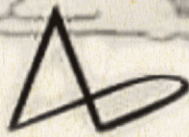


ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2024, roč. 10, č. 1-2



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

Revue pre teóriu a dejiny divadla

Ročník 10 – 2024 – Číslo 1-2

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

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

Číslo zostavil a zredigoval: Mgr. art. Peter Galdík

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

Grafické spracovanie: Martina Ondovová

Príspevky prešli dvojitém recenzným konaním

Autori jednotlivých štúdií sú zodpovední za ich obsahovú a jazykovú správnosť

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Štúdie

JAROSLAVA SISÁKOVÁ: Otázky historických reálií vedúcich k vzniku
Ukrajinského národnostného divadla v Prešove **3**

LUCIA KATRENIÁK RAKÚSOVÁ: Divadelné hry Viliama Klimáčka
(*Hypermarket a Komunizmus*) inscenované na slovenskom a českom
javisku v rokoch 2004 - 2018 **15**

PETER GALDÍK: Dramatik Paweł Demirski a tematický svet jeho textov **31**

KEVIN IVANKO: Technika Daria Fo a jeho spolupráca s Frankou Rame **68**

OTÁZKY HISTORICKÝCH REÁLIÍ VEDÚCICH K VZNIKU UKRAJINSKÉHO NÁRODNOSTNÉHO DIVADLA V PREŠOVE

Mgr. art. Jaroslava Sisáková

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zameriava na čiastkové otázky historického kontextu vedúceho k založeniu Ukrajinského národnostného divadla v Prešove – konkrétne na problémy samotnej definície rusínskeho národa a jeho pozície v rámci Československa (obdobie prvej republiky 1918 - 1938), socio-ekonomický život Rusínov vo víre historických udalostí a politický pragmatizmus oproti vzletným myšlienkam národa a národného rozkvetu.

Kľúčové slová: Rusíni, Československo, Ústava, Podkarpatská Rus, Ukrajinské národnostné divadlo.

Abstract: The article deals with partial aspects of historical contexts which led to founding of Ukrainian national theatre in Prešov – especially the problems with definition of Ruthen nation itself, its status within Czechoslovakia (period of the First Republic 1918 - 1938) , socio-economical base of Ruthens in whirlwind of historical occurrence and political pragmatism versus deep idealism of national thriving.

Key words: Ruthenians, Czechoslovakia, Constitution, Subcarpathian Rus, Ukrainian National Theatre.

Úvod

Pokúsme sa aspoň v krátkosti opísať širší historický kontext, ktorý mal vplyv na následné úvahy o vzniku Ukrajinského národného divadla (ďalej len UND). Tento historický kontext je, samozrejme, príliš mnohovrstevný, a preto ho ani táto štúdia nemá ambíciu analyzovať do všetkých podrobností. Predovšetkým je však nutné zdôrazniť, že okolnosti, ktoré nakoniec viedli ku vzniku UND, vyvstali zo zmien, ktoré je možné nazvať geopolitickými. Geopolitický posun daný priebehom a ukončením prvej svetovej vojny priniesol výzvy do

budúcnosti a aj svetová politika sa pokúšala riešiť tieto výzvy použitím pojmu „národ“ v štátotvorných a štátoprávnych úvahách. Nižšie uvedené reálie môžu dobre ilustrovať, aké ťažkosti sprevádzali definovanie Rusínov ako národa. Popri geopolitických (mocenské záujmy víťazov prvej svetovej vojny) a lokálne politických (napríklad vznik lokálnych rusínskych „národných rád“ s rôznym svetonázorom), to boli právne (napr. vzťah Československého práva k Rusínskemu národu), kultúrne (napr. jazyková roztrieštenosť) a socio-ekonomické aspekty. Už z vyššie uvedeného je možné odvodiť minimalistický záver – že k vzniku UND viedla kľukatá, dlhá a náročná cesta.

Vznik Ukrajinského národnostného divadla

Hovoriť o historických reáliách vzniku Ukrajinského národnostného divadla (ďalej len UND) znamená zároveň hovoriť o množstve problémov sprevádzajúcich definíciu rusínskeho, či ukrajinského, prípadne ruského národa na východnom Slovensku a Podkarpatskej Rusi. Táto téma vzbudzuje aj dnes nemalé vášne.¹ Zároveň nie je nutné prepadnúť mylnej domnienke, že „rusínsky-ukrajinský“ problém s definíciou je niečím výnimočným.² Aby sme nezachádzali príliš ďaleko do minulosti, skúsme podať krátky výklad k ťažkostiam, ktoré sprevádzali rusínsku otázku v závere prvej svetovej vojny a v počiatkoch Československa. Ak si uvedomujeme historicky veľmi zaujímavú situáciu, keď sa krajanské spolky vystažovalcov stali čímisi ako politickou reprezentáciou toho ktorého národa, dostávame sa k požiadavke Amerikanskej narodnej rady Uhro-Rusínov (ďalej len ANRUR), ktorá bola vznesená prostredníctvom Grigorija Žatkoviča na úrad prezidenta T. W. Wilsona. 21. októbra 1918 sa Žatkovič stretol práve s prezidentom Wilsonom. Požiadavka predstavovala hneď niekoľko možností riešenia rusínskej otázky, pričom boli odmietnuté požiadavky na zvrchovaný štát, aj na autonómiu v rámci Uhorska, v prípade, že by bolo zachované.³ Toto je, samozrejme, značné zjednodušenie, avšak v pohnutej dobe boli tieto záležitosti veľmi zložité. Obdobne napríklad ťažkosti vzniku Československa.⁴ Vráťme sa späť k stretnutiu Žatkoviča s Wilsonom. Wilson mu navrhol spojenie Rusínov s niektorým zo slovanských národov. Po stretnutí Žatkoviča

¹ Porovnaj: PUKAN, M. *V premenách času. Ukrajinské národné divadlo*. Prešov : Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov, 2007, s. 9. Autor cituje vedúcu rusínsku osobnosť V. Turoka, ktorý vyžadoval jasný dištanc Rusínov od „biľakovských štátnych a straníckych ukrajincov.“

² Porovnaj: BIĽÁK, V. *Pravda zostala pravdou*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1974, s. 30. „Teda nielen buržoázne vlády predmníchovskej republiky, ale ani prezidenti neuznávali Slovákov za národ. Dokonca aj našej strane to chvíľu trvalo, kým si urobila jasno v tejto dôležitej otázke.“

³ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010, s. 66.

⁴ RYCHLÍK, J. *Češi a Slováci ve 20. století. Česko-slovenské vztahy 1915-1945*. Praha : Vyšehrad, 2012, s. 20.

s Masarykom bolo úsilie vedené práve k spojeniu Podkarpatskej Rusi s Československom. Tu je nutné zdôrazniť, že ANRUR požadoval, aby sa súčasťou podkarpatského autonómneho celku stali aj regióny Abov, Spiš, Šariš a Zemplín. Nakoniec, v Spojených štátoch došlo k celorusínskemu plebiscitu, kde sa potrebná väčšina vyjadrila v prospech pripojenia.⁵ „Politická podstata“ rusínstva čoskoro preukázala, že ešte nestojí na dostatočne silných základoch. Rusínskych politických zoskupení v Panónii bolo viacero – „každý“ chcel mať vlastný smer. Pre dokreslenie je však vhodné uviesť niekoľko faktov. 8. novembra 1918 bola v Starej Ľubovni prostredníctvom zástupcov rusínskych obcí zvolená Ruská národná rada vedená E. Nevickým. V ten istý deň bola v Jasine zvolená Huculská národná rada, ktorá dokonca vyhlásila tzv. Huculsku republiku. V Užhorode bola zvolená Uhro-ruská národná rada promaďarského zamerania v čele s A. Vološinom a S. Sabovom. Pod vedením J. Brajščaka vznikla v Chuste Národná rada. V obci Florynka bola vyhlásená Republika Lemkov. Vráťme sa však k staroľubovnianskej Rade. 19. novembra presunula svoje sídlo do Prešova, pričom ju ovládla skupina okolo Antona Beskyda. Táto skupina si zvolila realistickú, pročeskoslovenskú orientáciu a skupina ukrajínofilov okolo Nevického bola vytlačená. Vo výsledku odpadli aj rusofilské úvahy, keďže v Rusku prebiehala bolševická revolúcia.⁶ Dôležité je, že 8. mája 1919 sa v Užhorode zišli delegáti z týchto troch národných rád, teda prešovskej, chustskej a užhorskej, a vytvorili Centrálnu Ruskú Národnú Radu (CRNR).⁷

Zjednodušene je možné politicko-sociologickú inklináciu rusínskeho národa definovať troma smermi. Veľkoruský (ruský), ktorý Rusíni zväzovali predovšetkým s pravoslávnu vierou ako nedeliteľnou súčasťou.⁸ V tomto prelomovom období veľkoruské kruhy užívali tradičnú propagandu ruského imperializmu – významná zmena propagandizmu v prospech marxisticko-leninskej teórie mala ešte len nastať. Ďalším smerom bol maloruský (ukrajinský), ktorý konštatoval, že Rusíni a Ukrajinci sú jeden a ten istý národ. Nešlo teda len o tézu politickej jednoty týchto dvoch národov. Podstatou smeru bola predstava potreby vlastného maloruského štátu.⁹ K tomuto uvádzame, že veľmi podobné úvahy a ťažkosti sprevádzali aj definíciu československého národa – jeden československý národ? Česko-slovenský? Alebo česká vetva a slovenská vetva československého národa? Svojbytný český a svojbytný slovenský národ? Prirovnanie je na mieste. Tretím smerom bol rusínsky, ktorý definoval Rusínov ako vetvu slovanského národa a bol najrozšírenejší na území severovýchodného Slovenska

⁵ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010, s. 66.

⁶ Tamže, s. 67.

⁷ RAUCH, L. *Postavení Podkarpatské Rusi v Československu, jeho právní úprava 1918-1939 : diplomová práca*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, Právnická fakulta, 2021, s. 35.

⁸ Tamže, s. 26.

⁹ Tamže, s. 26.

a Podkarpatskej Rusi. Najviac sa o tento smer zasadzoval gréckokatolícky klérus.¹⁰

12. januára 1919 sa československé vojsko dostalo k Užhorodu, avšak ďalej nepostupovalo. Prehlásenie T. G. Masaryka, že „vojensky obsadí Podkarpatskú Rus jedine po schválení mocnosťami Dohody, poprípade, ak si to obyvateľstvo bude veľmi žiadať“¹¹, je síce vágne a zdanlivo vyhýbavé, avšak hlboko poplatné dobe a vtedajšej situácii. Prešovská rusínska rada pohotovo reagovala uznesením o pripojení Podkarpatskej Rusi k Československu a československá vláda vyslala A. Beskyda na mierovú konferenciu v Paríži. Skupina ukrajínofilov okolo bratov Brajščakovcov, Nevického a Štefana Kločuraka zvolala v Chuste zhromaždenie, kde ľuďom predstavila spojenie s Ukrajinou ako najlepšie možné riešenie – sľúbili pôdu každému bezzemkovi a spoločné užívanie prírodného bohatstva, kde „všetko bude patriť všetkým.“¹² Je nutné si uvedomiť, že vyššie uvedené bolo súčasťou úvahy, kam vlastne patria podkarpatskí Rusíni, keďže sľuby ukrajínofilov neboli akýmisi klasickými „predvolebnými sľubmi,“ boli to totiž heslá vychádzajúce z boľševickej interpretácie marxistickej filozofie, ktorá bola samozrejme veľmi poplatná potrebe jednoduchých hesiel a jednoduchých úvah. Protokol zo zhromaždenia v Chuste sa nezachoval, bol „rekonštruovaný“ na základe svedectva J. Brajščaka v cele NKVD (Narodnyj komissariat vnutrennich del v Sovietskom zväze) v roku 1944 (čiže v dobe, kedy bolo NKVD vedené L. P. Berijou) – a teda tento protokol vznikol za účelom podpory pripojenia Podkarpatskej Rusi k Sovietskemu zväzu.¹³

Roku 1918 bola však medzinárodná situácia naklonená pripojeniu Podkarpatskej Rusi k Československu – nakoniec, mierovej konferencie v Paríži sa za amerických Rusínov zúčastnil Žatkovič, za „pročeskoslovenskú“ skupinu Beskyd. Založili spolu Ruskú komisiu, ktorá mala „zastupovať všetkých Rusínov.“ Vo výsledku, po rôznych peripetiách (nároky Rumunov, Maďarov a ruských boľševikov), došlo začiatkom júna 1919 k vyhláseniu diktatúry vojenskej správy, ktorú zaistovalo československé vojsko pod velením francúzskeho generála, pričom 1. augusta tohto roku už bola v Užhorode zriadená Civilná správa pre organizáciu kraja vedená Janem Brejchou – Brejcha bol de iure podriadený ministerstvu vnútra, de facto francúzskemu generálovi Hennocqueovi. Veľa ťažkostí vyriešila Saintgermainská mierová zmluva, ktorou bola Podkarpatská Rus začlenená do Československa.¹⁴ Skúsme si najprv povedať o ekonomicko-sociálnych pomeroch, ktoré v regióne na počiatku panovali. Než sa snažiť vylíčiť strohé čísla,

¹⁰ Tamže, s. 26.

¹¹ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010, s. 69.

¹² Tamže, s. 69-70.

¹³ Tamže, s. 70.

¹⁴ Tamže, s. 72-74.

uved'me radšej svedectvá Ludvíka Svobodu, neskoršieho prezidenta ČSSR, ktorý na Podkarpatskej Rusi strávil nejaký čas služobne. Píše napríklad, že „...život se tu ještě setrvačností odvíjel jako kdysi v ospalých haličských provinciích za starého Rakouska...“ d'alej píše „...v krčmě se pilo do němoty. Ulice v Užhorodě byly většinou ještě prašné a hrboлатé, s připláclými, ukoptěnými domky, zatuchlými krámky, do nichž se vcházelo po dvou po třech schudcích...“ a „...v centru města se však již zvedaly moderní budovy, banka, sokolovna, divadlo, obchodní dum, gymnázium i činžáky, jako v kterémkoli jiném větším městě ve vnitrozemí Čech nebo i Slovenska.“¹⁵ Tento popis skromných pomerov uvádza rámec socio-ekonomických podmienok. Uved'me aj to, ako Svoboda videl vplyv armády na zlepšovanie pomerov: „Podkarpatská Rus procitla ze staleté zanedbanosti a armádě přitom okolnosti naprosto přirozeně přisoudily úkol pomáhat její civilizaci na nohy (...) takový vesnický chlapec když rukoval, jel někdy poprvé v životě vlakem (...) když se pak chlapeci vrátili z vojny do svých domovu, získali si vážnost (...) stalo se třeba, že si vojnou poučený mládenec postavil v chalupě komín a rozezlení sousedé mu ho zbourali, protože podle jejich svatosvatého přesvědčení v komíně skučí bosorky.“¹⁶ Tu je potrebné sa zamyslieť – je totiž otázkou, nakoľko boli dané pomery špecifické pre región Podkarpatskej Rusi. Je zrejme, že podobné skúsenosti by L. Svoboda mohol získať aj v rôznych rurálnych regiónoch Slovenska, napríklad v predvojnovvej Snine, a tým sa myslí obdobie pred druhou (sic!) svetovou vojnou.¹⁷ Bolo by možné namietnuť, že v „civilizovanejších“ regiónoch to takéto „zlé“ nebolo, avšak, ide o to, v akom relatívnom pomere je vyspelá, resp. vyspelejšia časť obyvateľstva voči menej vyspelej, ktorú spravidla definoval aj ekonomický nedostatok. Z dôvodu ilustrácie uved'me: Roku 1968 (sic!) vysielala Československá televízia reportáž o nízkej životnej úrovni na Kysuciach. Reportér túto reportáž označil za alarmujúcu, pričom V. Biľak sa k všeobecnému pohoršovaniu vyjadril takto: „Ta kysucká relácia vyvolala mnoho křiku a nervozity. Mohli by sme si položit otázku: Naozaj sa o tomto nevedelo? Žiaľ, máme aj horšie miesta. Keď táto relácia vyvolala toľko vzruchu, čo by sa asi stalo, keby televízia priniesla pravdivú reláciu napríklad z Uličsko-Ubl'anskej doliny?“¹⁸ Na tomto mieste je vhodné tiež zdôrazniť, že Uličsko-Ublianska dolina bola a je z drvivej väčšiny rusínskym regiónom.

Potom, čo sa Podkarpatská Rus stala pevnou súčasťou Československa, bolo nutné túto skutočnosť následne vnieť do legislatívy. Rusíni požadovali zvláštnu ústavu Podkarpatskej Rusi,

¹⁵ SVOBODA, L. *Cestami života I*. Praha : Orego, 1996, s. 10.

¹⁶ Tamže, s. 10-II.

¹⁷ JAFFARSKI, 2013. Budovanie Sniny (1952). *Youtube* [online]. [cit 2024-01-15]. Dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=GYNqXnzKQgU>.

¹⁸ BIĽAK, V. *Pravda zostala pravdou*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1974, s. 63.

všeobecné volebné právo (aj pre ženy), rozvoj rusínskeho jazyka, vznik autonómnej zemskej banky, širokú náboženskú slobodu a ďalšie záležitosti predovšetkým sociálno-hospodárskeho charakteru. S niektorými aspektmi sa československý establishment vysporiadal ústavnou premisou, kde sa československým národom označil ľud českých zemí, Slovenska a Podkarpatskej Rusi.¹⁹ Tu je vhodné sa zamyslieť nad komplikovanosťou definície československého národa – a predovšetkým, ako sa Rusíni stali de iure „Čechoslovákmi.“ Československo vznikalo vo veľmi zložitom období a svet sa musel s novým poriadkom vysporiadať. Právny rámec usporiadania sveta musel nutne v mnohých aspektoch naraziť na limity reality. Začlenenie Rusínov do „československého národa“ teda v tú chvíľu iste nebol hlboko premyslený krok, skôr okamžitá nutnosť reagovať na pripojenie Podkarpatskej Rusi k štátu – keďže v úprimnom idealizme T. G. Masaryka sa kládla predstava, že Československý štát patrí Čechoslovákovi, nikomu inému. A teda, zatiaľ čo problematika menšín bola riešená v rôznej miere parciálnymi riešeniami (čo nakoniec spoluvytváralo „nemecký problém“), nebolo možné zároveň priznať Podkarpatskej Rusi budúcu autonómiu, a zároveň Rusínov klásť na úroveň menšiny.

Československá reprezentácia to vyriešila pragmaticky – ústavne garantovala Podkarpatskej Ukrajine autonómiu, avšak bez určenia konkrétneho časového rámca.²⁰ Na tomto mieste však uveďme legislatívne predpoklady týkajúce sa úradného jazyka v Podkarpatskej Rusi. Do náležitého vyriešenia jazykovú otázku garantovalo ustanovenie § 6 jazykového zákona, ktorý na území celej Podkarpatskej Rusi zavádzal možnosť používania „rusínskeho“ jazyka pri jednaní s úradmi.²¹ Pre túto stať je však dôležitý fakt, že prvorepublikové právo tápalo v otázke jednotného označenia tohto jazyka – čo bolo dané aj skutočnosťou, že sa nikdy nezišiel snem, ktorý by to bol vyriešil, a k tomu v Podkarpatskej Rusi bolo mnoho dialektov.²² Na tomto mieste je vhodné v krátkosti predstaviť aj legislatívne procesy súvisiace so začlenením Podkarpatskej Rusi do Československa. V novembri 1919 došlo k prijatiu tzv. Generálneho štatútu pre organizáciu a administráciu Podkarpatskej Rusi (ďalej len Generálny štatút), ktorý riešil otázku územného vymedzenia, jazykovú a školskú otázku a otázku názvu a administrácie. Dokument nebol Žatkovičom prijatý kladne, vadila predovšetkým funkcia administrátora, ktorý bol nezávislý na Rusínoch a obmedzoval právomoc guvernéra. Žatkovič bol menovaný predsedom tzv. Autonómneho direktória, ktoré zahájilo činnosť 6. decembra roku 1919. Toto direktorium však malo poradný

¹⁹ HUBENÝ, D. *Podkarpatská Rus v československé ústavě a na Ústavním soudu*. In SKŘEJPKOVÁ, P. *Právněhistorické studie*. 2021, 51/2. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2021, s. 75.

²⁰ Tamže, s. 87.

²¹ Tamže, s. 78.

²² Tamže, s. 78-79.

charakter, reálnu exekutívu držal administrátor Jan Brejcha.²³ Rusínska strana mala mnoho výhrad, zatiaľ čo Praha obhajovala svoje stanovisko. Okrem iného, Praha argumentovala nevyspelosťou obyvateľstva. Žatkovič podal vo funkcii demisiu (o tomto ďalej v texte), čoskoro na to bola prijatá Ústava Československa.²⁴ Otázku Podkarpatskej Rusi riešilo ustanovenie § 3 (Hlava prvni: Všeobecná ustanovení). Odsek 2 ustanovenia § 3 je akoby predobrazom peripetií následnej právnej teórie a politickej praxe. Už to, že tento odsek priznáva Podkarpatskej Rusi štatút samosprávneho územia, ktorému bude priznaná čo najširšia autonómia, avšak zlučiteľná s jednotnosťou Československej republiky. Odsek 3 ustanovenia § 3 priznáva Podkarpatskej Rusi vlastný snem. Právna zaujímavosť je obsiahnutá v odseku 4 ustanovenia § 3, ktorý definuje právomoci snemu bližšie. Snem je príslušný uznášať sa vo veciach jazykových, náboženských, vyučovacích, veciach miestnej správy, ako aj v iných veciach, ktoré by naň preniesli zákony Československej republiky. Zákony takto uznesené sa vyhlasujú vo zvláštnej zbierke, a to vtedy, ak s nimi prezident Československej republiky svojim podpisom vyjadrí súhlas (sic!).²⁵ Tu je možné zdôrazniť faktickosť autonómie, keď je oklieštená aj de iure. Odsek 6 ustanovenia § 3 stavia do čela Podkarpatskej Rusi guvernéra, ktorého menuje prezident republiky na návrh vlády.²⁶ Je potrebné si uvedomiť, že rusínski predstavitelia s týmto nemohli byť spokojní. Celkom iste neočakávali plnenie nemožného – nakoniec, sami si uvedomovali, že v predbežných rozhovoroch papier zniezol veľa, avšak politická prax dokáže byť veľmi prozaická. Predovšetkým, už od počiatku roku 1920 sa pracovalo na Zákone o autonómii Podkarpatskej Rusi – vzniklo hneď niekoľko verzií, za vládu, za rusínsku reprezentáciu, za prezidentskú kanceláriu. Verzie sa nutne líšili v štátoprávnych otázkach, zhodli sa len vo veci počtu rusínskych reprezentantov v Národnom zhromaždení (9 poslancov a 4 senátori) a počtu poslancov v autonómnom sneme (45). Prijatiu tohto zákona bránilo mnoho objektívnych príčin, a teda bolo odsunuté na neurčito.²⁷ Štatutárna otázka Podkarpatskej Rusi sa riešila revíziou Generálneho štatútu, úprava z apríla 1920 ustanovila predovšetkým zmeny kozmetického charakteru. Napríklad, počítala s ustanovením guvernéra, viceguvernéra a Guberniálnej rady. Avšak, dôležité je, že úrad viceguvernéra

²³ RAUCH, L. *Postavení Podkarpatské Rusi v Československu, jeho právní úprava 1918-1939 : diplomová práce*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, Právnická fakulta, 2021, s. 41-42.

²⁴ Tamže, s. 43.

²⁵ Ústavní zákon č. 121/1920Sb. z a n. Ústavní listina Československé republiky.

²⁶ Tamže.

²⁷ RAUCH, L. *Postavení Podkarpatské Rusi v Československu, jeho právní úprava 1918-1939 : diplomová práce*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, Právnická fakulta, 2021, s. 45-46.

bol de facto nástupníckym orgánom predošlého úradu administrátora, ktorý bol zrušený, a teda mal aj vyššiu reálnu moc než de iure vyššie postavený guvernér, ktorý však mal predovšetkým reprezentatívnu funkciu. Bolo zrušené aj Autonómne direktorium v prospech Guberniálnej rady, ktorá zas mala mať najmä poradný charakter – a navyše nebola nikdy ani reálne ustanovená.²⁸ Tu je možné na konkrétnych prípadoch ozrejmiť prešibanosť dobového zákonodarstva, tak veľmi príznačnú pre éru „raných moderných demokracií.“ Napríklad, guvernér mal právomoc zneplatniť nariadenia viceguvernéra, ak mal pocit, že tieto nariadenia škodia Podkarpatskej Rusi. K uplatneniu tejto „právomoci“ si však musel zaopatriť schválenie československej vlády. Ďalej, Guberniálna rada mala pozostávať z desiatich členov (volených starostami obcí), ďalších štyroch členov menovala československá vláda a v čele rady mali stáť guvernér s viceguvernérom. Štatút však výslovne uvádzal, že rada jedná vo veciach predložených vládou, guvernérom či viceguvernérom, avšak v prípade nutnosti sa jej dobrozdanie nevyžaduje.²⁹ Ako už bolo spomenuté, Žatkovič v pozícii guvernéra podal demisiu, mal pocit, že tento akt pasívnej rezistencie dopomôže Rusínom k cieľu – k autonómii. Podával ju opakovane, keďže nebola prijatá – situácia však viedla k rokovaniam medzi ním, teda „Rusínmi,“ a vládou Československa. Tieto rokovania však boli z mnohých príčin pre Rusínov neúspešné.³⁰ Situáciu ohľadom autonómie najlepšie ilustruje memento Dr. E. Beneša: „Vláda československá nikdy na své závazky nezapomněla, nikdy na ně nezapomene, a to, co je mírových smlouvách, děj se co děj provede. Autonomie tak, jak se k ní republika Československá zavázala, a závazek ten i do své listiny ústavní pojala, bude v ne-daleké době prováděna, a to poctivě a důsledně, po dohodě s vámi všemi, krok za krokem...“³¹

Dovoľujeme si tvrdiť, že vyššie uvedené tvrdenie je typické pre Dr. E. Beneša³² a vysvetľuje veľa. V istej miere platí, že „prvá republika = Masaryk a Beneš,“ potom aj tento citát E. Beneša vysvetľuje postavenie Podkarpatskej Rusi v Československu. Vráťme sa k udalostiam po Žatkovičovej demisii. Žatkovič sa totiž vrátil do Spojených štátov amerických, kde vo svojom Otkrytie-Exposé byvšieho gubernátora Podkarpatskoj Rusi, o Podkarpatskoj Rusi, rozanalyzoval situáciu v Československu.³³ K právnej stránke veci je ešte možné uviesť, že dokonca aj Spoločnosť národov riešila otázku autonómie Podkarpatskej Rusi v Československu, je možné ako príklad uviesť prípad z roku 1932, kde si podala k Spoločnosti skupina okolo promad'arského

²⁸ Tamže, s. 46.

²⁹ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010, s. 79.

³⁰ Tamže, s. 79.

³¹ BENEŠ, E. *Podkarpatsko a jeho vztah k Československu*. 2. vydanie. Praha : Česká expedice, 1996, s. 23-24.

³² Porovnaj: napr. BENEŠ, E. *Paměti II. Od Mnichova k nové válce a novému vítězství*. 2. vydanie. Praha : Orbis, 1947, s. 505.

³³ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010, s. 80.

Rusína Michala Juhásza sťažnosť. Zvláštna komisia požiadavky prešetrila a záver vyšetovania bol diplomatický voči československej vláde – komisia predovšetkým ocenila otvorený prístup vlády voči vyšetrovaniu.³⁴

Ak chceme čiastočne rozobrať kultúrne a jazykové pomery Rusínov v Československu, uveďme napríklad, že došlo k založeniu Prosvity roku 1920, ktorá bola ukrajinského smerovania, v čele s J. Braščajkom ako predsedom. V počiatkoch Prosvity postupovalo ukrajinské vedenie opatrne, užívalo termíny „Rus´, Rus´kyj, Rusínsky, Rusín.“ Spoločnosť zakladala knižnice a vydávala publikácie. Až od 30. rokov začala otvorene deklarovať ukrajinskú jednotu. Tomuto smeru napomáhali aj komunisti – v júni 1924 konštatoval uznesením V. zjazd Kominterny, že „ukrajinské územia“ zabrané Poľskom, Rumunskom a Československom majú byť „navrátené sovietskej Ukrajine.“ Organizácia podkarpatských komunistov nemala vyhranený názor na národnostnú otázku a hájila internacionalizmus. Táto organizácia na zjazde prehlásila, že jazyková otázka pre ňu neexistuje, a jej členovia sú súčasťou ukrajinského národa.³⁵ Tu je vhodné ozrejmiť podrobnosti – I. Pop vyzdvihuje skutočnosť, že títo podkarpatskí komunisti boli väčšinou Maďari a Židia, čo však s postojom komunistov súviselo len pramálo. Podstatou komunistického hnutia je vo veľmi vysokej miere práve proletársky internacionalizmus – a navzdory tomu, že marxistická teória bola v mnohých ohľadoch sprofanovaná už vo svojich počiatkoch, je zrejmé, že „prvotní“ komunisti svojej ideológii bezmedzne verili. Naopak, nacionalizujúce tendencie komunistická ideológia odsúvala do úzadia, poprípade sankcionovala (koncept buržoázneho nacionalizmu a pod.). Nie je možné sa teda stotožniť s tézou, že prevažne maďarská a židovská národnosť hrala viac než marginálnu rolu v rozhodovaní podkarpatských komunistov.³⁶ Ich prijatie „ukrajinstva“ bolo len konkrétnym mocenským nástrojom komunistických špičiek Zväzu sovietskych socialistických republík – jeden z prejavov pokračovania imperiálnej tradície cárskeho Ruska. Avšak, musíme spozornieť – nie je možné pripísať „ukrajinizáciu“ Rusínov len na vrub expanzii Sovietskeho zväzu. Nakoniec, veľkoruské nálady sú z „opačného garde,“ a pritom robili sovietskym komunistom tú istú službu. Tu je potrebné zdôrazniť, že zásada „qui bono“ v tomto prípade neplatí bezo zvyšku.

³⁴ RAUCH, L. *Postavení Podkarpatské Rusi v Československu, jeho právní úprava 1918-1939 : diplomová práce*. Plzeň : Západočeská univerzita v Plzni, Právnická fakulta, 2021, s. 48.

³⁵ POP, I. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010, s. 86-87.

³⁶ Eventuálne je možné uviesť zloženie sedemčlenného politického byra vo veci riadenia Októbrovej revolúcie, ustanoveného V. I. Leninom roku 1917, skladajúceho sa zo siedmich členov. Mimo V. I. Lenina, J. V. Stalina a A. S. Bubnova v byre zasadali L. D. Trockij (nar. ako Lev Davidovič Bronstein), G. J. Zinovjev (nar. ako Ovsej-Geršen Aronovič Radomislski), L. B. Kamenev (nar. ako Lev Borisovič Rozenfeld) a G. J. Sokolnikov (nar. ako Girš Jankelevič Brilliant). Týchto štyria členovia byra boli židovského pôvodu, a nemôže to byť podkladom pre tvrdenie, že Októbrová revolúcia bola akousi „židovskou akciou“ – samozrejme, ak je reč o serióznom prístupe k historiografii. K tomuto napr. LOWENHARDT, J. et al. *The rise and fall of the Soviet Politburo*. 1. vydanie. New York : St. Martin's Press, 1992. 224 s.

Áno, ukrajnizačné nálady určite ladili s veľkoruskou (sovietskou) expanziou, to však nutne neznamená, že tieto nálady účelovo a prvoplánovo „zasadil“ sovietsky režim – len ich rozvíjal. Akcia Prosvity nutne vyvolala reakciu rusínskej a rusofilskej inteligencie, ktorá v marci 1923 založila tzv. Spoločnosť Alexandra Duchnoviča s titulárnym predsedom Jevmenijom Sabovom, avšak reálne v čele so Štefanom Fencikom – táto iniciatíva budovala ruské knižnice, kultúrne slávnosti a pod. Je zaujímavé, že v tej dobe bol najslabším prúdom rusínsky kultúrno-politický smer, hlásajúci svojbytnosť rusínskeho národa, pričom bol centralistami v Prahe dlhodobo ignorovaný. Pre centralistov mal opodstatnenie až v polovici 30. rokov, keď sa ukrajnofilovia stali iredentistami a nadviazali styky s Nemeckom. Rusofilovia usilovali taktiež o iredentu, ale prostredníctvom spolupráce s Maďarskom a Poľskom. Rusínsky smer sa teda ako jediný javil ako pročeskoslovenský.³⁷ Tieto politické otázky úzko súviseli s jazykovou otázkou – predovšetkým uveďme, že československá vláda finančne podporila ukrajinskojazyčné (napr. Ukrajinskú hospodársku akadémiu v Poděbradech, Ukrajinský vyšší pedagogický ústav M. Dragomanova, gymnázium v Prahe – Ďáblicích), ako aj ruskojazyčné inštitúcie (napr. Ruské reálne gymnázium, Ruskú právnickú fakultu). Nebola však zriadená vysoká škola na Podkarpatsku.³⁸ Teda „rusínsky“ jazykový spor bol v Československu následného charakteru: vo východoslovenských regiónoch snaha o prioritu ruského jazyka (vo forme jazyčija alebo veľkoruského literárneho jazyka) – do toho samozrejme snaha československých úradníkov o prioritu slovenčiny v rusínskych školách. Prosvita publikovala vo svojich časopisoch výhody ukrajinského kodifikovaného jazyka – nedočkala sa však pozitívneho ohlasu u rusínskych učiteľov, keďže napr. zosmiešňovala jazyčije. Objavovala sa aj propagácia užívania ruského jazyka počas výuky v školách, presadil sa napríklad na učiteľskom ústave a gymnáziu v Prešove. Väčšina rusínskych novín však využívala ľudový variant nekodifikovanej rusínčiny, pri istých pojmoch si vypomohla veľkoruskou jazykovou zásobou.³⁹ Ak teda sumarizujeme vyššie uvedené, aj jazyková otázka bola záležitosťou viac politickou, než lingvistickou – a rusínsky smer, ktorý sa dnes javí ako „vít'azný,“ sa tešil vážnosti československých politických špičiek až v polovici tridsiatych rokov, kedy bol ukrajinský, ako aj veľkoruský smer nebezpečný štátnemu zriadeniu.

³⁷ Tamže, s. 88.

³⁸ Tamže, s. 87.

³⁹ Tamže, s. 88-89.

Záver

Nie je prekvapujúce, že v Prešove vzniklo práve „Ukrajinské národnostné divadlo,“ a nie napríklad „Rusínske národnostné divadlo“ z toho titulu, že definíciu rusínskeho národa sprevádzali nepriaznivé historické okolnosti a ťažkosti – predovšetkým politické, poprípade iné (napr. jazykové, sociálno-ekonomické, kultúrne a pod). Historické reálie na konkrétnych prípadoch preukazujú, že politická „konverzia“ Rusínov na Ukrajincov nebola len výsledkom politického rozhodnutia Ústredného výboru Komunistickej strany Sovietskeho zväzu a následného pôsobenia „diplomacie“ v rámci východného bloku (ako sa to mnohokrát interpretuje na rôznych úrovniach), ale spolutvorili ju aj legitímne otázky a ťažkosti znemožňujúce jednoznačné „ustavenie“ rusínskeho národa.

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

BIBLIOGRAFIA

BENEŠ, Edvard. *Podkarpatsko a jeho vztah k Československu*. 2. vydanie. Praha : Česká expedice, 1996. 46 s. ISBN 80-85281-37-6.

BENEŠ, Edvard. *Paměti II.: Od Mnichova k nové válce a novému vítězství*. 2. vydanie. Praha : Orbis, 1947. 505 s.

BIĽAK, Vasiľ. *Pravda zostala pravdou*. 3. vydanie. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1974. 420 s.

FELBABA, Vladimír. *Vznik Ukrajinské národní rady v Prešově, úkoly a zastupování zájmu Rusínu* : rigorózná práca. Praha : Univerzita Karlova, Právnická fakulta, 2018. 110 s.

HUBENÝ, David. Podkarpatská Rus v československé ústavě a na Ústavním soudu. In SKŘEJPKOVÁ, Petra. *Právněhistorické studie*. 2021, 51/2. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2021, s. 73-87. ISSN 0079-4929.

POP, Ivan. *Malé dejiny Rusínov*. Bratislava : Združenie inteligencie Rusínov Slovenska, 2010. 140 s. ISBN 978-80-970354-4-0.

PUKAN, Miron. *V premenách času: Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 179 s. ISBN 978-80-88987-80-2.

RAUCH, Lukáš. *Postavení Podkarpatské Rusi v Československu, jeho právní úprava 1918-1939 : diplomová práce*. Plzeň : Západočeská univerzita Plzeň, Právnická fakulta, 2021. 82 s.

SVOBODA, Ludvík. *Cestami života I*. Praha : Orego, 1996. 401 s. ISBN 80-902107-5-9.

Kontakt:

Mgr. art. Jaroslava Sisáková

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: jaroslava.sisakova@student.aku.sk

**DIVADELNÉ HRY VILIAMA KLIMÁČKA (*HYPERMARKET A KOMUNIZMUS*)
INSCENOVANÉ NA SLOVENSKOM A ČESKOM JAVISKU V ROKOCH 2004 – 2018**

Mgr. art. Lucia Katreniak Rakúsová

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Zámerom štúdie je analyzovať témy, motívy a prvky v hrách Viliama Klimáčka po roku 2000, ktoré inscenačné tímy mimo Divadla GUnaGU akcentovali. Snahou je skúmať, akým spôsobom režiséri či režisérky pracovali so špecifickou Klimáčkovou poetikou, ako si ju osvojovali a prispôbovali vlastným/iným potrebám – a to na príklade inscenácií hier *Hypermarket* a *Komunizmus* na javiskách v SR a ČR.

Kľúčové slová: Viliam Klimáček, Divadlo GUnaGU, *Hypermarket*, *Komunizmus*.

Abstract: The purpose of this study is to analyse the themes, motifs, and elements in Viliam Klimáček's plays after 2000, which were accentuated by production teams outside the GUnaGU Theatre.

The effort is to investigate how the directors worked with the specific Klimáček's poetics, how they adopted it, and adapted it to their own/other needs - using the example of the production *Hypermarket* and *Komunizmus* on stages in the Slovak Republic and the Czech Republic.

Key words: Viliam Klimáček, Divadlo GUnaGU, *Hypermarket*, *Komunizmus*.

Úvod

V divadle a dráme v 90. rokoch 20. storočia na Slovensku bolo príznačné, že divadelné hry vznikali pre konkrétne súbory. „Dramatickej výpovedi slovenská dráma prikladá veľký význam aj pre svoju orientáciu na divadelnú prax (väčšina drám bola napísaná exkluzívne pre konkrétne divadlo).“¹ Druhá polovica 90. rokov patrila v dráme novým témam a v Klimáčkovej tvorbe sa tiež prejavila inklinácia k niektorým prvkom tzv. cool či in-er-face drámy, hoci Klimáček si zachoval svoj špecifický vzťah k metafore na javisku. V roku 1999 sa Klimáček

¹ KOVAČEVIČ, Z. Analýza slovenských dramatických textov deväťdesiatych rokov 20. storočia pomocou teoretického rámca aktantných modelov. In Slovenské divadlo Revue dramatických umení, 2011, roč. 59, č. 4, s. 367.

o svojom divadle vyjadril nasledovne: „Od samého počiatku sa GUnaGU zameriavalo na prácu s textom, tvrdohlavo obchádzajúc módnou vlnu nonverbálneho divadla „na export”, hľadajúc svoju podobu súčasnej modernej drámy s optimálnou fúziou snových plôch, popretkávaných čiernym humorom, naznačujúc zakaždým príbeh, ktorý vzápätí bude rozbitý a poskladaný odznova z malých fragmentov.“² Tento spôsob práce mu zostal aj v neskoršom období.

Divadelná hra *Hypermarket* a jej uvedenie v ND v Prahe (2004) a v SND v Bratislave (2005)

Divadelnú hru *Hypermarket* napísal Viliam Klimáček na podnet režiséra Romana Poláka, ktorý ho v roku 2002 na spoluprácu pre SND oslovil. Text vznikol v ich vzájomnej komunikácii, pretože Polák sa svojimi pripomienkami spolupodieľal na kreovaní konečnej verzie textu.

Rozhodnutie umiestniť dej do prostredia hypermarketu nebolo náhodné. Klimáček sa vyjadril o nákupných centrách nasledovne: „Hypermarkety ma oddávna fascinovali svojim konzumným sexepíлом.“³ Okrem tejto roviny si autor všimol, že sa v spoločnosti začali meniť hodnoty a vyjadril to cez prostredie hypermarketu. Poukázal na komercializáciu a na obchody ako svätostánky: „Všimáte si, ako sa svet mení? Je v ňom stále viac krásnych ľudí. Už nechodia v nedeľu do kostola. Chodia nakupovať. Musíme urobiť všetko pre to, aby sa sem zase vrátili.“⁴

Postavy v hre neboli len kladné alebo záporné, ale každá z postáv mala svoj problém, s ktorým sa musela vyrovnávať, alebo ho skrývať. Neúspešná herečka Karin mala komplikovaný vzťah s manželom Ianom, aj so svojou matkou Annou. Anna, bývalá recitátorka, sa nechcela umenia vzdať, preto prednášala hlasové reklamy v hypermarkete. Keď sa dozvedela, že jej kvôli chorobe zostali len dva mesiace života, začala odhodlane a s radosťou robiť „posledné veci“. Jej dcéra Karin chodila do hypermarketu, do oddelenia s CD-čkami, počúvať hudbu Vivaldiho, a tam pravidelne stretávala predavačku Evu. Ian podvádza Karin práve s Evou, ktorú z hypermarketu prepustil a ona sa kvôli tomu musela začať živiť prostitúciou. V hypermarkete pracoval aj Peter, pracovník SBS. V minulosti bol príslušník ŠtB a odpočúvanie mu zostalo ako súčasť jeho každodenného života. Klimáček v postave Petra stelesnil paradox: Peter sa za

² KLIMÁČEK, V. Anкета divadelných riaditeľov. In *Posledná sezóna? (sprievodca po divadelnej sezóne 1998/99)*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999, s. 28.

³ KLIMÁČEK, V. *Hypermarket*. In *Desať hier*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 255.

⁴ Tamže, s. 261.

svoju minulosť nehanbil: „Chránil som opory bývalého režimu.“⁵, ale svojej dcére Eve vyčítal to, že mu celý život robila hanbu. O tom, že Peter a Eva boli otec a dcéra sme sa dozvedeli až v záverečnej situácii. Každá postava mala vlastnú optiku. A to, čo bolo pre niekoho normálne, pre iného stálo za hranicou morálky.

Klimáček okrem kritiky doby cez repliky postáv aj nostalgicky spomínal na staré dobré časy: napríklad, Matka povedala, že vinylová platňa⁶ mala kedysi váhu, pretože hudba mala váhu. V hre (a následne aj v inscenáciách⁷) zarezonoval nielen motív konzumu a úspechu, ale aj etiky. Autor nastoľuje otázku na zamyslenie, kam sa posúvajú hranice morálky, kam sme schopní kvôli úspechu zájsť. Odpoveď na ne je možné nájsť v konfrontácii dvoch žien. Hoci boli z odlišných sociálnych vrstiev a mali aj iné dôvody na svoje konanie, obe sa predávali. Jedna ako prostitútko, druhá na konkurze do filmu. O vzťahu Evy a Iana napísala teatrologička Elena Knopová vo svojej knihe *Svet kontroverznej drámy*, kde ho uviedla ako príklad toho, že do novej dramatiky sa dostávali v tom čase explicitné prvky zvrátenosti.⁸

Autorovým upozornením či predzvest'ou na skolabovanie konzumného sveta bola situácia, keď Anna recitovala poslednýkrát v hypermarkete báseň. V obchodoch nastal chaos, pretože ľudia verše nepochopili. Poézia sa pre nich stala hrozbou a dokonalý systém v obchode sa rúcal.

***Hypermarket* v ND v Prahe**

V hre aj v inscenácii *Hypermarket* boli na prvom mieste komplikované vzťahy. Dramaturg inscenácie (ND v Prahe) *Hypermarket* Marek Horoščák sa o témach Klimáčkových hier vyjadril, že: „...Jedným z typických tém jeho hier sú rodinné vzťahy. Väčšinou ide o groteskné absurdné zobrazenie tak či onak poškodených väzieb medzi jednotlivými členmi rodinného spoločenstva, ktoré sú navyše podrobené nejakému vonkajšiemu – či už konkrétne-
mu spoločenskému či metafyzickému tlaku.“⁹

⁵ Tamže, s.258.

⁶ V súčasnosti sa k týmto LP platniam ľudia začali vracaj v retro prevedeniach. Je teda možné, že niektoré hodnoty predsa pretrvávajú, alebo sa po čase vrátia.

⁷ Klimáčekov *Hypermarket* mal premiéru v Národnom divadle v Prahe v roku 2004. Slovenskú premiéru zrealizovali v Polákovej réžii v SND v Bratislave v roku 2005. Divadlo Petra Bezruče v Ostrave odpremiérovalo *Hypermarket* v roku 2007.

⁸ KNOPOVÁ, E. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava : VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2010, s. 55.

⁹ HOROŠČÁK, M. *Hypermarket*. Národní divadlo činohra. Vydalo : Národní divadlo, Praha 2004. s 10. Preložila Lucia Katreniak Rakúsová.

Inscenácia *Hypermarket*¹⁰ sa prvýkrát realizovala v ČR, kde kvôli nej postavili pri Národnom divadle v Prahe tzv. Boudu. Situácie sa prelínali, prostredia sa striedali. Zjednocujúcim prvkom bolo miesto stretnutia a zoznamovania postáv – hypermarket. Javiskový priestor v pražskej inscenácii ponúkal dynamiku, variabilitu a tiež veľa možností na herecké konanie. Nebol totiž preplnený dekoráciami, ale naopak prázdny, riešený len náznakom. Hracia plocha bola rozdelená na dve časti. V strede, dolu vznikla ulička a diváci sedeli pozdĺžne z dvoch strán oproti sebe. V úvode na móle uprostred mali možnosť vidieť náznak hypermarketu (i módnou prehliadku). Vzadu v strede bol umiestnený variabilný priestor rozdelený na štyri štvorce. Na nich sa buď premietala tieňohra (silueta Anny, ktorá z tieňohry recitovala hlasové reklamy), alebo sa objavili výklenky a v nich vznikal ďalší hrací priestor. Okrem zadného vyvýšeného hracieho priestoru sa vpredu nachádzal prázdny priestor. Do tohto priestoru vstupovali postavy na pohyblivých praktikábloch v náznakoch scény (napríklad: izba Petra, náznak kaviarne, vaňa s Karin). Situácie sa odohrávali paralelne na dvoch hracích plochách. (V hornom priestore bolo umiestnené dabingové štúdio s režisérom a pod ním, v prázdnom priestore hrala situáciu herečka na vysunutom pohyblivom praktikábli). Situáciu pred hypermarketom vyriešil režisér so scénografom realisticky, na scénu prišlo skutočné auto. Zadná stena javiska sa otvorila a diváci videli na moment reálnu ulicu.

Režijným prínosom bolo technické riešenie premien scén, pretože nastávali plynule. (Napríklad: Z javiska odchádzalo auto dozadu a z druhej strany zároveň prichádzala na praktikábli postel'.) Prestavby neboli zdĺhavé, diali sa dynamicky. Režisér vytvoril v scénografii minimalisticky riešené situácie, ale boli pre diváka zrozumiteľné. Klimáčekov text *Hypermarket* odzrkadľuje povrchný, materiálny svet. Prázdna scéna v inscenácii *Hypermarket* (v ND aj SND), redukcia dekorácií a rekvizít naznačovala tému hry – vyprázdnenosť sveta a prázdne nenaplnené vzťahy. Veľký priestor dával zároveň možnosti na pohyb a dynamiku mizanscén.

V inscenácii *Hypermarket* v Divadle Petra Bezruče¹¹ bol prítomný odlišný režijný rukopis a princíp práce s priestorom ako v ND v Prahe. V ostravskej inscenácii bola v centre javiska umiestnená červená sedačka a tá do veľkej miery určovala hereckú akciu. Ďalším rušivým elementom boli prestavby scén, lebo diváci počas nich dlhšie čakali. V pražskej inscenácii sa zmeny situácií diali pred očami divákov.

¹⁰ KLIMÁČEK, V. *Hypermarket*. Preklad Viliam Klimáček, Karel Král. Réžia Michal Dočekal. Dramaturgia Marek Horoščák. Scéna Daniel Dvořak. Kostýmy Katarína Hollá. Účinkovali Jana Jančková ml., Jan Novotný, David Matásek, Petra Špalková, Jana Boušková, Jana Kovalčíková, Zuzana Onufráková, Micha Slaný/Petr Vágner, Helena Houdová, komparz. Svetová premiéra 13. a 14. jún 2004 v Boudě na piazzete pri Národnom divadle v Prahe.

¹¹ Inscenácia *Hypermarket* v Divadle Petra Bezruče z roku 2007 nebude predmetom analýzy; uvádzame ju ako príklad rozdielnej práce s priestorom.

Súčasťou scénografie v ND v Prahe bola detailná práca s farebnosťou v kostýmoch aj svietení. Prostredie hypermarketu, okrem nákupných košíkov a igelitiek s logom, vytvárali aj rovnošaty komparzistov. Predavači mali oblečené biele tričká, ktoré sa pomocou svietenia zmenili na žlté. Na nich mali červené vesty. Logo hypermarketu bolo červené s žlto-čiernym nápisom. Podporili tým myšlienku autora, že obchody prostredníctvom reklamy lákali svojich zákazníkov. Okrem hlasových správ použili na upútanie pozornosti aj farebnosť, napr. logo hypermarketu s výraznou červenou a žltou farbou. Červená farba dominovala nielen v kostýmoch, ale aj vo svietení. (Napríklad: červené svetlo na posteli; na záclonách; prostitútka oblečená v červenom kostýme; Peter mal na sebe červený sveter a pod.) Evokovalo to energiu a dominanciu, ale v prípade postavy Petra aj odvolávku na komunizmus. Režisérovi a scénografovi sa podarilo vytvoriť efekt v situácii, v ktorej prišla na javisko na pohyblivom praktikábli vaňa. Herečka ležala vo vani plnej peny, nasvietená na modro. Biele a strieborné odlesky vytvárali intímnu a efektnú scénu. Herečkinu tvár bolo vidno na projekcii v zväčšenom detaile.

Režijný vklad, zmena oproti textu: autorské poznámky hovorila v záverečnom dialógu (Petra a Evy) postava Moderátorka. Dialóg bol snímaný na kameru a Moderátorka v živom vstupe komentovala dianie. Ako respondentu si vybrala Petra, pretože jeho dcéra dostala postavu v zahraničnom filme. Zaujímavosťou bolo, že Moderátorka v českej inscenácii hovorila po slovensky (zachovali prostredníctvom nej autorské poznámky v originálnom jazyku autora). Žena Petrovi kladla nepríjemné otázky. Cez toto herecké stvárnenie postavy bol vypovedaný jasný odkaz na novinárov (bulvárnych médií) v súčasnosti, ktorí sa viac zaujímajú o súkromie známych ľudí, ako o podstatné témy v spoločnosti. Peter však počas rozhovoru prezradil aj podrobnosti o svojej minulosti a spolupráci s ŠtB a vďaka bulvárnemu rozhovoru vyšlo na povrch jeho priznanie.

Prerod v postave Anny nastáva v troch fázach: 1. v úvode energická žena; 2. príchod choroby; 3. posledná etapa vyrovnávanie sa so smrťou. Postava Anny sa so svojou chorobou vyrovnávala po celý čas. No v situácii, kde bola na scéne sama s infúziou, mala prostredníctvom rozsiahleho a emočne nabitého monológu, možnosť rozvinúť všetky polohy (od zúfalstva cez smiech, rezignáciu až po chuť žiť a bojovať). Na chvíľu odpojila infúziu, akoby sa odtrhla z reťaze, aby si mohla zatancovať. Po chvíľke slobodného pohybu sa znova k infúzii pripútala. V ďalšej situácii sa Anna ocitla už na vozíku, jej monológ sprostredkovala kamera. Na veľkej obrazovke premietali detail jej tváre. Anninu chorobu naznačil režisér aj cez zvuk – kvapkanie infúzie pripomínalo tikanie hodín, krátil sa jej čas.

Režisér pracoval aj s piesňami danej doby (*Kristínka, Nonstop* a tiež *Tentokrát se budu smát já*).

Poslednú z menovaných spievala Anna v situácii, keď bola v poslednom štádiu choroby. Pôsobila odhodlane, povzbudzujúco. Herečka pôsobila energicky, no zároveň aj bezbranne. Režisérovi sa podarilo aj cez pieseň sprostredkovať pocit, akoby postava vedela, že spieva naposledy, a práve preto si chcela poslednú pieseň vychutnať zo všetkých síl. Situácia, napriek svojej tragike, nevyznela pateticky, ale povzbudzujúco. Vzbudila aj zamyslenie sa nad skutočnými hodnotami. Vážne situácie v sebe obsahovali aj miesto na odľahčenie.

Hypermarket v SND v Bratislave

Životné príbehy piatich ľudí by sa dali inscenovať v komornom priestore, no v prípade SND sa rozhodli pre veľké javisko. Podobne ako v ND v Prahe pracovali s prázdny priestorom a v každej situácii sa scéna zmenila. Zariadenie (stoličku, pultík) priniesli herci, komparz alebo javiskoví technici. Využívali aj pohyblivé praktikáble, napríklad: Matka (Emília Vášaryová) ohlasovala reklamy na zľavy v hypermarkete z búdky na pohyblivých kolieskach. Na pohyblivej ploche na scénu prišlo aj torzo (náznak) auta. V ND v Prahe tento princíp využívali takmer v každej situácii. Spoločným znakom bola práca s projekciou, ale v odlišnom princípe. V ND často využívali snímanie kamerou v živom prenose, aby zachytili detail tváří hercov. V SND premietali v zadnom pláne vopred natočené videoprojekcie hypermarketu, najmä exteriéru. Videá priamo súviseli s dianím na javisku. Napríklad: na projekcii bol znázornený exteriér domu. Herečka (Slávka Halčáková) prešla z javiska do portálu a vzápätí sa zjavila na projekcii pred dverami. V inej situácii druhá herečka (Zuzana Fialová) stála na prázdnom javisku a za ňou sa zobrazovala cesta a prichádzajúce auto. Prostredníctvom videoprojekcií režisér navodil aj atmosféru skutočnej havárie auta na ceste či priblížil divákovi prácu v dabingu. Dabingom telenovely autor poukázal na to, že sa s príchodom zahraničných produkcií otvorila možnosť nových príležitostí pre hercov, ale išlo o povrchnú (neumeleckú) prácu a rýchly zárobok. Autor svoj názor na plytké scenáre vyjadril cez repliky Karin (ktorá sa rozhorčovala nad svojou dabingovou postavou) a cez postavu režiséra, ktorý jej odpovedal, že dielo nenapísal, len ho režíruje.¹² Tento Klimáčkov motív v inscenácii režisér zachytil.

¹² Nervózneho dabingového režiséra hral (cez zvukové nahrávky) Roman Polák. Okrem nahrávky režiséra Poláka zaznel v inscenácii aj hlas autora hry. Klimáček v závere ako lekár oznamoval v telefóne pokojným hlasom smrť pacienta. Obaja, autor aj režisér, tak obohatili inscenáciu aj svojim hereckým vstupom a potvrdili svoj vzťah k hereckej práci, ktorej sa obaja venovali.

Klimáček sa nebránil úprave svojich textov ani mimo GUnaGU. Aj v prípade SND dovolil inscenátorom pridať repliky, ktoré patrili do interného prostredia konkrétneho divadla, t.j. porovnávanie herečky Karin s herečkou SND Z. Fialovou a pod.

Kým inscenácia ND v Prahe bola zaujímavá a dominantná najmä po vizuálnej stránke, v SND sa prejavilo plnokrvné herectvo a podarilo sa zvýrazniť aj jemné nuansy a nejednoznačnosť Klimáčkových postáv. Každý interpret presadzoval svoju pravdu a poukazoval na vlastné problémy. To, že sa navzájom postavy nepočúvali, režijne i herecky účinne stvárnili v situácii Matka s Dcérou (Vášáryová s Halčákovou vytvorili uveriteľný vzťah a na ich dialógy reagovali aj diváci). Matka sa zdôverila dcére, že je chorá a dcéra ju nepočúvala; Vášáryová s ľútosťou zhodnotila, že dcéra má pravdepodobne problémy. V inscenácii SND akcentovali motív blízkosti a odlúčenia na príklade vzťahu matky a dcéry. Napriek silnému putu, ktoré ich spájalo, si tieto ženy nerozumeli. Režisér Polák naaranžoval ich vzájomný telefonát na javisku do tesnej blízkosti, a tým podporil aj to, že si boli navzájom blízke aj vzdialené.

Autor poukázal na to, ako choroba vplývala na život človeka. Nielen na ochorenie tela, ale aj na psychiku. Ukázal to cez postavu Anny. Anna prechádzala fázami smrteľnej choroby, ktorá menila jej život, obmedzovala pohyb a postupne sa stávala imobilná. Prostredníctvom monológov postava vyjadrovala svoj postoj k chorobe, to ako sa s ňou vyrovnávala, ako s ňou bojovala. Čím viac sa jej obmedzoval fyzický pohyb, pribúdali bolesti a ubúdali sily, tým viac túžila žiť, spievať, tancovať. O smrti hovorila aj cez úsmev a iróniu, napr. už si nechcela kúpiť trvanlivé mlieko. Klimáček tak vytvoril postavu, ktorá nesie svoj ťažký osud s ľahkosťou a zároveň poukazuje na to, že ani choroba matky nedonútila zmeniť vzťah dcéry k nej. Dcérin nezaujem o zmierenie s matkou autor akcentoval tým, že Anna ostala v najťažších chvíľach sama. Tieto motívy sa v inscenáciách objavili a herečky v českej aj slovenskej inscenácii Matku stvárnili, prežili sugestívnym spôsobom.

V ND v Prahe okrem hlavných postáv vystupovali komparzisti, ktorí hrali predavačov v hypermarkete. V SND tento zbor komparzistov nahradili tanečníci a vyplnili cez choreografie Dany Dinkovej veľký prázdny priestor. Prepájali jednotlivé situácie, ale boli aj súčasťou niekoľkých scén ako postavy. Výrazná bola teda tanečná zložka a s ňou súvisiaca hudobná. Okrem hudby v jednotlivých tanečných vstupoch sa niekoľkokrát objavil aj hudobný motív Vivaldiho. Režisér použil jeho hudbu, pretože mala opodstatnenie v texte. Tanečné čísla oživil inscenáciu, striedali sa s vážnymi, emočne vypätými situáciami. Vzniklo tak dynamické predstavenie.

Komunizmus v Divadle Aréna (2008) a v Divadle v Celetné v Prahe (2010)

V Divadle Aréna vznikol na podnet riaditeľa divadla Juraja Kukuru cyklus hier odkazujúcich na politické a historické témy. Do tejto línie textov značne Klimáček prispel, pretože pre Divadlo Aréna napísal hry, pripomínajúce historické udalosti aj osobnosti, ktoré ovplyvnili naše dejiny. (*Dubček; Dr. Gustáv Husák; Komunizmus; Holokaust*). Teatrologička Zuzana Bakošová Hlavenková o týchto inscenáciách píše nasledovne: „Divadlo Aréna tak strháva rúšku z dejinných tabu, aby dalo cez inscenovanie politických tém svedectvo o dobovej pamäti.“¹³ Divadelná hra s príznačným názvom *Komunizmus* opisuje život v spoločnosti v roku 1984 a artikuluje obraz doby cez príbeh česko-slovenskej rodiny. Klimáček prostredníctvom postáv upriamuje pozornosť aj na dva rozličné pohľady na politické zriadenie: žena verila, že sa situácia v krajine zmení a muž bol presvedčený o tom, že komunizmus ostane už navždy.

Obhajovanie zlých skutkov postavy: Klimáček nevytváral jednoznačne kladných alebo záporných hrdinov. Postavy sa prejavovali ako spravodliví, milujúci a čestní ľudia, ale zároveň ukryvali aj nepríjemné tajomstvo. Svoje zlé skutky obhajovali a namiesto ospravedlnenia obviňovali zo svojho konania svojich blízkych. Všetky postavy¹⁴ prechádzali prerodom a vzájomne sa ovplyvňovali. Michal sa priznal k spolupráci k ŠtB a obhajoval sa tým, že chcel vybaviť lieky pre svojho ťažko chorého otca a vycestovanie do zahraničia ho stálo stratu slobody a upísanie sa režimu. Sledovanie svojej ženy a svokra nazýval ochranou rodiny. Bakošová Hlavenková o Michalovej obhajobe písala ako o taktike, z ktorej ťažil: „Celá hra je znôškou banalít a klišé. Práve preto, že sa hrá v plnej vážnosti a bez humoru, vyznieva ako satira a paródia na osudy v období socialistickej totality, ako zosmiešnenie úbohosti vyprázdnených životov, ktoré celá generácia premárnila.“¹⁵ Klimáček si dal záležať na vytvorení minulosti svojich postáv a každé konanie postavám odôvodnil. Nedá sa preto povedať, že ide len o negatívneho alebo o pozitívneho hrdinu. Paralelu s obhajobou spolupráce s ŠtB sme mali možnosť sledovať aj v hre *Hypermarket*, kde sa postava Petra obhajuje tým, že ľudia zabúdajú na minulosť a on chce iba zachovať pamäť a spomienky. Nechce si priznať, že odpočúva ľudí aj po páde režimu.

¹³ BAKOŠOVÁ HLAVENKOVÁ, Z. Pamäť a dejiny ako chaos a NE-Poriadok? In *Zborník referátov z XI. medzinárodnej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2014, s. 51.

¹⁴ V inscenácii vystupujú postavy: Michal, jeho manželka Alena, ich syn Viktor; sused a policajt. Klimáček zvolil aj v tejto hre postavy z lekárskeho prostredia: Matka psychiatrička, Syn medik.

¹⁵ BAKOŠOVÁ HLAVENKOVÁ, Z. Pamäť a dejiny ako chaos a NE-Poriadok? In *Zborník referátov z XI. medzinárodnej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2014, s. 51.

Manželka v hre *Komunizmus* sa síce priznala k stonásobnej nevere, ale nezabudla dodať, že kvôli tomu, že ju muž zanedbával.

Postavy v inscenácii *Komunizmus*¹⁶ v Divadle Aréna¹⁷ vytvárali dusno, napätie a koncentrovanú ťažobu. Navonok pôsobili ako typická rodina so svojimi všednými problémami. V domácnosti bola prítomná (povrchná) láska manželov, jej prejavy aj láskavá a zároveň prísna komunikácia so synom. Rodičia vyčítali synovi, že im nehovorí pravdu a že sa im od cudzil, ale najmä oni neboli voči sebe, ani voči nemu, úprimní. Všetci pred sebou tajili vážne prešľapy z minulosti. V inscenácii dochádzalo k postupnému odhaľovaniu súvislostí, charakterov postáv a dôvodov aj následkov ich konania. Postavy si navzájom vyčítali svoje chyby a namiesto lásky v rodine explodovali zrada, krivda a bolesť.

Situácie sa odohrávali v troch priestoroch: v kuchyni, na policajnej stanici a na streche domu. Skromne zariadený interiér kuchyne tvorili stôl, stoličky, umývadlo s tečúcou vodou, rebrík vedúci na strechu a dominantná červená stena, ktorá oddeľovala javiskový priestor a zákulisie.

Expresívne aj sugestívne herectvo: Matka psychiatrička Alena sa neustále ubezpečovala, či jej rodinu neodpočúvajú. Klimáček napísal charakter postavy matky tak, akoby cítila, že ich dom bol sledovaný. No zároveň nedal postave podnet na poznanie, že by v odpočúvaní mohol byť zapletený aj jej manžel. Pre herečku vznikol priestor na veľký oblúk a prerod v postave, v momente, keď dospela k poznaniu, že dvadsať rokov žila s mužom v klamstve. Herci striedali racionálne, umiernené polohy s expresívnymi explóziami zlosti a zúfalstva. V hlase sa prejavili krik, ako aj šepot, či zlomený hlas. Alena (stvárnila ju v druhej alternácii Vilma Cibulková) sa snažila pochopiť dôvody manželovej spolupráce s ŠtB. Cibulková kredovala postavu emotívnej, energetickej, ale najmä racionálnej psychiatričky. Komunikovala asertívne, konfrontovala muža s jej pocitmi a chcela vedieť pravdu, aj keď bolo zrejmé, že počas rozhovoru trpeli obaja. Alena svojho manžela tiež klamala a týmto priznaním ho úplne paralyzovala. Herecky stvárnil tento beznádejný stav tak, že Michal (Juraj Kukura) v pokornej polohe kľáčačal na zemi. Momenty preberania morálnej autority režijne znázornili tým, že žena stála nad mužom a tiež Viktor stál nad otcom a pozeral na neho zvrchu s opovrhnutím. Žena chcela

¹⁶ V inscenácii aj v texte autor pomenoval postavy všeobecne: On, Ona, Syn, Sused a Muž. Až za toto oslovenie dopísal ich konkrétne mená. (On, Michal a pod.)

¹⁷ KLIMÁČEK, V. *Komunizmus*. Dramaturgia Martin Kubran. Scéna Hans Hoffer Kostýmy Nina A. Stillmark. Réžia Martin Čičvák. Účinkovali Juraj Kukura; Zdena Studneková/Vilma Cibulková; Lubo Bukový/Juraj Loj; Martin Horňák/Vladimír Bartoň; Milan Antol. Premiéra 28.II.2008 v Divadle Aréna v Bratislave.

svojho manžela milovať, ale nevedela ho prestať nenávidieť. Po hádke sa obidvaja priznali, že sa stále majú radi, ale všetko, čo sa medzi nimi udialo, zanechalo v nich nezmazateľnú stopu. Žena si preto nevedela predstaviť pokračovať v tomto vzťahu a manžela aj so synom opustila. Zaujímavosťou inscenácie bolo, že sa podarilo na javisku vytvoriť uveriteľný dojem česko – slovenského manželstva – kombinácia oboch jazykov znela v reči postáv (Cibulková/Kukura). Do úlohy syna obsadili (v alternácii) herca Juraja Loja, ktorý bol herecky presvedčivý a varioval rôznorodé výrazné polohy. Prechádzal cez fázy: najskôr bol drzý syn bez záujmu o dialóg s rodičmi; neskôr krehký a zranený, keď sa dozvedel o zrade otca; precítil tiež výčitky a zúfalstvo. Vyšetrovateľ v podaní Milana Antola bol na prvý pohľad milý a nenápadný. Antol uchoпил postavu ako gentlemana, ktorý má v sebe jemnosť, no práve ním manipuloval svoje okolie. Výrazne vyzneli polohy, keď ho tento prívetivý a zároveň falošný tón prestal baviť a na Kukuru nečakane skríkol. Prejavil svoju moc nečakane aj v intenzite hlasu.

Režijný prístup k hudbe a scénografii: Počas situácie vyšetrovanie na polícii použili nahrávku árie “Nessum Dorma”¹⁸ a na veľkých projekciách súčasne premietali kompromitujúce fotky Taliana a Michalovej manželky. Režisér pracoval citlivo aj s hudobnou zložkou počas dialógov vo veľkých pasážach, kedy ich podfarbovala melódia a pôsobilo to až melodramaticky. Cez situácie kedy prebiehalo vypočúvanie pracovali so svetelnými zmenami (tma a detaily tváre).

Dôležitým prvkom na scéne bol rebrík. Herci ho reálne využívali, vychádzali po ňom do výšky aj schádzali nadol a vyvolalo to efekt, ako keby skutočne nad nimi bola strecha. *Režisér využil rebrík* aj v situácii so Synom (J. Loj) vychádzal po rebríku vyššie. Počas svojho stúpania nahor hovoril o tom, že sa stal členom komunistického strany a vďaka tomuto postaveniu sa rozhodol postarať o rodinu. Syn nesúhlasil s režimom a chcel odísť zo školy, ale nakoniec išiel po stopách svojho otca.

Prvok na odľahčenie a priestor na humornú situáciu: Michal si počas oslavy manželkiných narodenín nasadil na hlavu parohy, ukázal tým svoj zmysel pre humor. Režijne sa podarila na javisku docieľiť aj irónia (Michal mal parohy od manželky nasadené dávno). Režisér detailne, cez rekvizitu a symbol, poukázal na motív v texte, na neúprimný vzťah manželov.

Práca so zvukovým strihom: Michal sa snažil zostať pokojný a zachovať si počas vyšetrovania „úroveň“. Kukura používal aj ironický tón na zdôraznenie jeho sebavedomia. Napokon ho vyšetrovatelia zlomili tým, že pustili nahrávku s jeho priznaním. Z nahrávky znel

¹⁸ V preklade „Nikto nespí“, z opery Giacomo Pucciniho *Turandot*.

Kukurov hlas a pokojným tónom, vecne popisoval, kedy a za akých okolností sa pridal k ŠtB. Vety sa prekrývali, zneli súčasne, aj duplicitne ako ozvena a to umocňovalo ich nástojčivosť a reakciou na ne bolo Michalove zdesenie. Nahrávka s Michalovým priznaním slúžila ako nástroj na vydieranie. Iba strecha mu poskytovala útočisko, kde sa cítil slobodne. Na svojom obľúbenom mieste paradoxne našiel smrť. Systém donútil Michala k samovražde, lebo ak by to nespravil, zomrel by niekto iný z jeho rodiny.

Obraz očista – odpustenie: Manželia sa po čas hádky na streche k sebe priblížili a padal na nich sneh. Tento obraz pôsobil ako metafora rozhradenia a očistenia.

Komunizmus na českom javisku – v Divadle v Celetné v Prahe 2010

Klimáčkova divadelná hra *Komunizmus*¹⁹ inscenovaná Divadelným spolkom Kašpar v Divadle v Celetné v Prahe fungovala aj v českom preklade a prostredí, pretože príbeh sa týkal rodiny žijúcej v Československu. Dej sa odohráva v roku 1984, herci teda toto obdobie aj zažili. Inscenácia bola založená na slovnom konaní. Miestami pôsobila ako konverzačka, pretože režisér kládol dôraz na obsah a výpoveď textu. Dominantné bolo sugestívne herectvo, herci sa museli sústrediť na prežitie rôznych zlomových okamihov. V prvom rade bolo v takejto koncepcii potrebné navzájom sa počúvať a nepredhrávať v situácii výsledok, ale dospieť k poznaniu postupne.

Témy divadelnej hry, ktoré sa v inscenácii podarilo divákovi pretlmočiť boli: strata slobody, strata dôvery, krehkosť rodiny, strata vlastného života, pracovnej pozície a priateľov, odpočúvanie, vypočúvanie, klamstvo, utajovanie svojej identity, trest za šírenie „závadnej“ literatúry, život v roku 1984 v Československu. Motív zákaz publikovať vyjadrili cez postavu matkinho otca (v hre sa vyskytoval len v replikách iných postáv).

V inscenácii rezonovala téma odpustenia a nastoľovala otázky, či by bolo možné odpustiť zradu najbližšieho človeka, či si zaslúžil zradca odpustenie, a tiež, či by dokázal človek odpustiť sám sebe.

V úvode českej inscenácie sa objavili najskôr obrazovky televízorov, umiestnené pod javiskom. Na obrazovkách sa počas inscenácie viackrát zobrazil prenos (dobových) správ. Na úvod odznela informácia o začiatku inscenácie, v závere obraz „koniec vysielania“.

¹⁹ KLIMÁČEK V. *Komunizmus*. Preklad Karel Král; réžia Filip Nuckolls; scéna Karel Špindler; kostýmy Daniela Klimešová; hudba Ondřej Švandrlík; účinkovali Jakub Špalek, Marcela Holubcová, Matouš Ruml, František Kreuzmann/Tomáš Karger, Lukáš Jůza. Premiéra 18.10.2010 Divadelným spolkom Kašpar v Divadle v Celetné v Prahe.

Dej na javisku pripomínal obraz v obraze.²⁰

Prvá časť inscenácie sa odohrávala v útulne zariadenej obývačke. Realisticky a detailne zariadený byt²¹ (aj so zásuvkami na stene) pôsobil dojmom, že rodina mala doma všetko potrebné materiálne, ale postupne sa odhalila absencia dôvery. Cez zariadenie na javisku vytvorili obraz rodiny, ktorá si udržiavala istý spoločenský štandard cez prvky: na javisku bola torta a horiace sviečky vytvárali teplé svetlo, dojem harmonickej rodiny.

Rodinnú idylku oslavu narodenín Aleny narušil policajt, ktorý prišiel po Michala. Priestor sa premenil na policajnú stanicu a začalo sa vypočúvanie otca. Počas prestavby na javisku sa pozornosť diváka upriamila na vysielanie z obrazoviek pod javiskom. Otec si vypočul priznanie z nahrávky o tom, že bol agent ŠtB, nasadený na sledovanie svojej terajšej manželky, kvôli jej otcovi.²² Michala zaplavili výčitky svedomia, ubezpečoval všetkých, že manželku vždy miloval a nechcel viac spolupracovať s políciou. Cítil obrovský strach a chcel zabrániť tomu, aby sa to manželka dozvedela. Preto sa jej radšej priznal sám.

V situácii na streche otec vysvetľoval dôvody, prečo sa pridá k ŠtB, no viac ako objasňovanie išlo o obhajobu pred sebou samým. Ospravedlňoval svoje konanie tým, že chránil svoju rodinu. Scénu na streche vyriešili cez použitie viacerých antén. Prítomná bola aj červené hviezda, pripomínajúca stav v spoločnosti. V ďalšej situácii, v intímnom dialógu manželov, sa žena dozvedela, že žila v klamstve a ilúzii. Na oplátku odznelo aj jej priznanie, že bola mužovi neverná. Obaja odkryli utajovanú identitu a povedali si pravdu. Nič nenasvedčovalo tomu, že Michal spolupracoval s ŠtB. Správal sa ako odporca režimu. Klimáček Michalovu skutočnú identitu odkrýval postupne a to sa podarilo zachovať aj v českej inscenácii, v hereckom stvárnení. V závere však nastal prekvapivý moment, keď Michal obhajoval svoje konanie, ale policajt mu nedal na výber, donútil ho k rozhodnutiu, aby spáchal samovraždu. Odpoveď, či Michal spáchal samovraždu si mohol divák domyslieť, pretože režisér pred zoskokom herca zo strechy zhasol na javisku svetlo. Všetko nasvedčovalo tomu, že sa Michal rozhodol obeť pre rodinu. Komunizmus mu zobral všetko a dohnal ho až na pokraj. Režisér tento stav znázornil tým, že Michal stál na okraji javiska – strechy.

²⁰ Realisticky zariadený byt: Prvky doby v scénografii, rekvizitách, napríklad: gramofón, platne, telefón, záves z „koráľkov“ a pod.

²¹ V divadle Aréna scéna v inscenácii *Komunizmus* pôsobila skromnejšie ako na českej scéne. V Aréne tým akcentovali motív, že postavy sa ocitli na okraji spoločnosti. V jednoducho zariadenej kuchyni mali len to najpotrebnejšie. Na javisku bol umiestnený stôl ako symbol rodiny a umývadlo prvok očisty. Umývadlo s tečúcou vodou znamenalo, že žena sa očistila fyzicky, ale aj symbolicky zmýla zo seba vinu. Ďalším prvkom na scéne bol už vyššie spomínaný rebrík, ktorý symbolizoval cestu k slobode na čerstvý vzduch, aj kráčanie vyššie po spoločenskom rebríčku.)

²² Klimáček napísal aj mená pre sledované postavy: Matka objekt nymfa, svokor objekt skala, Otec Rómeo.

Klimáček poukázal aj na fakt, že (aj kvôli odpočúvaniu) ľudia zo strachu povedia to, čo chcú druhí počuť a strácajú vlastný názor, resp. vzdávajú sa ho. V inscenácii cez tieto repliky vniesli herci do situácií odľahčenie. Matka a syn vyčítali Michalovi jeho minulosť a v závere Viktor vstúpil do strany, pretože sa rozhodol chrániť rodinu (podobne ako otec). Zbytočne sa však obetoval, pretože nastal rozpad režimu; následne aj republiky.

Režijný prvok: Dojem, že rodinu diváci sledovali v obrazovke, umocnila situácia, keď matka a otec písali na sklo. Pomyselná štvrtá stena medzi javiskom a hľadiskom sa stala viditeľnou, sklenenou. Sviečky rozmiestnené na nábytku vyvolali atmosféru útulného domova, ale zároveň vzbudili aj dojem tajomstva, keď na javisku posledné umelé osvetlenie zhaslo. V oboch inscenáciách, českej aj slovenskej, inscenačný tím nevynechal prvok gramofónu, pretože cez neho autor vyjadril vzťah k hudbe a k obdobiu, kedy bola západná hudba zakázaná. V inscenácii znázornili vznik ČR a SR dobovými ukážkami správ v televíznych obrazovkách a v závere odznela zvuková nahrávka českej a slovenskej hymny. Inscenácia tým bola blízka slovenskému aj českému publiku.

Záver

Klimáček vo svojich hrách poukazoval aj na nefunkčnosť vzťahov, ich disharmóniu až po úplné rozbitie, na problém pokrivenej morálky človeka. Spoločenská situácia alebo rôzne životné okolnosti donútili ľudí konať v rozpore so svojím svedomím a výčitky začali pociťovať až vtedy, keď si uvedomili dôsledky. Vo viacerých Klimáčkových hrách pôsobili vzťahy na prvý pohľad normálne, ale v jadre boli naštrbené. Postavy obhajovali svoje činy tým, že nemali inú možnosť. Nepriznali si sami pred sebou, že konali v rozpore so svojím svedomím. Klimáček zdôrazňoval, že nie všetci boli schopní prijať zodpovednosť za svoje skutky. Jeho postavy boli bezcharakterné, túžili po moci, úspechu a po peniazoch. Sem možno zaradiť aj postavu Kláry z hry *Hypermarket*, ktorá považovala za normálne mať sex s producentom kvôli získaniu postavy vo filme. Do tejto línie možno zaradiť postavy z hry *Komunizmus*, kde sa objavil prvok zakrývania problému, tajomstvo a neúprimnosť v manželstve. (Žena niekoľko rokov nepriznala neveru a muž pred ňou tajil, že spolupracoval s ŠtB a odpočúval vlastnú rodinu.)²³ Cez takéto fanatické bizarné postavy demonštroval dianie v spoločnosti, napríklad:

²³ Ďalším príkladom by mohol byť Otec z hry *Zjavenie (hrobárova dcéra)*, pretože ho hnala túžba po podnikaní natoľko, že bol schopný predávať smútiacim rodinám repasované vence. A tiež na základe dcériných vízií sa nebránil vytvoriť z domu pútnické miesto s predajom suvenírov.

s rozbiehaním podnikania sa objavili špekulanti a podvody a s tým súviseli aj klamstvá vo vzťahoch, strata dôvery a postupné rozbíjanie rodín. Klimáček posúval dej predovšetkým cez postavy. Vytvoril im minulosť, ktorú (zároveň so svojimi charakterovými črtami) odhaľovali postupne. Až v závere hry do seba všetky detaily zapadli a čitateľ či divák tak dostal komplexný obraz o postave. Príkladom by mohli byť osoby z hier *Hypermarket* a *Komunizmus*, pretože sa o ich minulosti a vzťahoch dozvedáme až (takmer) v závere.

Nielen cez vyššie spomenuté hry, ale aj cez mnohé ďalšie sa navracal k témam minulosti, ktoré hovorili o nevyriešených problémoch a totalitách v krajine, upozorňoval na ne aj bilancoval. Vzťah k týmto témam potvrdzuje aj vyjadrenie teatrologičky Eleny Knopovej, ktorá Klimáčka charakterizuje nasledovne: „Možnosť sebavyjadrenia prostredníctvom drámy či divadelnej inscenácie vníma ako gesto občianskeho postoja. Jeho hry svedčia o tom, že ich autorovi nie je jedno, v akých pomeroch sme žili, žijeme a budeme na Slovensku žiť. Klimáček je dramatik – homo politicus.“²⁴ Spornú minulosť Klimáček spracovával buď ako nosnú tému alebo ako fragment (spomienku) cez repliku postavy, ktorá s kontroverznou dobou nebola doposiaľ vyrovnaná; napríklad v hre *Komunizmus*, matka povedala synovi, že: „Mňa preložili na najhorší obvod kvôli môjmu otcovi. Ja viem, čo to je trpieť za rodičov.“²⁵ Okrem politiky vkladal prvok z lekárskeho cez postavu Otca, ktorý neustále Synovi pripomínal „Drž sa medicíny, je to exaktná veda, ktorá sa nedá zašpiniť politikou, lebo rakovinovej bunke je jedno, či si marxista či existencialista!“²⁶

Klimáček vo svojich hrách poukazoval na to, že politický systém rozkladal vzťahy, zasahoval do súkromia, vnášal nedôveru do rodín. Klimáčkove hry ponúkli inscenačným tímom slobodu v interpretácii a nazeraní na tento problém. V inscenácii *Komunizmus* v Divadle Aréna poukázali na to, že politický systém pôsobil a ničil jednotlivca, ovplyvňoval jeho rozhodnutia. Pražská inscenácia priniesla pohľad na systém, ktorý rodinu ako celok rozkladal zvnútra.

Témy v hrách a v inscenáciách *Hypermarket* a *Komunizmus* boli blízke rovnako slovenskému aj českému občenstvu, pretože sa ich týkali rovnako. Inscenačným tímom sa podarilo zachytiť problémy doby, o ktorých Klimáček vo svojich hrách písal.

²⁴ KNOPOVÁ, E. Anticipácia ohrození v hre Viliama Klimáčka *Zjavenie (alebo hrobárova dcéra)*. In: *Divadlo a dráma v kontextoch nepokojnej Európy*. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. 2019, s. 67.

²⁵ KLIMÁČEK, V. *Komunizmus*. Bratislava: Divadelný ústav, 2008, s. 9.

²⁶ Tamže, s. 8.

V rozhovore, v programe Slovenská mozaika,²⁷ sa vyjadril o vzťahu českého a slovenského divadla ako o vzájomnom vrúcnom prepojení. Vnímal spätosť, ktorá v divadelnom prostredí trvala aj po rozdelení Československa a tešilo ho, že sa jeho hry v ČR pravidelne uvádzali. Niekoľko hier do češtiny preložil a nebránil sa ani tvorbe priamo pre český súbor.

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

BIBLIOGRAFIA

BAKOŠOVÁ HLAVENKOVÁ, Zuzana. Pamäť a dejiny ako chaos a NE-Poriadok? In *Zborník referátov z XI. medzinárodnej teatrologickej konferencie v cykle DNES A TU*. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, 2014, s. 45 – 60. ISBN 978-80-89555-44-4.

HOROŠČÁK, Marek. *Hypermarket*. Národní divadlo činohra. Vydalo : Národní divadlo, Praha 2004.

KLIMÁČEK, Viliam. Anketa divadelných riaditeľov. In *Posledná sezóna? (sprievodca po divadelnej sezóne 1998/99)*. Bratislava : Divadelný ústav. 1999, s. 28.

KLIMÁČEK, Viliam. *Hypermarket*. In *Desať hier*. Bratislava : Divadelný ústav. 2004. 339 s. ISBN 80-88987-50-4.

KNOPOVÁ, Elena. Anticipácia ohrozenia v hre Viliama Klimáčka Zjavenie (alebo hrobárova dcéra). In *Divadlo a dráma v kontextoch nepokojnej Európy*. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici. 2019, s 66 – 79. ISBN 978-80-8206-026-6.

²⁷ Rádio ZET. Slovenská mozaika s Viliamom Klimáčkom, 25.11.2018. [online]. Dostupné na: <http://bonafideos.cz/content/slovensk%C3%A1-mozaika-s-viliamom-klim%C3%A1%C4%8Dkom-25112018-o-905-1505-h>.

KNOPOVÁ, Elena. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava : VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2010. 115 s. ISBN 978-80-224-1162-2.

KOVAČEVIĆ, Zrinka. Analýza slovenských dramatických textov deväťdesiatych rokov 20. storočia pomocou teoretického rámca aktantných modelov. In *Slovenské divadlo Revue dramatických umení*, 2011, roč. 59, č. 4. s. 366 – 394. ISSN 0037-699X.

INTERNETOVÉ ZDROJE

Rádio ZET. *Slovenská mozaika s Viliamom Klimáčkom*, 25.11.2018. [online]. Dostupné na: <http://bonafideos.cz/content/slovensk%C3%A1-mozaika-s-viliamom-klim%C3%A1%C4%8Dkom-25112018-o-905-1505-h>.

Kontakt:

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

DRAMATIK PAWEŁ DEMIRSKI A TEMATICKÝ SVET JEHO TEXTOV

Mgr. art. Peter Galdík

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá tvorbou súčasného poľského dramatika Pawła Demirského. Autor analyzuje tematické zameranie Demirského textov a na príkladoch z jednotlivých hier postupne demoštruje témy kapitalizmu, kultúry a umenia, národných mýtov a poľského anti-semitizmu, emancipácie a politickej kultúry. Interpretačne sa inšpiruje filozofickými myšlienkami Rolanda Barthesa a Michela Foucaulta.

Kľúčové slová: Paweł Demirski, Súčasná poľská dráma, Spoločenská kritika.

Abstract: The study deals with the work of the contemporary Polish playwright Paweł Demirski. The author analyses the thematic focus of Demirski's texts and uses examples from individual plays to gradually demystify the themes of capitalism, culture and art, national myths and Polish anti-Semitism, emancipation and political culture. Concerning the interpretations, he is inspired by the philosophical thoughts of Roland Barthes or Michel Foucault.

Key words: Paweł Demirski, Contemporary Polish drama, Social criticism.

Úvod

V prvých dvoch dekádach 21. storočia nastal v poľskom prostredí „boom“ mladých dramatikov. Dramatické texty sú písané, oceňované, prekladané a inscenované v divadlách v Poľsku aj za jeho hranicami. Nasledujúci článok je venovaný najoceňovanejšiemu súčasnému poľskému dramatikovi Pawłowi Demirskému, ktorý vytvoril pevný tandem s režisérkou Monikou Strzępkou. V článku sa zameriavam na predstavenie tém, ktorým sa Paweł Demirski venuje.

DRAMATIK PAWEŁ DEMIRSKI

Dramatik a dramaturg Paweł Demirski sa narodil v roku 1979 v Gdaňsku. Študoval žurnalistiku na univerzite vo Vroclave. V rokoch 2003 až 2006 bol dramaturgom v divadle Wybrzeże v Gdaňsku. V roku 2003 strávil niekoľko týždňov na stáži pre dramatikov v Royal Court Theatre v Londýne. Toto divadlo sa zameriava na inscenovanie angažovanej súčasnej dramatiky, ktorá je komentárom k aktuálnemu spoločenskému daniu. Inšpirovaný dokumentárnym divadlom založil po návrate do gdaňského divadla program Szybki Teatr Miejski [Rýchle mestské divadlo]. V rámci tohto programu vznikali kratšie útvary, ktoré komentovali aktuálne témy v spoločnosti na dokumentárnom podklade a venovali sa napríklad bezdomovectvu, potratovej turistike či postaveniu ukrajinských imigrantov.

Tu sa začala aj Demirského vlastná kariéra ako dramatika a v roku 2005 bol v réžii Michala Zadaru inscenovaný jeho text *From Poland with love*, ktorý sa venoval téme ekonomickej emigrácie mladých Poliakov do západnej Európy. V roku 2007 prvýkrát spolupracoval s režisérkou Monikou Strzępkou a vytvorili inscenáciu *Dziady. Ekshumacja* [Dziady. Exhumácia] v Teatr Polski w Poznaniu. Od tejto spolupráce sa Demirski a Strzępka stávajú pevným tandemom a od roku 2007 do roku 2021 vytvorili spolu až dvadsaťštyri inscenácií. Spolupracujú s významnými poľskými divadelnými scénami, medzi najdôležitejšie patria Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, Teatr Polski w Poznaniu, Teatr Polski we Wrocławiu, Teatr im. Szaniawskiego w Wałbrzychu. Nie všetky Demirského texty boli knižne vydané, čo súvisí s účelom ich písania, keďže vznikali vždy na objednávku konkrétneho divadla.

Texty tak vychádzajú až po zrealizovaných inscenáciách, najčastejšie v bulletinoch k inscenáciám. Okrem toho vyšli dve antológie. Prvá s názvom *Parafrazy* [Parafrázy] v roku 2011 obsahujúca šesť textov (*Dziady. Ekshumacja/ Diamenty to węgiel, który wziął się do roboty/ Ifigenia. Nowa tragedia/ Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów/ Niech żyje wojna!/ Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*) a druhá antológia z roku 2020 s názvom *Teksty dla (starego) teatru* [Texty pre (staré) divadlo], ktorá obsahuje päť textov (*Bitwa war-szawska 1920/ nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU!/ Triumf woli/ Rok z życia codziennego w Europie Środkowo-Wschodniej/ Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych*), ktoré boli napísané pre Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie. Okrem toho vyšiel v mesačníku súčasných dramatických textov *Dialog* [Dialóg] jeho text *K.*, v časopise *Krytyka polityczna* vyšiel text *Kiedy przyjdą podpalić dom, to się nie zdziw* a samostatne vyšiel knižne text *Śmierć podatnika*.

Demirského a Strzēpkino spoločné dielo môžeme považovať za uzavreté. V roku 2021 sa Monika Strzēpka stala riaditeľkou varšavského divadla Teatr Dramatyczny a Paweł Demirski sa venuje filmovej scenáristickej práci a v roku 2021 debutoval aj ako režisér v Teatr Polski w Poznaniu s inscenáciou *4.48 PSYCHOSIS* od Sarah Kane.

Okrem divadelnej tvorby spoločne pracovali aj na televíznom seriáli *Artyści* [Umelci] o živote za múrmi kamenného divadla a Demirski si spolu so Strzēpkou a ďalšími dvomi členmi založili tiež punkovú kapelu Czerwone swinie [Červené svine], v ktorej hrá Demirski hrá na basovú gitaru.

Obsahovo sa Demirského texty sústreďujú na analýzu mentálnych máp súčasnej poľskej spoločnosti, ku ktorej sa stavia kriticky. V roku 2007 vydal svoj manifest v ľavicovom časopise *Krytyka Polityczna* pod názvom Teatr dramtopisarzy [Divadlo dramatikov], v ktorom píše, že namiesto inscenovania klasických textov potrebuje angažované divadlo nové texty mladých dramatikov, ktoré budú reagovať na súčasné spoločenské dianie.¹ Formálne sú Demirského texty postdramatickými dielami s premenlivou štruktúrou, v ktorej absentuje jasná fabula. Ako uvádza Demirski vo svojom manifeste: „príbeh nie je nič iné než konštruovanie všeobecného kultúrneho naratívu, ktorý organizuje všetky elementy sveta a týmto determinuje všetky možnosti ako sa v ňom pohybovať.“² Demirského diela sa nedajú označiť pojmom divadelná hra a sám autor využíva v rozhovoroch skôr pojem “text”. V recenziách sa objavujú aj pojmy burleska, komédia, politická fraška, sitcom, politický bulvár, dráma, poetická dráma, horror, slapstic či satyra. Zaujímavý názov pre nejednoznačný literárny a divadelný žáner Demirského textov vytvorila teatrologička Joanna Krakowska. Prichádza s neologizmom demi(d)ramy, ktorý v sebe zahŕňa predponu “demi” (polovičatosť) dramy (drámy) a ramy (rámce), ktoré sú zároveň zvukovo spojené s autorovým priezviskom Demirski a vytvárajú istú zvukomalebnosť, ktorú autor pri písaní aplikuje.³ V preklade by sa to dalo voľne interpretovať ako zvukomalebne polovičaté Demirského drámy rámcované témou. V kontexte štúdie však budem používať Demirského výraz text.

¹ Pozri: DEMIRSKI, P. *Teatr dramtopisarzy*. [online]. [cit. 10. 06. 2023]. Dostupné na: <https://e-teatr.pl/teatr-dramatopisarzy-a42854>.

² Tamže.

³ Pozri: KRAKOWSKA, J. Demi(d)dramy. In *Parafrazy*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 476 - 477.

Kapitalizmus

Téme kapitalizmu sa na Demirski vonoval v texte *Diamenty to wegiel, który wziął sie do roboty* [Diamanty sú uhlie, ktorému sa chce pracovať], ktorý bol inscenovaný v 2008 (Teatr im. Szaniawskiego w Wałbrzychu). Text je parafrázou hry A. P. Čechova *Ujo Váňa*. Udalosti, ktoré opisuje Demirski vo svojom texte, sa odohrávajú devätnásť rokov po tom, čo Serebriakov so svojou ženou Jelenou (po poľsky Helena) opustili statok. Demirského text má preto podnázov *After Čechov*. Devätnásť rokov nie je náhodný časový údaj, ide totiž o obdobie, ktoré uplynulo od zmeny režimu v Poľsku v roku 1989, do premiéry textu v roku 2008.

Demirski na pozadí hry Čechova buduje vlastný metapříbeh o prechode na kapitalistické ekonomické zriadenie. Serebriakov a jeho žena Jelena sa v Demirského texte len spomínajú, žijú v hlavnom meste a užívajú si benefity nového systému, v ktorom sa im ekonomicky darí. Zvyšné postavy na statku ich po rokoch túžobne očakávajú (ukáže sa, že márne), aby si na zabudnutej provincii vypočuli prednášku o tom, ako byť úspešným v novom režime. Hlavným porazeným je Vojnickij, prepustený, nezamestnaný a neuplatniteľný bývalý zamestnanec bane, ktorú zavreli. Text nie je napísaný podľa pravidiel realizmu, resp. v duchu Čechovovej hry. Zvyšné postavy (Soňa, Tielegin, Marina (u Demirského Niania), Astrov) sa čitateľom/ divákom priamo prihovárajú, sťažujú sa, že hlavnou postavou textu je „lúzer“ v novom zriadení a hovoriť o ňom je strata času. Epickým princípom, scudzovaním a sprítomňovaním minulosti sa vracajú k udalostiam od odchodu profesora po dnešok. Hodnota človeka a vzťahov sa u Demirského prepočítala na neoliberalnej kalkulačke, prvoradým cieľom je získať peniaze, najčastejšie na úkor druhých.

V nasledujúcich častiach štúdie sa budem snažiť ukázať na jednotlivých príkladoch z daného textu, akým spôsobom Demirski znázorňuje svet, ktorý uveril ideológii neoliberalného kapitalizmu, a ktorý rozleptáva hodnoty morálky.

Ideológia neoliberalného kapitalizmu

Demirski zobrazuje svet, ktorý prešiel mentálnou premenou. Vtipne komentuje pokrivené vnímanie hodnoty človeka, ktorá sa rovná výške jeho príjmu a schopnosti presadiť sa. Demirski nám prostredníctvom starenky Niani prerozpráva nový zakladateľský mýtus v podobe rozprávky, t. j. žánru, ktorý normatívne určuje hodnoty a jasne oddeľuje dobré od zlého. Nania túto rozprávku adresuje Soni a pritom ju skúša „z porozumenia“. Esenciu novej

ideológie môžeme zhrnúť aj slovami z recenzie Joanny Derkaczew: „Pasivita je hriech, podnikavosť a kreatívnosť je nová forma patriotizmu.”⁴

„Niania: Kde sa piesok lial a voda sypala/ Žili dvaja bratia/ Jeden z nich umrel v nemocnici/ Lebo mu došlo uhlie na kúrenie/ Triasol sa v nemocnici na posteli/ Triasol a plakal ako hlúpy/ A druhý brat presne opačne/ Vydal sa na cestu do vnútra hory/ A súkromného vzdelania/ Lebo ako vieme/ Rozmiestnenie diamantov/ V jednotlivých triedach je nerovnomerné/ Lebo jeden si vylihuje v nemocnici/ A mína teplo/ A druhý presne opačne/ Soňa, a čo spravil druhý brat?

Soňa: Jeden aj druhý mali rovnaké príležitosti/ Ale len jeden z nich mal v sebe tú snahu/ Aby vlastnou prácou/ A požičaným žeriavom/ S pomocou 100 černochovo/ (...)/ Z alkalickéj magmy/ V hĺbke/ Pri teplote vyššej než 1000 stupňov/ Pri ohromnom ekonomickom tlaku (...) Vypestoval vlastné diamanty/ A potom mal veľa peňazí/ A kúpil si klenotníctvo.

Niania: A preto by mal byť pre nás vzorom/ (...)/ Soňa a čo ťa v tom príbehu pobúrilo najviac?

Soňa: Najviac ma pobúrila pasívna postava prvého brata/ Ktorý sa vzdal v súťaži/ A rozhodol sa byť radšej chorý celú svoju mladosť/ Zatiaľ čo druhý brat/ Sa snažil/ A to sa mu vyplatilo/ A jeho černochoom tiež/ Sama si už odkladám na černochoa/ Aby som vyrábala diamanty/ A nelakovala na strieborno zemiaky ako ujo/ Prosperita nech nám na ceste svieti/ na veky vekov / Amen.“⁵

O zmene trajektórie myslenia, posudzovaní hodnoty človeka v novom systéme Demirski hovorí v rozhovore pre poľský týždenník *Polityka*: „Veľká masa ľudí nebola pripravená na systémové zmeny a bola kŕmená falošným prísľubom veľkej reformy, vďaka ktorej, už zachvíľu, všetci vojdú do kapitalistického raja vďaka vlastnému úsiliu.”⁶ Demirski ďalej uvádza, že ľudia napriek zhoršujúcim sa životným podmienkam neprotestovali, pretože ich pacifikoval

⁴ DERKACZEW, J. *Wujaszek Wania oskarża transformację*. [online]. [cit. 12. 06. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56324/wujaszek-wania-oskarza-transformacje#>.

⁵ DEMIRSKI, P. Diamenty to węgiel który wziął się do roboty. In *Parafrazy*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 156-157.

⁶ KIZIOŁ, A. - DEMIRSKI, P. *Salonu nie ma*. [online]. [cit. 1. 6. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/110626/salonu-nie-ma-rozmowa-z-laureatami-paszportu-polityki>.

(nová ideológia) na rozdiel od predchádzajúceho systému, ktorý ľudí pacifikoval obuškami: „Bežní ľudia stratili dôstojnosť: bolo im zle, náhle schudobneli (kým iní náhle zbohatli), ale už o tom nemohli hovoriť, nemohli ten hnev prezentovať, pretože časy sa zmenili – teraz sa stala bieda ich osobnou vinou, dôvodom na hanbu a nie na oprávnený hnev.”⁷

Hanbou a pocitom prehry trpia všetky postavy v Demirského texte, hoci za obeť sa nahlas vyhlási len Vojnicki. Ako píše Derkaczew: „Všetci prehrali. Kde je ten jediný víťaz, beneficent, vzor? Ako Godot – neprišiel. A možno vôbec neexistuje a funguje len ako neoliberalný mýtus, ktorý umožňuje udržať všeobecnú vieru v systéme.”⁸

Zisk bez zábran

Postava Serebriakova je v očiach ostatných (okrem Vojnického) modlou. Zosobňuje v sebe príbeh úspešného človeka, ktorému sa podarilo v novej realite presadiť a zarobiť peniaze v hlavnom meste. Serebriakov posielal Soni pohľadnice z Kuby a fotky z drahých reštaurácií. Zdroj jeho prosperity je však minimálne podozrivý. Fantastický motív „výrobca diamantov” sa vinie textom, jednotlivé postavy sa snažia profesora napodobniť a doma v kvetináčoch majú zasadené uhlie. Motív vyrábania diamantov z uhlia vnímam ako metaforu absurdného spôsobu zárobku, či prísľubu prosperity, ktorá sa však nikdy nepremení na skutočnosť. Reálny zdroj príjmu Serebriakova je zahalený tajomstvom. Získavame informácie o jeho rôznych kariérach (profesor, podnikateľ, politik) a o tom, že sa vie presadiť a vynásť. Pochybný pôvod peňazí sa viaže aj na motív z Čechovovej hry a síce predaj domu, v ktorom Vojnickij, Soňa a ďalší naďalej žijú. Z repliky Soni v Demirského texte vyplýva, s akou ľahkosťou a bez zábran zbavil Serebriakov obyvateľov domu strechy nad hlavou a tí teraz bývajú s povolením nového majiteľa v pivnici.

„Soňa: Rok po roku v roku deväťdesiatom/ Si prestal tento dom na seba zarábať/ Môj otec preto všetko dôkladne spočítal/ A z výpočtov neoliberalného kalkulu, čiže z jediného kalkulu ktorý mal vyšlo/ Že dom treba predáť a hotovo/ A že jediná terapia ktorá nás udrží pri živote/ Je šoková terapia/ Ako aj hromadné prepúšťanie.”⁹

⁷ Tamže.

⁸ DERKACZEW, J. *Wujaszek Wania oskarża transformację*. [online]. [cit. 12. 06. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56324/wujaszek-wania-oskarza-transformacje#>.

⁹ DEMIRSKI, P. *Diamenty to węgiel który wziął się do roboty*. In *Parafrazy*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 123.

Postavy (okrem Vojnického) obdivujú Serebriakova napriek strate domova a jeho teóriám o tom, že kvôli nevzdelaným ľuďom ako sú oni, sa nemôže kapitalizmus rozvinúť v plnej miere, že sú guľou na nohe spoločenských premien a že je konečne čas zrušiť verejné zdravotníctvo, školstvo a kultúru. Serebriakov sa ďalej nechal počuť, že túži po rozpustení súčasnej spoločnosti a stvorení novej spoločnosti, v ktorej každý pozná svoje miesto a síce miesto v rade „konzumujúcich konzumentov“.

Kapitalizmus, ktorý neberie ohľad na hodnotu ľudskej dôstojnosti či vzťahov Demirski zaujímavo rozvíja na premene osobnosti Sone. U Čechova je zosobnením altruizmu, v Demirského texte ide v otcových šľapajach a svoj pôvodný literárny predobraz ironizuje.

Cituje text z pôvodnej hry: „Budeme žiť ujo Váňa/ A prežijeme celé množstvo dní/ A budeme pracovať pre iných/(...) /A keď príde naša hodina umrieme pokorne/ A tam za hrobom povieme že sme trpeli/ že sme plakali a Boh sa nad nami zľutuje (...)“.¹⁰ Po týchto replikách však dodáva: „Ježiši krste mária svätý jozef/ ešteže som to vtedy ujovi nepovedala.“¹¹

Soňa sa snaží „pracovať na sebe“, údajne si už kúpila garzónku v hlavnom meste, čo pravdepodobne nie je pravda a po vzore otca chce predať dom, v ktorom všetci žijú, aby tak zväčšila svoje šance v súťaži trhovej ekonomiky. Soňa si uvedomila, že v polemike „kto z koho“ jednoznačne uprednostňuje seba.

„Soňa: Zavolala som vás sem aby som vám oznámila nemilú novinu/ (...) /Rozhodla som sa predať dom/ Ujo/ Veľmi to potrebujem/ Aby som mohla naplno zo všetkého ťažiť/ A aby ma nezabila hypotéka/ Potrebujem tie peniaze/(...)/ Ujo to je normálne/ Že jedným sa darí a iným nie/ Potrebujem podporu pre moje rovnaké šance/ Šance konkurovať/ Preto si ujo pokojne strieľaj/ Ale ja sa na to pozerat' nebudem/ Čo neznamená že mi to nie je ľúto/ Ale vyberám si ľutovať teba/ Než možnosť vlastného sebarozvoja.“¹²

¹⁰ Tamže, s. 126.

¹¹ Tamže.

¹² Tamže, s. 165.

Sociálne vylúčenie

V postave Vojnického, teda uja Váňu, sa koncentruje v Demirského texte motív sociálneho vylúčenia. Vojnickij nemá miesto v novej spoločensko-ekonomickej realite. Je to prototyp človeka, ktorému sa nič nepodarí, a preto si „zaslúži“ byť na samom dne spoločenského rebríčka. Ostatné postavy to teší, pretože vďaka nemu môžu prežiť radosť, že sa má niekto horšie ako ony samy. Spoločenská solidarita so slabšími sa premenila na radosť z poníženia druhých, to znamená radosť z toho, že ich aspoň niekto v pomyselných ekonomickej súťaži nepredbehol. Vojnického bezradnosť je vtipne manifestovaná neustálymi opakujúcimi sa neúspešnými pokusmi zastreliť Serebriakova.

„Vojnickij: Uja Váňu kde som predsa len /Hlavný hrdina/ Inscenovali asi tak 10 000 000 krát/ A každú inscenáciu zahrali 50 krát/(...) Tak ako nemám byť zúfalý/ Keď som netrafil 500 000 000 krát- krát- dvakrát? (...) V divadle je v profesor v bezpečí/ Ako náš hospodársky systém za múrmi divadla.”¹³

Vojnického ekonomický status je „dlhodobo nezamestnaný”. Pracoval v bani, ktorú zavreli v rámci ekonomickej transformácie. V tomto kontexte treba upozorniť na to, že banské mesto Walbrzych, kde bol text inscenovaný, zdieľalo práve tento osud provinčného mesta, na ktoré dopadla reštrukturalizácia ekonomiky v podobe vysokej nezamestnanosti. Vojnickij bol na pracovných pohovoroch, avšak neuspel kvôli vyššiemu veku. Zo zúfalstva sa snaží na parapete vypestovať z uhlia diamant, dúfa, že vyhrá v lotte. Sníva o tom ako svojho úhlavného nepriateľa Serebriakova porazí v hlavnom meste v boxerskom ringu a Jelena sa stane jeho ženou. Namiesto toho však nemá ani na lístok na vlak do hlavného mesta. Mení sa na frustrovaného človeka bez zmyslu života a pocitu vlastnej hodnoty, kričí na drahé autá a svoje problémy by chcel liečiť u psychiatra, na ktorého však nemá peniaze. Vojnickij je človekom prebytočným a ako zaznieva v texte, je „poslednou obeťou transformácie”.

„Vojnickij: Najhoršie na tomto príbehu nie je to že som prehral/ Najhoršie je to/ Že sa nehodím/ Že mi povedali že ma netreba/ A ja o tom viem že ma netreba/Že nedokážem/ Nejak si s tým všetkým poradiť/ Že som sa nedokázal v tom všetkom nájsť/ A viem to ale nič z toho nevyplýva/ Že viem/ Že sú takí ktorí dokážu.“¹⁴

¹³ Tamže, s. 125.

¹⁴ Tamže, s. 174.

Demirski vo svojom texte nepristupuje k téme kapitalizmu ako analytik a znalec finančných procesov nového zriadenia, nevytvára dokument o príčinách defektnosti tohto systému. Prostredníctvom parafrázy známej hry ale zobrazuje dôsledky bezuzdného kapitalizmu. S humorom rozkladá sen o novej ideológii, o systéme, ktorý v skutočnosti stavia ľudí proti sebe, demoralizuje, necháva za sebou obeť, rozdeľuje ľudí na víťazov a porazených, deformuje a rozkladá medziľudské vzťahy. Vynára sa zároveň otázka, akú pozitívnu víziu Demirski predkladá, alebo či dokonca nekritizuje systém z pozície boľševika, ako mu býva často vyčítané. Demirski odmieta čiernobiele myslenie a hovorí: „Bájka o najlepšom z možných svetov, v ktorom akože žijeme, to je myslenie “nula-jednotkové”. Bud’ kapitalizmus vo verzii, ktorá nám bola nanútená v čase transformácie v 90. rokoch alebo komunizmus. Existuje ale predsa toľko modelov kapitalizmu a veľa modelov sociálnodemokratických zriadení.”¹⁵

Kritika kapitalizmu je veľkou Demirského témou a aspekty, ktoré som predstavil vyššie, rôznorodým spôsobom rozvíja v ďalších svojich textoch. Pár vetami priblížim tri z nich. V texte *Śmierć podatnika* [Smrť daňového poplatníka] Demirski predstavuje nový svet na pus-tom ostrove, kde platia pravidlá bezohľadného kapitalizmu, ktorý je prepojený so štátom, a postava Prezidenta je zároveň postavou Šéfa firmy. Postava Daňového poplatníka je otrokom a umiera. Text ironizuje koncept občianskej spoločnosti, ktorý v praxi nenapĺňa svoje prísluby. Ďalším textom je parafráza Brechtovej *Trojgrošovej opery* s názvom *Opera gospodarcza dla ładnych pań i zamożnych panów* [Hospodárska opera pre pekné panie a zámožných pánov]. Demirski tu v poetike frašky zobrazuje nové ekonomické elity. Peachum sa hrdo obohacuje okrádaním vlastnej firmy, ktorá sa venuje charitatívnym zbierkam na pomoc nevyliciteľne chorých detí a detí v Afrike. K činom sa následne prizná, aby na burze spadli akcie jeho firmy a mohol ich tak kúpiť za výhodnú cenu. Macheath prevádzkuje bordel, kde prostituuje partnerku Polly a pomocou kontaktov s mafiou sa snaží presadiť v politike. V texte *Firma* Demirski skúma fenomén zvrátenej privatizácie, vďaka ktorej sa istá rodina stane vlastníkom železničnej spoločnosti. Nedokáže sa o ňu starať, dôjde k železničnému nešťastiu (havária vlaku), rodina/firma sa však vďaka konexiám a privilegovanému postaveniu dokáže pred súdom zbaviť viny.

¹⁵ KIZIOŁ, A - DEMIRSKI, P. *Salonu nie ma*. [online]. [cit. 1. 6. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/110626/salonu-nie-ma-rozmowa-z-laureatami-paszportu-polityki>.

Kultúra a umenie

Text *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* [Bol raz jeden Andrej Andrej Andrej a Andrej], bol inscenovaný v roku 2010 (Teatr im. Szaniawskiego w Wałbrzychu). Demirski v ňom reflektuje tému súčasnej divadelnej a filmovej umeleckej tvorby a jej neschopnosť či neochotu kriticky sa pozrieť na tematiku, resp. problematiku kapitalistického ekonomického modelu a jeho obetí. Demirského kritika je nasmerovaná na generáciu tvorcov, ktorí stáli počas bývalého komunistického režimu na strane opozície spojenej s hnutím Solidarita, po prevrate však táto generácia splynula s novým kapitalistickým esthablishmentom a rozhodla sa nereflektovať “totalitu kapitálu”, ba čo viac, z pozície morálnej autority a vďaka vplyvu, ktorý nadobudla, vytvorila v súčasnom diskurze o umení a spoločnosti novú hegemoniu “dobrého vkusu”, čím sa snaží potlačiť, ironizovať a zosmiešniť kritické hlasy tvorcov z mladších generácií.

Zaslúžila generácia, ktorá pomohla vyhrať boj s komunistickým režimom a natočila známe filmy či vytvorila kultové inscenácie sa v Demirského texte stavia do pozície, že boj o povahu spoločnosti bol vyhraný, dnes zostáva všetkým obdivovať ich dielo a užívať si benefity, ktoré títo tvorcovia vybojovali. Zostáva spomínať, prijímať kvety a udeľovať rozhovory. Práve na tomto mentálnom podklade Demirski buduje svoj text. Hviezda strieborného plátna, Režisér, Minister financií, Herec a Herečka, Doktorandka sa stretávajú na pohrebe známeho režiséra Kazimiera Kutza, aby mu vzdali hold, zaspievali jeho obľúbenú pieseň a sentimentálne vzdychali „kto bude teraz architektom našej predstavivosti?”¹⁶ Mŕtvy režisér je tiež prítomný. Táto úsmevná skupinka konzumuje luxusnú paštétu a čaká na príchod ďalšieho známeho herca, ktorý má predniesť príhovor. Neskôr sa však ukáže, že ten je už žiaľ pochovaný o niekoľko hrobov ďalej. Konflikt do textu vnášajú postavy, ktoré spochybňujú neochvejnú autoritu tvorcov. Pán smutný, S problémami, Entuziastka a Kubánek formulujú nepríjemné otázky o dôvodoch úpadku umenia v kapitalizme, primitívnej komercii či o absencii sociálnej tematiky v tvorbe. Demirského text má dve časti. Prvou je pohreb a druhou peklo. V prvej časti sú nastolené kritické otázky, v druhej sú zas bagatelizované. V pekle sa totiž postavy pokúsia vytvoriť film s aktuálnou problematikou, ale panoptikum mŕtvych režisérov im to neumožní. Nakoniec sme svedkami sentimentálnej scény z meštiackej rodiny, ktorá sa cyklicky opakuje, a ktorá nám už nikdy neumožní z pekla umeleckej stupidity vystúpiť. Žánrovo by som Demirského text nazval, s nadhľadom a nenárokovaním si na teatrológickú presnosť, ako makabrickú frašku groteskného rázu.

¹⁶ DEMIRSKI, P. *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej*. In *Parafrazy*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 435.

Buržoázni umelci a tvorba

Demirski v kriľavom a hororovom duchu predstavuje umelcov a umeleckú tvorbu, ktorá oslavuje nové ekonomické zriadenie. V časti textu peklo sa objaví postava Kubánca, obyvateľ a komunistického totalitného štátu, ktorý hľadá v Poľsku tvorcov antikomunistických filmov zo 70. a 80 rokov (pokolenie, ktoré vytvorilo filmografiu tzv. morálneho nepokoja) a dúfa, že natočia nový film o ňom - vyhladovanom robotníkovi v komunistickom režime. Nachádza však štyroch mŕtvych režisérov, ktorí si infantilne poskakujú a túlia sa k plyšovému medveďovi, čiže k „nehe“ výdobytkov kapitalizmu a vlastných ašpirácií.

„Plyšový medveď: Som medvedíkom na hladkanie/ nehanbi sa a pod' ku mne/ pritúl' sa/ zaskáčeme si v krúžku?/ v džentlmenskom krúžku, v džentlmenských svetříkoch, s džentlmenskými rozhovormi, spomienkami a všetkým čo máme radi/(...)/ Kto by nechcel pekné topánky?/ autá na pekných parkoviskách/ biele víno v orosenej fľaši/ budete sa prezentovať zelenou trávou/ bielym snehom a zámkami/ palácmi/ je krásne byť v lige umeleckých džentlmenov.”¹⁷

Medveď, alterego buržoáznych umelcov, sa však vzápätí oborí na Kubánca a vylučuje ho z túžob po lepšom živote. „Plyšový medveď: liga džentlmenov nie je/ a nikdy nebude pre teba/ lebo ty si robotník/ a poviem ti to lebo som milý medvedík/ že len ten kto si vedel poradiť v totalite/ si vie poradiť aj teraz/ treba na to tie isté schopnosti/ oni vedeli a ty si nevedel/ chudáčik.”¹⁸

Kubánec si na základe toho, čo vidí, rozmyslí svoju túžbu žiť v “kapitalistickom raji”, ukončí hladovku, pretože pochopil, že ak „padne na Kube diktatúra/ tak jedine kvôli tomu/ aby sa jej zmocnila/ vaša verzia kapitalizmu/ a že tu nejde o nijakú slobodu slova/ ale o to ako sprivatizovať Kubu/ aby mal kapitál o jedno miesto navyše/ a mohol otvoriť burzu/ a sprivatizovať pláže.”¹⁹

Peklo sa končí tým, že režiséri nakoniec skutočne vytvoria spoločnými silami donekonečna sa opakujúci nový film odohrávajúci sa v sentimentálnom duchu v príjemne zariadenom byte, kde sa stretáva muž unavený z práce a jeho manželka, ktorá mu je oporou. Všetko je fantastické a čaká ich skvelá budúcnosť vzhľadom na slušné zárobky a talentovaného syna, ktorý sa raz zamestná v medzinárodnej korporácii.

¹⁷ Tamže, s. 442.

¹⁸ Tamže, s. 444.

¹⁹ Tamže, s. 449.

Lojalita voči novému ekonomickému zriadeniu

Demirski sa v texte zaoberá vzťahom umelcov k reprezentantom nového ekonomického zriadenia a obviňuje ich z kolaborácie s novými „financmajstrami“ dvojakým spôsobom. Rozhodli sa lojálne mlčať a nereflektovali vo svojej tvorbe dopady prechodu na trhové hospodárstvo. Pán smutný adresuje režisérovi: „vy ste sa rozhodli neurobiť film/ o spoločenskej triede ktorá sa stala nepohodlná/ aby ste nespravili nepríjemnosti/ svojim známym/ z establishmentu.“²⁰

Druhým spôsobom je aktívna súhra s ekonómami nového typu a hľadanie cestičiek k finančným prostriedkom. Demirski nepriamo, ale z indícií jasne, naráža na kultovú poľskú herečku Krystynu Jandu, ktorá hrala vo filmoch Andrzeja Wajdu a ktorá si založila v 90. rokoch súkromné meštiacke divadlo Teatr Polonia. Napriek bulvárnemu repertoáru získavala veľkú finančnú podporu z verejných zdrojov. V texte figuruje ako postava Hviezdy na striebornom plátne a o svojej tvorbe hovorí: „ja mám svoju privátnu divadelnú kultúru/ spievam tam a také veci/ za štátne sa klížem na vlne/ na akurátnej vkusnej vlne dobrej zábavy/ na akurátnej vkusnej vlne dobrej metafyziky / na akurátnej vkusnej vlne reflexie/ a darí sa mi teda s inakšími prosbami o peniaze chodiť na ministerstvo.“²¹

Demirski si ďalej ut'ahuje z plochých poprevratových filmov A. Wajdu o poľskej histórii, keď ich označuje prostredníctvom Smutného pána za „trojhodinové jazdenie na koňoch po krajine“. Táto „bezpečná“ tvorba je však nebezpečná vo vzťahu k samotnej existencii umenia. Ide o „zmluvu s diablom“, ktorý by umenie ako drahú zábavu najradšej zrušil.

V texte ide o postavu Ministra financií, ktorý je tiež odkazom na reálnu osobu, a síce Leszka Balcerowicza, ktorý bol poprevratovým ministrom a autorom neoliberalných ekonomických reforiem. Jeho pohrebná reč je vďaka zosnulému umelcovi za to, že aj vďaka nemu už nestojí nič v ceste k privatizácii divadla a filmu. Téma umenia je tak okrem jej vnútorného obsahu zachytená postavou aj v kontexte systémového fungovania a financovania kultúry v trhovej ekonomike.

„Minister financií: (...) chcem využiť situáciu/ poďakovať/ že tak krásne mi vyčistil cestu/jeho pokolenie ktoré sa pomaly/ možno príliš pomaly obracia na prach/ dostalo kultúrne inštitúcie do ruiny/ z ktorých ich už žiaden boľševik nevyhrabe (...) ďakujem za tie

²⁰ Tamže, s. 434.

²¹ Tamže, s. 429.

nepodstatné filmy (...) a tie filmy o vrahoch a šľachticoch/ hoci sa vyhrážali že to budú dôležité filmy/ ale boli tak dokonale nedôležité/ a tak zázračne nezaujímavé/ že spoločnosť to spoznala/ a nikto už nechce platiť za kultúru/ a nikoho tá kultúra už nezaujíma/ a všetci chápu že ju treba sprivatizovať/skomercializovať/ a zatvorit'/ ďakujem/ zdravotníctvo by si z vás mohlo brať príklad."²²

Elitárstvo umeleckých elít a ľahostajnosť voči slabším

Demirski v analyzovanom texte zobrazuje nezdravý a pokrivený vzťah medzi tvorcami umenia a jeho prijímateľmi. Hodnotové súznenie medzi jednou a druhou stranou komunikované prostredníctvom umeleckého diela sa zmenilo na vzájomné opovrhnutie. Umelci v Demirského texte sa stavajú do pozície morálneho a privilegovaného mentora, vynucujú si obdiv, nemienia diskutovať so svojimi divákmi o prípadnom (ne)obsahu diela a v prípade protestu ich ponižujú urážkami o absencii vkusu. Prijímatelia kultúry, v prípade Demirského textu ide o robotnícku triedu, sa snažia zajakavo formulovať, že ich „architekti predstavivosti“ naučili rozmýšľať o svete spôsobom, ktorý im nepomáha „rozklúčovať“ realitu, ktorá ich obklopuje. Ide teda o spor o obsahu a poslanie umeleckej tvorby. Generácia „architektov predstavivosti“ prezentuje dielo o kráse, vznešených hodnotách humanizmu a slobody. Požiadavka robotníkov-divákov je o túžbe po diele, ktoré reflektuje ich životnú skúsenosť, v ktorej sa (v novom vysnenom režime) vznešené hodnoty v praxi nedostavili. Tento spor sa ventiluje prostredníctvom urážok.

Elitársky pocit je najvýstižnejšie prezentovaný postavou Hviezda strieborneého plátna, ktorá sa vyvyšuje nad postavu S problémami. Najprv jej návyk z minulosti napovie, aby proti robotníkovi použila spôsoby minulého režimu - psov, vodné delá a obušky. Nakoniec sa zmohne na urážky. Hviezda strieborneého plátna: „ty si pravdepodobne od smetiakov/od zlomených puklíc na aute a masti/ a my sme tu od vkusu/ a žiadna ale žiadna naozaj žiadna situácia/ nezmení fakt/ že to my sme ľudia vznešení/ lepšími ekonomicky vyspelými/ ktorí sú nositeľmi tradície (...)/ ktorá bude pre nás pred takými ľuďmi ako si ty/ azylom (...).“²³

²² Tamže, s. 404.

²³ Tamže, s. 428.

Absencia kritickej reflexie a konformizmus

Demirski nezužuje svoju kritiku len na „majstrovské pokolenie“. Všíma si aj fenomén všeobecnej intelektuálnej zhody a absencie kritického diskurzu. Jednou z postáv je Doktorandka, ktorá sprevádza mŕtveho režiséra a slúži mu. Píše o ňom dizertačnú prácu, ktorá však nie je kritickým postojom k dielu, ale skôr chválospevom. „Doktorandka: Nič už nebude ako bolo/ nikto nezopakuje tie úspechy/ nenahradí legendu minulosti.“²⁴ Na inom mieste režiséra nazýva „žiarlivým zkurvysynom bez Oscara.“²⁵ Aký má teda vlastne na režiséra názor? Pravdepodobne žiadny, páči sa jej, že je prostredníctvom svojej práce pomyselnou súčasťou umeleckej smotánky a v divadlách má najradšej pauzy, počas ktorých sa môže stretnúť so známymi ľuďmi. Vnútorne je k obsahu samotných diel ľahostajná a počas predstavení najmä spí. Je však vždy pripravená kriticky sa vyjadriť proti umeleckým náprotivkom „generácie architektov predstavivosti“.

„Doktorandka: minulý týždeň som videla, náhodou, príšernú novú hru“. Svoj konformizmus korunuje nasledovne: “mal by si pochopiť že už neexistuje žiadna poľská kinematografia/ lebo to už je preč ty debil/ a naozaj sa to všetkým páči/ hovoriť že už nie sú dobré filmy/ Kazimierzovi sa to páči/ kritikom sa to páči/ divákovi sa to páči/ aj producentovi lebo už nemusia míňať peniaze.”²⁶

Druhým príkladom je postava Entuziastky, frustrovanej mladej herečky, ktorá so zajacímimi ušami hráva vo fraškách, ktoré dnes režírujú členovia „majstrovského pokolenia“. Entuziastka ich v dlhom úvodnom monológovi kritizuje: „dvadsať rokov/ktoré majstri/stratili niekde v nevšimavosti/ toho čo sa deje/ naokolo/ ako inštitúcie medzi ktorými krúžia/ prestávajú plniť svoje funkcie (...) na otázku čo vlastne produkuje neviem odpovedať/ okrem toho že trochu voľného času a zábavy pre obecenstvo/(...) dobrý vkus je už len/ dobrým výrazom pre dobrý trh.”²⁷

Herečka však svoju kritiku nikdy nahlas neadresuje „majstrovskému pokoleniu“, práve naopak, usiluje sa o obsadenie do ďalších frašiek a túži hrať vo filmoch, ktoré už boli natočené, pretože je to ako hovorí „záruka kvality“.

²⁴ Tamže, s. 406.

²⁵ Tamže, s. 423.

²⁶ Tamže, s. 415.

²⁷ Tamže, s. 398-399.

Na záver tematickej analýzy hry *Był sobie Andrzej Andrzej Andrzej i Andrzej* môžeme povedať, že Demirski v texte kritizuje buržoázne umelecké elity, ktoré sprostitoval kapitalizmus a nie sú verné vlastnému odkazu boja za ochranu dôstojnosti človeka počas komunizmu. Navyše sú ekonomicky previazané s novými kapitalistickými elitami a namiesto serióznej umeleckej tvorby sa venujú produkcii trhovo výhodných zábavných a sentimentálnych formátov. Ohrozujú tým jednak existenciu kultúrnych inštitúcií, ale aj vnímania kultúry ako takej. Svoje postavenie kultúrnych hegemonov si strážia pred prípadnými kritikmi a z pozície novej elity opovrhujú robotníkmi a tými, ktorí v novom ekonomickom zriadení ťahajú za kratší koniec. Zároveň sa vnútri umeleckého prostredia nenachádza hlas, ktorý by tento stav otvorene pomenoval, pretože sa jeho členovia správajú konformne.

Národné mýty a poľský antisemitizmus

V tejto časti sa budem venovať textu *Nie boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU* [Nebožská komédia. VŠETKO POVIEM BOHU], ktorý bol uvedený v roku 2014 (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Text čerpá inšpiráciu, respektíve je reakciou či parafrázou na romantickú drámu *Nie Boska Komedia* od Zygmunta Krasinského z roku 1833. Na okraj treba dodať, že ide o druhé Demirského dielo reagujúce na romantizmus, prvým textom boli *Dziady. Ekshumacja* z roku 2007, ktorým sa autor odvoláva na drámu Adama Mickiewicza. Pôvodná Krasinského štvordielna dráma sa zaoberá činmi Grófa Henryka, ktorý je rozorvaným romantickým hrdinom. Henrykovi sa prieči myšlienka nehybného sveta a ako senzitívna poetická duša túži po vyššej kráse a pravde. Preto sa nechá zlákať pannami a démonmi a odchádza od svojej manželky a syna. Hľadanie vlastnej cesty a pravdy sa však rýchlo končí a Henryk zaujme konzervatívne stanovisko obrancu poriadku a kresťanskej viery. Je to zapríčinené jednak rozpadom jeho rodinného života (opustená manželka sa zblázni a uvalí kliatbu na svojho syna, ktorý oslepne) a jednak spoločenskými okolnosťami – vypukne revolúcia, na čele ktorej stojí vzbúrenec Pankracy, ktorý vedie nekresťanské ťaženie (Židia, sekty) proti kresťanskej aristokracii. Pankracy zabije Henryka, no vzápätí umiera aj on sám. Na obzore ja zjaví postava Ježiša a Pankracyho usmrtí lúč svetla.

Demirski sa inšpiroval práve spomenutým spoločenským nábojom revolúcie, kde na seba narážajú revolučné a konzervatívne sily. Túto atmosféru nepokoja prenáša do súčasnosti, ale zároveň ju prepája s minulosťou. Medzi postavami sa objavuje autor pôvodnej romantickej drámy Krasinski ako pripomienka spoločenskej mentálnej continuity. Je však rozdelený na viacero postáv, čo vyjadruje jeho rozorvanosť. Máme do činenia s konzervatívnym Grófom

Krasinskim Henrykom 1, s básnikom Grófom Krasinskim Henrykom 2 a paranoidnou postavou vystrašenou Židmi pomenovanou ako Strachy Grófa Krasinského. Jeho antagonista z pôvodnej drámy Pankracy sa mení u Demirského na súčasného frustrovaného úradníka, ktorý sníva o násilnej zmene spoločenského systému. Kolorit dopĺňajú ďalšie postavy: patriarchálny, konzervatívny násilný otec básnika – Papa Vincenty, úzkostlivý grófov syn Orcio, veštiaci skazu súčasného sveta, a Barbara Niechcic (literárna postava), ktorá žije svoj konzervatívny sen strednej triedy o hypotéke a pekne zariadenom byte. Špecifickou kategóriou sú „židovské postavy“, ktoré sú reakciou na antisemitský aspekt pôvodnej drámy. Ide o postavy Auschwitz tour, židovského boháča Rotschilda, pokrsteného židovského úradníka a jeho dcéry, ktorá vyštudovala humanitné vedy, ale pracuje v reprografickej službe.

V rozsiahlom Demirského texte chýba akákoľvek fabula, psychologicky poňaté situácie či dialógy. Postavy sú skôr hlásateľmi názorov či pocitov, ktoré sú viac poéziou než realisticky napísanými replikami. Ide o akýsi súbor prerývaných monológov, ozvien minulosti, ktoré sa prepletajú so súčasnosťou a všetko sa deje v napätej atmosfére dusivej nehybnosti - v nemožnosti činu, kde vo vzduchu visí kataklizma. Nejednoznačnosť postáv a replík sa však stáva významovo konkrétnejšou na pozadí kľúčového konfrontačného dialógu medzi Henrykom a Pankracym z pôvodnej hry, ktorý Demirski cituje vo svojom texte.

Beata Guzczalska vo svojom článku v literárnom časopise *Didaskalia* zhŕňa esenciu Demirského textu nasledovne: „Celé to farebné panoptikum, zámerne súčasné, sa točí v neurotickom víre, nie je tu fabula, tak ako dnes nie je ani príbeh: zastúpil ho kolotoč zdanlivých udalostí, ktoré sú zbavené zmyslu ale pritom natlakované umelými emóciami. Hoci sú postavy akoby v opozitnom postavení (despotický otec a syn citlivý umelec, aristokrati a vzbúrení pešiaci kapitalizmu, Židia a antisemiti) nedeje sa tu takmer nič: každý zotrváva vo vlastnom kruhu ambícií, záujmov a presvedčení, potopený v emóciách, neschopný reálnej komunikácie so svetom.”²⁸

Uviaznutie v napätí, neschopnosť komunikácie a sebauvedomenia ma inšpirovalo k tomu, aby som Demirského text interpretáčne vnímal na pozadí knihy *Mytológia* od Rolanda Barthesa, v ktorej autor analyzuje mýtus v modernej dobe, nabáda na jeho dešifrovanie a boj proti nemu. Vďaka tejto knihe sa pokúsim „rozpliest” tuhý uzol spoločensky neurotizovaného sveta, ako ho predkladá Demirski.

²⁸ GUCZALSKA, B. Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej In *Didaskalia*, 2015, roč. 23, č. 125, s. 106-107.

Mýtus Barthes analyzuje v politickom význame na osi buržoázia, revolúcia a pravica, čo sa viaže na témy Demirského textu. Základom jeho chápania mýtu je jeho “neviditeľnosť”. Mýtus sa javí ako pravda: „Funkciou mýtu je vyprázdňovať skutočnosť: mýtus je doslova neprestajným odtekaním, krvácaním či vyparovaním, je skrátka vnímateľnou absenciou.”²⁹ Na nasledujúcich príkladoch z textu sa teda pomocou Barthesových myšlienok pokúsim „odkryť” mýty, ktoré uväzňujú postavy v Demirského texte. Mýty majú zároveň v napojení na dedičstvo romantizmu svoj „hlboký koreň” a môžeme ich preto nazvať aj „národnou mytológiou”. Tiež je zaujímavé zaoberať sa aj tým, aký typ dialógu vlastne Demirski vedie a na aké témy poukazuje. Čo poľský romantizmus vložil do vienka modernej poľskej spoločnosti? Aké stratégie myslenia a existencie? Aké témy má poľská spoločnosť, obrazne povedané, vo svojej DNA?

Anonymná spoločnosť

Ako som spomenul vyššie, Demirski nám predkladá súčasnú poľskú spoločnosť, teda svet bez jasne definovaných a nepreniknuteľných spoločenských tried. Aristokracia či poddaní z pôvodnej Krasinkého drámy sa v dnešnej spoločnosti prostredníctvom emancipačného procesu premenili na rovnoprávných občanov. Barthes sa odvoláva síce na francúzsku spoločnosť a jeho text je z roku 1959, nazdávam sa však, že jeho postrehy sú plne platné aj pre tú dnešnú, v našom prípade poľskú spoločnosť. Barthes tvrdí, že súčasná anonymná rovnoprávna spoločnosť je mýtus a je vo svojej podstate dobre maskovanou buržoáznou spoločnosťou, hoci sa k tomuto názvu sama nepriznáva. Ekonomicky ide podľa Barthesa o jasné napojenie na kapitalizmus, ale politicky je už buržoázia ťažšie rozpoznateľná (neexistujú „buržoázne” strany) a ideologicky sa celkom vytráca. Barthes uvádza, že buržoázia „podrobuje svoj status úkonu skutočnej ex-nominácie, buržoázia sa definuje ako spoločenská trieda, ktorá nechce byť menovaná.”³⁰ Historicky došlo k vyprázdneniu pojmu buržoázie prostredníctvom pojmu národa, ktorý mal potierať aristokraciu. Buržoázia sa však dnes rozpúšťa v národe a podľa Barthesa ide o „cielený synkretizmus, ktorý umožňuje buržoázii získať spoľahlivú záruku v podobe početných dočasných spojencov, ktorými sú všetky stredné triedy, t. j. triedy „beztvaré”. (...) Buržoázný výtvor sa vstrebáva do nerozlišiteľného univerza, ktorého jediným obyvateľom je Homo Aeternus, tj. ani proletár ani buržoa.”³¹

²⁹ BARTHES, R. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2018, s. 144.

³⁰ Tamže, s. 140.

³¹ Tamže, s. 142.

Barthes sa ďalej venuje etike, kultúre, ceremóniám, ale aj ekonomickým aspiráciám, ktoré sú pre nás v kontexte Demirského textu zvlášť dôležité: „Celá spoločnosť sa kúpe v tejto anonymnej ideológii: naša tlač, film, divadlo, konverzácia o počasí, kuchyňa, o ktorej snívame, oblečenie, ktoré máme na sebe. (...) Buržoázia šíri svoju reprezentáciu cez zložitý katalóg kolektívnych predstáv určených maloburžoázii, čím posilňuje ilúziu nerozlišiteľnosti spoločenských tried: od okamžiku, keď sa sekretárka (...) rozpozna v okázalej buržoáznej svadbe, dosahuje buržoázna ex-nominácia svoj plný účinok.”³²

Demirského text sa zrkadlí v týchto ideách. Pohybujeme sa vo svete frustrovanej strednej triedy s nenaplnenými ekonomickými aspiráciami. Útržky dialógov sú o nefunkčných úradoch, vyhorení v práci, drahej dovolenke, nákupoch, hypotékach atď. Uvediem dva príklady. Prvým je hysterický výstup postavy Panny, ktorá si túži kúpiť kvalitný syr, no nemá naň. „Panna: (...) Všetko má zrada/ Pokladňa v obchode/ Môj švajčiarsky syr sa ukázal byť drahší než bolo napísané na cenovke v obchode/Lacnejší než je na bločku/Čo to je?/ Na strave/ To je môj jediný syr na dva týždne/ Žiadam o vyjasnenie!!!“³³

Druhý príklad sa spája s postavou Barbary Niechcic, ktorá sa vezie na ruskom kolese nostalgicky sníva o ekonomicky úspešnom živote, ktorý nikdy nežila.

„Barbara Niechcic: Teraz kedy sa veziem na jednej z mojich posledných ciest/ Myslím na to že sa mi cnie/ Život je jednoduchý/ Asi ako facka/ Cnie sa mi za tou peknou blúzkou za tou istotou bytia si istým/ cnie sa mi za tým, aby som patrila k ľuďom racionálnym a slušným/ ktorí presne vedia čo a ako majú spraviť/ (...) / cnie sa mi za životom vybudovanom na racionalizme a investičných fondoch/ cnie sa mi za splatením hypotéky/ cnie sa mi za drahou dovolenkou na ktorej som nikdy nebola/ celý život sa mi cnie/ mám doktorát z cnenia”³⁴

Nehybnosť spoločnosti a frustrácia vytvárajú pôdu pre revolúciu, ktorej hlavným hlasom je frustrovaný úradník Pankracy, ktorý chce radikálne riešiť nefunkčnosť a nespravodlivosť sveta, v ktorom žije. Barthes uvádza, že revolúcia stojí v opozícii k buržoázii a mýtu ako takému. Revolučná reč nemôže byť vo svojej podstate mýtická, pretože revolúcia sa definuje ako katarzný čin určený k odhaleniu politického náboja sveta: „Práve tak ako buržoázna ex-nominácia

³² Tamže, s. 143.

³³ DEMIRSKI, P. nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 192.

³⁴ Tamže, s. 214 - 215.

definuje súčasne buržoázu ideológiu a mýtus, revolučné pomenovanie stotožňuje revolúciu s neprítomnosťou mýtu: buržoázia sa maskuje a týmto maskovaním produkuje mýtus. Revolúcia sa zviditeľňuje a týmto zviditeľňovaním mýtus ruší³⁵ Pankracy práve takto „viditeľne“ nabáda k radikálnej prestavbe sveta.

„Pankracy: Treba začať vraždiť/ privyknúť si na túto myšlienku/ zvlášť keď nás je aj tak veľa/nakoniec sa tá zemeguľa aj tak prepadne pod váhou tiel/ (...) / Je to jediný spôsob ako niečo zmeniť zbaviť sa niektorých z vás raz a navždy/ sťaté hlavy v košoch/ telá na snehu/ Nedá sa to inak spraviť/ (...) / Nech mi nikto nehovorí že nemyslel nikdy na nikoho smrť so vzrušením/ a radosťou/(...) / sú ľudia vďaka ktorým bude svet lepším miestom/ a sú ľudia/ kvôli ktorým nebude svet lepší miestom/ tí prví sú ľudia ktorí sú podobní ako ja (...) tie vaše zmeny sa nepodaria bez revolúcie/ nepodaria sa bez krvi strachu mŕtvol/ treba to začať robiť/ aký je rozdiel medzi tým či bude niekto hniť na onkologickom oddelení z dôvodu zlého/ zdravotníctva lebo zmena sa nepodarila/ alebo bude niekto v priekope rozťatý našimi sekerami/ (...) / V tom spočíva demokracia vy kurvy/ v násilí a vôbec nie symbolickom.“³⁶

Barthes okrem nemýtickej podoby revolučnej reči poukazuje aj na jej jazykové kvality, na jej chabosť a nedokonalosť, ktorá podľa neho súvisí so samotnou povahou ľavice, ktorá sa vždy vymedzuje vo vzťahu k utlačovanému. A reč takéhoto človeka môže byť len chudobná a bezprostredná, pretože jeho bieda je mierou jeho reči. Metajazyk je totiž jazyk, ktorý si nemôže dovoliť.³⁷

Oproti revolúcii stoja sily, ktoré sa snažia svet fixovať v jeho súčasnej podobe, Barthes ich nazýva „sily pravice,“ ktoré sú v pôvodnej romantickej dráme zastúpené vrstvou aristokracie. Hlavným predstaviteľom tejto stratégie je v hre Papa Vincenty, ktorý sa vysmieva z revolúcie, ponižuje Židov, svoj status považuje za neohroziteľný a seba samého pokladá za hodného nasledovania. Trend nastoľuje napríklad tvrdením, že sa chcú všetci obliekať ako on. Je hlasom prosperujúceho a privilegovaného muža, patriarchu, hlasom systému. Barthes píše, že pravcový „mýtus tiahne k tomu, aby mal podobu príslovia. Práve sem vkladá buržoázna ideológia svoje hlavné záujmy: univerzalizmus, nechť k vysvetľovaniu, nezmeniteľnú

³⁵ BARTHES, R. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2018, s. 147-148.

³⁶ DEMIRSKI, P. nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 212-213.

³⁷ Pozri: BARTHES, R. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2018, s. 149.

hierarchiu sveta. (...) Základom buržoázneho konštatovania je zdravý rozum, t. j. pravda zastavujúca sa na svojoľný rozkaz toho, kto hovorí.”³⁸ Papa Vincenty sa objavuje v rôznorodých obrazoch a jeho hlavným argumentom je opakované: „Svet je konštrukciou nekomplikovanou a jednoduchou.”³⁹

Téma nesúdržnej rozhárannej spoločnosti, vnútri ktorej prebieha permanentná vzburá, sa spája so zásadným rozporom v predstavivosti poľskej spoločnosti o samej sebe dnes. Kým sú Poliaci? Ako sa definuje moderný poľský národ? Stojí na tradícii aristokratickej minulosti alebo na tradícii emancipácie ľudových vrstiev a ich kultúry? Alebo národ vymazal všetky triedne rozdiely a žije v rovnostárskej spoločnosti? Inšpirovaný Barthesovými myšlienkami si dovoľujem usudzovať, že všetky tri koncepcie sú mýtom a pravá podstata súčasnej poľskej spoločnosti sa skrýva v ex-nominovanej buržoázii.

Antisemitizmus

Okrem spoločnosti, ktorá je hlboko rozdelená, panuje v nej svár a napätie, reflektuje Demirski aj druhú tému, ktorá sa prelieva z romantizmu do dnešných dní, a to tému poľského antisemitizmu. Ako píše Beata Gučzalska, téma antisemitizmu je v texte podaná z dnešnej perspektívy pamäti, vojny, holokaustu, ale aj kultúrno-turistického produktu, ktorým sa stal holokaust v súčasnosti.⁴⁰

Demirski povoláva na zodpovednosť samotného autora romantickej drámy, ktorý Židov, ako nepoľský element na strane revolúcie vykresľuje ako nebezpečie a s vedomím udalostí 20. storočia ho prenasleduje postava Pocitu viny. Téma sa výrazne objavuje v texte najmä vo výstupe s názvom Za holokaust.

„Pocit viny: Ja som neprišla na čaj/(...)/ja som z komisie morálnej paniky/chodím po krajine a hľadám zlé veci zlé vlastnosti/ konformizmus klamstvá previnenia/ aby som potom o nich hovorila navždy/ ja mám na to dokumenty(...)

Strach grófa Henryka 1: Za tie slová, ktoré si napísal pred sto rokmi/ a ktoré teraz znejú na stredných školách/ nacicané ako mlieko matky/ ktoré sú kamienkom prihodeným do

³⁸ Tamže, s. 155.

³⁹ DEMIRSKI, P. nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 142.

⁴⁰ Pozri: GUCZALSKA, B. Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej In *Didaskalia*, 2015, roč. 23, č. 125, s. 110.

lavíny/(...) čo som to kurva spravil/ či som to naozaj ja/ to je ako keď sa prihodí občas príliš keď mám tak povedať do pece v texte/ a potom strach/ len písmenká a strach/ spravíš niečo a potom strach celý život (...) Tak dobre/ môžem sa priznať prevziať zodpovednosť dobre/ ale s takým nastavením by sme akurát my všetci my mali by sme/ mať pocit viny ako hora Sinaj/ (...) Och dobre:/ To ja som splynoval Židov/ to ja som zabil Kurdov/ to ja som zhodil bomby na Arabov/ to ja som podrezal malé deti, keď prosili o milosť (...)

Pocit viny: Nevyhovoriš sa tu teraz mojou milovanou poéziou ktorú opačne interpretuješ po rokoch.

Gróf Krasinski Henryk 1: Spokojná? Ja som sa bál tých ľudí/ Tak ako sa vy teraz bojíte iných ľudí...⁴¹

Gróf Krasinski spoluzodpovednosť pripúšťa, ale aj relativizuje, nechce byť zodpovedný za holokaust, resp. pogromy na židovskom obyvateľstve zo strany Poliakov, ktoré sa v texte objavujú. Demirski nastoľuje tému viny. Koho je to však vina? Konkrétneho človeka, v tomto prípade Krasinského? Demirski túto postavu na jednej strane uznáva za spoluzodpovednú, nie však ako jediného vinníka, vďaka ktorému by sa mohol zvyšok spoločnosti cítiť morálne čistý. Beata Guzalska interpretuje Demirského text ako súčasť tendencie prehodnotenia kultúrnych artefaktov, všímanie si antisemitizmu, rasizmu, mizogýnie v prostredí arci-diel kultúry, ktoré sú nebezpečné práve preto, že sú legitimizované svojím postavením arci-diel. Zároveň ale upozorňuje, že pri kritickom vnímaní diela sa často stáva, že jedno vybrané ideologické kritérium rozhoduje o celku diela, ktoré má oveľa viac vrstiev, pričom sa dielu ako celku odopiera akákoľvek hodnota.⁴²

Demirski teda prezentuje podľa mňa tému viny v dvojitej optike. Na jednej strane upozorňuje na antisemitizmus ako kultúrnu tradíciu Poľska, na strane druhej ironizuje koncept zbavovania sa viny súčasnej poľskej spoločnosti prostredníctvom ukazovania prstom na minulosť, tj. Krasinského. Toto „vyrovnávanie sa“ so zodpovednosťou a vinou je ďalej vtipne roztrúsené vo fragmentoch textu, ktorými sa nežidovské postavy snažia získať morálny kredit za ukrývanie Židov: „V texte stále niekto vylieza zo skrýše pod podlahou, alebo do nej vchádza,

⁴¹ DEMIRSKI, P. nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 163-164.

⁴² Pozri: GUCZALSKA, B. Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej In *Didaskalia*, 2015, roč. 23, č. 125, s. 108.

stále treba niekoho ukrývať v skrini, a potom už nevedno či sa v tej skrini neskrýva mŕtvola, hlavným kritériom morálnej kvalifikácie je pripravenosť na ukrytie Žida, absencia tejto pripravenosti znamená bezpodmienečné morálne odsúdenie.”⁴³

Téma antisemitizmu je okrem viny prezentovaná ďalej vo význame strachu pred Židmi v dnešnom svete, ako inak pred bohatými Židmi, ktorí sú v texte zastúpení postavou Rothschilda/Vlka z wallstreetu. Stereotypná postava bohatého Žida je zosobnením iracionálneho strachu pred Židmi, ktorí ovládajú svet. Rothschild vtipne ironizuje túto predstavu v monológu adresovanom postave Barbary Niechcic, keď do slov „ukrýva” Žida, ktorý tajne ťahá za nitky sveta.

“Rothschild/Vlk z wallstreetu: Možno ti prežidam moje posledné dielo o ovládnutí sveta/ aby si zažidla ten pocit ako ja mám medzi triedami nižšími žid' žid' zid'/ peniaze požívam na každom kroku a teraz slečna odžidla bez slova (...)”⁴⁴

Na tomto mieste chcem poukázať na to, ako interpretačne súhrne vnímam témy permanentnej revolúcie a antisemitizmu, ktoré sa vinú poľskými dejinami, hrou vytýčenými obdobiami – od romantizmu po dnešok. Aké gesto Demirski vlastne robí voči súčasnému čitateľovi jeho textu, resp. divákovi inscenácie?

V rozhovore s Agatou Dąbek, dramaturgičkou krakovského Národného divadla, Demirski uvádza, že ho najviac inšpiroval pocit hlbokého zakoreneného strachu, s ktorým sa potrebuje konfrontovať a vyrovnáť. Práve preto sa rozhodol zaoberať autorom pôvodnej drámy Krasinskim, ktorého rozčesol pod vplyvom strachu na viacero postáv. V konečnom dôsledku ide o strach, o ktorom nemá komu povedať tu na Zemi a domáha sa preto vyššej inštancie Boha, ktorý dá úzkosti zo súčasného sveta zmysel. Práve tu môžeme vidieť dôvod, pre ktorý Demirski názov svojho textu odvodzuje síce od názvu pôvodnej hry, ale pridáva k nemu dodatok veľkými písmenami WSZYSTKO POWIEM BOGU.

„Gróf Krasinski Henryk 1: Svet pristál do zlej budúcnosti/(...)/ fatálnej strašnej plnej týchto mien a pravidiel/ Unášajúcich sa v bezvedomí a tak strašne bezmyšlienkovito/ nepredvídal som to/(...) Svet je desivé miesto/dvojnásobne keď sa narodí dieťa/ Kričím noc čo noc

⁴³ Tamže, 109.

⁴⁴ DEMIRSKI, P. nie-boska komedia. WSZYSTKO POWIEM BOGU! In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 154.

do svojho vnútra/ A nemôžem sa dočkať až umriem/ a stretnem Galilejca/ tak na tom stretnutí/
všetko poviem bohu/ o tom pocite/ o tom strachu z budúcnosti.“⁴⁵

Interpretačne si dovoľím ďalej posunúť Demirského tému strachu k téme slobody, ktorú strach neumožňuje. Beata Guzalska poukazuje vo svojej eseji na tento aspekt a podľa mňa má vo vzťahu k čitateľovi či divákovi katarzný potenciál: „Pri pohľade na tú spoločnosť utopenú v hystérii, po okraj neurotickú, nadobúda čitateľ predovšetkým dojem, že sú to ľudia, ktorí nemajú elementárny pocit slobody. Sú neslobodní ale nevedia o tom, sú si toho nevedomí- a preto nemôžu pochopiť, prečo sú tak nešťastní vo svojich úradoch a xerokopírkach. Podľa mňa je otázka slobody – a vlastne jej neprítomnosti – najdôležitejšou témou textu.“⁴⁶

Vráťme sa ešte raz k *Mytológii* od Rolanda Barthesa, ktorý hovorí práve o oslobodzovaní sa od mýtov: „Človek sa každodenne a všade stretáva s mýtmi, ktoré ho odkazujú k onomu nehybnému prototypu, ktorý zaberá jeho miesto, ktorý ho ničí ako nejaký obrovský vnútorný parazit a vytyčuje jeho aktivite úzke hranice, v ktorých mu je dovolené trpieť, pričom nemôže so svetom pohnúť: buržoázny pseudo-fysis človeku otvorene zakazuje, aby vynachádzal sám seba. Mýty nie sú ničím iným než neustálym, neúnavným podnecovaním, klamlivým a neúprosným požiadavkom, ktorý sa domáha, aby sa všetci ľudia rozpoznavali vo svojom večnom, a pritom zastaralom obraze, ktorý bol jedného dňa vytvorený a tvári sa, ako by tu musel byť naveky. Prirodzenosť, v ktorej sú ľudia uväzňovaní, je totiž jedine určitou zvyklosťou. A práve túto zvyklosť- nech je akokoľvek silná- musia vziať do rúk a zmeniť.“⁴⁷

Nadväzujúc na Barthesove slová sa nazdávam, že hlavným gestom Demirského textu je apel na identifikovanie národnej tradície a mýtov a oslobodzovanie sa od nich. Demirski podľa mojej interpretácie nabáda k novému spôsobu myslenia o spoločnosti, ktorá už nebude uväznená v dejinnom kruhu nekonečných spoločenských tenzií, frustrácií a revolúcií a ktorá sa dokáže novými očami pozrieť na poľský antisemitizmus. Vracajúc sa k Barthesovým slovám, ide o zmenu vnímania prirodzenosti na náš návyk, ktorý treba zmeniť.

⁴⁵ Tamže, s. 143.

⁴⁶ Pozri: GUCZALSKA, B. Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej In *Didaskalia*, 2015, roč. 23, č. 125, s. 110.

⁴⁷ BARTHES, R. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2018, s. 156.

Emancipácia

Významnou témou v tvorbe P. Demirského je téma rodovej a sexuálnej emancipácie v kontexte spoločenských (náboženských, politických, trhových) naratívov. Táto téma je najvýraznejšie zastúpená v dvoch autorových textoch, *Tęczowa Trybuna* [Dúhová tribúna] a *Jeńczyzna. Sztuka dla dorosłych* [Masaker. Hry pre dospelých]. Pozrime sa na to, ako autor k téme pristupuje a ako je možné ich vnímať v súvislosti s knihou *Moc, subjekt a seksualita* od francúzskeho filozofa Michela Foucaulta. Hneď na začiatku by som rád zdôraznil, že túto tému a jej spracovanie považujem za mimoriadne podnetné a texty majú po úprave potenciál byť inscenované aj na slovenských javiskách.

Text *Jeńczyzna. Sztuka dla dorosłych* bol inscenovaný v roku 2020 (Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie). Je súborom 24 dialógov tematizujúcich rod a sexualitu, v ktorých sa vyskytne až 44 postáv. Ich zastúpenie je nerovnomerné, niektoré sa vyskytnú „jednorazovo“, iné sa objavia opakovane a tvoria istú líniu. O jednoznačnej fabule textu sa však hovoriť nedá, ako ani o „definitívnych“ osudoch jednotlivých postáv, čo ponecháva značný priestor na interpretáciu a úvahy, ktorým sa budem v kontexte nastolenej témy v súvislosti s vybranými postavami venovať. Mená postáv pre lepšiu orientáciu označujem pracovne podľa vlastného uváženia, v pôvodnom texte sú identifikované písmenami abecedy.

Sex a katolicizmus

Demirski skúma vplyv katolíckej morálky na myslenie ľudí o sexualite. V úvodnom dialógu sledujeme postavu Matky, ktorá sa svojmu dospelému synovi, farárovi, zveruje s tajomstvom, že túži zažiť orgazmus, niečo, o čoho existencii doteraz nemala potuchy. Farár, podľa všetkého utajený homosexuál a člen katolíckej cirkvi, podľa očakávania nemá pochopenie pre „hriešne telesné chůtky“ svojej matky. Prostredníctvom syna (farára) je tlmočený naratív o sexualite ako o praktickom prostriedku plodenia detí, zatiaľ čo ženský orgazmus predstavuje druhý pól - pôžitok zo sexuálneho aktu vo svojej „neužitočnej“ podobe. Myšlienky na orgazmus matku v ďalších výstupoch prenasledujú, zmocňujú sa jej myslenia, sníva sa jej o ňom, túži po ňom. V poslednom dialógu sa Matka vracia z náboženskej púte, počas ktorej sa oddelila od skupiny a pokúsila sa na hotelovej izbe naplniť svoj sen s dvomi neznámymi mladými mužmi. K orgazmu však nedošlo.

„Matka: A stála som teda v tej sprche a hovorím si “čo blázníš, ty holá baba”, tak som sa oslovila... Nešla som za tými chlapcami. Nie zo strachu ale zo smútku... že sa už prežil ten život tak nejak sám a keby som sa teraz s tými chlapcami aj zabavila, tak po tej zábave sa vrátim sem a budem smútiť nie za nimi, ale za tým celým životom, ktorý mohol byť s chlapcami a nebol, smútiť za tým čo nebolo.”⁴⁸

Orgazmus tu významovo presahuje svoj prvotný, sexuálny rozmer. Stáva sa symbolom nenaplneného života, minulosti, ktorá sa nedá vrátiť späť. Matka sa cíti byť ukrátená a podvedená a prechádza vnútorným prerodom. Osoba, ktorej mentálny svet určoval katolicizmus, sa odmieta so svojim synom ďalej modliť.

Foucault v kapitole Etika starostlivosti o seba samého ako prax slobody v knihe *Moc, subjekt sexualita* píše o praxi osobnej slobody subjektu a jeho koncepciu považujem vo vzťahu k postave Matky za interpretačne podnetnú, pretože Foucault pokračuje tam, kde Matka končí. Foucault píše, že je nedôverčivý k všeobecnej téme oslobodenia, pretože tým môžeme prísť k myšlienke „o existencii ľudskej prirodzenosti alebo podstaty, ktorá je v dôsledku istých historických, ekonomických a sociálnych procesov zastretá, odcudzená alebo uväznená v represívnych mechanizmoch a ich prostredníctvom.”⁴⁹ Uvádza ďalej, že by stačilo prelomiť represiu a človek by opäť našiel svoju prirodzenosť, nadviazal by kontakt so svojim pôvodom a obnovil by plný a pozitívny vzťah k sebe samému.

Tento problém rozvíja Foucault v súvislosti so sexualitou: „(...)má to nejaký zmysel povedať „oslobodíme svoju sexualitu”? Netreba sa skôr usilovať o definovanie praxí slobody, pomocou ktorých by sme mohli určiť, čo je to sexuálny zážitok, erotické, ľúbostné, vášnivé vzťahy k iným?”⁵⁰ Foucaultov skepticizmus k univerzálnemu oslobodeniu súznie s Matkou, ktorá sa síce oslobodila od katolíckeho “mechanizmu moci” ale neprivedlo ju to zatiaľ k novej forme (praxi slobody) osobného šťastia. Nadnesene povedané: Matka stojí v sprche v rozpakoch, čo so svojou slobodou. Téma, ktorá je implicitne zapísaná v texte, hoci mimo fabuly, je hľadanie novej praxe slobody, ktorá je podľa Foucaulta problémom starostlivosti a seba samého, a teda problémom etickým.

⁴⁸ DEMIRSKI, P. Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych. In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 463.

⁴⁹ FOUCAULT, M. *Moc, subjekt, sexualita*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 179.

⁵⁰ Tamže, s. 182.

Foucault poukazuje na to, že všetko čo je v našej spoločnosti spojené so starostlivosťou o seba samého je prijímané s podozrením: „Zaoberať sa sebou samým, to sa od istej chvíle začalo hneď znevažovať, akoby to bola istá forma sebalásky, forma egoizmu, alebo individuálneho záujmu stojaceho v protiklade k záujmu, ktorý treba venovať iným, alebo k potrebnému sebaobetovaniu.”⁵¹

Korene tohto myslenia vidí Foucault v kresťanstve, ktoré sa stará o svoju dušu, a teda spásu, robí tak ale formou sebazrieknutia. Foucault porovnáva kresťanstvo (voči ktorému sa matka práve vyhraňuje) s antikou a poukazuje na to, aby sa človek dobre správal, bolo v Grécku potrebné, aby náležite praktizoval svoju slobodu, zaoberal sa sebou samým, aby sa poznal: „Nehovorím, že etika, to je starostlivosť o seba samého, ale že v antike sa etika ako reflektovaná prax slobody točila okolo tohto základného imperatívu, akým bolo starať sa o seba samého.”⁵² Foucault v kapitole neskôr nečakane spája človeka, ktorý je na ceste sebaspoznávania so spiritualitou: „Spiritualitou rozumiem (...) práve to, čo sa vzťahuje na prístup subjektu k istému spôsobu bytia a na premeny, ktoré musí subjekt urobiť v sebe samom, aby sa dostal k tomuto spôsobu bytia.”⁵³ Znamená to teda, že v istom zmysle môžeme vývoj postavy Matky chápať aj ako posun od kostolníčky ku spirituálnej osobnosti, od zvykovo praktizovaného kresťanstva k vyššiemu duchovnu. Matka spoznávajúc samú seba a vlastné potreby premieňa foucaultovsky svoje bytie.

Rod a patriarchát

V texte *Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych* je dôležitou líniou vzťah prezidenta a jeho manželky, ktorá súhlasila s účelovou svadbou motivovanou politickými ambíciami jej bisexuálneho muža, pretože prezident musí mať svoju „prvú dámu”. Prvý výstup je volebná noc, počas ktorej stojí nad svojím manželom, kandidátom na prezidenta, s rozvodovými papiermi. Kandidát sa však počas výstupu stane prezidentom a rozvod odmietne. V ďalšom vývine príbehu sa vzťahová mocenská hra mení. Po nátlaku zo strany manželky chce prezident manželstvo anulovať (nie sa rozviesť), ale manželka mu v tom bráni, aby zo situácie nevyšla ako „hlupaňa”. Načrtnutá línia vtipne a zároveň kruto ilustruje viacero zaužívaných patriarchálnych stereotypov vo vnímaní atribútov mužnosti a ženskosti. Prezident predstavuje moc, je dominantný a rozhodujúci, silný, racionálny. Svoju manželku, prvú dámu, umiestňuje

⁵¹ Tamže, s. 185.

⁵² Tamže, s. 187.

⁵³ Tamže, s. 190.

do pozície peknej, slabej, nesamostatnej, bezmocnej a iracionálnej. Žena je tu predstavená ako rekvizita, objekt a typicky patriarchálne ako atribút manžela. Zároveň treba poznamenať, že v téme rodu sa v tomto prípade zrkadlí domnelá alebo skutočná spoločensko-politická objednávka na ideálny manželský prezidentský pár, pričom prezident ani jeho žena v zmienenom partnerskom vzťahu žiť nechcú.

Druhým podobným príkladom tematizujúcim postavenie ženy v spoločnosti je dialóg Sauna, v ktorom sa bývalá manželka, nami nepoznaného dobre situovaného manžela, stretáva v saune s jeho súčasnou manželkou. Nejde pritom o klasickú saunu, ale o miesto, kde sa stýka „pravicová konzervatívna elita” za účelom hromadného nezáväzného sexu. Bývalá manželka je spokojná, že jej bývalý manžel dovolil svojej súčasnej manželke do sauny prísť, čo konotuje jeho ochabujúci záujem. Súčasná manželka sa pod ťarchou „proti feministických” argumentov bývalej manželky podvolí a vstupuje do sauny užiť si posledné chvíle, kedy je jej ženské telo ešte stále atraktívne.

„Bývalá manželka: Ženy môžu žiť šťastne len keď sa nebudú klamať. Chceš byť ako tie feministické akademičky, ktoré si v šesťdesiatke uvedomia, že sú samé a vyčítajú mužom, že s nimi nechcú ísť do postele? (...) OTRAS. Tie pohľady na mladých mužov plné nechutného apetítu a smútku, že sa za nimi už neobzrú. Chceli by si uznesením vynútiť záujem. Nie. Bol čas na také veci ale ony boli práve zaneprázdnené školeniami a odkrývaním podstaty ženskosti. A v momente kedy tú ženskosť konečne odkryli ich muži prosia aby ju zakryli.”⁵⁴

Téma mužsko-ženských vzťahov je tu rozšírená o motív feminizmu, respektíve antifeminizmu. Bývalá manželka zužuje hodnotu ženy na príťažlivosť jej tela a popiera hodnotu emancipovanej ženy ako samostatnej mysliacej a svojprávnej bytosti. Spomenúť chcem rovnako dialóg Americký sen, v ktorom sledujeme manželský pár, ktorý je ponáškou na model konzervatívneho partnerského fungovania v USA v 50. rokoch minulého storočia, kde sa uplatňuje ostré oddelenie rodových rolí. Manželka je domácou gazdinou a tvorkyňou „tepla domova”. V predmetnom dialógu nedokáže manželka zapnúť televízor, veď predsa technológia je vec určená mužom a ona je zodpovedná za pečenie koláča. Americký sen môžeme interpretačne vnímať ako „sen” manželky, súčasnej ženy, ktorá sa chce zbaviť zodpovednosti za vlastný život a utieka sa k prežitým modelom ostrého rozdelenia rodových rolí z minulosti. V optike Foucaultových myšlienok sa rozhodla neoslobodiť a zotrvať v nepoznaní samej seba.

⁵⁴ DEMIRSKI, P. Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych. In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 446.

Príklady prezidentky, súčasnej a bývalej ženy a manželky, v Americkom sne teda reflektujú tému rodového stereotypu v kontexte stále pretrvávajúceho patriarchálneho spoločenského nastavenia. V stratégiách postáv sledujeme pokus o únik zo svojho postavenia, jeho prijatie, potvrdzovanie či túžbu.

V spojitosti s dielom M. Foucaulta môžeme hovoriť o zmienených postavách ako o osobách, ktoré sa ešte neoslobodili spod nadvlády, čo je podľa Foucaulta primárnou úlohou na ceste k prevzatiu pozitívne chápanej moci, vďaka ktorej môžeme vytvoriť novú prax slobody: „(...) oslobodenie je niekedy politickou alebo historickou podmienkou pre prax slobody. Ak si všimneme príklad sexuality, je isté, že boli potrebné isté oslobodenia vzhľadom na moc mužov, a že bolo potrebné oslobodiť sa od morálneho útlaku, ktorý sa vzťahuje tak na heterosexuálnu, ako aj na homosexuálnu. (...) Oslobodenie otvára pole pre nové mocenské vzťahy, ktoré treba kontrolovať praxami slobody.”⁵⁵

Rod a sexualita v zrkadle kapitalizmu

V tematicky analyzovanej hre sa nachádza aj vývoj vzťahu medzi manželmi, ktorý je založený na „dokonalej fyzickej kráse”. Tento nárok do vzťahu prináša manžel a z jeho monológu sa dozvedáme o práci na samom sebe pred vzťahom.

„Manžel: kým som nazbieral odvahu osloviť ju, prešlo veľa času- musel som na sebe tvrdo pracovať- mesiace som trénoval- posilňovňa, aerobik, solárium, predĺženie penisu. (...) Keď sme mali prvýkrát sex, pozrel som na seba v zrkadle nad posteľou a povedal som si, áno, podarilo sa, gratulujem, máš právo ju mať, zaslúžiš si ju.”⁵⁶

Vzťah prechádza následne skúškou. Manžel odlieta na rok do vesmíru (fantaskný motív odletu do vesmíru sa objavuje u Demirského často) a rozhodne sa nájsť muža, ktorý ho zastúpi v posteli. Z perspektívy manžela volí prezieravo osobu, ktorá je jeho opakom: zanedbaného, obézneho, neatraktívneho chlapa. V ďalšej fáze vzťahu sa manžel kontaktuje z vesmíru s manželkou online. Na rozdiel od jeho očakávaní je manželka šťastná a spokojná, spolu s náhradným manželom si užíva pečenie žemľovky. Manželke sa podarilo vymaniť z požiadavky na dokonalosť a nachádza šťastie.

⁵⁵ FOUCAULT, M. *Moc, subjekt, sexualita*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 163.

⁵⁶ DEMIRSKI, P. Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych. In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020, s. 464.

Zmiený dialóg tematizuje rod a sexualitu na pozadí dokonalej fyzickej krásy, ktorá je diktovaná trhom, médiami, reklamou - jednoducho kapitalizmom, kde sa človek stáva tovarom.

Emancipácia v perspektíve LGBTI+ ľudí

P. Demirski je tiež autorom textu *Tęczowa Trybuna*, ktorý bol inscenovaný v roku 2011 (Teatr Polski we Wrocławiu). Fabula sa viaže na skupinu fanúšikov futbalu- homosexuálov, ktorí sa pokúsia získať vlastnú zónu na novopostavenom národnom futbalovom štadióne v rámci Majstrovstiev Európy vo futbale 2012. Skupina fanúšikov sa dlhšie stretáva v jednom z gay friendly barov a spoločne trávi čas sledovaním futbalových zápasov. Rozhodnú sa ale vyjsť zo svojho geta a byť na očiach hrdo ako LGBTI+ fanúšikovia futbalu. Iniciatíva je v konečnom dôsledku neúspešná a vlastnú tribúnu nezískajú. Motívy spojené s LGBTI+ ľuďmi môžeme sledovať v dvojitej optike: jednak vidíme politickú realitu na pozadí boja o rovnoprávnosť prostredníctvom zmienenej iniciatívy a jednak je možné hovoriť o rôznych individuálnych stratégiách práce s vlastnou inakosťou. Text v skratke hovorí o rode a sexualite v kontexte LGBTI+ ľudí na úrovni osobnej, aj politickej.

Hlavnou predstaviteľkou politického odporu proti iniciatíve je postava Primátorky mesta, ktorá sa podieľa na výstavbe nového štadióna. Demirski ju prezentuje ako demokratku feudálneho typu. Primátorka mesta: „(...) už sa mi demokracia celkom znechutila/ demokracia demokraticky demokratmi demo demo demode (...) smiala som sa z nej/ zo snov celkom nedemokratických som sa smiala (...) / pochybovala som o demokracii, kým sa neobjavili homosexuálne usporiadanie demokrati, ich pudle, ktoré mi začali ohryzkávať členok v mojej záhradke, na mojom trávniku (...) nevyskočíš mi na nohu psíček, lebo tam mám môj náboženský prívesok amulet (...) konečne sú tu aj iné zvieratá než komáre, ktoré môžem zničiť ich absurdné chute / z verejných zdrojov zničiť, zničiť, zničiť (...) homosexuálne usporiadanie sa pomýlili, prehnali, chcú mať na mojom štadióne geto, nie, postavíme/ geto Varšava už mala a čo ešte deti by si chceli adoptovať? (...) chcete priveľa na mojom trávniku s chlapcami, ktorí nebudú s vami hrať futbal, lebo vy futbal nehrajete / je v demokracii nejaká hranica, vďaka ktorej ma už demokracia nudíť nebude.“⁵⁷

Monológ Primátorky mesta je oknom do mentálneho sveta danej postavy, ktorá disponuje politickou mocou a rozhoduje o potenciálnych podmienkach životného priestoru iniciátorov „dúhovej tribúny“. Aký je to svet? Primátorka reprezentuje etatistický prístup k spoločnosti,

⁵⁷ DEMIRSKI, P. *Tęczowa Trybuna*. Wrocław : Teatr Polski we Wrocławiu, 2011, s. 68.

stavia „svoj štadión” a sama rozhodne, kto naň patrí a kto nie, iniciatíva zdola je pre ňu sama o sebe iritujúcim momentom. Zároveň sa dozvedáme o jej súkromných, nábožensky motivovaných predsudkoch, ktoré ovplyvňujú výkon jej funkcie. Prezrádza tiež, že demokracia ju baví v podobe jej neliberálneho typu, čo sa v tomto prípade týka utláčania menších (ničenie „teplých pudlov” ako komárov). Okrem týchto motívov sa Primátorka mesta diskredituje aj faktom, že chce fanúšikov obráť o ich pôvodné zázemie vo svojom gay friendly bare, pretože chce daný priestor, v duchu korupcie a klientelizmu, dohodit’ známemu. Okrem Prezidentky mesta sa v hre objavujú aj ďalšie postavy, ktoré reprezentujú obdobné postoje: sudkyňa (vôbec nie nezávislá) a úradníci. Téma rodu a sexuality v perspektíve LGBTI+ ľudí je tak demonštrovaná v spoločensko-politickom význame.

Spôsob vyrovnávania sa so spoločenským tlakom sledujeme v osudoch jednotlivých účastníkov iniciatívy, čo znamená presun témy do osobnej roviny. Demirski netvorí čiernobiely svet, kde bojuje „dobro so zlom”. Už v texte *Jeńczyna. Sztuka dla dorosłych* nachádzame homofóbnych homosexuálov (prezident, farár) a téma rozpoltenosti či osobnej rozorvanosti v názore na iniciatívu je aj v texte *Tęczowa Trybuna*. Jeden z úradníkov síce vznik dúhovej tribúny súkromne podporuje, ale zároveň ju verejne odmieta, pretože by ho to mohlo demaskovať ako homosexuála, v dôsledku čoho sledujeme jeho prerod v zarytého odporcu aj v súkromí. Podobným procesom prechádza aj ďalší tajný homosexuál, slávny futbalista, ktorý v prestrojení drag queen trávi čas s účastníkmi iniciatívy. Najvýraznejším zástupcom tohto „osobného zlomu” a sebaopretia zo strachu je majiteľ gay friendly baru.

„Ikona: ja sa teším z toho čo mám/ ale vám sa už vo vašich teplých hlavách od dobroty pomiešalo/ ešte si našite na čelo ružový trojuholník (...) koho má zaujímať kde a komu čo kam dávam/ a prečo sa mám hneď predstaviť/ som gay ešte skôr než poviem dobrý deň/ nehovorím to/ lebo teploši nie sú muži ktorí spávajú s inými mužmi/ homosexuáli sú muži ktorí za 15 rokov pokusov/nedokázali získať od vlády antidiskriminačné práva/ homosexuáli sú ľudia ktorí nikoho nepoznajú a nikto nepozná ich/ s nulovou schopnosťou sa presadiť a kurva s nulou na účte na konci mesiaca/ znie to kurva ako opis mojej osoby?/ nie (...) takže je nie som teplošom/ som jednoducho človekom/jednoducho človekom/ ktorý rád spáva s mužmi/ a nebudem sa s vami viacej pchať na štadióny/ lebo jednoducho zodvihnem telefón/ a mám kurva miesto vo vip zóne na každý reprezentačný zápas/ a budem mať také miesto že ma tam môžeš vyfajčiť a nikto si to ani nevšímne“⁵⁸

⁵⁸ Tamže, s. 123-124.

Naprekvapivejší spôsob rozvinutia LGBTI+ témy nachádzam v súvislosti s postavou so zvláštnym menom Po prechode. Ide o človeka, ktorý sa túžil stať farárom, ale nebolo mu to umožnené, keďže sa narodil v ženskom tele. Táto transrodová osoba podstúpila tranzíciu v Thajsku a s novou identitou sa vracia do Poľska, kde sa úspešne začlení do katolíckej cirkvi ako farár. Voči homosexuálom sa však napriek oficiálnej rétorike nevymedzuje, práve naopak, patrí medzi podporovateľov iniciatívy a ako jediný človek si aj po neúspechu zachováva vieru v pozitívny vývoj v budúcnosti. Táto preduchovnená, pozitívna osoba s fluidným rodom a nestereotypnými názormi je popretím akýchkoľvek nálepiek a koncepcií človeka, s ktorými Demirski tak urputne zápasí.

V súvislosti s motívom dúhovej iniciatívy sa chcem na tomto mieste vrátiť k Foucaultovi, ktorý vyzýva v kapitole Sex moc a politika identity k novým formám života homosexuálov: „Chcel by som povedať, že, podľa môjho názoru, homosexuálne hnutie dnes väčšmi než vedu alebo vedecké poznanie o sexualite potrebuje umenie života. Sexualita je súčasť nášho správania. Je súčasť našej slobody v tomto svete. Sexualita je čosi, čo sami vytvárame- je oveľa viac naším výtvorom než objavom skrytého aspektu našej túžby. Musíme pochopiť, že s našimi túžbami, že ich prostredníctvom sa utvárajú nové formy vzťahov, nové formy lásky, nové formy tvorby. Sex nie je fatalita, je to možnosť viesť tvorivý život.”⁵⁹

Nazdávam sa, že práve vo Foucaultovej optike môžeme vnímať aj pokus homosexuálnych fanúšikov futbalu získať svoju vlastnú tribúnu. Ide o pokus vytvoriť novú formu prejavu identity, novú formu kultúry, a to veľmi originálnym spôsobom a na mieste, kde by to pravdepodobne nikto nečakal, na futbalovom štadióne a nie v gete gaybaru.

V zmienenej kapitole som priblížil podoby, akými Demirski v dvoch zmienených textoch prezentuje tému rodu a sexuality. Súhrnne ide o sexualitu, ktorá je potlačená v kontexte náboženskej doktríny, deformovaná „ideálmi” z reklamy alebo spoločensko- politicky neakceptovaná v prípade LGBTI+ ľudí. V prípade rodu som sa venoval predovšetkým postaveniu žien v spoločnosti.

⁵⁹ FOUCAULT, M. *Moc, subjekt, sexualita*. Bratislava : Kalligram, 2000, s. 190.

Politická kultúra

Na priblíženie a analýzu témy politickej kultúry použijem text *K.*, ktorý bol inscenovaný v roku 2017 (Teatr Polski v Poznaniu). Dotýka sa totiž súčasnej politickej situácie v Poľsku a názov textu *K.* odkazuje na predsedu vládnej strany Právo a spravodlivosť Jaroslawa Kaczynského. Text nemá fabulu, odohráva sa v budúcnosti v roku 2019 vo volebný večer. Práve táto chvíľa, spojená so vzrušením, očakávaním a strachom, tvorí emočný náboj textu, v ktorom sa konfrontujú postavy politických antagonistov (*K.*, Donald), voličov (Anonymous, Powiatowa), politických marketérov a stranníkov (Človek predsedov, Jastrab predsedov, Strana klaunov, Na predaj) a zaniknutej neoliberalnej strany ako hlas minulosti (Únia slobody). Na všetko dohliada postava Matka predsedov ako odkaz na matku Jaroslawa Kaczynského. Text nie je politickou agitáciou, neprikláňa sa k žiadnej politickej strane. Svoj ostrý, cynický tón mieri jedine na zaniknutú politickú stranu Únia slobody (Unia wolności) z 90. rokov, ktorá bola transformačnou neoliberalnou stranou zameranou na ekonomické reformy.

Práve toto politické hnutie opisuje Demirski v rozhovore v mesačníku *Dialog* ako stranu elity, ktorá svojím nezaujmom o nižšie vrstvy obyvateľstva odštartovala hlboké rozdelenie poľskej spoločnosti na dva tábory - privilegovaných a nepriviligovaných. Toto rozdelenie a vzájomná nenávisť oboch skupín určuje politickú realitu do dnešných dní. Poľskú politickú scénu tvoria, zjednodušene povedané, dve protichodné, znepriatelené vízie sveta. Prvá je národná, katolícka, konzervatívna a vidiecka, zastúpená stranou Jaroslawa Kaczynského. Druhá strana je liberálna, sekulárna, európska a mestská, zastúpená stranou Donalda Tuska.

Demirski sa nezaoberá ideologickým programom týchto strán, svoju pozornosť upriamuje na patologickú vzájomnú nenávisť oboch lídrov, ktorú politici skrývajú za ideologické vysvetlenia a ktorú prenášajú do atmosféry v celej spoločnosti. Kritik Jacek Wakar to popisuje nasledovne: „Veľa je v ‚K.‘ presných diagnóz a trefných komentárov (štáb Únie slobody sa nachádza na cintoríne), ale nemení to dojem, že Demirski anticipuje apokalypsu, ktorú si sami pripravujeme. Tusk a Kaczyński vlastnej súkromnej vojne podriadili kolektívnu predstavivosť Poliakov, okolo svojich sporov vyostřili národné antagonizmy.”⁶⁰

⁶⁰ WAKAR, J. *Basta! "K."* Pawła Demirskiego, rež. Monika Strzepka, Teatr Polski w Poznaniu. [online]. [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné na: <http://ksiazki.onet.pl/basta-k-pawla-demirskiego-rez-monika-strzepka-teatr-polski-w-poznaniu-recenzja/d8d9tf>.

Politika pre politika

Demirski sa nesnaží napätú politickú situáciu vo svojej krajine vlastným textom ešte viac vyhrocovať. Práve naopak, demaskuje príčiny tohto napätia, a to prostredníctvom priblíženia „psyché” hlavnej postavy. Demirski postavu K., teda J. Kaczynského, nezosmiešňuje ani neobhajuje. Zaoberá sa ňou ako fenoménom frustrovaného človeka, ktorý sa snaží získať späť svoju dôstojnosť radikálnymi prostriedkami, nemorálnymi a nedemokratickými, ktorými chce docieľiť absolútne uchopenia moci a zlikvidovanie politických oponentov. Ide teda o výkon politickej moci, ktorej cieľom je súkromný boj. Je to politika, ktorá je obrátená sama do seba. Demirski v úvodnom výstupe necháva o postave K. prehovoriť Stranu klaunov, ktorá zosmiešňuje hlavnú postavu. V monológom ladenom do poetiky stand-up zaznejú všetky úsmevné, všeobecne známe informácie o postave K. Ide o izolovaného staršieho muža nízkeho vzrastu, ktorý býval u matky až do jej smrti. Čas trávi najradšej so svojimi mačkami a vyhýba sa čomukoľvek modernému - nevlastní mobilný telefón, nemá účet v banke, neovláda žiadny cudzí jazyk a jeho hlavnou záľubou je sledovanie boxu. V čitateľovi či divákovi to vyvoláva pocit, že s touto osobou jednoducho nie je možné počítať vo verejnom živote. K. vstupuje do textu práve osobnou spomienkou na pocit vylúčenia.

„K: Bolo mi veľmi v osemdesiatom deviatom smutno/ ako na narodeninovej oslave ktorá nie je moja/ lebo niekto dôležitejší má práve v ten istý deň narodeniny/ a bol to samozrejme sviatok opozície/ a ja som stál nepovšimnutý za chrbtami iných ľudí/ ako hrdina z filmu o ukrivdených ľuďoch/ ktorí sa ale raz pomstia/ na ľuďoch/ ktorí si nezaslúžili svoje miesto/ z hĺbky srdca ich/ vás/ nenávidím“⁶¹

Svoju frustráciu sa mu podarilo rétorickou obratnosťou premeniť na frustráciu svojich voličov pôsobením na psychiku občanov, hľadaním temných stránok a uvoľňovaním ukrytých frustrácií, čím vysvetľuje v závere hry svoj úspech. V monológom sa chvastá, ako sa mu podarilo dostať sa pod kožu poľským občanom.

K: „Moje tajomstvo/ spočíva v tom/ že sa mi podarilo celkom súkromné emócie pocity ambície elementy psychické vzťahové intímne/ prebudiť k životu tak/ že nimi všetci žijú/

⁶¹ DEMIRSKI, P. K. In *Dialog*. Warszawa : Instytut Książki, 2018, roč. 62, č. 1, s. 90.

a niektorí kvôli nim už aj nie/ podarilo sa to/ lebo hŕstka ľudí si myslela že sú lepší odo mňa/ ale keď sa pozerajú do zrkadla/ tak ja som tam tiež/ (...)/ lebo ľudia na tejto zemi sú takí ako ja/ konzervatívni v hĺbke srdca nedôverčiví/ istí si sebou a nie inými/ empatia sa im spája s naivitou/ a ich pravda je jedinou pravdou.“⁶²

Demirski o zobrazení K. uvádza, že nechcel z postavy spraviť démona, pretože by to bolo príliš jednoduché. V jeho zobrazení je K. niektorými črtami sympatickou a vtipnou postavou, ktorá pripomína akéhosi ujka. To však neznamená, že vtipní ujkovia nemajú deštruktívny vplyv. Demirski v rozhovore hovorí, že sa svojím zobrazením trafil presne do stredu, a teda mimo pozíciu obhajoby či obžaloby. Preto sa predstavenie nepáčilo ani jednej strane politického konfliktu. Demirski: „Pravici sa to nepáčilo, pretože nás nemôžu jebať za to, že sme J. Kaczynského predstavili v zlom svetle a ľavica predstavenie odmieta, pretože sa nemohla celý čas z ujka Jaroslawa smiať.“⁶³

Konflikt medzi dvomi antagonistami K. a Donaldom je opísaný vo výstupe Dvojičky. Názov presne vystihuje podobnosť jednej aj druhej postavy. Vyhrážajú sa navzájom zatvorením do väzenia, venujú si osobné urážky a zvažujú podobné politické stratégie. Donald sa rozhodol z cirkvou uzavrieť „manželstvo“ ale K. sa ňou nechal, ako nám hrdo prezentuje, „pretiahnuť“.

Dôležitou pre vyznenie celého textu je postava Anonymous, reprezentujúca mladé pokolenie Poliakov, ktoré sleduje politické dianie najmä cez útržky na sociálnych sieťach a nerozumie ničomu na tejto politickej šachovnici. Vôbec ju to nezaujíma. Nerozumie, prečo sú 25 rokov na politickej scéne tí istí ľudia ani to, prečo by sa mala zaujímať o to, kto koho urazil v deväťdesiatom štvrtom a prečo majú dedovia po okraj naplnení emóciami vplyv na jej život a život zvyšných 38 miliónov obyvateľov. Anonymous hovorí, že je to ako: „neustále žiť s ľuďmi zo základnej školy a tridsať rokov sa zaoberať tým, čo sa stalo na školskom dvore v šiestej triede.“⁶⁴

Demirski podľa môjho názoru nabáda práve k uvedomeniu si tohoto tragického osobného rozmeru politiky, ktorá je utopená v súkromných sporoch, a tie umelo rozdeľujú spoločnosť. Okrem toho Demirski upozorňuje aj na ďalšie nebezpečie spojené so zideologizovaním

⁶² Tamže, s. 117.

⁶³ MORAWSKI, P. - DEMIRSKI, P. Aktywizacja klasy średniej. In *Dialog*. Warszawa : Instytut Książki, 2018, roč. 62, č. 1, s. 119.

⁶⁴ DEMIRSKI, P. K. DEMIRSKI, P. K. In *Dialog*. Warszawa : Instytut Książki, 2018, roč. 62, č. 1, s. 95.

myslenia spoločnosti: „Kým ide o cynickú hru ľudí, ktorí využívajú isté ideologické názory ako politické inštrumenty, je to smutné, ale nie zásadné. Keď však začínajú byť vnímané tieto inštrumenty ako reálne svetonázory kultúrnej vojny, začína to byť veľmi nebezpečné a anticipujú násilie v spoločnosti.”⁶⁵

Demirski nabáda na nový výkon politiky orientovanej smerom k riešeniu spoločenských problémov namiesto zamerania sa politikov na samých seba. Jeho téma kritiky politickej kultúry teda spočíva v odmietnutí zideologizovaného čiernobieleho videnia reprezentovaného zdanlivými protipólmi K. / Donald. Vzhľadom na to, že výsledky volieb z roku 2019 už poznáme, však môžeme konštatovať, že sa túto ideu sa do spoločenskej reality zatiaľ nepodarilo pretaviť.

Záver

Paweł Demirski spolu s režisérkou Monikou Strzępkou vytvorili dielo, ktoré odvážnym a novátorským spôsobom obohatilo poľské divadlo v prvých dvoch dekádach 21. storočia. Tematicky sa dotkli politiky, kapitalizmu, národných mýtov, kultúrneho elitárstva či emancipácie žien a sexuálnych menšín. Demirski k témam pristupuje originálnym spôsobom, ktorý núti čitateľa či diváka začať rozmýšľať o témach mimo „mentálnych máp”, v ktorých sú zapísané kultúrno-spoločenské diskurzy. Demirski nabáda k oslobodeniu myslenia a jeho dielo môžeme vnímať na pozadí filozofických myšlienok Rolanda Barthesa či Michela Foucaulta.

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

BIBLIOGRAFIA

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha : Dokořán, 2018. 173 s. ISBN 978-807363-888-7.

CZECZOT, Katarzyna. Crossdresiarstwo! In *Notatnik teatralny*. 2011, roč. 5, č. 2 s. 86 - 92. ISSN 0867-2598.

⁶⁵ Tamže, s. 121.

DĄBEK, Agata. DEMIRSKI, Paweł. Chcemy być fajniejsi niż jesteśmy albo można być fajnym nie tylko w marzeniach, Rozmowa z Pawłem Demirskim In *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020. 524 s. ISBN 978-83-86347-02-5.

DEMIRSKI, Paweł. K. In *Dialog* . Warszawa : Instytut Książki, 2018, roč. 62, č. 1, s. 54 - 118. ISSN 0012-2041.

DEMIRSKI, Paweł. *Teksty dla (starego) teatru*. Kraków : Narodowy Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 2020. 524 s. ISBN 978-83-86347-02-5.

DEMIRSKI, Paweł. *Parafrazy*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011. 480 s. ISBN 978-83-62467-00-6.

DEMIRSKI, Paweł. *Tęczowa Trybuna*. Wrocław : Teatr Polski we Wrocławiu, 2011. 69 s.

FOUCAULT, Michel. *Moc, subjekt, seksualita*. Bratislava : Kalligram, 2000. 233 s. ISBN 80-7149-389-9.

GUCZALSKA, Beata. Stand-up dla znerwicowanej klasy średniej In *Didaskalia*, 2015, roč. 23, č. 125, s. 106 - 110. ISSN 1233-0477.

KRAKOWSKA, Joanna. Demi(d)dramy. In *Parafrazy*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011. 465- 480 s. ISBN 978-83-62467-00-6.

MORAWSKI, Piotr. DEMIRSKI, Paweł. Aktywizacja klasy średniej In *Dialog*. Warszawa : Instytut Książki 2018, roč. 62, č. 1, s. 119 - 127. ISSN 0012-2041.

WOJCIECHOWSKA, Anna. Wrózenie z pisma. In *Notatnik teatralny*, 2011, roč. 5, č. 2 s. 36 - 42. ISSN 0867-2598.

WYCISK, Karolina. Performatyka/polityka. In *Notatnik teatralny*, 2011, roč. 5, č. 2 s. 302 - 323. ISSN 0867-2598.

INTERNETOVÉ ZDROJE

DEMIRSKI, Paweł. *Teatr dramatopisarzy*. In e-teatr.pl, 1. 09. 2007. [online]. [cit. 10. 06. 2023]. Dostupné na: <https://e-teatr.pl/teatr-dramatopisarzy-a42854>.

DERKACZEW, Joanna. *Wujaszek Wania oskarża transformację*. In encyklopediateatru.pl, 5. 06. 2008. [online]. [cit. 12. 06. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/56324/wujaszek-wania-oskarza-transformacje#>.

KIZIOŁ, Aneta - DEMIRSKI, Paweł. *Salonu nie ma*. [Interview]. In encyklopediateatru.pl, 5. 02. 2011. [online]. [cit. 1. 6. 2023]. Dostupné na: <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/110626/salonu-nie-ma-rozmowa-z-laureatami-paszportu-polityki>.

WAKAR, J. *Basta! "K." Pawła Demirskiego, rež. Monika Strzepka, Teatr Polski w Poznaniu*. In onet.pl, 5. 11. 2017. [online]. [cit. 5. 6. 2023]. Dostupné na: <http://ksiazki.onet.pl/basta-k-pawla-demirskiego-rez-monika-strzepka-teatr-polski-w-poznaniu-recenzja/d8d9tf>.

Kontakt:

Mgr. art. Peter Galdík

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: peter.galdik@student.aku.sk

TECHNIKA DARIA FO A JEHO SPOLUPRÁCA S FRANKOU RAME

Mgr. art. Kevin Ivanko

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Cieľom tejto štúdie je analyzovať jednotlivé prvky improvizácie, ktoré v hereckej praxi používal taliansky herec a komik Dario Fo. V štúdiu sa venujeme aj okolnostiam z osobného života Daria Fo, ktoré formovali jeho umeleckú osobnosť a pohľad na divadlo. Pozornosť sme ďalej zamerali najmä na prostriedky rozvíjajúce improvizáciu, nakoľko sa jej venujeme v dizertačnom výskume. Teoretické poznatky Daria Fo sme si mali možnosť overiť v praxi na workshope rovnako talianskej herečky a lektorky Chiary D'Anna. Druhá časť výskumu je pretozameraná na zdokumentovanie vlastných empirických poznatkov nadobudnutých na tomto workshope.

Kľúčové slová: Improvizácia, Grammelot, Gesto, Maska.

Abstract: The aim of this study is to analyse the different elements of improvisation used in the acting practice of the Italian actor and comedian Dario Fo. We have chosen to investigate his theoretical work in the framework of our dissertation. In the study we also discuss the circumstances of Dario Fo's personal life that shaped his artistic personality and his view of theatre. Furthermore, we have focused our attention on the means of developing improvisation in particular, as this is the focus of our dissertation research. We had the opportunity to verify the theoretical knowledge of Dario Fo in practice at a workshop of the Italian actress and lecturer Chiara D'Anna. The second part of the research therefore focuses on documenting our own empirical findings from this workshop.

Key words: Improvisation, Grammelot, Gesture, Mask.

Úvod

S hereckou technikou, či skôr, ako sa neskôr dozvieme, hereckou poetikou a štýlom Daria Fo sme sa zoznámili na workshope pod názvom „Fyzický storytelling“, ktorý organizovalo

divadelné zoskupenie Slzy Janka Borodáča na festivale Dotyky a spojenia v Slovenskom Komornom divadle Martine v roku 2023. Uvedená štúdia je súčasťou nášho dizertačného výskumu *Metodické postupy v príprave adeptov herectva založené na improvizácii*. V súčasnosti sa venujeme zberu materiálu na nami vyvíjanú metodiku. V tejto fáze nás zaujali najmä Foove prístupy a improvizáčne cvičenia k práci s telom herca, rovnako aj s gestom, konaním a hlasom. Zaoberali sme sa aj univerzálnym jazykom „grammelot“.

Dario Fo (24. 3. 1926, San Giano – 13. 10. 2016, Miláno) sa nespochybniteľne radí k najvýraznejším postavám svetovej divadelnej scény. Foova profesionálna činnosť je naozaj veľmi pestrá a zahŕňa všetky aspekty divadelnej produkcie. Okrem toho, že bol vynikajúcim dramatikom a interpretom, bol aj režisérom, choreografom, scénografom, komikom, kostýmovým výtvarníkom a autorom piesní. Fo zaznamenal svoje detstvo a osobnosti, ktoré formovali jeho nasledujúce životné, ale aj umelecké názory v knihe *Polomyšín*. Počas detstva mal možnosť vidieť mnohé kočujúce divadelné skupiny, súbory, no to čo ho najviac ovplyvnilo a z čoho neskôr aj vychádzal bolo rozprávačské umenie „prostých“ dedinčanov, ktoré sa následne snažil reprodukovat' aj doma.

Foove, ako to vyplýva z jeho spomienok, pomerne šťastné detstvo prerušila až druhá svetová vojna. Bol povolaný, aby nastúpil do fašistickej armády. Keďže, samozrejme, zastupoval opačný názor ako vtedajšia talianska vláda a jeho otec pomáhal práve partizánom a vojakom spojeneckých vojsk, kvôli utajeniu činnosti svojho otca nakoniec narukoval. Podarilo sa mu však vyhnúť sa priamym bojom, no jeho účasť vo vojne mu kritici neskôr veľmi radi vyhadzovali na oči.¹

Umelecké začiatky a cesta k profesionálovi

Dario Fo študoval architektúru v Miláne na umeleckej akadémii Brera. Najprv sa zamestnal v architektonickom štúdiu, neskôr začal pôsobiť v slávnom Piccolo Teatro, kde bol vedúcou osobnosťou Giorgio Strehler. Fo tam uvádzal improvizované monológy. Jeho chuť, chtivosť a samozrejme aj veľký komický talent ho neustále hnali viac k hereckej zložke než k architektonickej. V roku 1950 vyhľadal komického herca Franca Parentiho (Teatro Franco Parenti) a hoci mu Fo predstavil svoje scénografické vízie, zmienil sa hlavne o svojej vášni pre komické herectvo. Parentini poskytol mladému Foovi priestor na prezentáciu v rámci jedného

¹ DENCI, M. *Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo: podoby dramatickej tvorby v talianskom divadle XX. Storočia*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, DF, DDF, 2019, s. 80-81.

zo svojich kabaretných predstavení a na základe tejto skúsenosti ho hneď prijal do svojej divadelnej skupiny.²

Práve v Parentiniho spoločnosti sa zoznámil s herečkou Francou Rame, ktorá zohrala v jeho živote veľkú rolu - nielen v súkromnom živote (nakoľko sa stala jeho manželkou), ale aj v pracovnom. Pri opise a analýze Foovej umeleckej osobnosti je nutné podotknúť, že Rame mu poskytla „veľké množstvo canovacci“, teda scenárov, ktoré znázorňovali rôzne situácie na javisku. Rame pochádzala zo starej divadelníckej rodiny, a teda po správnosti, prevzala aj dedičnú úlohu nositeľky rodinného remesla. I keď spočiatku sa chcela stať zdravotnou sestrou, čo jej prekazil strach z krvi. Bola neprehliadnuteľným zjavom a podľa historických zdrojov patrila taktiež k najpríťažlivejším herečkám tej doby.³ „Foovi sprostredkovala autentickú divadelnú tradíciu, ktorú by inak pravdepodobne nemal odkiaľ čerpať. Ako skúsená divadelníčka mu zároveň pomáhala dramaturgickými pripomienkami a usmerňovala jeho prejav. Aj preto sa v textoch, ktoré takmer výlučne zapísala a spracovala Franca, autorstvo spravodlivo prisudzuje dvojici Fo – Rame.“⁴

Najvýznamnejším momentom v živote Daria Fo bolo nepochybne získanie Nobelovej ceny. Uvedomil si prínos svojej manželky a na záver svojho príhovoru jej vyjadril vďaka prostredníctvom portrétu s nápisom: „Bez teba by som nevyhral“.

V roku 1966 spolu založili divadelnú spoločnosť Fo-Rame: Associazione Nuova Scienza (Spoločnosť novej scény). Jej cieľom bolo vrátiť sa k ľudovým tradíciám divadla a jeho sociálnej platnosti.

Fo oživil umenie stredovekých jokulátorov. V súčasnej dobe ich môžeme pomenovať aj ako zabávačov a spojil tento ich prejav s improvizáčnym umením commedie dell'arte. Venoval sa najmä aktuálnym témam vtedajšej politickej scény, nebál sa ani nastavovania zrkadla pokrytectvu, cenzúre, viere, náboženstvu. V roku 1968 vstúpil do združenia komunistických kultúrnych organizácií. Ich cieľom bolo priblížiť umenie znevýhodnenej pracujúcej triede. Fo sa však nebál satiru použiť aj na taliansku komunistickú stranu. Aj to bol dôvod prečo následne založil vlastný nezávislý divadelný súbor La Commune. Zaujímalo ho dokumentárne divadlo. Svojmu dôkladnému prieskumu dal silný divadelný výraz využívaním tradičných prostriedkov ľudového divadla a postupov frašky, slapsticku (grotesky)

² DENCI, M. *Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo: podoby dramatickej tvorby v talianskom divadle XX. Storočia*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, DF, DDF, 2019, s. 83.

³ Tamtiež, s. 84.

⁴ DENCI, M. DARIO FO: ZRODENIE KLAUNA. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 1, s.59-60. DOI 10.31577/sd-2019-0004.

a commedie dell'arte.⁵ Michal Denci, celkom príznačne pomenoval Daria Fo vo svojej dizertačnej práci ako „nepohodlného komedianta“.

„Foov razantný nástup na divadelnú scénu nekompromisne zabrzdila cenzúra. Jeho prvé diela padli za obeť katolícky zmýšľajúcim cenzorom. Satirické texty pojednávajúce o aktuálnych udalostiach a politickej situácii pobúrili najmä konzervatívne vrstvy, ktoré najintenzívnejšie podporovali aktuálnu politickú reprezentáciu krajiny.“⁶ Aj preto bol pre vtedajší – a treba povedať akýkoľvek autoritársky, či diktátorský – režim nepohodlný. Špehovia a cenzori sa na nich chodievali pozeráť, kontrolovali ich vystúpenia a to, aké názory v nich zastávali.

O hereckej technike Daria Fo

Celá esej Daria Foa s názvom *Malý manuál herca (Manuale minimo dell' attore)*, ktorou deklaroval svoj prístup herectvu, je rozdelená na dni. Svoje názory roztriedil konkrétne do šiestich dní, teda presne toľko, ako je počet dní stvorenia sveta. Samozrejme, siedmy deň je venovaný aj v práci herca zaslúženému odpočinku. Ako prvou sa Fo zaoberá commediou dell'arte a nástrojom, ktoré s ňou súvisia. Maska, improvizácia v protiklade k metóde a štýlu a úloha herca. Za jeden z najdôležitejších aspektov commedie dell'arte považuje masku, ktorá nielenže umožňuje rôzne hlasové tonality, ale diktuje telu rôznu gestikularitu.

Foovu teoretickú prácu o divadle sme so rozdelili na niekoľko častí, pomocou ktorých sa budeme snažiť vysvetliť jeho prínos a herecké postupy.

- Gesto a maska
- Situácia a publikum
- Grammelot Daria Fo

Pri výskume sme si uvedomili aj fakt, že síce je dostupné množstvo publikácií či videozáznamov, no Foov odkaz je nemožné zapísať. „Ústredná fáza procesu tvorby sa totiž odohrávala na javisku: Fo v rámci definovanej situácie uplatňoval svoje herecké a pohybové danosti, aby vytvoril materiál, ktorý potom upravoval, aj v nadväznosti na reakcie publika.“⁷ Vždy živo reagoval na aktuálne spoločenské problémy a vystúpenia podriaďoval konkrétnemu publiku. Preto bolo každé jeho vystúpenie neopakovateľné a originálne.

⁵ CARLSON, M. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, s. 380.

⁶ DENCI, M. *Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo: podoby dramatickej tvorby v talianskom divadle XX. Storočia*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, DF, DDF, 2019, s. 85.

⁷ DENCI, M. DARIO FO: ZRODENIE KLAUNA. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 1, s. 71. DOI 10.31577/sd-2019-0004.

Gesto a maska

Fo vo svojich úvahách o maske vychádzal zo štúdií ruského antropológa Plechanova. Georgij Valentovič Plechanov študoval gestualitu rôznych národov a dospel k názoru, že ju ovplyvňuje vzťah k spôsobu prežitia. „...rytmus, tempo gesta pri vykonávaní práce alebo série základných remesiel potrebných na prežitie určujú základnú konfiguráciu správania človeka, attitude, ako hovoria Francúzi, alebo správanie, ktoré potom majú aj pri vykonávaní iných činností, tvoriacich doplnok k životu, ako je tancovanie, spievanie, hranie sa, formy viazané na remeslo, ktoré ľudia vykonávajú na prežitie. V tomto ohľade je významný príklad výrobcov povrazov na Sicílii.“⁸

Veľmi konkrétne tiež analyzoval spôsob, akým sa naučil ako malý kositeľ. Hovorí o rovnováhe, akú používajú profesionálni kosci, aby sa neporanili. Nejde v prvom rade o tento konkrétny pohyb, ale o kvalitu, s akou ho vykonávajú a partie svalov, ktoré pri ňom zapájajú. „Nie je to len otázka rytmu a tempa, ale je to polopád tela dopredu, ktoré vykonáva potrebný tlak a tlačí čepeľ, aby sa klzala po tráve a kosila. Nie sú to natoľko ramená, ktoré tvoria pohyb, ale boky a nohy. Keď sa sústredíme len na pohyb rúk, po troche námahy ho pochopíme. Na tomto geste sa však musí zúčastniť celé telo ustavičným ohýbaním, takmer tancom.“⁹

Fo narába s maskou trochu odlišne než napríklad Keith Johnstone. Tvary masiek sú však u oboch takmer rovnaké. Komické masky na pol tváre, ktoré majú korene v *commedia dell'arte* (výrazné nosy, padnuté líca, hrubé obočie atď.). Kým u anglického pedagóga ide o stav *trans*¹⁰, ktorý prevládne študenta po nasadení masky a má mať akýsi magický účinok, Fo zvýraznil, akým spôsobom môže maska zapôsobiť na hercovu gestualitu. Fo vo vzťahu k maske, ktorá neumožňuje nijaký pohyb tváre, uvádza, že práve vďaka gestualite celého tela jej herec dokáže dať výraz a pohyb. V knihe *Manuál komického herca* Dario Fo upresňuje, že keď hovorí gesto, myslí tým celý postoj tela, tón hlasu, výraz tváre.

Zo záznamu na platforme Youtube môžeme pozorovať niektoré Foove vystúpenia a skeče. Môžeme vidieť, akým spôsobom narábal so svojím telom pri improvizácii, ako „nasadená“ maska zmenila nielen jeho pohyb, ale aj hlas. Všímať si môžeme zmeny dynamiky pohybu, drobné nuansy, ľahkosť, no tiež expresivitu prejavu. Konkrétne pohyby, ktoré Fo praktizuje a pritom vytvára veľmi jasný obraz o situácii a konaní (https://www.youtube.com/watch?v=jvC-y4I_5hU).

⁸ FO, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino : Einaudi, 2001, s. 42.

⁹ Tamtiež, s. 47.

¹⁰ JOHNSTONE, K. *IMPRO: Improvizace a divadlo*. Praha: Nakladatelství AMU, 2014, s. 214.

Slovenská režisérka Júlia Rázusová vo svojom článku *Od konania k Foovi* prináša veľmi zaujímavý pohľad na hereckú techniku Daria Fo a považuje ho za inšpiratívneho divadelníka a performeru. „Fo vytvára nesmierne detailný kód komponovaný gestami, mimikou, hlasom, minimalistickým pohybom. Zaujímavosťou je, že text neilustruje, ale veľmi rafinovaným spôsobom naznačuje, gestá necháva akoby visieť vo vzduchu, zatiaľ čo divák si ich vo svojej predstave vizualizuje. Nevyspytateľne premieňa perspektívy rozprávania, ponúka rôzne uhly pohľadu. (...) Ani jeden z týchto obrazov nevytvára kopírovaním reality či precíznou pantomímou. Sú to náznaky, hádanky, impulzy vysielané v dynamických frekvenciách divákovi.“¹¹

V Rázusovej štúdiu si môžeme potvrdiť aj to, v čom vidíme Foov najväčší prínos do nášho výskumu a tiež prínos v oblasti hereckých techník 20. storočia. Fo sa zaoberal tzv. „grammelot“. Ide o originálny spôsob prepájania pohybu a slova, vychádzajúci z *commedia dell'arte*. „Skonkrétňuje naše konanie, posilňuje divadelnosť, vytvára humor, aktivuje diváka. Jeho hereckou metódou sa inšpirovalo veľa tvorcov a model jeho práce s textom si osvojili tvorcovia sitkomov či kultový Monty Python.“¹² Preto sa budeme grammelotu bližšie venovať a bližšie si analyzujeme toto cvičenie, vrátane workshopu pod vedením talianskej herečky Chiary D'Anny, založený na technike Daria Fo a *commedia dell'arte*.

Situácia a publikum

Fo sa ďalej vo svojom „manuáli“ venuje situácii. Odvoláva sa na Sartrovu štúdiu Ľudové divadlo, divadlo situácie a dokazuje, že bez situácie neexistuje divadlo. Ďalším postupom je tzv. „líškanie sa“. Ide o spôsob, ktorý pochádza ešte z *commedia dell'arte* a prevzali ho klauni – získať si publikum tak, že sa vytvorí situácia spoločného tajomstva, ktoré sa nesmie dozvedieť niekto cudzí.¹³ Fo aktivizuje diváka a udržiava jeho pozornosť aj tým, že aktívne pracuje so svojím gestom počas vystúpenia. Foa zaujal pohľad, akým nahliada divák na vystúpenia. Inšpiroval ho kontakt s kinematografiou. Tvrdil, že „každý divadelný divák má v hlave kameru, cez ktorú nazerá na predstavenie odohrávajúce sa pred jeho očami.“¹⁴

¹¹ RÁZUSOVÁ, J. *Od konania k Foovi*. [online]. [cit. 28. 11. 2020]. Dostupné na: <https://slzy.sk/herecke-techniky/od-konania-k-foovi/>.

¹² Tamtiež.

¹³ SABOLOVÁ-PRINCIC, D. Autorsko-herecká poetika Daria Foa v stredoeurópskom kontexte. In *Slovenské divadlo*, roč. 57, č.4, s. 616-617.

¹⁴ DENCI, M. DARIO FO: ZRODENIE KLAUNA. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 63, č. 1, s.71. DOI 10.31577/sd-2019-0004.

Začal sa preto pohrávať s koncentráciou diváka. „Miestami počas monológu som sa sústredil na to, aby som doň zaradil ľahko zrozumiteľné termíny, kvôli logickému pochopeniu počutého textu. (...) Zároveň som s pomocou gest určil (...) termíny, ktoré som komolil v napodobenine južanského dialektu, no ktoré sa nikdy neobjavovali náhodne. Vskutku základným momentom tohto drmolenia je prepojenie so správnym a špecifickým slovom, ktoré spolu určíme.“¹⁵ Komik si teda vyčlení kľúčové pojmy a priradí im špecifické monémy. Vytvára tak nový jazyk, pričom v závislosti od zvoleného dialektu, ktorý má byť evokovaný, pracuje s konkrétnymi zvukovými charakteristikami.¹⁶ Na už spomínanom workshope sme mali možnosť vyskúšať si aj možnosti práce s publikom, ktoré ešte budeme analyzovať.

Fo zastával názor, že veľký herec sa nestotožňuje s postavou, ktorú predvádza, ale skôr ju prezentuje a rozpráva svoj príbeh. Pri zachovaní svojej osobnosti by mal herec rozvíjať to, čo Fo označuje „poetika herca“, a teda výrazný a nezameniteľný osobný odtlačok. Práve vďaka individuálnej poetike herca, alebo presnejšie v tejto poetike, nadobúda technika obsah a význam a stáva sa štýlom. Fo rozvinul svoju predstavu o tom, aké by mali byť požadované vlastnosti epického herca. Fo sa hlási ku kultivovanému herectvu, teda k vzdelanému hercovi, o ktorom hovoril už Bertold Brecht. Jeho spôsob hrania iste nie je psychologickým stotožnením, ale ani odcudzením. Je pravým opakom efektu odcudzenia – historické fakty a postavy naopak, oživuje a približuje, napr. svätý František z Assisi či Svätý Ambróz z Milána sa v jeho podaní stávajú ľuďmi z mäsa a kostí.¹⁷

Grammelot Daria Fo

Už sme spomenuli výraznú improvizáciu metódu, ktorú pri svojej tvorbe používal Dario Fo a je ňou „grammelot“. Podľa Foa vznikol tento univerzálny jazyk už v renesancii, keď vtedajších komikov prinútili rekatolizačné hnutia v druhej polovici 16. storočia opustiť svoju domovinu. V cudzích krajinách teda museli títo komici nájsť spôsob, ako komunikovať s publikom. Vynašli sa a začali používať vysoko expresívny jazyk založený prevažne na onomatopojách.

¹⁵ FO, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino : Einaudi, 1997, s. 82.

¹⁶ DENCI, M. DARIO FO: ZRODENIE KLAUNA. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 64, č. 1, s.71 . DOI 10.31577/sd-2019-0004.

¹⁷ SABOLOVÁ-PRINCIC, D. 2009. Autorsko-herecká poetika Daria Foa v stredoeurópskom kontexte. In *Slovenské divadlo*, roč. 57, č.4, s. 615.

Prvýkrát ho použil Dario Fo ako imitáciu americkej angličtiny, keď vytvoril postavu vzdelaného fyzika, technokrata. V scénke „L'uomo e la tecnologia” (Človek a technológia) sa snaží vysvetliť vedu o robotoch, čím chcel vytvoriť satiru na toto rozvíjajúce sa impérium.

Grammelot má v jeho tvorbe významné zastúpenie. Ako však sám Fo uvádza, je veľmi ťažké určiť jeho pravidlá. Fo hercom odporúča, aby sa nechali viesť intuíciou. V Taliansku má grammelot oveľa väčší význam, než kdekoľvek inde vo svete, pretože nejednotný kodifikovaný taliansky divadelný jazyk. Foov prostriedok preto môže nahrádzať jednotný jazyk, ale je možné v ňom uplatniť každý dialekt, ktorý si performer zvolí. Ide o výhradne divadelný jazyk a v písomnej podobe bude pre nás, ako aj pre divadelnú vedu, vždy neúplný. Dario Fo sa snažil vysvetliť niektoré základné princípy tohto jazyka, ktoré uplatňoval vo svojej tvorbe.¹⁸

„Na prerozprávanie príbehu v grammelote je potrebné mať istú zásobu zvukových a tónových stereotypov, ktoré sú najcharakteristickejšie pre daný jazyk, a dobre poznať rytmus a kadencie jazyka, ktorý má byť evokovaný. (...) Ktoré kľúčové body musíme mať na pamäti, aby sme zrealizovali grammelot? Predovšetkým musíme informovať publikum o téme, ktorú budeme interpretovať. (...) K tomu je potrebné pridať kľúčové prvky, ktoré prostredníctvom gest a zvukov určujú špecifické charaktery. (...). Predovšetkým musíme informovať publikum o téme, ktorú budeme interpretovať, vec, ktorú som už urobil. (...) Je zrejmé, že nemôžem prerozprávať kompletne dialógy, ale ich len naznačiť, načrtnúť. Čím väčšia jasnosť a jednoduchosť je v gestách, ktoré sprevádzajú grammelot, tým zrozumiteľnejší je príbeh. Zrekapitulujem to: onomatopoické zvuky, čistá a evidentná gestikulácia, odtiene, rytmy, koordinácia a najmä veľká syntéza.“¹⁹

Grammelot si je možno ťažké predstaviť, pretože znie nepredstaviteľne a je ťažké uveriť tomu, že pri ňom môže performer voľne improvizovať. Jedným z návodov ako si vyskúšať grammelot, je divákovi predstaviť recept nejakého jedla akoby v televíznej show. Herec si zvolí niektorý zo svetových jazykov a v ňom potom bude opisovať jednotlivé kroky. V prvom rade nejde o to, aby v danom jazyku vynikal. Nie je to ani potrebné nakoľko grammelot nie

¹⁸ Tamtiež.

¹⁹ FO, D. *Manuale minimo dell'attore*. Torino : Einaudi, 1997, s. 82.

je skutočný jazyk, ale napodobenina daného jazyka. Herec by si však mal veľmi precízne napočúvať melódiu jazyka. Napr. Taliančina – spevavá, melodická. Nemčina – tvrdý jazyk a vykusovanie hlások.

Spomínali sme, že grammelot posilňuje divadelnosť. Už doterajší opis cvičenia naznačuje, že pri ňom ide o veľmi špecifický druh hereckého prejavu a javiskovej formy. Preto je potrebné k nemu tak aj pristupovať. Recept by mal byť čo najabsurdnejší, a to nielen v obsahu (situácie), ale aj v prehnaných gestách. Fo svoje gestá a herecké konanie „hyperbolizuje“. Ak nám napríklad v recepte vypadne vajíčko na zem, môže sa odraziť a vyletieť do vzduchu, kde sa odrazí od stropu a začne nás naháňať po miestnosti. Zrazu lietame po javisku my a vajíčko nás naháňa, až kým sa nerozbije na našej hlave. Začne sa rozlievať po našom tele a my sa môžeme ocitnúť pod ťažkou, mazľavou hmotou, ktorú zo seba nevieme striasť. Dôležité je zapojiť nielen myseľ, a teda upustiť od realistického videnia hereckého konania, ale aj pracovať s naším telom. Ako sme už spomínali, jeden pohyb môžeme minimalizovať a vyhrať sa s jeho detailom až do toho najminimalistickejšieho pohybu, druhý následne preženieme do neprirodzených rozmerov.

Toto cvičenie rozvíja hercovu fantáziu, pretože jednotlivé situácie by mali byť, ako sme už spomínali, absurdno-komické. Požaduje od herca, aby veril všetkému, čo robí v maximálnej miere. Najmenšie zaváhanie, ako si ukážeme v stati „Workshop: Fyzický Storytelling“, dokáže vyhodíť herca z koncentrácie a jeho grammelot sa môže stať nudné, nepravdivé, a nezaujímavé.

Workshop: Fyzický storytelling a práca s Chiarou D'Anna

V roku 2023 sa v SKD Martin uskutočnil dvojdňový herecký workshop pod vedením talianskej lektorky Chiary D'Anna. Workshop sa venoval technike fyzického storytellingu, improvizácie a charakterizácie so zameraním na nuansy gesta, tempo-rytmu a zapojenie publika. Prostredníctvom praktického prístupu sme sa dozvedeli, ako vyprovokovať publikum vytváraním silných a myšlienkovito podnetných inscenácií inšpirovaných historickými udalosťami, aktuálnymi udalosťami a súčasnou politikou. Takže prakticky na všetky oblasti, ktoré Dario Fo opisoval vo svojej teoretickej práci a následnej aj praktizoval vo svojich výstupoch. Workshop pripravilo divadelné zoskupenie Slzy Janka Borodáča a bol určený pre profesionál-

nych divadelníkov a divadelníčky, poslucháčov a poslucháčky vysokých umeleckých škôl, študentov a študentky konzervatórií tretieho a vyšších ročníkov.

Lektorka Chiara D'Anna

Chiara D'Anna je talianska herečka, ktorá vedie workshopy, kurzy, majstrovské kurzy a individuálne stretnutia o fyzickom divadle, tvorbe, charaktere postavy, umení sólových predstavení a commedii dell'arte po celom svete. Po štúdiách v Taliansku na Teatranza Drama School rozvíjala svoju prax v Londýne a Poľsku. Absolvovala školenie na Grotowského inštitúte vo Vroclave u Zygmunta Molika, spoluzakladateľa Grotowského divadla Laboratórium, a Andreja Droznina, majstra pohybu na Moskovskej umeleckej divadelnej škole a Vachtangovovej škole v Moskve a vedúceho pohybovej prípravy na A.R.T. inštitúte pre pokročilé divadelné vzdelávanie na Harvard University. Študovala tiež na Royal Holloway University (magisterský titul v odbore fyzické divadlo) a absolvovala školenie v Staniewského centre pre divadelnú prax „Gardzienice“. To viedlo k spolupráci s Ali Hodge (britská teatrologička a pedagogička) a k vytvoreniu medzinárodného performatívneho súboru The Quick and the Dead. V roku 2010 založila divadlo Panta Rei. Jej rozsiahla tvorba zahŕňa divadlo založené na texte, multimediálne predstavenia, site-specific imerzívne diela, happeningy, tanečné divadlo, pouličné divadlo, performance-inštalácie, kombinované umelecké podujatia a predstavenia commedia dell'arte. Súbor získal viacero ocenení na medzinárodných divadelných festivaloch a absolvoval turné v Spojenom kráľovstve, Európe, Ázii, Afrike a USA.

Workshop „Fyzický storytelling“ sme začali menšou prednáškou o technike Daria Fo a Franky Rame. Ich spoločnou tvorbou a odkazom Daria Fo pre divadelnú teóriu a herecké techniky dvadsiateho storočia. Následne lektorka preložila tézu: „či si vieme predstaviť commediu dell'arte aj v dnešnej dobe. Či je podľa nás možné využiť pevné typy postáv tohto talianskeho typu komédie aj v dnešnom divadle alebo si myslíme, že je to dávno zabudnutá a prekonaná vec.“ Po dlhšej debate sme sa pustili do vyvracania našich pochybností.

Práca s telom podľa Chiary

Keďže išlo o workshop fyzického divadla, hneď na úvod sme pracovali s jednoduchým cvičením, na ktorom sa nám Chiara D'Anna snažila vysvetliť, akým spôsobom možno zapojiť do etudy celé svoje telo. Situácia v etude bola takisto nekomplikovaná. Každý z nás

mal zazvoniť na zvonček, niekoľkokrát. Zvonec mohol byť odlišný. Mohli sme si vybrať jeho veľkosť, dĺžku lana, tvar, a napokon aj zvuk. Pred tým, než sme sa dostali k samotnej etude, nám lektorka ukázala, ako možno pracovať s telom. Postoj bol v aktívnych kolenách, v miernom podrepe a pripravený kedykoľvek vyraziť smerom k zvončeku. Zdôraznila aj prácu, keď pozorujeme náš cieľ. Už ním musíme dokázať upútať diváka. Možno mu dávame najavo, že náš zvonec je vysoký a že bude náročné naň vyliezť, čím si ho už predpripravíme na náš gag. „Telo musí byť aktívne stále!“ To bol jeden z pokynov. Pokiaľ len pokojne stojíme pred zvonom a nič nerobíme musíme zvoliť adekvátnu mieru aktivizácie. Diváka nesmieme stratiť ani na okamih.

Následne nám naša lektorka vysvetlila štruktúru etúd, na ktorých budeme pracovať:

1. fáza : sledovanie nášho zvončeka;
2. fáza : kontakt s divákom a prepojenie s našim cieľom;
3. fáza : rozbehu, rozskoku akokoľvek už chceme zazvoniť;
4. fáza : zazvonenie spolu so zvukom aký by mohol vydať náš zvonček.

Pokiaľ si toto cvičenie prepojíme s Dariom Fo, vidíme množstvo paralel. Práca s publikom, ktorej sa neskôr ešte budeme venovať, následná fyzická interakcia s divákom a moment, ktorý nemusí nutne nastať. Ide o okamih prekvapenia. Napríklad, ak si predstavíme veľký kostolný zvon a následne naň zazvoníme a nakoniec vydáme zvuk „cink“, akoby malý zvonček, môžeme hovoriť o pohybovom gagu a pri takejto forme improvizácie je viac ako žiadaný.

Svoje etudy, ktoré sme mohli variovať a robiť v rôznych obmenách sme prezentovali pred partnerom vo dvojiciach. Prezentácia spočívala v niekoľkých obmenách následne sme si svoje etudy spripomienkovali a nasledoval druhý partner.

Napodobovanie partnera

Pokiaľ sme boli telesne zaktivizovaní, Chiara D'Anna chronologicky pokračovala k svojej téze o commedii dell'arte. Tentokrát nás nechala pochodovať po priestore a mali sme si všímať svojich partnerov. Zamerať sme sa mali na chôdzu, držanie tela, pokladanie chodidiel, stavbu tela, nedostatky, prednosti, jednoducho všetky detaily, ktoré stihneme odpozorovať. Po dostatočne dlhej pozorovacej fáze nám dala pokyn, aby sme si vybrali jedného partnera, ktorého „fyzická predispozícia“ v priestore sa nám zapáčila. Dostali sme čas na zhmotnenie detailov konkrétneho človeka a následne sme si jednotlivo prezentovali svoje

postrehy a hádali sme, o koho ide. Chiara D'Anna nechala dvojníkov prejsť vedľa seba, aby sme videli, do akej miery sa komu podarilo stvárniť človeka, ktorého si vybral.

Všetky cvičenia prechádzali tzv. hodnotiacou vzorkou. Lektorka sa svojimi pripomienkami zapájala až po hodnotení ostatných účastníkov. Nechávala tak priestor aj na naše postrehy a individuálne hodnotenie.

Práca s postavami z commedie dell'arte

Jedným z nosných cvičení workshopu bola práca s postavami z commedie dell'arte. Chiara D'Anna sa tak vrátila opäť, a tentokrát definitívne, k svojej prvotnej téze, či v tejto ľudovej improvizovanej komédii pochádzajúcej zo 14. storočia vidíme uplatnenie v dnešnom divadle. Po krátkom teoretickom výklade o samotnej commedii dell'arte prešla priamo k predstaveniu dvoch základných typov postáv, ktorými je pár sluhov (*zanni*). Ešte predtým nás čakala predpríprava. Chiara D'Anna nám vysvetľovala pohyb, s ktorým môžeme narábať prakticky pri všetkých typoch sluhov. Ten spočíva vo vykopávaní nôh od kolien smerom k hrudi, ruky sú mierne pred telom, chrbát je ohnutý do mierneho oblúka. Pohybuje sa voľne po javisku, no väčšinou pred niekým uteká alebo sa niekam ponáhľa. Pohybuje sa podobne ako opica, čo zdôrazňuje jednoduchú povahu. Ruky sú mierne pred telom.

Harlekýn je kráľ javiska v commedii dell'arte. Vystupuje ako druhý sluha. Nie je obdarený rozumom, je ťažkopádny v myslení. Ľahko uverí iným a dá sa ľahko nahovoriť k pochybným akciám. Telo má ohybné, skáče, tancuje. Je veľký jedák, no nikdy nepriberie, vždy je štíhly. Je majstrom javiska.

Pohybová štruktúra – veľmi rýchly a dynamický v pohyboch, jeho kroky po javisku tvorí partitúra zložená z presne vyrátaných krokov. Začína sa do ľubovoľnej strany a partitúra spočíva v kroku, výkope na mieste a rýchle presunutie na druhú nohu a opäť do druhej strany (step-kick). Kroky sú veľmi rýchle a musia byť dôkladne uložené v pohybovej pamäti, aby nad nimi herec nerozmýšľal. Rukami robí ľubovoľne, je jednoduchý, takže väčšinou to môžu byť roztržité, staccato pohyby. (Bližšie napr. na <https://www.youtube.com/watch?v=YEG7Wst9o-AM&t=649s>.)

Brighella je strojca intríg (briga - hádka). Vystupuje ako prvý sluha. Zmieruje či rozháda ľudí, vymýšľa taktiku, je hnacím motorom každej akcie. Typ bystrého a prešibaného vidiečana. Prispôsobuje sa každej situácii, z ktorej vie mať úžitok. (<https://www.youtube.com/watch?v=zx7PoH0D7Gc>).

Pohybová štruktúra – ruky drží vbok. Pri chôdzi neustále prešľapuje (strieda pravá – ľavá). Príliš vypnutý hrudník, panva je mierne vzadu. Robí veľké gestá smerom do priestoru. Je rozvážny, premyslí si, a potom vyrazí do akcie. Takmer vždy prekabáti Harlekýna.

Nasledovalo zadanie s rekvizitami. Mali sme pripraviť etudu s použitím stoličky-iek podľa potreby. Zadanie znelo: boj o stoličku. Brighella však musí prekabátiť Harlekýna. Spočiatku je náročné sústrediť sa na kroky, situáciu, popri tom vyzerat' uvoľnene a ešte si dovoliť aj gag. Herec musí mať vždy na pamäti kontakt s divákom. Chiara D'Anna ho neustále pripomínala. Situácia spočívala v príchode postavy na javisko, kontakt s divákom, uvedomenie si toho, čo moja postava zamýšľa a následne sa do konania mohla pustiť. Aj počas akcie je však dobré vykonávať tzv. clocking. Týmto pojmom Chiara D'Anna pomenúvala spôsob kontaktu s divákom. Prepojenie spočívalo práve v odsledovanom cieľi alebo predmete či postave. Ide o pohľad smerom k nášmu cieľu a smerom k divákovi. Je možné ho niekoľkokrát zopakovať, variovať, niekedy z neho spraviť komický princíp.

Pre krátkosť času sme sa venovali len základným postavám. Chiara D'Anna má však štruktúry všetkých postáv a takisto aj rôzne iné cvičenia.

Cvičenie so zvieratami

Ďalej sme pokračovali cvičením, s ktorým sme už mali skúsenosť zo školy, a teda z predmetu Pohybová výchova, keď sme s doktorkou Soňou Kočanovou robili cvičenie zamerané na vytváranie charakteru postavy pomocou pohybovej štruktúry zvierat'a. Tentoraz sme s ním pracovali trochu odlišne, i keď aj Chiara D'Anna vychádzala z podobného základu, cvičenia Lee Strasberga.²⁰

Herec si vyberie zvieratko - úlohou lektora či pedagóga je v tomto prípade zadeliť, aby boli v skupine dominantné zvieratká, malé zvieratká či zvieratká, ktoré sú submisívne, alebo majú dajme tomu mnoho predátorov. Účastníci sa pustia do cvičenia spôsobom hľadania a objavovania zvieracieho správania. Lektorka neskôr vyzve, aby svoje zvieratká postavili na dve nohy s tým, že všetky vlastnosti, ako aj pohybová štruktúra ostávajú. Gestá a vlastnosti nechá v ďalšej fáze zminimalizovať na maximum. Následne rozdelí skupinu na trojice a dvojice – podľa skupiny a počtu účastníkov, študentov – a nechá ich naskúšať etudu. V každej skupinke by malo byť jedno zvieratko dominantné, jedno submisívne a jedno, ktoré nie je ani

²⁰ STRASBERG L. *Sen o vášni: Ako vznikla metóda*. Bratislava : KADU – Kabinet audiovizuálnych divadelných umení, 2022, s. 141.

na jednej strane, v najlepšom prípade má akúsi zvláštnosť. Zadanie etudy je pohovor do práce. Varianta s dominanciou a submisívnosťou môže byť rôzna. Napr. diktátorský šéf, vyplašená podriadená, nezaujatý uchádzač. Herci musia ponechať všetok nadobudnutý materiál z cvičenia a využívať buď pohybovú štruktúru, vlastnosť zvieratka alebo vzťah medzi postavami. Etuda je improvizovaná so slovami, na prípravu majú študenti 10-15 minút.

„Grammelot“ v praxi

Nakoniec sme sa venovali aj samotnému grammelotu Daria Fo. Toto cvičenie považujem za najprínosnejšie z workshopu Fyzický storytelling. Grammelot vo svojej podstate aj nadväzuje na názov workshopu. Rozprávanie príbehov, ovládanie gesta v situácii, predvedenie jasného konania sme mali možnosť rozvíjať prostredníctvom všetkých cvičení, no najmä pomocou grammelotu.

Spočiatku sme mali aj my problém uvoľniť sa a spoľahnúť sa na Foov silný prostriedok – intuíciu. Neskôr, keď sme si spomenuli na informácie od Chiary D'Anny, začal náš grammelot naozaj žiť. Zvolili sme si anglický jazyk a chceli sme pripraviť steaky. Ako vravela lektorka, najefektívnejšie je používať veľké, absurdné gestá a zveličovanie jednotlivých situácií. Na materiál, ktorý sme si pripravili počas 15 minút, sme nakoniec aj zabudli, pretože nám pred divákom napadali stále nové a nové nápady. Samozrejme, že štruktúra nám zostala, no novými nápady v danej chvíli pred divákom sme ju neustále aktualizovali. Spoľahli sme sa na silný americký prízvuk, ktorý nás držal vo chvíľach, keď sme zabudli, čo v našom „pripravenom“ materiále pokračuje.

Odbočka: grammelot môže byť aj nebezpečný. Pokiaľ nepracujeme s gestom a naše telo je „neaktívne“, neoklameme diváka. Jednoducho to nie je možné. Z vlastnej skúsenosti poznáme, že pohyby začnú byť neplastické, po čase stratíte dynamiku a tiež rytmiku jednotlivých pohybov. Každá mikrosituácia, mikropohyb, detail pohybu je možné zrytmizovať. Malý pohyb kontra veľké gesto a zase naopak.

Grammelot nás ohromil svojou tendenciou zapojiť čo najväčšie množstvo svalových skupín do hereckého prejavu. Takáto etuda či vystúpenie sú omnoho fyzickejšie než príbeh prerozprávaný prázdnyimi gestami, nevyplnenými pohľadmi a nebodaj neopodstatnenými slovami a pazvukmi, aké sme mali aj počas nášho štúdia možnosť vidieť. Dario Fo si síce na grammelote postavil svoju hereckú a komickú kariéru, my ho v našom výskume berieme skôr ako prípravu, cvičenie a prostredníctvom neho môžeme adeptom preukázať, ako je možné pracovať aj fyzicky na svojom prejave. Dôležitá je konkretizácia jednotlivých pohybov.

Pokiaľ herec nekoná precízne, jeho pohyby nie sú zrozumiteľné. Na grammelote je nutné neustále pracovať a zdokonaľovať sa v ňom, čím herec pracuje aj na svojom vlastnom prejave.

Záver

Teoretickú prácu a materiály Daria Fo vnímame ako pozitívnu súčasť nášho dizertačného výskumu. Využitelnosť vidíme najmä vo fyzickej príprave študentov herectva. Pri dôkladnom pozorovaní tejto techniky nás zaujal spôsob akým Fo pracuje s detailom a ako posúva informačný kód dramatickej situácie a konania divákovi. Vidíme tu aj možnosť študentom efektívnejšie vysvetliť rytmizovanie pohybu, prácu s gestom a predovšetkým hlasové ovládanie a rezonanciu, a to všetko v ohnisku tvorby etudy (grammelotu).

Zaujalo nás aj rozdelenie na jednotlivé časti, ktorým sa Fo vo svojom manuáli venuje. Stotožňujeme sa so spôsobom, akým je možné pracovať na vývoji konkrétnej metodiky, a teda rozdelenie na jednotlivé časti podľa prípravy adeptov. Herecká technika a poetika Daria Fo nám ďalej otvára dvere k lepšiemu uchopeniu týchto častí a tiež tvorí jeden z pilierov pre metodické postupy, ktorým sa v rámci doktorandského výskumu venujeme.

Autor je doktorandom na Fakulte dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, školiteľ Mgr. art. Richard Sanitra, ArtD.

BIBLIOGRAFIA

CARLSON, Marvin. 2006. *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006, 449 s. ISBN 80-88987-23-7.

DENCI, Michal. *Luigi Pirandello, Eduardo De Filippo, Dario Fo: podoby dramatickej tvorby v talianskom divadle XX. Storočia: dizertačná práca*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave DF, DDF, 2019. 148 s.

Denci, Michal. Dario Fo: zrodenie klauna. In *Slovenské divadlo*, roč. 67, č.1, s. 58-72. ISSN 0037-699X. DOI: <https://doi.org/10.31577/sd-2019-0004>.

SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. Autorsko-herecká poetika Daria Foa v stredoeurópskom kontexte (Dario Fo a jeho Malý manuál herca v kontexte jeho divadla). In *Slovenské divadlo*, roč. 58, č. 4, s. 612-618. ISSN 0037-699X.

SABOLOVÁ-PRINCIC, Dagmar. Prečo je Dario Fo nositeľom Nobelovej ceny?. In *Slovenské divadlo*, roč. 57, č. 4, s. 337-342. ISSN 0037-699X.

FO, Dario. *Manuale minimo dell' attore*. Torino : Einaudi, 1997. ISBN 978-88-06-20051-0.

STRASBERG, Lee. *Sen o vášni: Ako vznikla metóda*. Bratislava: KADU – Kabinet audiovizuálnych divadelných umení, 2022. 192 s. ISBN 978-80-974364-0-7.

INTERNETOVÉ ZDROJE

RÁZUSOVÁ, Júlia. *Od konania k Foovi*. [online]. [cit. 28. 11. 2020]. Dostupné na: <https://slzy.sk/herecke-techniky/od-konania-k-foovi/>.

Kontakt:

Mgr. art. Kevin Ivanko

Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení

Horná ul. 95

Banská Bystrica 974 01

e-mail: kevin.ivanko@student.aku.sk

ISSN 1339 – 780X