



AKADÉMIA UMENÍ

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

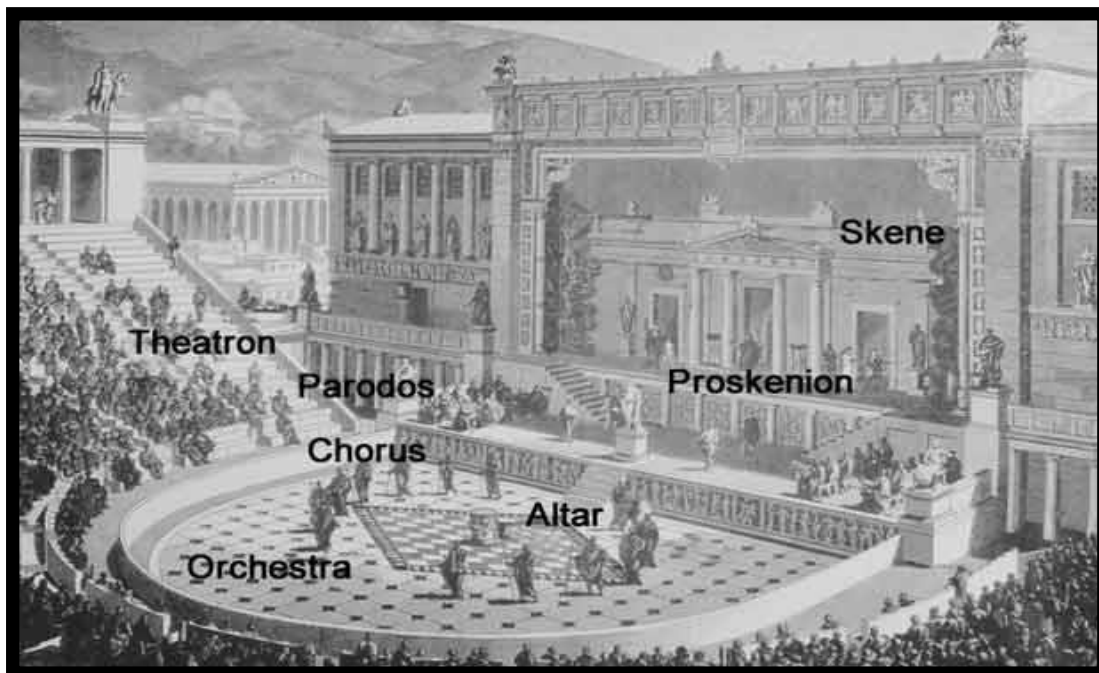
ACTA

TEATRALIA

NEOSOLIENSIS

2016

číslo 1/2016



ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

**FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémie umení v Banskej Bystrici
2016**

© Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2016

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2016

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 a zredigoval PhDr. Andrej Maťašík, PhD.

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH:

Petra BABULICOVÁ: Divadlo pod hradom	4
Janka FEDEŠOVÁ: Hľadanie princípov herecko-režijnej tvorby u Eugenia Barbu	24
Jana MIKUŠ - HANZELOVÁ: Téma: Holokaust	40
Petra KOVALČÍKOVÁ: NÁVRAT K PODSTATE? (alebo: prečo sa obrad a rituál v scénickom umení objavuje v moderne ako koncept a postmoderne ako fenomén požadujúci praktickú reštitúciu)	64
Milan ZVADA: Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia („drámy“) ako reflexia doby a postavenia vybraných dramatických kategórií v tvorbe	71

Divadlo pod hradom

Mgr. Petra Babulicová

Úvod

Ďalším krokom Jozefa Bednáríka na ceste od herca k režisérovi bolo pôsobenie v štúdiu Divadla pod hradom pri jeho domovskom Krajevom divadle v Nitre (od 1.mája 1979 Divadlo Andreja Bagara Nitra- DAB). Išlo o akýsi prirodzený medzičlánok k dráhe profesionálneho režiséra, kde sa navyše obklopil hercami a tvorcami, s ktorými neskôr spolupracoval aj na oficiálnom javisku DAB. Vo svojej monografii *Divadelná Nitra* o tom teatroológ Vladimír Štefko píše: *„Uvádza ich do svojho divadelného sveta, približoval a konkretizoval svoje predstavy a požiadavky. Nebolo náhodou, že kľúčové postavy jeho inscenácií už v prvom období režisérskeho pôsobenia hrali tí herci, ktorí boli protagonistami štúdia, ktorí sa na jeho inscenáciách Divadla pod hradom zúčastňovali nielen ako hereckí vykonávatelia úsilí vedúcej osobnosti tejto iniciatívy, ale aj spolupracovníci v širšom zmysle slova“*.¹

V štúdiu Divadla pod hradom nadviazal a rozvíjal to, čo v Zelenči so svojim ochotníckym súborom začal. Taktiež si vyberal nie príliš známe prozaické diela známych autorov. Vždy v nich našiel divadelne silnú a divácky atraktívnu tému. Spolu s dramaturgičkou Darinou Károvou texty zdramatizovali a prispôbili v duchu Bednáríkovej poetiky a „na telo“ hereckým protagonistom. Inscenácie vznikali pod vedením Jozefa Bednáríka, no kolektívnou tvorbou, v ktorej on dominoval.

Texty, ktoré inscenovali sa vyznačovali jednoduchým, zrozumiteľným príbehom, ktorý však nebol obsahovo banálny. Vždy išlo o prózy so silným dramatickým i emocionálnym nábojom. Bednáríkova schopnosť originálne pracovať s epickým príbehom sa prejavila už v Zelenči. Dokázal rozvíjať napätie a gradovať ho aj na ploche krátkych príbehov. Tie zobrazovali krízu morálky v ťažkých

¹ ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava: Obzor, 1989, s. 217.

životných situáciách, ktoré postavy zažívali. „*Bednárík s Károvou volili témy a príbehy, ktoré sa v najlepších prípadoch stali účinnými prostriedkami oslovenia obecnstva aj napriek spomínanej jednoduchosti. Veľa ráz išlo totiž o jednoduchosti, samozrejmosti, ktoré prestávali fungovať vo vedomí divákov zasypaných životným pragmatizmom i rozkolísanosťou mravných i estetických hodnôt. Išlo im vlastne o renesanciu či reštauráciu tzv. nevelkých, no pevných právd o svete a človeku.*“² Nešlo však o diela mentorské s čiernobielymi figúrkami, ale zakaždým o plnokrvné charaktery, ktoré dávali priestor na realizáciu nielen režisérovi s dramaturgičkou, ale predovšetkým hercom.

Bednárík ich nevedol k prvoplánovému psychologickému prežívaniu javiskových postáv, ale ich stvárňovaniu s odstupom, nadhľadom a určitou štylizáciou. „*Inscenátorský tím štúdia neobyčajne presne vystihol najnaliehavejšiu potrebu divadla – rozvíjať danosti psychologického herectva v štylizovanej situácii, vyvolať v hereckej kreácii pravdivý, autentický pocit a zážitok, ale neutápať sa v ňom, neskláňať sa pred napodobením reality, ale všetko to vnútorne premietáť do výraznej divadelnej formy. (...) Najpodstatnejším ziskom Divadla pod hradom však popri rozvíjaní novej hereckej vnútornej i vonkajšej techniky bola autenticita pravdy vyjadrovaná vyspelou divadelnou formou, idúcou až na hranice artistnosti.*“³ Neraz v inscenáciách Divadla pod hradom, aj neskôr ako kmeňový režisér DAB, využíval princípy Brechtovho epického divadla, kde herci z postáv vystúpili a komentovali ich konanie v príbehu. V prvom období režijnej tvorby využíval Bednárík veľmi jednoduchú a flexibilnú scénoграфию. Herci s ňou boli nútení nápadito pracovať, čo dodávalo inscenáciám dynamiku. Originalitu scénickému priestoru dodávali aj priestory Vlastivedného múzea, kde sa predstavenia hrávali. Išlo o priestory bývalého kňazského seminára postaveného v barokovom slohu. Z dnešného pohľadu by

² Tamže, s. 219.

³ Tamže, s. 218.

sa dalo s nadsádzkou povedať, že to boli inscenácie „site-specific“. Rovnako i kostýmy boli ľahko kombinovateľné a premenlivé- vyvíjali sa a menili spolu s hrdinom na javisku.

Dovženko: Olesia, Mária, Katarína

Prvou inscenáciou Divadla pod hradom, na ktorej sa Bednárík podieľal, bola dramatisácia poviedok ukrajinského filmového režiséra a spisovateľa Alexandra Dovženka. Premiéra sa uskutočnila 27.mája 1975 v priestoroch Vlastivedného múzea pod nitrianskym hradom, podľa čoho aj vzniklo meno pre divadelné štúdio. Išlo síce už o tretiu, no podľa slov tvorcov v bulletine k inscenácii o prvú oficiálnu premiéru divadelného štúdia. Išlo o tvorivý tím profesionálov, ktorí pracovali na báze ochotníctva- teda bez nároku na honorár. Svoje tvorivé zámery definovali takto: *„V inscenačnej metóde chceme nadviazať na predchádzajúce pokusy spojiť prvky epického divadla, inšpiráciu orientálnym divadlom a filmové postupy na báze »chudobného divadla.«*⁴

Tvorivý tím si pre svoju inscenáciu zvolil tri Dovženkovy poviedky, tri osudy mladých žien z obdobia Veľkej vlasteneckej vojny v sovietskom zväze, ktoré javiskovo stvárnila Eva Matejková, Adela Gáborová a Nora Kuželová. Divadelný kritik Leopold Fiala hodnotil inscenáciu i herecké výkony veľmi pozitívne najmä pre dosiahnutie štýlovej čistoty v intenciách, ktoré si tvorcovia určili za východiskové aj v bulletine. *„A práve štýlová čistota, ktorou sa vyznačuje realizácia tohto pokusu, je jednou z hlavných príčin priam sugestívneho pôsobenia predstavenia na divákov. Ďalšou je oduševnený prístup k úlohám či plneniu funkcií v predstavení (napríklad pri zabezpečovaní zvukomalby) bez ohľadu na rozsah a druh.“*⁵

⁴ Bulletin k inscenácii O. Dovženko: Olesia, Mária, Katarína. Nitra : Divadlo pod hradom, 1976.

⁵ F-a. *Svedectvo angažovanosti mladých nitrianskych umelcov*. In *Hlas ľudu*, 16.2. 1977

Časť *Olesia* vznikla podľa poviedky *Nezabudnuteľná noc*. Novela zobrazuje príbeh osirelého dievčaťa, ktoré zo strachu pred znásilnením Nemcami zavolá k sebe sovietskeho vojaka, aby u nej prenocoval. Vznikne medzi nimi zvláštne intímny, najprv veľmi nesmelý vzťah, ktorý prerastie do vášne. Sľúbia si manželstvo a, že sa nikdy nerozídu. V tej chvíli to možno aj myslia vážne, no ráno, keď Vasyľ odchádza, obaja vedia, že sa už nikdy neuvidia. Svoju „nezabudnuteľnú noc“ však napriek tomu neľutujú. Podľa jedinej dostupnej fotografie hrala postavu Olesie Eva Matejková a vojaka Vasyľa Marián Slovák. Olesia v podaní Evy Matejkovej odetá v tenkých tmavých, voľných, plátenných šatách utiera Vasyľa, ktorý má na sebe len vojenské nohavice, jeho vlastnou košeľou.

Okrem hercov mali aktívny tvorivý podiel na inscenácii aj dramaturgička Darina Kárová, ktorá hrala na flaute. Kolektív Divadla pod hradom tak preukázal zmysel pre skutočnú kolektívnu tvorbu, kde neexistuje striktné rozdelenie na hercov/hráčov a režiséra s dramaturgom, ktorí sa s hercami po premiére rozlúčia.

3x Bunin

O dva roky neskôr, 20. Mája 1978, mala premiéru inscenácia na motívy troch próz Ivana Alexejičiča Bunina, *3x Bunin*. Opäť išlo o pomerne odvážny krok nielen z hľadiska umeleckého, ale najmä spoločensko-politického, keďže Bunin nepatril k spisovateľom, ktorého vtedajší politici presadzovali. Iniciatíva na novú inscenáciu Divadla pod hradom vyšla od herečky Adely Gáborovej. Bednárík s dramaturgičkou Károvou si vybrali poviedky *Hotel Madrid*, *Studená jeseň* a *Fedosijevna*. Všetky tri dramatické príbehy žien adaptovali tvorcovia na monodrámy pre Gáborovú.

Herečke sa podarilo veľmi dobre stvárniť všetky tri Buninove ženské charaktery. Každá z javiskových postáv mala neľahký osud a musela sa vyrovnávať s komplikovanou životnou situáciou, v ktorej sa ocitla. Gáborová dokázala pracovať tak, aby stvárneným hrdinkám dodala individuálny ráz. „*Bol to zmysel pre kompaktnú, syntetickú výpoveď, v ktorej »hranie« bolo často zároveň aj*

»komentovaním«, kde sa nielen »prežívalo«, ale aj cieľavedome pracovalo s atmosférou a rytmom, kde hra s rekvizitou v spojení s hudbou nadobúdala významnú funkciu dramatického motívu. Bolo v tom cítiť cieľavedomú a citlivú režijnú prácu, zrejme nielen samostatnú prácu herečky, ale prácu širšieho kolektívu.“⁶

Buninova poviedka *Hotel Madrid* zobrazuje príbeh riaditeľa hotela a moskovskej prostitútky. Po náhodnom stretnutí a následných radovánkach príde riaditeľovi dievčaťa ľúto a rozhodne sa o ňu postarať. Prebehne medzi nimi hlboký a úprimný rozhovor, v ktorom dievča mužovi vyrozpráva svoj životný príbeh a dôvody prečo sa stala prostitútkou. Na javisku však postava muža absentovala, a tak v skutočnosti išlo o akýsi intímny dialóg medzi nešťastnou ženou a jej fiktívnym partnerom. Prostitútka v Gáborovej podaní postupne odhaľovala svoju minulosť a okolnosti, ktoré ju priviedli k vykonávaniu najstaršieho remesla. Podľa dostupnej fotodokumentácie herečka mala v tejto monodráme najprv dlhý čierny kabát a bielu háčkovanú šatku na hlave. Vyzerala preto staršie a záhadnejšie. Neskôr sa vyzliekla do bielych saténových šiat bez rukávov. Zo záhadnej ženy sa stala príťažlivá dáma. Odhalila tak nielen svoju temnú minulosť, ale aj svoje telo.

V próze *Studená jeseň* sa odohráva príbeh ženy, ktorej počas druhej svetovej vojny zahynie na fronte milovaný snúbenec. V krátkom časovom slede zomrú aj jej rodičia. Mladá žena z finančných dôvodov opúšťa rodný dom a sťahuje sa do Moskvy, kde sa vydá za staršieho vojaka. Následne dostane do opatery sedemmesačnú dcéru manželovho synovca. Spolu s ňou sa potíka po celej Európe, no nikdy sa nikde neudomácní. Dievča vyrástlo a zostalo žiť v Paríži a stará žena zostáva celkom sama.

Tentokrát sa herečka musela popasovať nielen s emočne silným príbehom, ale aj dlhým časovým horizontom, ktorý poviedka zobrazuje. Gáborovej sa podarilo s citom stvárniť osudom skúšanú ženu od mladých čias až po starobu. Dokázala využiť svoj herecký

⁶

-mtp- Z martinského mlyna – Divadlo mladých '78. In Javisko, roč. 11, č. 4/1979, s. 113-114.

diapazón na vykreslenie jednotlivých etáp v živote javiskovej postavy. Dokresliť jednotlivé obdobia Buninovej hrdinky jej pomohol kostým a jeho premeny. Na jednej z fotografií, ktorá podľa všetkého patrí k úvodu, vyzerá ešte mlado a napriek chudobným šatám čisto a upravene. Oblečený mala hrubý bledý kabát a na rukách čierne rukavice bez prstov. Na hlave nosila malý čierny klobúk, ktorý si previazala háčkovanou šatkou rovnakej farby. Na druhej fotografii pravdepodobne zo záveru už nie je tá mladá dáma čo na predchádzajúcej, ale jej presný opak- stará, dobitá otrhaná žena so vzhľadom bezdomovkyne. Kabát z úvodu bol dokrčený, spod neho vytŕčali dlhé, vyblednuté čierne šaty. Na hlave mala uviazanú čiernu látkovú šatku. Háčkovaná z úvodu jej teraz slúžila ako opasok na kabát. Okolo ľavého oka a pod spodnou perou mala obrovskú modrinu. Ústa mala pootvorené, a tak bolo vidno čierne i chýbajúce zuby. Zo vzhľadnej mladej ženy sa napokon aj pre ťažký osud stala poľutovaniahodná stará žobráčka.

V tretej monodráme *Fedosejevna* predstavila Gáborová na javisku krátky príbeh stareny, ktorá sa po smrti manžela dostala na mizinu a musela ísť po žobraní. Občas prežila nejaký krátky čas u niektorého zo svojich detí, no väčšinu roka sa túlala svetom. Jednu zimu ju prichýlila dcéra, no po nezhodách so zaťom od nich odišla. Po niekoľkých dňoch ju našli mŕtvu.

V tomto prípade musela herečka predstaviť dramatický oblúk javiskovej postavy na ploche krátkeho príbehu. Postava Fedosejevny v ňom rekapituluje svoj neľahký život ťažko pracujúcej sedliačky. Jej statusu zodpovedal aj kostým. Vdovstvo vyjadrovali čierne dlhé šaty s rovnakou šatkou na hlave, spod ktorej bolo vidno len tvár. V rukách mala suchý konár z brezy. Oň sa pri chôdzi opierala a zároveň slúžil aj ako sebaobrana na odohnanie zlomyseľných ľudí, čo sa okolo nej potulovali a vysmievali sa z nej.

Thomas Mann: Tristan

Ďalšia premiéra Divadla pod hradom sa uskutočnila 20. mája 1980. Bednárík s Károvou tentokrát siahli po novele *Tristan* z pera

nemeckého držiteľa Nobelovej ceny za literatúru Thomasa Manna. Autorov text opäť výrazne upravili a doplnili o motivácie, témy a časti Mannových diel *Čarovný vrch*, *Doktor Faust* či *Buddenbrookovci*. Taktiež svoju dramaturgiu obohatili o odkazy na Wagnerovu operu *Tristan a Izolda*. Keďže próza má v sebe veľa opisov a monológov, inšcenátori boli nútení doň dialógy vložiť. Podarilo sa im to s citom. Autorovo dielo a témy nenarušili, ale tie najsilnejšie prostredníctvom vkladov z vyššie uvedených diel i svojich vlastných, akcentovali.

Bednárík v hudobnej zložke inscenácie použil skladby Wolfganga Amadea Mozarta. Hudba nielen spoluvytvárala atmosféru javiskového diela, ale bola pre pacientov sanatória formou terapie. Hudba dokázala zmierňovať ich neraz veľmi bolestivé čakanie na moment, kedy posledný krát vydýchnu.

Dej nesituovali na začiatok dvadsiateho storočia, tak ako je tomu v prototexte, ale ho posunuli do obdobia po druhej svetovej vojne. Postavy tak okrem chorôb trápili aj traumatické zážitky, ktoré vojna so sebou priniesla. Izolácia od okolitého sveta a očakávanie blízkej smrti sa preto stalo ešte mučivejšia než to vo svojej próze opisuje Mann.

Základným inscenačným princípom sa stalo divadlo na divadle. Po príchode všetkých divákov do múzea za nimi zamkol dvere režisér Jozef Bednárík preoblečený za vrátnika sanatória Tíšina. Následne dolu schodmi do foyeru zišla slečna Osterlohová v podaní Adely Gáborovej, ktorá sa predstavila ako správkyňa ústavu pre ľudí trpiacich rozličnými chorobami, predovšetkým pľúcnymi. Potom ostatným predstavila lekárov a dve pacientky- pastorovu manželku pani Höhlenrauchovú a pani Spatzovú. Keď sa diváci usadili, vystúpili z pomedzi nich postavy obchodníka Klöterjahnoma v podaní Vladimíra Bartoňa, ktorý do miestneho sanatória priviedol svoju manželku Gabriel, ktorú stvárnila herečka Zuzana Jezerská. Tá pred desiatimi rokmi po ťažkom pôrode začala vykašľávať krv. Nakoľko sa nezotavovala, odporučil jej lekár pobyt na čerstvom horskom

vzduchu. Od tej chvíle sa začal odohrávať pred divákmi príbeh Tristana v hereckom prevedení Antona Živčica. Návštevníci sa stali akoby jeho náhodnými svedkami počas prehliadky.

Hoci išlo o náročný, ťaživý príbeh, Jozef Bednárík ho vďaka zmyslu pre komediálnosť mohol odľahčiť tak, aby do smutnej atmosféry sanatória vniesol prirodzený humor, čo základnej režijnej koncepcii neprotirečilo. Herci humor dosiahli vďaka nadhľadu a groteskným prvkom, ktoré vložili do stvárnenia svojich javiskových postáv.

Vtedajší predstavitelia najmladšej hereckej generácie súboru Divadla Andreja Bagara- Živčic a Jezerská – využili naplno svoje príležitosti, ktoré im režisér Bednárík ponúkol. Leopold Fiala vo svojej recenzii na inscenáciu napísal: *„Ich postavy svedčia o takej charakterizačnej schopnosti aj schopnosti naznačiť jemné duševné pochody, ktoré iste neujdú pozornosti pri obsadzovaní hier vo »veľkom« divadle.“*⁷

Priestory Vlastivedného múzea veľmi dobre korešpondovali s opisom sanatória v Mannovej novele. Spisovateľ Detlev Spinell neprišiel do ústavu, aby sa liečil, ale pretože obdivoval krásu budovy postavenú v empírovom štýle. Scénický výtvarník František Perger využil historický nábytok, ktorý sa v múzeu nachádzal a zakomponoval doň staré obšúchané kovové nemocničné posteľe. Narušil tak harmóniu vytvorenú útulne pôsobiacimi drevenými stoličkami, cez ktoré boli prevesené deky.

Na základe dostupnej fotodokumentácie vidno len kostýmy pani Klöterjahnovej a spisovateľa Spinella. Obaja mali na sebe župany, ktoré mali oblečené zrejme všetci pacienti. Detlevovi spod neho trčala biela košeľa a bodkovaný motýlik, čo vyjadrovalo, že do sanatória patrila len formálne- keď si dal dole plášť stal sa z neho „civil“ na rozdiel od jeho tajnej lásky, ktorá bola reálne chorá; nebolo vidno žeby pod županom nosila bežné šatstvo.

Na inscenácii bol už evidentný jasný režijný rukopis Jozefa

⁷ F-a. *Svedectvá angažovanosti mladých nitrianskych umelcov*. In. *Hlas ľudu*, 16.2. 1977

Bednárika, ktorý mal v tom čase okrem dvoch inscenácií s Divadlom pod hradom na konte už viacero úspechov so zelenečským súborom a tiež prvý úspešný dotyk s réžiou profesionálnou v podobe inscenácie Lorcovej hry *Dom Bernardy Alby*. Jeho réžie už neboli experimenty, svoje režijné postupy a výrazové prostriedky ďalej rozvíjal a posúval vpred. Umelecký progres zaznamenali aj herci, s ktorými spolupracoval. Aj vďaka práci v štúdiu si mohli vyskúšať nielen iný spôsob práce, no taktiež iný druh repertoáru a herecké polohy, na aké boli zvyknutí na „hlavnom javisku“ Divadla Andreja Bagara.

Divadlo pod hradom s naštudovaním Mannovho Tristana vystúpilo niekoľkokrát aj v bratislavskom PKO, čo bolo vzhľadom na fakt, že išlo o aktivitu mimo oficiálneho javiska a v rámci voľného času, veľký úspech.

Guy de Maupasant: Šialené lásky

V roku 1980 mala v Divadle pod hradom premiéru aj inscenácia *Šialené lásky*. Odohrala sa 20. marca. Išlo o dramatizáciu troch poviedok významného francúzskeho spisovateľa Guya de Maupassanta. Tak ako v prípade troch monodram I. A. Bunina uvedených pod názvom *3x Bunin* hrala Adela Gáborová, v tomto prípade na rovnakom princípe vybral režisér Bednárik tri poviedky francúzskeho klasika pre herečku Žofiu Martišovú. Rovnako išlo o príbehy troch ženských postáv. Ústrednou témou bolo materstvo. Nielen jeho radosti, ale najmä starosti žien- matiek. Divadelný kritik Miloš Mistrík na margo nosnej témy monodram napísal: *„Za trocha príliš atraktívnym, »kasovým« názvom predstavenia sa skrývajú tri rozličné príbehy žien, ktoré sa svedujú z lásky vernej až po hrob i zradnej k svojim - synom.“*⁸ Každý príbeh rozprávala herečka ako retrospektívny. Všetko, čo sa stalo, mala každá z postáv prežité a „tu a teraz“ si pred svojimi reálnymi i fiktívnymi poslucháčmi vylievali srdce a rekapitulovali svoje životy poznačené materstvom.

⁸ MISTRÍK, M. *Krok, AJ keď nie najdlhší*. In *Pravda*, 9.4. 1980.

Dramaturgický výber Maupassantových poviedok podľa názoru Vladimíra Štefka nebol práve najšťastnejší. Vidno, že tvorcovia mali ambíciu konfrontovať lásku ženy k vlastnému dieťaťu v troch rôznych podobách, no nevelmi rátali s kontrastnými hereckými i emočnými polohami. Väčšmi opisovali, než konfrontovali. Rozvíjali predovšetkým lineárne línie jednotlivých príbehov ako využívali možnosti komentatívneho spôsobu ich prerozprávania.⁹

Režisér v inscenácii použil nie celkom tradičné arénovité rozloženie javiska a hľadiska. Scénu diváci obklopovali z troch strán. Protagonista a diváci tak boli v oveľa bližšom a užšom kontakte ako v tradičnom „kukátkovom“ divadle. Posilnila sa preto emocionálna sila výpovede.

Hoci bola herečka na javisku sama, postavu adresáta jej slovo-
spovedníka/ vyšetrovateľa zastupoval v hľadisku sediaci režisér
Bednárík. Prítomnosť spoluhráča, i keď nemého, Martišovej dávala
možnosť k ľahšiemu budovaniu napätia a komunikácie s partnerom,
ktorý jej v hracom priestore chýbal.

Napriek tomu, že Žofia Martišová už bola v tom čase zrelá
herečka a mala za sebou prácu na mnohých inscenáciách, v tomto
prípade sa prejavila nie príliš veľká skúsenosť s divadlom jedného
herca. Vo svojej recenzii to bližšie vysvetľuje teatrológ Vladimír
Štefko. *„Pripomeňme, že herečka, o ktorej tvárnosti nemusíme
pochybovať, má s takýmto typom javiskovej práce menej skúseností
ako niektoré jej kolegyne. Dalo sa to ľahko identifikovať v inscenácii
samotnej, v tom, ako herečka cíti priestor, rekvizitu, kostýmové
súčasti i partnera v netradičnom prostredí.“*¹⁰

Najlepšie sa herečke podarilo herecky zvládnuť prvý príbeh,
ktorý jej poskytoval najširšiu škálu použitia rôznych výrazových
prostriedkov a rozohrania širokej palety emócií. Práve v tejto časti
výborne využila prítomnosť Jozefa Bednáríka v hľadisku, ktorý
zastával postavu lekára, ktorému vyrozprávala svoj strastiplný

⁹ Pozri. (vš) *Trikrát žena*. In *Smena*, 10.4.1980

¹⁰ Tamže.

a morálne kontroverzný príbeh. Matka sa pre obavy o svoj mladistvý vzhlad nedokázala priblížiť k synovi smrteľne chorému na infekčnú chorobu, čo mu zohavila pokožku. „(...) Ž. Martišovej sa podarilo najpresvedčivejšie vymodelovať istý narcizmus, sebalásku ženy, ktorá z obavy o svoju krásu necháva priam cynicky umierať svojho syna. Tu sa rozhovor medzi ňou a lekárom (J. Bednárík) mení na malú, ale presvedčivú psychodrámu.“¹¹ Podľa hodnotenia Miloša Mistríka herečka našla a použila dobré prostriedky pre vyjadrenie duševného stavu svojej postavy. Z meravej tváre jej vyrážal vystrašený pohľad, sekaná gestikulácia prezrádzala odkvitajúcu krásavicu prenasledovanú výčitkami svedomia.¹²

V ďalších dvoch príbehoch už Martišová skĺzla do k monotónnosti a lineárnemu stvárneniu oboch postáv. Práve tu sa prejavil už spomínaný problematický dramaturgický výber a tiež herečkina neskúsenosť s hraním v monodrámach. „Martišová nevedela vyjadriť v skratke dramatickú príhodu, ktorá zlomila život ženy a bola príčinou všetkého neskoršieho utrpenia.“¹³ Akoby nedokázala v texte nájsť v deji bod, kde sa žena psychicky zlomila a nevedela sa dostať do predchádzajúceho „normálneho“ stavu.

Druhý príbeh odhaľoval tragický príbeh matky, ktorá ho rozprávala s dvadsaťročným časovým odstupom. Nedokázala sa od hrdinky odosobniť a pozrieť sa na príbeh s nadhľadom. Martišová podľa recenzenta V.Štefka upadla do naturalistického prežívania, prílišného zvyrazňovania tragického motívu javiskovej postavy bez odstupu a vlastného vkladu.¹⁴ Akoby nebrala ohľad na dlhý časový odstup s akým bol príbeh rozprávaný a išla len základnej roviny autorovho textu.

Tretia časť sa niesla v podobnom duchu ako predchádzajúca. V tomto prípade sa matka rozhodla pomstiť smrť svojho syna na

¹¹ Tamže.

¹² Pozri. MISTRÍK, M. *Krok, AJ keď nie najdlhší*. In *Pravda*, 9.4. 1980.

¹³ Tamže.

¹⁴ Pozri. (vš) *Trikrát žena*. In *Smena*, 10.4.1980

okupantoch sebaobetovaním. Herečka rovnako ako predtým skĺzla do monotónne-tragickej a plačlivej polohy, ktorú držala počas celej doby trvania javiskovej podoby poviedky.

Podľa dostupnej fotodokumentácie možno tvrdiť, že opäť tvorivý tím vsadil na jednoduchú, funkčnú scénu a kostýmy. Nedá sa však s istotou určiť, ktorá fotografia patrí ku ktorému príbehu. Jednotiacim scénografickým prvkom je plachta- v jednom prípade biela, v ostatných dvoch čierna, ktorá vymedzovala hrací priestor. Na prvej fotografii bola odetá celá v bielom a kľáčala na bielej plachte. Mala na sebe dlhú plátennú, rovnú sukňu, blúzku s krátkymi nariasenými rukávami a na hlave šatku s ostrými rohmi. V ruke držala malý biely papier. Pred ňou sa nachádzal tmavý klobúk a malé vedro. Po jej ľavej ruke mala palicu, na ktorej bola pripevnená hrubšia reťaz- dá sa uvažovať, že ide o pušku a teda výjav patrí k tretiemu príbehu.

Na druhej fotografii sedela herečka na stoličke. Na prvý pohľad vyzerala ako staršia, bohatá, dobre vyzerajúca dáma. Oblečený mala trblietavý plášť, čiernu vestu a rovnakú bielu sukňu ako na predchádzajúcom fotografickom zázname. Na hlave mala uviazaný tmavý čepiec. Na kolenách zvierala v rukách bledú kabelku. Na prste vidno výrazný zlatý prsteň. Podľa toho išlo zrejme o prvý príbeh, ktorý je vyrozprávaný z perspektívy staršej ženy lipnúcej na svojej kráse.

Na poslednej fotografii kľáčala javisková postava na tmavej plachte vedľa čiernej klavírnej stoličky. Okolo nej boli porozhadzované biele papiere, obálky. Ona bola oblečená v bielych šatách a tmavom župane. V tvári mala nešťastný výraz tváre. Pravdepodobne fotografia patrí k druhému príbehu, v ktorom rozprávala ženská postava svoj nešťastný zážitok s dlhoročným odstupom. Mohlo ísť o listy od syna.

Inscenácia adaptácie Maupassantových poviedok pod názvom *Šialené lásky* ponúkla nitrianskej herečke Žofii Martišovej príležitosť pracovať inak, ako bola dovedty zvyknutá na javisku DAB.

Anton Pavlovič Čechov: Dve duše

Ďalšia premiéra inscenácie Divadla pod hradom pod režijným vedením Jozefa Bednára sa uskutočnila 22. mája 1980. Išlo o adaptáciu dvoch poviedok ruského spisovateľa a dramatika Antona Pavloviča Čechova *Dušička* a *Volodá* pod spoločným názvom *Dve duše*. Bednár s Károvou ani tentoraz nesiahli po dramatickom texte, ale sa rozhodli zdramatizovať dve krátke autorove prózy.

V poviedkach nenachádzali len spoločnú tému- neskúseného mladého človeka túžiaceho po veľkej láske, ale aj príležitosti pre mladých i skúsených členov hereckého súboru Divadla Andreja Bagara. Prepojili ich aj formálne- obe hlavné postavy poviedok v javiskovom naštudovaní oslovovali „dušička“. Nielen Olenku, ale aj Volodú. Obaja mali podobné povahové črty- naivitu, názorovú konformitu a chceli objaviť pravú lásku. V prózach inscenátori akcentovali častú črtu Čechovových diel, predovšetkým jednoaktoviek- zmarený rituál svadby. Volodá neustále sníval o svadbe so svojou platonickou láskou a Olenke každý jeden manžel v krátkom čase po svadbe zomrel.

Inscenácia *Dvoch duší* sa vyznačovala tým, čo bolo pre Bednárkovu poetiku typické už od začiatku jeho režirovania v Zelenči- bohatá vizuálna stránka, štylizácia, epika a výrazný zástoj hudobnej zložky. *„Jozef Bednár je predovšetkým epikom v divadle. Nadaným a nadšeným rozprávačom príbehov, obdarený talentom rozprávanie koreniť, farebne presvetliť, napätie gradovať, prekvapovať pointami, syto tónovať. Pričom sa neskrýva za tému ani za látku, ani za obdobie, z ktorého príbeh prišiel, ani za hercov, ktorých naviedol na dobrodružstvo javiskovej fabulácie.“*¹⁵

Režisér s dramaturgičkou Darinou Károvou adaptovali Čechovove poviedky tak, že v nich ponechali epiku, no do príbehov vložili viac dramatického napätia a javiskový tvar výtvarne dotvorili. Tak ako vo väčšine zelenečských inscenácií i v *Dvoch dušiach* Bednár vyžil princíp jarmočného divadla. Herci predstavovali

¹⁵ ŠTEFKO, V. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 241.

kočovnú divadelnú spoločnosť, ktorá prišla do mesta zahrať svoju inscenáciu.

Na vytvorenie snovej roviny, ktorú mal v sebe najmä príbeh *Volod'u*, použili tieňohru. Volod'ove fantazírovanie o svadbe s Ňutou na javisku stvárnil krátkym, nemým groteskným výjavom, kde chlapec za sprievodu hudby svadobného pochodu končiaceho ostrým škripaním nešikovne uväzoval nastávajúcej neveste korzet a všetci naokolo sa smiali. „*Zaznie svadobný pochod a celý herecký kolektív hrá Volod'ovu predstavu absurdnej svadby, svadobnej noci, alebo svadobnej zábavy. Koncovka by mala svedčiť o Volod'ovom neúspechu a vráti nás do skutočnosti.*“¹⁶ Počas deja sa s malými odchýlkami odohrala viac ráz.

Volod'ove snívania malo často aj erotický charakter. Tvorcovia v jeho platonickej láske nachádzali aj prebúdajúcu sa sexualitu mladého človeka. V chlapcových svadobných fantáziách na konci obradu rozväzoval Ňute korzet a vyzliekal ju do spodnej bielizne. V inom sne si ju predstavoval oblečenú v tenkej nočnej košeli. Podobne bola oblečená keď za ním prišla v noci hľadať morfium a došlo medzi nimi dvoma ku kľúčovej „nepříjemnej udalosti“, ktorá následne spustila Volod'ove myšlienky na samovraždu.

Výrazným dramaturgickým zásahom do poviedky *Volod'a* bolo vyškrtnutie postavy učiteľky hudby a Augustina Michailoviča, ktorý bol podnájomníkom v rovnakom byte ako Volod'a s matkou. V inscenácii Volod'ova mama neoznačí syna za skazeného pred učiteľkou, ale pred Ňutou. Pre Volod'u to znamenalo neobyčajne veľké poníženie, keďže išlo o ženu, ktorá predstavovala objekt jeho túžby. Keďže už bol vylúčený zo školy, láska bola posledná vec, na ktorej mu v tej chvíli záležalo. Vo svojich naivných predstavách o budúcnosti už nechcel byť malý študent, ale muž, čo sa postaví na vlastné nohy a bude sa starať o svoju ženu a nešiel na skúšku z matematiky. „*Zajtra nepôjdem nikam, kašlem na tú odpornú*

¹⁶ ČECHOV, A.P. – BEDNÁRIK, J. – KÁROVÁ, D. *Dve duše*. [rozmnoženina, strojepis] Nitra : Divadlo pod hradom, 1982, s.4

skúšku... *Dajsamisvete, vylúčia ma z gymnázia, ale budem voľný ako vták, nebudem už gymnazistom, budem fajčiť, rozprávať sa s Ňutou, kedy budem chcieť, nebudem už gymnazista, ale »mladý človek«... a všetko ostané – kariéra a budúcnosť bude jasné: pôjdem za vojaka, alebo do úradu, alebo sa v lekárni vypracujem za správcu... Ňuta sa rozvedie a ...»¹⁷ Keď videl, že žena jeho snov nemá o neho záujem, ba dokonca jej bol na smiech, rozhodol sa pre radikálne riešenie- samovraždu.*

Bednárikova inscenácia *Dvoch duší* sa rovnako ako jeho predošlé réžie vyznačovala dôrazom na hereckú prácu. Aj tu použil postupy Brechtovho epického divadla. Protagonisti svoje javiskové postavy psychologicky neprežívali, ale z nich vystúpili a komentovali ich konanie. Na rozlíšenie používali jednoduché kostýmové „označenie sa“ napr. v podobe čiapky. Kritické komentáre na margo svojej postavy akcentovalo tragikomiku inscenácie.

Postavu Volodú v inscenácii stvárnil Ján Greššo. Gymnazista Volodá s láskou a ženami dovtedy nemal žiadne skúsenosti. Ňuta bola jeho prvá veľká platonická láska. Svoje city k vydatej žene považoval za nečistú, no nedokázal jej odolať. Dôvod bol v tom, že sa k nemu správala koketne a chodila v jeho spoločnosti oblečená v ľahkých šatách, ktoré viac odhaľovali ako zahaľovali. Mladý chlapec si jej konanie nesprávne vysvetlil, čo sa mu napokon stalo osudným. Napriek tomu, že Greššo bol v čase premiéry od svojej postavy starší o desať rokov, dokázal odhadnúť mieru karikatúry neskúseného, naivného mladého muža. V duchu režijnej koncepcie udržoval nadhľad.

Nora Kuželová ako Ňuta bola koketnou, zvodnou ženou, no nikdy neskízala k vulgárnym prejavom. S Volodom flirtovala len pre zábavu, lebo jej manžel bol odcestovaný a ona túžila po mužskom obdive a pozornosti. Netušila, že Volodovi môže tak veľmi ublížiť. V prvom rade sa chcela s mladíkom iba pohrať a „otestovať“, či je ešte atraktívna a dokáže chlapa zvádzať. V Bednárikovej interpretácii

¹⁷ Tamže, s. 8.

dvojica nebola od milostného pomeru veľmi vzdialená, dokonca sa dá uvažovať, že k nemu naozaj prišlo. Podľa televízneho záznamu inscenácie, ktorý je k dispozícii, Ňuta odniesla Lily slúbené lieky a následne sa vrátila späť do Volodovej izby. Vášnivo sa s ním bozkávala. Po chvíli boli obaja polonahí a pomaly klesali k zemi. V tom momente sa vyplo svetlo. Do tmy zaznel monológ Petra Nikolajeviča. „*A potom sa Volodovi zdalo, že izba, Ňuta, úsvit, i on sám, že to všetko splynulo v jediný pocit prenikavého, neobyčajného šťastia a rozkoše, za ktorú môže človek dať celý život a znášať muky, no prešla iba chvíľočka a všetko to odrazu zmizlo...*“¹⁸

Pred ostatnými príbuznými sa Ňuta správala ako slušná vydatá dáma, ktorá je absolútne verná svojmu manželovi bez akejkolvek zámienky flirtovať s niekým iným. Jej dvojtvárnosť bola vyjadrená aj cez kostým- keď bola oblečená slušne, adekvátne tomu sa aj správala. No keď mala na sebe priesvitnú blúzku či ľahkú nočnú košeľu, premenila sa na koketu.

Volodovu mamu Annu Fjodorovnu v inscenácii stvárnila Adela Gáborová. Bola márnivou ženou žijúcou na trovy svojej rodiny. Majetok, čo zdedila po svojom nebohom manželovi veľmi rýchlo minula. Napriek tomu si chcela naoko udržiavať status bohatej dámy, ktorou už dávno nebola. Preto zneužívala pohostinnosť rodiny Šumichinovcov, aby mohla jesť, piť a fajčiť zadarmo. Zatiaľ čo sa ona obliekala do drahých šiat, Volodá nosil staré obnosené háby. Gáborová s využitím hyperboly a nadhľadu stvárnila matku, ktorá nebola schopná postarať sa nielen o syna, ale ani o seba.

V prípade poviedky *Dušička* vložili autorovo/rozprávačovo ironické komentovanie Olenky a jej názorovej konformnosti do jej vlastného prehovoru. „*OLENKA: Na nič nemám svoj, ako to len hovoril Váňuška?... názor... Aké je to hrozné, nemať nijaký názor... (...)* Vidíš, napríklad pohár s čajom, alebo vidíš, ako prší, alebo počuješ praskot biča, hrkot voza s drevom, ale načo je na svete ten pohár alebo dážď, alebo drevo, aký majú zmysel, to neviem

¹⁸ Tamže, s. 9.

*povedať... Pri Váňuškovi, Vásenkovi i Volodenkovi som si vedela vysvetliť všetko, povedať svoj názor na čokoľvek, ale teraz... v srdci i v mysli prázdnota.. úzkosť a trpkosť, ani keby som sa blenu napila... (...) Takto to ide deň za dňom, rok za rokom, nikde nijaká radosť... nijaký názor...*¹⁹ Hlavná postava tak bola ironicky kritická sama voči sebe. Nedá sa presne určiť, či si Olenka skutočne v závere uvedomila, že nikdy nemala na nič vlastný názor a vnímala to ako problém, alebo len spomínala na nebohého manžela. Bednáríkovi sa však vďaka tomu podarilo vytvoriť grotesknú situáciu typickú pre Čechovove postavy, ktoré často svoj problém vedia pomenovať, ale nedokážu a najmä ho nechcú riešiť. Táto charakterová črta je najčastejším zdrojom humoru autora v dráme i próze.

Postavu Olenku v inscenácii stvárnila Eva Matejková. Bola to jediná postava inscenácie, ktorá počas deja fyzicky starla. Herečka musela prejsť od polohy mladého dievčaťa zaľúbeného do svojho francúzštinára, až po starú ženu zničenú životom. Podľa recenzie Petra Vala *„Olenku Evy Matejkovej však divák bude mať dlho v pamäti. Najmä presvedčivý výkon myšlienkového zacielenia postavy, jej hľadania, od nežného tancujúceho dievčaťa až po zhrbenú starenu.*“²⁰ Olenkin charakter sa však napriek zvyšujúcemu veku nijako nemenil. Stále zostávala rovnako naivná, až infantilná. Herečka to akcentovala pomocou timbru hlasu, ktorý mala tenší, než jej prirodzený.

Troch Olenkiných manželov hral v inscenácii Anton Živčic. Stvárnenie všetkých partnerov jedným hercom akcentovalo príznačnú čechovovskú cyklickosť. Každého z nich však herec individualizoval a kreoval pomocou iných výrazových prostriedkov. Kukin bol v jeho podaní nespokojný, hundravý muž, ktorý si Olenku zobral akoby náhodou. Už pri prvom vzájomnom bozku pred svadbou sa tváril prekvapene a vyľakane sa na ňu zadíval. Pustovalov bol zase pragmatický obchodník, ktorého zaujímala len práca a zisk.

¹⁹ Tamže, s. 22.

²⁰ VALO, P. *Divadlo ako obrad*. In *Pravda*, 27.5. 1981.

Vzdelaný zverolekár Smirnin nemal rád, keď Olenka rozprávala o veciach, ktorým nerozumela.

Scénu pre inscenáciu vytvoril Milan Ferenčík. Dej časti *Volodá* situoval na vylúdnenu piesočnatú pláž. Scénický priestor ohraničovali dve modré plachty, ktoré vytvárali dojem morských vln. Scénický výtvarník vytvoril variabilný hrací priestor, ktorý sa v časti *Olenka* ľahko a rýchlo zmenil na Olenkin dom. Herci plachty využívali aj počas hrania.

Všetky kostýmy ladil výtvarník do neutrálnej béžovej farby. Herci svoje postavy kostýmovo individualizovali tak, že si obliekli niečo farebne výrazné, a tým „vstúpili“ do svojej roly.

Významným prvkom inscenácie bola hudba. V obidvoch jej častiach dominoval hudobný leitmotív „pas de quarte“ z baletu *Labutie jazero*. Režisér ho použil najmä v scénach, ktoré vizualizovali myšlienky a fantázie hlavných postáv Volodú a Olenky. Na ilustráciu snu o svadbe, ktorú dotvárala tieňohra, Bednárík využil svadobný pochod Mendelssohna-Bartholdyho. V časti *Olenka* citoval populárny úryvok kankánu z Offenbachovho *Orfea v podsvetí*. Skladby nemali v inscenácii podobu orchestrálnu, ale trubkového sóla. Zvuk sa tak do istej miery deformoval a obrazom to dodalo groteskný akcent.

Inscenácia sa dostala do nesúťažnej sekcie festivalu Májová divadelná Nitra a zaznamenala úspech u divákov i odborníkov. Vladimír Štefko vo svojom hodnotení festivalu napísal: „*Divadlo pod hradom pripravilo nevšedný zážitok scénickou adaptáciou Čechovových poviedok (Volodá, Olenka) pod názvom Dve duše. V komornom priestore, s bohatou invenciou a priam príkladným pochopením autora ukázali nitrianski herci, vedení režisérom Bednárikom, ako je možné na malej ploche stvárniť niekoľko ľudských osudov tak, aby nezaniklo to človečenské ani spoločenské.*“²¹

Bednárík aj touto inscenáciou potvrdil, že bol režisérom

²¹ ŠTEFKO, V. *Konfrontačné stretnutia*. In *Nové slovo*, 7.6.1984.

s vyhraneným štýlom a poetikou. Aj v tomto prípade dokázal z prozaického textu vyťažiť dramatický potenciál tak, aby nešiel proti autorovi a zároveň použil svoje osvedčené umelecké prostriedky.

Dobroslav Chrobák: Katarína

Činnosť Divadla pod hradom na štyri roky utíchla a ďalšia premiéra sa uskutočnila 17. mája 1985. Bednárík so svojimi divadelníkmi tentokrát siahli po krátkej poviedke slovenského spisovateľa lyrizovanej prózy Dobroslava Chrobáka *Katarína*.

Aj v tomto prípade išlo o príbeh so silným dramatickým potenciálom a výrazným zástojom epiky. Keďže išlo o lyrizovanú prózu, príbeh mal v sebe aj mystickú snovú rovinu. S ňou veľmi rád vo svojich inscenáciách pracoval aj režisér Bednárík. Katarína bola dlhé roky vydatá, no nemohla mať deti napriek tomu, že sa o ne s manželom Ondrišom snažili. Jej túžba splniť manželov sen o synovi ju priviedla do šialenstva. Nadobudla pocit, že nie je Ondrišovou manželkou, ale matkou. Chcela, aby si našiel nevestu a rozhodla sa mu ju aj sama vyhľadať. Pred smrťou dala svojmu „synovi“ a „neveste“ požehnanie ku svadbe.

Hlavnú postavu Kataríny stvárnila Adela Gáborová, Ondriša Peter Staník a jeho novú nevestu Eva Pavlíková. K inscenácii neexistuje žiadna odborná recenzia. V hodnoteniach XIII Májovej divadelnej Nitry, na ktorej sa inscenácia Kataríny predstavila, sa Miloš Mistrík s Vladimírom Štefkom zhodli, že nesúťažné inscenácie festivalu boli vysoko kvalitné. Tým súťažným sa nielen vyrovnali, ale ich miestami aj prevyšovali.²² Do programu bola *Katarína* zaradená ešte pred svojou premiérou, ktorá sa odohrala len päť dní pred jej uvedením na festivale.

Z inscenácie sa zachovali iba dve fotografie. Na jednej z nich je Adela Gáborová sediaca za stolom. Oblečená bola v tmavom navrstvenom šatstve a na hlave mala šatku, spod ktorej jej trčal kúsok vlasov. Na rukách mala vlnené, štrikované zápästníky Pôsobila

²² Pozri MISTRÍK, M. Vidiecke divadlá súťažne i mimosúťažne. In Pravda, 31.5.1985, s. 5. a ŠTEFKO, V. Festival solídnych inscenácií. In Nové slovo- Nedeľa, 6.6. 1985, s. VI.

staršie ako v skutočnosti bola. Druhá fotografia je zo záverečnej scény. Katarína už leží v posteli. Pri nej sedí Eva Pavlíková ako jej „nevesta“ celá odetá v bielom. Na hlave mala šatku s čipkou. Vidno, že hoci si išla brať za manžela Ondriša, Katarínu ľutovala a mala s ňou súcit.

Záver

Režisér Bednárík v Divadle pod hradom zúžitkoval svoje skúsenosti s prácou v ochotníckom Z-divadle v Zelenči. Keďže pracoval s profesionálnym tímom mohol pre nich vyberať aj tituly, ktoré boli náročnejšie na herecké stvárnenie. Neraz tvorbu inscenácie iniciovali aj samotní členovia súboru, ktorí neboli spokojní s dramaturgiou Divadla Andreja Bagara a chceli si vyskúšať aj iné žánre i nový, progresívny prístup k tvorbe, ktorý im Bednárík ponúkal. On si tak už pred vstupom na profesionálne javisko mohol pripraviť svoj tvorivý tím a privyknuť ho na svoj spôsob práce. V Divadle pod hradom začal Bednárík spolupracovať nielen s hercami, ale aj dramaturgičkou Darinou Károvou a scénickým výtvarníkom Františkom Pergerom. Vyhraňoval sa tu ako tvorca i režijná autorita. Aj vďaka úspechom v štúdiu mohol nastúpiť v roku 1985 nastúpiť do Divadla Andreja Bagara ako interný režisér.

Hľadanie princípov herecko-režijnej tvorby u Eugenia Barbu

Mgr.art. Janka Fedešová

Jedným z čiastkových cieľov mojej dizertačnej práce je nájsť spôsob, ktorým je možné eliminovať konštantne sa opakujúce problémy študentov v procese práce s režisérom, pri príprave záverečných projektov v treťom až piatom ročníku. Vzhľadom k výsledkom výskumov je možné vyvodiť množstvo problémových oblastí. Snaha o ich komplexné riešenie by však nebola reálna. Je preto dôležité vybrať najproblematickejšie oblasti, ktorých eliminácia by prispela k bezproblémovému chodu realizácie bakalárskej, či absolventskej inscenácie.

Do tohto výberu však spadá aj oblasť hereckých techník, v ktorých sú študenti zorientovaní prevažne len teoreticky. Pravidelne potom dochádza k chybným interpretáciám a aplikácii údajných (teoreticky len zbežne naštudovaných) princípov do vlastnej hereckej tvorby. Tá býva často kopírovaním doteraz naučeného princípu pedagóga herectva a chybné interpretovaných techník. Chýba vlastný, originálny herecký štýl. Aj k tomu je potrebné študentov doviest. Mnohé techniky sú zamerané práve na prepájanie pohybu, hlasu a reči do jedného kompaktného celku. Je teda možné pri tréningu adeptov herectva správnym interpretovaním využiť práve už rokmi overené poznatky tvorcov hereckých techník. Zároveň je táto potreba vysoko aktuálna aj v rovine prípravy adepta herectva na prácu s režisérom. Ten totiž vyžaduje komplexné prijatie, zhodnotenie a realizáciu svojich režijných inštrukcií. To je v úplnosti možné jedine ak je študentova schopnosť utvárania hereckej komplexnosti aspoň čiastočne rozvinutá a pravidelne cibrená. Práve k tomu by mohol dopomôcť Model 2, a teda zaradenie nového predmetu do učebných osnov. Predmet by sa zameriaval na zosúladenie všetkých prvkov hereckej tvorby (hlas, pohyb, reč, myslenie) do kompaktného celku. Nejde však len o cvičenia na rozvoj

kompaktnosti, ktoré by slúžili na zlepšovanie jednotlivých zručností, ale aj o aplikáciu získaných poznatkov na konkrétnych zadaniach (akási simulácia práce režiséra s hercom pri príprave inscenácie, aby bol študent schopný naplňať jeho požiadavky). Skôr ako dôjde k osvojovaniu si tejto zručnosti komplexnosti pri práci na zadaniach, je dôležité posilniť a prepracovať jednotlivé aspekty práce herca na sebe, ktoré by sme mohli zhrnúť do nasledujúcich bodov:

- práca s telom (s minimálnym využitím tváre)
- zosúladenie pohybu a reči
- zosúladenie pohybu a hlasu
- vnímanie seba samého
- vnímanie partnera- kolektívna tvorba
- eliminácia strachu z tvorby
- schopnosť kladenia si nových výziev- rozvoj tvorivosti
- podpora logiky v konaní
- rozvoj improvizácie /v čistom slova zmysle/- pre zvýšenie variability prístupov k tvorbe

Cieľom je teda poskytnúť adeptom herectva komplexný tréning, ktorý by im dovoľoval vytvárať nové kombinácie dobre osvojených, ale aj nových hereckých techník do originálneho hereckého štýlu. Môžeme potom predpokladať, že sa študenti stanú prispôsobivejšími na rozličné formy požiadaviek režisérov a budú schopní poskytnúť spektrum možností realizácie pokynov režijných osobností odlišných poetík.

Hlavnou otázkou teda ostáva výber najvhodnejších hereckých techník alebo metodických postupov a im prislúchajúcich cvičení, ktoré by pomohli vyššie uvedené oblasti hereckej práce na sebe formovať. Je prirodzené, že pri výbere bude každý pedagóg vychádzať aj zo svojich vlastných skúseností s tou ktorou hereckou technikou. To je aj cieľom Modelu 2, ktorý má ostať variabilný a otvorený možnostiam a skúsenostiam vyučujúcich. Pred konkrétnym výberom je však dôležité vypracovať základné piliere vo forme princípov, s pomocou ktorých bude predmet realizovaný. To zároveň dopomôže lepšej disciplíne

a organizácii, rovnako ako aj naučí študentov zodpovednosti a práci podľa presne stanovených pravidiel.

Pri hľadaní najinšpiratívnejšieho spôsobu práce, ktorý prináša mnohé osvedčené výsledky v hereckej tvorbe, som si dovoľila vychádzať z divadelného antropológa Eugenia Barbu. Svoje škandinávске divadlo pod názvom Odin Teatret založil v roku 1964 v Dánsku, v meste Holstebre. Herecká práca sa tam podľa presných pravidiel riadi dodnes. Jediný rozdiel je v tom, že tréning pre mladých adeptov herectva v ňom už neposkytuje Eugenio Barba sám, ale členovia jeho divadla, ktorí sú s ním v niektorých prípadoch od úplného založenia. Svoje skúsenosti odovzdávajú prostredníctvom svojej výučby na školách či vlastných workshopov, ale aj prostredníctvom Odin's week festivalu, ktorý sa koná raz ročne v Dánsku. Jediným miestom, kde Barba doteraz aktívne sám (respektíve v spolupráci s Juliou Varley-herečkou jeho divadla) pracuje s adeptmi herectva a réžie, je workshop s názvom *The secret art of the performer*, ktorý sa organizuje v Brazílii v mieste ako je to u Barbu príznačné-mimo civilizácie, uprostred krásnej a nedotknutej prírody a ktorý bol tento rok (2015) po prvý krát otvorený aj pre účastníkov iných národov. Tento projekt je otvorený aktívnym účastníkom, ale aj malej skupine pozorovateľov.

Eugenio Barba nikdy nedovolil pozerať sa niekomu na jeho proces práce, dokonca ani svojim spolupracovníkom. Až pred 20 rokmi otvoril dvere do miestnosti svojej fantázie a dovolil niekoľkým osobám prístup na skúšky predstavenia. Skupinka ľudí z rôznych krajín sa zúčastnila procesu prípravy novej hry- respektíve projektu ako jeho asistenti a zároveň pozorovatelia. Rozhodol sa tak preto, že chcel dosiahnuť odlišnú dynamiku v skúšobnej miestnosti. Hoci sám pripúšťa, že takýto spôsob práce nemá veľmi rád. Akonáhle prídu pozorovatelia, cíti sa súdený. Ak by sme však boli úprimní- kto by sa tak necítil? [možno jedine Lee Strasberg, ktorý mal dvere sály neustále otvorené pre nových pozorovateľov, poznámka autorky] V hľadaní možností neustal a počas niekoľkých nasledujúcich rokov po tejto skúsenosti otvoril priestor pre asistentov. Na ďalších dvoch predstaveniach mal troch

asistentov z rozličných krajín. Tvrdil, že boli veľmi užitoční, pretože ho upozorňovali na množstvo detailov, ktoré mu v procese práce unikli. No potom opäť pracoval sám.²³ Možno aj na základe týchto skúseností tie tajomné dvere do sveta svojej „režijnej kombinatoriky“ pootvoril opäť a to pre 17 vybraných účastníkov, v septembri 2015 vo Wroclave. Symbolicky na mieste, kde on sám začínal niekoľkoročným pozorovaním práce Jerzyho Grotowského.

Ako úsmevne spomína, často si pri skúškach hovoril, že to nemá zmysel a kládol si otázku, na čo tam vlastne sedí a kde bude môcť využiť čo i len kúsok z toho, čomu tu teraz tak úpenlivo venuje čas.²⁴ Možno je to aj pre nás všetkých potvrdenie a zároveň nová výzva, aby sme sa nebáli „strácať čas“ pozorovaním tvorby našich pedagógov/režisérov/hercov. Nakoniec aj tohto významného režiséra to nasmerovalo na jeho vlastnú cestu originálnej hereckej tvorby. A hoci ho často niektorí zatvárajú do jednej antropologickej škatule s Jerzynom Grotowským, z ktorého práce síce vychádzal, no neskôr sa vyprofiloval do originálnej podoby. Keďže Eugenio Barba je aj znamenitým teoretikom- vo svojich začiatkoch nepriniesol len akési spopularizovanie Grotowského princípov práce, ale poskytol aj teoreticko-praktické poznatky v oblasti divadelnej antropológie. Jeho knihy zaoberajúce sa danou problematikou z rôznych uhlov pohľadu, by mali byť pre poslucháčov herectva a réžie samozrejmosťou. Bohužiaľ, mnohí študenti ani len netušia, že existuje Slovník divadelnej antropológie/Tajomné umenie herca, ktorý, spolu s Nicola Saverese, Eugenio Barba napísal a zakomponoval doň všetky svoje poznatky a od roku 2000 ho máme možnosť bez nutnosti prekladu čítať v češtine. Momentálne je k dispozícii nová kniha *The Moon Rises from the Ganges: The Influence of Asian Acting Techniques on My Work*, ktorá je sumárom skúseností tohto režiséra naprieč ázijskými technikami. Ďalší dôkaz, že tento 80 ročný režisér nezaspáva na vavrínoch, ale neustále ďalej tvorí. Svedčí o tom aj nedávna cena (2015) THALIA za kritické písanie, ktorú mu

²³ BARBA, E. Instytut im. Jerzyho Grotowskiego. Wrocław, 17.9. 2015. Osobná komunikácia.

²⁴ FEDEŠOVÁ, J. *Denník z asistencie u E. Barbu*. Wrocław, 2015. s. 4.

udelila medzinárodná asociácia divadelných kritikov (IACT/AICT).

Entuziazmus, pokora, otvorenosť a fascinujúci spôsob tvorby, to boli a stále ostávajú moje prvé dojmy z možnosti stráviť spolu s ním a s jeho hercami takmer dva týždne poctivej a detailnej hereckej tvorby. Nakoľko je práve táto skúsenosť úzko prepojená s hlavnou tézou mojej dizertačnej práce, rozhodla som sa venovať jej priestor, ktorý jej bezpochyby náleží.

Základom práce Eugenia Barbu je očistiť hercov od doterajších nánosov a zvykov, ktoré v rámci hereckej tvorby majú. S každým novým predstavením musia venovať čas očisteniu sa od doterajších návykov a vytvoreniu priestoru pre nového čistého herca, ktorý je schopný hľadať originálne výrazové prostriedky svojej hereckej práce. Hra, ktorú skúšali počas dvoch týždňov vo Wroclave, bola inšpirovaná knihou A. de Saint-Exupéryho Nočný let . Tento výber prirodzene nie je náhodný a súvisí s jeho spôsobom práce. V dávnejších časoch sa letci orientovali podľa oblohy. No nikdy si neboli úplne istí, kam idú. A práve táto skutočnosť z Exupéryho knihy bola pre neho fascinujúca. Oveľa menej je to však fascinujúce pre herca. Snahou Eugenia Barbu ako režiséra je totiž už niekoľko dlhých rokov hercov dezorientovať a tým dosiahnuť, aby prestali pracovať spôsobom, na akí sú zvyknutí. Očistiť hercov od toho, čo vedia. Vzhľadom na to, že jeho herci sú s ním už vyše 51 rokov, je táto skutočnosť vzrušujúca a desivá zároveň. Poskytuje to však aj veľkú inšpiráciu pre môj výskum s otázkou – ako nepodľahnúť šablónovitosti, rutine a overenej skupine dobre a efektívne pôsobiacich trikov na publikum?

Základ kvalitnej hereckej práce spočíva v precíznom tréningu. Práve ním sa začínalo každé stretnutie. Možno sme viacerí tak trochu naivne očakávali spoločný tréning v zmysle Odinovských začiatkov- skupiny spoločne pracujúcej na cvičeniach s jedným precvičovateľom, ako si na to ešte dobre pamätá jeho divadlo v Holstebre. Na naše prekvapenie sa však každý rozcvičoval individuálne.

Áno, Eugenio Barba skutočne začínal množstvom spoločných tréningov orientovaných na rozvoj individuálnych dispozícií každého z členov

svojho divadla. Tieto tréningy trvali počas dlhých rokov a aplikoval v nich svoje poznatky a inšpirácie z tréningov prevažne ázijského divadla. Dobre vieme, že v začiatkoch uňho dominovala najmä technika divadla kathakali, v Európe vtedy takmer nerozvinutá. Ako sám hovorí, hľadanie vhodných cvičení sprevádzal systém pokus-omyl. Jednoducho prevzal cvičenia zo svojich ciest a skúšal ich aplikovať spolu s hercami. Akosi prirodzene tu jeho vyslovená myšlienka: „*Mojimi naozajstnými učiteľmi boli moji herci. Oni ma naučili ako byť dobrý režisér.*“²⁵ dostáva odrazu iný rozmer. Človek si dokáže lepšie uvedomiť, že pod víťazným oblúkom uznania a kvalitnej práce nestojí režisér sám. V tomto prípade je s ním rad jeho verných hercov: Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen, Jan Ferslev, Tage Larsen, Kai Berthold, či Roberta Carreri. Cez nich sa učil, cez nich skúšal. Oni boli jeho telom, ušami, očami, realizáciou jeho myšlienok a vízií. Mnohí sa pýtajú ako je možné, že ho toľko dlhých rokov nasledovali? Často som si pri osobnostiach podobného typu kládla rovnakú otázku. Stačilo mi však jedno stretnutie s Eugeniom Barbom a môžem bez zaváhania vyhlásiť, že je to sila osobnosti, ktorá pôsobí tak intenzívne, že ani s odstupom času nie ste schopní zbaviť sa tej zvláštnej príťažlivosti a túžby tvoriť, ktorú vo vás niekoľko dlhých a náročných dní zanechalo. Niekomu sa to môže zdať naivné, no v tomto prípade som presvedčená, že sa o naivitu nejedná. Títo spočiatku neúspešní adepti herectva, alebo len obyčajní ľudia zamilovaní do divadla, prekonalí osobné i kultúrne bariéry a rozhodli sa venovať svoj život umeniu. To človek sám od seba nedokáže. Vyšiel impulz a akonáhle sa udomácnil v srdciach nadšencov, už nebolo a doteraz nie je cesty späť. Výsledku práce sprevádzanej úspechom, ale často aj nepochopením, však predchádzal tvrdý tréning. Herci narážali na podobné problémy, s akými sa boria naši študenti. Špeciálne by som rada vyzdvihla práve prácu Roberty Carreri, ktorá mala značné problémy v prepájaní práve mnou skúmanej oblasti- hlasu a reči do kompaktného celku. „*Spojiť myslenie a telo. Aby sa to v sekunde stalo*

²⁵ FEDEŠOVÁ, J. *Denník z asistencie u E. Barbu*. Wrocław, 2015. s. 5.

jedným. Trvalo mi 13 rokov, kým sa mi to podarilo."²⁶ Svoje skúsenosti opísala v knihe *Traces in the snow*, kde má každý možnosť nabrať nespočetné množstvo inšpirácie práve v danej oblasti. Preto niektoré z cvičení, zaradené do predmetu MODELU 2 budú vychádzať z práce tejto známej herečky a režisérky a nadšenej pedagogičky, s ktorou som mala možnosť o danej problematike rozprávať počas niekoľkých chladných septembrových večerov. Alebo Kai Berthold, ktorý si počas nácvikov nedokázal zapamätať chronologický sled udalostí. A predsa ho tento veľký režisér nemenil, nestrácal trpezlivosť. Viedol ho k cieľu a keď nešiel jeden spôsob, vyskúšal druhý. Je to prvý režisér, s ktorým som sa stretla, ktorý nemal problém priznať si chybu, či mylné smerovanie. Všetko však bolo podmienené vytrvalým hereckým tréningom a prácou na sebe.

Začínalo sa presne. Po krátkej diskusii a zhodnotení predošlých dní vchádzame s Eugeniom Barbom do skúšobnej miestnosti. Herci sa rozcvičujú. Každý predvádza svoju vlastnú rozcvičku, no navzájom sa vôbec nerušia. Ako obrovský zvuk nástrojov pripravujúcich sa v orchestri na Verdiho Nabucco, tak sa týchto šesť hercov plne sústreďí na svoje vlastné rozcvičenie. Je to mix plastických cvičení s hlasovými vibráciami. Potom si prechádzajú svoje časti v hre. Opakujú ich niekoľko krát za sebou. Prichádza na rad hlasová rozcvička a nácvik piesní za doprovodu huslí a harmoniky. Celý nácvik vo svojej rozmanitosti vytvára zvláštny súlad. Ako o tom Barba hovorí- **oxymoron** a toto spojenie zdanlivo si odporujúcich činností a konaní, nesie pri pohľade s miernym diváckym odstupom znaky jednoty, koreniacej v maximálnej koncentrácii. Práve táto schopnosť je pre adeptov herectva jednou z kľúčových, nakoľko práve ona sa podieľa na kvalitnom priebehu celej tvorby. Barba počas týchto skúšok a príprav hercov reaguje dvojako. Buď pomáha každému hercovi k uchopeniu problémových partií hereckej partitúry, alebo sedí na kraji, či prechádza po scéne a rozmýšľa, upravuje, prestavuje. Potom sa na chvíľu opäť zadíva na hercov, podíde k nim, diskutuje s nimi a následne ich necháva tvoriť.

²⁶ FEDEŠOVÁ, J. *Denník z asistencie u E. Barbu*. Wrocław, 2015. s. 7.

Nikdy a toto musím naozaj zdôrazniť- nikdy nenechával nikoho bez pozornosti. Chodí bosý po miestnosti a sleduje hercov z rôznych uhlov pohľadu, práve kvôli atypickému rozloženiu javiska, ktoré z dvoch strán obkolesuje hľadisko.

Potom sa prechádza to, čo je už naskúšané. V ďalších hodinách sa hľadajú nové formy pre zadané obsahy a začína režijno-herecká práca. Musím konštatovať, že ich spôsob práce nemožno vnímať ako veľkú psychológiu, ťažisko je skôr na pohybe a akcii, ktorá má hĺbku a nesie myšlienku. Do popredia sa dostáva sila myšlienky- jej esencia, ktorú so sebou herec nesie. Je to dlhý proces samoštúdia, zháňania prináležiacich informácií a materiálov k stvárneniu charakteru a tvorivých nápadov. Vzhľadom k tomu, že išlo o naozaj dôkladný a časovo náročný projekt a čitateľa by mohlo takéto detailné analyzovanie dokonca unaviť, bude najefektívnejšie, ak sa pokúsim zhrnúť základné princípy práce tohto skvelého režiséra a jeho hereckého tímu.

Princípy práce Eugenia Barbu s hercami:

POZORNOSŤ

- ku každému na scéne:
od huslistky po najstaršieho herca, či herca s najmenšou rolou
- ku každému detailu scény
- k divákovi /aby z každého miesta na sedenie videl/

SYMBOLY

Eugenio Barba využíva množstvo symbolov, najmä religiózných, ktoré sú späté s určitými legendami, poprípade s reálnymi zážitkami. Možno ho nazvať aj zberateľom príbehov. Všetko, čo počuje si starostlivo ukladá v pamäti a využíva pri kreovaní rozličných línií príbehov predstavenia

HUDBA

Hudba doprevádza každé jedno jeho predstavenie. Občas ju vystrieda tichom, ktoré sa o to silnejšie nesie priestorom. V hudbe využíva ázijské

a indické motívy, respektíve motívy európskych, či mimoeurópskych tradičných obradov, ľudových, náboženských, alebo ako to bolo v našom prípade postavy Arkana [Željko Ražnatović- Srbsko, pozn. autorky] i vojenských. Hudba posilňuje účinok emócie na diváka. Nakoľko sa v jeho réžii odohráva viacero príbehov naraz, hudobné motívy zároveň pomáhajú oddeľovať jednotlivé príbehy. Nevyužíva pritom syntetickú hudbu, ale používa hudobné nástroje, na ktorých hrajú herci, ale aj profesionálna huslistka Elena Floris. V tomto projekte ju dopĺňala aj multiinštrumentalistka a speváčka Parvatee Baul so svojimi originálnymi nástrojmi a spevom, mimochodom založeným na odlišnej technike rezonátorov, na akú sme zvyknutí u nás v Európe.

OTVORENOSŤ

Eugenio Barba je jeden z mála režisérov, ktorí sú otvorení myšlienkam a názorom svojich asistentov. A to ich v našom prípade mal vyše sedemnášť. Každého osobitne sa každý deň pýtal na jeho názor a hodnotenie priebehu. Prijímal od nás návrhy a zároveň s nami o nich diskutoval. Buď ich rozvíjal, alebo naopak vyvracal. Ak uznal návrh za užitočný, čo najskôr sa ho pokúsil zrealizovať. Následne už len vnímal jeho efektivitu, či naopak neefektívnosť.

OMYLNOSŤ

Nebál sa priznať si, že sa mýli. Pokiaľ pracoval s hercom, využil veľa energie, aby ho nasmeroval tam, kam potrebuje. Akonáhle však zistil, že to nikam nevedie, použil vetu: „*Zabudni na to.*“²⁷ a spoločne hľadali nové možnosti uchopenia daného problému, s ktorým sa herec boril.

Nie je režisérom s fixnou koncepciou. Obrazy vytvára podľa momentálnej inšpirácie. Scény mení. Základná kompozícia je však samozrejmosťou. „*Často nechávam hercov niečo urobiť, pretože to má silu. Ale nie silu, ktorá spája.*“²⁸ Jednoducho vytvára a hľadá krásu. Nie v zmysle uhladenosti a západoeurópskej koncepcie krásy. Naopak, v zmysle zasiahnutia časti vnútra každého z nás, ktorá nás núti zamyslieť sa nad zmyslom nášho bytia, ktorá nás nenechá ľahostajnými

²⁷ FEDEŠOVÁ, J. *Denník z asistencie u E. Barbu*. Wrocław, 2015. s. 4.

²⁸ Tamže, s.5.

a vyvolá v nás pocit, ktorý nie sme schopní presne definovať. Jediné, čo si uvedomujeme je, že nás to pohltilo, celých a bez výhrad.

Zároveň jednou z typických črt jeho práce je, že nekritizuje chyby hercov. Sám tvrdí:

*„Niekedý veľmi dobre vidím, že herec robí chybu. No niekedý ho neupozorním, pretože si myslím, že tá chyba nesie v sebe niečo dôležité. Sú to chyby ktoré môžu niekam viesť. Veľakrát sa mýlim, ale veľakrát nie.“*²⁹

DÔVERA

Jeho vzťah k hercom sa prejavuje nesmiernou dôverou. Verí svojim hercom a ich schopnostiam. Nielen tým overeným, s ktorými má mnohoročné skúsenosti. Ale, ako sme sa mali možnosť presvedčiť, aj tým mladším. Jeho heslo: *„každú sekundu musí byť vydaná obrovská energia“*³⁰ napĺňa v maximálnej miere. K tomu sa pridružuje úcta. Jedným z pravidiel našej asistenčnej práce bolo, že sme nesmeli hodnotiť pozitívum, ani negatívum hereckej práce pred hercami. Pozitívum by mohlo spôsobiť, že si herec začne myslieť: v poriadku, divák sa smeje, nemusím na tom už ďalej pracovať, pretože to funguje. Podobne je to aj s negatívnou kritikou. Pri večerných hodnoteniach celodennej práce sme teda mohli hodnotiť prácu jednotlivých hercov výlučne, ak neboli v miestnosti prítomní.

POKOJNÁ ATMOSFÉRA

Atmosféra bola bez nervozity. Herci pracovali, často sa s režisérom, či medzi sebou aj pochytili, ale vyriešilo sa to buď ďalšou prácou, alebo tajomným režisérskeým úsmevom a nadľahčením napätej situácie. Herci však tvrdili, že postupom času sa Barba stáva menej trpezlivým na čas, ktorý potrebujú na svoje hľadanie. Avšak atmosféra, ktorá bola vytvorená počas týchto dvoch týždňov bola aj v ich ponímaní veľmi pokojná a tvrdili, že na samotného režiséra to vplývalo nadmieru

²⁹ Tamže, s.6.

³⁰ Tamže, s.3.

pozitívne.³¹ Možno v tom bol aj duch tej dávnej nostalgie, kedy s trpezlivosťou Jerzyho Grotowského prijímal základné princípy herecko-režijnej práce, ktoré teraz on, na tom istom mieste odovzdáva ďalším. Kruh sa uzatvára, avšak nezastáva a on si dobre uvedomoval, že to koliesko sa ďalej bude točiť v každom jednom z nás.

POŽIADAVKA ORIGINALITY

Eugenio Barba vychádza z hercov. Inšpiruje sa ich improvizáciou, tým, čo si pripravili a vytvorili. Základný princíp však znie, že pred každou prácou je potrebné umyť sa – očistiť od všetkého doposiaľ naučeného a vstúpiť do procesu práce oslobodený od toho, čo fungovalo, s otvorenosťou pre to, čo ešte len príde a čo si svoju úspešnosť musí ešte len overiť.

DIVÁK

Veľkú pozornosť venuje tomu, ako to, čo sa deje na scéne, vníma divák. Je preňho dôležité, aby sa divákovi umožnilo identifikovať svoje skúsenosti s postavou, respektíve tým, čo sa deje na scéne. Pri skladaní príbehov je dôležité, aby boli divákovi poskytnuté miesta, v ktorých má na základe indícií možnosť pochopiť a povedať- ja rozumiem. Napriek tomu rád divákov trochu mátie. Prezентuje im niekoľko viacvrstvových línií, ktoré pôsobia skôr emóciou ako dôkladným porozumením percipienta sediaceho v hľadisku. „*Rád divákovi beriem pôdu pod nohami, tak, že na konci nevedia, na čom stoja. Takto robím divadlo ja.*“³²

Dôležitá je preňho jednota a atmosféra, ktorú však nie je možné vytvárať v sále so sto divákmi. Aj preto sa jedna z línií jeho predstavení orientuje skôr na menší počet divákov.

Pritom pri práci s hercami sa sám stáva pozorovateľom. Tvrdí, že v tých chvíľach sú v ňom niekoľkí diváci. Divák-dieťa, ktorého prirodzene niečo zaujme, alebo nie. Ktorého osloví jedine pravda na javisku. A slepý divák. Často sedel so zatvorenými očami a len počúval.

³¹ VARLEY, J. . Instytut im. Jerzyho Grotowskiego. Wrocław, 19.9. 2015. Osobná komunikácia.

³² FEDEŠOVÁ, J. *Denník z asistencie u E. Barbu*. Wrocław, 2015. s. 5.

Potom ich otvoril, niečo si zapísal do svojho malého notesu a opäť zavrel oči. Tvrdil, že keď si zapcháme uši, síce nič nepočujeme, ale stále ostávame v priestore. Akonáhle si zavrieme oči, strácame priestor.³³ A on práve to potreboval.

SLOVO a ENERGIA

Ako väčšina režisérov, ani Eugenio Barba nie je ľahostajný voči zreteľnému zneniu slov na javisku. Často nás dokonca vyzýval, aby sme vždy, ak nebudeme čokoľvek rozumieť či počuť, tleskli. On sám počúval z rôznych častí miestnosti a ihneď opravoval, akonáhle niečo nepočul. No nešlo len o zreteľnú artikuláciu, ale aj o čas potrebný na to, aby slovo odznelo a zároveň aby dozneli vety. Ako aj naši študenti, aj v tomto malom zoskupení tak výborných hercov sa našli niektorí- ako napríklad Kai, ktorí mali očividne problém spojiť text, ktorý mal istý rytmus. Kai si mal napríklad vyzliekať a nanovo obliekať šaty a okrem toho robiť niekoľko ďalších úkonov (česanie, ukladanie harmoniky...atď.), do ktorých mal plynule rozprávať text. Trávili sme dlhé minúty sledovaním jeho malého boja. I keď je namieste pripomenúť, že Kai je z tých hercov, ktorí si nie sú schopní počas prvých skúšok zapamätať ani len chronológiu základných pokynov režiséra, respektíve ich zopakovať. No napriek tomu si ich po niekoľkých skúškach osvojí a prináša dokonca nové a nečakané oživenia režijných zadání. Patrí k tým hercom, ktorých talent veľmi presne opisuje sám režisér Barba: *„Jednou z najzaujímavejších vecí na scéne je vnímať hercovu prítomnosť, ale bez toho, aby sa slovne prejavil.“* Nakoniec režisér rozdelil jeho akciu na kroky. Zvyčajne každú časť rozdelí na 3-4 kroky. Takmer 90 % akcií vytvára prostredníctvom fragmentácie konania hercov. A pomocou nekonečného opakovania. On sám vie všetko veľmi dobre zahrať, je v ňom energia, s rytmom a tempom pracuje ľahko a úplne prirodzene. Často sa stávalo, že herci protestovali, nakoľko považovali jeho zadanie za nemožné zrealizovať. Behom chvíle ich však vlastným zvládnutím presvedčil o opaku.

³³ BARBA, E. Instytut im. Jerzyho Grotowskiego. Wrocław, 19.9. 2015. Osobná komunikácia.

Tá tajomná esencia, ktorou je charakteristické celé jeho bytie, je prenášaná ako požiadavka aj na hercov. Každý herec ju musí priniesť na javisko, bez ohľadu na to, či sa na javisku pohybuje, hovorí, alebo len leží na zemi. Tajomnosť, ktorá je typická pre jeho predstavenia súvisí práve s tou esenciou energie, ktorá pôsobí ako „*Majster, ktorého sa každý bojí- hoci nikdy nevytiahne mačetu z púzdra.*“³⁴ S hľadaním danej esencie sa neodmysliteľne spája idiogram.

IDIOGRAM

Je pravda, že herci západného divadla sa viac sústreďujú na slovo. Mohli by sme teda čiastočne súhlasiť s tvrdením Eugenia Barbu, že „*Herci západného divadla hrajú divadlo ako písanú báseň.*“³⁵ On sa však so svojimi hercami pokúša hrať toto slovo nie s pomocou slov, ale ako IDIOGRAM, ktorý obsahuje 3 elementy:

- ako to chcem povedať
- čo chcem povedať
- hlas, gesto- základná výzbroj, ktorou je možné to realizovať a režisér pomáha s ich intenzitou. Podľa neho je herec trojjazyčný- fyzický, zvukový/hlasový a rečový. Tieto jazyky pôsobia najprv oddelene, no nakoniec sa ich sily spoja.³⁶

BOXY/prelínanie príbehov/viacvrstvosť

Eugenio Barba pracuje princípom prelínania príbehov. Na scéne prebiehajú príbehy, niekedy sa navzájom dopĺňajú, inokedy prebiehajú paralelne. Vždy sú odlišné a spojené len jednou, základnou, súvisle sa ťahajúcou líniou. Ako sám hovorí: „*Nerozprávam príbeh, snažím sa ho nájsť- hľadám príbeh*“³⁷ Jeho predstava nie je fixnou koncepciou, ale vynára sa s akciou hercov. Často hovorí, že vôbec netuší, prečo vytvoril práve toto a nie niečo iné. Jednoducho to tam dal. Dôveruje esencii divadla, ktorá je často omnoho oveľa presnejšia ako naše vlastné

³⁴ BARBA, E. Instytut im. Jerzyho Grotowskiego. Wrocław, 19.9. 2015. Osobná komunikácia

³⁵ BARBA, E. Instytut im. Jerzyho Grotowskiego. Wrocław, 19.9. 2015. Osobná komunikácia

³⁶ Tamže s. 5.

³⁷ Tamže s. 6.

pokusy. Spôsob koncipovania jeho predstavení je nasledovný: najprv práca na akciách a potom level vzťahov- ten je najdôležitejší. V akom vzťahu jednotlivé postavy sú. Akým spôsobom sa k sebe vzťahujú- to dáva divákovi možnosť orientovať sa v hre. A nakoniec sa venuje kostýmom.

„Práca je štedrá a veľkorysá. Ako ste videli dnes. Keď neočakávate, vtedy niečo nájdete- práca vám niečo dá. Len musíte byť trpezliví.“³⁸

To je podľa neho funkcia režiséra. Herci si na základe jeho indícií pripravujú fragmenty (piesne, kostým, pohyb) a režisér potom vytvára kompozície. Ak aj nevie ako to bude vyzeráť, herec musí mať pocit, že mu môže veriť. Ale je to naozaj viera v samotného Eugenia Barbu ako režiséra? Na túto otázku, ktorá pre mňa mala zdanlivo jasnú pozitívnu odpoveď argumentovala jeho najbližšia spolupracovníčka, herečka Julia: *„Nie je to dôvera v Eugenia, je to viera v prácu. Pretože práca pozostáva taktiež z boja s Eugeniom. Je to boj so sebou samým. Práca vám povie, čo je potrebné. Ale musíte pri tom využívať svoju vlastnú logiku.“³⁹*

Ale tento proces vytrvalej práce musí byť obapolný. Pretože ako priznal aj on sám, *„Existuje moment, kedy sa režisér prestáva sústrediť na akciu hercov, pretože rozmýšľa o divákoch.“⁴⁰* A práve vtedy nastupuje na scénu herec, ktorý sa snaží pomaly uchopiť svoju vlastnú pôdu pod nohami, po vyznačených stopách, ktoré tam zanechal režisér. Naplno tvorí, aby sa stal súčasťou esencie, ktorá pohltí divákovu dušu, tak ako to dokáže len divadlo plné pravdy.

V tomto smere je nutné spomenúť maximálnu disciplínu celého tímu hercov. Každý z nich si dôkladne zapisoval režisérove pripomienky. Tie boli adresované každému, po každom vzhliadnutí časti, ktorá bola nahodená do priestoru. Ak vyzval režisér herca do priestoru, poznámky mu zapisoval jeden z členov súboru. Čo považujem za mimoriadne vhodný zvyk, ktorý by bolo vhodné udomáčniť aj u našich študentov,

³⁸ Tamže s. 5.

³⁹ FEDEŠOVÁ, J. *Denník z asistencie u E. Barbu*. Wrocław, 2015. s. 5.

⁴⁰ Tamže, s. 5

ktorí bývajú v tomto smere často nedôslední. Herci boli maximálne sústredení. Napriek tomu, že ich vekový priemer neobsahoval najnižšie čísla, vždy bez reptania a akýchkoľvek výhrad pristupovali k požiadavkám režiséra. A to si vyžadovalo maximálnu trpezlivosť, keďže režisér nemal jasnú predstavu a zadania menil aj niekoľko krát za pár minút. Aj napriek tomu, že vedeli, že sa to, čo robia, môže o chvíľu úplne zmeniť a teda mohli predpokladať, že to robia zbytočne, vždy išli s maximálnym nasadením. To je druhý bod, ktorého osvojenie je potrebné pre našich adeptov herectva, ktorí často s nevôľou menia svoje výtvory. Nanešťastie, často aj bez chýbajúcej sebareflexie vlastnej tvorby. Neznamená to však, že by herci s Barbom nediskutovali. Práve naopak, často veci analyzovali a argumentovali. Sám Barba však hovorí „Nie je dobré, ak chce herec veľmi pomôcť režisérovi. Lepšie je, keď s ním začne bojovať.“⁴¹ Je však pravdou, že i z dôvodu prítomnosti nás ako divákov, pravdepodobne herci bojovali o trochu menej. Okrem toho boli nesmierne tvoriví. Neustále prinášali nové a nové nápady. Ak si časť, na ktorej pracovali, vyžadovala dlhšiu časovú prípravu, pracovali mimo skúšobného procesu. Zadania im dával aj Barba sám. Napríklad najst' desať rozdielnych spôsobov ako znázorniť symbol vtáka pomocou papiera (zvukovo, vizuálne), alebo priamo počas skúšania- najst' tanec svojej postavy, či pribehnúť tromi spôsobmi na javisko, alebo rôznymi spôsobmi-počas tanca, zbalíť do klobka plachtu rozloženú na scéne.

Prístup k čistote bol rovnako prekvapivý. V priestore boli vždy v kostýme, do priestoru okrem uzatvorenej fľaše s vodou a zápisníka nesmelo nič iné. Herci sa o scénu dôkladne starali. Chodili s mopom, umývali dlážku, starali sa o rekvizity. Myslím, že to bol krásny obraz toho, ako ich vlastné divadlo a skromné podmienky priviedli k tomu vážiť si všetko, s čím na javisku pracujeme. To je pre dnešných „moderných“ adeptov v dobe, kedy si človek veci prestáva vážiť, lebo si ihneď môže kúpiť iné, veľmi vzácne a pre hercov, rovnako ako pre maliarov, ktorí nedajú dopustiť na svoje farby, štetce a plátna, by to malo byť samozrejmé.

⁴¹ Tamže, s.6

Z uvedeného možno vyvodiť niekoľko princípov práce, ktoré by bolo vhodné implikovať do procesu hereckej práce- či už sa jedná o prácu na vlastnom hereckom aparáte, alebo o prácu na role, v procese tvorby inscenácie.

V smere od hercov k režisérovi/pedagógovi:

- disciplína /aj dochvilnosť/
- maximálne nasadenie /bez reptania/
- koncentrácia /v maximálnej miere/
- tvorivosť- prinášať nové nápady
- dôvera v proces práce
- dôkladné zapisovanie pripomienok
- čistota

v smere od režiséra/pedagóga k študentovi:

- priestor pre improvizáciu- inšpirácia tvorbou hercov
- rovnomerne rozložená pozornosť /na všetkých hercov/
- otvorenosť
- dôvera /atmosféra dôvery/ a úcta
- maximálne nasadenie
- priestor pre omylnosť
- jasná základná línia práce

Dané princípy práce by mali slúžiť ako neodmysliteľné pravidlá aj v rámci navrhovaného predmetu MODELU 2. Ich efektívnosť je však možné dôkladne overiť až zavedením predmetu herecký tréning do praxe.

Téma: holokaust

Mgr.art. Jana Mikuš - Hanzelová

" Ako v súčasnosti vnímame a spomíname na to, čo Susan Sontag nazvala bolesťou druhých? Čo my dlžíme obetiam? Ako najlepšie uchovať ich príbehy bez toho, aby sme si ich privlastňovali, bez toho, aby sme nadmerne upozorňovali na seba a na druhej strane bez toho, aby sme ich príbehy zamieňali za naše vlastné? Ako sme zapletení do týchto zločinov? Môže sa spomienka na genocídu premeniť v akciu a odpor?" ⁴² Citát z eseje M.Hirsch *Generácia postpamätníkov* privádza k uvažovaniu o možnostiach a súčasne limitoch umenia reflektovať tragédiu takých rozmerov v dejinách modernej spoločnosti, akým je práve holokaust.

Umelecky spracovať tému, ktorá je pre mnohé národy participujúce na najobľudnejšej genocíde moderných dejín, témou radšej opomínanou, prípadne zámerne deformovanou, je, ako už naznačuje Hirsch, vo viacerých ohľadoch problematické. V prvom rade narážame na úskalia estetickej reprezentácie; je možné zobrazit' v umení hrôzy holokaustu? Ak áno, ako pristúpiť k tejto téme citlivo, neskreslene, bez schematickeho devalvovania? Istá bázeň, ktorá sa k problematike konečného riešenia židovskej otázky viaže, nachádza svoj protipól v parazitujúcom využívaní histórie. Veľká pozornosť, ktorá sa holokaustu a postaveniu Židov počas druhej svetovej vojny venuje, častokrát povrchno zneužíva bolestivú historickú látku, čím ju znehodnocuje do polohy tematickeho klišé. Časté pertraktovanej látky sa potom ukazuje ako prvoplánovo atakujúce emociálne pole recipienta.

„ Mediální prezentace holokaustu (obrazy jako brána tábora, věžňové za ostnatým drátem, komíny krematorií, rampa v Březince) stále častěji nahrazovaly historickou zkušenost a svědectví. Generace, které už

⁴² COLUMBIA UNIVERSITY. *Marianne Hirsch – biography*. [online]. [cit. 2013-04-10]. Dostupné na internete: <http://www.columbia.edu/~mh2349/>, preklad Lucia Lejková

nezažily válku, to často vnímaly jako opakující se stereotypy, které ztratily výpovědní hodnotu."⁴³

Ako sa teda s problematickou témou holokaustu vysporiadala generácia slovenských postpamätníkov po roku '89?

Tiso

Prvá inscenácia občianskeho cyklu divadla *Aréna Tiso* bola prvou inscenáciou, ktorá reflektovala holokaust, zároveň podnietila vznik diskurzu na tému politického divadla na Slovensku.

V článku denníka *Sme Patrí súčasná politika do divadla?*, ktorý bol záznamom ankety s niekoľkými režisérmi a dramaturgami, sa názory divadelníkov (až na jednu výnimku) vzácnne zhodujú v názore, že súčasná politika do slovenského divadla nepatrí. Reflexia aktuálnej politiky je podľa viacerých názorov (V.Klimáček, D.Abrahánová, S Sprušanský) poslaním kabaretnej satiry, ktorá je doménou rozhlasu a televízie. Zdá sa teda, že jediným kompromisom v tomto období, sa ukazuje podoba politického divadla ako kritického čítania minulosti. V.Klimáček: „ *Treba začať históriou, aby sa prelomila istá bariéra. Písať a hrať o súčasnej politike nemienim, lebo žiadna z postáv mi za to nestojí.*“⁴⁴

Je zaujímavé, že ani spoluautor scenára a režisér inscenácie *Tiso* Rastislav Ballek, nepovažoval spracovanie zrejme najkontroverznejšej osobnosti slovenskej histórie Jozefa Tisa, za politický divadelný akt. Ballek, ktorý sa etabloval v divadle ako režisér s pasiou pre dekanonizáciu národných tém, priznal, že na Tisovi ho zaujímala predovšetkým premena historickej postavy na dramatickú. Ballek tvrdí, že divadlo by nemalo nič riešiť, túto úlohu pripisuje histórii alebo politike. Na margo postavy Tisa dodáva: „ *Celý čas mám iba jednu tému: pred nami stojí akýsi čudný človek, podobný nám všetkým a predsa čímsi radikálne odlišný. Tento človek nám chce povedať čosi*

⁴³ HOLÝ, Jiří. *Umění versus morálka. Jak hodnotit provokující obrazy šoa?* Dostupné na internete: <http://cl.ff.cuni.cz/holokaust/wp-content/uploads/jiri-holy-umeni-versus-moralka.pdf>

⁴⁴ KOMÁROVÁ, Zuzana: *Patrí súčasná politika do divadla?* In *Sme*, r.15, č.32, s. 25.

veľmi podstatné, prehovoriť zásadným spôsobom na svoju obranu, ale vylezie z neho iba záplava podivných nezmyslov."⁴⁵

O texte s jednoduchým, ale účinne zvoleným názvom *Tiso*, je zrejmé v tomto prípade lepšie hovoriť ako o koncepte. Pracovný text Tiso je vyskladaný ako montáž autentických prejavov a výrokov J.Tisa - prvého slovenského prezidenta a zároveň kňaza, ktorý sa neslávne preslávil ako politik kooperujúci s nacistickým Nemeckom v pohotovej pomoci v riešení židovskej otázky. Spoveď J.Tisa je autormi R.Ballekom a M.Kubranom rozdelená do piatich častí s pracovnými názvami: Život, Prísaha, Prosbopis, Súd a Smrť. Prvá časť Život, ktorá tvorí približne polovicu celého textu, nie je akoby sa dalo prvoplánovo očakávať, vyrozprávaná autobiografia s tradičnou chronológiou a naráciou. Žiadne dátumy, žiadne historické súvislosti, žiadne mená; skôr moralistické kázne, pastierske listy služobníka božieho. Svojim milovaným ovečkám dohovára o škodlivosti pijatiky, ktorej degeneračné dôsledky sú podľa neho generačne dedičné z pokolenia na pokolenie a tak zmárnia život dieťkam nevinným. Tiso kritizuje nielen nadmerné požívanie alkoholu, dotýka sa aj nezdravého kultu osobnosti, rozkrádania štátneho majetku. Tisov demonštrovaný strach o osud slovenských dieťok sa plynule prelína do starostí o osud vykorisťovaného slovenského ľudu. Tisova cesta vlakom tretej triedy, ho privádza k zisteniu :

*„ Dnes sú už na Slovensku len dvaja páni, lebo len tí cestujú druhou triedou: židia a dietovaní Česi. ”*⁴⁶ Príhoda so ženičkami, ktoré museli aj za ťažké batohy, ktoré na chrbte horko-ťažko do vlaku vyniesli, nemalú čiastku zaplatiť, vykresľuje Tisa rovnako ako v prípade starostí o dieťky a pokolenia budúce, ako starostlivého otca slovenského ľudu. Nesúrodosť Tisových výpovedí , v ktorých sa tvorcovia inscenácie dištancujú od akejkoľvek interpretácie, alebo autorských vstupov, generuje nové nečakané významové paradoxy. Ako príklad použijeme Tisovu svojskú interpretáciu božích zákonov. Láska k blížnemu, ktorú

⁴⁵

⁴⁶ BALLEK, R.-KUBRAN, M. *Tiso*. Bratislava : Divadlo Aréna, 2005, s. 11.

stavia v svojich prvých prejavoch k všeobjímajúcej láske k národu: „*Láska k národu nie je nič inšie, len **láska k blížnemu**, a to je Božie prikázanie.*”⁴⁷ sa postupujúcou zmenou politického ovzdušia mení v Tisovom podaní na zákon najvyšší, lásku k sebe: „*Vraj, či je to kresťanské, čo sa so židmi robí. Je to ľudské? Nie je to rabovka? Ale pýtam sa ja: je to kresťanské, keď sa národ slovenský chce zbaviť svojho večného nepriateľa žida? No, je to kresťanské, pýtam sa? Je, či neni? **Láska! Láska k sebe je príkazom božím? Je. Miluj...ako seba samého.** Táto láska! Táto kresťanská láska k sebe mi rozkazuje, aby som od seba ostránil všetko to, čo mi škodí, čo mi ohrozuje život. A že Slovákovi židovský živel ohrožoval život, myslím, o tom nikoho netreba presvedčovať.*”⁴⁸

Ako je historicky známe, Tisove názory určovala práve hospodárska rovina antisemitizmu. Jednoznačne vystúpil v prospech arizácií so "šľachetným" úmyslom spasiť zbedačenú slovenskú spoločnosť. Časti Prísaha a Prosbopis sa teda už konkrétne viažu na Tisovo politické účinkovanie v úlohe prezidenta satelitného, ale "samostatného" štátu. Neústupčivosť Tisových slov hyperbolizuje vianočná atmosféra, demonštrujúca sa príchodom Betlehemcov. Príchod spasiteľa Krista tak navonok harmonizuje s príchodom spasiteľa slovenského štátu. Teatralizované ľudové výstupy Betlehemcov navodzujú ilúziu všeobjímajúcej kresťanskej lásky, tá sa však vzápätí neguje epizódou okorenou židovským humorom.

Žid: „*Ja starého pána Boha uctím, jak náleží. Ale tomu nerozumiem čo na slame leží. Ejlelej, čo na slame leží.*”

Gardista: „*Žide, žide ja ti to vyložím, keď ti spredu i zo zadu kyjakom naložím.*”⁴⁹

Anekdota sa však už v tomto momente mení na realitu, časť Prosbopis

⁴⁷ Tamže s. 26.

⁴⁸ Tamže s. 37.

⁴⁹ Tamže s. 35.

patrí k naj dramatickejšim častiam celého textu, práve v mlčaní, nekompromisnom tichu inak plamenne vystupujúceho Tisa.

Prosba zboru ostáva nevypočutá: „ *Pán prezident, ako kňaza a služobníka božieho vás snažne prosíme, vypočujte tento hlas, hlas 80000 nešťastníkov, čo sa chvejú o život svoj a život najdrahších.*“⁵⁰

V posledných dvoch častiach Súd a Smrť sa konfrontujeme s unaveným Tisom, vyčerpanosť však nepramení z výčitiek svedomia, je prirodzeným vysychaním životnej miazgy starého človeka, ktorý svoj život „zasvätil“ službe Bohu a štátu. Najťažšie hriechy proti Bohu a človeku, akoby sme spätne, z pohľadu dneška bez milosti označili Tisove politické rozhodnutia, Tiso neľutuje; dokonca ju chápe ako historickú nevyhnutnosť, ktorej ťarchu si vzal z lásky k blížnemu dobrovoľne na ramená.

Tiso: „ *Keď sa hádam čakalo pri istých príležitostiach, že poviem ľutujem, alebo neľutujem, odpustite, ako kňaz viem, čo toto slovo znamená a kedy ho možno použiť. Keby som bol povedal, že niečo ľutujem, vtedy by som už aj priznával: teda máš v tom vinu, vedel si to, robil si to, lebo ľutuješ.*“⁵¹

Najdôležitejšou témou, ktorú text a zároveň inscenácia prináša, a skrz ktorú sa odкрýva jedno z temných miest slovenskej minulosti, je nastolenie otázky viny či neviny J.Tisa. Podobný filozoficko-etický problém riešila už vo svojej knihe *Eichmann v Jeruzaleme* H.Arendt, či filozof K.Jaspers (*Otázka viny*) a sociológ Z.Baumann (*Modernosť a holokaust*). Bol Tiso len poslušným vykonávateľom zákonov, vrátane tých mylne interpretovaných božích? Autori prezentujú banalitu zla, ktoré neatakujú v prvom pláne svojou hrôzostrašnosťou, obludnosťou, ale nahlodáva našu morálku zvnútra, navyše zaodetú v kňazskej sutane. Cez plnokrvne zobrazenú postavu Tisa sa tak vytvára komplexnejší obraz mentality Slovákov počas prvého slovenského štátu,

⁵⁰ Tamže s. 37.

⁵¹ Tamže s. 39.

ktorej rezíduá sa premietajú do desivej podoby súčasného slovenského nacionalizmu.

Až desivo ľudská podoba J.Tisa, ktorú autori kompozične štruktúrujú v texte, umocnil Ballek aj režijnou koncepciou. Tisa v podaní M.Labudu nachádzame v priestore skromnej izbičky, akejsi modlitebne, ktorá sa až neskôr ukáže väzenskou celou. Striedmo budované situácie a obrazy len málokedy zasahujú do riavy Tisových slov. Ballek tak v prvej časti rafinovane ponecháva priestor na to, aby zápal a zanietenosť, akou sa Tiso prihovára svojim blížnym, prenikla k divákovi. Do priestoru verejnej samoty vstupuje chór, ktorý reprezentuje len zlomok obetí Tisových rozhodnutí, respektíve nerozhodnutí. I napriek unifikovanému čiernemu oblečeniu, máme pred sebou konkrétne tváre – dostatok času na prípadnú identifikáciu exhumovaných tiel? Masa tak dostáva presné kontúry, ktoré sa rozplývajú po premlčanej prosbe adresovanej Tisovi. Židovský zbor s identickými bielymi maskami odchádza do plynovej komory. Už nie ľudia, lež duchovia vchádzajú do osvetleného priestoru otvorených dverí v zadnom pláne javiska. Po tomto veľkolepom divadelnom obraze, ktorý vďaka vysokej miere estetizácie, nepôsobí nepatričným ani lacným dojmom, sa inscenácia opäť koncentruje na komorný priestor verejnej samoty Jozefa Tisa – z prezidenta sa však stáva väzeň, nie svojej viery, ale svojich rozporuplných ideálov. Stíšenie a istá rezignácia, ktorá sa prejaví v spomalenej kadencii Tisových prehovorov, otvára samotu človeka, ktorý ani na chvíľu nezapochoyboval a neolútoval. Jediným Tisovým spoločníkom a svedkom zároveň je mlčiaci mních, s ktorým Tiso nespočinie v očisťujúcej modlitbe ani spovedi, zámerne odvádza pozornosť v snahe uniknúť spýtavým očiam prísediaceho mnícha. Do tejto zdanlivo odľahčenej atmosféry, ktorej história už vymerala svoj trest, sa na holé múry premietajú filmové projekcie zachytávajúce výjavy z koncentračných táborov.

Inscenácia Tiso bola výnimočne inteligentným, umelecky kvalitným príspevkom do rozporuplných historických bádání o postave J.Tisa a slovenského štátu.

Rabínka

Tak ako R.Balleka zaujala vnútorná dynamika, rozporuplnosť, zjednodušene povedané kontroverznosť Jozefa Tisa, u Anny Gruskovej, autorky textu *Rabínka*, pozorujeme nielen fascináciu osudom Gizi Fleischmann, dalo by sa hovoriť až o svojskom druhu umeleckej posadnutosti, ktorú koniec-koncov priznáva aj sama autorka.

„ Dovoľte mi, aby som sa predstavila. Napísala som o Vás divadelnú hru, rozhlasovú trilógiu, robím o Vás dokumentárny film. Píšem o Vás román. Možno si niekto pomyslí, že je to priveľa, alebo že si z vás robím biznis. (...) Čo práve mňa, hoci neviem o nijakých svojich židovských koreňoch, vedie k takej intenzívnej a dlhodobej fascinácii vaším osudom? Dôvodov je viac, dali ste hĺbku mestu, v ktorom žijem.“⁵²

Základným dramaturgickým stimulom teda nebola u A.Gruskovej do takej miery snaha odkrývať traumatické miesta slovenskej histórie – táto línia bola skôr pridruženým, druhotným faktorom, ktorý prirodzene vyplýval z biografie G.Fleischmann. To však v žiadnom prípade neznehodnocuje fakt, že Gruskovej rozkrývanie Fleischmannovej osudu je dôležitým krokom k rozkladnému čítaniu slovenskej histórie. Aj vďaka symbolickému ženskému sprisahanectvu Gruskovej s Fleischmann, sa tak darí rozšíriť optiku HISTórie, ktorá je dominantne rozprávaná z mužskej perspektívy, o rodový aspekt.

Osud sionistky Gizely Fleischmann bol dlho neznámy. Táto výnimočná žena bola vedúcou osobnosťou ilegálnej Pracovnej skupiny, ktorá sa urputne snažila o záchranu Židov. Fleischmann verila, že diplomatickou spoluprácou a uplácانím nacistov sa jej podarí zastaviť deportácie. Zanietenosť, s akou pristupovala k svojej misii sa jej stala osudnou – do Osvienčimu odišla v jednom z posledných transportov.

Analýzu Gruskovej textu komplikuje fakt, že hra vyšla vo viacerých verziách. Ako sme už spomínali, autorka spracovala osud G.Fleischmann nielen pre divadlo, ale aj pre rozhlas a televíziu. Text, ktorý bol nakoniec

⁵² GRUSKOVÁ, Anna: *List pre Gisi Gleischmannovú* In Bulletin SND k inscenácii *Rabínka*. Bratislava, 3.3.2012., s. 36.

uverejnený v rámci bulletinu k inscenácii Rabínka v SND, je podľa autorky motivicky najbližšia scénickej úprave. I napriek tomu je v porovnaní s výslednou scénickou realizáciou značne nekompatibilný.

Gruskovej verzia uverejnená v bulletine pôsobí skôr dojmom rozhlasovej hry. Spoločensko-politická kontextualizácia, ktorú autorka do hry prináša prostredníctvom výpovedí priamych svedkov, historikov, ako aj sprievodkyne, ktorá pravdepodobne predstavuje autorkino alterego, vytvára pre divadlo pomerne nedramatický materiál. Tieto pasáže, ktoré sú výsledkom dlhoročného výskumu autorky, prinášajú doteraz nepoznané fakty o živote Gizele Fleischmann; z dnešnej perspektívy korigujú jej idealistické predstavy, ktorým táto húževnatá žena uverila. Hra zachytáva obdobie jej najaktívnejšieho pôsobenia, pracovný zápal a odhodlanie sa odкрýva prostredníctvom viacerých situácií: Fleischmann v nocľahárni skúša s utečencami starozákonný príbeh o kráľovnej Ester, Fleischmann orodujúca u D. Wislicenyho... Pre Gruskovú je však rovnako ako rola angažovanej a zapálenej aktivistky, dôležitá aj rola matky, dcéry, manželky a ženy, čím posúva do popredia tému determinujúceho postavenia ženy v mužsky spravovanom systéme, čo sa v texte dosahuje vnútorným napätím medzi Gizi a ostatnými postavami.

Jetty (Gizina mama): „ *Kto zachráni teba, keď sa pominiem? Muž ti zomrel, oňho si sa nestarala, stále v tých svojich spolkoch, deti si poslala preč, aby ti nezavadzali...*”

Gizi: „ *Mama, to nesmieš! To, čo robím, je tak strašne náročné, že pritom nesmiem myslieť na osobné veci!*”

(...) Jetty: „ *Človek má v živote robiť len to, na čo stačí. Najskôr musíš mať v poriadku svoje veci, potom sa môžeš venovať druhým. Prečo si myslíš, že máš na starosti celú našu obec, čo našu obec? Všetkých Židov na svete! Čo si ty Rabínka?*”⁵³

Jemnejšie artikuluje svoju predstavu o matke dcéra Lici: „ *Nehnevaj sa,*

⁵³ Tamže s. 72.

ja si veľmi vážim to, čo robíš, ja viem, koľkým ľuďom pomáhaš, v týchto ťažkých časoch. Nikto z mojich kamarátov nemá takú skvelú mamu. Nikto nemá takú...mamu."⁵⁴

Okrem „nezvládnutej“ role matky, Grusková v texte často akcentuje aj Gizinu ženskosť, či už konkrétne v romanticky ladenej situácii s rakúskym novinárom Varonom, ktorý jej pripomenul, že okrem všetkého záslužného čo robí, je ešte stále žena; rovnako ako sa to dozvedáme mimovoľne z podtextu situácie s D.Wislicenym, na ktorého zapôsobilo nielen Gisino odhodlanie, ale aj jej ženský šarm. Situácia v jeho pracovni tak pôsobí elektrizujúcim dojmom erotického napätia, ktoré sa snaží Gizi využiť v prospech svojho cieľa. V neposlednom rade sú to Gizine sny o Železnom mužovi, ktorý sa z prvotného objektu túžby mení na hrozivé stelesnenie nacistickej ideológie.

Aj keď sa teda v texte porporčne autorka venuje viac spoločensko-politickému kontextu, ktorý je informačne presýtený faktami, menami a dátumami, stále pôsobí len ako kulisa pre vytvorenie plastickejšieho obrazu o Gizele Fleischmann. Aj keď autorka otvorila viacero rovín jej pôsobenia a na viacerých miestach spochybňuje Gizinu snahu zvládať všetky svoje role, podľahla jej charizme natoľko, že sa text miestami stáva síce dôstojnou, ale predsalen priveľmi pietnou, miestami zbytočne presladenou, oslavou.

Politický rozmer dokudrámy *Rabínka*, ktorý je, ako sme naznačili, u Gruskovej v úzadí, sa naopak v rovnomennej inscenácii V.Čermákovej, posúva do popredia. Hostujúca režisérka, ktorá je povestná svojím zaujatím pre politické divadlo, viedla s textom kritický dialóg, s rozhodnutím radikálne ho spolitizovať. Otváracou scénou inscenácie je zasadnutie Štátnej rady, na ktorom politici zapálene argumentujú v prospech židovských transportov. Nejedná sa však o zápal agitačný, režisérka tento morálne zdeformovaný obraz vtedajšej politickej situácie zámerne karikuje a využíva na to viaceré prostriedky. V prvom rade je to transrodové herecké obsadenie inscenácie, všetky postavy, teda aj

⁵⁴ Tamže s. 70.

tie mužské, sú hrané tromi herečkami. (I Kuxová, E.Vášaryová, I.Timková.) Týmto rozhodnutím sa zároveň potvrdzuje náš predpoklad, že Čermákovú do veľkej miery nezaujímal rovina konfrontácie mužsko-ženských vzťahov, ktorá sa v texte varíruje vo viacerých podobách a ktorá je pre Gruskovú určujúca. Karikovaný obraz zo zasadnutia je okrem obsadenia podporený aj vo výtvarnej zložke. Celá situácia sa odohráva na malom pódium, ktorý pôsobí komicky v kontraste s veľkohubými prejavmi politikov. Narážka na malosť slovenského národa, sa umocňuje zeleným kobercom, ktorým je pódium pokryté, maketami ovečiek v pozadí, kostýmami politikov. Ľudové kroje, spod ktorých vytŕča čierny odev a kožené rukavice, vytvárajú spolu s ostatnými vizuálnymi kódmi bohaté odkazy na rurálne, tradičné prostredie Slovenska, ktoré okrem toho, že bolo základným kameňom nacizmu, je aj v súčasnej podobe mytologizovanou oporou národnej identity mnohých Slovákov. Vo fragmentácii textu pokračuje režisérka aj v nasledujúcich situáciách, ktoré by sme mohli skôr označiť za pôsobivé obrazy negujúce akúkoľvek lineárnosť narácie. Medzi postavami sa nevytvárajú dramatické vzťahy, permanentným scudzovaním inscenácia zámerne rezignuje na dramatické situácie. Zo zasadnutia Štátnej rady sa presúvame do priestoru Gizinho „štábu“. Na pódium je sama, stratená vo svojom idealizme. Práve neústupčivý, odhodlaný, miestami naivný a zasnívaný idealizmus sa tak stáva hlavnou témou inscenácie. Gizine komentáre nočných snov o Železnom mužovi sa prelínajú so snovými preludmi o možnej záchrane Židov. Mozaiku výjavov z Gizinho neoblomného zápasu narúša starozákonný príbeh o Ester, ktorý pre Gizi predstavuje jej vlastný vnútorný zápas.

Ingrid Timková, predstaviteľka Gizi, o všetkom referuje vecne, bez deklamovaného pátosu. Permanentné scudzovanie sa akoby vyhýba emocionálnemu zaťažaniu diváka, tento účinok sa materializuje v druhom pláne, v sugestívnych obrazoch, ktoré prináša na scénu Železný muž (performerka H.Třešňáková), prípadne prostredníctvom výjavov, ktoré podčiarkujú márnosť Gizinho konania. Myslím, že snové, zámerne alogické, prerušované a disonantné vyznenie celej inscenácie

korešponduje s nemožnosťou mimetického uchopenia hrôz holokaustu. I napriek tomu, že takýto prístup je značne náročný na vnímanie a divák, ktorý sa neorientuje v historických faktoch, sa môže cítiť stratený. Zneistenie, však bolo podľa slov režisérky jej zámerom, načrtnutý príbeh mal diváka občiansky zaktivizovať natoľko, že bude schopný nad inscenáciou uvažovať aj po návrate z divadla, poprípade, že si faktografické pozadie z vlastnej iniciatívy doplní. Takéto idealistické očakávania sú viac ako diskutabilné, do istej miery aj alibistické. I napriek tomu si myslím, že experimentálny a invenčný prístup, ktorý si Čermáková zvolila na vysporiadanie sa s Gruskovej textom, rezonoval so súčasnosťou väčšmi ako privátna, intímna zóna G. Fleischamnn, ktorá dominuje Gruskovej textu. V závere inscenácie však akoby aj samotná režisérka stratila dôveru v zvolený inscenačný kľúč a príbeh Gizi sa troma herečkami dorozpráva – zrejme aby sa divákovi vykompenzovala zmätočnosť a chaos, ktorý na javisku dovtedy vládol. Dovriešenie zrozumiteľnosti je podporené aj premietaním dobových dokumentov a fotografií.

Inscenácia Rabínka bola jediným príspevkom v dramaturgickom cykle SND *Endlösung*, ktorý vychádzal zo slovenských reálií. O to viac zamrzí, že želaná rezonancia sa z dôvodu sentimentálnej predlohy a experimentálnej režijnej koncepcii, vytratila.

Holokaust

Ambiciózny názov Klimáčkovho textu je provokatívny. Ak opomenieme fakt, že takéto gesto, je skvelým marketingovým ťahom, zároveň stavia nastolenú otázku o možnostiach umeleckej reprezentácie holokaustu do ironizujúcej polohy. Klimáček, ktorý pomenoval objednávku riaditeľa divadla Aréna, ako neriešiteľné zadanie, si bol zrejme ako zabehnutý autor vedomý, že hranice umenia je v súvislosti so spracovaním tejto témy náročné prekročiť. J.B.Wild na margo toho poznamenáva: „ *Ak zadanie pre dramatika znelo: holokaust, Klimáček ho prijal ako výzvu*

zmocniť sa toho najťažšieho: holokaustu v nás."⁵⁵

Podtitul Klimáčkovej hry znie: *Príbeh, na ktorý by slovensko najradšej zabudlo*. Autor tak hneď v úvode napáda politiku hrubých čiar a svojvoľné narábanie s fenoménom historickej a kolektívnej pamäte. Otvoriť Pandorine skrinky, ktoré by mohli znevážiť, či pošpiniť, mytologizovanú predstavu o národe a jeho histórii, tým narušiť a rozvibrovať jeho sebavedomie, je pre zámerne prifarbovaný a idealizovaný obraz o národe, aktom priveľmi odvážnym a hlavne riskantným. Ako sa teda podarilo Klimáčkovi prebudiť príbeh, ktorý by nebol obeťou selektívnej pamäte a stal sa živou spomienkou rezonujúcou v svedomí dneška?

Klimáčkov *Holokaust* nie je v autorovej tvorbe nejakou prekvapivou anomáliou. Ak na tento čas opomenieme predchádzajúce spoločensko-kritické texty v divadle Gunagu, ktoré tiež v niektorých prípadoch, pracovali s politickými podtextami, Klimáček sa stal profilovým autorom *Občianskeho cyklu* divadla Aréna. *Holokaust* bol v poradí treťou hrou, ktorá bola vytvorená na objednávku divadla s požiadavkou umelecky sa vyrovnáť s konkrétnym historickým obdobím. Po *Husákovi* a *Komunizme*, ktoré boli skôr pokusným kritickým ohmatávaním tohto teritória, prichádza *Holokaust* ako dramaticky vyzretý text.

Inšpiračným zdrojom pre vytvorenie hry sa stali spomienky Hildy Hraboveckej a ďalších, ktorí sa vrátili z pekla. (Peklom sú tu samozrejme mienené tábory smrti). *Holokaust* však nie je spomienkovou slávnosťou dokumentárneho charakteru, ale pôsobivou fikciou, ktorá sa opiera o dôkladné štúdium dobových materiálov. Referenčný historický rámec autor sofistikovane využíva a zároveň prekračuje bez toho, aby sa znehodnotil historickú vernosť. Presahy do súčasnosti realizuje prostredníctvom striedania časových rovín, obdobie slovak štátu sa prelína s ponovembrovou realitou roku 1991. *Prítomnosť*

⁵⁵ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Ruža nie je ruža nie je ruža*. In SAD 3/2013, s. 73.

*sa mieša s minulosťou ako kvapka tušu v pohári vody.*⁵⁶

Dcéra Ambróza Králika Anna, sa po revolúcii vracia do svojej vlasti, aby reštituovala majetok po svojich rodičoch. Žije v predstave, že jej rodičia boli právoplatnými majiteľmi kaviarne Ruža, postupne však odkrýva pravdu nielen o nespravodlivo privlastnenom majetku počas arizácie, zároveň koriguje pravdu o svojich rodičoch. Je to príbeh, ktorý rámčuje minulosť a zároveň s ňou nadväzuje aktívny dialóg.

Klimáček si ako priestor na odkrývanie spoločenských pomerov zvolil kaviareň, tam sa stretávajú rozličné spoločenské vrstvy, príslušníci odlišných konfesií. Tam sa postupne kumulujú zárodoky dramatických situácií, ktoré sa stupňujú pod tlakom vzrastajúceho politického napätia. Počiatočná kaviarenská idylka, kde si ešte Kresťan so Židom pripájajú, už je tak len včerajším sentimentálnym preludom. Ako prostriedok k preskúmaniu morálnych imperatívov zvlčených charakterov, využíva Klimáček vonkajškovú majetkovú rovinu, jednou zo sekundárnych tém je arizácia a ponovembrová majetková reštitúcia. Prostredníctvom plnokrvných a hlavne neschematicky vybudovaných charakterov, kde je potlačené striktné rozdelenie medzi dobrými a zlými, obeťami a katmi, zaznamenáva monštruozitu stratenej morálky. Majiteľka kaviarne Ruža Rozenfeldová, jej dcéra Ester, kamarátka Lili, Lilin brat-mladý právnik Jakob – to sú postavy reprezentujúce vzorku obyvateľstva, ktorá prišla nielen o svoj spoločenský status, v pozícii podčlovekov, elimináciou ľudskej prirodzenosti nedobrovoľne prichádzajú aj o bazálny pocit vlastnej ľudskej hodnoty. S nelegitímnymi pádmi prirodzene prichádzajú „legálne“, vtedajším zákonom odobrené kariérne vzostupy: Rozenfeldovej slúžka Hana, premietač v biografe Jano Pujdes a dramaticky najzaujímavejšia postava básnika, arizátora a ministerského radcu Ambróza Králika. Práve v tejto postave sa Klimáček autorsky najväčšmi pohráva s dimenziou fikcie a reality, mystifikuje a vďaka legitímite poetickej licencie vytvára navonok reálnu, historickú osobu. Ako appendix prikladá do textu hry antológiu tvorby Ambróza Králika.

⁵⁶ KLIMÁČEK, Viliam. *Holokaust*. Bratislava: divadlo Aréna, 2012, s. 2.

Prostredníctvom tejto postavy zaznieva od Klimáčka jasná kritika pseudo-umelcov, ktorí sa romanticky štylizovali do polohy ohlasovateľov nového sveta, ktorý prirodzene vyžaduje aj zrod nového umenia. Králikov kariérny rozkvet narastá a spolu s ním aj jeho umelecké sebavedomie.

Králik: *Jirásek- to je české ópium, my potrebujeme slovenského Jirásku. Tým naším jazykom písať, ako sa dnes máme.*

Pujdes: *Nech oni napíšu.*

Králik: *Veď píšem, píšem jak žeravý, pritom úradujem, rozhodujem, zahraničných hostí prijímam, reprezentujem.*⁵⁷

Králikova impozantná energia a zápal, s ktorým stíha manežovať všetky umelecko-pracovné záležitosti – príprava scenára k prvému slovenskému veľkofilmu Svätopluk, veršotepectvo národ oslavujúce, arizáciu Kaviarne Ruža – , všetka horlivosť a neoblomná viera v správnosť veci, z neho robí mrazivo-grotesknú postavičku, bezcenného poskoka režimu, ktorý na chvíľu okúsil byť pánom v túžbe byť Pánom spisovateľom. Klimáček v ňom rozohráva široký diapazón banality zla, ktorá sa vo svojej slabosti ukrýva za poctivý charakter a dobre mienené ideály.

Králik: *Počnúc dnešným dňom sa váš podnik arizuje a ja sa stávam stopercentným majiteľom. (...) Mňa sa nemusíte báť. Som básnik, zaujímajú ma knihy, literatúra a nie obchody. Starám sa o veľký úrad, kultúru pozdvihujem, filmovníctvo držím. Svätopluk ma dňom i nocou zamestnáva. Čo ma po nejakom kaféháze? Ja som inteligent. Len preto som to zobral, že sem rád chodím. Aby to iní nespľundrovali. Neublížim vám. Môžete tu s dcérou zostať, Rozenfeldová. Ako hospodársky dôležití Židia. Povolili mi to na úrade.(...) A netraste sa Rozenfeldová, ja neštekám, ani nehryziem.*⁵⁸

Reflexiu národných dejín prináša Klimáček do textu prostredníctvom

⁵⁷ Tamže s. 12.

⁵⁸ Tamže s. 27.

rádia, ktorého pravidelné vysielanie zasadzuje vzťahy odohrávajúce sa v komornom priestore kaviarne do širších spoločenských súvislostí. Klimáček opäť ale nepracuje so suchými faktami, pôsobivo zachytáva kultúrne praktiky a normy, dobové paradoxy. Euforické správy informujú o idylickom obraze slovenskej spoločnosti, ktorá sa spoločnými silami usiluje o národno-hospodársky rozmach. Novinky z obyčajného života slovenskej pospolitosti spolu s parodicky vyznievajúcim šlágrami podávajú autentický dobový kolorit, ktorý v kontraste so vzrastajúcou agresiou a nenávisťou, vytvára mrazivý materiál.

Záverečný obraz hry v sebe prepája dve udalosti: deportáciu a premiéru „Králikovho“ filmu Svätopluk. J.B.Wild absolútne presne postihuje toto prepojenie fikcie s historickou realitou: „*Kulminácia historického vývoja spoločnosti, ktoré nám Klimáček vo svojej hre predstavil, spočíva v jeho radikálnom rozštiepení: jeho dejinný vrchol tvoria dve súbežné udalosti – filmový pomník slovenskej štátnosti a deportácia židovských obyvateľov. Vrchol a priepasť. Ale: bez jedného by nebolo druhého. Tým Klimáček problematizuje aj samotný národný mýtus: bájnny príbeh Svätopluka sa predsa zakladá na predstave o súdržnosti, no podloží Svätopluka videného optikou národného socializmu je naopak ostrakizácia iných členov spoločnosti.*“⁵⁹

Druhé dejstvo sa formálne rozpadá, Klimáček neguje dialogickosť prvej časti, ostávajú už len monológy, osihotené výpovede postáv, ktoré podávajú správu o svojom osude v rozpätí od roku 1942 po roky stalinizmu. Takto zvolená fragmentácia účinne odráža nemožnosť akejkolvek kompaktnej umeleckej výpovede tak, ako ju krátko po vojen formuloval už Adorno. Jedinou legitímnou cestou, ktorá sa zároveň zbabelo nedištancuje od stigmatizovanej minulosti a ktorá by zároveň nepôsobila umelo, je nechať vyvolať spomienky v prirodzenom toku reči, bez zbytočných ruptúr. Na konci hry každá z postáv prednesie svoj vlastný, nesmierne sugestívny epitaf. Dojemná samota vyvolaných duchov minulosti odráža dôležitosť individuálnej pamäte v korekcii tej

⁵⁹ BŽOCHOVÁ-WILD, Jana. *Ruža nie je ruža nie je ruža*. In SAD 3/2013, s. 79.

konštruovanej, zámerne upravovanej, kolektívnej pamäte. Rôzne podoby pamäte sa tak stávajú aj dominantnou témou hry, ktorej nebezpečnú subjektivitu Klimáček akcentuje na viacerých miestach. Už samotný podtitul hry dáva pamäť do polohy sociálneho konštruktú, ktorý manipulatívnu a selektívnu schopnosťou svojich majiteľov dokáže generovať tie „správne“ vysvetlenia národnej histórie. Zraniteľnosť pamäti odrážajú slová A.Králikovej, ešte predtým ako vyjdú najavo nepoznané skutočnosti o hrdinskom otcovi a bohabornej mamičke: „ *Nebolo by trápenia, keby mali všetci toľko slušnosti a pamätali si, čo bolo koho a čo komu patrilo.*“⁶⁰

Morálny apel, ktorým Klimáček upozorňuje na dôležitosť kultivácie pamäte v neustálej kritickej reflexii vlastných dejín, zaznieva z epitafu Rozenfeldovej dcéry Ester, ktorá sa síce z pekla fyzicky vrátila, ale emocionálnu zmrzačenosť už zo seba zmyť nedokázala.

Ester: „ *Celé Slovensko je pokreslené neviditeľnými hrubými čiarami. Každý dnes spomína len hrubé čiary, ktoré treba urobiť za minulosťou. Najradšej by všetci na všetko zabudli. Stále chcú na čosi zabúdať, ale hovoriť nechcú o ničom. Kedy bude ten správny čas? (...) Ja sa nechcem nikomu pomstiť. Chcem o tom len hovoriť. Ja sa už nehnevám. Necítim žiadnu nenávisť voči nikomu. (...) Naozaj necítim nenávisť. Ja iba nezabúdam. Nezabúdam.*“⁶¹

Inscenácia hry Holokaust, opäť v réžii R.Balleka, nie je urputným zápasom s textom, ako tomu bolo v prípade Rabínky. Ballek pristupuje ku Klimáčkovej hre s úctou, neprináša zásadné, rozkladné čítanie, čo hovorí v prospech nielen precízne vystavanej štruktúry textu, ale aj o jeho celkových kvalitách. Scénograficky je priestor určený na pomedzí dvoch časových rovín spomínaných v texte – nevelmi lukratívne pôsobiaci kúpeľňový showroom s bielymi figurínami necháva vďaka svojej ošarpanosti priestor na prehovorenie minulosti, teda dávnych majiteľov i návštevníkov kaviarne Ruža. Vzadu biely panel, ktorý sa

⁶⁰ KLIMÁČEK, Viliam. *Holokaust*. Bratislava: divadlo Aréna, 2012, s. 14.

⁶¹ Tamže s. 78.

zámerne dištancuje od vytvorenia doslovného sterilného kúpeľňového štúdia ako asociačného kódu k osvienčinským sprchám. Prvoplánovo efektné riešenie mizancén ustupuje do úzadia, Ballek sa sústreďuje na dôslednú prácu s hercom, prostredníctvom ktorého odkrýva mnohovrstevnosť tém Klimáčkovho textu. Realizmus prekračuje režisér v klaunských výstupoch Ester a Lili, ktoré sa pred narušeným svetom utiekajú do prehrávok výstupov Voskovca a Wericha. Doslovné citácie z textov V+W tvorcovia inscenácie vyškrtli a nahradili pohybovo-vizuálnymi kreáciami. Umenie však nie je dostačujúcim úkrytom, situácia, v ktorej dievčatá s nabielo namaľovanými tvármi čítajú židovské kódexy, demaskuje bezmocnosť umenia v záchrane stratenej morálky. Monumentálna fiktívna premiéra veľkofilmu Svätopluk, ktorá prichádza v závere prvého dejstva, sa vo svojej hlasnej monumentálnosti snaží prekričať reálnu derniéru ľudských životov. Druhú časť inscenácie režisér rafinovane situuje do hľadiska, otočením konvencie javisko-hľadisko vytvára viaceré konotácie. V nadväznosti na poslednú situáciu prvého dejstva simuluje prázdne hľadisko fiasko premiéry a zároveň fiasko totalitnej ideológie národného socializmu. Prázdne sedadlá však zároveň evokujú prázdne hroby doteraz nepochovaných obetí, zamlčanej a nepotrestanej viny. Diváci už nie sú len pozorovateľmi, stávajú sa hlavnými aktérmi bolestivej histórie. Autentická pamäťová zvuková stopa Hildy Hraboveckej tak vlastne už ani nie je potrebná.

Holokaustkontext

Inscenácie slovenských textov neboli jedinými príspevkami v umeleckom fóre na tému holokaust, paradoxne boli kvantitatívne v menšine k inscenáciám textov od iných európskych autorov. Príznačné je to pre už spomínaný cyklus *Endlösung*, ktorý sa v dramaturgických ambíciách možno až priveľmi pohodlne spoľahol na renomované texty uznávaných dramatikov. Opatrnosť, alebo nechota riskovať je možno na škodu práve v národnom divadle, ktoré by sa malo primárne orientovať na traumy svojho národa a neinfiltrovať odkaz holokaustu umelo prostredníctvom prenosu z iných historicko-politických kontextov.

Aj keď je história holokaustu v mnohých bodoch spoločnou európskou hanbou a zlyhaním, je nebezpečné simplifikovať a zovšeobecňovať motivácie a podiel jednotlivých národov na najdesivejšej genocíde 20.storočia. Jediné, čo možno zovšeobecniť je memento, ktoré holokaust zanecháva. Odkaz, ktorý je neprípustné pochovať spolu s minulosťou, naopak mal by pôsobiť rozrušujúco na súčasné svedomie, atakovať jeho pohodlie, podrobovať naše morálne humanisticko-demokratické zásady permanentnej revízii. Akokoľvek otravné a únavné sa tieto cyklické návraty k holokaustu môžu zdať. M.Aue, hlavná postava románu a zároveň dramatisácie *Láskavé bohyne*, uvedenej v rámci spomínaného cyklu, obnažuje nebezpečné korene neľudskosti, ktoré zrejme driemu v každom z nás: „*Nesnažím sa povedať, že som sa ničím neprevinil. Ja vinný som, vy nie, a to je dobre. Ale mali by ste vedieť, že to, čo som urobil ja, by ste urobili aj vy. Možno s menšou dávkou horlivosti, možno s menšou dávkou zúfalstva, ale urobili. Za určitých okolností, každý robí to, čo sa mu povie, a je len malá pravdepodobnosť, že vy ste výnimka.*“⁶²

I napriek spomínanému nepomeru uvádzania textov pôvodných a zahraničných, v horizonte porevolučnom sa slovenské divadlo o túto tému celkovo neprejavovalo veľký záujem. Inscenácia Bernhardovej hry *Pred odchodom na odpočinok* v Divadle Astorka-Korzo vzniká len necelý rok pred uvedením *Tisa*. Okrajový záujem pre túto tému podporuje aj fakt, že inscenácia bola vysunutá do štúdiového priestoru, čím sa vopred diskreditoval väčšinový divácky záujem. Až cyklus *Endlösung* sa dramaturgicky pokúsil o ucelenejší pohľad na holokaust z viacerých perspektív. Uvedením textov G.Taboriho (Matkina Guráž), E.Jelinek-Rechnitz (Anjel skazy), či dramatisáciou opulentného románu J.Litella (*Láskavé bohyne*), sa predstavili autori a autorka, v ktorých tvorbe má reflexia holokaustu nespochybniteľné miesto. E.Jelinek zachádza v tomto ohľade zrejme najďalej, práve ona prevracia naruby Adornovu tézu *Práve text Rechnitz (Anjel skazy)* E.Jelinek a inscenáciu D.Jařaba si

⁶² LITTELL, Jonathan. *Láskavé bohyne*. Bratislava: SND, 2014, s. 57.

vyberáme ako divadelný akt *pars pro toto*, ktorý svojou umeleckou výpoveďou obohatil slovenský kontext o spektrum podnetov.

Nositelka Nobelovej ceny za literatúru je provokatívnou autorkou, ktorej politikum spočíva v podryvaní, deštrukcii, ironizácii všeplatne uznávaných interpretácií spoločensko-politického diania . Je vytrvalou kritičkou rakúskeho národa, ktorý, ako sama tvrdí, je síce jej domovom, nemôže ho však nekriticky milovať. Viaceré jej texty, prípadne ich uvedenia, vyprovokovali búrlivé a kontroverzné ohlasy. Okrem spochybnenia patriarchálneho rozvrhnutia spoločnosti, dekonštrukcii mužsko-ženskej bipolarity, je ďalšou zo zásadných Jelinekovej tém odhaľovanie zárodokov xenofóbnych vzorcov správania. Spoluzodpovednosť za momentálne sa vzťahujúci pravicový extrémizmus vidí Jelinek práve v nedostatočnom spracovaní minulosti.

V hre *Rechnitz* tematicky nadväzuje Jelinek na svoju predchádzajúcu hru *Barla, palica a tyčka*, ktorá bola koncipovaná ako aktuálna reakcia na udalosť zavraždenia štyroch Rómov v burgundskom Oberwarte. *Rechnitz* rovnako ako táto hra vychádza zo skutočnej udalosti. V noci 25. 3. 1945 usporiadala barónka Margit von Batthyány na svojom zámku v Rechnitz (rakúsko-maďarská hranica) oslavu. Pozvanými hosťami boli dôstojníci SS a gestapa. Okolo polnoci, na vrchole bujarej zábavy, postrieľali z rozmaru 200 Židov. Vrahovia z miesta činu utiekli, k potrestaniu vinníkov dodnes nedošlo.

Jelinek rekonštruje tento ozrutný čin prostredníctvom anonymnej, trojgeneračnej rodiny, ktorá sa i napriek počiatovým rozpakom podujíma prerozprávať tento slovami ťažko postihnuteľný príbeh. Skrz protichodné názory postáv, ktoré sa dostávajú vo svojich výkladoch do značného rozporu, permanentne sa korigujú a presviedčajú o správnosti svojho pohľadu, demonštruje Jelinek neuchopiteľnosť a neľudskosť tragédie, ktorá sa na zámku odohrala. V závere hry si rodina, nukleárna jednotka stigmatizovaného nemeckého národa strháva ľútostivé masky. Akoby sa prerozprávaním, logocentrickým pojednaním o jednej z nekonečného počtu tragédií, zmyla kolektívna vina,

kontaminujúca pokojný a bezproblémový chod dní.

Dcéra: „ *Chápem, že ste históriou tejto strašnej doby priamo zhypnotizovaní, že sa už o nič iné ani nezaujímate, to vidím, a tým že strnulo civíte na tú hrôzu, ktorú spáchala táto krajina, opäť robíte z Nemecka pupok sveta.*“ (...)

Matka: „ *Práve ste počuli naše každodenné vysielanie o banalite zla, ved' ho už poznáte, a síce zo včerajška a predvčerajška..*“⁶³

Text E.Jelinek, ktorý je už sám o sebe strhujúcim zážitkom, sa v javiskovej interpretácii D.Jařaba ešte znásobí. Do jazykovo nesúrodých plôch, ktorých trením sa na jednej strane obrusuje a zároveň permanentne zahmlieva pravda o masakre, pridáva Jařab ešte ďalšiu vizuálnu rovinu. K prednému hraciemu plánu pridáva zadný plán, ktorý je akusticky izolovaný od všedného obývačkového života rodiny 90.rokov. Zadné javisko je obrazom nevkusnej zámockej spoločnosti, tam sa v spomalenom rytme, v akomsi hyperrealistickom detaile, odohráva večierok barónky Batthányovej. Podľa slov režiséra, malo fungovanie druhého priestoru vytvárať spolu s dianím v prednom pláne určitú synchronnú štruktúru, ktorá by prispela k iracionálnemu paralelnému vnímaniu niekoľkých úrovní reality, a zároveň k predstave nepredstaviteľného.⁶⁴ Toto riešenie v kontraste s tuctovým prežívaním malomeštiackej rodiny, pôsobí ako fetišistický obraz v zlatom, ornamentálne-nevkusnom ráme, ktorého zvrhlosť si rodina vychutnáva každý deň miesto dezertu k obedu. Aj načasovanie odhalenia obrazu prichádza až po značnej chvíli omieľania vyprázdnených floskulí, prostredníctvom ktorých sa rodina márne snaží dostať k jadrú vecí. Jelinek však odmieta akúkoľvek možnosť jednoducho tlmočiť fabulu zámockej tragédie, prerozprávať ju ako fiktívny príbeh.

Otec: „ *Navyše ten príbeh sa vôbec nekoná! Alebo sa ešte nedostal na*

⁶³ JELINEK, Elfriede. *Rechnitz*. Bratislava : SND, 2013, s. 28.

⁶⁴ Tamže s. 3.

koniec, ak vôbec začal. Vráťte sa zajtra, možno potom!"⁶⁵

Premostenie medzi dvoma svetmi, medzi živými a mŕtvymi, tvorí kvarteto hudobníkov, ktoré funguje spočiatku ako hudobná kulisa bezduchých rečí rodiny, následne sa presúva do priestoru odhaleného obrazu, stáva sa obetným baránkom a reprezentantom 200 židovských obetí. Ako oslava graduje do svojho kulminačného bodu, v sále sa zhasína svetlo, rodina komentuje dianie pri svetle sviečok. Táto zádušná omša za obeť, ktorých zmrzačené telá tušíme v pozadí aj vďaka citlivému svieteniu režiséra, tvorí vrchol inscenácie v zmysle vyjadrenia istej pocty pozostalým. Sakrálnosť situácie sa vzápätí zruší, záver prebieha v uvoľnenej atmosfére, v ktorej si rodina uzurpuje právo na šťastný život bez tých otravných spomienok na omyly predkov. Rodina sa objíma a v tomto geste náhleho porozumenia, sa už bude na príbeh spomínať kolektívne, jednou spoločnou optikou.

Jařab sa s jelinekovskou divadelnou antiestetikou vyrovnal s absolútnym pochopením a vytvorením nesmierne účinnej divadelnej nadstavby, priniesol textu nečakaný, emocionálne nabitý rozmer.

Tématizácia holokaustu v aktívnom prepojení na polis

Elfriede Jelinek skrz úvodné repliky v hre *Rechnitz* vyslovuje skepsu voči možnostiam umenia ako diskusného politického fóra, ktoré by malo nejaký relevantný dosah na premenu spoločnosti. Umenie usvedčuje z elitárstva, ktorému rozumie len pár vyvolených jedincov.⁶⁶ I napriek tomu Jelinek neúnavne bojuje s veternými mlynmi a využíva divadlo ako ostrý skalpel pitvajúci chorú spoločnosť. Obdobne sa vyslovuje k limitom divadla v spracovaní minulosti aj dramaturg cyklu *Endlösung* Martin Kubran, ktorý prirovnáva holokaust k hlave Gorgony. Umelcov vyzýva k nájdeniu Perzeovej odvahy, zároveň si je však vedomý, že umenie nikdy nesprostredkuje viac ako len spomienku pozostalých.⁶⁷

⁶⁵ Tamže s. 9.

⁶⁶ Tamže s. 9.

⁶⁷ KUBRAN, Martin. *Endlösung*. In bulletin k inscenácii Rabínka. Bratislava : SND, 2012, s. 6.

Zámerne dávam výroky E.Jelinek i M.Kubrana vedľa seba, i napriek zdieľanej nedôvere voči umeniu a jeho dosahu na politické vedomie a svedomie prijímateľa, nemôže byť ich skúsenosť identická. Texty rakúskej dramatičky, rovnako ako aj scénické uvedenia sa tešia mimoriadnej mediálnej pozornosti, ktorá rozpútava celospoločenskú diskusiu. Tá dokonca častokrát vyústi do provokatívnych škandálov.⁶⁸ Na Slovensku sú podobné snahy o aktivizáciu diváka len želaným snom.

Aký je teda dopad skúmaných textov a inscenácií na slovenskú polis? A sú vôbec tieto príklady exemplárnymi pre politické divadlo, alebo len prinášajú svedectvo o istom historicko-politickom zriadení, ktorého reflexia je síce dôstojným, ale predsalen muzeálnym opatrovaním národného dedičstva, ktorým sa však pýšiť netreba? V týchto otázkach vyvstáva ďalšia, povedzme, protootázka, či už len odhodlanie sa k obnaženiu historických jaziev, je umelecko-politickým aktom. Poctivo zodpovedať túto výzvu by si vyžadovalo preskúmať i postranné úmysly umelcov, skúmať morálne pozadie dramaturgických rozhodnutí však vždy ostane len v rovine špekulatívno-bulvarizovanej. Veľkolepý záber dramaturgických cyklov divadla Aréna a SND sú z tohto ohľadu síce úctyhodným činom, pre politickú rezonanciu v súčasnej spoločnosti sú ale dôležité konkrétne výsledky.

Všetky tri inscenácie, ktoré sme v súvislosti s témou slovenského holokaustu hlbšie skúmali, vychádzajú z dôkladného historického výskumu. Miera použitia autentických materiálov sa rôzni, môžeme povedať že od prvého príkladu k poslednému má zostupnú tendenciu. Kým Tiso je príkladom takmer čistej dokudrámy, u Rabínky je historický kontext nevyhnutnou súčasťou na vytvorenie plastickejšieho obrazu o Gizi Fleischmann. *Holokaust* využíva faktografiu svojsky, vytvára svojbytný svet postáv, avšak s takou mierou uveriteľnosti a neschématickosti, že dovoľuje uveriť, že ich príbeh sa naozaj stal.

Prvé dve inscenácie spracúvajú konkrétne historické osobnosti,

⁶⁸ Tak tomu bolo aj v prípade düsseldorfského uvedenia hry Rechnitz. Inscenátori nevyškrtli scénu, v ktorej opití príslušníci SS pojedajú kúsok tiel svojich obetí. Uvedenie vyvolalo vlnu diváckych protestov, ktoré nielen verejnosť, ale aj kritiku a médiá rozdelili na dva tábory.

posledná sa snaží o všeobecnejšie morálne posolstvo, ktoré pracuje s fenoménom pamäte ako zneužitého prostriedku pre politiku hrubých čiar. Najlepším predpokladom politickej apelatívnosti má vďaka stále živej, mytologizovanej prítomnosti postavy Jozefa Tisa v súčasnom spoločenskom diskurze, práve inscenácia *Tiso*. I napriek tomu, že je množstvo biografických faktov o Jozefovi Tisovi všeobecne známych, jeho kontroverzné rozhodnutia ako prezidenta prvej slovenskej republiky majú rovnako veľa obhajcov ako odporcov. Tvorcovia inscenácie ostávajú stáť v úzadí, dávajú slovo Tisovi, neskáču mu do reči. Montážnym radením Tisových prejavov nechávajú rafinovane vyplávať na povrch zjavné paradoxy jeho myšlienok. Inscenácia *Rabínka* je v tomto ohľade handicapovaná neznámym osudom Gizi Fleischmann. Režisérke nemožno uprieť snahu nadviazať dialóg so súčasnosťou spolitizovaním textu, ktorý bol uväznený v umelecky nedôveryhodnom páťose. Avšak s priveľmi ambicióznou požiadavkou až brechtovského charakteru-aktivizovaním divákovho rácia nielen počas predstavenia, ale aj po opustení divadla, by si neznámy osud G.Fleischmann vyžadoval v takomto experimentálnom čítaní prípravné entreé. *Holokaust* nediskredituje, ani nevzdáva falošné pocty, vzniká autonómne dielo, ktoré má korene zapustené v minulosti, avšak svojou myšlienkovou hĺbkou prehovára aj k svojim súčasníkom. Nadčasový morálno-etický apel má vďaka kvalitám textu schopnosť pretrvať ako živé kultúrne dedičstvo. Aj keď sa v súčasných spoločensko-politických súvislostiach javí Tiso ako najživší príspevok do politickej diskusie, verme, že to je len záležitosťou času a že sa kapitola zbožňovania tejto osobnosti raz uzavrie. Klimáčkovo posolstvo o permanentnom udržovaní pamäti nielen v rovine komunikatívnej, ale predovšetkým kultúrnej, má najväčší potenciál pretrvať v premenách politického času i bezčasia. Ako inšpiráciu sme použili analýzu hry *Rechnitz* Elfriede Jelinek.

„ *Divadlo Elfriede Jelinek je divadlom privátného svedomí v naději, že na jeho základech lze přispět ke konstituování společnosti založené na vzájemné úctě, rovnoprávnosti a toleranci. Je to však zároveň divadlo velkých negací a hyperbolizací, divadlo stojící vždy provokativně v*

konfrontaci se společností a jejími oficiálními intepretacemi a proto se nutně obracejí i proti divadlu v jeho konformované podobě."⁶⁹

Práve divadlo E.Jelinek, ktoré B.Schnelle definovala ako *Divadlo svedomia* by mohlo byť provokatívnym vzorom, ktorého odvahu by malo slovenské divadlo nasledovať, ak nechce zastať niekde v území nikoho.

⁶⁹ SCHNELLE, Barbora. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Brno: Větrné mlýny, 2006, s. 271.

NÁVRAT K PODSTATE?

(alebo: prečo sa obrad a rituál v scénickom umení objavuje v moderne ako koncept a postmoderne ako fenomén požadujúci praktickú reštitúciu)

Mgr.art. Petra KOVALČÍKOVÁ

Výsledkom nástupu nového myšlienkového smeru konca 20 storočia – postmodernej – najčastejšie charakterizovaného ako stav radikálnej plurality, v ktorej je všetko možné dnes a spochybniteľné zajtra, sa stala nedôvera v racionalizmus a odmietanie pokroku. Príčinou tohto stavu sa stal rozpad celku. Príznačné pre uvedenú pluralitu oproti skoršej pluralite, ktorá sa objavuje napríklad aj v moderne, je to, hovorí Welsch, že nepredstavuje len fenomén vnútri celkového horizontu, ale sa dotýka každého takého horizontu. Ide k substancii, pretože ide ku koreňom. (Welsch, 1994, s. s.12-13)

Tento „rozpad celku“ sa premieta do všetkých oblastí bytia a je dôsledkom toho, že prílišnou racionalizáciou sveta, delením na časti, pod časti, pod pod časti atď. sme akoby dospeli do nového „chaosu“, v ktorom je ďalšie chronologické usporadúvanie častí nemožné, a tak dochádza k simultánnej koexistencii častí vedľa seba (a nie lineárne - za sebou). Lyotard hovorí, že moderné poznanie malo vždy formu jednoty a táto jednota vznikala odkazom k veľkým meta-príbehom. Moderna má tri takéto meta-príbehy: emancipácia ľudstva (v osvietenstve), teleológia ducha (v idealizme) a hermetika (v historizme). Súčasnú situáciu charakterizuje to, že uvedená jednota sa rozpadá: *„Touha po ztraceném vyprávění je pro velkou část lidstva stracena.“* (Welsch, 1994, s.41)

Pri skúmaní prvkov obradnosti a ritualizácie v scénickom umení je dôležité spomenúť, že hoci je tento prejav typický pre súčasnú – postmodernú spoločnosť, avšak dôvod, prečo v súčasnosti reflektujeme

návrat týchto prvkov siahajú do obdobia moderny. Modernu môžeme charakterizovať ako postupný proces osamostatňovania individua zo spoločenského tlaku, akým bola napríklad cirkev v stredoveku. Oproti predchádzajúcemu obdobiu moderna totiž kladie dôraz na jednotlivca, na to, že jeho konanie je slobodné a nezávislé, na subjektivitu a novú metódu skúmania - indukciu, ktorá si našla svoje uplatnenie najmä vo vede. Vo všeobecnosti ide o introspektívny jav, ktorý vyzdvihuje jedinca a jeho racionálny um.

Tieto prejavy môžeme pozorovať v rôznych oblastiach, napríklad v mikrobiológii – nástupom atomizácie a teda štiepania jadra na menšie a menšie čiastočky, v dráme nástupom avantgardy, vo filozofii, ktorá nachádza nepochybnú istotu nie v Bohu, ale v existencii subjektu (R. Descartes: „ Myslím teda som“) a podobne. Prílišná racionalizácia sveta prispela k tomu, že aj moderná psychológia skúmajúca identitu človeka už nevníma subjekt ako celok, ale rozkladá ho (napríklad Freud na Id, Ego a Superego), čo sa neskôr rozvinie v postmoderne ako jav, ktorý žiada návrat k podstate.

V oblasti divadelného umenia reflektujeme túto potrebu reštitúcie, ktorá je podľa nás spôsobená prenikaním rituálnych prvkov do scénického umenia. Krátkym historickým prierezom sa pokúsime túto problematiku naznačiť. Rituálny vplyv badateľný od 20. storočia sa odvíja najmä od teoretických prác Antonina Artauda. Jeho teória vychádza z tvrdenia, že divadelné predstavenie má byť objektívnou skutočnosťou. Má obsahovať fyzické elementy, využívať rituál, pohyb, prvotné zvuky, masky, figuríny. Dualizmus autora a režiséra má nahradiť jeden tvorca. Slovo prednášané na scéne má prameniť z podvedomia a má byť používané v súlade so svojou muzickosťou, nie sémantikou. Hudobné nástroje majú byť včlenené do hry a využívané hercami. Všetky predmety využívané hercom budú rovnoprávne rovnako ako s hercom, tak aj so slovom. Nebudú dekorácie. Svetlo, ktoré sa stane jedným z hercov predstavenia, má vibrovať, prelievať sa, chladiť aj hriať, vyvolávať pocity a emócie. Priestor, v ktorom sa budú odohrávať predstavenia, musí hovoriť. Zruší sa javisko a hľadisko. Tie budú

nahradené jednotným priestorom, spoločným pre diváka aj pre herca, bez akýkoľvek predelov. Doposiaľ existujúce divadelné budovy budú opustené. Predstavenia sa budú realizovať v hangároch a garážach. Písaná dráma zanikne. Udalosti a témy známych diel budú inscenované bezprostredne. Aktuálnosť predstavenia bude okamžitá, aj keď metaforická. Najvyšší význam bude mať herec. Bude konať tak, aby metafyzika predstavenia prenikala k divákovmu intelektu prostredníctvom zmyslovej skúsenosti. Medzi hercom a divákom bude nastolená a obnovená bezprostredná komunikácia, bezprostredné porozumenie (Braun, 1993. s.56). V uvedených intenciách neskôr rozvíjajú túto teóriu a snažia sa ju vlastným spôsobom interpretovať a rôznorodo implantovať do svojej tvorby osobnosti ako J.Grotowski, T.Kantor, J.Cage, R.Wilson či spoločnosti Living Theatre, Open Theatre, Australian Performing Group, Teatro Campesino, Théâtre de Complicité a mnohé iné.

Odbúranie textovej zložky či „nahlodávanie“ funkcie jazyka ako takého sa v umení a filozofii rozvíja ďalej. V 50-tych rokoch 20. storočia vzniká anti-dráma (absurdná dráma), ktorá porušuje klasickú kompozíciu drámy. V tomto prípade nejde ani tak o to, že absurdná dráma nemá dej, rozuzlenie či dejstvá. Zaujímavý je však prístup k textu, ktorým sa autori týchto hier snažia dekonštruovať význam – niekedy ide o odstraňovanie väzieb medzi významami situácií (S.Beckett), inokedy o odhaľovanie dvojznačnosti jazyka, či analýzy viet a slov, ktoré, na prvý pohľad, ústi až do „nezmyselnosti“ (E.Ionesco). Dekonštrukciou jazyka poukazujú na jeho nemožnosť a neschopnosť vyjadriť a popísať významy vecí. Objavujú sa prvé príznaky skepsy-predzvestí postmoderny.

Umenie by malo byť prostredníctvom svojej špecifickej formy akousi analógiou bytia. V mikrokozme umenia by sme mali reflektovať aktuálne dianie, pocity a proces v spoločnosti. Umenie zväčša reaguje na nejaký stav – buď sa snaží moralizovať, oslavovať, alebo stav identifikovať a predpokladáme, že reakciou súčasného umenia na daný stav je práve snaha identifikovať ho. Tento rozpad celku sa tak odráža

v socio-kultúrnom živote, rovnako aj v dráme: Časopriestorová jednota je zrušená a uzavretú formu nahrádza otvorená. Príbeh sa neodvíja kauzálne a za sebou, ale odvíjajú sa rôzne epizódy v časovej diskontinuite vedľa seba. Paralelne tak koexistujú rôzne žánre, rôzne formy, rôzne štýly. Prostriedkom na preťažovanie vnemu diváka/čitateľa sa stáva eklecticismus, dekonštruovanie príbehov, kombinatorika štýlotvorných postupov a fragmentácia. Rozpad celku sa podpísal aj na vnímaní subjektu ako takého. Kým v klasických drámach je zobrazený subjekt ako psycho-fyzická jednota, ktorú recipient spoznáva prostredníctvom spoločne zdieľaných situácií, oproti tomu v súčasných textoch mnohokrát hľadá subjekt spôsob, akým by charakterizoval a označil sám seba, pretože do kontaktu s ďalšími postavami prichádza v oveľa menších intenciách. Dôvodom môže byť aj rozpad alebo dokonca absencia sociálnych štruktúr, čo spôsobuje uzatváranie sa do seba, do vlastného sveta jedinca. Roztrieštenosť sa teda týka aj subjektu. Preniknutie do introspektívnych procesov samého seba vyplýva z nedostačujúceho kontaktu s druhými „Ja“, ku ktorým sa subjekt prirodzene definuje: *„Je to ten druhý, ktorý tak svojím spôsobom rozširuje hranice mojej vlastnej subjektivity. Ja si uvedomuje, že druhý sa od neho odlišuje, že nepatrí do jeho originálnej sféry sebauvedomovania a že je iný ako on sám. Inakosť druhého však štípe, narúša, obohacuje ma a vstupuje do mojej vnútornej oblasti, a tým ma aj oslovuje.“* (Kompiš, 2013, s.54-55).

Z vyššie uvedeného vyplýva, že prílišné kladenie dôrazu na jedinca a celková individualizácia a sústredenie sa na uspokojovanie potrieb „Ja“ si pýta narušenie tohto postulátu. Môžeme povedať, že potreba začleňovania prvkov obradnosti a rituálu do scénického umenia ponúka východisko pre rozpad celku? Môžeme tento „návrat k podstate“, ktorý sa čoraz viac vyskytuje vo filozoficko-vedeckých publikáciách ako teoretické východisko a umeleckých prácach ako praktická realizácia - označiť ako východisko, riešenie alebo prejav postmodernej spoločnosti? V nasledujúcich častiach budeme skúmať, akú funkciu majú rituály na jedinca a spoločnosť a či

možno naše vnímanie tejto situácie potvrdiť.

1.1 RITUÁL AKO ÚTEK OD SEBA SAMÝCH (ako potreba potlačenia individua v súčasnom svete)

„Rituál a náboženstvo sú najstaršie a najbežnejšie formy ľudského prejavu, ktoré zastrešujú ľudskú potrebu pre únik z vlastného ja“ (J. Koster). Podkladom pre štúdium javu, ktorý by sme mohli označiť ako potrebu potlačenia vlastnej individuality sa stala Kosterova publikácia, v ktorej sa snaží analyzovať tento jav. Pre nás je dôležité skúmať jeho tézu z hľadiska funkčnosti a potreby rituálov v súčasnej spoločnosti. Rovnako ako Koster identifikujeme, že v rôznych častiach sveta, najmä v rozvinutých krajinách, je v poslednej dobe najpopulárnejšie zdieľanie nejakej skúsenosti prostredníctvom masových športových podujatí, alebo masových hudobných podujatí (festivaly a iné). Takéto podujatia sú akousi formou úniku od samého seba spôsobom, že vytvárajú podmienky pre intenzívnu identifikáciu s „tímom“ alebo „davom“. Nevyhnutnosť „davovej“ účasti nie je záležitosťou iba nášho storočia, túto skutočnosť možno reflektovať v každom období, ktorá sa však realizovala inými spôsobmi. Na základe uvedených argumentov sa domnievame, že človek je vo svojej podstate podmienený žiť v kolektíve/komunite/kmeňovom zoskupení a účasť na spoločne zdieľaných udalostiach je pre neho jednou z prirodzených potrieb.

V tejto súvislosti je dôležité spomenúť publikáciu R. Schechnera *Performancia, téorie, praktiky, rituály*, v ktorej otvára otázku pôvodu divadelného umenia ako druhu kolektívne zdieľanej udalosti, ktoré má podobné črty s hrami, športom a rituálmi : *„Na tvrdenie, že divadlo je neskoršie dômyselnejšie, či stojí vyššie na nejakom vývinovom stupni, a preto sa musí odvodzovať od niektorej z ostatných, odpovedám, že to dáva zmysel, len ak za legitímne divadlo považujeme grécke divadlo 5 st. pnl. Antropológovia oprávnene tvrdia opak, pričom podľa nich divadlo – chápané ako stvárňovanie príbehov hercami – existuje vždy v každej kultúre, podobne ako ostatné žánre. Tieto činnosti sú prastaré*

s netreba hľadať ich pôvod ani odvođeniny. Existujú len obmeny formy, vzájomné miešanie žánrov, ktoré však nesvedčia o nijakom dlhodobom vývoji od „ primitívneho“ po „dômyselné“ či „novodobé“. Niekedy rituály, hry, športy a estetické žánre (divadlo, tanec, hudba) splývajú natoľko, že nie je možné použiť na danú činnosť nejaký obmedzujúci pojem.“ (Schechner, 2009, s. 24).

Hranie sa, hry, šport, divadlo a rituály majú podľa neho spoločné črty a to : usporiadanie času, fakt, že pripisujú veciam zvláštnu hodnotu, z tvarového hľadiska sú neproduktívne, majú pravidlá a na ich účely sa často vyhradzuje alebo buduje zvláštny priestor. (Schechner, 2009, s. 24). Zaujímavé je, že všetky tieto činnosti delí do troch skupín: Sebavnucujúce (Ja), Spoločenské (My) a Sebapresahujúce (Iné). Medzi sebavnucujúce radí hranie sa, medzi spoločenské podľa neho patria hry, šport a divadlo a do sebapresahujúcej skupiny podľa neho patrí najmä rituál. (Schechner, tabuľka 1.3 str. 35). Mohli by sme povedať, že ich delí podľa toho, akým spôsobom vplývajú na rôzne časti našej identity, a teda na Id, Ego a Superego.

Ak divadlo podľa Schechnera pôsobí na Ego a zaznamenáva rovnováhu medzi princípmi slasti a reality, tak potom je to práve potreba pôsobiť na superego alebo Id, ktorú vnímame ako fenomén dožadujúci sa praktickej reštitúcie práve v súčasnom umení. Percipientovi už nestačí prisúdená funkcia pozorovateľa, ktorý reprezentuje onú rovnováhu medzi princípmi slasti a reality a ktorý racionálne dokáže tieto princípy vyhodnotiť. Čoraz viac sa v posledných desaťročiach objavujú formy a koncepcie, ktoré sa snažia túto funkciu diváka nabúrať a ktoré sa v artaudovskom zmysle snažia o účasť publika na predvádzanom deji. Z tohto dôvodu predpokladáme, že ústredný bod zmeny inscenačných postupov foriem a koncepcií spôsobila potreba začleniť diváka do diania. Rovnako z uvedených dôvodov identifikujeme v tomto období „návrat“ k podstate a spoločne zdieľaným skutočnostiam – k rituálom, ritualizácii a využívaniu

rituálnych prvkov v scénickom umení.

Ak by sme skúmali z akej potreby dochádza k tomuto javu, máme za to, že jedným z dôvodov môže byť práve potreba ujsť od samého seba – racionálnej identity človeka – Ega, spôsobená nástupom postmodernity, ktorá sa snaží odbúrať subjektivismus nastolený modernou.

Prehnané preťažovanie racionálnej časti ľudskej identity – čiže Ega, si v súčasnej spoločnosti vyžaduje proces, ktorý by tento stav redukoval procesom, ktorý Koster nazval procesom „Ego-redukcie“. Redukovaním Ega na základnú (nazvime to laicky) primitívnejšiu časť identity, a teda pudové Id vo Freudovom zmysle slova, sa človek dostáva na inštinktívnu (emocionálnu) úroveň, na ktorej je schopný vnímať iba tu a teraz. V „dekonštruovaní“ ľudskej identity identifikoval fenomén sémantického odizolovania vrstiev ako jadro mnohých javov, ktoré môžu byť vnímané ako úniky zo základných pilierov vlastného Ja. Užívanie alkoholu a drog, turistika, bolesť spôsobená sado-masochistickými hrami, náboženské rituály a spiritualita – to všetko môže spôsobovať, že vedomie vonkajších vrstiev identity je pozastavené na minimum, to znamená, že prevláda okamžité vedomie tu a teraz. Tento stav je potrebný ako terapeutický zážitok, ktorý sa na skutočnosť vnímanú bezprostredne v danom čase a priestore oklieštuje, pretože je dočasne pozastavené vnímanie seba. V tomto prípade ide o čisto fyzický zážitok. Eliminácia funkcie Ega sa podľa nás dá nabúrať spoločne zdieľanými skutočnosťami, v ktorých sa prostredníctvom identifikácie so skupinou časť našej identity rozplýva – eliminuje a praktický výskum tejto práce bude nadväzovať na uvedenú problematiku.

Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia („drámy“) ako reflexia doby a postavenia vybraných dramatických kategórií v tvorbe

Mgr. Milan ZVADA

Nasledovný text je správou o vnorení sa do problematiky Karvašovej teórie (resp. teórií) dramatického umenia v tej podobe, v akej sa javí po prečítaní dvoch pojednaní o dráme a dramaturgii (*Zamyšlení nad dramatem* a *Zamyšlení nad dramaturgií*), a časti autorovej teatrologickej knihy *Priestory v divadle, divadlo v priestore*). Ide o správu a komentár k niekoľkým témam jeho teoretickej a kritической tvorby.

V dizertačnej práci bude Karvaš skúmaný viac ako teoretik drámy než dramatik, čo vychádza zo stanovených cieľov. Jeho estetika, teória drámy a dramaturgia sa v spisoch prelínajú. K porozumeniu nám prispieva aj jeho esejistický štýl. Dizertačná práca bude zameraná na analýzu a interpretáciu kriticko-teoretických aspektov Karvašovej nedramatickej tvorby.

„Jestliže uplatňujeme zákonitosti jednoho vývojového proudu, jednoho dramaturgického typu na úplně jiný, nesourodý, a vyslovujeme přitom rozladění a nespokojenost s jeho uměleckou tváří, protože jim neodpovídá nebo se jim vzpíra, ocitáme sa mimoděk v trochu komickém postavení, které by nás nemuselo mrzet, kdyby nebylo také škodlivé; abychom se mu však dostali na kořen, musíme si položit otázku, která zní na první poslech školsky a banálně: Proč vlastně zkoumáme tak tvrdošijne umělecké zákony jednotlivých děl, proč je vědecky abstrahujeme, svým způsobem „hierarchizujeme“ a zevšeobecňujeme? K čemu je vůbec divadelnímu autorovi „znalost“ teorie dramatu, když ne k tomu, aby pomohla jeho myšlenkám, jeho hněvu či jeho lásce, jeho etice a přesvědčení vypracovat také určitou strategii psychologického a společenského účinku?“ (ZnD, 56-57)

Karvaš a jeho „súčasnosť“

Už v 60.-tych rokoch minulého storočia sa ukazuje, že Karvaš ako skúsený a etablovaný dramatik bol aj erudovaným teoretikom. Z obsahového záberu jeho spisov vyplýva jeho vedomá či nevedomá ambícia byť zakladateľskou osobnosťou slovenskej teatrologie, keďže sa dokázal rozsiahle venovať rôznym aspektom drámy a jej diváckym či spoločenským účinkom (formálnym, estetickým a i.). Mohli by sme sa domnievať, že v tom čase Karvaš nevedel nájsť v slovenských vodách teatrologickú „konkurenciu“, a preto mu boli bližší jeho českí kolegovia venujúci sa teórii drámy a dramaturgie. Toto úsilie obhájiť si svoje miesto dokazujú štyri Karvašove knihy (*Úvod do základných problémov divadla, Priestory v divadle...*), z toho dve vyšli len v českom jazyku (*Zamyšlení nad dramatem a Zamyšlení nad dramaturgií*). Na základe uvedeného bude jedným z cieľov doktorandskej práce tiež formulovať názor, do akej miery je Karvašov odkaz na poli teatrologie aktuálny, a ktoré z jeho postulátov je možné považovať za objavné, novátorské.

Je potrebné si uvedomiť, že v Karvašovej dobe žili diskurzom o divadle tí ľudia – tá kultúrna časť spoločnosti, ktorí ho formovali, boli rešpektovaní a divadelnú – tvorivú obec tento diskurz aj zaujímal. Tento fakt vystupuje v kontraste k dnešnému stavu divadelnej kritiky a teórie, ktorý je fragmentovaný, poloodborný, nesúrodý. Stáva sa čoraz zložitejšou snaha nájsť jednu autoritu či absolútny referenčný bod pri hodnotení diel. Je to akiste charakteristický stav pre postmodernú dobu. Diskusia o kritériách správnosti či vhodnosti tvorivých postupov vzhľadom k žánrom a diváckemu zážitku sa stáva čoraz rozvetvenejšou. Každý z diskutujúcich totiž pochádza z iného prostredia, používa slovník z rôznych odborov (antropológia, filozofia, divadelná veda či performatívne štúdiá), je nositeľom špecifickej intelektuálnej výbavy a „histórie“; má možnosť viac cestovať, čím neustále spoznáva iné poetiky

a estetiky „drámy“ – nielen v Karvašovskom zmysle; konfrontuje svoj estetický vkus s inými scénickými a performatívnymi žánrami.

V dizertačnej práci pôjde o komparáciu modernistického poňatia teórie drámy u Karvaša (spojenú s jeho budovateľským gestom) v nadväznosti na postmodernú – ktorá je roztrúsená v pohľadoch na divadlo v performatívnych štúdiách (v tejto súvislosti je zaujímavý Karvašov koncept „priestoru“ – divadelného a dramatického, ktorému bude venovaná osobitná časť práce).

Súčasťou úvodnej časti dizertačnej práce bude aj periodizácia a identifikácia Karvašových vplyvov – najmä mysliteľských (existencializmus, štrukturalizmus); pochopenie toho, z akých filozofických a estetických „škôl“ vychádzal, vrátane marxistickej. Tá sa však zdá byť najproblematickejšia z hľadiska jeho „budovateľskej“ ambície, historických a politických súvislostí (pôsobenie na škole, vedecký pracovník a iné). Z tohto dôvodu sa budeme snažiť Karvašov odkaz aktualizovať a odbremeniť od nánosov politickej ideológie a nárokov vtedajšej spoločenskej objednávky.

Divadlo medzi ostatnými dramatickými umeniami

Karvaš bol vo svojej dobe v precedentnom postavení, aby mohol reflektovať vtedajší vývoj a vplyv technológií na vývin drámy. Atmosféra pokroku nepochybne prinášala nové výzvy v estetike drámy ako aj v poetikách divadiel. V rýchlosti doby pre nás už chronické konštatovanie resp. otázka, či „je divadlo v kríze“ pre Karvaša predstavovali akútne stimuly pre uvažovanie o divadle a jeho postavení medzi ostatnými dramatickými umeniami (film, televízia, rozhlas). Pre nás dnes samozrejmé využívanie projekcií či reprodukováných hlasových prejavov hercov v tej dobe vstupovalo, podľa Karvaša, do kontrastu „so živou akciou, teda s ostenziou a textom, prebiehajúcimi na javisku“ (153, Pvd, DvP). V prípade filmového umenia hovorí o „subjektivizácii zážitku“ (180) – tj. divák má možnosť prežívať hrdinov svet priam „mikroskopicky“ (divák pozná jeho pohľad dôvernejšie vďaka filmovému postupom) oproti „objektivizácii procesov na javisku“ (svetlo, hudba

a herec v dramaticko-divadelnom priestore), ktorých je divák svedkom, a pozerá sa na drámu takpovediac „teleskopicky“, z nemennej diaľky, bez možnosti vnímania významotvorných detailov, napríklad pomocou strihu.

Navyše, bol si vedomý toho, že divadlo je oficiálne merané iba jeho európskymi dejinami, čím prestáva byť jediným „konkretizátorom a interpretátorom“ drámy. Podobne ako k divadlu a filmu, Karvaš poskytuje výstižnú analógiu k maliarstvu a fotografii, ktoré naďalej existujú vedľa seba ako súčasť vizuálnej kultúry, so spoločnými estetickými nárokmi a objektmi reprezentácie. Na pozadí prirovnania o „znečistení“ žánru drámy modernými technologickými a nekonvenčnými prístupmi k divadelnej tvorbe, možno u Karvaša vystopovať pokus o istú „univerzalizáciu“ teórie drámy (akoby v duchu osvietenstva a pozitivizmu), a to racionálnymi prostriedkami s vierou v poznateľnosť zákonitostí fenoménu divadla vôbec. Pozoroval pribúdajúce tendencie tvorcov opúšťať konvencionálne priestory, vymedzené „architektom a scénografom...“, „prelievanie“ sa z javiska a hľadiska do foyeru, na schody, do kaviarne, na ulicu atď.“ (183) Inak povedané, všetky tieto fakty problematizujú koncept divadla a predstavujú pre teóriu drámy nové výzvy.

Karvaš pozoruje, že estetiku drámy kontaminujú v dobrom slova zmysle ostatné dramatické umenia v rôznych rovinách, a to „v úsilí odpatetizovať a scivilniť drámu, experimentovať s kompozíciou, rozrušovať tradičné osnovy deja, charakterov a konfliktu postupmi kinematografickými...“ Stáva sa samozrejmým, že do divadla sa „premietajú nové pomery medzi dramatickým a nedramatickým, slovným a mimoslovným, intelektuálnym a emocionálnym, intímnym a verejným, osobným a spoločenským, psychologickým a sociálnym.“ (183) Špecifický kontext doby, v ktorom nikto nepochyboval o rozdiely medzi literárnovedným a teatrologickým prístupom k dráme, sa časom zmenil, čím sa tento rozdiel, paradoxne, začal problematizovať. Ožíva záujem o skúmanie drámy ako celku, bez hegemonie estetických prístupov.

Karvaš zaznamenáva vývojový skok, v ktorom sa zdá, že „mimodivadelná“ dráma je v presile. Nové formy zasahujú väčší počet ľudí, celé spoločnosti. Azda aj v tomto tkvie jeho záujem o systematizáciu teórie drámy s ohľadom na jej budúci vývoj vo vzťahu k umeleckému zážitku diváka. Keďže „definícia drámy ako celku sa nerieši“ (202), je potrebné identifikovať jednotlivé žánre a ich účinky, mieru komunikatívnosti a ich spoločné menovatele (napr. živý herec ako uskutočňovateľ postavy – modelu človeka).

Cesta za definíciou drámy

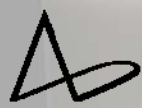
Karvašova cesta za definíciou drámy vôbec nie je priamočiara. Skladá sa z niekoľkých dekád uvažovania o divadle a reflexie spoločenskej doby, technologického pokroku a dostupných znalostí o iných divadelných tradíciách a postupoch. Autorov jazyk je precízny, kvetnatý a analytický, prináša syntetizujúci pohľad na čiastkové i komplexné fenomény divadla a umeleckej tvorby, zatiaľ čo čitateľ v nich nachádza poznatky i nové podnety. Autor vyzýva k hľadaniu toho, čo je spoločné, „podstatné pre každú drámu“, pre všetky drámy, dnes – akýmikoľvek interpretačnými postupmi – realizované a realizovateľné. Veľa teoretikov totiž žije v ilúzii, že nieto drámy mimo divadla a literatúry, resp. že takáto dráma nemôže byť skutočnou drámou (208).

Karvaš veľmi pozitívne vnímal podmienky rozvoja drámy, ktoré spočívajú v diverzifikácii žánrov, spoločenských a historických kontextov a umeleckých prostriedkov. Nevidel hrozbu v nových nastupujúcich formách, ani v autorskej invencii tvorcov. Práve „nedostatok vnútornej diferenciacie divadla utvára nepriaznivú klímu pre rozvoj drámy, kým naopak bohato diferencované divadelné umenie, zahŕňajúce množstvo foriem a slohov, majúce k dispozícii pestro špecializované scény, početné svojrázne vedúce tvorivé osobnosti a dostatok skúseného obecnstva, predstavujú pre rozmach drámy podmienky najpriaznivejšie“ (170). V knižke *Zamyšlení nad dramaturgií*, formuluje podobný názor: „...vždyť v každé slušné divadelní kultuře trvá

a pretrvávajú diferencie samých divadel zejména podle dramaturgie, od oficiální po avantgardní, od tradiční po modernistickou, od přímé oslavy života a člověka, chcete-li, po jeho obžalobu, jeho pitvu atd.“ (ZnD 84)

V jednom z pokusov o syntézu dramatických žánrov Karvaš hovorí: „Podstatným sa nám vidí, že všetky dramatické umenia spája fakt procesúálneho a ostenzívneho predvádzania dejov pred živými ľuďmi, že sa vizuálna správa viaže zakaždým na človeka a že základným kódom audiálnej je slovo, jazyk, dialóg, že je teda *mimos* a *logos* silnejším putom medzi rôznymi dramatickými umeniami, než sú podmienky ich technickej realizácie prameňom vzájomných diferencií.“ (207) To znamená, že nezávisle od podmienok realizácie divadelnej tvorby, resp. jej (re)prezentácie, dramatické umenia majú spoločné znaky v podobe manifestovaných konceptov *mimos* a *logos*, ktoré si však v kontexte dizertačnej práce vyžadujú dôkladnejšiu analýzu a aplikáciu na širšie spektrum dramatických umení, resp. „drámu“ ako celku.

Pokus o ucelený systém – formulovanie teórie drámy, zdá sa, predpokladá revíziu úlohy (dramatického) textu a jeho účinku. Karvaš sa pýta: „...čo vlastne spája všetky súčasné dramatické umenia, „živé“ i „registrované“, technicky „sprostredkované“ i „bezprostredné“, „organické“ i „anorganické“, presnejšie, prečo je text, najmä jeho realizovaná časť, dramatický dialóg, stále najatraktívnejším a najplodnejším procesom pri materializácii, pri „oživení“ drámy;“ (211). V hierarchii zložiek divadelného diela Karvaš vníma text konvenčne, vidí v ňom veľký význam pri „oživovaní“ drámy. Má istú predstavu o dráme, verí v zákonitosti písania i psychologického účinku, je si vedomý istej hegemonie dramatického remesla: „Dráma sa, slovom, dala písať – s umeleckým úspechom – v súlade alebo v rozpore s jej iba pozvoľna sa aktualizujúcimi kánonmi, no nie v úplnej nezávislosti na nich, napr. v ich naivnej neznalosti.“ (155)



AKADÉMIA UMENÍ

Fakulta dramatických umení

Akadémia 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 2-krát ročne.

ISSN 1339—780X