inscenácie. Postava dej nijak neposúva vpred, jej objavenie sa nevedie k smrti nikoho a preto ju môžeme čítať, ako symbol. Otázkou však potom ostáva, prečo práve Nemka? Nemci boli významnou súčasťou života na Slovenskom území až do druhej svetovej vojny, keď z nich veľké množstvo odišlo, alebo sa asimilovalo. Dnes sú Nemci cudzinci. Objavenie sa tejto postavy teda nutne vzbudzuje konotáciu s minulosťou. Nemka sa teda dá chápať, ako ozvena minulosti, ktorá sa vracia. Vracia sa, aby bolo o ňu postarané. Má to snáď poukázať na osud Nemcov u nás? Ak áno, po tom to však v inscenácii nefunguje. Táto téma nie je organicky spojená s ostatnými. To, čo sa v prozaickom diele objavilo ako fungujúci prvok nie je v tejto inscenácii plne nefunkčné. Jana Olhová hrá zrejme všetko, čo má napísané, problém teda nie je herecký, akcie ktoré koná sú poctivo vystavané, ale problém je v dramaturgii. Motív Nemcov v našej minulosti sa v hre totiž nikde inde neobjavuje a táto postava pôsobí, ako z úplne iného sveta, avšak v zlom slova zmysle. Pretože pôsobí tak, akoby sa v inscenácii ocitla náhodne.

Hra je odľahčovaná spôsobom, akým sú charaktery vykreslené. Každá postava sa aspoň raz ocitne v smiešnej situácii, čo dodáva deju istú dynamiku a realistickejši rozmer. V konečnom dôsledku to inak tragickú líniu oživuje. V mnohom tieto vtipy idú aj na úkor zmyslu. Napríklad použité maďarčiny v jednom z dialógov je samoučelné, pretože sa tam vzťah k Maďarom nijak viac netematizuje a nerozoberá. Ak tam teda režisér, alebo dramaturg maďarčinu dali, mali domyslieť prečo.

Všetky tieto veci pôsobia ako nezámerne nedotiahnuté, avšak vzhľadom na príbehy množstvo dramatických situácií a pomerne rýchly spád hry by sa dali odpustiť.

V momente, kedy sa farárová snúbenica Júlia (Monika Horváthova) vyspí s učiteľom a rozhodne sa, že farára opustí nastáva zlom. Všetky odhalenia, nedorozumenia a zrážky vo vzťahoch smerovali k tomuto momentu. Toto je poslednou kvapkou po ktorej by malo prísť rozuzlenie. Nedeje sa. Naopak, scéna sa otvára a pred divákmi sa začína nový príbeh v ktorom vystupuje manželka doktora (Diana Mórová). Táto postava sa tam objavuje len v poslednej štvrtine, nakoľko dovtedy sa o nej len hovorilo. Objavuje sa, aby umrela. Dej sa tým nikam neposúva a celá akcia vyznieva, ako by jej jediným zmyslom bolo mať v obsadení všetkých známych hercov v Národnom divadle. Diana Mórová nemá v tejto stati príliš čo hrať. A hlavne je celá posledná štvrtina hry mimoriadnym spomalením celého tempa hry.

Aj takéto spomalenie hry by bolo opodstatnené, keby za ním nasledoval silný záver. Záver v takto nastavenej hre môže byť jedine smrť. Pre interpretáciu inscenácie, ako klasickej tragédie dali tvorcovia divákovi tieto kľúče – smrť ako aj akékoľvek krvavé násilie sa odohráva mimo scénu, na scéne sú implicitne prítomné osudové sily (návrat Nemky, nemožnosť uniknúť zo zajatia vášni...)

Keďže autori podľa všetkých významných znakov videli inscenáciu ako tragédiu je aj záver nutne tragický a teda riešenie musí byť absolútne – niekto musí umrieť. V inscenácii umiera farár – spácha samovraždu. Prečo to príbehu odoberá silu?

V priebehu celého deja sa v divákovi hromadí túžba po konečnom riešení, po rozuzlení a celé dielo končí tým, že vlastne k rozuzleniu nedôjde. Nič sa nezmení a tým pádom hra vyznieva jalovo. Je síce týmto bližšie k reálnemu svetu a tým aj kopíruje realistický prístup predlohy. Farár umrel, ale jeho smrť nič nezmení – život na dedine pôjde ďalej, tak ako doteraz. Preto hra vyvoláva skôr odpor ako katarziu a je možné, že o to autorom aj išlo, otázkou po tom ostáva prečo dávali divákovi náznaky, že hru má vnímať ako klasickú tragédiu? V tragédii vždy dôjde k zmene, po katastrofe už nič nie je tak ako pred tým a z toho pochádza katarzia.

Zo všetkého vyššie spomenuté vyplýva, že ak by mala hra končiť ako plnohodnotná tragédia muselo by dôjsť k vražde, nie samovražde (ktorá svojím umiestnením v deji pripomína Čechovou Čajku,). Zavraždeným by v tomto prípade mal byť učiteľ. Ak by ho zavraždil farár, inscenácia by sa stala plnohodnotnou tragédiou. Prečo k tomu nedošlo je pochopiteľné. Tvorcovia nechceli hru viesť týmto smerom, pretože to ide proti štýlu predlohy. Otázkou po tom ostáva, prečo predkladali indície, ktoré na tragédiu odkazovali.

Je jasné, že v súčasnom divadle nemusí a často ani je katarzia dôležitá, alebo žiadúca, pretože stavia na iných estetických prístupoch než klasických, avšak tu autori dali divákovi návod, že hru treba vnímať, v klasickom interpretačnom rámci a teda katarzia by sa žiadala, aby bol tento rámec uzavretý. Hra takto vyznieva rozporuplne. Ak bol aj toto autorský zámer, jeho zmysel ostáva záhadný. Má snáď onen pocit ktorý na záver z hry vyvstáva pohnúť diváka k tomu, aby viac reflektoval realitu v ktorej žije?

Premiéra: 7. novembra 2014 v Sále činohry v novej budove SND

Réžia: Michal Vajdička
Dramaturgia: Daniel Majling
Scéna: Pavol Andraško
Kostýmy: Katarína Hollá
Hudba: Marián Čekovský

Milan, farár: Alexander Bárta
Milina, jeho Táňa Pauhofová
sestra:

Samo: Ján Koleník
Michal, jeho brat: Ľuboš Kostelný
Anna, jeho žena: Diana Mórová
Žovkin: Jozef Vajda
Kata, jeho žena: Zdena Studenková
Važecký: Daniel Fischer
Adam: Marián Geišberg
Eva: Kamila Magálová
Nemka: Jana Oľhová
Presbyter: František Kovár
Júlia: Monika Horváthová, poslucháčka VŠMU
Paula: Barbora Palčíková, poslucháčka VŠMU
Kamila: Anna Rakovská, poslucháčka VŠMU
Vilo: Richard Autner, poslucháč VŠMU
Hermína: Lenka Fecková, poslucháčka konzervatória
Komparz Čašníčky: - Karin Adzimová, poslucháčka VŠMU, Viktória Petrášová, poslucháčka VŠMU, Viktória Valúchová, poslucháčka VŠMU
Komparz Čašníci: - Martin Varínsky, ako hosť, Martin Kochan, poslucháč VŠMU

LENI

Modrý salón Slovenského národného divadla

Inscenácia Leni, ktorá mala premiéru 13. decembra 2013 v modrom salóne SND patrí medzi komorné inscenácie činohry Národného divadla. Práve v tejto inscenácii sa bok po boku objavujú Lubomír Paulovič v roli komika a moderátora Johna Carsona, Peter Brajerčík v roli Horsta Kettnera a Zdena Studenková v roli režisérky Leni Riefenstahlovej. V inscenácii taktiež vystúpi Mária Kráľovičová.

Koncept inscenácie postavila autorská dvojica Roman Olekšák a Valéria Schultzová na fiktívnom pozvaní Leni do talkshow „The tonight Show Starring Johnny Carson.“ V programe sa možno dočítať, že dej je situovaný do roku 1974, teda do obdobia, kedy Leni vydáva knihu fotografií zo svojich ciest po Afrike – The last of the Nuba. Prezentácia tejto knihy je oficiálnym dôvodom na pozvanie do tejto talkshow. Každá z postáv, ktorá do štúdia prichádza má však svoj vlastný dôvod. Johnny ide svojou cestou konfrontácií s významnými osobnosťami, ktorou si udržiava sledovanosť. Leni s povestou „Hitlerovej dvronej režisérky,“ je ďalšou vítanou kontroverznou „celebritu,“ ktorá iste priláka divácku pozornosť. Jej dôvod na účasť nie je o nič viac vzletný – potrebuje urobiť reklamu svojej knihe a zároveň získať financie na natočenie nového filmu. Ten by sa mal odohrávať v Afrike a pre režisérku s nacistickou minulosťou by mohol konečne priniesť zlom v kariére.

Modrý salón je komorný skôr multifunkčný, ako čisto divadelný priestor. Inscenácia Leni je tak len jedným z rôznych scénických tvarov, ktoré sa v tomto priestore uvádzajú. Práve túto vlastnosť Modrého salónu inscenátori využívajú v prospech plne funkčného konceptu. Leni tak pôsobí ako talkshow, ktorá je v skutočnosti divadelnou inscenáciou. Odstránenie tzv. štvrtej steny v tomto prípade pôsobí mimoriadne úspešne, pretože formát talkshow drží interakciu s publikom v primeraných medziach. Nepôsobí teda ani rušivo, ale zároveň je v tomto prípade plne funkčné. Čo sa týka celkového riešenia má inscenácia blízko k celostnému divadlu. Už pri príchode má divák pocti, že vstupuje do štúdia, kde sa bude natáčať show. Túto ilúziu umocňujú kamery, ktoré počas vystúpenia snímajú, čo sa na javisku deje. Kamery obsluhujú priamo pred divákmi technici. Zapojenie techniky do deja sa uskutočňuje aj prostredníctvom hlasu režiséra s ktorým Johnny komunikuje. Rovnako komunikuje aj s kameramanmi. Komunikácia s nahraným hlasom režiséra je v deji dôležitá. Objavuje sa vo chvíli, kedy sa Leni rozhnevá na otázky, ktoré jej kladie a zaútočí slovami ktoré by sadali ľahko interpretovať, ako súhlas, alebo schvaľovanie toho, čo robila, keď pôsobila v Nemecku.

Čo sa týka kameramanov provokatívna otázka pre scénografiu je, čo by sa stalo, keby sa tam neobjavili? Umiestnili ich tam, len preto, aby umocnili ilúziu štúdia? Všetko totiž nasvedčuje tomu, že ide len o živé objekty na scéne, nie o plnohodnotné postavy, ktoré by do deja zasahovali. Keďže diváci po celý čas vidia v obrazovkách zábery postáv vyvstáva otázka – komunikuje spôsob, akým sú postavy snímané nejaké posolstvo? Použitie kamier v súčasnom divadle nie je nič výnimočné. Práve preto, že ide o etablovaný prostriedok, je táto otázka dôležitá. Celkovo to vyznieva tak, že nijaké zvláštne posolstvo sa tým neodovzdáva a kamery aj s ich obsluhou sú len v roli objektov.

Trochu nekonceptne pôsobia prechody medzi priestorom štúdia a priestorom zákulisia, kde sa odohrávajú rozhovory medzi jednotlivými aktérmi mimo kamier. Réžia ich urobila pomocou zmeny osvetlenia. Okrem toho bolo na vytvorenie scén v šatni použité premietanie šatňového zrkadla na zadnú stenu scény. Mala sa tým dať divákovi najavo, že tieto scény sa odohrávajú v zákulisí, mimo dohľadu kamier. Pohľady do zákulisia, ktoré dopĺňali dianie v štúdiu boli pre dynamiku hry nevyhnutné. Tieto scény boli napísané dobre. Úvodná situácia, kedy sa na javisku objavili Leni a Horst v šatni otvorila celú hru. V tejto situácii Horst pripravuje Leni na to, že ju Johnny konfrontuje s jej minulosťou. Leni v podaní Zdeny Studenkovej v tejto situácii pôsobí mimoriadne strojene a vypäto. Z ďalšieho dialógu s Horstom však vyplynie, že sama Leni hrá. Zdena Studenková tak hneď v začiatku otvára inscenáciu nad - úlohou, ktorú zvláda dobre. Aby som sa vrátil k scénickej realizácii, tak inscenácia využíva viacero prostriedkov, ktoré celú ilúziu štúdia systematicky narušujú. Nepočítajúc medzi tieto prostriedky výstup Márie Kráľovičovej, ktorá

hrala „z publika.“ V priebehu inscenácie sa na zadnom horizonte štúdia, ako na filmovom plátne objavujú zábery z filmov ako „Triumf vôle,“ alebo „Olympia.“

Ako postava Leni, tak aj postava Johnyho ponúka veľké množstvo materiálu, ktorý sa dá využiť pri tvorbe inscenácie. Riefensthalovej režijné postupy, asociácie na filmy a obrazy ktoré používala vo svojich filmoch. Popri tom Johnny Carson nebol len obyčajný moderátor, bol rovnako komik, ktorý v rámci svojej šou stvárňoval rôzne postavy. Vydať sa cestou pri ktorej by tvorcovia čerpali inšpiráciu z týchto zdrojov sa zdá byť neúnosné. Slovenský divák nepozná Riefensthalovej filmy rovnako ako Carsonovo meno mu nič nepovie. Inscenácia teda išla smerom talkshow, pri ktorej divák nemusel ani jednu z postáv poznať. Všetko sa dozvedel v priebehu predstavenia. Johnny Carson bol Ľubomírom Paulovičom stvárnený ako prototyp televízneho zabávača. Na postave nebolo nič, čo by ho odlišovalo od podobných zabávačov v ktorejkoľvek podobnej televíznej show. Jediné podľa čoho by ho divák mohol s Johnnym identifikovať bolo samozrejme okrem mena jeho rodinná história, ktorú tam niekoľkokrát spomenul a z ktorej si robil žarty. Tu je treba povedať, že táto nešpecifickosť postavy nebola daná herectvom Ľubomíra Pauloviča, ale predlohou. Johnny Carson bol takto v tejto hre napísaný. Berúc do úvahy túto skutočnosť, bol herecký výkon Ľubomíra Pauloviča dobrý - diváka zaujal, nenudil a takto napísaná postava pôsobila plasticky.

Vyvstáva u otázka, prečo si autori vybrali práve „The Tonight show?“ Predstavuje v ich chápaní prototyp talkshow? Nevybrali si nijakú inú show a práve tento výber z inscenácie nijak nevyplýva. Opustiac tieto úvahy zameriam sa na dej hry. V expozícii sa predstaví základná dilema. V šatni pred príchodom na javisko si Leni s Horstom dohadujú, ako bude Leni vystupovať. Čo povie, keď sa jej opýtajú na jej spoluprácu s nacistami.

Vyvstáva otázka, ako je problematika mediálnej manipulácie v hre tematizovaná. Tvorcovia postavili proti sebe dva zdanlivo protichodné svety a to nacistické Nemecko a kapitalistické Spojené štáty. Oba tieto svety sú si však bližšie ako by sa mohlo zdať. To, čo ich spája je vplyv médií na spoločnosť. Riefensthalovej tvorba predstavuje ranné štádium vývoja televízie a masovokomunikačných prostriedkov. Johnyho show naproti tomu zastupuje ich plne rozvinutú formu. V oboch prípadoch sa tu ukazuje manipulácia. Hra však neostáva len pri tematizácii, ale problém komunikuje skrz dramatický konflikt.

Na javisku je Leni nútená vypovedať o svojej minulosti. Tvrdí, že keď pracovala pre Hitlera nevedela nič o koncentračných táborech. Nevedela ani o tom, že komparz, ktorý jej bol poslaný do filmu tam išiel priamo zo zberného tábora. Spôsob, akým tieto otázky zodpovedá vyznieva, akoby s danou vecou bola vyrovnaná a vyvádza ju z miery len skutočnosť, že jej vysvetlenia nechce nikto prijať.

Johnny Carson neustále naráža na minulosť, na to, čo Leni robila a všetko, čo súvisí s jej snahou odvrátiť sa od minulosti a začať od znova interpretuje, tak, aby to zapadlo do obrazu bývalej Hitlerovej režisérky. Dva svety mediálnej manipulácie, ktoré stoja zdanlivo proti sebe. Carson Leni podsúva myšlienku, že jej filmy prispeli k Hitlerovej popularite. Keď ju Carson začne konfrontovať s tým, že bola Hitlerovou milenkou Leni vybuchne hnevom. Malo byť takéto stvárnenie prečítané, ako potvrdenie tejto skutočnosti?

Konflikt vrcholí v momente, kedy z hľadiska vstáva postava menom Berta, ktorú stvárnila Mária Kráľovičová. Tá s výkrikmi a slovami, že to ďalej nevládze počúvať prechádza do prvých radov. Zdá sa, že ide odpadnúť, prinášajú jej vodu a začína svoj monológ o svojich padlých synoch. Carson si najprv myslí, že sa jedná o Židovku, ktorá prišla o svoje deti. Naskytla by sa mu tak výborná príležitosť konfrontovať obe osoby. Nakoľko je takáto konfrontácia v štýle spomínanej show nechám bokom. Podstatné je, že v tejto hre to autori berú ako základ dramatickej situácie. Ukáže sa totiž, že Berta je fanatická nacistka, ktorá je Riefensthalovej obdivovateľkou. V Amerike je na dovolenke a prišla sa pozrieť za svojim idolom, prišla ju podľa svojich vlastných slov hájiť, pred ohováraním.

Pod vplyvom tohto výstupu Leni odchádza do zákulisia, kde sa spolu s Horstom riešia či show dokončia, alebo odídu. Horst chce ostať, pretože nemajú peniaze na zmluvnú pokutu. Do toho prichádza Johnny, ktorý chce Leni späť, apeluje na jej profesionalitu a fakt, že to všetko je len

show. Otvára sa tu teda ďalšia téma - nakoľko je osoba vystupujúca v show sama sebou a nakoľko hrá. Tieto otázky ešte raz otvorí záver hry. Ukáže sa, že Horst je nielen kameramanom a asistentom Leni, ale zároveň je do nej zamilovaný. Ocitajú sa v krajnej situácii. Rozhoduje sa, čo ďalej nielen so show, ale aj so všetkými projektami, ktoré chceli uskutočniť. Horst Leni pobozká. Prvý krát. Týmto sa na javisku otvára ďalší vzťah, ktorý sa stane rozhodujúci pre smerovanie deja. Leni v ňom vidí podporu a preto ide pokračovať v show.

Johnny medzitým v domnení, že Leni nebude chcieť vystupovať zvolí náhradné riešenie. Ide urobiť rozhovor s Bertou. Tá rozpráva o svojej minulosti. Chváli Hitlera a hovorí o ňom ako o záchrancovi. Keď Leni prichádza necháva ich Johnny konfrontovať. „Medvedia služba“ ktorú Berta vykonáva sa mu výborne hodí do show. Vo výsledku však Leni odmietne pokračovať dokiaľ Berta neodíde. Johnny súhlasí s tým, že Berta odíde a posielajú ju preč. Hlas z režie na konci hovorí s Johnym o tom, že materiál, ktorý natočil s Bertou nebude možné uviesť, pretože by to mohlo byť brané ako propagácia nacizmu.

Berta je postava, ktorá sa dá chápať, ako Lenino alter ego. Na to poukazuje aj meno Berta (Leni – vlastným menom Helena Berta Amalia). Predstavuje jej minulosť, ktorá za ňou prichádza a ktorá sa s ňou konfrontuje. Pri tom však obe postavy zachovávajú jasný prvý plán. V oboch týchto plánoch však fungujú bezchybne. Show končí rozhovorom, kde Leni hovorí o svojich plánoch a víziách a nakoniec priznáva vzťah s Horstom, ktorý sa stáva témou. Na chvíľu táto téma zatlačí do úzadia jej minulosť.

V závere ostávajú Johnny a Leni sami. Johnny s úsmevom zľahčuje situáciu, aj celú tému o ktorej sa rozprávali. Znova sa vracia k tomu, že je to len show. Leni na to chladne zareaguje slovami, že jej tým urobil výbornú reklamu. Johnny ostáva prekvapene sedieť. Otvára sa tak otázka, ktorá ostáva nedopovedaná. Bol celý predošlý výstup Leni v show len dobre premyslenou reklamou? Hrala to celé? Hrala to, aby naplnila istý obraz, ktorý o nej ľudia mali? Otázky, ktoré inscenácia v závere sú už úplne o niečom inom, ako o reálnom príbehu Leni. Hra totiž funkčne na konkrétnom príbehu rozpráva o všeobecných skutočnostiach a to živou a divácky prítlačivou formou. Leni je dobrá hra, ktorá zachováva dramatický oblúk, má vystavané charaktery a kvalitne napísané situácie v ktorých nič nie je zbytočné alebo samoučelné. Z hry v konečnom dôsledku nie je ani čo škrtnúť,

V kontexte celkovej dramaturgie SND pôsobí Leni trochu rozpačito. Na jednej strane zapadá do kontextu slovenskej sezóny, pretože sa jedná o pôvodnú hru. Obsahom je však Leni dosť ďaleko. Hra sa odohráva v Amerike za studenej vojny, pričom hlavnou témou sú veci, ktoré sa odohrali v Nemecku pred a za druhej svetovej vojny. Hlavnými postavami sú nemecká režisérka a americký moderátor. Leni je však zaujímavá tým, že tematizuje mediálnu manipuláciu. Americká televízna produkcia sa stala v posledných dvoch desaťročiach vzorom z ktorého naše televízie čerpali. Dalo by sa teda povedať, že témou je nám Leni blízka. Napriek tomu môže v divákovi vyvolať pocit a akási otázka: „Čo mi to celé má povedať? Ako to súvisí s mojou situáciou?“ Na túto otázku, je ťažké odpovedať. Leni má všetko, čo má dobrá inscenácia mať. Snáď jedinou nezodpovedanou otázkou ostáva; prečo Leni? Prečo práve na Slovensku a prečo práve teraz? Hoc na tieto otázky inscenácia odpoveď neponúka, treba povedať, že patrí medzi to lepšie, čo možno cez túto sezónu v Národnom divadle vidieť. Ukazuje, že aj na malom priestore je možné urobiť zaujímavú inscenáciu. Je to určite schodnejšia cesta, ako časovo náročné projekty s množstvom hluchých miest.

Premiéra: 13. decembra 2013 v Modrom salóne

Réžia : Valeria Schulczová
Dramaturgia: Miriam Kičiňová, Roman Olekšák
Scéna: JaOnMi (Ján Ptačin, Ondrej Zachar, Michal Lošonský)
Hudba: Martin Hasák

Leni
Riefenstahl: Zdena Studenková
Johnny Carson: Lubomír Paulovič
Bertha: Mária Kráľovičová
Horst Kettner: Peter Brajerčík, ako hosť



AKADÉMIA UMENÍ

Fakulta dramatických umení
Akadémie umení v Banskej Bystrici

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

doc. PhDr. Ján Sládeček, PhD., dekan FDU AU – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš CSc.

prof. Mgr.art. Ján Zavorský

doc. PhDr. Michal Babiak PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

Recenzent :

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavil PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Príspevky neprešli jazykovou redakciou

Vychádza v elektronickej verzii 1-krát ročne.

ISSN 1339—780X