

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2019, roč. 6, č. 2



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémie umení v Banskej Bystrici

© Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2019

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

číslo 2/2019, 6. Ročník

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Redakčná rada:

doc. Mgr.art. Matúš Oľha, PhD. – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.

doc. PhDr. Michal Babiak, PhD.

Mgr. Peter Himič, PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhD., Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Číslo zostavil a zredigoval: Mgr.art. Jakub Mudrák

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním

Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú správnosť

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Štúdie

Jakub Mudrák: Inscenácie dramatizácií románu Idiot	3
Milan Zvada: Mozaika doby a charakterov v dramatickom diele Petra Karvaša.....	21
Petra Kovalčíková: Rytmus, emócia, divadlo.....	49

INSCENÁCIE DRAMATIZÁCIÍ DOSTOJEVSKÉHO ROMÁNU IDIOT

Mgr. art. Jakub Mudrák

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Cieľom tejto štúdie je analýza dvoch vybraných inscenácií dramatizácií Dostojevského románu *Idiot*. Prvou rozoberanou je inscenácia Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove z roku 2005 v réžii Jana- Willema van den Boscha. Druhou je inscenácia Divadla Astorka Korzo 90´ z roku 2013 v réžii Miroslava Krobotu.

Kľúčové slová: *Idiot*, F.M. Dostojevskij, román, dramatizácia, inscenácia, Astorka Korzo 90´, Divadlo Alexandra Duchnoviča, Miroslav Krobot, Jan-Willem van den Bosch

Úvod

Nasledujúca štúdia sa zaoberá dvomi vybranými inscenáciami, ktoré vznikli na základe dramatizácií Dostojevského románu *Idiot*. Na úvod si v skratke uvedieme históriu adaptovania a uvádzania tohto vrcholného diela na slovenských profesionálnych javiskách, ktorá je pomerne bohatá.

Prvýkrát sa javisková podoba tohto románu udeje na doskách divadla P. O. Hviezdoslava- našej najväčšej scény - Slovenského národného divadla v roku 1965 v réžii „milovníka“ Dostojevského prózy Pavla Haspra. Podkladom k inscenácii sa mu stala dramatizácia známeho ruského režiséra G. Tovstonogova z roku 1958.

Po piatich rokoch sa táto istá dramatizácia objavuje na opačnom konci Slovenska - na javisku Štátneho divadla v Košiciach. Hostujúci režisér českého pôvodu Jiří Svoboda vychádza tak isto zo scénickej kompozície G. Tovstonogova a podobne ako Haspra ju značne upravuje.

Opäť, po uplynutí piatich rokov, sa román *Idiot* objavuje v jeho javiskovej podobe. Tentokrát na doskách Divadla Slovenského národného povstania v Martine v roku 1975. Autor a režisér dramatizácie je Ľubomír Vajdička, ktorý na jej vytvorení spolupracuje s hercom a predstaviteľom kniežat'a Myškina Emilom Horváthom mladším.

Idiot si nájde po dlhšej prestávke miesto na slovenských javiskách až o tridsať rokov neskôr, a to v Prešove v divadle Alexandra Duchnoviča v roku 2005. O dramatizáciu sa postará kolektív tvorcov – pohostinsky holandský režisér Jan-Willem van den Bosch a

Vladimír Čáp a domáci Vasil' Turok. Všetci traja sa tak isto podieľajú aj na výslednom tvare inscenácie v poradí ako režisér, scénograf – kostýmový výtvarník a dramaturg.

V roku 2011 započne režisér Eduard Kudláč svoju líniu uvádzania dramatisácií viacerých Dostojevského románov. Začína práve románom *Idiot* vo svojom domovskom Mestskom divadle Žilina. Vychádza z dramatisácie „na objednávku“ Michaely Zakuťanskej, vtedy ešte poslucháčky dramaturgie na Vysokej škole múzických umení.

Posledné naštudovanie tohto románu sa uskutoční v Divadle Astorka Korzo '90 s premiérou 24. januára 2013. Autor dramatisácie je český herec a režisér Miroslav Krobot, ktorý tak isto pohostinsky režíruje v Astorke aj svoju dramatisáciu.

Idiot nového milénia alebo Idiot v DADe

Po veľmi dlhej, tridsaťročnej prestávke, počas ktorej absentoval Dostojevského román *Idiot* na našich javiskách, si v novom miléniu vyberá tento titul na spracovanie prešovské Divadlo Alexandra Duchnoviča v sezóne 2004/2005. *Idiot* spadá do impozantného projektu dramaturga Vasil'a Turoka, v ktorom spracovali triádu tém Hamleta, Dona Quijota a kniežaťa Myškina. Vybrané tituly riešili ľudský rozmer „na Hamletovi otázku cti a pomsty, na donovi Quijotovi rytierskosť človeka a jeho túžbu zmeniť svet a na príbehu o kniežati Myškinovi otázky súcitu a viery v ľudské dobro.“¹ Dostojevskij tak ostáva pre divadelníkov naďalej príťažlivý. Za tých tridsať rokov sa však radikálne zmenila jednak spoločensko-politická situácia, no tiež jazyk divadla a jeho formy. Vlajúcou štandardou tejto zmeny je aj samotné divadlo, ktoré by sme v skratke mohli slovami Jozefa Cillera o vtedajšom stave divadla definovať nasledovne: „Divadlo A. Duchnoviča má mimoriadny herecký súbor. Na jeho kvalite sa odráža aj to, že pracovalo s mnohými významnými režisérmi, ktorí na Slovensku robili avantgardu – od Uhlára až po Karáska. V modernom výrazovom prostriedku sú doma. Nikdy nepodľahli lacnosti a ich repertoár je svetový.“² Pochopiteľne tak o prácu v tomto divadle majú záujem aj renomovaní domáci, či zahraniční režiséri. Výnimkou nie je ani Dostojevského *Idiot*, keďže na jeho naštudovaní sa podieľa v Anglicku pracujúci režisér holandského pôvodu Jan-Willem van den Bosch. U nás je známy vďaka štyrmi Dorskami ocenennej inscenácii *Bližšie od teba*, ktorú režíroval v Štátnom divadle v Košiciach v roku

1 peto. *Holandský režisér chystá v DAD premiéru hry Dostojevského Idiota*. In Život Prešova [online]. [cit. 18.05.2019]. Dostupné na internete: https://www.zivotpo.sk/clanky/clanok/2211/Holandský%20režisér%20chystá%20v%20DAD%20premiéru%20hry%20Dostojevského%20Idiota/?set_id_city=3922.

2 JENÍČKOVÁ, Mária. Ako byť úspešný po rusínsky. In *Pravda*, roč. 16, 2006, č. 132, s. 21.

2002.

Moderný a nový pohľad na spracovanie danej látky vychádza už z prvotnej intencie tvorivého tria: režisér Jan Villem van den Bosch, scénograf, kostýmový výtvarník Vladimír Čáp a dramaturg Vasil' Turok, ktorí na predstavení spolupracujú. Ich ambíciou je vytvoriť *Idiota* „bez slov“, a teda ako pohybové divadlo, založené viac na obrazotvornosti či atmosfére, než na slove. Možno trochu netaktne ale predsa veľavravný Dostojevskij bez slov? Je to vôbec možné?

Plán B

Zatiaľ sme sa pri našom výskume, či už na slovenskej alebo svetovej scéne, s daným fenoménom nestretli a súdiac podľa prešovského *Idiota*, na predošlú odpoveď musíme žiaľ odpovedať nie. Jednoducho povedané, v tomto prípade zámery tvorcov nevyšli. Avšak, priblížme si ešte raz intencie tvorcov, citované v úplnom úvode tejto kapitoly, prečo sa do tohto zápasu predsa len chceli pustiť. „Výzva urobiť *Idiota* tkvela najmä v tom, ako pretlmočiť príbeh z listu na javisko. Je to extrémne mrazivý príbeh, emocionálne nabitý a psychologicky hnaný príbeh. Je tam toľko dialógov a situácií, že je ťažké sa rozhodnúť, čo dať na javisko aby sa učinilo Dostojevského románu zadosť. Veľa ľudí ho čítalo a každý má svoju interpretáciu. Preto sme sa nesnažili ho znovu vytvoriť, ale vyjadriť impresionistický výťah našich emocionálnych postojov ku knihe. Snažili sme sa vytvoriť pocit z románu a nielen vlastnú reprodukciu. Použili sme obrazy a text, ktorý dúfajme učiní románu zadosť a bude emocionálnym zážitkom pre ľudí, ktorí román čítali, ale aj pre tých ktorí ho nečítali.“³

Dôležitejšie než vytvárať psychologické portréty (charaktery), s ktorými by divák súcítil a na konci vyústili do očistnej katarzie, bolo v tomto prípade v zámeroch tvorcov zachovať ich osobný vzťah k románu a ten tlmočiť pomocou atmosfér, ktoré by podobný emocionálny zážitok vyvolali aj u diváka. Dôležitejší než samotná téma, je teda zážitok. Metóda celkom príznačná jednak pre pohybové divadlo, či aj so skúsenosťou dneška, metóda príznačná pre súčasné divadlo. Lenže v Dostojevského svete, v ktorom základný konflikt vzniká práve zrážkou viacerých ideí, ktorých nositeľmi je jednak slovo a jednak konanie postáv, takáto metóda môže len ťažko fungovať. Ak by sme aj robili urýchlené závery (a existujú predstavenia, ktoré našu tézu popierajú) minimálne v náš prospech hrá konečné

³ F. M. Dostojevskij : *Idiot* [Bulletin k inscenácii]. Prešov : Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, 2005.

rozhodnutie tvorcov: „Spočiatku neexistoval žiaden scenár. Ukázalo sa, že to nie je dobrá cesta na naštudovanie Dostojevského. Napokon sme po trojdňovej takmer nepretržitej práci spolu s režisérom scenár vytvorili.“⁴ Nedopátrame sa ku konečným argumentom, ktoré by viac rozvili len toto jednoduché konštatovanie tvorcov. Myslíme si však, že vyšlo práve z logickej potreby vyjadriť a nechať na javisku zaznieť niektoré kľúčové ideí, myšlienkové, či filozofické smery, bez ktorých by román na javisku nebol naplnený a strácal by zmysel.

Prichádza teda plán B a tvorcovia nakoniec narýchlo píšu svoj scenár, ktorý charakterizuje zdramatizovanie tých najkľúčovejších epizód a najexponovanejších častí z románu ako napríklad stretnutie Myškina a Rogožina vo vlaku, stretnutie Myškina s dcérami Jupančinovými a ich matkou generálkou, oslava narodenín Nastasie Filipovny, dialóg Myškin – Nastasia – Aglaja, či dialóg medzi Rogožinom a Myškinom pri mŕtvom tele Nastasii Filipovny. Úctyhodne však časovú tieseň pri tvorbe scenára na výslednej dramatizácii necítiť a bez priameho priznania autorov by sme nad týmto faktom asi ani nerozmýšľali. Dôležitejšie je však, že prvotný zámer autori neodsunuli niekam na okraj, ale pohybová či vizuálna zložka predstavenia tvorí napriek tomu veľmi podstatnú časť. Ostáva otázka, aké pozitíva či úskalia so sebou prináša?

Idiot bez Myškina

Autori dramatizácie primárne riadia kľúčové situácie z románu chronologicky za sebou. Výnimkou je len prvý obraz, ktorý sa stáva akýmsi prológom. Všetky postavy sú prítomné na javisku a každá z nich má vyhradené svoje miesto. Do tohto panoptika postáv vstupuje Myškin (Jozef Pantikláš) a každej z postáv sa prihovára, či predstavuje slovom „knieža“. Každý ho však ignoruje a odpoveď prichádza len vo forme osobnej spovede, akoby vypovedania vlastného problému v jednej vete. Tak napríklad Gavrila Ardaljonovič Ivolgin (Eugen Libezňuk) odpovedá: „Len jedno, len jedno vaše slovo a som zachránený.“ Rovnakým spôsobom sa to odohrá s každou postavou, ktorej sa Myškin prihovorí. Až do momentu, kedy všetky postavy repetatívne opakujú svoje repliky (odpovede) a vytvoria hluk, ktorý vyženie samotného Myškina, zakrývajúceho si uši, preč. Úvodnú scénu detailne popisujeme z toho dôvodu, pretože umne odkrýva základné črty románu a nastoľuje obraz sveta do ktorého knieža Myškin prichádza. Svet, ktorý sprevádza chaos, individualizmus naznačený jedinou

4 Ič. Dostojevského Idiot zavříši v Prešove trilógiu. In *Pravda*, roč. 15, 2005, č. 62, s. 16.

replikou postáv (riešenie vlastného osobného problému a jediná individuálna potreba vyslobodenia sa z neho) a tak isto neúspešný príchod „spasiteľa“ na svet, ktorý ho neprijal (nepochopil) ale priam vyhnal hlukom svojich osobných trápení.

Scéna, ktorá trefne sumarizuje ideovú podstatu románu, načrtne aj formálne spracovanie inscenácie. Tentokrát však nie celkom v súlade so spracovávanou látkou, ergo románom, ktorú sme už v malom naznačili aj vyššie. Problémom sa stáva takýto Myškin od začiatku odsunutý na okraj spoločnosti. Náš názor potvrdzuje aj slovo recenzenta, o ktoré sa môžeme oprieť: „Autori scenára však na Dostojevského šírku vykreslenia sveta rezignovali a trochu na úkor sily výpovede sa uspokojili len s akousi miniatúrou o človeku stojacom mimo.“⁵ Aby sme lepšie pochopili v čom nastal problém v stvárnení postavy Myškina, musíme sa opäť vrátiť k režijnému spracovaniu inscenácie.

Jednotlivé časti z románu, chronologicky radené za sebou, by sa dali charakterizovať viac ako výtvarne štylizované obrazy než konkrétne dramatické situácie. V tomto prípade sa režisérovi Boschovi darí vytvárať zaujímavé atmosféry (aj za pomoci scénografie, hudby či svietenia, k čomu sa ešte dostaneme), ale na druhej strane sa vytráca vnútorný svet postáv, zrážka jednotlivých ideí, ktoré by vytvárali základný konflikt. Je to zapríčinené kontrastom výtvarnosti na úkor slova. To najdôležitejšie sa povie, ostatné ilustrujú štylizované pohybové etudy hercov na javisku. Čitateľ, ktorý pozná Dostojevského dielo, má výhodu v tom, že dokáže pomyselne čítať medzi riadkami a chápe jednotlivé súvislosti medzi predvádzaným a povedaným. Pre diváka, ktorý sa s dielom nestretol, môže inscenácia pôsobiť chaoticky a môže sa strácať v základných súvislostiach. No to najdôležitejšie je to, čo jednoducho, ale trefne zhrňuje recenzent, a preto sa o jeho slová opäť opierame: „No tragédia kniežaťa Myškina je myšlienkovovo zložitejšia, filozoficky komplikovanejšia a hlavne dramaticky nosnejšia, než do spomínanej miniatúry zredukovaný divadelný hrdina. A tak viac než kniežaťu sa inscenácia venuje vykresleniu panoptika ľudí z Myškinovho bezprostredného okolia.⁶ V skutku, za pomoci jednotlivých atmosfér vytvára režisér dokonalý obraz sveta v rozklade v súlade s románom, ale zabúda na to najdôležitejšie, na knieža Myškina a na jeho vnútorný svet v kontraste so spoločnosťou, do ktorej prichádza. Akoby sa celá inscenácia niesla v duchu prvého obrazu, ktorý sme už opísali vyššie. Výtvarne ladená inscenačná metóda už v tomto prípade nepostačuje na vykreslenie Myškinovho ideologického zázemia, na rozdiel od panoptika ostatných postáv a spoločnosti, do ktorej prichádza, v ktorej

⁵ DLOUHÝ, O. Precenené ambície. In *Domino fórum*, roč. 14, 2005, č. 20, s. 22.

⁶ Tamže, s. 22.

spomínaná metóda funguje. Súhlasne s recenzentom: „Myškin je tak skôr prostáčikom ako idiotom. Zdá sa, že scenár v snahe vyvarovať sa opisnosti či utáranosti staval na minimalistickú výpoveď. No tým si inšcenátori zúžili priestor na zdivadelnenie prezentácie závažnej témy.“⁷

Otázkou ostáva, či sa napriek tomuto zúženému priestoru dalo z postavy Myškina v podaní Jozefa Pantikláša vyťažiť viac. V tomto prípade však Pantikláš interpretuje Myškina veľmi jednostranne: „Postavou a jej príbehom prechádza príliš nezúčastnene. Chýbajú mu vypäté dramatické zlomy, neprezentuje zžieravú analýzu človeka, ktorý svetu nevie a nakoniec ani nemôže rozumieť.“⁸ Môžeme sa pýtať, koho chybou. Či naozaj Jozef Pantikláš na túto postavu „ešte herecky a možno ani ľudsky nestačí“⁹

Paradoxne, ostatné postavy ako napríklad Parfen Rogožin (Sergej Hudák), Nastasia Filipovna (Vladimíra Brehová), či Aglaja (Jaroslava Sisáková), vychádzajú v inscenácii oveľa plastickejšie a vytvárajú dokonalé dramatické situácie. Opäť nám to potvrdzuje tézu, že sa autori viac zamerali na problémy spoločnosti, do ktorej Myškin prichádza. Súhlasne s recenzentom: „A tak viac než kniežat'u sa inscenácia venuje vykresleniu panoptika ľudí z Myškinovho bezprostredného okolia.“¹⁰ S kniežat'om stojacim pomimo, nedochádza v inscenácii k zrážkam jednotlivých ideí a vytráca sa základný konflikt. Pomyselné dobro je od začiatku odsunuté na okraj a divák nemôže byť strhnutý do tohto divokého zápasu ľudského dobra so zvrátenou spoločnosťou.

Naopak, k celkovej dramatickosti a tempo-rytmu inscenácie dopomáhajú expresívna scénografia Vladimíra Čápa, ladená do čierneho-bielych farieb a výrazné svetlenie, ktoré podporujú jednotlivé atmosféry konkrétnych výstupov. Kontrastným bodom sa stáva priezor na zadnej stene, ktorý určuje miesto deja a v ktorom sa raz premieta krajina či interiér, alebo aj obraz Snímanie z kríža od Hansa Holbeina, spomenutý v samotnom románe. Mobilár spĺňa viacero funkcií a za rýchlej prestavby hercami prítomnými na javisku, vytvára režisér zaujímavé, priam výtvarné obrazy konkrétnych scén, v ktorých sa dej odohráva. Dôležité miesto v sugestívne pôsobiacej inscenácii má aj scénická hudba Slavomíra Soloviča.

Napriek dôležitej, no v tomto prípade len na škodu absentujúcej štruktúrovanej analýze hlavného hrdinu románu, zaujme predsa len inscenácia významné miesto v inscenačnej tradícii Dostojevského diel. Dôkazom toho je prvotná ambícia tvorcov, ktorí sa

⁷ Tamže, s. 22.

⁸ Tamže.

⁹ Tamže.

¹⁰ Tamže.

nesnažili len jednoducho preniesť román a jednotlivé situácie na javisko, ale snažili sa ísť takpovediac nad Dostojevského a jeho slovo a vytvoriť skutočné divadlo – využiť všetky prostriedky, ktoré „mágia“ javiska ponúka. V prípade prešovskej inscenácie to chápeme najmä v rovine výtvarného zdivadelnenia predloženej látky. Signál pre budúcich tvorcov, že Dostojevskij nie je zaujímavý len vo večných témach, ale ponúka sa aj ako autor, ktorý vykresľuje nepochopiteľnú mystiku sveta. V momente, keď chýbajú slová prichádza obraz. Obraz atmosferický, expresívny a pútavý, ktorou inscenácia divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove nesporne bola. Trochu alegoricky a nadnesene povedané: autori možno zobrali za slovo samotného autora románu, ktorý svoju vlastnú skúsenosť s obrazom Hansa Holbeina opisuje a tlmočí v románe cez slová a postavu Myškina, ktoré v románe vyslovuje nad spomínaným obrazom: „Ten obraz! - skríkol odrazu knieža pod vplyvom náhlej myšlienky. - Ten obraz! Ved' pred tým obrazom môže niekto aj vieru stratiť!“

A úplne na záver len skonštatujeme, že bohužiaľ, ale bez Myškina to nie je Dostojevského dielo *Idiot*..

Súčasná esencia z Dostojevského Idiota alebo Idiot v Divadle Astorka Korzo 90'

Divadlo Astorka Korzo '90 sa v celej svojej inscenačnej histórii stretáva v tomto prípade s Dostojevským len po druhý raz.¹¹ Naopak, jej režisér a dramatik v jednej osobe, Miroslav Krobot, má v tomto prípade s Dostojevským a najmä s dielom *Idiot* už dve predchádzajúce skúsenosti. V roku 2008 uvedie *Idiota* na svojej domovskej scéne v pražskom Dejvickom divadle a neskôr tak isto so študentami Katedry alternatívneho a loutkového divadla DAMU v Prahe ako absolventskú inscenáciu v divadle DISK. Neznamená to teda, že by bol tabulou rasou, ktorú toto veľkolepé a obsiahle dielo môže prekvapiť, skôr naopak, z predošlých skúseností môže byť len poučený a pripravený na novú výzvu. Možno aj práve preto sa rozhodol znovu pustiť do tohto zápasu o Dostojevského, prehodnotiť to minulé a pripraviť novú dramaturgiu, šitú na mieru menšieho ansámblu bratislavskej Astorky, ktorej sa tak isto stáva aj pohostinsky režisérom.

Ak vezmeme do úvahy slová Jaroslava Vostrého na tému dramaturgie Dostojevského prózy, v prípade Krobotovej adaptácie vytvoríme opäť paralelu. Od prvých replík vidíme, že nepôjde o „jednoduchý“ prepis románu do dramatickej formy alebo,

¹¹ Prvou inscenáciou Divadla Astorka Korzo '90 z Dostojevského prózy bol *Zločin a trest*, ktorý režíroval Roman Polák.

doplnené slovami recenzenta, je inscenácia „všetko iné než apartná akademická prezentácia hlbokých existenciálnych myšlienok“¹². V Krobotovom prípade ide o silnú esenciu, ako sme už naznačili aj v názve kapitoly, tém a motívov z románu, ktoré zaujali samotného autora a vychádzajú aj z jeho osobného postoja k Dostojevského próze. Ako sa v rozhovore po generálke sám vyslovil: „Existenciálne hĺbky ma od Dostojevského vždy skôr odrádzali. Potom som však čítal jeho denníky a zistil som, že to bol človek so zmyslom pre suchý humor a sebaironiu. Chcel som, aby v tej inscenácii bol humor, no aby sa pritom nestratila vážnosť. To je však ťažká úloha. Stačí veľmi málo, aby sa z toho stala situačná komédia. Alebo na druhej strane psychologická dráma. My máme tendenciu všetky tie veci zľahčovať. Dúfam, že to herci udržia na tej hrane, keď nejaká situácia bude veľmi veselá, ale potom zrazu človeku zmrzne úsmev na tvári,“¹³.

Celkom právom môžeme povedať, že pre Krobota sa dielo *Idiot* nestáva „bibliou“, ktorú by nechcel zneuctiť. V jeho prípade je román *Idiot* doslova len predlohou, obrazne povedané studňou z ktorej čerpá vodu, filtruje ju alebo pridáva do nej vlastné esencie.

Ak by sme sa chceli venovať porovnávaniu Krobotovej dramatisácie a samotného románu, vydali by sme sa na veľmi zdĺhavú a zbytočne rozsiahlu cestu. Preto sa budeme zaoberať len tými najdôležitejšími zmenami.

Idiot à la Krobot

Čo je to najdôležitejšie a nutné povedať hneď na úvod, je to, že Krobot akoby vytváral celkom nového *Idiota*. Prístup, s ktorým sa v inscenačnej tradícii nami rozoberaných dramatisácií stretávame pomerne málo. Na porovnanie vymenujeme, celkom priamo, hneď niekoľko zásadných rozdielov, v čom sa líši od ostatných autorov.

V prvom rade okliešťuje počet postáv z románu na minimum. Samozrejme do úvahy musíme brať aj okolnosť počtu hercov súboru bratislavskej Astorky. Okolnosť, s ktorou dozaista pracoval aj samotný Krobot, pred napísaním dramatisácie, keďže sa ju snažil písať na mieru súboru a premýšľal nad ňou aj v intenciách budúceho režiséra inscenácie. Menujeme to však ako pozitívum, keďže častokrát sa stáva, že dramatisátori, aby naplnili čo najviac tematickú stránku diela, dopĺňajú do dramatisácií mnohé vedľajšie charaktery alebo lepšie

12 ULMANOVÁ, M. Syndrom bílých břizek. In *Svět a divadlo*, 2013, roč. 24, č. 5, s. 49.

13 *Krobotov Idiot v Astorce*. In *tyzden.sk*, 28.1.2013 [online]. [cit. 20.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/casopis/12797/krobotov-idiot-v-astorke/>.

povedané epizódne postavy. Z nich sa neskôr v inscenáciách stávajú len neplnokrvné charaktery, ktoré nemajú herci možnosť interpretačne naplniť a pôsobia skôr retardačne, či oklieštene, ako sme už naznačili viackrát aj napríklad pri iných inscenáciách *Idiota*. Krobot sa snaží práve naopak, o už nami viackrát spomenutú esenciu.

V prípade jeho dramatizácie pochopiteľne zastáva hlavnú úlohu trojuholník – Myškin, Rogožin a Nastasia Filippovna. K nim pridáva len postavy, ktoré chápeme jednak ako ich pomyselných dvojníkov Gaňa, Aglaja a Ippolit a tie postavy, ktoré sú nositeľmi ďalších významov a sú zástancami, či abstraktom ďalších tematických rovín Dostojevského diela: Varvara, Pticyň, Ardalion a Marfa. Len týchto desať postáv sa stáva Krobotovými „šachovými figúrkami“, ktoré v dramatizácii a neskôr aj v inscenácii rozkladá na svoju vlastnú šachovnicu, len s veľmi malým rešpektom k tej Dostojevského: „Krobot sa nebojí pohrávať s genetickým kódom „boha“ Dostojevského a krížením jeho postáv vytvárať nových hrdinov. Za každú cenu sa snaží odkloniť pozornosť od Myškina a dosiahnuť medzi postavami želanú rovnováhu.“¹⁴ A to je dôležité, že Krobot vskutku vytvára nových hrdinov a s novými hrdinami aj nové situácie, ako si ukážeme neskôr.

Dôležitým posunom je aj zosúčasnenie predlohy. Nedeje sa však takpovediac na prvú, že by sme sa ocitli vo svete, v ktorom si Myškin esemeskuje s Aglajou, alebo Rogožin jazdí na Mercedese. Súčasnosť ostáva v rovine metafyzickej, odhaľuje sa nám v prchavých vzťahoch, ktoré Krobot nanovo vytvára, ale tak isto aj v jazyku postáv, ktorí sú síce členovia vyššej spoločnosti ale ani zďaleka nedodržia dekorum: „Seriem na to, čo si myslíš, si mi ukradnutý!“ - kričí Gaňa na svojho otca.

Uvravený Dostojevského svet je v tomto prípade stručný, rýchly a najmä pragmatický, čo bolo aj zámerom autora: „Trochu sme to posunuli k dnešnému pragmatizmu, no všetko to tam mal už Dostojevský. Chceli sme, aby to zostalo ruské, ale aby to bolo aj trochu dekadentné, (...) Taký ten bar, kde žijú ľudia, ktorí už nevedia, ako sa majú baviť a trochu sa nudia. To bolo východisko.“¹⁵ Zakotvenie časopriestoru do baru penziónu Varvary Ivolginovej napomáha Krobotovej adaptácii. Stáva sa priestorom, kde sa môžu títo „pútnici“ na ceste životom stretávať bez akejkoľvek logickej súvislosti a príčinnosti. Krobot tak vytvoril stiesnený priestor, do ktorého keď raz niekto vstúpi, už nemá šancu uniknúť a je konfrontovaný so všetkými zúčastnenými. Opäť raz nadčasová esencia všetkých tých

14 JURÁNI, M. *Idiot medzi idiotmi*. In MLOKi - mladí o kultúre inak [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.mloki.sk/node/33>.

15 *Krobotov Idiot v Astorke*. In tyzden.sk, 28.1.2013 [online]. [cit. 20.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/casopis/12797/krobotov-idiot-v-astorke/>.

románových mondénnych salónov, penziónov, či vidieckych sídel Dostojevského románu.

Dostojevskij a humor? Aj ten tvorí dosť podstatnú časť Krobotovej inscenácie a ako aj sám autor prezradil v rozhovore, ktorý sme citovali vyššie, že jeho zámerom bolo dostať do inscenácie humor, a teda podriaďuje tomu aj samotnú dramaturgiu. Čitateľ Dostojevského *Idiota* sa asi len zriedkakedy, ak vôbec, pousmeje nad nejakou situáciou z románu. V Krobotovom prípade je takých miest v jeho dramaturgii pomerne dosť, nehovoriac o tom, že neskôr sú ešte viac akcentované aj režijným spracovaním. Humor v tomto prípade vychádza najmä zo sebaironie postáv, sarkazmu a z vážnych situácií, ktoré údernými replikami neskôr blamuje. Môžeme to brať opäť ako odvážny čin dramaturga, ktorý neslúži Dostojevskému ale skôr si ním len posluhuje, ale v dobrom slova zmysle.

Vyššie vymenované tri postupy (zníženie počtu postáv, zosúčasnenie a humor) ktorými Miroslav Krobot pristupuje k dramaturgii Dostojevského *Idiota* potvrdzujú jeho výsostne autorský prístup k predloženej látke. Zatiaľ sme to zobrali veľmi zoširoka. Autor dramaturgie figuruje aj ako jej režisér a preto zachádzame do väčších detailov pri analýze samotnej inscenácie, v ktorej spomenuté princípy ďalej rozvíja.

Meeting point ľudských osudov

Román bohatý na výjavy a situácie z rôznych priestorov zhutňuje na Astorkovskom javisku Krobot divadelnou skratkou do zašlej a ošumelej scénografie, ktorá symbolizuje recepciu s barom penziónu Varvary Ivolginovej. Na javisku vidíme barový pult s barovými stoličkami zľava a dva stoly, rovnako so stoličkami, jeden naľavo, druhý napravo. Ponuré svetlo, či zašlá farba na drevenom obklade stien a baru navodzujú pochmúrnú atmosféru. Nič veľké sa nedeje. Gaňa (Marián Labuda ml.) si len niečo píše za stolom a Rogožin (Lukáš Latinák), s preloženou nohou popíjajúc šampanské, civí na Nastasiu Filippovnu (Rebeka Poláková). Vstupujúca Aglaja (Zuzana Porubjaková) akoby chcela spevom a svojou aktivitou (nalieva páru šampanské) narušiť unudenú atmosféru. Reakcia od zúčastnených však neprichádza. Aglaja celkom nečakane naplňuje Nastasii do pohára, podáva jej ho a odchádza. „Nudíš sa!“ preriekne nakoniec Rogožin Nastasii Filippovne a len podčiarkne to, čo vidíme a cítime. Vyzerá to tak, že v tomto bare to takto vyzerá už celé dni, možno mesiace či roky. Krátka úvodná situácia, ktorá však jasne vypovedá o spoločnosti znudenej, vulgárnej, ktorá tu len v podstate zabíja čas. Ale niečo sa predsa len musí stať. Dlhá čaká toto rázcestie na

neznámeho pútnika, ktorý by poriadne rozvíril atmosféru. A ten aj nakoniec prichádza.

Prichádza v podobe kniežat'a Myškina. Od tohto momentu všetko nahromadené pod povrchom tejto nudy sa začne vyplavovať a riešiť. Svedčí o tom aj nepatrná svetelná zmena. S príchodom Myškina sa rozsvietia visiace lampy a odhalia biele obkladačky nad drevenými tapetami, ktoré sa tiahnu až po strop. Ako si všimli recenzenti: „jakoby by šlo o interiér provizorně zabudovaný někde ve veřejných umývárkách“¹⁶ alebo „fragment vykachličkovanej steny nám priblíži sterilnú miestnosť (ordináciu či náznak pitevne, či ešte len predpreklie chirurgického stola?)“¹⁷. A či to práve nie je poslanie Myškina? Zmyť vinu? Či pomyselne skalpelom rezať do tela postáv a vyberať a analyzovať z ich vnútra to zhnité?

Hneď z ostra, bez situácie z vlaku či bez príchodu Myškina do rodiny Jpančinovcov, začína kreovať Krobot svojho *Idiota*. Uzatvára postavy do tohto stiesneného priestoru, odkiaľ už nemajú kam uniknúť. A uniknúť nemá kam ani samotný autor. Ostáva mu len tento jediný časopriestor do ktorého voľne a nesledujúc románovú predlohu, radí vypäté situácie z románu a podľa seba sa pohráva aj s jednotlivými témami, motívmi, či vzťahmi. Začína sa *Idiot à la Krobot*.

Schválne sme na úvod začali opisom úvodnej situácie a scénografickým riešením inscenácie scénografa Andreja Ďuríka. Okrem malých svetelných zmien už diváka nič viac neprekvapí. Krobot pracuje s úspornou vizuálnou stránkou inscenácie. Tak isto herci používajú len nevyhnutné rekvizity. Samovar alebo fľaše vodky „nemôžu“ v ruskej klasike chýbať. Kostýmy (Iva Němcová) si zachovávajú dobový kolorit, no tak isto je v nich aj čosi nadčasové, ako napríklad, vyzývavé čierne šaty Nastasie Filippovny, či pletená vesta kniežat'a so stromčekovým motívom: „V úsilí o nadčasovosť ponecháva postavy ukotvené kdesi v bezčasi.“¹⁸. Obidve zložky, scénografia aj kostýmy, opäť len akoby abstrahovali dobu do ktorej román zasadil autor. Pri takomto úspornom, či minimalistickom režijnom prístupe (najmä čo sa týka výtvarnej zložky inscenácie, v porovnaní napríklad s inscenáciou *Idiota* prešovského DADu), bude tou najdôležitejšou zložkou práve herectvo, na ktorom aj nakoniec Krobot svojho *Idiota* stavia: „Všetko je v rukách hercov, ktorých vedie režisér nevtieravo a presne ako povrazolezcov po napnutom lane významov“¹⁹, skonštatuje recenzent.

16 ULMANOVÁ, M. Syndrom bílých březek, s. 49.

17 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášní a diskkrétne dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretne-dobro/>.

18 Tamže.

19 Tamže.

„Režisér Miroslav Krobot je v tejto verzii Idiota naslovovzatým minimalistom a abstraktistom. Stačí mu len zopár črt, niekoľko perokresieb, kde náčrt postavy získa kontúry a vyzýva diváka k domysleniu významov, lebo všetko by sa malo odohrávať vo vnútri postáv, nie navonok.“²⁰ Dôležitá poznámka recenzenta. Náznakovosť, či abstrakcia vzniká práve zo zhutnenej formy románu v Krobotovej dramatinizácii, v ktorej sú postavy takpovediac vrhnuté do situácie, no napriek tomu: „Na malom priestore a v krátkom čase vytvára šľavnatý kolorit dobre fungujúcich vzťahov a postáv.“²¹ Práve okolnosť, že divák nemá od začiatku tušenie, odkiaľ postavy prišli a kam smerujú a následné pomalé vykresľovanie vzťahov drží divákovu pozornosť v napätí. Dôležitejším než príchod čistého a láskavého dobra (zrkadlo zdivočelej spoločnosti v podaní kniežat'a Myškina) sa stáva pre Krobota spleť vzťahov a pavučina lásky, ktorú vytvára románová trojica a jej sekundanti ako Gaňa, Aglaja, či Ippolit. Pavučina lásky „ktorá, je v mene súčasnosti, nestála, plná vrtkavých a rýchlych zmien“²² V tomto vidíme hlavný motív Krobotvho Idiota a jeho interpretáciu. Esenciu toho najpodstatnejšieho, lásky opätovanej, vášnivej, vypočítavej, či pudovej, ktorej zástupcami sú jednotlivé postavy. Aby však všetky tieto jej odlesky mohli zaznieť, vyžaduje si to vykreslenie silných a rozdielnych charakterov, čo je ťažkou, ale o to viac lákavou prácou pre hercov. „Decentnosť, s ktorou režisér bez zbytočných exaltovaných a expresívnych výstupov stupňuje spôsob vhl'adu do osudov postáv, je jednou z najnáročnejších ciest pre herca. Vyžaduje od každého z predstaviteľov jednotlivých postáv veľmi sústredenú hlbinnú prácu na utváraní a vyjadrení podstaty duchovného odkazu, ktorý by mal z postáv sálať do publika aj v podobe drobných nuáns aj vtípkovania, ktoré neustále dokresľuje tragigrotesku celku inscenácie a jednotlivých situácií.“²³ Osobne si myslíme, že vyššie citované slová sa Astorkovskému súboru v tejto inscenácii darí naplňať aj napriek tomu, že sa s niektorými recenzentami dostávame do názorového konfliktu. Pre porovnanie,²⁴Vladimír Mikulka píše v souvislosti s inscenácií Dejvického divadla o „dráždivé směsi osobnostního herectví“, kterou jsem si v Astorce bohužel nevychutnala. Herci této inscenace většinou neumějí ztělesnit' démoničnost, temné

20 Tamže.

21 JURÁNI, M. *Idiot medzi idiotmi*. In MLOKi - mladi o kultúre inak [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.mloki.sk/node/33>.

22 Tamže.

23 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášni a diskretné dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretno-dobro/>.

24 Pozri aj: BREDEROVÁ, T. *Pustá pustota pustoty....* In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/pusta-pustota-pustoty/>.

kouzlo a psychologickou košatost a proměnlivost Dostojevského postav.²⁵ Keďže sme mali možnosť zhliaďnúť inscenáciu po niekoľkonásobnom reprízovaní, myslíme si, že tento konflikt vzniká práve z postupného udomácnovania sa hercov vo svojich charakteroch. Náš názor potvrdzuje aj ďalší recenzentský pohľad: „A jeho úsilie [režiséra, poznámka J.M.] sa v reprízach, kde sa cizeluje jemný humor veľmi cielene a precízne a schopnosť vypovedať čo najúspornejšie to najpodstatnejšie čoraz viac a čoraz presvedčivejšie, darí vyjaviť a komunikovať s divákom.“²⁶ Druhým faktom je aj vyrovnanosť hereckých výkonov. Inscenácia pôsobí veľmi kompaktne a jasne. Samozrejme vychádza to jednak už aj so samostatnej dramatisácie, ktorá ponúka dostatok priestoru na vytvorenie plnohodnotných charakterov, no tak isto z vnútornej zaangažovanosti hercov a pretavenia ich osobnostných čŕt do svojich postáv.

Musíme sa však zmieriť s jedným faktom, že za inscenáciou nebudeme hľadať odkaz Dostojevského, ale skôr odkaz Krobotu. Musíme brať ohľad na svet, ktorý z Dostojevského vytvoril Krobot a ušil ho na mieru hercom bratislavskej Astorky. Musíme sa napríklad zmieriť s tým, že Rogožin v podaní Lukáša Latináka nebude mať v Myškinovi v podaní Mariána Miezgu svoje dobré alter-ego, svojho súpera. Musíme sa zmieriť s tým, že skryté významy Dostojevského sú v inscenácii pretavené do čireho „realizmu“: „Knieža Myškin ako Dostojevského zrkadlo spoločnosti končí. Krobot všetko posúva bližšie súčasnosti a ideálny človek včerajška je dnes len jeden z davu – idiot obklopení idiotmi.“²⁷ výstižne podotýka recenzent. A napokon, nepotvrdzujú to aj posledné tragikomické slová inscenácie, ktoré sa odohrajú medzi Ivolginom a odchádzajúcim podlomeným Myškinom po jeho záchvate?:

„IVOLGIN: Všetko naznačuje tomu, že ste môj syn.

MYŠKIN: Napokon, prečo nie?

IVOLGIN: Nežartujte prosím. Mali by ste skôr plakať.“

Ak prijmeme túto Krobotovu hru, ak sa ním a jeho nadhľadom, častokrát okoreneným situačným humorom, necháme doslova opantať, budeme inscenáciu chápať v nových a

25 ULMANOVÁ, M. Syndrom bílých březek, s. 52.

26 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášní a diskretné dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretno-dobro/>.

27 JURÁNI, M. *Idiot medzi idiotmi*. In MLOKi - mladi o kultúre inak [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.mloki.sk/node/33>.

celkom logických súvislostiach. Predsa len je pre neho najdôležitejšie vytvoriť z Dostojevského postáv postavy dneška. Stále platia slová režiséra: „Taký ten bar, kde žijú ľudia, ktorí už nevedia, ako sa majú baviť a trochu sa nudia“²⁸. Aj preto sa z Myškina v podaní Mariána Miezgu stáva len tichý pozorovateľ tejto prázdnoty, ktorá však, keď už prehovorí jeho nekonfliktnými a úprimnými slovami, začína byť pomenovaná. A to takpovediac všetkých dráždi. „Marián Miezga ako pokojný Myškin sa nikdy nenecháva vyvieť z miery a s permanentným úsmevom na tvári zachováva svoje dekórum za každých okolností. Hovorí potichu, no výborne pracuje s intonáciou hlasu.“²⁹ Ako sme už povedali, neponúka sa však Rogožinovi ako súper. Rogožin „nemá s kým by sa chytil za pasy, komu by svoje zlo vnútil, či vmietol medzi oči.“³⁰ Rogožin v podaní Lukáša Latináka je tak viac človekom bojujúcim so sebou vo svojom vnútri. Má takpovediac všetko a zároveň nič, pretože sa stráca v samom sebe. V Latinákovom „výkone sa odzrkadlil Dostojevského zmysel pre vnútorné konflikty, sebaklam, sebadeštruktívne sklony a asociálnu krutosť. Javisko zaplňa vášnivou nenávisťou, pudovosťou až animálnosťou, pod rúškom ktorej cítime prítomnosť ľudskej duše i lásky.“³¹

Nastasia Filippovna v podaní Rebeky Polákovej je podobne emocionálne rozorvaná žena. Vzhľadom na absenciu postavy Tockého, ktorý Nastasiu niekoľko rokov pohlavne zneužíval, divák len s ťažkosťou pochopí opodstatnenie takéhoto jej správania. Výpoveďou o tom je len jej strohá veta, že od štrnástich rokov ju živia muži, ktorá nemusí ponúknuť jasný signál. Na druhej strane nás však zaujme jej koketnosť a vypočítavosť, silná psychologická hra, ktorou manipuluje svoje okolie. Jej protipólom je strohá, večne zahanbená Aglaja, tak ako ju intepretuje Zuzana Porubjaková, ktorej na jej stvárnenie stačí len minimum výrazových prostriedkov. Dokonale naplňa režisérovu koncepciu, ktorá nás viac zaujme, možno prekvapí v rozdielnosti tejto postavy s románovou Aglajou: „Aglaja (Zuzana Porubjaková), jedna z Myškinových lások, vymieňa pôvodnú tvár vrtošivej, nevypočítateľnej a vzdornej panskej dcéry za ‚barmanské‘ remeslo a slabosť pre trpiacich mužov. V Dostojevskom sebavedomá a

28 *Krobotov Idiot v Astorke*. In tyzden.sk, 28.1.2013 [online]. [cit. 20.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/casopis/12797/krobotov-idiot-v-astorke/>.

29 JURÁNI, M. *Idiot medzi idiotmi*. In MLOKi - mladí o kultúre inak [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.mloki.sk/node/33>.

30 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášni a diskkrétne dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretno-dobro/>.

31 BREDEROVÁ, T. *Pustá pustota pustoty....* In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/pusta-pustota-pustoty/>.

plná emócií, pôsobí tu skôr ako hanblivá, dobrosrdečná, no prehladaná chodiaca nevinnosť.³² Ako sme už niekoľkokrát naznačili aj vyššie, práve v osudoch či charakteroch postáv sa Krobot rozchádza s Dostojevským. Niekedy si postavy prispôsobuje vlastným situáciám, inokedy rozvádza ďalej. Dobrým príkladom je Pticyň v podaní Róberta Jakaba. Ako si všimol recenzent: „Význam tak dostáva aj pôvodne skromný, strohý a nevýrazný ‚úžerniček‘ Pticyň (Róbert Jakab). U Krobotu akoby prešiel kvalitným ‚biznis‘ tréningom. Je pragmatický, sebavedomý, bez škrupúl‘ jednajúci panák, ktorý bezvýhradne verí vo vlastný úsudok.“³³ Ivolginova dcéra Varvara (Anna Šišková) a jej brat Gavriľa (Marian Labuda ml.) „nás veľmi sugestívne navádzajú uveriť, že márne túžia po tom, čo nikdy nedostanú. Anna Šišková je vecná a konkrétna a Labuda ml. svojou tragigrotesknosťou vie skutočnosť zasiahnuť a nasmerovať k neuralgickému bodu pravdivosti. Jeho herectvo je čoraz zrelšie a plnšie.“³⁴ Táto tragigrotesknosť, o ktorej píše recenzentka, vychádza najmä z jeho pragmatického pohľadu na svet a najmä na lásku (chce si zobrať Nastasiu len kvôli peniazom). Jeho pragmatické presvedčenie v podaní Mariána Labudu ml. pôsobí v kontraste s problémami iných postáv priam detinsky až absurdne, čo častokrát vytvára humorné situácie. Súcit prostitútky Marfy k Ivolginovi (ktorý jej neplatí a dostáva sa kvôli dlhom do problému) v podaní Zuzany Konečnej a neustále reči o umieraní jej na smrť chorého brata Ippolita (Juraj Kemka), ktoré zas naopak nevzbudzujú súcit ale vyvolávajú skôr úškrn, obohacujú inscenáciu o ďalšiu významovú rovinu. A nakoniec musíme len súhlasiť s recenzentkou, že „Boris Farkaš jako Ivolgin, se svým herecky uvolněným portrétem starého historióna nejvíce blíží podmanivému osobnostnímu herectví, na kterém podle všeho stavěl úspěch dejvické verze Krobotovy inscenace.“³⁵

Krobotova inscenácia má ďaleko od nenápaditého predvádzania, či prehrávania románových situácií ako sa to častokrát pri inscenovaní dramatizácií stáva. Je to *Idiot* z Krobotovho pohľadu, *Idiot* autorský, ktorý sa snaží byť aktuálny, zrozumiteľný a hlavne o nás a o našej súčasnosti. O živote, ktorý je trpký, ale aj smiešny. „Hoci podložie bratislavskej inscenácie je ako trampolína tragična, v jej dynamike sa ukrýva nepreberné množstvo

32 JURÁNI, M. *Idiot medzi idiotmi*. In MLOKí - mladí o kultúre inak [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.mloki.sk/node/33>.

33 Tamže.

34 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Z. *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášni a diskretné dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretno-dobro/>.

35 ULMANOVÁ, M. Syndrom bílých březek, s. 53.

jemného pradiava smiešností. Smiešnosťou je rovnako ľudská obmedzenosť ako neschopnosť porozumenia, či dorozumievania sa, smiešnym je aj spôsob, ako si vzájomne ubližujú, ako sa v navzájom klamú a osočujú, ich agresivita, ale aj prejavy lásky. A najmä neustále sa dožadovanie lásky a porozumenia, ktoré im tým intenzívnejšie uniká.³⁶ A či sme už čitateľmi Dostojevského románov alebo nie, stačí byť len trochu pozorný a vyššie citované slová sa nás po zhliadnutí inscenácie dotknú. Preto si myslíme, že aj takáto esencia z Dostojevského má plnohodnotné miesto na našich javiskách.

Záver

Inscenovať Dostojevského diela je ťažkou výzvou nie len pre tvorcov dramatisácií ale tak isto aj pre celý inscenačný tím. Predkladaná štúdia sa zamerala na dve dramatisácie a inscenácie slávneho Dostojevského románu *Idiot* – prvou z nich je inscenácia divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove z roku 2005 v réžii Jana-Willema van den Boscha. Druhou je inscenácia Divadla Astorka Korzo '90 z roku 2013 v réžii Miroslava Krobota. Spoločným znakom vyššie analyzovaných inscenácií nie je len zahraničný režisér ale tak isto formálna a tematická redukcia románovej predlohy. V inscenačnej a adaptačnej tradícii Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách sa často objavujú „pietne“ prepisy jeho románov, ako v textovej podobe tak aj na javisku. Napriek niektorým našim vyššie vymenovaným výhradám, v prípade týchto dvoch inscenácií tak oceňujeme najmä snahu tvorcov o jasnú a vlastnú interpretáciu románu *Idiot*. V prípade Prešovskej inscenácie v rovine jej výtvarného spracovania, v prípade divadla Astorka zas v rovine tematickej redukcie predlohy v podobe dramatisácie, autora a režiséra v jednej osobe, Miroslava Krobota.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ doc. Mgr. art. Matúš Ol'ha, PhD.

36 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášni a diskkrétne dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretne-dobro/>.

THEATRICAL PRODUCTIONS OF DRAMATIZATIONS BASED ON DOSTOJEVSKY'S NOVEL "IDIOT"

The purpose of the study is to analyze theatrical production of two selected dramatizations based on Dostoyevsky's novel "Idiot". The first analyzed production was hold in Alexander Duchnovič Theater in Prešov directed by Jan - Willem van den Bosch from 2013. The second analyzed production was hold in Astorka Korzo 90 'directed by Miroslav Krobot from 2013.

BIBLIOGRAFIA

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: *IDIOT v OŠIALI a O ŽIALI alebo V OKU ABSTRAKTISTU (Indiskrétnosť vášni a diskkrétne dobro)*. In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete:

<https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/idiot-v-osiali-a-o-ziali-alebo-v-oku-abstraktistu-indiskretnost-vasni-a-diskretne-dobro/>.

BREDEROVÁ, Tatiana: *Pustá pustota pustoty...* In Monitoring divadiel na Slovensku [online]. [cit. 23.5.2019]. Dostupné na internete:

<https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/pusta-pustota-pustoty/>.

DLOUHÝ, Oleg. Precenené ambície. In *Domino fórum*, roč. 14, 2005, č. 20, s. 22.

DOSTOJEVSKIJ, F. Michajlovič: *Idiot*. Preklad Felix Kostolanský a Hana Kostolanská. Bratislava : Tatran. 1989, 672 s. ISBN 88-222-0084-0.

Dostojevskij, F. Michajlovič : Idiot [Bulletin k inscenácii]. Prešov : Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove, 2005.

ič: Dostojevského Idiot zavŕši v Prešove trilógiu. In *Pravda*, roč. 15, 2005, č. 62, s. 16.

JENÍČKOVÁ, Mária. Ako byť úspešný po rusínsky. In *Pravda*, roč. 16, 2006, č. 132, s. 21.

JURÁNI, Milo. *Idiot medzi idiotmi*. In MLOKi - mladí o kultúre inak [online]. Bratislava: Kultúrny spolok MLOKi, 2013. [cit. 23.5.2019]. ISSN 1339-8113. Dostupné na internete:

<https://www.mloki.sk/node/33>.

Krobotov Idiot v Astorke. In tyzden.sk, 28.1.2013 [online]. [cit. 20.5.2019]. Dostupné na internete: <https://www.tyzden.sk/casopis/12797/krobotov-idiot-v-astorke/>.

peto. *Holandský režisér chystá v DAD premiéru hry Dostojevského Idiota*. In Život Prešova. [online]. [cit. 18.05.2019] Dostupné na internete:

https://www.zivotpo.sk/clanky/clanok/2211/Holandský%20režisér%20chystá%20v%20DAD%20premiéru%20hry%20Dostojevského%20Idiota/?set_id_city=3922.

ULMANOVÁ, Martina: Syndrom bílých březek. In Svět a divadlo, 2013, roč. 24, č. 5, s. 50 – 53. ISSN 0862- 7258.

Kontakt:

Jakub Mudrák

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: mudjakub@gmail.com

MOZAIKA DOBY A CHARAKTEROV V POVSTALECKEJ DRÁME PETRA KARVAŠA

Mgr. art. Milan Zvada, MA, ArtD.

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zameriava na vybranú dramatickú tvorbu Petra Karvaša, v ktorej rezonuje jeho celoživotná téma – Slovenské národné povstanie. Po všeobecnej charakteristike princípov Karvašovej dramatiky sa v hlavnej časti štúdie autor venuje analýze a interpretácii niektorých aspektov divadelných hier *Polnočná omša* (1959), *Antigona a tí druhí* (1961) a *Dvadsať noc* (1966, 1971), ktoré sú v rámci štúdie hlavným zdrojom jeho dramaturgického a teatrologického záujmu. Ďalej skúma formálne špecifiká jednotlivých textov, no najmä tematické a širšie eticko-filozofické východiská, na ktoré vybrané Karvašove diela odkazujú a inšpirujú sa nimi. Ide najmä o otázky slobody, zodpovednosti, viny či vyrovnávania sa s minulosťou, ktoré autor štúdie rámcuje myšlienkovými tézami rakúskeho psychiatra Viktora Frankla a filozofa Karla Jaspersa. Štúdia taktiež prináša aplikovaný pohľad na problematiku divadelného a dramatického priestoru v kontexte pojmu heterotopia od M. Foucaulta. V závere štúdie autor nachádza spoločné body vybraných drám a poukazuje na ich silný morálny apel v súčasnosti. V istom zmysle môžu byť pripomienkou Jaspersovej tézy o tom, že každodenné konanie odráža naše morálne hodnoty, a že morálny život väčšiny jedincov je predpokladom zodpovednej politiky.

Kľúčové slová: dramatika, dráma, Slovenské národné povstanie, fašizmus, demokracia, vnútorná sloboda, zodpovednosť, vina, divadelný a dramatický priestor, heterotopia

Úvod

Karvašova kariéra literáta a dramatika je zaujímavá nielen z hľadiska chronológie vývoja a možností publikovania jeho prác – resp. verejného pôsobenia jeho osoby a myšlienok, ale tiež z hľadiska tém a kritickej reflexie spoločenských, politických a medziľudských pomerov, ktoré spoluvytvárali dané prostredie a vplývali na jeho život a tvorbu.

Vieme, že vykonával viaceré riadiace kultúrno-politické funkcie a venoval sa aj teoretickým formuláciám princípov socialistického realizmu, čo sa z pohľadu súčasnosti môže javiť ako protirečivé. Divadelný teoretik Miloš Mistrík tento fakt vysvetľuje v širšom kontexte: „Tieto dobové úlohy, ktorých bol často nositeľom a iniciátorom, však neprekryvali jeho nesporný literárny talent, a tak jeho dielo už v tom čase, ale hlavne neskôr, sa vymykalo úzko stanoveným hraniciam a vyvíjalo sa ani nie tak vďaka tzv. spoločenskej objednávke,

ktorú pomáhal sám formulovať, ale v závislosti od jeho vnútorného umeleckého dozrievania a vývinu... Tak ako mnohí s ním spriaznení ľavicoví intelektuáli, spisovatelia a umelci prešiel aj on zložitým vývinom od prijatia k neskoršiemu odmietnutiu omylov svojej epochy.“¹

Divadelný kritik a dramaturg Milan Polák obdobie 1968–69 nazýva Karvašovými „najhriešnejšími“ rokmi: „Za ne predovšetkým musel si potom odpykávať svoj dlhoročný pôst. V týchto rokoch totiž vystupoval aj ako angažovaný spisovateľ, publicista, rétor a politológ, ktorý presne, výstižne a výrečne pomenúval jazykom občana to, čo pomenoval jazykom drámy a divadla, teda prímerom a metaforou. Ved' práve za svoje hry, exponujúce morálne otázky súvisiace s problematikou nekontrolovanej moci a kultu osobnosti (najmä *Veľká parochňa* a *Experiment Damokles*) zaslúžil si od oficiálnych kritikov hanebné prívlastky kontrarevolucionára a zradcu ideových princípov socialistického realizmu.“²

Na inom mieste Karvašovu postupnú ukotvenosť v dobe výstižne sumarizuje teoretik Miloš Mistrík: „Po takmer desaťročnej fáze ponoru do dogmatického socialistického realizmu“, ktorú reprezentujú hry ako *Ludia z našej ulice* (1950), *Srdce plné radosti* (1953) či *Pacient sto trinásť* (1955), „sa z neho postupne vymaňoval hrami *Diplomati* (1958), *Polnočná omša* (1959), *Antigona a tí druhí* (1962), až prešiel do fázy kriticizmu, vlastnej etickej očisty a dištancovania sa od stalinistickej praxe z časov tzv. kultu osobnosti hrami *Jazva* (1963), *Veľká parochňa* (1964), *Experiment Damokles* (1966) a *Absolútny zákaz* (1966-1969).“³

Rok 1989 prináša do československého kultúrneho a politického kontextu celkom novú situáciu, a síce – nádyh slobody v občianskych a umeleckých kruhoch. V slovenskom divadelníctve môžeme tento rok považovať za rok zlomu – v rovine slobodnejšej divadelnej reflexie nových i starých spoločenských impulzov, no taktiež v rovine ďalšieho procesu rehabilitácie politických väzňov, disidentov či zakázaných umelcov, zvlášť dramatikov a spisovateľov. Božena Čahojová si v tejto súvislosti kladie zásadnú otázku, ktorá zároveň symbolicky rámcuje myšlienkový horizont doby: „Rok 1989 sa aj v slovenskom divadelníctve považuje za rok zlomu. Ale lámali sa v ňom aj charaktery? Akú podobu mala sloboda? Môže umeleckú slobodu dosiahnuť ten, kto nepozná slobodu individuálnu? Ak odpoveď znie: Nie!, je za tým kus vlastnej skúsenosti. Slovenské divadelníctvo malo vždy hŕstku tých, ktorí sa

1 MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : Veda, 2002, s. 83-84.

2 POLÁK, M. *Návrat do života*. Práca, 25.4.1990.

3 MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*, s. 85.

„nezlomili v páse“ pred slobodou len zato, aby ich v zápätí vystrela struna smiešneho prospechu, slepej poslušnosti.“⁴

Napriek obmedzovaniu občianskej a umeleckej slobody počas normalizácie, Peter Karvaš po roku 1989 vytrvalo zostal pri literárnej činnosti, avšak vystupoval skôr v roli prozaika a spoločenského komentátora – literáta, ktorý komentoval ani nie tak konkrétne udalosti, ale princípy a charaktery ľudí, ktoré bolo možné v týchto udalostiach rozpoznať. Vzhľadom na jeho osobné skúsenosti, nie náhodou sa v jeho rozsiahlej prozaickej a dramatickej tvorbe vyskytujú práve také situácie, v ktorých postavy zvažujú medzi dvomi možnosťami, alebo čelia objektívnej realite, ktorá je v ostrom nesúlade s ich vnútorným presvedčením či skúsenosťou. Motív sporu resp. konfliktu sa objavuje v niekoľkých podobách: intrasubjektívnej (tj. intraspektívnej, monologickej), intersubjektívnej (medzi postavami) a subjektívno-objektívnej, v rámci ktorej sú postavy konfrontované so spoločensko-politickou realitou doby a vonkajších okolností. Všetky tieto vykonštruované situácie Karvašovi slúžia ako ilustrácia toho, čo vnímal pre spoločnosť ako symptomatické, ba čo viac, čo sám dôverne poznal.

Peter Karvaš napísal dovedna 27 divadelných hier a takmer 20 hier pre rozhlas. Popri jeho ďalšej verejnej, literárnej a vedeckej činnosti sú to obdivuhodné čísla. Navyše, Karvašova „vycibrená pedantnosť“ pri tvorbe dramatických textov poukazuje na to, že v divadle videl spôsob, ako svetu pomôcť, ako ho zmeniť alebo aspoň o ňom premýšľať inak a kriticky. Aj napriek faktu, že Karvašov hlas v podobe jeho inscenovaných textov na javiskách dlhú dobu počas normalizácie nezaznieval, a berúc do úvahy pár výnimiek po roku 1989 až po súčasnosť, dochované dramatické a rozhlasové hry obsahujú posolstvá, ktoré je možné dekodovať a zdieľať aj inak než ich opakovaným inscenovaním. Takýto pohľad prezentuje aj divadelná historička Božena Čahojová: „Zďaleka už nie je pravdou, že dráma sa stáva plnohodnotnou až svojim vstupom do divadelného diela. Rovnocennou je aj dráma knižná. Rovnako ako nie je menejcennou próza so znakmi drámy a poézie – aj keď sú primárne určené na čítanie.“⁵

Aj z tohto dôvodu je táto štúdia venovaná trom vybraným dramatickým textom; zvlášť ak v nich rezonuje ako celoživotná téma a inšpirácia práve Slovenské národné povstanie. Nie však ako jednoliata historická udalosť, ale ako súhrn udalostí, slov a činov; ako rezervoár

4 ČAHOJOVÁ, B. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 27.

5 Tamže, s. 67.

jedinečných ľudských osudov, každodenných hrdinstiev i pádov, hodnotovej ambivalencie, ctižiadosti, čestnosti aj podlosti.

Povstalecká trilógia

„Slovenské národné povstanie bol najdramatickejší, najväčšmi vzrušujúci a povznášajúci zážitok môjho života, na ktorý – ako moji generační druhovia – asi nikdy nezabudnem... Naša účasť na ňom i návraty k nemu ako pismárov boli spontánne a bezo zvyšku úprimné... SNP v nás trvá nielen ako téma a prameň životných postojov, ale aj ako inšpirácia a súčasť našej výchovy, rastu, orientácie.“⁶
–Peter Karvaš

Aj keď vybrané divadelné hry *Polnočná omša* (1959), *Antigona a tí druhí* (1961) a *Dvadsať noc* (1966, 1971) nie sú jedinými, ktoré by reflektovali tematiku Slovenského národného povstania, v rámci štúdie budú hlavným zdrojom nášho dramaturgického a teatrologického záujmu. Z tohto dôvodu sa pozrieme bližšie práve na tú časť Karvašovej dramatickej spisby, ktorá vychádza z jeho najintenzívnejšieho osobného zážitku – účasti na SNP. Počas neho významný čas pracoval ako redaktor povstaleckého Slobodného slovenského vysielateľa, bol aktívnym účastníkom partizánskeho hnutia.

Na prepojenosť Karvašovho života a umeleckej drámy poukazuje aj Juraj Špitzer, keď píše: „Pri hľadaní a určovaní pôvodu myšlienkového obsahu a mravného pátosu Karvašových drám rozhodujúca je životná skúsenosť tvorcu v čase fašizmu a vojny, jeho aktívna účasť na boji slovenského ľudu v čase Slovenského národného povstania r. 1944. Peter Karvaš patrí ku generácií slovenských spisovateľov, ktorí spojili svoje schopnosti s národnooslobodzovacím zápasom. (...) Patrí k spisovateľom, ktorých 29. august 1944 znamenal rozhodujúci význam v ich živote i literárnej tvorbe.“⁷ I keď k udalostiam okolo Slovenského národného povstania sa Karvaš počas života kontinuálne vracal najmä vo svojej prozaickej a publicistickej tvorbe, za najvplyvnejšiu formu považoval tvorbu dramatickú.

Karvaš v jednom z posledných rozhovorov reflektuje vlastnú tvorbu nasledovne: „Všetky moje dramatické práce sa odohrávajú v extrémnych ľudských situáciách. Jeden môj priateľ, divadelný kritik raz napísal, že dráma je alebo o živote a smrti, alebo o ničom.

6 KRNO, M. *Hlási sa Slobodný slovenský vysielateľ* [online]. In *Nové slovo*, 11. 8. 1999. [cit. 18. 11. 2017]. Dostupné na internete: https://noveslovo.sk/c/25186/Hlasi_sa_Slobodny_slovensky_vysielac.

7 ŠPITZER, J. Tri hry Petra Karvaša. In KARVAŠ, P. *Tri slová o srdci*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964, s. 297-298.

A myslím, že tento motív, že som hľadal tému, ktorá predstavuje človeka v hraničnej situácii, zohrala rozhodujúcu úlohu, ale nie jedínú.⁸

Od začiatku 60-tych rokov sa Karvašova dramatika začala uberať iným smerom. Slovom profesora Rampáka, akoby sa chcel „zámerne izolovať“ od chvíľkových konformných a krátkodobých vplyvov a pracovať predovšetkým na základe životných skúseností a zážitkov získaných v Povstaní ako aj na základe prehlbovania doteraz dosiahnutých literárnych výsledkov.⁹

Ak by sme zhrnuli množstvo prozaických a dramatických textov Petra Karvaša na tému druhej svetovej vojny či SNP, tvoria asi tretinu jeho celej literárnej tvorby. Napísal vyše sedem významných prozaických diel, ktoré tieto udalosti a jeho osobné skúsenosti z vojny tematizujú: *Noc v mojom meste*, *Most*, *Toto pokolenie*, *Niet prístavov*, *Pokolenie v útoku*, *S nami a proti nám*, *Čert nespí*. K nim je potrebné prirátať aj deväť dramatických hier: *Návrat do života*, *Bašta*, *Nočná návšteva*, *Súkromná oslava*, *Hmlisté ráno*, *Nultá hodina*, *Polnočná omša*, *Antigona a tí druhí*, *Dvadsať noc*. Posledné tri z nich možno považovať za akúsi sériu.

Kým *Polnočná omša* a *Antigona a tí druhí* sa odohrávajú v reálnom čase počas vojny, posledná z menovaných hier *Dvadsať noc* sa odohráva v retrospektíve – odkrýva, sprostredkúva a hodnotí udalosti, ktoré sa odohrali pred dvadsiatimi rokmi. Práve týmto trom divadelným hrám sa budeme venovať z dramaturgickej a teatrologickej perspektívy. Pozrieme sa na formálne špecifiká jednotlivých dramatických textov, no najmä – na tematické a širšie eticko-filozofické východiská, na ktoré Karvašove hry odkazujú a inšpirujú sa nimi.

Všetky hry majú svoje spoločné menovatele. Medzi najčastejšie patria motívy neslobody, ohrozenia, utrpenia, väzenia, blízkosti smrti, vraždy, nedôvery, nutnosti rozhodovať sa medzi krajnosťami, niečo skrývať, byť vinný alebo obvinený či motívy pomsty, odpustenia a oslobodenia.

Karvaš skôr s nevyhnutnosťou, než zámerne, vyplňa svojimi drámami vlastný intelektuálny deficit vypovedať o niečom konkrétne – volí preto „univerzálie“, ktoré umožňujú a zároveň postihujú osobnú morálku, étos a vnútornú existenciu človeka – resp. postavy v modelovej situácii. Tieto situácie často sprevádzajú pocity strachu, úzkosti, nezmyselnosti, bezvýhodiskovosti, ľsti, vypočítavosti, ale aj nezlomnosti, odvahy, odhodlania, osobnej zodpovednosti, statočnosti a čestnosti.

8 *Nielen na jedinej strune*. Portrét Petra Karvaša. Dokumentárny film 1997.

9 RAMPÁK, Z. Dramatik Peter Karvaš. In *Slovenské divadlo*, 1990, roč. 38, č. 1, s. 33.

Aj keď ide na prvý pohľad o individuálny osud človeka v modelovej situácii, Karvaš ako dramatik, podľa literárneho kritika Jána Števčeka, „stavia na type kolektivistickej katarzie individuálnych situácií. Je to spoločenský ideál, ktorý oslobodzuje dramatickú osobu z hrôz vyhrotenej situácie, z neznesiteľne presnej, pretože definovateľnej neriešiteľnosti, z emočného napätia, ktoré autor pre seba typickým spôsobom pripravuje.“¹⁰ Nejde však o to, aby sme zdieľali súcit s jednotlivcom a jeho obetou či hrdinským konaním. Takýto jednotlivci sú viac typizovanými postavami než reálnymi ľuďmi v bežných životných situáciách. Podobne, Števček vo všeobecnejšej rovine tvrdí, že „Karvaš ako tvorca, ako dramatik pochybuje o hodnote individuálneho činu a individuálnej morálky, ale nemá pochybnosť o možnosti a oslobodzujúcom zmysle činu kolektívneho. Je vždy niečo nad nami a mimo nás, čo nás uzdravuje a zachraňuje, no nie sme to my sami.“¹¹ Aj z tohto dôvodu môžeme pri charakteristike Karvašovej dramatickej tvorby vo všeobecnosti povedať, že väčšina jeho hier má znaky tzv. modelovej drámy. V hrách tak používa rôzne prostriedky charakteristické pre modelovosť, akými sú napríklad „kruhovú kompozíciu, jazykovú paródiu či typizáciu charakterov.“¹²

Mnohé z kľúčových tém Karvašových tzv. povstaleckých hier organicky a logicky súvisia nielen s jeho osobnou skúsenosťou a angažovaním sa v SNP, ale tiež so širším spoločenským, politickým a historickým kontextom, ktorý sa Karvaš snažil takpovediac „transcendovať“ cez drámu. Ako dodáva Števček vo svojej krátkej štúdiu, u Karvaša „niet totiž drámy bez ideovej transcendencie, bez významového prekročenia textu k riešeniu nastolených otázok.“¹³ Ide najmä o otázky, ako čeliť spoločenskému zlu, ako sa vyrovnáť s ťarchou osudu a chybami minulosti. Jednotlivé situácie a postavy sú často nositeľmi odporu voči prítomnému spoločenskému zlu. Ako píše profesor Rampák, títo odporcovia „aktívne bojujú, pravda, zväčša iba slovom, názormi, vyjadrením presvedčenia, ktoré má aj vnímateľa presvedčiť o ich pravde. Miestami sa stávajú títo bojovníci i bojovníčky postupne aj obeťami (či už stálymi alebo dočasnými), inde sú mimo postih... Podstatné je, že to, čo sa v čase vzniku a uvádzania týchto hier označovalo ako modelová situácia, sa v každej z nich odlišovalo iba v nepatrnej miere. Ani v jednom prípade sa nevošlo do psychiky ľudskej osobnosti.“¹⁴ V takýchto postavách vidíme akoby Karvašov profil verejného intelektuála,

10 ŠTEVČEK, P. Karvašove nové hry. In KARVAŠ, P. *Sedem hier*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, s. 402

11 Tamže, s. 402.

12 VOZÁROVÁ, K. *Modelové situácie v drámach Petra Karvaša a ich paralely*. [Diplomová práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2015.

13 ŠTEVČEK, P. Karvašove nové hry. In KARVAŠ, P. *Sedem hier*; s. 402.

14 RAMPÁK, Z. *Dramatik Peter Karvaš*, s. 40.

ktorý sa skrz postavy autorsky prihovára masám, lebo verí v silný spoločenský účinok drámy, jej akčný rádius.

Ako analyzuje Ladislav Lajcha v knihe *Silueta generácie*, Karvaš „dramatiku nechápal ako odt'ažitú, od reality nezávislú, odosobnenú a nezúčastnenú literárnu produkciu. Každou hrou do spoločenskej reality zasahoval. Vedome písal časovú dobovú hru. Vedel, že divadlo sa deje tu a teraz; že dráma žije v časopriestore inscenácie i v kontakte s publikom. Vstupoval do dobových ľudských rán... Karvaš robil z divadla politickú tribúnu.“¹⁵

Pokiaľ ide o vonkajšie vplyvy na Karvašovu dramatikú, teoretici a kritici sa zhodujú v tom, že výrazný podiel na formovaní tém a obsahu jeho hier mal existencializmus, a to, slovami Vladimíra Štefka, „existencializmus sartrovského typu, s ktorým Karvaš viedol dialóg, polemizoval s ním, presnejšie – rozvíjal a domýšľal podstatné otázky, ktoré ho sprevádzali.“¹⁶ Rezonancia týchto otázok zostala najaktuálnejšia práve vďaka jeho hre *Polnočná omša*, ktorá zostáva najhranejšou a jeho najčastejšie prekladanou hrou vôbec.¹⁷

Polnočná omša (1959)

Pri analýze tejto emblematickej Karvašovej hry budeme vychádzať z troch textov v divadelnej, rozhlasovej a filmovej podobe. Okrem písania pôvodných dramatických textov (*Polnočná omša*, 1959), Karvaš sa v šesťdesiatych rokoch venoval aj písaniu filmových scenárov (napr. *Barnabáša Kosa*, *Pán si neželal nič*, *Čert nespí*). Film *Polnočná omša*, ktorého scenár vznikol vďaka spolupráci Karvaša s Albertom Marenčinom na motívy rovnomennej divadelnej hry, vyšiel v roku 1962. To už bolo po divadelnej i rozhlasovej premiére z roku 1959. Divadelná inscenácia *Polnočná omša*, ktorá je od roku 2014 v repertoári Slovenského národného divadla, mala do konca sezóny 2017/2018 51 repríz. Tieto tri verzie *Polnočnej omše* budú tvoriť základ pre ďalšiu analýzu textu, ktorý spomedzi ostatných vykazuje najväčšiu životaschopnosť a odozvu, a to z viacerých dôvodov, na ktoré ďalej poukážeme.

15 LAJCHA, L. *Silueta generácie: Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013, s.79.

16 ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 368.

17 Ján Jaborník vo svojom konferenčnom príspevku k *Polnočnej omši* uvádza, že premiéra 7. mája 1959 v Slovenskom národnom divadle sa očakávala s nádejou a dôverou v kvalitu predlohy, a pokračuje: „Dôkazom je, že ešte do konca sezóny, priam vzápätí ju uviedlo vtedajšie Armádne divadlo v Martine (30. mája 1959) a vtedajšie Krajské divadlo v Nitre (13. júna 1959), hneď v nasledujúcej sezóne prešovské divadlo Jonáša Záborského (7. novembra 1959) a Maďarské oblastné divadlo v Komárne (22. apríla 1960).“ In *Osobnosť a dielo Petra Karvaša* (1996), s 81-82.

Dej *Polnočnej omše* je stručný, zhustený do jedného dňa, zasadený do historickej reality druhej svetovej vojny. Všetko sa odohráva na Štedrý deň v roku 1944. Na Slovensku prebiehajú nacistické represie; za pomoc partizánom, popravujú mužov, ženy i deti. Malomeštiacka rodina Kubišovcov sa snaží prežiť vojnu ako len vie, aj za cenu kolaborácie. Syn Marián je veliteľom fašistických gárd, jeho sestra Angela arizovala obchod s cukrovinkami, jej muž Paľo je podnikateľ. Rodinnú konšteláciu dopĺňajú matka Vilma a otec Valentín; pričom hlavným zdrojom ohrozenia rodiny a dramatického napätia je prítomnosť syna Juraja – partizána, ktorý unikol pred popravou, a ukrýva sa v drevárni (vo filme je to povala domu).

Práve v *Polnočnej omši* sa Karvašovi podarilo doviest' modelovosť drámy a situácií do krajnosti vďaka sprítomneniu ľudskosti – rodinných väzieb v konfrontácii s neľudskosťou, poznačenou mechanizmom vojenských rozkazov. Bol by to akiste originálny autorský nápad, kebyže táto sonda do duše členov rodiny Kubišovcov nevychádzala z reality. Avšak práve z nej Karvaš čerpal, keď sa rozhodol posadiť počas vojny za štedrovečerný stôl matku a otca, synov – gardistu a partizána, a dcéru – arizátorku. Aby toho nebolo málo, v tom istom dome býval nemecký dôstojník Brecker. Karvaš tým vytvoril navonok jednoduchý, no vnútorne prepracovaný model vzťahov – konšteláciu niekoľkých ľudí, z ktorých každý reprezentuje iné názorové, hodnotové či politické presvedčenie. Z ich jednotlivých dialogických stretov vznikajú dramatické konflikty, z ktorých nie každý má jednoznačné riešenie, avšak odkazuje na širšie, univerzálne uchopenie protichodných spoločenských a dejinotvorných síl.

Karvaš pôvodnú štruktúru textu prispôsobuje dvom dramatickým linkám, ktoré implikujú fyzicky rozdelený divadelný priestor. Jeden ohraničuje izbu, v ktorej sa Kubišovci chystajú večerať, druhý je úkrytom raneného partizána pred fašistami. Azda by pre dostatok dramatického napätia stačilo ponechať Ďurka mimo javisko, vo fyzickej neprítomnosti, no Karvaš sa rozhodol zaradiť do dejú hry aj paralelný mikropříbeh Katky a Ďurka – milencov. Tým podrobil budúcich inscenátorov zaťažujúcej skúške, ktorej výsledkom je, že v rozhlasovej ani divadelnej verzii z rokov 1959 a 2014 sa tieto dramatické obrazy nenachádzajú. Ich zakomponovanie do deja však umožnila práve filmová verzia, keďže film ako médium poskytuje omnoho väčšiu variabilitu dramatického priestoru cez strih. Aj keď scenár filmu vychádzal z pôvodného textu pre divadlo, bol výrazne zredukovaný. „Stratený“ obsah scenáristi Karvaš s Marenčinom však vykompenzovali filmovými obrazmi, ktoré divákovi umožnili sledovať nové dejové odbočky v meste, na povale, bojisku či v kostole.

V rámci analýzy premiér *Polnočnej omše* z roku 1959 Ján Jaborník pripomína, že hra nebola prijímaná bez výhrad a ako najväčší problém kritici vnímali politicky a ideologicky vyhranených „kladných“ hrdinov – zástupcov pozitívnych, pokrokových síl v postavách komunistky Katky a partizána Ďurka.¹⁸ Práve ich mikropříbeh bol Milanom Lukešom kritizovaný ako „prišpendlené, načisto zbytočné a nepodstatné lyricko-ideové intermezzo.“¹⁹ Kým v pôvodnom texte sú obaja vykresľovaní ako oddaní spojenci lásky, túžiaci po slobode a živote v pravde, kritizujú dvojtvárnosť pomerov naokolo,²⁰ vo filmovom scenári Katka prejavuje svoju oddanosť predovšetkým ako zdravotná sestra, ktorá sa nebojí vstúpiť do domu, ošetrovať Ďurka a navyše, prehovoriť doktora, aby napriek nebezpečenstvu prišiel a vybral Ďurkovi guľku z tela.

Po vypočutí rozhlasovej adaptácie či vzhladnutí inscenácie Slovenského národného divadla v réžii Lukáša Brutovského je zrejmé, že Lukešova kritika bola opodstatnená, a posolstvo *Polnočnej omše* môže byť sprostredkované aj bez spomínaného „implantovaného“ intermezza. Ba čo viac, odkaz aktualizovanej divadelnej verzie rezonuje v záverečnom symbolickom geste – divadelnom obraze, aj bez neho. V ňom na scénu prichádza Katka a partizánom (osloboditeľom) oznamuje, že „fašistov tu niet“. Vzápätí sa rodinní príslušníci, sediac na stoličkách, pochyťajú za ruky a prijmú medzi seba aj gardistu Mariána. Jedna stolička zostáva voľná, čím sa interpretačná rovina inscenácie aktualizuje a doširoka otvára súčasnosti: Mal na nej sedieť (mŕtvy) partizán Juraj, snúbenica Katka alebo ju pohostinne ponúkne iným „naším“ ľudom? A vôbec – aké kritériá príslušnosti zvolíme? Ku ktorým z okoloidúcich sa priznáme, a ktorých zaprieme? Čo keď sa medzi nimi objavia ďalší rodinní príslušníci alebo susedia, ktorých niekto označil resp. stále označuje za fašistov či – v jazyku štátnej bezpečnosti – iné nepriateľské osoby?

Karvaš jednotlivé postavy v *Polnočnej omši* privádza k existencialistickým otázkam slobody a voľby, ktorých sú nositeľmi. Ako analyzuje divadelný teoretik Vladimír Štefko,

18 JABORNÍK, J. Karvašova Polnočná omša v inscenáciách slovenských profesionálnych divadelníkov. In KRNOVÁ, K.; JANČOVIČ, I. *Osobnosť a dielo Petra Karvaša*. Banská Bystrica : UMB, Fakulta humanitných vied, 1996. s 84.

19 LUKEŠ, M. Karvašova Půlnoční mše. In *Divadlo*, 1959, č. 6, s. 471-475.

20 Na ilustráciu vzťahu a postojov zamilovaných k okolitej situácii uvádzame úryvok: „KATKA: *Ticho*. Teraz už asi pôjdu na polnočnú... / ĎURKO: Po celý život kľacia na takej polnočnej omši... A – jednu sviečku pánubohu, druhú diablovei... *Prudko*. Nie! My už nebudeme takto... potme... v klamstve... Už mi nikdy nič nezakážu! Ani teba! Už nič nebudeme tajiť! Budeme žiť viacej ako ostatní ľudia...! – Počúvaš ma, Katka...? / KATKA: Počúvam, drahý môj! / ĎURKO: Ved' sme ešte nežili, Katka! Ešte len začneme...! Och, ako začneme...! – Katka! *Vzrušene*. Tu nemôžeme ostať! Ved' zajtra musíme – – – / KATKA: Lež, Ďurko... Lež, láska moja...“ (KARVAŠ, P. *Polnočná omša*, s. 122)

tieto otázky sprevádzajú mnohé paradoxy.²¹ Ak vychádzame z existencialistickej axiómy, že človek je tvorcom seba samého, a v radikálnejšej sartróvskej podobe z toho, že podstata človeka je zavŕšená až v momente jeho smrti, získavame tým viaceré protirečivé pohľady na charakter a konanie jednotlivých postáv. Kým Katka a Ďurko vo svojej snovej, pátovej polohe zápasia, parafrázajúc Štefka, za nadosobné ideály lásky a slobody, „nemecký poručík Brecker kráča za ideálom víťazstva, či skôr ideálom sa preňho stáva pomsta motivovaná strachom o vlastnú rodinu.“²² Ak je charakter niektorej postavy jednoznačný, je to práve Brecker, ktorý vystupuje ako suverénny, neoblomný vykonávateľ dejín, majúci pod kontrolou životy druhých ľudí. Podľa vlastných slov je v službe; je len drobným kolieskom v obrovskom stroji. Preto u neho nemôže byť reč o nijakej vine.

Naopak, ostatní členovia rodiny Kubišovcov – otec Valentín, matka Vilma, zať Paľo, syn Marián a dcéra Angela – čelia iným paradoxom slobody. V prítomnosti Breckera hovoria a konajú slobodne a spojenecky – vo filmovej verzii dokonca matka pri výsluchu zaprie svojho syna Ďurka, len aby zachránila ostatnú rodinu, pričom sama svojou spoveďou farárovi zapríčinila, že ho v dome našli. A to chcela za každú cenu zachrániť práve jeho – svojho najmladšieho syna.

Aj dcéra Angela stelesňuje protirečenia – slobodne prebrala cukráreň po židoch Schlosserovcoch, ktorú im vraj, ak sa náhodou objavia, rada vráti. V tom ju podporuje aj jej muž Paľo, ktorý by dosvedčil, že im obchod neukradla, len ho viedla, kým oni boli preč – a nie zle!²³ Navyše, oproti Brutovského divadelnej verzii, v ktorej je Angela prezentovaná ako koketná, navonok bezstarostná a sebavedomá dáma, vo filmovej verzii je výrazne rafinovanejšia, empatickejšia. Je to ona, ktorá preukazuje obetavosť v momente, keď sa spolu s ostatnou rodinou nezúčastní polnočnej omše, aby strážila, a prípadne ochránila raneného brata – partizána pred vojenskou raziou v rodičovskom dome.

Azda najalibistickejšou postavou je otec Valentín, ktorého notorická fráza „Rodina musí držať pokope, veď sú to naši!“ počas hry zaznieva niekoľkokrát. Odmietajú si pripustiť fakt, že okolo neho miznú ľudia. Predstiera, že verí v kultúrnosť ľudí – Nemcov, keď ich nepovažuje za obludy. Predstiera, že o ničom nevedel, lebo mu „v tomto dome nikto nič nepovie...!“ Navyše – zle počuje, a nikdy nevie, čo sa vlastne robí. Jediné, čo prizvukuje, je súdržnosť „rodného s rodným v kresťanskej láske.“²⁴

21 ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 368.

22 Tamže, s. 368.

23 KARVAŠ, P. *Polnočná omša*, s. 93.

24 Tamže, s. 165.

Karvašova *Polnočná omša* jednoznačne narušila romantizujúci obraz o statočnosti a úprimnej religiozite slovenského ľudu. Hra ešte aj dnes relativizuje navonok pevné charaktery a hodnoty účastníkov minulých udalostí. Poukazuje na pokrytectvo, dvojité meter pri hodnotení histórie, ktorá zasahuje našu prítomnosť. V tomto zmysle sa Karvašovi podarilo vytvoriť nadčasovú hru, ktoré otvára otázku „slovenského charakteru“ (ak vôbec niečo také existuje) v širšom diskurze o identite, historickej pamäti a procese rehabilitácie hrdinov svojej doby. V prehovoroch postáv akoby spoznávame samých seba v rodinnom mikrosvete, ktorý ako motýlí efekt ovplyvňuje chod dejín i vývoj politickej kultúry v súčasnosti.

Rôzne adaptácie *Polnočnej omše* môžeme vnímať aj ako kondenzovanú správu o ambivalentnosti činov počas vojnových čias, pri ktorých ani s odstupom času nemusí byť jasné, kto je hrdinom, a kto porazeným. A to nielen v zmysle fyzickom, ale najmä metaforickom – z hľadiska vnútorných zápasov postáv – ľudí, ktorí sú v príbuzenskom, susedskom či nejakom inom vzťahu s ostatnými.

Polnočná omša je dramatickým príbehom malomeštiackej rodiny, ktorej členovia pokiaľ už priamo nekolaborujú s Nemcami, túžia aspoň prežiť vojnu v bezpečí. Karvaš tým, že podmieňuje celý sled dialógov v hre hrozbou z odhalenia ukryvaného partizána, ktorého prežitie symbolicky reprezentuje budúcnosť oslobodenia spod nacistickej nadvlády, zároveň podmieňuje budúcnosť tých, ktorí sa jej nemusia dožiť, lebo ho chránia. Dosahuje tak najväčší paradox hry i života samotného.

Ako uvádza divadelný teoretik Zoltán Rampák, základom dialógu *Polnočnej omše* sú „motívy agresie (Marián Kubiš), opatrníctva a strachu (Valentín a Vilma Kubišovci) i sebecké špekulácie so záchranou a s čo možno najbezbolestnejším prechodom do nových, povojnových pomerov (zať Paľo a dcéra Angela).“²⁵ Avšak i tieto tvrdenia je možné v jednotlivých troch adaptáciách hry spochybnit' v závislosti od dramaturgického výkladu, a najmä tiež od hereckej interpretácie postáv. Kým súčasnej divadelnej adaptácii Slovenského národného divadla možno vyčítať „hlasitosť“ a prvoplánovú naliehavosť výpovede v kontexte fašizujúcej sa slovenskej spoločnosti a politickej scény, filmová verzia v réžii Jiřího Krejčíka z roku 1962 nestráca vďaka psychologickému drobnokresbe a dramatickým pauzám na svojej poetickosti a nadčasovosti ani dnes.

Ani spomienky herečky Márie Kráľovičovej, ktorá na začiatku 60-tych rokov stvárnila postavu Angely, nestrácajú na svojej aktuálnosti. Pár dní po Karvašovej smrti spomína v jednom rozhovore na *Polnočnú omšu* takto: „Ešte nikdy od čias Laholových Štyroch strán
25 RAMPÁK, Z. Dramatik Peter Karvaš, s. 3-45.

sveta neodznelo z javiska také emocionálne a pravdivé slovo. Polnočná omša najprv Slovensko zmrazila. Povedať pravdu o fašizme, aj vlastnom, o udavačstve, o váhavosti, o alibizme sa dovtedy podarilo málokomu. Aj politikom. V *Polnočnej omši* som ja, dovtedy prevažne „pozitívna hrdinka“, hrala - arizátorku. A ešte k tomu, čo chodí s nemeckým dôstojníkom. A nielen chodí. Myslím, podarilo sa mi podstatné: nebyť čierno-bielou figúrkou. Mať pochopenie pre všetky city človeka.“²⁶

Antigona a tí druhí (1961)

„Duchovná sloboda človeka, ktorú mu nemožno až do posledného dychu vziať, mu zároveň až do posledného dychu dáva príležitosť usporiadať svoj život zmysluplne. Lebo nemá zmysel len život aktívny, ktorý človeku umožňuje vytvárať hodnoty tvorivým spôsobom; a tiež nemá zmysel len život, teda život, ktorý dáva človeku príležitosť napĺňať zážitky krásy, či už v umení alebo v prírode; svoj zmysel má dokonca i život, ktorý sotva poskytuje šancu uskutočňovať hodnoty tvorivým alebo zážitkovým spôsobom (ako napríklad život v koncentračnom tábore), ktorý ponecháva takpovediac len tú poslednú možnosť, ako utvárať svoj vlastný život zmysluplne, a to spôsobom, akým sa človek postaví k vnútenému vonkajšiemu obmedzeniu svojej existencie.“²⁷

Medzi premiérou *Polnočnej omše* (1959) a *Antigonou a tými druhými* (1962) je trojročný rozdiel.²⁸ Hry sa na seba formálne podobajú, na čo poukazuje aj profesor Rampák tvrdením, že je medzi nimi „vnútorný – a pritom dialektický – súvis v autorovej tvorivej metóde.“²⁹ Už samotný názov hry napovedá, že Karvaš sa odvoláva na antiku a jej mytológiu, avšak nie preto, aby sa nanovo venoval interpretácií hry a vzťahom medzi božstvami, hrdinami a ľuďmi, ale aby známy príbeh tvrdohlavej a odvážnej hrdinky Antigony použil ako metaforický konštrukt na vyrozprávanie iného príbehu resp. viacerých menších príbehov.

Hlavný dej sa odohráva v „pracovnom tábore“, ktorý je rozdelený do niekoľkých blokov podľa typu väzňov (napr. politických, židovských). V hlavnom bloku, ktorý je

26 KRÁĽOVIČOVÁ, M. In *Národná obroda*, 10, č. 277, 1.12.1999.

27 FRANKL, E. V. *A přesto říci životu ano*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2016, s. 85.

28 Hra *Antigona a tí druhí* sa reprízovosťou určite nevyrovná *Polnočnej omši*, a okrem niekoľkých prekladov a inscenácií v zahraničí (Estónsko, Rumunsko, Rakúsko, Nemecko, Rusko, Bulharsko) sú v archíve Divadelného ústavu zaznamenané inscenácie na slovenských doskách: Ukrajinské národné divadlo Prešov, sezóna: 1962/1963 (premiéra: 22.09.1962, bez počtu repríz); Slovenské národné divadlo Bratislava, sezóna: 1961/1962 až 1964/1965 (premiéra: 18.02. 1962, 61 repríz); Krajské divadlo Nitra, sezóna: 1961/1962 (premiéra 3.3. 1962, bez počtu repríz).

29 RAMPÁK, Z. *Dramatik Peter Karvaš*, s. 31.

dejiskom drámy, sa nachádza niekoľko ľudí, ktorých spája vedomie tajného protiväzenského odboja na čele s Pollym Kühnem, a nádej na oslobodenie. Pollyho nacistickí väznitelia popravujú a jeho telo nechávajú na dvore ako výstrahu na očiach ostatným. Vedúci tábora Krone tým chce dosiahnuť disciplínu a udržať si kontrolu nad prípadnou väzenskou vzburou.

Zdrojom dramatického konfliktu je „rozkaz“ ilegálneho táborového vedenia pochovať popraveného väzňa Pollyho, a to z dôvodu, aby to niektorí z väznených spojencov nepokladali za porážku. Poručík je presvedčený, že týmto gestom dajú ľuďom najavo, že to nie je pravda, lebo ako hovorí: „Ľudia musia vedieť, že nás ešte majú, že sme tu. Že nie sú sami.“³⁰ Takto sa začína odvíjať hlavný konflikt medzi kolektívnou vôľou „povstalcov“ a vedením tábora. Jednotlivé charaktery postáv Karvaš odkrýva cez ich názory a postoje k tomuto rozkazu ako aj na pozadí dodatočných informácií o ich minulosti a vzťahoch. Vzniká tak zaujímavé napätie z toho, ako sa konflikt vyrieši.

Aj keď sa postava Anti alebo Tonky – ako ju všetci familiárne oslovujú, objavuje až v druhej tretine hry, je kľúčová z niekoľkých aspektov. Karvaš ju v scénickej poznámke vykresľuje ako útlú, smutnú, zvláštnym spôsobom plachú, dakedy skoro neprítomnú, živú veľkými očami a šepotom.³¹ Už touto charakteristikou sa vyníma oproti ostatným postavám – Karvaš z nej robí záhadnú, avšak všetkými rešpektovanú ženu. Je príkladom hrdinky, ktorú „romantizuje“ v jej vnútornej sile a neoblomnosti. „Za celý život som nestretol nikoho, kto by mal toľko síl ako ona,“³² hovorí o nej Poručík.

Tonka symbolizuje vzburu, hoci zatiaľ potlačenú, kým mŕtvy Polly je pre ňu hrdina. V dialógu s Ismenou nesúhlasí s tým, že „hrdina má cenu, iba kým je živý“³³ Po jeho smrti si uvedomila, že bol lepší ako ostatní, lebo sa stal obeťou. Jeho smrť ju povzbudila v rozhodnutí vzoprieť sa a pochovať ho.

O jej „privilegovanom“ postavení v lágri sa dozvedáme až na samom konci hry, ktorý vrcholí hádkou medzi ňou a Storchom – prisluhovačom Kroneho a kolaborantom, ktorý by mohol pokojne sekundovať postave gardistu Mariána z *Polnočnej omše*. Dovtedy sme pri Tonke vnímali len to, že do bloku potajme nosievala väzňom jedlo, no teraz už vieme, že i lásku. Toto poznanie predstavuje vrchol autorovho dramatického romantizmu, keď naráža na jej postavenie prostitútky v táborovom bordeli – i keď nie explicitne. Zmienku totiž možno chápať aj v úplne nevinnom zmysle – a to takom, že prítomnosť Tonky ako chápanúcej,

30 KARVAŠ, P. *Antigona a tí druhí*. Bratislava : Pravda, 1962, s. 21.

31 Tamže, s. 55.

32 Tamže, s. 162.

33 Tamže, s. 72.

starostlivej a citlivej väzenkyne vnášala do bezútešného prostredia atmosféru ľudskosti a nádeje na dôstojnejší život v nedôstojných podmienkach.

Storch v zápale hnevu priznáva, že riskoval skoro všetko, keď Tonku zatajil Kronemu, zachránil ju pred lekárskymi pokusmi, dbal o jej bezpečnosť a zahŕňal ju jedlom. A Tonka? V reakcii na neho svoj morálny kredit umocňuje úprimnosťou a slovami odvahy: „Bola som pre teba jediná vec na svete, ktorú nemôžeš mať ani násilím, ani po dobrom! Ja som bola tvoja posledná nádej, Storch, že si ešte živý človek... Začal si si navrávať, že si ma chceš zachrániť pre budúcnosť... Ale veď ty si stokrát mŕtvejší ako tí, čo vyleteli komínom... Keď si videl, že by som sa radšej zabila, než by si sa ma ešte raz dotkol, začal si si nahovárať, že dačo cítiš... Že ešte nie si celkom zvieria... Že máš kdesi ešte aj dušu... Bolo to úžasné – mať dušu! Však!“³⁴ Ba čo viac, Anti nekapituluje ani po priznaní Storchovi, že sa chystala pochovať Pollyho. Zostáva morálnou víťazkou, keď tento akt nepovažuje za maličkosť: „To nie je maličkosť, to je najväčšia vec v mojom živote. Ani som netušila, že sú na svete takéto veľké veci,“ a dodáva: „Môžeš rozhodovať, kedy zomriem, Storch. Ale to je všetko, o čom môžeš rozhodovať.“³⁵

Z uvedeného pozorujeme, akým spôsobom dokázal Karvaš prepájať vzťahy v konštelácii rôznorodých typov ľudí, ktorí raz stoja pri sebe, inokedy proti sebe. Podobne ako v *Polnočnej omši*, opäť tu nachádzame dôležitý spoločný motív, ktorým je súdržnosť – i keď ambivalentná. Podobne ako v nej, aj v *Antigone a tých druhých* sa ocitáme v situácii pozorovateľov myšlienok a správania istej skupiny ľudí, ktorých spája strach o vlastný život a nemožnosť dožiť sa slobody. Divadelný teoretik Zoltán Rampák to výstižne pomenúva vo svojej krátkej štúdiu hry nasledovne: „Teda v atmosfére strachu, zmaru a zániku sa rodí aktivita niekoľkých ľudí, zárodok nádeje a obnovenej viery v život. Viera a nádej nadväzujú na doteraz skúsené a prežité, na osobné i neosobné, na všedné i sviatočné skúsenosti.“³⁶

Rampák ďalej správne poukazuje na to, že ťažko si v koncentračnom tábore bežne predstaviť nejakú „aktivitu“ väzňov. O čom sa väčšinou dozvedáme, je aktivita väzňov, ich ukrutnosti a hrôzy, ktoré spôsobovali väzneným ľuďom. Karvaš však svojou hrou akoby prinavracal bezmennej mase život, no nezabúda ani na hrôzy vojenskej mašinerie a rozkazov. Tie stelesňuje práve Krone, ktorého prítomnosť možno prirovnať k nemeckému dôstojníkovi Breckerovi z *Polnočnej omše*. Zo svojich prehovorov však pôsobí omnoho cynickejšie

34 KARVAŠ, P. *Antigona a tí druhí*, s. 174.

35 Tamže, s. 172.

36 RAMPÁK, Z. *Dramatik Peter Karvaš*, s. 32.

a obludnejšie, čomu akiste dopomáha samotné prostredie tábora: „Ja viem, že držíte pokope ako vši! Všetko o vás viem – keď niekoho skryjete na revíri, keď niekoho odsúdite na smrť, keď oslavujete ruské víťazstvo – všetko viem!“³⁷ Zajatcov sa snaží vydierať, aby sa priznali, kto bol pri Pollym, a ďalej si dokazuje moc a kontrolu: „Teraz ste – rukojemníci! Rukojemníci – najväčší vynález dejín vojenstva! A my teraz máme za ostatným drôtom rukojemníkov celého ľudstva! Celé dejiny nimi držíme v šachu!“ Ku koncu naberie Poručík odvalu a na otázku Kroneho, kto mu pri tom pomáhal, odpovedá za všetkých: „Všetci!... Celý tábor. Polly bol primrznutý. Bolo ho treba vyhrabať nechtami. Odnieť. Vyhĺbiť nechtami hrob v zmrznutej zemi. Nanosiť v dlaniach snehu, aby ste ho nenašli. Udupať... Či to môže urobiť hŕstka? Za taký krátky čas? Vysilení, vyhladnutí? – Nemôžete dať povešať stotisíc ľudí!“³⁸ Týmto sa karta obracia, a Kronemu je vyčítaný strach z jeho tušeného konca.

Z realistického hľadiska sa môže zdať, že vôľa a rozhodnutie pochovať jedného človeka v koncentračnom tábore v snahe prinavrátiť mu tým posledný zvyšok dôstojnosti a v symbolickej rovine zároveň posilniť morálku hnutia odporu – je naivné. Zvlášť v situácii, kde umierajú ľudia každým dňom, bezdôvodne a kruto. V tejto neľudskej mašinérii rozkazov a bezcitnosti však Karvaš cez jednotlivé postavy a ich vzťahy odkrýva ľudskosť, na čo poukazuje aj divadelný kritik Vladimír Štefko: „Karvašov apokryf *Antigona a tí druhí* prenáša mytologické postavy do obdobia druhej svetovej vojny, aby viedli svoj zápas v iných, odlišných podmienkach, ale s rovnakým cieľom. Je ním obhajovanie úcty k človeku, ktorá siaha až za hranice života, a odpor voči zbožšťovaniu ľudí, dokonca ich povyšovanie sa nad Boha.“³⁹

V štruktúre hry *Antigona a tí druhí* sa opäť raz manifestuje autorova tendencia používať existujúci alebo vymyslený konštrukt na ukotvenie obsahu a dejových línií diela.⁴⁰ Ako najvhodnejšiu metaforu na pomenovanie tejto metódy písania by sme mohli použiť „lešenie pri stavbe domu“. Stavebné prvky – konštrukciu si Karvaš vedome prepožičiava zo známej Sofoklovej tragédie. Ako podotýka Vladimír Štefko, dôkazom toho „sú tiež mená postáv alebo modifikácie mien antických hrdinov: Ismena, Polly, Krone, Erika, Hajmán.“⁴¹ Navyše, s antickou súvisí aj autorova vôľa pracovať v dramatickom texte s typológiou obetí, hrdinov

37 KARVAŠ, P. *Antigona a tí druhí*, s. 113.

38 Tamže, s. 180.

39 ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 370.

40 Tento Karvašov spisovateľský úzus možno do istej miery vystopovať aj v iných jeho hrách: *Meteor*, *Experiment Damokles*, *Zadný vchod čiže Rozkoše v utorok po polnoci*, *Vlastenci z mesta Yo alebo Kráľovstvo za vraha* či najmarkantnejšie v hrách *Absolútny zákaz* a *Veľká parochňa*.

41 ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 370.

a ľudí, ktorých osudy sa v niektorých situáciách navzájom prekrývajú, na čo poukazuje aj Zoltán Rampák: „Obete, hrdinovia a predsa ľudia, to je hlavný paradox vedúcich osôb Karvašovej *Antigony a tých druhých*... Obete – lebo sú bezbranné – hrdinovia, lebo si vedeli aj z bezbrannosti ukovať zbraň, a ľudia, lebo nestratili spojenie s tým najosobnejším, čo je v človeku.“⁴² A čo môže byť tým najosobnejším v širšom kontexte? Žeby schopnosť jednotlivca zostať človekom a vedome neubližovať?

V súvislosti s úvodným citátom od rakúskeho neurológa a psychiatra Viktora E. Frankla s českými koreňmi, ktorý prežil koncentračný tábor, je pozoruhodné, že Karvaš dokázal ani nie dvadsať rokov po skončení druhej svetovej vojny napísať hru, ktorá vystihuje Franklovu hlavnú tézu. Podľa Frankla totiž v človeku vždy zostáva priestor slobody a zodpovednosti, ktorého sa nesmie za žiadnu cenu vzdať, a to ani v extrémnej situácii: „Nič nemôže zdolať človeka, ktorý si vedome praje mať životný cieľ.“⁴³

Frankl uvedenú tézu podrobne rozvíja vo svojej knihe *A přesto říci životu ano* s podtitulom: *Psycholog prožívá koncentrační tábor*. Spis vznikol behom necelých dvoch týždňov v decembri 1945. Autor v ňom popisuje, akými fázami museli prechádzať väzni a akou oporou im bol duchovný rozmer života. Podľa Frankla fakt, že im bol odopretý slobodný život neznamena, že tento život nemá zmysel, čo sám vysvetľuje takto: „Zmysel však nemá len život tvorivý a pôžitkársky, ale tiež: ak má vôbec život nejaký zmysel, potom musí mať zmysel aj utrpenie. Pretože utrpenie k životu akosi prináleží – práve tak, ako k nemu prináleží osudovosť a smrť. Až smrť a utrpenie činí ľudskú existenciu kompletnou.“⁴⁴ Zdá sa, že v tomto postoji tkvie zaujímavá súvislosť s drámou a tragédiou, a taktiež Karvašovou celoživotnou inšpiráciou v hraničných, existenciálnych situáciách, z ktorých niektoré zažil na vlastnej koži.

Paralely v prežívaní Karvašových postáv so zisteniami Viktora Frankla sú zjavné. Aj keď situácia ľudí v obmedzených životných podmienkach je špecifická, Frankl je presvedčený, že „skutočným dôvodom deformácie vnútornej skutočnosti človeka v koncentračnom tábore nie sú (...) psychosomatické príčiny, ale že v konečnom dôsledku je to vecou jeho slobodného rozhodnutia.“⁴⁵ A ďalej pokračuje: „Z psychologického pozorovania lágrových väzňov vyplynulo, že vplyvom lágrového sveta prepadá vo vývoji svojho charakteru len ten, kto predtým pripustil svoj pád po duchovnej stránke, keď padol ľudsky.

42 RAMPÁK, Z. Dramatik Peter Karvaš, s. 32.

43 FRANKL, E. V. *A přesto říci životu ano*, s. 85.

44 Tamže, s. 85.

45 Tamže, s. 89.

Tento pád pripustil len ten, kto už nemal žiadnu vnútornú oporu...⁴⁶ Opora sa však strácala aj v dôsledku toho, že žiadny z väzňov nevedel, ako dlho tam ešte zostane, a či bude prepustený. Termín bol neurčitý, podobne ako bol pre Karvašove postavy neurčitý výsledok vzbury, či v širšom kontexte, výsledok akéhokoľvek povstania, vrátane toho Slovenského národného. História však ukazuje, že takéto akty rezistencie sú vždy sprevádzané skôr vierou a silou vnútorného presvedčenia než objektívnym zhodnotením okolností a rizík, do ktorých sa povstalci púšťajú.

Aj v súvislosti s Karvašovou životnou a umeleckou drámou pozorujeme, že fenomén vnútornej sily a opory je často prítomný. Akiste súvisí s existencialistickou tézou o tom, že človek je takpovediac vrhnutý do života a odkázaný sám na seba. V konečnom dôsledku je to len na ňom, ako sa s touto skutočnosťou vyrovná, lebo „sami sa rodíme, a sami umierame“. Utikanie sa do vnútornej formy života v objektívnej neslobode – ktorú do istej miery zažíval každý sledovaný disident či „nepriateľská osoba“, vrátane Karvaša, jeho hrdinov a hrdiniek, je nadčasovým motívom zápasu človeka o vlastnú dôstojnosť a zmysel existencie. Samozrejme, nemožno to úplne porovnávať so životom v koncentračnom tábore, no aj tu sa natíska zaujímavá paralela s Franklovým zistením: „Vnútna forma života v koncentračnom tábore sa pre človeka, u ktorého dochádza k ľudskému úpadku, pretože nemá oporu v žiadnom budúcom ciele, stáva retrospektívnou existenciou... Totálne popretie hodnoty reality, ktorá korešponduje s provizórnym spôsobom existencie v koncentračnom tábore, zvädza v konečnom dôsledku človeka k tomu, aby sa nechal unášať prúdom, aby pripustil svoj úpadok, pretože aj tak „nič nemá cenu.“ Takíto ľudia zabúdajú, že často práve takáto obtiažna situácia dáva človeku príležitosť, aby vnútorne prerástol samého seba.“⁴⁷

Aj takto by sme mohli rámcovať interpretáciu niektorých Karvašových postáv, v časoch publikačnej a občianskej ostrakizácie Karvaša ani on sám neprestal písať a tvoriť. Či už tak konal v snahe prerásť samého seba, alebo skôr – prerásť svoje vlastné pocity úzkosti z nedocenenia – je len vecou ďalšej interpretácie, a otázka pre tých, ktorí ho poznali.

Dvadsať noc (1966, 1971)

Dvadsať noc predstavuje v tematickej línii predchádzajúcich dvoch analyzovaných Karvašových hier – *Polnočná omša* a *Antigona a tí druhí* – istý druh konkretizácie dôsledkov

46 Tamže, s. 89.

47 FRANKL, E. V. *A přesto říci životu ano*, s. 91.

minulých činov s ich presahom do súčasnosti a životov ľudí – postáv. Kým postavy a charaktery z *Polnočnej omše* a *Antigony* sú viac fiktívnymi modelmi a typmi, v *Dvadsiatej noci* pôsobia realistickejšie. Zároveň nie je možné určiť, do akej miery sú opisované udalosti konštruktom, a do akej miery inšpirované skutočnosťou.⁴⁸ S tým súvisí aj formálna štruktúra dramatického textu, ktorú môžeme považovať za inovatívnu. Karvaš v rámci nej komponuje scénošed, divákovu pozornosť prenáša z minulosti do prítomnosti a naopak. Hra má svoj prológ i epilóg, medzi ktorými sú tri dejstvá; z reality nás vyrušujú azda len romantizujúce metafory o počasí: sadenie briezok, ročné obdobia a dážď.

Napriek tomu *Dvadsiatu noc* označuje divadelný kritik Vladimír Štefko „za jednu z najpozoruhodnejších v slovenskej dramatickej spisbe“⁴⁹, i keď nebola dodnes uvedená na javisku. V súvislosti s predošlou analýzou hier je azda najrealistickejšou z trilógie – zaoberá sa konkrétnymi ľuďmi a vzťahmi, ktoré pod vplyvom každej novej informácie odhaľujú svoje vnútro a perspektívu. Dej sa začína príchodom Aurela – starého spolubojovníka Šimona – v súčasnosti váženého primára gynekológie, ktorý sa pred dvadsiatimi rokmi po skončení vojny presťahoval na lazy, aby postavil na nohy miestnu nemocnicu. Jeho povolanie mu zaručuje silný morálny kredit za to, slovami Aurela, že „asistuje pánu bohu pri tvorení.“⁵⁰ Áno, za tie roky už pomohol k životu mnohým, no o tom, že je bývalý gardista sa nehovorí. Práve dialóg medzi Šimonom a Aurelom – raz v starom mlyne počas vojny, inokedy po dvadsiatich rokoch v Šimonovom dome – lemuje hlavnú dejovú líniu.

Ďalej sa dozvedáme, že Šimonovi hrozí vyhodenie za profesionálne zlyhanie v práci, kde zomrel príbuzný vysokopostaveného funkcionára. Už tu badáme náznak previnenia, ktorý nepriamo odkazuje na tému procesu rehabilitácie hrdinov a vyrovnávania sa s vinou a trestom i prevzatím zodpovednosti. Komisia však na základe vyšetrovania usúdi, že Šimon je nevinný. Čo ho však kvári omnoho viac, je pocit viny z minulosti, ktorá má v kontexte hry nadčasový charakter, a stáva sa záležitosťou individuálnych predstáv o jej závažnosti. Šimon počas vojny totiž zapríčinil smrť zajatca Adama – veliteľa partizánskeho oddielu a otca jeho zdravotnej

48 K tomuto tvrdeniu nás priviedol tiež fakt, že v hre sa vyskytuje opis situácie umierajúce koňa, ktorej svedkom je postava Aurela. V jednom rozhovore s Karvašom sa dočítame, že počas SNP mal veľmi podobnú skúsenosť: „Najprv sme v kosodrevine poniže hrebeňa našli raneného koňa. Vrabec mi ho nie bez viditeľnej zvedavosti kázal zastreliť, aby sa zviera zbytočne netrápilo, a vtisol mi do ruky ozrutný armádny revolver. Znovu som zlyhal, lebo kôň viditeľne žil a hýbal sa. Vykonal to za mňa hravo Anton Hollý, maliar a grafik, otužilejší odo mňa, ako bolo každému zrejmé.“

Dostupné na internete: https://www.noveslovo.sk/c/25186/Hlasi_sa_Slobodny_slovensky_vysielac].

49 ŠTEFKO, V. a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 375.

50 KARVAŠ, P. *Sedem hier*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 193.

asistentky Soni, ktorá mu túto skutočnosť svojou prítomnosťou neustále pripomína, a s ktorou ho spája puto istého druhu lásky aj napriek tomu, že má manželku Agnešu.

Aurel je Šimonovým svedkom, alter-egom aj ironizujúcim svedomím, a niekoľkokrát ho vyzýva ku konfrontácii: „V mene republiky. Obžalovaný sa uznáva vinným a odsudzuje sa na dvadsať rokov lži a strachu. Výkon trestu nastupuje ihneď... (*Vojde Agneša.*) Ach! Prišiel kráľovský posol s milosťou!“⁵¹ Alebo útočí inak: „Slávna porota, všimnite si predovšetkým oslnivé svetlo nad hlavou môjho klienta! Ak sa nemýlim, je to svätožiara. Prosil by som súdneho znalca na svätožiary.“⁵² Na inom mieste mu vyčíta, že mal dosť príležitostí zachrániť Adama, ale neurobil to: „Mohol si ho pustiť, už keď sme ho raneného zajali! Stokrát si mu mohol pomôcť, aby sa dostal z mlyna! Cestou do mesta tisíc ráz! Neurobil si to, lebo si nikdy naozaj nechcel!“

Takýchto konfrontujúcich sa postáv a dvojíc je v hre niekoľko, a ako podotýka dramaturgička Božena Čahojová, „o sile vzťahov medzi nimi vydáva dramatik rad dôkazov.“⁵³ Tieto vzťahy ďalej analyzuje: „Ani jedna z postáv nie je dôsledne fixovaná iba na jedného, ale aj na tých ostatných, pravda, nie rovnako intenzívne. Šimon opätovne prežíva svoju vinu aj cez imaginárne rozhovory s Aurelom. Matka nenávidí svoju nevestu Agnešu – aj z obavy, že ona zaujala jej miesto v Šimonovom živote. Agneša je ostražitá, lebo tuší, že Soňa je jej sokyňou v láske.“⁵⁴

Ako vidíme, obsah prehovorov postáv v *Dvadsiatej noci* charakterizuje časté vzájomné obviňovanie a vyviňovanie sa, jedna poľahčujúca okolnosť strieda druhú, a spolu so scénosledom tento prístup k písaniu a dramatickej kompozícii dodáva hre dynamiku. Podobne sa o pôsobení tejto drámy vyjadruje aj teoretik Rampák, keď píše: „Karvaš udržiava vnímateľa v napätí do samého zakončenia... Tu však získava najviac priestoru také konanie protagonistu, ktoré úzko súvisí s minulosťou, s prítomným životným rozpoložením i s budúcnosťou.“⁵⁵ Čahojová vo svojej analýze hry nadväzuje konštatovaním, že „[č]as a priestor sú deštruované; [p]rítomné a minulé sa stretáva, nie je medzi nimi identifikovateľná hranica. Nevieme, čo sa odohralo v minulosti, prítomnosti a čo sa môže stať – už ako súčasť budúcnosti. Rovnako presne nevieme určiť, čo sa odohralo v horách pred dvadsiatimi rokmi,

51 Tamže, s. 220.

52 Tamže, s. 219.

53 ČAHOJOVÁ, B. V okovách vlastnej viny. In *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 188.

54 Tamže, s.188.

55 RAMPÁK, Z. Dramatik Peter Karvaš, s. 45.

lebo všetko je pretavené Šimonovým vnútrom, vnímané jeho zrakom, uchopené jeho fantáziou.⁵⁶

Táto relativizácia času i postojov k udalostiam Karvašovi poskytuje široký manévrovací priestor, v ktorom môže cez svoje postavy kontemplovať ako filozof, vyslovovať tézy, protirečiť si – čo je nakoniec charakteristické pre väčšinu jeho hier.⁵⁷ Navyše, pre *Dvadsiatu noc* je charakteristická aj „protirečivosť slobody“, ktorú v postave Šimona identifikuje divadelný kritik Vladimír Štefko, keď píše: „Šimon sa rozhoduje slobodne. Jeho sloboda sa mení v neslobodu, ktorú pociťuje po Adamovej smrti. Dôsledky jeho slobodnej voľby si žiadajú ďalší krok. Musí sa vydať skutočnej, nie sebou stanovenej spravodlivosti. Napokon mu hrozí väzenie. Zdanlivá nesloboda mu však má priniesť skutočnú slobodu.“⁵⁸ Pre Šimona je dôležitejšia vnútorná sloboda ako vonkajšia, ktorú si dvadsať rokov užíval. Jeho vnútorný pocit viny ho ťaží, a preto sa rozhodne udať. No neurobí tak hneď, lebo najprv sa odsúdi na dvadsaťročné vnútorné väzenie sám. A ako dodáva Čahojová: „Jeho väzenie nemá múry, Šimon z neho mohol kedykoľvek vystúpiť. Má však mocného dozorca, ktorým je vlastné svedomie. Núti ho, aby si odpykal trest.“⁵⁹

Často vidíme, že mnohé z Karvašových postáv manifestujú symbolický rozpor medzi slovom a činom. Na jednej strane Šimon Aurelovi hovorí, že chcel po celý čas Adama zachrániť, no na druhej strane zostalo len pri slovách, a to je rozdiel. Nakoniec aj tak vystrelil. Bol to úmysel? Chvilkové zlyhanie? Náhoda? Čo vyváži tento Šimonov hriech? Odkaz tejto hry, ktorá nebola, napriek Karvašovým pokusom, nikdy uvedená, v širšej rovine interpretuje Božena Čahojová tiež takto: „U Karvaša vnímame za smrťou Soninho otca aj smrť tých, ktorí zahynuli vo vojne pre zbabelosť, zaváhanie, sebeckosť iných... Šimon je odsúdený na predstavy, v ktorých nespočetnekrát prežíva svoju vinu, zápasí z vlastným svedomím, okolnosťami. Jeho trest presahuje akýkoľvek trest, odpykávaný v konkrétnom väzení. Alebo je to inak?“⁶⁰ To nech posúdi každý sám, lebo – slovami Fredrica Jamesona: „História je to, čo bolí.“

56 ČAHOJOVÁ, B. V okovách avlastnej viny, s. 185.

57 Mohli by sme vymenovať desiatky takýchto „aforizmov“ či „prísloví“, ktoré Karvaš vkladá do úst svojich postáv. Ako príklady uvádzame: „Človek je najsilnejší, keď už nemá kam ustúpiť“, „Byť spravodlivý znamená byť slabý, znamená prehrať“, „Možno vina nikdy nie je minulosť“, „Kto je hrdina, určuje sa vždy dodatočne“ a i.

58 ŠTEFKO, V. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 376.

59 ČAHOJOVÁ, B. V okovách vlastnej viny, s. 185.

60 Tamže, s. 188.

Záver

Všetky tri hry s povstaleckou tematikou – *Polnočná omša*, *Antigona a tí druhí* a *Dvadsať noc*, majú veľmi podobnú štruktúru a takmer rovnaký počet postáv (relatívne malý v porovnaní s inými Karvašovými hrami). Skladajú sa z troch dejstiev, dve sú s prológom, jedna s epilógom, všetky obsahujú medzihry resp. „vložené“ obrazy. Z hľadiska problematiky divadelného a dramatického priestoru, ktorým Karvaš venoval širokú pozornosť vo svojich teatrologických spisoch a poznámkach, môžeme tri vybrané povstalecké hry rámcovať teoretickým konceptom heterotopie v interpretácii M. Foucaulta.⁶¹

Z teoretického hľadiska je heterotopia koncept, v rámci ktorého sa fyzické a mentálne hranice stierajú, existujú spolu v inom priestore, platia tu iné pravidlá, iné konfigurácie a interakcie, vyvolávajúce iné zážitky, obsahujúce iné procesy než v bežnom živote.⁶² Každá kultúra a spoločenstvo takéto priestory vytvára, sú reálne a lokalizované, líšia sa od bežného ponímania priestoru. Nie sú to utópie ani dystopie, lebo tie reálne neexistujú, keďže sú idealizované. Práve koncept heterotopie nám môže poslúžiť ako analógia ku chápaniu vzťahov a procesov, ktoré prebiehajú v divadelnom a dramatickom priestore v rámci analyzovaných Karvašových hier.

Ak sa pozrieme na zoznam „fyzických priestorov“, ktoré v týchto hrách nachádzame, sú to predovšetkým tieto: miestnosť v dome – jedáleň, povala alebo dreváreň, kostol, blok resp. budova v pracovnom tábore, starý mlyn.⁶³ Na prvý pohľad ich funkcie vnímame ako konvenčné, no v karvašovskom dramatickom priestore nadobúdajú špecifické črty, ktoré ich spájajú a činia z nich priestory heterotopické. Jednou z funkcií týchto fyzických priestorov je aj poskytnutie úkrytu – skrýše, vnútorného azylu. Pobyt v niektorých z nich môže byť vynútený, alebo nevyhnutný, inokedy dobrovoľný alebo oportunistický. Tieto priestory poskytujú dramatickým postavám miesto pre život a vytváranie vzťahov. Časové a priestorové vzťahy sú určované vnútorným svetom týchto postáv a vice versa.

Inou zaujímavou spoločnou črtou nielen týchto troch, ale aj iných Karvašových hier, je tiež opakujúci sa motív v podobe životnej situácie, v ktorej „niekoho niekam berú“ alebo

61 FOUCAULT, M. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias*. 1967.

62 Pôvodne termín *heterotopia* v medicíne označoval stav – umiestnenie orgánu mimo svoju bežnú pozíciu v tele, resp. vznik tkaniva na neobvyklom mieste, kedy je umiestnenie odchylné (napr. zuba). Termín má anatomické korene a vzťahuje sa „k častiam tela, ktorú sú buď mimo svoje pôvodné miesto, chýbajú, sú navyše, alebo ako nádor – sú cudzorodé.“ (Badlands)

63 K príkladom heterotopie možno v tejto súvislosti zaradiť aj priestory v hre *Absolútny zákaz* (1969), v ktorej dramatik pracuje s priestormi domu so zamurovanými oknami a ateliéru s obrazmi otvorených okien.

hrozí, že „niekoho niekam vezmú.“ Situácia obmedzenia osobnej slobody pod hrozbou násilia či zabitia je pre Karvaša často vychodisková, a podrobne ju zachytáva v niekoľkých divadelných a rozhlasových hrách i prózach. Netreba k tomu prílišnú predstavivosť, aby bolo jasné, že Karvaš vychádza z historickej reality zavlčenia veľkej časti (nielen) židovského obyvateľstva do koncentračných táborov počas druhej svetovej vojny.⁶⁴ Už v mladom veku jemu samému hrozila deportácia, avšak zhodou okolností, a vďaka priazni niektorých kľúčových osobností, tomuto osudu unikol. Nanajvýš bol nejaký čas internovaný v pracovnom tábore.

Vo všetkých troch hrách (a našli by sa aj ďalšie), Karvaš nastoľuje aj otázku hrdinstva. Teoretik Vladimír Štefko v doslove k zbierke piatich Karvašových hier vydaných rok po Nežnej revolúcii, v tejto súvislosti formuluje výstižnú všeobecnú charakteristiku: „Oproti mnohým iným hrám iných autorov z tých čias [otázku hrdinstva Karvaš] formuluje polemicky. Proti plagátovému ponímaniu heroizmu postupuje Karvaš v duchu humanistických ideálov človeka, ktorými prekonáva ani nie tak nebezpečia vonkajšie ako skôr tie vnútorné, vlastné, zakódované v ňom samom ako limity ľudskosti.“⁶⁵

V podobom duchu, Karvaš vo veľkej časti svojej tvorby zachytáva univerzálny fenomén slobody, ktorá naráža na svoje vonkajšie hranice pod vplyvom objektívnej skutočnosti a okolností, avšak vnútorné hranice slobody a zodpovednosti sú prostredníctvom dramatických i literárnych postáv v neustálom procese negociácie, často bez rezolútneho riešenia, no sú o to naliehavejšie. Neochota prijať pravdu alebo naopak, ochota za ňu bojovať, vytesňovanie a selekcia niektorých udalostí, alibizmus a ospravedlňovanie viny – všetky tieto psychologické fenomény tvoria široký horizont karvašovských inšpirácií.

Osobitným literárno-dramatickým javom je práve dialóg, ktorý Karvaš v niektorých svojich prózach takpovediac povyšuje na samostatný žáner. Najtypickejším príkladom v kontexte uvedenej rozpravy je dialóg s názvom *Medzihra o čiernej noci uprostred čiernej noci*, ktorý Karvaš zaradil za poviedku s názvom *Starý pán a strach* vo svojej knihe poviedok *Noc v mojom meste*. Kniha vyšla ako jedna z výnimiek v čase Karvašovho zákazu publikovania a publicity v roku 1979. Stalo sa tak azda aj preto, lebo jej témou bolo Slovenské národné povstanie.

64 V tejto súvislosti je dôležité pripomenúť „historický dlh“ faktu, že ďalšími udávanými, prenasledovanými a deportovanými obyvateľmi boli aj príslušníci týchto troch menšín – Rómovia, homosexuáli (boli nútení nosiť ružový trojuholník) a zdravotne či mentálne znevýhodnení jedinci.

65 ŠTEFKO, V. Znovuobjavený dramatik? (Sprievodné poznámky). In KARVAŠ, P. *Veľká parochňa a iné hry 2*. Bratislava : LITA, 1990, s. 397.

V spomínanom dialógu ide o rozhovor medzi babkou a vnukom v bezpečí domova o tom, že susedov prišiel niekto zobrať. Napätý dialóg postupne odкрýva morálne postoje protagonistov ku skutočnosti, ktorej sú svedkom; skutočnosti, ku ktorej musia chtiac-nechtiac zaujať stanovisko, pretože sa to môže raz týkať aj ich.

Silný morálny apel analyzovaných hier odkazuje aj na súčasnosť. Pripomína nám Jaspersovu tézu o tom, že každodenné konanie odráža naše morálne hodnoty, a že morálny život väčšiny jedincov je predpokladom zodpovednej politiky. Takéto správanie možno považovať za určitý druh politického správania, ktoré umožňuje vznik určitých politických pomerov, do ktorých sa jednotlivec rodí, šťastne alebo nešťastne.⁶⁶

V opačnom prípade spoločnosť smeruje ku stavu, v ktorom je väčšina odcudzená od politiky, vytesňuje ju, nemieša sa do nej. Jaspers hovorí o stave resp. spoločenskom status quo, kedy „štátna moc nie je pociťovaná ako vlastná vec. Človek nemá vedomie spoločenskej zodpovednosti, ale len politicky nečinne sa prizerá, pracuje a jedná v slepej poslušnosti. Má dobré svedomie tak v poslušnosti, ako aj v neúčasti na tom, o čom držiteľia moci rozhodujú a čo činia. Trpí politickú realitu ako niečo cudzie, snaží sa s ňou vysporiadať ľst'ou, aby neprišiel o svoje osobné výhody, alebo sa s ňou zžíva v slepom nadšení a v ochote obetovať sa.“⁶⁷ Ved' nakoniec, pri tom počte obyvateľov, takmer každý musel mať za Slovenského štátu v blízkej či vzdialenej rodine nejakého komunistu, arizátora, gardistu či partizána. Každý poznal niekoho, kto bol vo vojne, alebo bol jeho osud vojnou poznačený. Výzvou vždy bolo vzájomne si odpustiť. Alebo sa vyviníť slovami, že keby sme to neurobili takto, niekto nám urobí ešte väčšie zlo.

Karvaš svojimi drámami anticipoval do istej miery aj svoj vlastný osud človeka raz na výslni, inokedy na okraji, či celkom v zabudnutí. Otázkou slobody, viny a zodpovednosti sa zaoberal v takmer každej svojej dramatickej či rozhlasovej hre. Ba čo viac, jeho povstalecké drámy tematizujú jednu zo základných filozofických i psychologických otázok vnútornej slobody, ktorú vo svojom spise rieši už spomínaný psychiater Viktor Frankl, ktorý prežil koncentračný tábor. Ide o otázku, či je človek skutočne len produktom rôznych predurčení a podmieneností, či už biologických, psychologických alebo sociologických – alebo existuje duchovná sloboda, sloboda toho, ako sa človek zachová a aký zaujme postoj k daným podmienkam svojho okolia. V každom spoločenstve môžeme nájsť rôzne typy ľudí, ktoré nám na otázku, nakoľko sa cítia slobodní v súčasnom svete, odpovedajú inak. Odpoveď však

66 JASPERS, K. *Otázka viny*. Praha : Mladá fronta, 1969, s. 10.

67 Tamže, s. 10.

bude určite závisieť aj od toho, aká je ich znalosť histórie, či úroveň občianskeho povedomia. Jednu takú odpoveď ponúka aj postava Soni z *Dvadsiatej noci*, a síce: „A mne je to fuk. Čo ma do toho, čo bolo pred dvadsiatimi rokmi?! Ja mám svoj život. Výročia ma nezaujímajú. A vôbec, veľké veci mi odjakživa išli na nervy! Keď sa v televízii začne dačo o vojne – vypnem. Aj keď bol otec hrdina. Aj keď bol svätý.“⁶⁸

Text vznikol v rámci doktorandského štúdia na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

TAPESTRY OF ERA AND CHARACTERS IN DRAMA OF THE UPRISING MOVEMENTS BY PETER KARVAŠ

The study focuses on selected dramatic works by Peter Karvaš, which resonate within his life as a recurring theme – Slovak National Uprising. The author firstly characterizes general principles of Karvaš drama, and then continues with analysis and interpretation of selected aspects of theatre plays *Midnight Mass* (1959), *Antigone and the Others* (1961) and *The Twentieth Night* (1966, 1971), which are the main source of the author's dramaturgical and theoretical interest. Further he examines the formal features of drama scripts, but mostly focuses on its thematic, ethical and philosophical assumptions, which Karvaš turns to for inspiration. The depicted issues concern freedom, responsibility, guilt, forgiveness and/or reconciliation with the past, which are reflected in literary works of Austrian psychiatrist Viktor Frankl and philosopher Karls Jaspers. The study also presents an perspective on the topic of theatre and drama space applied in context of the term heterotopia as understood by M. Foucault. In conclusion, the author of the study finds common features of the selected drama, highlighting its moral message for the contemporary era. It reminds us of the Jasper's view that in our daily conduct we reflect our moral values, and that moral life of the majority is a prerequisite for responsible politics.

BIBLIOGRAFIA

BLAHYNKA, Miloslav. Peter Karvaš a Otakar Zich. In *Literárny týždenník*, 1988, roč. 8, č. 22 (31.12.1988), s. 14-15.

BŽOCH, Jozef. Z neprebádanej pozostalosti. In *Sme*, 18. 10 2001, s. 8.

ČAHOJOVÁ, Božena. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002. ISBN 80-85455-97-8.

ČAHOJOVÁ, Božena -ŠTEFKO, V.ladimír *Slovenská dráma II (1989-1992)*, 2. zväzok. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie div. hier a teatr. literatúry, 1992, ISBN 80-85718-03-0.

⁶⁸ KARVAŠ, P. *Dvadsiatá noc*. In *Sedem hier*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987, s. 208.

- ČECHOVÁ, Soňa. Hovorí Peter Karvaš. Posledné slovo povedia umelci. In *Kultúrny život*, 2.7.1991, č. 27, s. 3.
- DAROVEC, Peter. Peter Karvaš. In *Portréty slovenských spisovateľov*, 1998.
- FELIX, Jozef. *Literárne križovatky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991, 92-93.
- FRANKL, Viktor. *A přesto říct života ano*. Kostelní Vydří : Karmelitánské nakladatelství, 2016, ISBN: 978-80-7195-868-0.
- FOUCAULT, Michel. *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias* [dostupné online: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>].
- HAUZER, Rudolf. *Prirodzená mnohostrannosť*. Rozhovor s Petrom Karvašom. SME, 19.11. 1994
- HRADILEKOVÁ, Katarína. *Prozaický svet Petra Karvaša*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2000. ISBN 80-88878-64-2
- HRÚZOVÁ, Mária. *Peter Karvaš (Personálna bibliografia)*. Banská Bystrica, 1995.
- JASPERS, Karl. *Otázka viny*. Praha : Mladá fronta, 1969.
- JURÍK, Ľ. Čas medzníkov a nádejí. Rozhovor s Petrom Karvašom. In *Literárny týždenník*, 15.9. 1989, č. 37, s. 1 a 10.
- KARVAŠ, Peter. *Absolútny zákaz*. Bratislava : Tatran, 1970.
- KARVAŠ, Peter. *Antigona a tí druhí*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.
- KARVAŠ, Peter. *Knihá úľavy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1970.
- KARVAŠ, Peter. *Noc v mojom meste*. Bratislava : Tatran, 1979.
- Karvaš a my druhí*. Program k literárno-scénickej koláži. Divadelný ústav Bratislava v spolupráci s Divadlom SNP Martin; 1.12. 2000 v Štúdiu DSNP.
- KARVAŠ, Peter. Otvorené otázky. In: *Kultúrny život*, 1968, č. 7.
- KARVAŠ, Peter. *Polnočná omša*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1960, 166 s.
- KARVAŠ, Peter. *Sedem hier*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1987.
- KARVAŠ, Peter -VEREŠ, Juraj. Kultúra puncuje a sfarbuje medziľudský styk. In *Národná obroda*, 1995, roč. 6, č. 95 (25.04.1995), s. 8.
- KASÁČ, Zdenko. *Povstalecká literárna tradícia*. Banská Bystrica : Metodické centrum, 2000. ISBN 8080413363
- KASÁČ, Zdenko. *Dotvárame obraz národnej literatúry*. Banská Bystrica : Metodické centrum, 1991.

- KASÁČ, Zdenko. *Slovenská poézia protifašistického odboja 1938-1945*. Bratislava : Veda SAV, 1974.
- KEPŠTOVÁ, Ľubica. Kľúč ku každému srdcu. In *Revue o umení pre deti a mládež*, 1996, roč. IV., , s. 24-26.
- Kol. autorov: *Dejiny Slovenského národného povstania 1944. Dokumenty*. 3. zväzok. Bratislava : Pravda, 1984.
- Kol. autorov: *Dejiny Slovenského národného povstania 1944. Encyklopédia odboja a SNP*. 5. zväzok. Bratislava : Pravda, 1984.
- KOVÁČ, Mišo Adamov. Peter Karvaš - mnohvrstevnatý a završený. In *Slovenské pohľady*, 1988, roč. 5, č. 2 (31.12.1988), s. 79-83.
- KRNO, Miloš - KARVAŠ, Peter. Hlási sa slobodný vysielateľ. Rozhovor. In *Nové slovo*, 11.8.1999. Dostupné na internete: http://www.noveslovo.sk/c/25186/Hlasi_sa_Slobodny_slovensky_vysielac
- KRNO, Miloš - ŠTEVČEK, Pavol. *Konfrontácia*. Bratislava : Smena, 1968.
- KRNOVÁ, Kristína. *Peter Karvaš*. Banská Bystrica : Metodické centrum, 1992. ISBN 80-85415-24-0.
- KRNOVÁ, Kristína - JANČOVIČ, Ivan. *Osobnosť a dielo Petra Karvaša*. Banská Bystrica : UMB, Fakulta humanitných vied, 1996. ISBN 80-88825-49-0.
- KUNOVSKÁ, Vlasta. Pocta dramatikovi, alebo Karvaš a my druhí. In *Javisko*, 1988, roč. 33, č. 2 (31.12.1988), s. 35.
- KUSÝ, Ivan. Všestranný talent Petra Karvaša. In *Pravda*, 24.4. 1990.
- LACIAK, Ondrej. *Slobodný slovenský vysielateľ Banská Bystrica*. Bratislava : Osveta, 1961.
- LAJCHA, Ladislav. *Dramatický svet Petra Karvaša*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995. ISBN 80-85455-15-3.
- LAJCHA, Ladislav. *Silueta generácie: Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013. ISBN 978-80-89369-41-6.
- LAJCHA, Ladislav. Teatrológia Petra Karvaša. In *Javisko*, 1990, roč. 22, č. 7, s. 391-396.
- LIEHM, J. Antonín. *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1990.
- MAŤAŠÍK, Andrej. *Peter Karvaš – matematik slovenskej drámy*. [online]. Dostupné na internete: www.udfv.sav.sk/dokumenty/Matasik-Peter.Karvas.pdf.
- Osobná korešpondencia P. Karvaša a Z. Solivajsovej*. In Archív Hudobného a literárneho múzea pri Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici.

- MISTRÍK, Jozef. Postupy v Karvašovej dramatiky. In *Romboid*, 1970, roč. 1, č. 43-47.
- MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : Veda, 2002. ISBN 8022407135.
- OČENÁŠOVÁ-ŠTRBOVÁ, Slavomíra - KRNOVÁ, Kristína. *Spriaznení duchom. Spomienky na Petra Karvaša*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2000. ISBN 80-8055-425-0.
- PALÚCH, Martin. Slovak "inappropriate" films after 1989: Censorship or ban? In *Slovenské divadlo*, 2016, roč. 64, č. 3, s. 297-309.
- PONICKÁ, Hana. *Lukavické zápisky*. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1989.
- Poučení z krízového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. [online]. Dostupné na: www.totalita.cz.
- QUINN, Michael. Satellite drama. Imperialism, Slovakia and the Case of Peter Karvas. In *Imperialism and Theatre* (J. Ellen Gainor ed.). London - New York : Routledge, 1995. 274 s. ISBN 978-0415106412.
- RAMPÁK, Zoltán. Dramatik Peter Karvaš. In *Slovenské divadlo*, 1990, roč. 38, s. 3-45.
- Rezolúcia Československých umelcov proti Charte 77. In *Rudé právo*, 28.1.1977.
- Rozhovor s Petrom Karvašom o kultúre a politike. In *Rudé právo*, 2.4. 1968.
- Rozhovor s Andrejom Maťašíkom*. Nahrávané 21.1. 2017 v Banskej Bystrici
- Rozhovory s Evou Karvašovou*. Nahrávané 23.11. 2016, 4.4.2017 a 4.5.2017 v Bratislave.
- ROZNER, Ján. *Sedem dní do pohrebu*. Bratislava : Marenčin PT, 2009, s. 221-237. ISBN 9788081140099.
- SOLIVAJSOVÁ, Zlata. *Kľúč od každých dverí*. Banská Bystrica : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1970.
- ŠIMEČKA, Martin. *Generace mého otce*. [online]. Dostupné na internete: <http://salon.eu.sk/>.
- ŠTEFKO, Vladimír. *Svedectvá o divadle*. Bratislava : Dilema, 2001. ISBN 80-968413-5-1.
- ŠTEFKO, Vladimír. a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. ISBN 978-80-89369-36-2.
- ŠTEVČEK, Pavol. Oslovenie. In *Podľa vzoru človek*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2002.
- TRNKA, Samo. Kusý: ŠtB mi menila baterky v odpočívacom zariadení. In *SME*, 16.11. 2009.
- VEDRAL, Jan. *Horizont události*. Praha – Bratislava : Pražská scéna, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015. ISBN: 978-80-86102-95-5.

VOZÁROVÁ, Katarína. *Modelové situácie v drámach Petra Karvaša a ich paralely*. [Diplomová práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení, 2015.

VRBICKÁ, Eva. Päť otázok Petrovi Karvašovi. O minulosti a prítomnosti očami umelca. In *Práca*, 22.2. 1992

VRBICKÁ, Eva. Hovoríme so zaslúžilým umelcom P.K. A človeku sa zasa chce žiť. In *Práca*, 16.12. 1989

ZVRŠKOVEC, Miloš. *Alternatívna samizdatová literatúra*. [Diplomová práca]. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Fakulta humanitných vied, Katedra slovenského jazyka a literatúry, 2007.

Kontakt:

Milan Zvada

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: milan.zvada@gmail.com

RYTMUS, EMÓCIA, DIVADLO

Mgr. art. Petra Kovalčíková, ArtD.

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zameriava na prenikanie rituálnych prvkov do súčasného scénického umenia. Reflexia rozoberanej problematiky sa sústreďí na obdobie moderny a postmoderny v západnom kultúrnom kontexte, pričom dokumentácia javov vychádza predovšetkým z divadelných experimentov tvorcov prvej a druhej divadelnej reformy.

Kľúčové slová: rytmus, rituál, mýtus, divadlo, postmoderna

Úvod¹

Inscenačná prax divadelného umenia 20. storočia poukazuje na opotrebovanie interakčných väzieb drámy a jej percepcie. Práve v experimentálnej tvorbe inscenátorov prvej a druhej divadelnej reformy reflektujeme snahu hľadať a tvoriť nové formy estetického pôsobenia drámy na diváka. K tomu, aby sa obnovil vzťah medzi adresátom a adresantom inscenátori vytvárajú rozmanité techniky a metódy, s ktorými v rôznych pomeroch viac či menej úspešne pracujú.

Bez estetického účinku nie je možné odkaz diela odovzdať percipientovi. Preto môžeme konštatovať, že v scénickom umení je estetická funkcia nadradenou a primárnou, keďže dokáže vytvoriť spojenie medzi divákom a scénickým dielom, aby potom mimoestetickým pôsobením, napr. sprostredkovaním vedenia prostredníctvom zážitku do vedomia, vtlačila odkaz alebo ideu diela do vnímania pozorovateľa. V kontexte vývinu západnej divadelnej kultúry slúžila k vytvoreniu vzťahu medzi javiskom a hľadiskom predovšetkým empatia a katarzia. Konvenčné európske divadlo vychádza z konceptu aristotelovského modelu drámy, pričom dôraz je kladený na dej, kauzalitu a naráciu. Spôsob divákovej participácie a estetická funkcia, ktorú tradícia západného divadla rozvíja, sa zameriava na rozpoznanie dejovej línie alebo štruktúry deja, charakterov a vzťahov postáv. Prostriedkom participácie sa v tomto prípade stáva empatia – schopnosť vcítenia sa do postáv

¹ Štúdia *Rytmus, emócia, divadlo* nadväzuje na výsledky štúdie *Rytmické čítanie v scénickom diele. Estetická a mimoestetická funkcia scénického umenia vychádzajúca z rituálnej podstaty divadla a mytologických zdrojov drámy na počiatku 20. storočia.*, publikovanej v časopise *Slovenské divadlo* 2019, roč. 67, č. 2, s.129-144.

a motivácií ich konania. Účinkom tohto konceptu je katarzia – prežívanie deja dramatického diela. Ku katarzii za optimálnych podmienok dochádza pred katastrofou, čiže úplným záverom diela. Aby sa docielila schopnosť vcítiť sa do postáv a spolu s nimi prežívať fiktívny, na scéne sa odohrávajúci dej alebo situácie, je potrebné čerpať z podobností charakterov a dejov zo života, čo Aristoteles označil pojmom *mimézis*.

Z uvedeného hľadiska je vnútorným prvkom takého typu drámy istá forma gradácie situácií na podklade dramatického oblúku (úvod – kolízia – kríza – peripetia – katastrofa), ktorá je vytváraná kauzalitou situácií alebo v neskoršom období ich montážou (moderná a najmä postmoderná dráma). Princíp dramatickosti spočíva a vychádza zo schopnosti vcítiť sa. Estetik Otakar Zich v tejto súvislosti tvrdí: „Ak pozorujeme konanie ľudí, či už v živote alebo na scéne, vybavujeme si svoje vlastné skúsenosti motorického charakteru úplne bezprostredne a bez toho, aby sme túto okolnosť uvedomovali; vybavujú sa nám tým hojnejšie a tým silnejšie, čím dokonalejšie sa do konania druhých vžívame, čo samozrejme činíme práve pri vnímaní divadelnom. A nevybavujú sa nám len motorické predstavy; okrem toho sme strnulí k vlastnému napodobneniu toho, čo vidíme a počujeme, a to aspoň v akýchsi náznakoch, ktoré postačujú na to, aby sme sa do konania iných úplne vžili. (...) Duševným odrazom tejto aktivity sú dva city (vlastne skupina citov), totiž cit dramatického napätia, resp. uvoľnenia a vzrušenia, resp. upokojenia.“²

Aby bol divák schopný doslova, empaticky sa naladiť na predvádzaný dej, je dôležité zapojiť ďalšiu jeho schopnosť – pozorovanie. Bez sústredeného pozorovania diania na scéne je priamoúmerne znižovaná schopnosť vcítiť sa do charakteru alebo deja, a tým pádom prežitia finálneho, katarzného účinku deja diela. Experimenty prvej a druhej divadelnej reformy však priniesli snahy vytvoriť spojenie medzi divákom a hercom, ktoré by fungovalo na inej báze, pričom inšpiráciu nachádzali práve v rituálnom pôvode divadla. Vzhľadom na to, že dej modernej a postmodernej drámy býva častokrát fragmentovaný na kratšie výstupy (scény), neraz časopriestorovo nekompatibilné, empatia ako nástroj vytvorenia potrebného spojenia medzi divákom a hercom prestáva byť účinná. Aj z tohto dôvodu hľadajú tvorcovia nové zdroje, v ktorých by objavili spôsob, akým by bol obnovený alebo nahradený katarzný účinok drámy. Tie vychádzajú z rituálnej a mytologickej podstaty divadla, a preto inscenátori nachádzajú inšpiráciu práve v antropologických výskumoch tzv. prírodných národov, v čínskom a japonskom umení a v indonézskej kultúre.

² Zich, O. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986, s. 39.

Aj tradičné európske divadlo nepochybne vychádza z rituálnych prvopočiatkov, avšak rozvíja predovšetkým oblasť pôsobenia scénického diela, ktorá sa sústreďuje na vnímanie. Naproti tomu, tradícia východného divadla a umenia vo väčšej miere pôsobí na divákovu intuíciu a emocionalitu. Tá fascinuje niektorých európskych tvorcov práve z hľadiska estetickej funkcie, prostredníctvom ktorej pôsobia na divákovu percepciu. Ide najmä o gestá, obrazotvornosť, masky, spôsob herectva atď. V tejto súvislosti môžeme spomenúť napríklad Antonina Artauda, ktorého k úvahám o divadle inšpirovalo predstavenie súboru z Bali, či Bertolta Brechta, ktorý formuloval odcudzovací efekt epického divadla z efektu dištancovania sa, ktorý videl v čínskom divadle. Michail Čechov v publikácii *Psychológia gest* (1920) formuluje hereckú techniku vychádzajúcu z antropozofie Rudolfa Steinera, pričom Steiner čerpal inšpiráciu najmä z indických filozofických systémov. Všeobecne známy je obdiv k japonskej kinematografii, divadlu *nó* a japonskej kultúre u Ariane Mnouchkinovej, ale aj mnohých ďalších tvorcov, ktorí svoju divadelnú prax založili na antropologických výskumoch (napr. Grotowski, Barba, Brook a iní).

Jeden z konceptov, s ktorým východné divadlo pracuje a na ktorom buduje svoju tradíciu, je džo-ha-kjú. Princíp progresie džo-ha-kjú sa spája s osobnosťou Motokyja Zeamiho (1363–1443), japonského estetika, herca a dramatika, ktorý sa do povedomia európskej a americkej divadelnej spoločnosti dostal opäť koncom 19. storočia. Aj japonský herec a režisér Yoshi Oida, známy najmä tvorbou pre divadelnú spoločnosť Petra Brooka v Paríži, opisuje v článku nazvanom *The notion of Jo Ha Kyu* jednoduché cvičenie s hercami, ktoré absolvujú preto, aby im vysvetlil princíp fungovania rytmickej schémy, ktorú už kedysi dávno formuloval Zeami: „Často žiadam hercov, aby si posadali do kruhu, zavreli oči a tleskali spolu rukami, kým sa zvuk tleskania nezjednotí. Žiaden vedúci, žiadny predpísaný rytmus. Vždy, keď sa skupina zladí, tleskanie sa začne zrýchľovať, až kým nedosiahne svoj vrchol. Potom sa tleskanie opäť náhle spomalí, avšak nie na úroveň predošlého tleskania, a ešte raz sa začne zrýchľovať k druhému vyvrcholeniu. A tak ďalej. Pred šesťsto rokmi majster japonského divadla Nó, Zeami, povedal: „Každý fenomén vo vesmíre je podmienený určitým postupom progresie. Dokonca aj spev vtákov, alebo zvuk chrobákov nasledujú tento postup. Volá sa džo-ha-kjú.“³

3 OIDA, J. *The Notion Of Jo, Ha, Kyu*. [online]. [cit. 12.3.2019]. Dostupné na: <https://understandingcinema.files.wordpress.com/2013/11/the-notion-of-jo-ha-kyu.pdf>. [preklad z eng]

Oida ďalej uvádza, že v takejto schéme sa začne pomaly, potom postupne a plynulo zrýchľovať smerom k veľmi rýchlemu vrcholu. Po vrchole sa zvyčajne nachádza pauza a potom sa opätovne spustí celý akceleračný cyklus odznova.

Dokladom toho, že z dedičstva východných kultúr dnes čerpá viacero umelcov je napríklad technika, ktorú sformulovali americké režisérky Anne Bogard a Tina Landau. Predstavujú ju v publikácii, ktorá vyšla v českom preklade *Úhly pohledu: Praktický průvodce systémem úhlů pohledu a kompozice* (2007) a je koncipovaná ako praktický sprievodca tréningu uhlov pohľadov so zameraním aj na metódu kolektívnej tvorby. Autorky členia svoje praktické skúsenosti do dvoch častí. Prvá je formulovaná ako uhly pohľadov – herecká metóda obsahujúca aj konkrétne cvičenia na rozvíjanie hereckej kreativity. Druhá časť sa venuje kompozícií výsledného divadelného diela. Princíp džo-ha-kjú vnímajú ako rytmický vzorec objavujúci sa v hereckých akciách, ale aj v celkovom usporiadaní scén alebo sekvencií divadelného diela. Na podklade Zeamiho úvah nachádzajú tento rytmický vzorec v celkovej divadelnej udalosti, ďalej v predvádzanej inscenácii, vo vzťahoch postáv, situáciách či v konaní hercov na scéne: „Večer má džo-há-kjú. Hra má džo-há-kjú. Výstup má svoje džo-ha-kjú. Scéna má svoje džo-ha-kjú. Vzťah má svoje džo-ha-kjú. Akcia má džo-ha-kjú. Gesto má džo-ha-kjú.“⁴

Rytmická štruktúra obsiahnutá v produkciách východného divadla poskytla tvorcom 20. a 21. storočia stále živý zdroj rituality, ktorý ponúka východiská k tomu, aby bolo možné vytvoriť „nové“ spojenie medzi percepciou a predvádzanými udalosťami na scéne. Jednou z možností sa pritom stáva využívanie rytmických foriem a rytmizovaných činností, ktoré pôsobia na emočné centrá v ľudskom organizme, a týmto spôsobom dokážu vyvolať aj reakciu v podobe citu – či už reflexu (husia koža), inštinktu (hýbanie sa v rytme, smiech), vyšších citov (empatia) a pod. Tie v hľadisku vytvárajú spoluúčasť na predvádzanom dejí. Schopnosť prežívať rytmus sa z tohto hľadiska javí ako jeden z dôležitých aspektov pri skúmaní otázky znovu nastolenia interakcie medzi divákom a udalosťami predvádzanými na javisku. V nasledujúcej časti štúdie upriamime pozornosť na analýzu rytmu a pokúsime sa vymedziť východiská pre porovnanie interakčných rámcov drámy.

Z lingvistického hľadiska je „rytmus“ odvodený z gréckeho slova *ho rhythmos*, pričom podľa Bohumila Nusku bol tento pojem formulovaný práve v oblasti gréckej antickej civilizácie. *Ho rhythmos* znamená prúdenie, pravidelný pohyb, a preto bývalo spájané s časom, keďže vo svojej podstate „prebieha v čase“: „V koreni slova gréckeho *ho rhythmos*,
4 BOGARD, A. *Úhly pohledu*. Praha : Divadelní ústav : Divadlo Archa, 2007. s. 140. [preklad z cz]

v pôvodnom význame ‚prúdenie‘, s ktorým sa bytostné spája i predstava temporality, je grécke sloveso *rheó*, *rhein* vo význame, že niečo plynie, tečie, prúdi.⁵ Nuska ďalej upozorňuje na súvislosti s gréckymi substantívami ako sú *hé rhésis* – hovorenie, *hé rhétra* – reč, *to rhéma* – prehovor, konkrétna reč, *ho rhétor* – rečník, *he rhetoriké* – rečenie, *rétorika*.⁶ Už z tohto hľadiska je vidieť, že antická kultúra vnímala rytmus najmä vo verbálnom prejave človeka. Chápanie rytmu v kontexte antickej kultúry a v kontexte verbálneho/zvukového/akustického prejavu človeka potvrdzujú aj práce niektorých filozofov, ktorí venovali pozornosť tomuto fenoménu. Najvýraznejšími z nich sú Platón, Aristoteles, a Aristoxenos.

Platónove chápanie rytmu je v prvom rade podmienené dedičnosťou. V jeho diele *Zákony* je zachytený výrok Aténčana, v ktorom sa uvádza, že už na počiatku múzického a gymnastického umenia sám boh umenia Apollón „vštepil nám ľuďom zmysel pre rytmus a harmóniu“⁷. Aristotelove poznatky o rytme, ktoré považujeme za určujúce v súvislosti s vývojom divadla západnej kultúry, sú najmä tie, v ktorých rytmus označuje ako biologickú danosť človeka. Preto ten, kto rytmus vytvára, ale aj rozpoznáva, dokáže mať z jeho napodobňovania pôžitok: „Rytmus svojou existenciou zodpovedá ľudskej prirodzenosti, pretože našej prirodzenosti zodpovedá napodobňovanie a tiež melódia a rytmus. (...) Od prírody teda máme schopnosť napodobňovať rovnako, ako máme zmysel pre melódiu a rytmus; verše sú totiž druhy rytmov.“⁸

Je dôležité poznamenať, že Aristoteles vo svojich prácach spomína rytmus najmä vo vzťahu k dynamike reči a akustickým prejavom človeka a používa rytmus výhradne v kontexte s dýchaním. Keďže antická dráma je písaná v prvom rade formou prozodických systémov, pričom obsahuje nielen monologické a dialogické pasáže, ale aj text určený pre chór, môžeme tvrdiť, že je to práve rytmizácia akustického prejavu a textovej zložky drámy, čo dominovalo v období antiky.

Aristoxenos, považovaný za zakladateľa hudobnej vedy, opieral teóriu rytmu o jeho auditívnu vnímateľnosť prostredníctvom hudby. Ako vysvetľuje Bohumil Nuska: „Rytmus podľa Aristoxena je považovaný za delenie či rozdeľovanie času v stanovenom, danom poriadku a rytmus sa skladá z formujúceho princípu (*rhythmizón*) a formovanej látky (*rhythmizómenon*). (...) *Rhythmizómenon*, t. j. to čo je formované, môže byť pri tom

5 NUSKA, B. *Rytmus, tvorba, divadlo*. I díl. Praha : Pražská scéna, 2013. s. 49. [preklad z cz]

6 Tamže, s. 50.

7 Tamže, s. 55.

8 Tamže, s. 57.

prezentované rečou, melódiou, alebo pohybom tela, pričom rytmus de facto spája rôzne umenia, ktoré sú realizované v čase a pohybom.⁹

Hoci v nadväznosti na uvedené autor tvrdí, že v žiadnej inej zo starovekých kultúr sa nestretávame s adekvátnym pojmom k pojmu rytmus, uvádza i ďalšie označenia v arabčine a indickom jazyku, ktoré sú pre nás zaujímavé z perspektívy vzťahu rytmu a scénického umenia. Sú to arabské „máqam“ a indické „tal“, ktoré označujú periodicky sa opakujúce vzorce – v angličtine označované ako „patterns“. Tieto vzorce sú pre nás dôležité, pretože človek má schopnosť rozoznať ich v rôznych činnostiach, dokonca dokáže z nich mať pôžitok.

Schopnosť vnímať a prežívať rytmus sa javí ako biologicky daná predispozícia existencie života. Ako sme vyššie v práci uviedli – rytmus sa totiž nachádza sa v každej živej a neživej časti prírody, v každej časti doposiaľ vnímaného sveta. Na druhej strane je dôležité poznamenať, že s rytmom sa spájajú ďalšie vlastnosti ako tempo, pulzácia, oscilácia, vibrácia, rotácia okolo vlastnej osi, obiehanie, vlastný mechanický moment častice, ale aj periodickosť, cyklickosť a návratnosť, resp. zvratnosť. Rozlišujeme rytmus vonkajší a vnútorný, vedomý a nevedomý, rytmy abiotické (pohyby vesmírnych telies a pohyby bunkových častíc), rytmy biotické (tie, ktoré bezprostredne súvisia s človekom, napr. biorytmy) atď.

V aktivite vedomej ľudskej činnosti rozoznávame rytmus vo zvykoch, tradíciách, ornamentoch, stereotypoch, hudbe, tanci, reči, speve a umení vôbec, ale aj v matematike, fyzike, psychológii, ekonómii, histórii a pod. Už v nevedomých ľudských činnostiach rozoznávame rytmické vzorce zakódované v emočnej pamäti a tiež dedičné („predprogramované“) základné rytmizované vzorce a štruktúry, rozvíjaním ktorých sa formuje napr. inteligencia. Český divadelný teoretik Alexej Pernica v tejto súvislosti tvrdí: „Ďalším rysom živých organizmov je proces diferenciacie ich pôvodne spontánnych činností v podobe reflexov. Tie z nich, ktoré neodumierajú a nezostávajú nemenné, sú schopné rozvíjať sa učením a vytvárať asimilačné schémy. Práve rytmické štruktúry v nich tvoria jeden zo základov rozumového vývoja dieťaťa do obdobia zhruba dvoch rokov. V neskorších úrovniach – od dvoch do pätnástich rokov, kedy sú už zaznamenávané predstavy u dieťaťa, prekrýva rytmické štruktúry zvnútornená alebo operačná zvratnosť.“¹⁰

9 Tamže, s. 61.

10 PERNICA, A. *Mýtové kořeny dramatických postav*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2013, s.13. [preklad z cz]

Popri tom, že je rytmus organickou súčasťou života na našej planéte, je dôležité uvedomiť si, z akých častí sa skladá, keďže dráma aj scénické umenie sú vo svojich formách, štruktúrach a zložkách založené na opakovaní tohto princípu: „Na základe sledovania elektromagnetických vĺn príslušných nervových systémov bola zachytená neustála celostná rytmická činnosť prebiehajúca v každom organizme. Tento nepretržitý sled istých ‚napätí a uvoľnení‘ prebieha bez ohľadu na to, ako aktívne alebo pasívne sa organizmus javí navonok prípadnému pozorovateľovi. Preto sa stáva pre celú živú prírodu základnou rytmickou schémou pravidelné striedanie napätia a uvoľnenia. Preto keď sa kedykoľvek stretieme s akoukoľvek rytmickou štruktúrou, stretávame sa tiež s pôvodným rytmickým základom. Následkom toho môže naša emočná skúsenosť, spoločne s rytmickou činnosťou, v nás posilňovať vedomie celostnosti rytmicky prežívaných javov.“¹¹

Aby sme pochopili, akým spôsobom sa dá vnímať rytmické cítenie ako estetická funkcia, je potrebné zamerať sa na to, akým spôsobom divák aktivizuje kognitívne schopnosti v priebehu predstavenia. Človek do procesu poznávania vecí a javov najčastejšie zapája pociťovanie a vnímanie. Pociťovanie je rozpoznávanie impulzov z prostredia prostredníctvom zmyslov (zraku, sluchu, hmatu, čuchu a chuti), ktoré vyvolávajú reakciu v organizme človeka – pocit. Ten je dôkladnou, celostnou a prvotnou informáciou o podnete z prostredia. Táto prvotná informácia je následne podrobená vnímaniu.

Domnievame sa, že schopnosť dekodovať rytmické štruktúry v predstavení je záležitosťou primárneho a najjednoduchšieho poznávacieho procesu – pociťovania. Pociťovanie je tým pádom inštinktívna danosť, pretože sa týka výhradne zmyslového vnímania človeka. Schopnosť rozoznávať rytmus sa realizuje prostredníctvom inštinktívnych, „predprogramovaných“ biologických schopností každého človeka. Účinok je v tomto prípade vyvolaný z emočných centier percipienta. Rozdiel medzi katarzným účinkom a účinkom, ktorý vyvoláva rytmus, spočíva v tom, že vo chvíli, keď receptory zaznamenajú isté frekvencie rytmických štruktúr, ktoré človeku spôsobujú slasť, pôsobia na neho práve v konkrétnom okamihu – tu a teraz-, v čase, keď je rozpoznaná rytmická štruktúra pomocou analyzátorov a tie automaticky vyvolajú reakciu. Veľmi jednoducho si možno predstaviť tento efekt napríklad v hudbe – moment, keď pri počúvaní kvalitnej hudby človeku prebehne po chrbte mráz alebo dostane zimomriavky. Na druhej strane, katarzný účinok vyvolaný prostredníctvom empatie je produktom vnímania scénického diela ako celku. Toto vnímanie v sebe zahŕňa čiastkové vnemy a pocity, ktoré percipient vyhodnocuje v rámci svojich

¹¹ Tamže.

predošlých skúseností. Katarzný účinok vyvolaný prostredníctvom empatie je skôr individuálnou záležitosťou, keďže vo veľkej miere závisí od emocionálneho vývoja jedinca a jeho individuálnych skúseností, ktoré počas svojej existencie nadobudol a na základe ktorých môže predvádzaný dej vyhodnotiť a vzťahnuť k osobným emocionálnym zážitkom.

Schopnosť rozpoznať rytmické štruktúry a pociťovať pôžitok z účinku rytmu na ľudský organizmus sa javí nielen ako genetická predispozícia ľudskej prirodzenosti, ale aj sám človek rytmus počas svojho života vytvára, či už na vedomej alebo nevedomej úrovni. Rytmicizáciu využíva a od prvopočiatku s ňou pracuje aj scénické umenie. V prvom rade hovoríme o forme rytmu nachádzajúcej sa v celkovej organizácii diela. Použijúc formuláciu Patricea Pavisa: „Všetky rozličné rytmy scénických systémov predstavenia (ktorých výslednica vytvára inscenáciu) sa dajú prečítať iba vnútri rámca fabuly. Rytmus napĺňa vlastnú funkciu, keď štruktúruje čas na epizódy, repliky, série monológov alebo stichomýtií, na striedanie výstupov.“¹² Táto organizácia sekvencií môže prebiehať v dvoch rovinách – v textovej rovine, čiže v dráme, a v rovine scénickej, čiže v predstavení. V rovine textovej predlohy sa v procese vývoja dejín divadla vyvinula a v západnej kultúre etablovala predovšetkým štruktúra usporiadania drámy, ktorú definoval Aristoteles (tzv. Aristotelova krivka deja). Vo východnej kultúre sa v rovine scénickej interpretácie primárne pracuje rytmickou formou džo-ha-kjú, formulovanou Zeamim. V tejto rytmickej štruktúre reflektujeme živý zdroj rituality, ktorý sa zo západného divadla vytráca.

Rytmické čítanie v scénickom diele sa javí byť jednou z perspektív prenikania rituálnych vplyvov, ktorá sa začala počiatkom 20. storočia implementovať do inscenačných postupov a hereckých techník scénického umenia západnej kultúry. Dôvodom, prečo sa práve uvedená estetická funkcia v tomto období objavuje a znovu začleňuje do experimentov divadelnej tvorby, je potreba, aby scénické dielo pôsobilo nielen na individuálnu percepciu diváka, ale aby vyvolalo spoločný zážitok prostredníctvom kolektívne zdieľanej udalosti.

V období postmodernej konzumnej spoločnosti zdôrazňujúcej racionalizáciu sveta, v ktorej je uprednostňovaná predovšetkým individualita jedinca, paradoxne čelíme kríze identity jedinca a spoločnosti. Tá sa objavuje vo všetkých aspektoch života, vrátane scénického umenia, a hľadá spôsob, akým by bolo možné tento stav zvrátiť. Ako tvrdí Nuska: „Prostredníctvom návratnosti opakujúcich sa udalostí, fiest, slávností a sviatkov, akoby sa realizoval aj starý mýtus Večného návratu, ono Veľké opakovanie – cyklické návraty, kedy jednotlivec, ale aj celé spoločenstvo nachvíľu pocítia závan blaženého ‚bezčasia‘, a zároveň sa

12 Pavis, P. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 367.

človek a celé spoločnosti onými ritualizovanými udalosťami istým spôsobom seba-identifikujú. Ľudia si vďaka nim uvedomujú: áno, sme, doposiaľ tu ostávame, my trváme!¹³

Schopnosť nielen precítiť, ale aj vytvárať rytmus v rôznych vedomých aj nevedomých aktivitách človeka sa javí byť jedným z možných východísk z krízy, a zároveň spôsobom, akým je možné kolektívny zážitok realizovať a prinavrátiť túto funkciu scénickému umeniu západnej kultúry.

Interakčné rámce drámy a ich komparácia

Interakčný rámec konvenčného európskeho divadla vychádza z konceptu aristotelovského modelu výstavby drámy, pričom hlavné zložky interakcie tvoria: charaktery, dialóg, jednota deja, kauzalita a empatia, prostredníctvom ktorej sa divák vcituje do predvádzaných udalostí stváňovaných na javisku. Vnútorňou štruktúrou takého typu drámy, ktorá je vytváraná kauzálnym prepojením situácií, je istá forma gradácie alebo stupňovania deja, na základe ktorého máme pocit, že sa udalosti vyvíjajú smerom vpred. V tomto prípade môžeme hovoriť o istej rytmickej forme, ktorá je obsiahnutá vnútri drámy.

Katarzný účinok vyvolaný prostredníctvom empatie – taký, aký poznáme z obvyklých činoherných divadelných predstavení, – vychádza z tradície, v ktorej sa postupne profilovala a výrazne dominuje textová zložka diela. Tá bola napríklad v antike tvorená rytmizovanými, poetickými prípadne hudobnými, resp. spievanými úsekmi, ktoré boli často krát predelené samostatnými hudobnými výstupmi, alebo boli sprevádzané hudbou, resp. samotný text bol spievaný, prípadne prednášaný. Toto „zhudobnenie“ zakódované už v samostatnej textovej predlohe automaticky predpokladá prácu s rytmizovanými štruktúrami aj počas interpretácie na javisku. Časom sa z textovej predlohy začali rituálne prvky vytrácať. H. T. Lehmann túto situáciu opisuje nasledujúco: „najprv tu bolo divadlo: vyvinulo sa z rituálu, prebralo formu tanečnej mimézis, už pred vznikom písma malo rozvinuté postupy a prax. „Pradivadlo“ a „pra-dráma“ sú síce iba predmetom pokusov o rekonštrukciu, no z antropologického hľadiska je zjavné, že rané rituálne divadelné formy pomocou masiek, kostýmov a rekvizít stváňovali citovo silne podfarbené konanie (lov, plodnosť), pričom dochádzalo k spájaniu tanca, hudby a stváňovania rol. Hoci táto predpísaná, motorická, telom symbolizovaná prax predstavuje istý druh „textu“, predsa sa výrazne odlišuje od podoby novodobého literárneho divadla. Písaný

13 NUSKA, B. *Rytmus, tvorba, divadla*, s. 118.

text, literatúra, nadobudol takmer nespochybniteľné vedenie v kultúrnej hierarchii. To spôsobilo, že sa z meštianskeho literárneho divadla vytratilo spájanie textu so spevným spôsobom prejavu, tanečným gestom a honosnou optickou a architektonickou výpravou, typickou pre barokové divadlo; začal prevládať text ako ponuka zmyslu, ostatné divadelné prostriedky sa mu podriaďovali a boli skôr nedôverčivo kontrolované inštanciou racia.¹⁴

Aby sme mohli vôbec identifikovať, akým spôsobom sa uskutočňuje pôsobenie scénického diela, je potrebné zamerať sa na spôsoby ľudskej percepcie. Ako sme už v predchádzajúcich častiach práce naznačili – poznávacie procesy u človeka prebiehajú dvomi spôsobmi: 1. pociťovanie a 2. vnímanie. Oba zmieňované spôsoby percepcie divák zapája v priebehu predstavenia v rôznych pomeroch.

Pociťovanie môžeme charakterizovať ako rozpoznávanie impulzov z prostredia prostredníctvom zmyslov (zraku, sluchu, hmatu, čuchu a chuti), ktoré vyvolávajú reakciu v organizme človeka – a tou je pocit. Pociťovanie je dôkladná, celostná a prvotná informácia o podnete z prostredia: „Odber informácií umožňujú zmyslové orgány človeka – zmyslové analyzátory, ktoré predstavujú orgány špecializované na príjem (repciu) rôznych druhov podnetov, ktoré k človeku prichádzajú vo forme fyzikálnej alebo chemickej energie. Činnosť analyzátorov nazývame pociťovaním. Výsledkom tejto činnosti je psychický jav – pocit. (...) Pociťovanie je prvou informáciou o jednotlivých vlastnostiach predmetov a javov.“¹⁵

Táto prvotná informácia je následne podrobená druhému kognitívnemu procesu – vnímaniu, ktoré zabezpečuje komplexné vnímanie skutočnosti, pretože „vnem je odraz predmetov a javov ako celku vo vedomí človeka.“¹⁶ K tomu, aby bola nejaká skutočnosť najskôr pociťovaná, a potom vedomím rozpoznaná – vnímaná a v konečnom dôsledku vyvolávala nejaký účinok, musí táto skutočnosť (napríklad predvádzaný dej, hudba, alebo dielo výtvarného umenia) istým spôsobom komunikovať. Jedným zo spôsobov, akým sa uskutočňuje prenos informácií z umeleckého diela do percepcie recipienta je práve prostredníctvom rytmu. Rytmičné odkazy, ktoré nájdeme v umení akéhokoľvek druhu, ako sme sa ich snažili v tejto časti štúdie určiť, dokáže naše centrum kognitívnych procesov spracovať a spustiť reakcie v podobe rôznych emocionálnych účinkov. Účinok scénického diela teda vychádza z procesu prenášania rytmických štruktúr z umeleckého diela do vnímania recipienta a zo schopnosti dekódovať tieto rytmické štruktúry. Elementárnym

14 LEHMANN, H.T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. s. 53.

15 VAŠAŠOVÁ, Z. *Tvorivosť a kognitívne procesy*, s. 53-54. [online] . [cit. 17.10.2018]. Dostupné na internete: <https://www.ff.umb.sk/app/saveDataFilePublic.php?uid=vasasova&path>.

16 Tamže.

prejavom účinku týchto štruktúr môžu byť reflexy tela ako napríklad husia koža alebo v zložitejších prípadoch inštinkty, nižšie alebo vyššie city – strach, súcit, katarzia a pod.

V procese vývinu scénického umenia západnej kultúry začal postupne prevládať spôsob percepcie umeleckého diela zameraný na divákovo vnímanie. Za týmto javom stojí nepochybne aj kultúrny a technický rozvoj západnej civilizácie a s ním spätý racionalizmus, ktorý priniesol nový pohľad na svet. V scénickom umení sa tento jav transformoval do vývinu drámy ako hlavnej zložky scénického umenia, ktorej sa všetky ostatné zložky podriaďujú. Dráma, scenár a text teda tvoril nevyhnutný základ scénickej interpretácie diela. Aj z tohto dôvodu sa pojmy ako „dráma“ a „divadlo“ v istom zmysle stali synonymami. Percepcia divadelných produkcií z tohto obdobia preto uprednostňuje ako spôsob percepcie – vnímanie.

Dráma od čias ako ju definoval Aristoteles, je totiž uzavretou rytmickou štruktúrou – má svoj začiatok, stred a koniec. V usporiadaní udalostí v dráme od počiatku až do konca deja sú príbehy, charaktery a deje istým spôsobom zakonzervované, pretože základnou požiadavkou k tomu, aby bolo dramatické dielo úplné je jednota miesta, času a deja. Z tejto perspektívy je možné na výsledné scénické dielo „dívať sa“ z odstupu ako na komplexný, jednotný, úplný a v istom zmysle nemenný obraz vychádzajúci z mimézis života, ktorý dokážeme sprítomňovať iba tým spôsobom, že ho budeme vnímať ako celok.

Scénická interpretácia preto v istom zmysle predstavuje rekonštrukciu udalostí spísaných v dráme. Goleman v tejto súvislosti uvádza, že: „zatiaľ, čo racionálna myseľ logicky spája príčinu a dôsledok, naše emočné myslenie to zväčša takto nerozlišuje; spája jednoducho len veci a situácie, ktoré sa v niektorých rysoch vzájomne nápadne podobajú.“¹⁷ Preto sa domnievame, že takýmto spôsobom komponované dramatické dielo pôsobí najmä na divákove vyššie city, pričom výsledným účinkom sa stáva katarzia – ktorú divák dosiahne jedine tým spôsobom, že bude neustále pozorovať, vnímať, spájať si predchádzajúce udalosti s práve prebiehajúcimi a vnímať predstavenie ako celok.

Pocit'ovanie sa stalo skôr dominantným spôsobom percepcie hudobných a tanečných diel. K účinku v prípade pocit'ovania (na rozdiel od vnímania) dochádza okamžite: realizuje sa „v tomto momente“ – tu a teraz, v čase, keď je rozpoznaná rytmická štruktúra pomocou analyzátorov a vyvolá aktuálny pocit, presnejšie povedané reakciu tela – zimomriavky, husiu kožu a iné reflexy. Napriek tomu, že diela hudobného a tanečného charakteru majú začiatok a koniec a sú v istom zmysle uzatvorenými produktmi, percepcia diela sa zameriava na proces predvádzania. Rámeč diela – partitúra – je v tomto prípade daná, a preto sa percipient

17 GOLEMAN, D. *Emoční inteligence*. Praha : Metafora, spol. s.r.o., 2011, s. 265. [preklad z cz]

nesústredí na výsledok, ale proces, akým sa od výsledku v istom zmysle odkláňa. So slasťou pociťujeme momenty, keď huslista nečakane pritlačí slákom na struny nástroja, keď spevák „vytiahne“ tón vyššie z melódie, alebo keď tanečník ohne svoje telo „na doraz“. Všetky tieto okamihy pocítíme ihneď.

Základným rozdielom medzi pociťovaním a vnímaním je ten, že pociťovanie pôsobí na percepciu každého človeka rovnako. Závisí len od toho, ako citlivo má človek túto schopnosť vyvinutú. Reakcia tela je však v každom prípade rovnaká. Buď vyvolá príjemný pocit, alebo nepríjemný. V rituáloch sa stretávame práve s týmto druhom rytmických štruktúr, pretože práve prostredníctvom nich sa dokázal kolektív „spojiť“, čo bolo nevyhnuté k tomu, aby sa mohla realizovať potrebná zmena v kmeni. Vnímanie je zložitejší proces, do ktorého človek zapája aj svoje získané schopnosti. Tie sa môžu od človeka k človeku líšiť, preto k reakcií, ktorá by jednoznačne zjednotila kolektívne vnímanie percipientov, je náročnejšie.

Aristotelova krivka

Vo všeobecnosti je dielo *Poetika* považované za určujúce v súvislosti s vývinom scénického umenia západnej kultúry. Dielo spísané významným gréckym filozofom – Aristotelom – pôvodne pozostáva z dvoch zväzkov, pričom sa zachovala len jej prvá časť. Tá najskôr objasňuje vznik dramatického umenia z mimézis, v ďalších častiach vymedzuje z dramatického umenia žáner tragédie a vysvetľuje základné zložky a princípy fungovania drámy uplatňovaných na príklade tragédií.

V našom prípade podrobíme dôkladnej analýze tú časť *Poetiky*, v ktorej sa Aristoteles vyjadruje o dramatickom deji a usporiadaní udalostí v dráme. V Aristotelovej krivke totiž môžeme identifikovať rytmický, a tým pádom interakčný rámec dramatického diela, ktorý budeme následne porovnávať s ďalšími štruktúrami, ktoré vykazujú podobné črty.

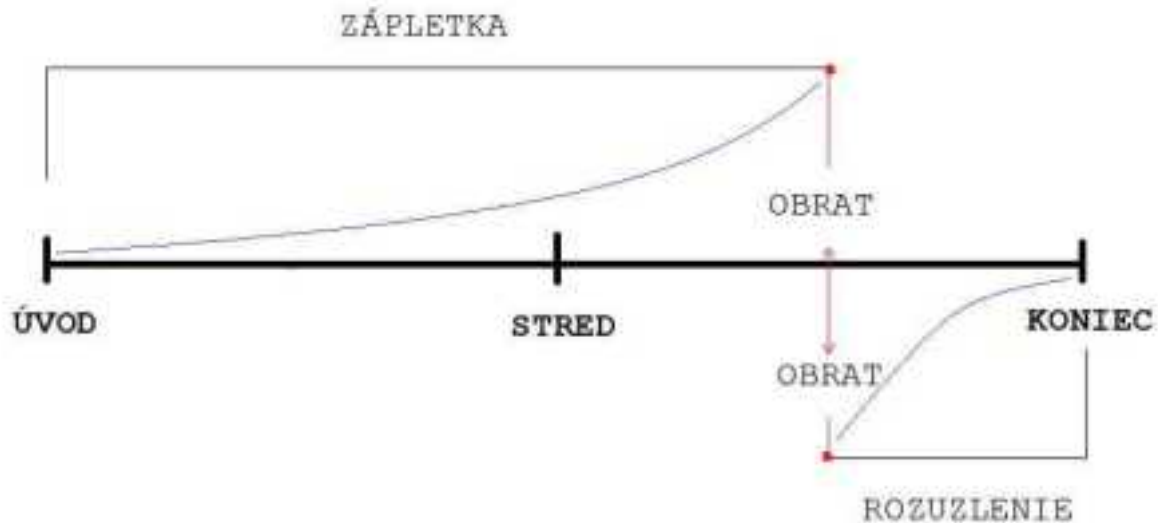
Podľa Aristotela je dej úplný vtedy, ak má začiatok, stred a koniec. Začiatok definuje ako časť drámy, ktorá sama nenasleduje po niečom inom, ale po nej, prirodzene, niečo iné nasleduje; koniec je v Aristotelovom vnímaní naopak tá časť drámy, ktorá výhradne nasleduje po niečom inom, alebo spravidla po tom, po čom už nenasleduje nič iné. Ďalej dopĺňa, že stred môžeme považovať za takú časť drámy situovanú medzi úvodom a záverom, ktorá sama nasleduje po niečom inom, a zároveň aj po nej nasleduje ešte niečo ďalšie.¹⁸

18 ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1962. s. 43. [preklad z cz]

V ďalších častiach Aristoteles základnú schému, ktorá vyjadruje ucelenosť deja drámy dopĺňa o ďalšie sekvencie deja – zápletku a rozuzlenie. V tejto súvislosti tvrdí, že každý dej musí obsahovať okrem úvodu, stredu a záveru aj zápletku a rozuzlenie. Zápletkou je podľa Aristotela to, čo sa odohrá mimo samotnej hry a niektorých vecí vnútri deja; to ostatné je, tvrdí, rozuzlenie. Zápletkou Aristoteles označuje všetko od začiatku až po ten úsek hry, ktorý sa nachádza tesne pred obratom, alebo bodom zvratu, kedy sa situácia prejde z nešťastia do šťastia, alebo naopak, zo šťastia do nešťastia. Rozuzlenie sú všetky udalosti od počiatku tohto obratu až do konca hry.¹⁹

Všimli sme si, že viacero neskorších interpretácií vychádzajúcich z Aristotelovej koncepcie usporiadania deja v dráme, vykazujú isté odlišnosti oproti pôvodným zneniam. Najčastejším a všeobecným členením dejovej linky, s ktorým sa bežne stretávame v oblasti literatúry a dramatického umenia, je nasledujúci: Úvod, kolízia (zápletkou, alebo zauzlenie deja), kríza (stred), peripetia (rozuzlenie) a katastrofa (záver, koniec). Hneď v začiatku môžeme takmer okamžite konštatovať, že zápletkou a rozuzlením, s ktorými mnohé interpretácie Aristotelovho oblúka pracujú vnútri dejovej štruktúry – ako so samostatnými časťami nachádzajúcimi sa medzi úvodom, stredom a záverom – sú s najväčšou pravdepodobnosťou nesprávne. Ak sa pozrieme na vyššie uvedené vyjadrenia z diela *Poetika* zistíme, že Aristoteles v rámci štruktúry deja nerozlišuje zápletku a rozuzlenie ako samostatné časti. A už vôbec za rozuzlenie nepovažuje peripetiu, pretože peripetia u Aristotela predstavuje spolu s anagnoris samostatnú zložku. Aristoteles tvrdí, že zápletkou tvorí všetko od začiatku až po moment obratu a všetko od tohto momentu až do konca je rozuzlením. Na základe uvedených vyjadrení by sme skôr mohli vyvodiť, že okrem troch základných častí (začiatok, stred a koniec) Aristoteles identifikuje v deji moment – bod zvratu, alebo obrat, ku ktorému sa vzťahujú dve nové členenia drámy – zápletkou a rozuzlenie deja. Do zápletky totiž Aristoteles zahrňa prvé dve časti deja drámy – úvod spolu so stredom, pričom tok kauzálne na seba nadväzujúcich udalostí naruší až prvý bod zvratu.

¹⁹ Tamže.



(obr. č. 1)

Keďže sa po Aristotelovi nedochovala žiadna vizualizácia dramatickej štruktúry, usporiadania deja, ktorá by niektoré sporné vyjadrenia pomohla jednoznačne interpretovať, vytvorili sme graf, ktorý vychádza z vyššie citovaných skutočností z diela *Poetika* z roku 1962. Publikácia, z ktorej primárne čerpáme Aristotelove definície, vyšla v českom preklade Júlie Novákovej z gréckeho originálu vydaného Alfredom Gudemanom v Berlíne z roku 1934. Na základe tohto exempláru sa následne pokúsime vyvodit' východiská pre nastolenú problematiku.

Na obrázku č. 1 môžeme vidieť základné časti drámy, ktoré identifikoval Aristoteles v deji, a zároveň ohraničenie pojmov „zápletká“ a „rozuzlenie“ spôsobom, akým sme ich analyzovali vyššie v texte. Problém nastáva však v momente, keď Aristoteles definuje ďalšie dve časti deja – peripetiu a anagnoris. Anagnoris je podľa Aristotela premena nevedomosti v poznanie a najkrajšia je vtedy, keď nastane spolu s peripetiou.²⁰

Za peripetiu považuje tú časť drámy, v ktorej sa udalosti premenia v opak na základe pravdepodobnosti alebo nutnosti. V dráme *Oidipus* Aristoteles identifikuje peripetiu v momente, keď posol príde Oidipa informovať so správou o jeho matke v domnienke, že ho tým zbaví strachu a vo výsledku poteší.²¹

20 Tamže.

21 Tamže.

V tomto konkrétnom prípade sme sa pozreli do drámy *Oidipus* (český preklad: Ferdinand Stiebitz z roku 1975) a narazili sme na dva problémy, v ktorých sa informácie líšia. V prvom sme sa pokúsili vyhľadať v texte situáciu s poslom, aby sme identifikovali, v ktorej časti drámy dochádza k peripetii, resp. obratu v deji. V českom preklade sa postava Posla objavuje v diele prvýkrát tesne pred koncom drámy a informuje zbor a divákov, čo sa stalo v dome Oidipa krátko po okamihu, kedy sa dozvedel, že Iokasta je jeho matka. Informáciu obsahujúcu poznanie o tom, kto Oidipus v skutočnosti je a že jeho manželka je jeho vlastná matka – ktorú by sme vzhľadom k definíciám mohli považovať nielen za obrat udalostí v dramatickom deji, ale aj za peripetiu, a zároveň anagnoris – Oidipovi pod nátlakom sprostredkoval Pastier. Teda nie Posol (sluha Oidipov), ale Pastier (sluha Láia, Oidipovho otca) je nositeľom zvratu udalostí. A nešlo o správu, ktorou mal Oidipa potešiť, ale skôr o sprostredkovanie informácie, ktorej sa Pastier vyhýbal a ktorú ani nemal v úmysle vypovedať preto, aby sa nedostal do problémov. Pastier bol totiž priamym účastníkom situácie, kedy mal byť Oidipus ako novorodenec zavraždený. Až pod hrozbou nátlaku podal Oidipovi svedectvo o jeho identite. Napriek odchýlkam, ktoré mohli vzniknúť v prekladoch jednotlivých textov a vzhľadom k tomu, že oba texty sú mnohonásobne prekladanými historickými materiálmi, môžeme po spresnení informácií pokračovať v analýze potrebných javov. Na príklade tragédie *Oidipus* môžeme dokumentovať a doplniť, že obrat, peripetia a prípadná anagnoris sa nachádza v štruktúre deja niekde medzi druhou tretinou hry, alebo nastupuje po nej. V grafe sme túto časť označili ako „obrat“ a vyznačili ho červenou farbou nakoľko nie je fixne dané, že sa musí uskutočniť výhradne v polovici – medzi stredom a záverom.

Peripetia je zaujímavou časťou drámy, ktorú Aristoteles bližšie neurčuje už v žiadnej časti svojej práce, a preto je opradená rúškom tajomstva. Z našej perspektívy v procese peripetie vnímame prvý bod zvratu, v ktorom sa môže objaviť aj anagnoris – je to moment, v ktorom peripetia začína, pričom udalosti sa na základe nej preklopiť zo šťastia do nešťastia, alebo naopak. Potom nasleduje sled udalostí, v ktorých sa ukazuje dopad anagnoris na predchádzajúce udalosti. V prípade drámy *Oidipus* ide o samovraždu Iokasty, ktorú spáchala po tom, ako sa dozvedela, že Oidipus je jej syn. Detailný priebeh, akým spôsobom a prečo si Iokasta sama sebe vzala život, opisuje Posol v dialógu s Náčelníkom zboru. Tento opis ukončí pohľadom Oidipa na obesnú Iokastu, ktorú okamžite zvesí dolu, avšak pomoc jej nemôže. Preto vezme z jej vlasov sponky a vypichne si nimi oči, aby sa nemusel pozeráť na to, čo

spôsobil. Zároveň sa dozvedáme, že Oidipus napriek tomu, že má vypichnuté oči, ďalej žije, trpí a očakávame jeho príchod na scénu, o ktorom sa zmieňuje sám Posol. V tomto momente prichádza druhý bod obratu, ktorý by sme mohli označiť ako ukončenie peripetie a plynulý prechod k záveru celej hry.

Peripetia, obrat a anagnoris týmto spôsobom akoby prepájajú dve nezávislé roviny drámy realizujúce sa vo vnútri dramatickej štruktúry – jedna sa týka fabuly (začiatok, stred, koniec) a druhá sujetu (zápletká, peripetia, rozuzlenie).

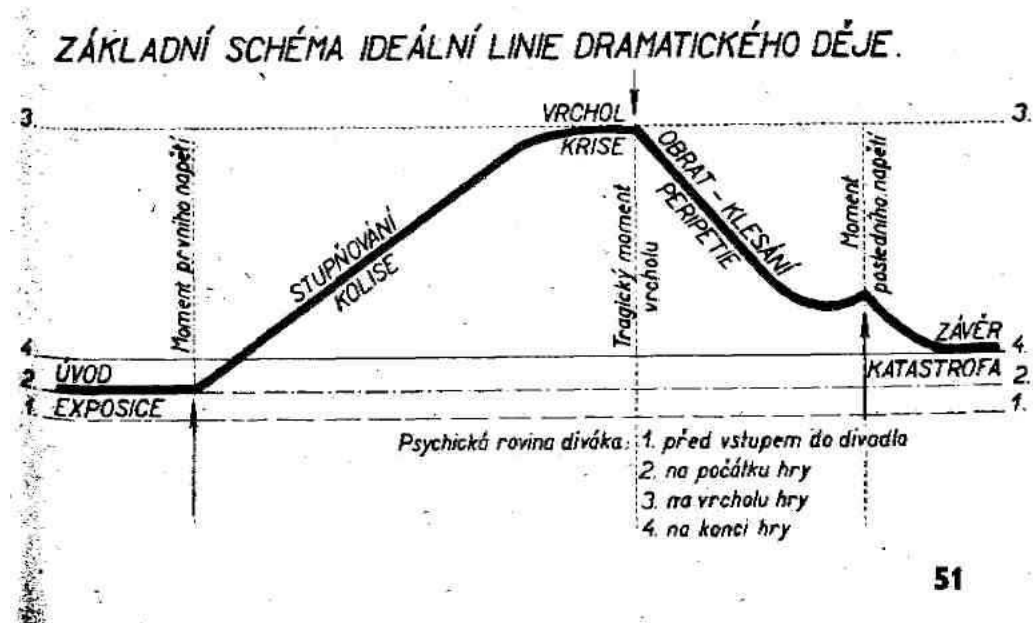
Na základe Aristotelovej schémy môžeme sledovať istú formu dynamiky vývinu dramatických situácií a usporiadaní udalostí v deji. Túto dynamiku môžeme reflektovať práve v rovine, v ktorej Aristoteles identifikoval zápletku, peripetiu a rozuzlenie. Tá jednoznačne preukazuje rytmickú povahu vývinu udalostí, pretože sú vytvorené na základe kauzálnych princípov, ktoré hýbu dejom smerom vpred. Aj z tohto dôvodu musí mať krivka v grafe č. 2 jednoznačne stúpajúcu tendenciu. Ďalším moment v rytmickom vyobrazení Aristotelovho oblúka, tvorí prvý a druhý bod obratu (peripetia). V tejto časti sa musí uskutočniť *zmena* – udalosti sa totiž podľa Aristotelovho návodu musia zmeniť buď zo šťastia do nešťastia alebo naopak. V takom prípade by sme mohli graficky vyjadriť, že ide o obrat udalostí o 180 stupňov. Tým pádom krivka rytmického vyobrazenia musí spadnúť pod úroveň úvodných udalostí, od ktorých sa kauzálne odvíjal sled ďalších až do momentu obratu.

Skutočnosť, že Aristotelova koncepcia vlastne vychádza z rytmickej povahy ľudského konania a reči, môžeme dokumentovať vývinom žánrov tragédie a komédie z falických piesní, dithyrambu a satyrských hier. Aj samotný princíp *mimézis* vychádza zo schopnosti napodobňovať a opakovať rytmické štruktúry na základe nejakého vzoru skutočnosti. Aristoteles tiež tvrdí, že človek má zmysel pre melódiu a rytmus, pričom verše samé vníma ako druhy rytmov.²² Tento rytmický základ, ktorý istým spôsobom vplýva na každú zložku drámy tak, ako ju definoval Aristoteles, bol v ďalšom vývoji západného divadla prehliadaný a Aristotelova koncepcia sa v divadle primárne udomácnila ako schéma pre vytváranie dramatickej predlohy pre scénické umenie.

Ako doklad tohto vývinu môžeme spomenúť nemeckého dramatika, románopisca, publicistu a literárneho kritika 19. storočia Gustava Freytaga, ktorý v publikácii *Technika drámy* (z roku 1863) nadväzuje v komponovaní štruktúry usporiadania udalostí v dramatickom deji na Aristotela. Ten časti usporiadania dramatického diela dopĺňa o ďalšie

22 Tamže, s.38.

úseky, prostredníctvom ktorých artikuluje myšlienku vyjadrujúcu ideálnu líniu dramatického deja (viď. obr. č. 2).



Freytag, G. *Technika dramatu* (obr. č. 2)²³

Expozícia, úvod, moment prvého napätia, kolízia, kríza, tragický moment vrcholu, peripetia, bod posledného napätia, záver a katastrofa sa stali pre Freytaga základným členením dramatického deja na jednotlivé sekvencie. Napätie v tejto schéme tvorí usporiadanie sekvencií za sebou pričom vnútorné prepojenie diela istým spôsobom absentuje. Aj tohto dôvodu sa Freytagova koncepcia udomácnila viac v oblasti filmu než divadla a stala sa základom pre vytváranie nových schém vo filmovej scenáristike. Ako jeden z príkladov môžeme uviesť aplikáciu Freytagových sekvencií do trojaktovej štruktúry deja formulovanú Sydom Fieldom v publikácii *Screenplay* (1979 – viď. obr.č. 3)²⁴

23 FREYTAG, G. *Technika dramatu*. Praha : Politika, 1944. s. 51.

24 LABÍK, E. *Dramaturgia strihovej skladby*. s.13. [online] . [Cit. 15.03.2018] Dostupné z: https://avfx-video.s3.eu-central-1.amazonaws.com/avfx_public/201901/Inaugura%C4%8Dn%C3%A1%20predn%C3%A1%20ka_Labik.pdf.



Labík, Ľ. *Dramaturgia strihovej skladby*. (obr. č. 3)²⁵

Zeamiho rytmická schéma

Džo-ha-kjú, môžeme charakterizovať ako interakčný rámec – rytmickú štruktúru týkajúcu sa úplného scénického diela (vrátane dramatickej predlohy, scénickej a hereckej interpretácie). Táto schéma bola formulovaná japonským estetikom Motokyjom Zeamim v 14. storočí a súvisí s novým javiskovým umením, ktoré sa stalo japonským kultúrnym dedičstvom – a tým je umenie *nó*. Podľa knihy *Zeami Motokyjo: Poučení hercům* je v divadle *nó* rytmická schéma džo-ha-kjú vyjadrením princípu šin-gjo-só prebratého z kaligrafie. V kaligrafii sa tento trojstupňový princíp používa ako postupný proces smerujúci k dokonalosti, v ktorom „šín“ znamená verný, skutočný a označuje základný (a tiež začiatočnícky) štýl písania; ďalej „gjó“ v preklade – pohybujúci sa, predstavuje rýchlejšie, pokročilejšie písanie a „só“ – tráva, je výraz pre rýchle abstraktné, tzv. „trávové“ písmo, ku ktorému je potrebné sa postupne dopracovať cvičením (viď. obr. č. 4)²⁶. Ako ďalší zdroj, z ktorého koncept džo-ha-kjú pramení, sa uvádza koncept hudby gagaku. Gagaku pôvodne označovala skladbu, ktorá sa hrala v narastajúcom tempe.²⁷

„Zahájenie džo je samostatným začiatkom, preto je základom všetkého. Úvodná hra waki no saguraku predstavuje fázu džo. Z tohto dôvodu by mala mať priamočiari dej, jej štruktúra by nemala byť príliš zložito prepracovaná, mala by byť oslavná a plynulo a celistvo

²⁵ Tamže.

²⁶ ZEAMI, M. *Poučení hercům*. Praha : KANT, 2016. s. 20. [preklad z cz]

²⁷ Tamže.

sa rozvíjať. (...) Druhá hra saguraku by v porovnaní s waki no saguraku mala mať odlišný charakter: mala by sa odvíjať presne podľa pôvodného príbehu, mala by byť energická a k tomu elegantná. Tým sa jej atmosféra líši od waki no saguraku; napriek tomu ani táto časť predstavenia nemusí byť nijako zvlášť prepracovaná a nevyžaduje prehnané použitie hereckých techník. Aj v tejto časti predstavenia stále pretrváva charakter úvodnej časti džo. Od tretej hry sa dostávame do fáze predstavujúcej „prerušenie“ ha. Tu sa od základného priamočiareho a jednoznačného štýlu úvodu džo presúvame k štýlu prepracovanejšiemu. Zahájenie džo je vyjadrením čistej prirodzenosti, prerušenie – ha – jednoznačne predstavuje kľúčový moment celodenného predstavenia. Radíme do nej ešte aj štvrtý a piaty kus, takže je žiaduce predviesť v týchto okamihoch čo najpestrejšiu škálu štýlov hereckého prejavu. Záverečná fáza kjú znamená vrcholné zakončenie. Je to rozlúčenie po celom dni, preto by mal herec v tejto fáze podať špičkový výkon. Fáza prerušenie – ha, predstavuje prelomenie úvodnej fázy džo a tvorí ju pracovaný a čo najpestrejší prejav, avšak fáza kjú je záverečným vrcholom, v ktorom je štýl fázy ha dovedený k úplnej dokonalosti.²⁸

Japonológ Ivan Rumánek dodáva, že celý princíp džo-ha-kjú je zložený z piatich stupňov označovaných „dan“: „Džo znamená úvod, ha by sa dalo preložiť ako ‚rozbitie‘ a kjú ‚zrýchlenie‘, pričom aj samo ha sa ešte delí na druhotné džo-ha-kjú. Takto sa hra skladá z piatich stupňov označovaných dan. Prvý dan – džo – je vstup wakiho a wakicureho po koniec ich spoločnej piesne. Druhý dan – začiatok ha (‚haové džo‘) – je výstup šiteho a jeho pieseň. Tretí dan – stred ha (‚haové ha‘) – je stretnutie wakiho a šiteho, ich rozhovor a prvá pasáž zboru. Štvrtý dan – koniec ha (‚haové kjú‘) – tvorí jadro hry, jej pohybovo-slovné ťažisko, do ktorého sa z tohto dôvodu zaraďuje práve kusemai ako špecifická zložka hry. Piaty dan – kjú – môže byť tanec alebo energické pohyby šiteho v rýchlom rytme.“²⁹

DŽO	HA			KJÚ
	DŽO	HA	KJÚ	
1. Dan	2. Dan	3. Dan	4. Dan	5. Dan

(Obr. č.4)

Každá hra, čin, scéna aj individuálna reč v japonskom divadle má svoj rytmus – svoje vlastné džo-ha-kjú. Dokonca aj gesto, akým je zdvihnutie ramena, sa začne s určitou rýchlosťou a končí mierne rýchlejšim rytmom. Stupeň zrýchlenia sa môže líšiť: niekedy je pre

²⁸ Tamže.

²⁹ RUMÁNEK, I. *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji*. Bratislava : Veda, 2010, s. 187.

diváka celkom evidentným, inokedy je zmena tempa taká mierna, až sa zdá, že nie je viditeľná. Avšak vždy je prítomná, zmysel ďalšieho stupňovania totiž nikdy nesmie absentovať. Niekedy sa povrch akcie môže spomaliť alebo úplne zastaviť. V tomto prípade nemusí byť džo-ha-kjú úplne zreteľné, napriek tomu sa stále vyvíja na vnútornej úrovni.

Pre Zeamiho má totiž všetko na svete svoj rytmus – spev vtákov, bzúčanie hmyzu – to všetko podľa neho prebieha v časovom usporiadaní, ktoré je možné vyjadriť ako koncept džo-ha-kjú: po pozvoľnom úvode prichádza gradácia smerujúca k vrcholu, nasleduje zastavenie a nový začiatok.

Podobne ako v prípade Aristotelovho oblúka – presné grafické vyobrazenie konceptu džo-ha-kjú nie je známe, avšak vykazuje podobný princíp stúpania, prerušenia a následného dokončenia ako formuloval Aristoteles prostredníctvom zápletky, obratu a rozuzlenia. Podobne ako u Aristotela, aj v Zeamiho rytmickej schéme môžeme nájsť bod obratu, v ktorom sa rytmus predstavenia náhle zmení.

Yoshi Oida o džo-ha-kjú hovorí ako o organickom rytme, ktorý je pre život na tejto planéte prirodzeným vzorcom. Túto gradáciu zachytenú v štruktúre džo-ha-kjú prirovnáva k spôsobu, akým sa v tele človeka buduje napríklad orgazmus: „V tejto štruktúre začnete pomaly, potom postupne a plynulo začnete zrýchľovať smerom k veľmi rýchlemu vrcholu. Po dosiahnutí vrcholu zvyčajne nasleduje pauza, a následne sa celý akceleračný cyklus spustí odznova. Džo doslovne znamená začiatok, ha znamená prerušenie a kjú znamená rýchlo, alebo vyvrcholenie.“³⁰

Tým pádom, že princíp Džo-há-kjú vychádza z pozorovaní fyziologických a biologických dejov v organizmoch a v prírode, je zdôraznená najmä jeho prirodzenosť a telesnosť. Oida v tejto súvislosti uvádza, že vzhľadom k tomu, že rytmická schéma Džo-ha-kjú existuje aj v tele diváka, diváci zažívajú pocit ekologickej „správnosti“, keď herci používajú tento rytmus. Telá hercov a telá pozorovateľov sa týmto spôsobom spájajú a cítia, akoby kolektívne zdieľali tú istú cestu. Zároveň tento rytmus vytvára v divákovi pocit, že sa udalosti predvádzané na scéne hýbu smerom vpred. Podľa Oidu je to, čo prinieslo tradičné japonské divadlo v praxi je práve rozpoznanie a kodifikovanie tohto vzorca a jeho následná aplikácia na všetky zložky divadelného diela: „Nie je to nič 'exotické' alebo niečo, čo môže byť využité výhradne v japonskom divadle; je to užitočný nástroj pre každého interpreta.

30 OIDA, J. *The Notion Of Jo, Ha, Kyu*. [online]. [cit. 12.3.2019]. Dostupné na internete: <https://understandingcinema.files.wordpress.com/2013/11/the-notion-of-jo-ha-kyu.pdf>. [preklad z eng]

Džo–ha–kjú nie je len ezoterickým divadelným konceptom, ale rytmom, ktorý publikum cíti vo svojom tele a kostiach.“³¹

Vo výsledku môžeme konštatovať, že hýbateľom štruktúry divadelného diela prostredníctvom schémy Džo–ha–kjú je rytmus a spôsob divákovej participácie prebieha na intuitívnej – inštinktívnej úrovni. Lenže rytmický vzorec džo-ha-kjú pre Zeamiho predstavuje viac ako len rytmizáciu scénickej interpretácie na javisku: „Džo-ha-kjú je metaforou pre najvnútornejší duševný proces a pnutie k stvárneniu úspešnej hereckej interpretácie na javisku. Hoci je možné koncept džo-ha-kjú zjednodušiť ako „začiatok, prerušenie, tempo“, je potrebné oprostíť sa od doslovnej interpretácie slov a uvedomiť si hlbší význam, predstavujúci istý druh zjednotenia priestoru a času, ktoré je možné, paradoxne, dosiahnuť iba jeho narušením – výsledok potom tvorí objavenie krásy v nesúrodej harmónii.“³²

Komunikačný rámec mýtu podľa Barthesa

Mýtom modernej francúzskej spoločnosti sa systematicky venoval Roland Barthes (1915–1980). Francúzskeho literárneho teoretika, esejistu, filozofa a semiológa sme si vzhľadom k rozoberanej problematike vybrali ku komparácii z dôvodu, že vo svojich prácach analyzuje mýty a mytológiu ako špecifický systém komunikácie, ktorý podľa jeho slov v knihe *Mytologie* (1957) substituuje istú formu samostatného vyjadrovacieho mechanizmu, pretože podľa neho je mýtus špecifickým druhom reči.³³ Na základe komunikačného rámca mýtu, formulovaného Barthesom, poskytneme ďalšiu perspektívu, ktorá sprostredkuje reflexiu komparácie interakčných rámcov, ktoré podobným spôsobom komunikujú aj dráme.

V prvom rade je potrebné zdôrazniť, že Barthes vo svojej koncepcii nadväzuje a vychádza z teórie o znakovosti jazyka Ferdinanda de Saussura – švajčiarskeho jazykovedca, ktoré sa stali základom pre lingvistický štrukturalizmus a sémiológiu 20. storočia.

Podľa Saussurových teórií je znak zložený z označovaného a označujúceho. *Signifiant* vyjadruje to, čo označuje nejaký predmet, napríklad akustický obraz odtlačený v našom vedomí. Tento pojem sa do češtiny prekladá ako „označujúce“. Podľa poznatkov reflektovaných v publikácii *Semiotika* od autorov Jiřího Černého a Jana Holeša termín *signifiant* predstavuje psychický odtlačok zvuku v našej mysli, pričom nie je nevyhnutné, aby

31 Tamže.

32 ZEAMI, M. *Poučení hercům*. Praha : KANT, 2016. s. 20. [preklad z cz]

33 BARTHES, R. *Mytologie*. Praha : DOKOŘÁN, 2004. s. 8. [preklad z cz]

bol zvukový obraz tvorený materiálny zvukom, ale zdôrazňujú, že ide skôr o *predstavu zvuku*³⁴ v našej myslí. Druhým takýmto termínom saussurovskej koncepcie vytvárania znaku je *signifié* – do češtiny prekladaný ako „označované“. *Signifié* označuje predmet, ktorý je označený prostredníctvom vyjadrovaného znaku. Aby sme si túto – na prvé prečítanie – zložitú sémantickú koncepciu dokázali aspoň z časti predstaviť, uvádzame z knihy *Sémiotika* konkrétny príklad, na základe ktorého sa pokúsime v jednoduchosti vyjadriť princíp, akým sa tento proces uskutočňuje.

Predstavme si napríklad slovo *dom*. K vytvoreniu tohto slova môžeme použiť tri písmená, tri hlásky ale akustický obraz tohto slova je uložený niekde v našej myslí. Môžeme sa rozprávať sami so sebou, alebo si v duchu opakovať báseň bez toho, aby sme pohli jazykom alebo perami, alebo aby sme nutne vydali nejaký zvuk. Tento odtlačok zvukovej predstavy slova v našej myslí zdôrazňujeme, pre Saussura reprezentuje termín *signifiant*. Druhú zložku tvorí akýsi schematický obraz alebo predstava budovy, ktorú táto forma vyvoláva v našej myslí. Mohli by sme konštatovať, že ide o optický – vizuálny odtlačok predstavy v našej myslí, označovaný ako *koncept* alebo *signifié*. V tejto súvislosti Černý a Holeš dodávajú, že na konci tohto procesu sa nachádza sám mimojazykový predmet, ktorému *signifié* (označované) zodpovedá – v tomto prípade by to bol reálny hmotný dom, ktorý tvorí označovanú vec samotnú a je *referentom* znaku.³⁵ Vo výsledku môžeme sumarizovať, že znakový systém podľa Saussura tvorí vzťah *signifiant* (to, čo označuje nejaký predmet) a *signifié* (označuje predmet, prostredníctvom daného znaku), pričom tento vzťah odkazuje na referent (označujúci konkrétnu vec).

Barthes vo svojich prácach a esejistickej tvorbe vychádza zo saussurovského lingvistického znakového systému a aplikuje ho na mýtus. Mýtus vníma ako semiologický systém, pretože mytológia je pre neho istý spôsob reči, ktorá k interpretácii využíva znaky. Mýtus, sám, je pre neho zložitý znakový systém tvorený označovaným a označujúcim, ktoré v ďalšej úrovni nadobúda mytologický charakter (viď. obr. č. 5).

34 ČERNÝ, J. – Holeš, J. *Sémiotika*. Praha : Portál, 2004.s. 40.

35 ČERNÝ, J., Holeš, J. *Sémiotika*. Praha : Portál 2004.s. 40.

Označujúce	Označované
Prvotný znak Označujúce (mýtus)	Označované (mýtus)
Druhový znak (mýtus)	

Černý, J., Holeš, J. *Sémiotika*. (Obr. č. 5)³⁶

Význam prvého riadku Barthes nazýva denotáciou, význam druhého riadku, ktorý akoby parazitoval na prvotnom znaku, nazýva konotáciou.³⁷ Sám autor definuje jednotlivé časti systému nasledujúco: „označujúce (mýtu) sa prezentuje dvojznačne – je zároveň zmyslom aj formou, na jednej strane je plné, na druhej prázdne. Označujúce – ako zmysel – postuluje určitý spôsob čítania, uchopuje očami, má zmyslovú podobu (na rozdiel od označujúceho jazykového, ktoré má povahu psychickú), je mu vlastná istá bohatosť: zmysel mýtu, ako súhrn jazykových znakov má svoju vlastnú hodnotu, tvorí súčasť nejakého príbehu: v tomto zmysle je v uvedenom bode vybudovaná určitá signifikácia, ktorá by si mohla veľmi dobre vystačiť aj sama o sebe, keby sa jej mýtus nezmocnil a rázom z nej neučinil prázdnu, parazitnú formu. Zmysel je kompletný, postuluje isté vedenie, istú minulosť, pamäť, komparatívny rad faktov, ideí, rozhodnutí. V momente ako sa zmysel stane formou, odsúva svoju náhodnosť; vyprázdňuje sa, ochudobňuje, príbeh sa vytráca, zostáva iba písmo.“³⁸

Tento jav dokumentuje Barthes na nasledujúcom príklade: pokiaľ vetu „quia ego nominor leo“ (v preklade: pretože moje meno je lev/pretože sa volám lev) uzavrieme výhradne do jazykového systému, výrok sám o sebe bude obsahovať plnosť, bohatosť a aj príbeh. Bude hovoriť, že som zviera, teda lev žijem v tom a tom kraji, vrátil som sa z lovu, vyžaduje sa po mne, aby som sa o koristi delil s jalovicou, kozou a kravou; ale preto, že som najsilnejší, všetky diely si nechám pre seba, a to z rozličných dôvodov, z ktorých ten posledný je úplne jednoducho iba ten, že sa volám lev.³⁹

Ďalej na tomto príklade uvádza, že ak by sme výroku prisúdili formu mýtu, tak ako ju Barthes definuje na obr. č. 5 – v takom prípade by z tohto dlhého príbehu neobsahoval takmer

36 ČERNÝ, J., Holeš, J. *Sémiotika*. Praha : Portál 2004.s 159.

37 Tamže, 265. [preklad z cz]

38 BARTHES, R. *Mytologie* s. 116

39 Tamže.

nič. Zmysel totiž obsahoval zložitý hodnotový systém: príbeh, určitú geografiu, ponaučenie, zoológiu, literatúru. Forma mu celú túto bohatosť odňala: jeho novovzniknuté ochudobnenie si žiada signifikáciu, ktorá by ju zaplnila. Kľúčovým momentom je v tomto prípade, podľa Barthesa, skutočnosť, že forma zmysel nepotláča, iba ho ochladzuje, vzdáľuje, nakladá s ním podľa potreby: „Máme pocit, že zmysel umiera, avšak nejedná sa o odročenú smrť: zmysel stráca svoju hodnotu, ale uchováva si život, z ktorého sa bude vyživovať forma mýtu. Zmysel bude pre formu niečím ako okamžitou rezervou príbehu, určitým bohatstvom, ktoré si táto forma podrobila a ktoré je v akomkoľvek rýchlom striedaní možné privolať, alebo odsúvať: bez možnosti zastavenia je potrebné, aby mohla forma znovu zapustiť korene v zmysle a vyživovať z neho svoju podstatu; predovšetkým je potrebné, aby sa v ňom mohla skrýť.“⁴⁰

Barthes pritom zdôrazňuje, že forma pre mýtus v žiadnom prípade nie je symbolom, skôr sa stáva akousi prevzatou prítomnosťou, ktorá je súčasne podriadená, oddialená, podávaná ako priehľadnosť, vyhýbavá atď.⁴¹

Ďalším aspektom, ktorý v nadväznosti na predchádzajúce vyjadrenia Barthes považuje za dôležitý, je koncept . Koncept vníma ako konštitutívny prvok mýtu, pretože ako sám tvrdí – pokiaľ by sme chceli dešifrovať mýty, musíme byť schopní najskôr pomenovať koncepty.⁴² Zároveň zdôrazňuje zaujímavý postreh a tým je, že funkciou mýtu je deformácia: „Koncept deformuje zmysel, ale neruší ho – koncept zmysel odcudzuje.“⁴³

Z tejto perspektívy môžeme konštatovať, že mýtus v sebe zahŕňa jazyk – odkazuje naň, a zároveň na základe neho tvorí nový zmysel – nový význam.

Mýtus podľa Barthesa je preto výsledkom signifikácie, resp. signifikácia je mýtom samým. Z tejto dôkladnej analýzy vyplýva sumarizácia niekoľkých dôležitých faktorov, ktorých zrkadlenie môžeme reflektovať aj v scénickom umení. Prvým z nich je, že pre Barthesa je mýtus systémom komunikácie a prioritne je pre neho *ODKAZOM – ZDELENÍM*⁴⁴. Mýtus podľa neho nemôže byť predmetom, pojmom ani ideou – je systémom komunikácie, prostredníctvom ktorého sa niečo odkazuje.⁴⁵ Ďalším dôležitým poznatkom, ktorý Barthes zdôrazňuje je, že mýtus je *REČ* a preto môže byť mýtom čokoľvek, pričom mýtus sám seba

40 Tamže.

41 BARTHES, R. *Mytologie*, s. 121.

42 Tamže.

43 Tamže.

44 Tamže.

45 Tamže, s. 107.

nedefinuje prostredníctvom predmetu svojho odkazu ale tým, *AKÝM SPÔSOBOM* tento odkaz vyslovuje.⁴⁶

Textová zložka scénického diela je takisto tvorená jazykom a zároveň príbehom, preto zo znakového systému, ktorý Barthes odhaľuje v štruktúre mýtu čerpá svoju legitimitu aj divadlo. Text – dráma je odkazom na udalosti, charaktery, skúsenosti, jednoducho odkazom na akékoľvek mimézis života, ktorý svojmu percipientovi interpretuje v deformovanej – t.j. umeleckej podobe.

Scénické umenie je aj z tohto uhla pohľadu systém, ktorý na komunikáciu využíva rovnaké prostriedky ako mýtus a rituál. Podľa amerického profesora divadelných štúdií Eli Rozika je divadlo špecifické médium obsahujúce systém ikonického označovania a komunikácie. Podľa neho divadlo ako médium odkazuje na materiálne elementy, ktoré umožňujú vytvoriť systém signifikácií tak, aby ich percipient dokázal vnímať ako formu komunikácie. V tomto zmysle je možné považovať za médium aj samotný jazyk od momentu, odkedy komunikuje prostredníctvom kombinácie zvuku a grafickej formy v jeho tlačenej podobe. „Základnou jednotkou divadla je obraz, ako základná jednotka signifikácie, v ktorej je vtlačená (imprint) a ktorá zároveň aj odkazuje na nejakú skutočnosť, preto inak by to bol len nehmotný výtvor predstavivosti prostredníctvom, ktorého by nebolo možné komunikovať. Tento vtlačený obraz (imprinted image) sa nazýva ‚ikonický znak‘. Pod médium môžeme v tomto prípade rozumieť systém označovania vecí. Tento ikonický systém v sebe zhrňa aj ďalšie podoblasti okrem divadla – výtvarné umenie, film, bábkové divadlo. Prostredníctvom média divadla sme schopní opísať fiktívne svety najmä prostredníctvom vtlačených obrazov – tzn. ‚obrazov charakterov postáv vtlačených do tiel hercov.‘⁴⁷

A nielen prostredníctvom nich. Vtlačený obraz, je možné vložiť ako odkaz do akejkoľvek situácie na scéne, akéhokoľvek charakteru na scéne, ale aj do výtvarnej alebo hudobnej zložky scénického diela.

Jan Koster v štúdiu *Ritual performance and the politics of identity* využil podobnosť jazyka a rituálu k tomu, aby rituál definoval. Rituál je pre neho zaujímavý ako bohatá oblasť ľudského sebavyjadrenia a jeho hlbšie pochopenie by mohlo pomôcť, ako sám tvrdí, objasniť základné informácie o ľudskej prirodzenosti: „To, čo odlišuje umenie a rituál od jazyka je, že syntax jazyka je univerzálna a je záležitosťou biologickej potreby, zatiaľ čo ‚syntax‘ umenia a rituálu je skôr konvencionálna, a teda nie je záležitosťou biologickej potreby, ale socio-

46 Tamže.

47 Tamže s. 19.

kultúrnej a estetickej preferencie. To je tiež dôvodom, pre ktorý syntax prirodzeného jazyka môže byť študovaná z hľadiska individuálnej psychológie, ale aj z hľadiska biologickej ontogenézy. Oproti tomu, rituál, patrí k určitej ľudskej kultúre a zahŕňa v sebe sociálnu psychológiu, bez ohľadu na to, aké výhody z toho plynú pre jednotlivca.⁴⁴⁸

Záver

V závere predloženej štúdie môžeme konštatovať, že všetky snahy divadelných tvorcov v období reformy scénického umenia na prelome 19. a 20. storočia smerujú k jednému spoločnému výsledku, a tým je prinavrátiť divadlu charakter kolektívne zdieľanej udalosti. Tento spôsob mal zabezpečiť obnovenie komunikačného spojenia medzi obecnstvom a interpretmi a mal vytvoriť priestor k spolu-podieľaniu sa hercov aj divákov na témach, ktoré sa v spoločenstve aktuálne riešia, alebo na ktoré je potrebné poukázať. Týmto spôsobom vzniká takisto priestor na to, aby bolo možné identifikovať a reflektovať problémy alebo potreby spoločnosti, a podobne ako v rituáloch – vyslať impulz k náprave v podobe zdieľania dôležitých tém prostredníctvom percepcie scénického diela. Ako doklad týchto snáh môžeme uviesť všetky dôležité zmeny, ktoré v divadle v období prvej a druhej divadelnej reformy nastali: v prvom rade sa zrušila štvrtá stena a priestor sa otvoril smerom k divákovi; javisko a hľadisko spojil jednotný priestor – štúdio, v ktorom nie je jasne špecifikovaná hranica, ktorá by vyvýšením oddeľovala pódium od miesta určeného pre divákov; z diváka – pozorovateľa sa stáva divák – účastník; vznikajú nové herecké techniky, nové scénické žánre, nové interpretačné formy. Všetky tieto aspekty smerujú k tomu, aby sa v divadle obnovila participácia.

Text vznikol v rámci doktorandského štúdia na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

RHYTHM, EMOTION, THEATRE

The study focuses on the penetration of ritual elements into contemporary performance art. Reflection of the discussed topics focuses on the period of modernism and postmodernism in

48 KOSTER, J. *Ritual performance and the politics of identity*, s. 3. [online] . [cit. 2017-01-13] Dostupné z: <http://odur.let.rug.nl/~koster/papers/JHP.Koster2.Edit.pdf>. [preklad z eng]

a Western cultural context, while the documentation of phenomena is based primarily on the theatrical experiments of the creators of the first and second theatrical reforms.

BIBLIOGRAFIA

AL-HAIDARI, Ali. *Meaning, Origin and Functions of Myth: A Brief Survey*. Dostupné na internete:

https://www.researchgate.net/publication/265749139_Meaning_Origin_and_Functions_of_Myth_A_Brief_Survey.

ARISTOTELES. *Poetika*. Praha : Orbis, 1962. 100 s. ISBN 11-009-62.

ARTAUD, Antonin. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : TÁLIA-press, 1993. 147 s. ISBN 80-85718-06-5.

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha : DOKOŘÁN, 2004. 170 s. ISBN 80-86569-73-X.

BENEDEK, Mathias. *Physiological correlates and emotional specificity of human piloerection*. Dostupné na internete:

[https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/S0301051111000093?](https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/S0301051111000093?token=88A2BE655FD0AA8ADD3888D88624C23D21C95DD9B0DAF7D8AAD633C332259246D808396B50454DCCA8331F39922B3AAD)

[token=88A2BE655FD0AA8ADD3888D88624C23D21C95DD9B0DAF7D8AAD633C332259246D808396B50454DCCA8331F39922B3AAD.](https://reader.elsevier.com/reader/sd/pii/S0301051111000093?token=88A2BE655FD0AA8ADD3888D88624C23D21C95DD9B0DAF7D8AAD633C332259246D808396B50454DCCA8331F39922B3AAD)

BENOIST, Luc. *Znaky, symboly a mýty*. Praha : Viktoria publishing a.s., 1995. 122 s. ISBN 80-85865-49-1.

BOGARD, Anne – LANDAU, Tina. *Úhly pohledu*. Praha : Divadelní ústav : Divadlo Archa, 2007. 205 s. ISBN 978-80-7008-210-2.

BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelní reforma*. Praha : Divadelní ústav, 1993. 171 s. ISBN – 80-7008-037-X.

BUDIL, Ivo T. 2003. *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003. s. 253. ISBN: 8072543210.

CAMPBELL, Joseph. *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016. 287 s. ISBN 987-80-257-1904-6.

ČERNÝ, Jiří – Holeš, Jan. *Sémiotika*. Praha : Portál 2004. 368 s. ISBN 978-80-717-8832-4.

ELIADE, Mircea. *Iniciace, rituály, tajné společnosti, mystická zrození*. Brno : Computer Press, 2004. 213 s. ISBN 80-722-6901-1.

FEDEŠOVÁ, Janka. *Herecko-pedagogické a režijné vedenie herca v procese tvorby inscenácie: dizertačná práca*. Banská Bystrica : AU, 2016.

FREUD, Sigmund. 2015. *Totem a tabu*. Bratislava : Európa, 2015. 168 s. ISBN 978-80-89666-16-4.

- FÜRSTOVÁ, Mária – TRINKS, Jürgen. 1998. *Filozofia*. Bratislava : MEDIA TRADE, spol. s.r.o., 317 s. ISBN 80-08-02744-4.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kaligram, 1999. ISBN 80-7149-276-0
- HRONSKÝ, J.C. *Jozef Mak*. Bratislava : Tatran, 1969.
- JUNG, Carl Gustav – KERÉNYI, Karl. *Věda o mytologii*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1995. 231 s. ISBN 80-85880-06-7.
- JUNG, Carl Gustav. *Archetypy a nevědomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 437 s. ISBN 80-85880-16-4.
- KAŠČÁK, Ondrej. Význam a miesto rituálov v pedagogickej teórii a praxi. In *Pedagogická orientace*, 2009, roč. 19, č. 2, s. 38-52. ISSN 1211-4669.
- KEMP, Rick. *Devising – Embodied Creativity in Distributed Systems*. In *The Routledge Companion to Theatre, Performance, and Cognitive Science* Routledge. Dostupné na internete: <https://www.routledgehandbooks.com/doi/10.4324/9781315169927-5>.
- KNOPOVÁ, Elena. *Chudoba ako divadelne zachytený stav mnohorakej krízy*. In *Zborník referátov z XII. Medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2015. 359s. ISBN 978-80-89555-60-4.
- KNOPOVÁ, Elena. *Postavenie a metódy režiséra v autorskom divadle – Andrej Kalinka a Med a prach*. In *Zborník referátov z XII. Medzinárodnej Banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici. 2016. 221s. ISBN 978-80-89555-68-0.
- KOMPIŠ, Martin. *Otázka prelínania subjektivity a intersubjektivity*. In *Povaha súčasnej filozofie a jej metódy*. Bratislava: Filozofický ústav SAV, 2013. s.52-60. ISBN 987-80-970494-5-4.
- KOVÁČ, Ladislav. *Closing Human Evolution: Life in the Ultimate Age*. Dostupné na internete: <http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/filozofia/2016/3/248-251.pdf>.
- KOVÁČ, Ladislav. *O zmysle ľudského života*. Krásno nad Kysucou : Kaligram, 2018. 90 s. ISBN 978-80-89916-30-6.
- LEHMAN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 355 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Myšlení přírodních národů*. Liberec : Dauphin, 1996. 365 s. ISBN 800-901842-9-4.

- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Mýtus a význam*. Bratislava : Archa, 1993. 56 s. ISBN 80-7115-052-5.
- MAY, Rollo. *Túžba po mýtoch*. Bratislava : IKAR, 2007. 293 s. ISBN 978-80-551-13378-4.
- MORIN, Edgar. *Věda a svědomí*. Brno : Atlantis, 1995. 133 s. ISBN 80-7108-108-6.
- NUSKA, Bohumil. *Rytmus, tvorba, divadlo, I. díl*. Praha : Pražská scéna, 2013. 198 s. ISBN 978-80-86102-76-4.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5.
- PERNICA, Alexej. *Mýtové kořeny dramatických postav*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění, 2003. 70 s. ISBN 80-85429-75-6.
- PIAGET, Jean. *Psychologie inteligence*. Praha : Portál, 2009. 163 s. ISBN 80-7178-309-9.
- ROZIK, E. *The roots of Theatre: Rethinking rituals and other theories of origin*, Iowa : Iowa Press, 2002. 362 s. ISBN 0-87745-817-0.
- RUMÁNEK, Ivan. *Japonská dráma nó. Žáner vo vývoji*. Bratislava : Veda, 2010. 459 s. ISBN 978-80-224-1148-6.
- SCRUTON, Richard. *Průvodce inteligentního člověka po moderní kultuře*. Praha : Academia, 2003. 210 s. ISBN: 80-2001-076-9.
- SCHECHNER, Richard. *Performancie, teorie, praktiky*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009. 341 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SCHECHNER, Richard. *The Performance theory*. London : Routledge, 2003, 407 s. ISBN 0-203-44047-1.
- SOFOKLES. *Král Oidipús*. Praha: Artur, 2010. D, sv. 65. ISBN 978-80-87128-34-3. A.
- SWALE, Jessica. *Drama games for devising*. London : NHB, 2012, 122 s. ISBN 978-84842-037-3.
- TURNER, Victor. *Průběh rituálu*. Brno : Computer Press, 2004. 193 s. ISBN 80-7226-900-3.
- VAN GENNEP, Arnold. *Přechodové rituály*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 179 s. ISBN 80-7106-178-6.
- VAŠAŠOVÁ, Zlata. *Tvorivá osobnosť a kognitívne procesy*. In: *Človek v spoločnosti, I. časť : Človek v edukačnom prostredí*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2007, s. 140-161. ISBN 978-80-8083-423-4.
- VEDRAL, Jan. *Dramatur a dramatik*. Praha : Větrné mlýny, 2018. 416 s. ISBN 980-807443-332-0.

VEDRAL, Jan. *Horizont události*. Praha – Bratislava : Pražská scéna; Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015. ISBN 978-80-86102-95-5.

WELSCH, Wolfgang. *Naše postmoderní moderna*. Praha : Zvon, 1994. 197s. ISBN 80-7113-104-0.

ZEAMI, Motokyjo. *Poučení hercům*. Praha : KANT, 2016. 154s. ISBN 978-80-7437-8.

ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha : Panorama, 1986. 403s.

Kontakt:

Petra Kovalčíková

Akadémia umení v Banskej Bystrici, fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

974 01 Banská Bystrica

e-mail: pkovalcikova@gmail.com

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémia umení v Banskej Bystrici

© Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2019

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS
číslo 2/2019, 6. Ročník

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej
Bystrici

Redakčná rada:

doc. Mgr.art. Matúš Ol'ha, PhD. – predseda

prof. PhDr. Oliver Bakoš, CSc.

doc. PhDr. Michal Babiak, PhD.

Mgr. Peter Himič, PhD.

PhDr. Elena Knopová, PhD.

PhDr. Silvia Kováčiková, ArtD.

PhD., Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Číslo zostavil a zredigoval: Mgr.art. Jakub Mudrák

Grafický návrh: Filip Sirotiar

Príspevky prešli recenzným konaním

Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú
správnosť

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X