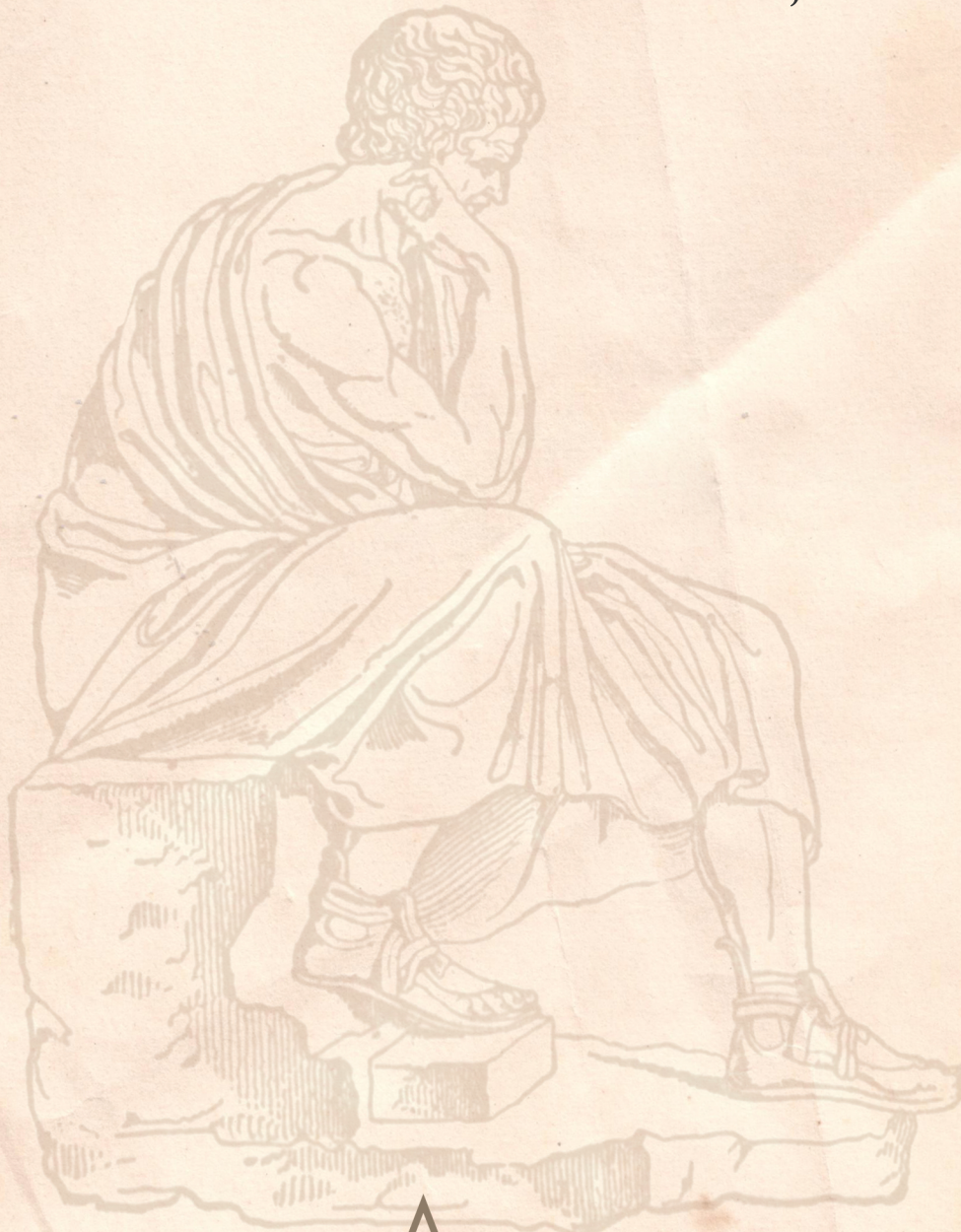


ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

č.1 / 2017

20 ROKOV AKADÉMIE UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI



AKADÉMIA UMENÍ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
AKADÉMIA UMENÍ V BANSKEJ BYSTRICI

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

**FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ
Akadémia umení v Banskej Bystrici**

2017 © Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2017

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS 2017

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémia umení v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

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

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

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

Kováčiková, ArtD., PhDr. Andrej Maťašík, PhD., Mgr.art. Martin Timko,
ArtD.

Recenzent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavila a zredigovala Mgr.art. Petra Kovalčíková

Grafický návrh titulnej strany: Filip Sirotiar

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Daniel Straka: Inšpirácia choreografa pri pohybovej tvorbe permormera (interview s J.Moravčíkom, M.Pacekom, V. Dočolomanským a E.Záhorákovou).....	3
Petra Babulicová: Významné činoherné réžie Jozefa Bednárika v druhej polovici 80-tych rokov.....	17
Milan Zvada: Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia (vybrané kapitoly).....	29
Jakub Mudrák: Inscenácie dramatizácii diel F.M. Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách v období od roku 1920 až po rok 2016 (vybrané kapitoly)	39

Inšpiračné zdroje pohybového divadla pre metodické postupy v pohybovej tvorbe adeptov herectva

Mgr. art. Daniel Straka

Inšpirácia choreografa pri pohybovej tvorbe performerera (interview s J. Moravčíkom, M. Pacekom, V. Dočolomanským a E. Záhorákovou)

Mgr. art. Jaroslav Moravčík

Narodil sa 16. mája 1961 v Žiline. Do svojich 15tich rokov vyrastal v obci Stráňavy, kde bol spoluzakladateľom žiackej bigbitovej hudobnej skupiny. Už vtedy mu bola práca s rytmom veľmi blízka, čo neskôr zužitkoval vo svojej interpretačnej, ale aj tvorivej praxi. Absolvoval tanečné konzervatórium a VŠMU v Bratislave, odbor choreografia. V roku 1976 bol prijatý ako elév do tanečnej zložky Slovenského ľudového umeleckého kolektívu (SLUK), neskôr sa stal jeho sólistom, šéfom tanca, choreografom i predsedom umeleckej rady. Pre



SLUK vytvoril 8 celovečerných programov. Sedem rokov pôsobil vo funkcii šéfa baletného súboru v Rakúskom Morbisch. Bol tiež zakladateľom a umeleckým šéfom US Sluka, stál pri zrode Slovenského komorného baletu a momentálne vedie tanečnú skupinu Ataše, zameriavajúcu sa na produkciu modernej akusticko-tanečnej show. Posledné roky sa presadzuje aj ako režisér i autor hudobno – dramatických žánrov. Je držiteľom viacerých prestížnych ocenení za svoju choreografickú i režijnú tvorbu. *„Choreografie Jaroslava Moravčíka nesú charakteristické znaky jeho tvorby, sú nimi osobitý pohybový slovník, humor, neobyčajný zmysel pre rytmus dynamiku a tanečný výraz.“*¹

¹ [cit. 2017-01-06] Dostupné na internete: <http://www.teraz.sk/magazin/jaroslav-moravcik-choreograf-rozhovor/189905-clanok.html>

V dnešnej dobe už Jaroslav Moravčík nečerpá inšpiračné zdroje pohybovej tvorby tak, ako ich zvykne deliť tanečná teória, hoci je pravdou, že bez tohto základného delenia by sa v minulosti nezaobišiel. Počiatky jeho pohybovej tvorby sa úzko viažu na SLUK, v ktorom sa roky zaoberal štúdiom tanca a choreografie, no postupné prenikanie do dramatickej choreografickej tvorby, do režijnej tvorby a práce s pohybom herca a tanečníka mu priniesli nové poznatky nielen o tvorbe hereckého pohybu jednotlivca, ale aj celej skupiny.

Prvá fáza jeho choreografickej pohybovej tvorby sa opierala o skúsenosti zborového tanečníka, ale aj tanečníka - sólistu, pričom vychádzal z pohybového slovníka ľudového tanca, ktorý síce od počiatku obohacoval o svojsky charakteristické rytmizované výrazové prostriedky, avšak dominantná empiria folklórneho tanca ho predurčovala na tvorbu vychádzajúcu práve z týchto základov. V jeho choreografickom debute, *Čertoviny*, ktorý pripravil so svojim materským súborom SLUK, sa opieral najmä o kinetickú inšpiráciu. „Každý ten jeden pohyb, každé to jedno gesto som si pred zrkadlom alebo na sebe skúšal a fixoval som ho a cizeloval tak, až som si myslel, že toto bude to správne a vtedy som to až preniesol na toho interpreta.“² Najprv si všetko na sebe interpretačne vyskúšal, až potom predstúpil pred súbor a mohol predstaviť svoju predstavu, ako by mal daný pohyb vyzeráť. Ako sme uviedli vyššie - čistá inšpirácia, a teda inšpirácia iba jedného druhu, sa v praxi nevyskytuje. Preto si J. Moravčík pomáhal aj inými podnetmi. Tanečné prejavy emócií, od smútku po živelnosť, hľadal napríklad na spoločenských akciách, na ktorých pozoroval jednotlivcov a ich spôsob pohybu. „Chodenie na zábavy a na diskotéky. Strašne ma fascinovalo ako tí ľudia dávajú tie emócie alebo spontánnosť alebo... nejakým spôsobom, pohybom najavo. A vždy som niečo objavil v tých pohyboch a to ma vždy veľmi inšpirovalo.“³ Ku kinetickej inšpirácii pribudla inšpirácia vizuálna, a tie mu pomáhali v začiatkoch jeho umeleckej tvorby.

Až po rokoch, kedy sa ako autor pohyboval v rôznorodých divadelných formách, sa pre neho najväčším inšpirátorom stala hudba. Aj keď v Moravčíkovom prípade by sme doslova mohli tvrdiť, že ide o akustický inšpiračný zdroj - keďže hudbu nevníma len ako súzvuk tónov, ale aj ako zhuk zvukov, z ktorých dokáže vytvoriť jednoliaty celok. „Muzika ma nelimituje. Snažím sa v každej muzike nájsť to, čo v nej je a čo sa na ten pohyb dá

² MORAVČÍK. J.: SLUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

³ MORAVČÍK. J.: SLUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

*preniesť. Ale to mi tá muzika hovorí. To je tiež dôležité, tú muziku v podstate čítať tak, aby sa ten tanec s ňou stretol, aby to nešlo proste proti sebe.*⁴

Jeho tvorivý potenciál však nevynecháva ani inšpiračný zdroj fantázie a predstavivosti. Hoci slovenský folklór ovplyvnil jeho choreografickú a pohybovú tvorbu, dokázal aj do folklóru vniesť prvky moderného, či klasického tanca. Od svojho kolegu, Svetozára Stračinu, sa naučil urobiť všetky produkcie tak, aby im ľudia uverili. Nikdy nebol zástancom presných folklórnych výskumov, lebo je presvedčený, že v súčasnosti, ako aj v čase samotných výskumov, nebolo možné dokonale zmapovať zvyky a obyčaje, obsiahnuť zložitosť slovenského folklóru v autentickej podobe. Dokonca on sám pochybuje o potrebe prenesenia autentických folklórnych prvkov do dramatickej tvorby. Keď robil v programe *Harava tanec Krucena*, držal sa istých interpretačných tvorivých a estetických zásad, no využil aj prvky klasiky, či neoklasiky. Najmä neustále pamätal na výpoveď dvoch zaľúbených ľudí. Všetkými výrazovými prostriedkami, aj keď neboli presné a nespĺňali požadované prvky autentického prejavu, sa snažil dosiahnuť, aby bol výsledok zaujímavý a pôsobivý. Hoci bola spomínaná choreografia kreovaná z 95% fantáziou autora, dostalo sa mu uznania od ľudí z daného regiónu, ktorí tvrdili, že práve tento tanec vyzeral presne ako z dediny odkiaľ pochádzajú.

Samotné prvotné pohybové inšpiračné zdroje sú teda u J. Moravčíka badateľné v jednotlivých fázach jeho tvorivého potenciálu. Kým na začiatku stáli kinetické a vizuálne inšpiračné zdroje, postupom času sa prepracoval k akustickým inšpirátorom, ktoré dokázal svojou fantáziou naplniť a dať im punc autentickosti a pôvodnosti. Týmto spôsobom sa jeho schopnosť tvorby interpretačného pohybu rozširovala dovedy, kým sa k prvotným inšpiračným zdrojom nepridali ďalšie, ktoré ho posunuli do novej tvorivej fázy. Tá ohraničuje jeho choreografické pôsobenie nielen ako choreografa SLUK-u a ľudového tanca, ale aj ako tvorcu ďalších divadelných foriem.

*„Zo začiatku, keď som tú choreografiu robil, bola pre mňa dôležitá nejaká väzba, nejaké motívy, nejaké kroky, nejaký rýchly čapáš. Teraz je pre mňa dôležitejšia, a myslím, že tak by to aj malo byť, výpoveď tej choreografie.“*⁵ Tu sa už dostávame do fázy, kedy autor pohybovej stránky jednotlivých predstavení nemyslí na pohyb ako na čistú formu, ktorá musí

⁴ MORAVČÍK. J.: SLUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

⁵ MORAVČÍK. J.: SLUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

spĺňať estetické a metodické postupy jednotlivých tanečných, či pohybových charakterov, ale hľadá výpoveď, ktorú nám v danej choreografii, pohybe, či geste chce poskytnúť. „*Muziku v sebe počúvam 50, 60, 100 krát, kým sa mi niekde v hlave narodí nejaká myšlienka, kým príde tá inšpirácia o čom by v podstate tá choreografia, tá scéna, ten obraz mal byť. To znamená, že sa mi nerodia v hlave jednotlivé kroky, jednotlivé väzby, ale rodí sa mi príbeh. Lebo ten príbeh je pre mňa vždy dôležitý, aby som do každej choreografie, aj pol minútovej, dal nejaký dej alebo dal nejaký príbeh, aby to vždy bolo o niečom.*“⁶ Pri tvorbe pohybového celku, teda nehľadá hneď jednotlivé vyjadrovacie prvky. Dôležitý je pri pohybovej tvorbe dej, ktorý chce divákovi prezentovať. Samotný javiskový pohyb si iba v myslí narýsuje ako pôdorys, ktorý ho drží medzi mantinelmi, aby sa neuberal nesprávnym smerom, a postupne hľadá vyjadrovacie prostriedky, ktorými daný náčrt naplní.

Sám tvrdí, že je možné použiť rovnaký pohybový slovník pri tvorbe choreografie, či javiskového pohybu v rôznych divadelných žánroch, pričom na diferenciáciu tohto slovníka stačí napr. zmena temporytmu, či výrazu jednotlivých pohybov, keďže tanečník, performer nemá najväčší výrazový prostriedok vo vlastnom obličaji. Tanečník má tvár od krku po bedrá - tým podľa Moravčika tanečník rozpráva. Pri tvorbe preto umiestňuje na hlavu protagonistu pomyselnú masku a divákovi ponúka pohybový prejav, z ktorého dokáže vyčítať akú emóciu mu chce autor pohybu, choreografie, ale aj samotný interpret ponúknuť. To znamená, že performerova tvár je istým spôsobom celé jeho telo. Teda ak má J. Moravčík predstavu dejovej línie začína pristupovať k tvorbe výrazových prostriedkov, ktoré idú ruka v ruku s emočnou stránkou stvárňovaného. Nie je už preň podstatné aký konkrétny výrazový prostriedok zvolí v samotnom výsledku, tomu sa venuje až v neskoršej fáze tvorby. Omnoho dôležitejším preň je, aby to aj interpret na seba preniesol s pocitom, že dané gesto nie je bezduché. Každý jeden krok, aj obyčajná chôdza sa dá predviesť rôznymi spôsobmi. To už je vec interpretácie! Môžeme chodiť unavene, veselo, smutne, môžeme chodiť ležérne a môžeme chodiť nebezpečne. V prvej fáze tvorby si iba určí, kde v danom mieste pohybového partu bude napr. chôdza a až neskôr ju prenesie na interpreta tak, aby vyjadrovala to, čo ňou chce povedať. Teda tvorba pohybovej mapy postavy, alebo predstavenia nespočíva v Moravčíkovom prípade len v kráse dokonalého technického zvládnutia jednotlivých pohybov interpretom, pre ktorého danú väzbu vymyslel. Omnoho

⁶ MORAVČÍK, J.: SLUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

dôležitejším sa preň v tejto fáze stáva výpovedná hodnota, ktorá napĺňa charakter postavy, či situácie, dotvára dej scény, výstupu, či celej javiskovej formy.

Ďalším sekundárnym inšpiračným zdrojom pri tvorbe javiskového pohybu, či choreografie performerera, ktorý Jaroslav Moravčík používa a ktorý je pre ďalšie metodické postupy nevyhnutný, je práca s rekvizitou. Systematicky používa danú rekvizitu v rukách performerera, na ktorého metodicky pôsobí, až kým sa rekvizita nestane súčasťou charakteru, ktorý chce u interpreta dosiahnuť. Pri svojom hľadaní nových možností pohybovej tvorby používa aj netypické metódy. *„Raz ma dokonca volali kontajnerový choreograf, lebo som inšpiráciu hľadal v tých neživých veciach, hrabal som sa v kontajneroch, chodil som po obchodných centrách so stavebným materiálom a neviem čo. Na všetko som ťukal, klepal, preskúmaval, či by som tomu vedel dať dušu, či by so tomu vedel vdýchnuť niečo, čo by ľudí zaujalo. To je vlastne obyčajný život, ktorý mi zrazu tie neživé veci ponúkli a pretavil som to potom do takej fantázie, že to dostalo nejaký javiskový tvar aj život a dušu.“*⁷

Poslednou fázou v pohybovej tvorbe J. Moravčíka je - nechať sa inšpirovať samotným umelcom, pre ktorého je pripravovaná pohybová kombinácia určená. *„Je dôležité presvedčiť interpretov, ale nenásilne, o spoločnom hľadaní pohybu. A poslednú dobu teda tú myšlienku mám a nechám sa tým interpretom inšpirovať. To neznamena, že by som ho nejak vykrádal, ale snažím sa z neho vyťažiť to, čo mu je najbližšie. Aj na hercov, keď som staval veci, snažil som sa, aby im pohyb nebol brzdou, ale aby to vychádzalo z nich a inšpiroval som sa vlastne nimi samými.“*⁸ Aj preto je v svojej tvorbe otvorený novým tvorivým, či metodickým postupom. Jedným z nich je napríklad improvizácia performerov samých počas skúšobnej fáze diela. V nej jednotliví protagonisti dostanú priestor na sebarealizáciu, ktoré choreograf v neskoršej fáze skúšok upraví a zafixuje do únosnej javiskovej podoby. *„Sú priestory, ktoré si myslím, že interpret v rámci improvizácie vypovie ďaleko lepšie ako keby som mu tam urobil nejaké krôčiky a zabil troška možno ten jeho vzlet nejakými krokmi.“*⁹ Teda z pozície choreografa určí hranice, mimo mimo ktoré sa jednotliví performereri, na skúške alebo v predstavení, nesmú dostať. Improvizáciu pri tvorbe používa aj on sám, keď napr. kvôli časovej tiesni, použije improvizáciu na hľadanie potrebnej pohybovej väzby. *„Veľa krát, keď*

⁷ MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

⁸ MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

⁹ MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

*som strieľal slepými patrónmi, ak to tak poviem obrazne, som sa aj trafil do takého čierneho, čo by som niekedy nevymyslel.*¹⁰

Samotná pedagogická práca J. Moravčíka sa týka jeho pôsobenia v SLUK-u – ako šéfa tanca, a potom neskôr v Rakúskom Morbischu – ako šéfa baletného súboru. Hoci je jeho tvorba plná excentrických nápadov a postupov, jeho metodika tanečného pedagóga zastávala klasické vzdelanie. Pracovný postup bol nemenný, *„aby sa tanečník rozohrial cez batman a plié, až k veľkým adagiam a tak ďalej. Toto isté pravidlá má! Ale pri tvorbe som sa nejakých šablón nedržel, práve naopak.*¹¹ Práve preto sa mu najlepšie spolupracuje s vlastným súborom, ktorý pozná a vie, čo môže očakávať od jednotlivcov, ale aj od celého kolektívu. Keďže je umelcom v slobodnom povolání, neustále mení pôsobisko a je nútený prispôbovať sa daným podmienkam, ktoré mu divadlo poskytne. Prirovnáva to ku škole. *„Prvé hostovanie v divadle je ako prvý ročník, zoznamujeme sa. Druhý a tretí krát sa robia pokroky. Približne v štvrtom projekte sme so súborom zladení a pripravení na veľké veci. Je potrebná dôvera ľudí v choreografa a naopak. Iba vzájomným pôsobením dosiahneme požadované výsledky spojené s úspechom.*¹² Aj toto je istý model systematickosti jeho práce a pôsobenia na ľudí. Pochybnosť, od začiatku naplno, no so zvyšujúcimi sa požiadavkami nepriamo tvaruje súbory aj jednotlivcov, aby ich interpretačný potenciál narastal s možnou náročnosťou pripravovaných diel.

Poslednou inšpiráciou, ktorá, ako sám vraví, napĺňa Jaroslava Moravčíka tvorivou fantáziou je časový stres. Z pohľadu nášho výskumu ide o terciárnu inšpiráciu, no z pohľadu ľudskej psychiky o obrovský motivačný prvok. *„V muzikáloch je to taká pasová výroba. V tom krátkom časovom strese nie je veľký priestor na omyl. A vtedy zhora prichádza inšpirácia - v najväčšom strese.*¹³ Je to už inšpirácia veľmi osobitá a pre metodickú prácu adeptov herectva neprijateľná. Preto ju uvádzame na konci tejto podkapitoly, skôr ako dopad profesionálneho zaneprázdnenia, nie ako spôsob vplyvania na študentov herectva alebo ako jednu z možností tvorivej práce na javiskovom pohybe herca.

¹⁰ MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

¹¹ MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

¹² MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

¹³ MORAVČÍK. J.: SEUK, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 10. 04. 2016

doc. Martin Pacek

Je absolventom pražského tanečného Konzervatória a Hudobnej a tanečnej fakulty Akadémie múzických umení v Prahe (odbor choreografia a réžia). Ako choreograf a režisér spolupracuje s mnohými pražskými i mimo pražskými divadlami. Dlhodobo spolupracuje s Divadlom F. X. Šaldy v Liberci, alebo s Horáckym divadlom v Jihlave. Z osobného vyznania T. Otavovej, protagonistky Jihlavského súboru, vyberáme: „Vo chvíli, keď má všetko pod sebou ON - réžiu i choreografiu, je to vždy kvalitné predstavenie.“¹⁴ V roku 1991 založil Tanečné divadlo Bufo, kde pôsobil



ako umelecký vedúci, choreograf a režisér, pod vedením ktorého vzniklo bezmála 10 celovečerných inscenácií pohybového divadla. Spolu s Janou Vašákovou a Miroslavom Hanušom založil originálne pohybové divadlo – Divadlo Veselé skoky. S inscenáciou *Na hlavu* získalo uvedené divadlo na medzinárodnom festivale Teatarfest 2004 v Sarajeve 1. cenu a špeciálnu cenu poroty. „Ako pedagóg DAMU pôsobí od roku 1996 a v súčasnej dobe je vedúci kabinetu pohybu. Pre Katedru činoherného divadla aj Katedru alternatívneho a bábkového divadla zaisťuje výuku predmetov: *Javiskový pohyb, tréning, tanec.*“¹⁵

Rovnako ako v predošlom príspevku, aj pre doc. Paceka platí, že jeho hlavnou inšpiráciou je príbeh, ktorý vyjadruje na scéne prostredníctvom pohybu a choreografie. V jeho, aj v Moravčíkovej tvorbe, vidíme isté paralely, ktoré vzbudzujú dojem správnosti divadelnej pohybovej tvorby - rovnaký pohybový a tanečný základ vychádzajúci najmä z ľudového tanca, striedanie štýlov a techník, a hlavne dejovosť pri tvorbe pohybu herca, či tanečníka. Sám o sebe tvrdí: „*Som choreograf a režisér, teda človek, ktorý robí pohybové divadlo, zameraný na príbeh. Ja nie som abstraktný!*“¹⁶ V jeho tvorbe však vidíme iný prístup pri tvorbe pohybu týkajúceho sa samotnej realizovanej inscenácie, rovnako ako aj odlišnosť

¹⁴ LEVÁKOVÁ, Tereza. *Horácké divadlo Jihlava a hudba (bakalárska práca)*. Jihlava: FF MU, 2013. s. 28.

¹⁵ [cit. 2017-01-13] Dostupné na internete: <https://www.damu.cz/cs/katedry/katedra-cinoherniho-divadla/kabinet-pohybove-vychovy/doc-martin-pacek>

¹⁶ PACEK, M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

používaných tanečných a pohybových techník, rôznorodosť a precíznejšiu technickú prípravu pred samotným tvorivým aktom. Vychádzajúc z jeho skúseností pedagóga DAMU, ale aj z pozície umeleckého vedúceho pohybového divadla, poukážeme na nutnosť správnej metodiky pri výchove adeptov herectva v umeleckom školstve.

Inšpiráciu rozdeľuje doc. Páček do dvoch základných okruhov podľa druhu pohybovej tvorby. Prvou je tanečná, resp. choreografická tvorba, druhou je tvorba na takzvaných pohybových spoluprácoch. V oboch prípadoch musí dodržiavať pokyny režiséra, resp. dramaturgiu daného diela, pokiaľ, samozrejme, nie je režisérom on sám. V prvom prípade je tvorba voľnejšia a otvorenejšia vlastným nápadom, zatiaľ čo pri pohybovej spolupráci, kedy je privolaný na pomoc hercom z dôvodu nájdenia a lepšieho zvládnutia pohybových výrazových prostriedkov, je viac oklieštený časom, priestorom, dejom aj samotným režisérom diela.

Ako sám uvádza: *„Keby som mal vravieť o divadle, keď robím tzv. pohybovú spoluprácu, inšpiráciou je pre mňa text a výklad režiséra, ktorý mi ten text vyloží a povie mi, akú má predstavu miery štylizácie a tomu podobných vecí. K tomu potom prichádza, či je tá pohybová spolupráca vyložene bez muziky. Poviem príklad: nejaké bitky, alebo povedzme fyzicko pohybový slovník tých postáv.“*¹⁷ Vtedy je teda inšpiráciou režisér, ktorý má vlastný výklad hry, jej koncepciu, rovnako ako výklad a koncepciu situácie, ktorú je treba pohybovo zvládnuť a naplniť.

Pri tvorbe pohybového divadla, alebo choreografie je však jeho tvorivý proces iný. Doc. Páček pracuje s autorskou hudbou iba výnimočne, preto má väčšinou možnosť zoznámiť sa s akustickou stránkou diela predom, z nahrávky. Týmto vychádza z primárneho akustického inšpiračného zdroja, ktorý pozorným preskúmaním a osvojením si vyvolá u autora predstavu príbehu, a ten neskôr pretaví do pohybovej podoby jednotlivých predstaviteľov scény, ktorej sa daný hudobný sprievod týka. *„Inšpiráciou pre mňa ako hovorím je, ale musí sa to rozlíšiť: keď pracujem sám, tak je to pre mňa v prvom rade tá muzika ale potom, v momente keď sa dostanem do akcie s hercom tak samozrejme ten herec – ako typ, ako každý ten herec jednotlivo. Takže herec, herec je pre mňa akoby tou najväčšou*

¹⁷ PÁČEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

*inšpiráciou pri tom praktickom skúšaní.*¹⁸ Vychádzajúc z primárneho inšpirátora, prenáša svoje myšlienky a predstavy hneď na interpreta, ktorého musí presvedčiť o nutnosti použitia autorom preferovaných pohybových výrazových prvkov. Pritom je schopný začínať stále od začiatku v hľadaní možností a dispozícií jednotlivých protagonistov, aby z nich nakoniec dokázal vyťažiť to najlepšie, a zároveň ich motivoval k najvypätejším tvorivým procesom, ktoré odhalia nové možnosti a posunú jednotlivých interpretov bližšie k stanoveným cieľom. Aj jeho tvorivé podnety neexistujú osamotene, ale viažu sa do skupín, prípadne ich hneď viaže na sekundárne, či terciárne inšpirátory, ktoré používa nasledovne: „*v príprave je to tá muzika, diskusia s režisérom, ale akoby v danej chvíli, v momente, kedy dôjde k skúšanju je v prvom rade ten herec. Herec, ktorý ale musí byť nejakým spôsobom vybavený!*“¹⁹ V opačnom prípade prichádza ťažká lopotná práca hľadanie najmenšieho zla a snaha choreografa o zakrytie interpretačnej neschopnosti protagonistu. Konečným najväčším inšpiračným zdrojom pre autora javiskového pohybu ako pre divadelného praktika je podľa J. Paceka „herec – jeho postava, jeho fyzio, jeho psyché.“²⁰

Pripraveného herca potom ovládne svojím nasadením a energiou, ktorú vkladá do samotnej tvorby a vychádzajúc z jeho dispozícií prichádza čas spoločného hľadania a tvorivého procesu, pri ktorom sa choreograf nesnaží prinútiť interpreta používať svoje videnie pohybu herca na scéne, ale dokáže v performerovi vzbudiť pocit vlastnej tvorivej energie, ktorá mu dodá odvahu k ponúkaniu a nachádzaniu pohybu dramatickej postavy. Daný pohyb je potom pretavený choreografom do potrebnej podoby charakteru postavy, diela, či inscenácie a dopĺňa tak situácie, ktoré je potreba pohybovo naplniť a doladiť tak vypovedané reálie.

Tvorcom a pedagógom javiskového pohybu pre pochopenie dramatických situácií doc. Pacek odporúča poznanie textu inscenácie a prípadného hudobného sprievodu. Rovnakú dôležitosť pripisuje pravidelnej účasti na skúškach pripravovaného diela, hoci je to v súčasnom hektickom svete občas nad možnosti choreografa či tvorcu javiskového pohybu hercov. Mnohokrát to znemožňujú časové a priestorové dôvody, no častejšie sú to prosté medziľudské či skôr medzi profesné vzťahy, kedy režisér diela dovoľí pracovať na pohybe

¹⁸ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

¹⁹ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²⁰ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

hercov nie súbežne pri aranžovaní inscenácie, ale až neskôr, po tzv. hrubom aranžovaní divadelnej inscenácie v priestore.

Zo spomínaného teda vyplýva, že primárnym inšpiračným zdrojom doc. Packa je hudba, teda akustický inšpiračný zdroj od ktorého sa postupne prepracuje až k spolupráci s hercom. Pritom on sám, ale aj herec, či adept herectva pod jeho vplyvom zistí, že jeho inšpirácie nie sú úzko zamerané na tvorbu javiskového pohybu, ale vychádzajú z všeobecného rozhl'adu. Sám neustále prízvukuje potrebu mať všeobecné povedomie o umení. Ale nie iba o tom tanečnom! Mať povedomie o literatúre, o výtvarnom umení, o filme a pod. To je ten komplex, z ktorého čerpá a z ktorého jeho inšpirácie vznikajú. Sám to nazýva jednoducho zvedavosťou, pričom má na mysli túhu po poznaní umenia, ale aj života v celej jeho šírke hĺbke aj dĺžke, v celej jeho podobe. „*Aj tým hercom hovorím, keď učím, zvedavosť! Sledovať ľudí! Pozerať a vidieť, že tamten je nejaký divný. Prosto byť zvedavý, zvedavý, zvedavý!*“²¹

Metodické postupy, ktoré si doc. Pacek najväčšmi osvojil, rozvinul, prípadne vymyslel, počas svojej viac ako 20 ročnej praxe, overuje na Pražskej DAMU. Okrem tejto školy pôsobil aj na konzervatóriu v Prahe, no v súčasnosti sa venuje výuke výlučne na spomínanej vysokej škole.

Metodika jeho práce, resp. práce celého jeho tímu, keďže je vedúcim katedry pohybu, začína už prijímacími pohovormi, na ktorých okrem iného overujú aj rytmus adeptov herectva, lebo ako sám tvrdí: „*herectvo je najmä vnímanie cítiť rytmus. Mať cit pre rytmus, dynamiku.*“²² Nie je to iba prázdne vytlieskanie, ale aj skúška rýchlosti a reakcie. Rytmus sa skúša aj samotnou chôdzou. „*Keď človek kráča a hrá mu muzika, ale on tú hudbu nepočuje, povieme, dobre. To sa dá naučiť. Ťažká doba a podobne... ale keď má arytmiickú chôdzu, chodí mimochodne, potom je teda na zváženie - je to ešte vzdelávateľné, alebo je to už nevzdelávateľné!? Ale mám skúsenosť, že ak sme nejakých takých vzali tak je to nie je dobré, ako aj v praxi. Oni majú obmedzenie.*“²³ Môžeme konštatovať, že arytmiá podľa doc. Paceka je nejaký psychosomatický postih, nejaká vada, či skôr blok. Nie je to teda problém v pedagógovi, ale v konkrétnom hercovi, či adeptovi herectva, že nie je schopný prekonať

²¹ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²² PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²³ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

svoju arytmiu pre potreby slobodného estetického pohybu, pre potreby javiska a dramatickej situácie.

Samotná metodika výučby javiskového pohybu na DAMU sa vyvíja od 50tych rokov minulého storočia, kedy jej základy položila Jarmila Kröschlová. V skratke túto metodiku načrtne nasledovne: **Javiskový pohyb** je samostatný vyučovací premet, kde sa adepti herectva učia poznávať svoje telo a jeho existenciu, priestor a bytie v ňom, vnímanie partnera, rekvizity, budovanie situácie... **Tréning** pre všetky ročníky, ktorý býva 2 krát týždenne ráno, napomáha fyzickej kondícii. Ten vo vyšších ročníkoch zároveň zahŕňa aj základy klasického a moderného, jazzového tanca. **Tanec** je samostatným predmetom, pričom každý semester obsahuje iný tanečný žáner. 1. ročník – ľudové tance, 2. ročník – historické tance, 3. ročník – spoločenské tance, rock and roll a nakoniec flamenco. *„Všetci sa pýtajú, prečo učíme flamenco? Zistili sme, že to flamenco obsahuje prepojenie, rytmu, koordinácie, napätia a myslenia. Sú tam najviac zastúpené prvky hereckého jednanja. Vzniká napätie medzi partnermi, to napätie sa nejakým spôsobom prelieva. A je dobré na rýchle nohy, nie je čas na nič, iba rytmus, čo si budeme hovoriť rytmus!“*²⁴ **Akrobacia** je dvakrát do týždňa. Výhodu akrobacie vidí doc. Páček v tom, že študenti prekonajú strach, vďaka isteniu pedagóga pri jednotlivých cvikoch, a tak je umocnený ich pocit dôvery k jeho osobe. *„Musia vám začať veriť, dôverovať vám. Je potrebné získať si dôveru. A neznamena to, že sa s nimi musíte kamarátiť, je to pracovná dôvera.“*²⁵ Okrem toho ich akrobacia učí byť rýchlymi, čo je neskôr v pohybe rovnako dôležité. Vychádza zároveň z vlastnej skúsenosti doc. M. Páčka, ktorý tvrdí, že *„keď máš pomalé myslenie, máš aj pomalé konanie - to je prepojené. Keď máš rýchle myslenie, to telo k tomu nejakto dopravíš, ale naopak je to nenaučiteľné.“*²⁶ Navyše od 2. ročníka je v ponuke predmetov ako voliteľný predmet **šerm**.

Takouto koncepciou výuky javiskového pohybu prechádzajú študenti DAMU v Prahe, pričom v konečnom dôsledku musia byť pripravený na širokú škálu pohybovej náročnosti jednotlivých produkcií, ktorá ich v divadelnej praxi čaká. Preto si musia už behom štúdia osvojiť čo najširší, nie iba elementárny pohybový slovník, lebo v samotnej praxi už nie je čas

²⁴ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²⁵ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²⁶ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

na hľadanie a učenie. „*Nie je čas povedať - tak poďte, pustím muziku a skúste. Nie!*“²⁷ Takáto platforma pohybovej tvorby je síce možná na akademickej pôde, ale v samotnej divadelnej praxi je skôr ojedinelým javom. Jednou z metód hľadania je aj pohybová improvizácia, ktorú aj doc. Pacek pripúšťa v ojedinelých prípadoch. „Áno, dávam možnosť improvizácie ale s tým, že som si vedomý, že im musím dať mantinely, že im musím dať bod A a bod B. Teda aj túto možnosť dávam, no iba keď: a.) ľudia sú dokonale vybavení, alebo b.) keď tých ľudí dokonale poznám a môžem sa na nich spoľahnúť. Keď viem, že niekto nerád improvizuje, tak ho do toho nenútim.“²⁸

Improvizáciu používa ako metódu práce doc. Pacek iba zriedkavo, keď pracuje so známym súborom, alebo v škole pri hľadaní pohybu, ale aj pri uvoľnení adeptov herectva. Práca so známymi kolektívmi býva pre neho istotou, no zároveň býva aj demotivujúcou a deinspiratívnou, preto občas doc. Pacek prijme spoluprácu na vytváraní pohybovej zložky divadelného predstavenia aj z radov vzdialenejších spolupracovníkov. Sám tvrdí, že ak kolektív pozná, tak mu mozog, akoby neotváral iné brány. No keď vidí niekoho neznámeho a tento človek sa zaujímavo hýbe, vtedy je schopný objaviť iný spôsob a sám seba prekvapí schopnosťou použiť úplne iný pohybový slovník napriek tomu, že má svojský umelecký rukopis. Avšak kým príde k samotnému hľadaniu a tvorbe, je potrebné, aby adept herectva nadobudol pohybový slovník, ktorý bude schopný používať. Techniku, ktorá je základom celej jeho budúcej existencie na javisku. „*Technika je jednoducho základ. Základ, že nič neprekáža. Neprekážajú ruky, nohy, jazyk. Prosto ovládajú telo aj myseľ, čo samozrejme súvisí aj s nejakou životnou skúsenosťou. Ale to je vlastne to. Ak by sa ma niekto spýtal, prečo robím v divadle, tak je to preto, že požičiavam ľuďom to, po čom prahnú.*“²⁹

Metodické postupy, ktoré doc. Pacek používa sú prosté. Sám o sebe tvrdí: „*Ja si myslím, že som hlavne prísny. Keďže som tanečník, tak my tanečníci máme od detstva nejaký ten režim. A tí herci ten režim nemajú! A ja viem, že ten režim je skrátka dobrý.*“³⁰ Preto vyžaduje dochvilnosť, uznáva tvrdý pracovný režim a kázeň, pričom jeho náročnosť nesmeruje iba od jeho osoby k adeptom herectva, či samotným protagonistom súborov, ale aj

²⁷ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²⁸ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

²⁹ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

³⁰ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

obrátene. V tej obrátenej podobe navyše s väčšou prísnosťou a seba kázňou. Nevyhýba sa používaniu zabehnutých, ba ani nových metodických trendov, ktoré posunú pohybové interpretačné zručnosti jednotlivcov, ale aj celých skupín. *„Lebo nie je nič horšie, ako chodiť na tréning a robiť tam stále to isté. Lebo študenti, a to myslím v dobrom, keď ich už nudíte, tak vám to dajú hneď najavo.“*³¹

Jednou z jeho obľúbených metód výučby javiskového pohybu vo vyššom ročníku je práca s maskami. *„Vždy v treťaku robím s maskami. Dostanú masky na celú tvár, aby v treťom ročníku pochopili, že nič nemôžu nahradzovať mimikou, tak sa idú zblázniť. Musia tak výraz tváre nahradzovať telom a hľadať iný zmysel jednania.“*³²

Najobľúbenejšia pracovná metóda doc. Paceka je síce nevedecká, ale ľudská a tá mu dáva rukopis pedagóga aj tvorcu javiskového pohybu, či choreografa. Citujúc jeho slová na otázku - *Podľa čoho volíte metódu práce, ktorú chcete použiť? Máte najobľúbenejšiu?* Odpovedal stroho a s úsmevom: *„Humor, humor, humor! Humor!“*³³

³¹ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

³² PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

³³ PACEK. M.: DAMU, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 21. 05. 2016

Použitá literatúra:

LEVÁKOVÁ, Tereza. *Horácké divadlo Jihlava a hudba (bakalárska práca)*. Jihlava: FF MU, 2013. s. 58

<http://www.teraz.sk/magazin/jaroslav-moravcik-choreograf-rozhovor/189905-clanok.html>

<https://www.damu.cz/cs/katedry/katedra-cinoherniho-divadla/kabinet-pohybove-vychovy/doc-martin-pacek>

Významné činoherné réžie Jozefa Bednáríka v druhej polovici 80-tych rokov

Mgr.art.Petra Babulicová

Frederico Garacia Lorca: Krvavá svadba, Slovenské národné divadlo, 20. 2. 1987

Po druhý raz sa Bednárík stretol s tvorbou španielskeho dramatika Frederica Garcíu Lorcu v Činohre Slovenského národného divadla, kde pohostinsky naštudoval *Krvavú svadbu*. Premiéra inscenácie sa uskutočnila 20. februára 1987 na Malej scéne.

Tentoraz nešlo až o tak málo známy titul či autora ako bolo pre Bednáríkovu tvorbu príznačné. Hra sa na Slovensku uviedla v šesťdesiatych rokoch až päťkrát. Od vtedy ostatného uvedenia uplynulo už dvadsať rokov.

V rozhovore pre český časopis Signál Bednárík priznal, že dlho nevedel ako má hru uchopiť. „*Chápal jsem, co jù chce říci dramaturg, věděl jsem, jak by mněl Lorcu chápat divák – ale já byl pořád trochu mimo. A pak jsem si najednou vzpomněl na starou kapličku u nás v Zelenči, na tamější hřbitov, a byl jsem doma, věděl jsem kudy na věc.*“³⁴ Tu zároveň odkryl základnú esenciu jeho uvažovania o divadle ako veľmi dôležitá bola pre neho výtvarná stránka inscenácie. Bednárík si musel budúcu inscenáciu vedieť najprv predstaviť, až potom ju bol schopný realizovať.

Režisér s dramaturgom Jánom Sládečkom Lorcov text výrazne upravili. Mnohé repliky prepísali a redistribuovali medzi rôzne postavy. Spojili postavy Otca s Lunou a Matky, Žobráčky a Smrti. Vďaka tomu nadobudli vzťahy medzi postavami nové významy a vzniklo medzi nimi väčšie dramatické napätie než u Lorcu. Výrazný zásah spravili inscenátori aj v chronológii deja, keď záverečnú scénu presunuli na začiatok. Inscenácia preto začala mimoriadne silným dramatickým akcentom. Javiskový príbeh sa odohrával ako retrospektíva udalostí, ktoré predchádzali úvodnej tragédii. Inscenácia sa tak stala akýmsi súdom spoločnosti. Teatrologička Zuzana Bakošová - Hlavenková vo svojej recenzii

³⁴ BRTÁŇ V, VANĚK, J. J. *Divadlo od slova dívati*. In *Signál*, 26.4.1988, s. 9

retrospektívny prístup tvorcov zhodnotila slovami: Prevrstvi predlohu a zmenili jej pôdorys natoľko, aby sa udalosť inscenácie stala len zámenkou pre hodnotiaci súd spoločnosti. V hľadaní pravdy a nepravdy, viny a nevin, lásky a nenávisť uzavreli ústredný významový okruh inscenácie.³⁵

Bednárík so Sládečkom poňali Lorcovu hru ako retrospektívnu baladu o láske a neskrotných ľudských vášňach. Tragédia dosahovala až antické rozmery osudovosti, kedy sa postavy napriek obrovskej sile vôle, museli podvoliť silám osudu, ktorá ich voviedla do nešťastia. Teatrológ Miloš Mistrík vo svojom hodnotení inscenácie na margo režijnej interpretácie napísal, že režisér „poníma divadlo ako udalosť určitej občiny, ako obrad.“³⁶ Lorcová tragédia dostala v Bednáríkovej interpretácii baladický charakter.

Režisér v spolupráci so scénickým výtvarníkom Ladislavom Vychodilom využili znakovosť rekvizít a priestoru, v ktorom sa dej inscenácie odohrával. Javiskový priestor Malej Scény vizuálne prepojil s hľadiskom. Vytvoril tým jeden obrovský priestor kostola, ktorý napriek svojej veľkosti vyvolával pre hrubé steny pocit úzkosti, strachu a stiesnenia. Diváci sa stali priamymi účastníkmi dedinského súdu, ktorý sa na scéne odohrával. Už vo foyeri divadla horeli sviečky. Tie vťahovali publikum do sveta divadelnej ilúzie ešte pred samotným začiatkom predstavenia. Podľa názoru recenzenta Milana Poláka však „z hľadiska vrstvenia inscenačných dôrazov organicky neprestupuje príbeh, ani jeho myšlienkovú pulzáciu, ba ani použitý princíp rekonštrukcie.“³⁷

Na javisko umiestnil Vychodil mobiliár typický pre kostol. V hracom priestore sa nachádzal prestretý stôl predstavujúci oltár, malú studničku, ktorá symbolizovala krstiteľnicu. V ľavej časti scény stáli schody vedúce ku kazateľnici, ktorá bola zároveň aj lesklou stuhou.

Tvorcovia využili viaceré náboženské relikvie, ktoré nemali len svoj symbolický význam, ale dopĺňali aj výtvarnú stránku, s ktorou Bednárík vo svojich inscenáciách neobyčajne rád pracoval. Súčasťou scénografie tvorili aj barokové olejomalby a renesančné fresky. Výtvarné riešenie inscenácie významne dopĺňala hra so svetlom a tieňom. Podporovala atmosféru aj emočné vyznenie jednotlivých obrazov a mizanscén.

³⁵ BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Z. F. G. *Lorca: Krvavá svadba*. (interné hodnotenie, strojepis s rukopisnými úpravami) 14 s.

³⁶ MISTRÍK, M. *Bednárík- za a proti*. In *Pravda*, Bratislava, 17.3. 1987

³⁷ -mpo- *Poetická rekonštrukcia jednej tragédie*. In *Večerník*, Bratislava, 23.2. 1987.

Kostýmy Petra Čaneckého by sa svojim ladením dali rozdeliť do dvoch skupín. Ženské postavy mali na sebe odev zodpovedajúci španielskej Andalúzii, kde sa Lorcov príbeh odohrával. Na svojich šatách mali typické výšivky, čipky a nosili široké skladané sukne.³⁸ Mužské kostýmy boli jednoduché bez zdobenía a hoci zodpovedali svojej dobe, pôsobili štýlovo neutrálne. Čanecký využil prevažne lesklé materiály ako satén či atlas.

Hudba Svetozára Štúra takisto zodpovedala prostrediu španielskeho vidieka. Vyberal predovšetkým folklórne melódie, ktoré dotvárali celkovú atmosféru inscenácie.

Najdominantnejšou postavou inscenácie bola Matka v podaní herečky Božidary Turzonovovej. Do charakteru autoritatívnej a neraz chladnej matky vniesla v náznak, akoby náhodou, aj jemnosť a ženskosť. Využívala úsporný pohyb aj gesto, no napriek tomu dosahovala sugestívny účinok. Podľa hodnotenia recenzentky Zuzany Zelinovej „Herečkin hlas odrieka vety s dôrazom, úsečne, jasne, kovovo s prísnosťou hlavy rodiny, ktorá zaväži aj v dedine.“³⁹ Turzonovovej Matka vládla v dome tvrdou rukou a prísne strážila konzervatívne hodnoty, hoci mladá generácia túžila žiť inak. Napriek tomu, že syna milovala, chcela ho ovládať a vychovávať akoby bol stále malým dieťaťom, hoci bol už dospelý muž. Nebola schopná sa od neho odpútať a vypustiť ho z rodného domu. Nechcela zostať sama v dome a nedokázala prijať fakt, že by syn miloval inú ženu ako je ona. Do istej miery jej kompenzoval prítomnosť nebohého manžela v domácnosti. Svoju bolesť potláčala a skrývala pod maskou prísnej, chladnej ženy.

Ženích v podaní Maroša Kramára bol skôr nezrelým mladým chlapcom než dospelým mužom, schopným postaviť sa na vlastné nohy. Napomáhal tomu aj hercov mladícky vzhľad a švihácky biely oblek s klobúkom. Túži sa oženiť, no len ťažko sa dá uveriť, že sa o svoju nastávajúcu dokáže aj postarať. Povoľenie od Matky si pýta dokonca aj na to, aby si mohol kúpiť nové šaty. Zatiaľ čo v hre, mu to navrhuje ona. V inscenácii mal Ženích postavenie mamičkinho synáčka, ktorý ju musí na slovo poslúchať. Ba ešte jej aj salutuje. „Najskôr akoby žartom, neskôr vážne. Ona ho automaticky stavia »do pozoru«. Vraví jej »Rozkaz!«

³⁸ Tradičné andalúzske vzory svojim vizuálom veľmi pripomínajú slovenské či moravské kroje, preto si slovenskí divadelní kritici mysleli, že inscenátori dej zasadili do slovenského resp. česko-slovenského prostredia. V skutočnosti sa však pridržali andalúzskych ľudových vzorov.

³⁹ ZELINOVÁ, Z. *Krvavá svadba*. In *Smena*, 12.3. 1987, s. 6

a nie je to žart, aj keď ho prekryva smiechom. Tu sa on bráni matkiným bozkom.“⁴⁰
Zhodnotila vzťah Matky a Ženícha teatrologička Zuzana Bakošová – Hlavenková.

Protipól voči chlapčenskému Ženíchovi tvoril Leonardo. V inscenácii sa v tejto postave alternovali herci Vladimír Durdík a Peter Rúfus. Leonardo tu bol rozhodný mladý muž s jasnými názormi na svet a na život. Durdík ho interpretoval s väčším dôrazom na mužnosť a vášnivnosť, ktorú sa snažil potlačiť, no napriek tomu nevedel jej prejavom zabrániť. Podľa slov recenzentky Gizely Mačugovej Durdíkov Leonardo svojou „výbušnejšou chlapskou roztúženosťou vyvolával zavše erotické napätie.“⁴¹ Peter Rúfus kreoval Leonarda zdržanlivejšie, strohejšie. Nedával veľmi navonok svoje city a vášne akoby sa ich bál. Voči Neveste sa správal navonok chladne, hoci vo svojom vnútri zvädzal neľahký boj.

Bednárík svojou interpretáciou Ženícha a Leonarda zmenil okolnosti Neveste, ktorá sa nerozhodovala medzi tým, ktorého z nich väčšmi ľúbi, ale medzi dospelým mužom a ešte nezrelým chlapcom.

V role Nevesty sa alternovali herečky Anna Maľová a Natália Hasprová. Obe protagonistky ju stvárnila ako obeť a štvanca svojho nezvratného osudu. V úvodnej scéne, vošla do chrámu len tenkých bielych šatôčkach, ktoré ju väčšmi odhaľovali ako zahaľovali. Vzhľadom na zvuky vetra a pocit chladu, ktorý vyvoláva scéna, vzbudzovala u publika ľútosť a pochopenie napriek priestupku voči morálke, ktorého sa dopustila.

Anna Maľová bola vo svojom prejave strohejšia a racionálnejšia. Podľa slov z hodnotenia Zuzany Bakošovej – Hlavenkovej ju hrala „dychtivo s dôrazom na bezmocnosť svojich úsilí, s cieľavedomým náhlením k tragickému koncu. (...) Jej vzdor a odpor je viac chcený, než erupzívny.“⁴² Nevesta si v jej podaní uvedomovala závažnosť svojej situácie a snažila sa ju racionálne potlačiť. Mladá poslucháčka herectva, Natália Hasprová, vložila do svojej interpretácie prirodzenú mladistvú vášeň a rebéliu. Hasprovej prejav mal v sebe viac búrliváctva ako nehy, viac povýšenosti ako nežnosti.

⁴⁰ BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Z. F. G. *Lorca: Krvavá svadba* (interné hodnotenie, strojopis s rukopisnými úpravami) s. 12.

⁴¹ MAČUGOVÁ, G. *Nezopakovaný úspech z Lorcom*. In *Ľud*, 14. 3. 1987

⁴² BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Z. F. G. *Lorca: Krvavá svadba* (interné hodnotenie, strojopis s rukopisnými úpravami) s. 11.

Postavu Otca – Mesiaca v alternácii stvárňovali Michal Dočolomanský a Jozefa Adamovič. V podaní oboch hercov bol konzervatívny na tradíciách lipnúcí človek, ktorý nerád robil kompromisy. Názory teatrologov na interpretáciu sa však líšia. Ladislav Čavojský považoval Otca v Adamovičovej interpretácii za zaťatého sedliaka, ktorý túžil zhrňať majetky a k svojej dcére sa správal takmer ako kupliar. Dočolomanského javiskovú postavu prirovnal k dedinskému organistovi.⁴³ Na druhej strane Bakošová – Hlavenková za prototyp rozhodného, tvrdého, patriarchálneho otca v recenzii považovala naopak kreáciu Michala Dočolomanského. Citovosť podľa jej názoru v postave prejavoval viac Jozef Adamovič.

Výrazný herecký výkon podala v inscenácii Soňa Valentová v role Slúžky. Herečka ju stvárnila ako človeka s dvoma tvármi. Na prvý pohľad vyzerala ako tichá, v úzadí sa držiaca mrzáčka, no na druhej strane bola škodoradostná a precitlivelá. Neveste zároveň priala nájsť šťastie, no tiež jej závidela, že ona svoje tajné túžby nikde nenaplní. Bednárík ju navyše v rámci svojej interpretácie folklórnej legendy postavil ako speváčku do centra deja. *„Je to predovšetkým pôvabná žena, až potom údajná krivá »chudera«. Lahkosť s akou sa mení z jednej postavy do druhej je obdivuhodná. Ona dáva inscenácii základný lyrický prídych, ale i zmalebnujúcu zľahčenosť.“*⁴⁴ Zhodnotila Valentovej výkon Zuzana Bakošová – Hlavenková.

Bednáríkove druhé stretnutie s Lorcom sa neobišlo bez problémov. V texte urobil značné úpravy, ktoré výrazne ovplyvnili charaktery a motivácie javiskových postáv. Spojením postáv Matky – Smrti a Otca- Mesiaca presunul osudovosť z moci prírody či iných vyšších síl do rúk človeka. Z inscenácie sa tak vytratila časť mystiky, ktorú autor v hre ponúka. Redistribúciou replík sa stalo, že postavu Ženícha obral o prirodzenú mužskú hrdosť a sebaistotu. Stala sa z neho Matkina poslušná bábka. Posilnil tak pozíciu Leonarda ako vhodnejšieho a atraktívnejšieho partnera pre Nevestu. Jej motivácia vrátiť sa k bývalému snúbencovi bola nielen voľbou lásky, ale aj rozumu, keďže vo svojom budúcom manželovi nemohla vidieť perspektívneho partnera.

Inscenácia bola ako celok koherentným divadelným dielom, ktorý mal svoju vnútornú logiku. Bednárík opäť využil postupy koláže a syntetického divadla, tak aby si získal divákovu pozornosť od začiatku až do konca. A to sa mu podarilo napriek tomu, že vrchol dramatického napätia preniesol hneď na úvod inscenácie. Neustále publikum ohuroval

⁴³ Pozri. ČAVOJSKÝ, L. *Jarmok fantázie*. In *Film a divadlo*, č. 14/1987 s. 10 – 11.

⁴⁴ ⁴⁴ BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Z. F. G. *Lorca: Krvavá svadba* (interné hodnotenie, strojepis s rukopisnými úpravami) s. 13.

a zamestnával jeho pozornosť najrozličnejšími efektami. *Krvavá svadba* v Bednárikovom poňatí bola pre to predovšetkým pastvou pre oči a uši.

Naštudovanie Lorcovej *Krvavej svadby* v Bednárikovej réžii svojou poetikou vyčnievalo z radu vtedajšieho repertoáru Činohry Slovenského národného divadla, pre ktorý bol príznačný realistický inscenačný prístup. K formujúcim osobnostiam divadla patrili v tom čase režiséri Miloš Pietor, Ľubomír Vajdička a Peter Mikulík. Bednárík sa so svojim syntetickým chápaním divadla výrazne líšil od spoločensko-kritických inscenácií, kmeňových tvorcov SND.

Publius Terentius Afer: Eunuch, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 13.6.1987

Jozef Bednárík s dramaturgičkou Darinou Károvou v Divadle Andreja Bagara naďalej pokračovali v objavovaní a uvádzaní zabudnutých autorov. Takto pre nitrianske javisko našli rímskeho autora Terentia a jeho hru *Eunuch*, ktorú na Slovensku naštudovali po prvý raz. Premiéra sa uskutočnila 13. júna 1987.

Nitriansky režijno-dramaturgický tandem programovo prostredníctvom svojich inscenácií pomenúval aktuálne problémy a neduhy svojej doby. Kritizovali predovšetkým neslobodu a malomeštiactvo. Vždy sa snažili o výsledok, ktorý nemoralizuje a bol prítlačivý aj pre bežného diváka. „*Proti chorobe civilizizmu stavajú výsostne divadelné chápanie javiskového umenia, proti napodobovaniu doby aktualizáciu obsahu a spravidla aj formy.*“⁴⁵ Opísala spôsob práce nitrianskych divadelníkov Nadežda Lindovská.

Bednárík s Károvou Terentiov text výrazne upravili a výrazne aktualizovali. Dej inscenácie sa neodohrával v antickom Ríme, ale vo vtedajšej súčasnosti v prímorskom meste. Tvorcovia odeli Terentiovu komédiu do šatu hudobnej inscenácie, ktorá prechádzala rôznymi štýlmi hudby dvadsiateho storočia. Autorom hudby bol známy slovenský spevák Robo Grigorov. O výber ďalších hudobných skladieb a motívov sa postaral režisér Bednárík.

Scénické riešenie výtvarníka Milana Ferenčíka bolo ladené v námorníckom štýle. Na scéne postavil zábavný park Pireus- miesto, kde to predovšetkým v noci žije. „*Scéna je teda*

⁴⁵ LINDOVSKÁ, N. *Opak zámeru*. In *Film a divadlo*, 9. 11. 1987 s. 10.

*koláž a Bednáríkova inscenácia vám vraví, že dej tejto komédie sa odohráva všade, kde len chcete.*⁴⁶Zhodnotil vo svojej recenzii teatroológ Ladislav Čavojský. V hĺbke hracieho priestoru sa nachádzal maják. V centrálnej časti javiska bola presklená maringotka so žalúziami. Tá slúžila ako verejný dom pre rozkoše a zábavu. Po stranách javiska boli rozmiestnené biele stĺpiky s lanami, ku ktorým sa dala priviazať kotviaca loď alebo čln.

Kostýmová výtvarníčka Ľubica Obuchová taktiež pri navrhovaní odevov pre jednotlivé postavy využila námornícke vzory a farby.

Za základnú tému inscenácie si tvorcovia zvolili kritiku povrchného života takzvanej „zlatej mládeže“. Detí z bohatých rodín, ktorým sa užívanie si svetských radovánok stalo životným štandardom. Ich hlavným cieľom bolo uspokojiť svoje telesné potreby a žiadosti bez zábran a škrupúl či najmenej výčitky svedomia.

Hlavnými predstaviteľmi tejto society boli Fédrio v podaní Jána Galloviča a Chéreo v hereckom stvárnení Stanislava Kráľa. Každý z nich predstavoval jednu variantu synáčka z bohatej rodiny. Gallovičov Fédrio sa správal ako zdržanlivý gentleman. Bol vždy dobre a slušne oblečený v košeli, kravate a dlhých, vyžehlených, bielych nohaviciach. Jeho protipól v inscenácii tvoril Chéreo Stanislava Kráľa. Bol temperamentný žoviálny mladý muž. Tomu zodpovedal aj jeho štýl obliekania. Košeľu nosil zásadne rozopnutú a rukávy na nej vykasané. Na očiach mal tmavé slnečné okuliare a v ústach žuvačku. Neustále sa svojim správaním aj výzorom snažil pútať pozornosť okolia, predovšetkým žien.

Marta Sládečková v role Tais bola sebavedomou femme fatale s ľahšími mravmi. Jej hereckej kreácii nechýbal zmysel pre humor a osobitý temperament. Tais mala zmysel pre obchodovanie a zmysel vyťažiť z každej situácie maximum. Chcela byť sama sebe paňou a všetko držať vo vlastných rukách.

Pamfília v hereckom stvárnení Jany Bittnerovej bola trpiacou obeťou, ktorá pasívne prijímala rany osudu. Nijako za seba a svoje práva nebojovala.

Spomedzi starších hercov vynikli herci Andrej Rimko v postave prefíkaného sluhu Gnata, Oľga Hudecová ako Pýtia a Milan Kiš stvárnajúci sluhu Parmena, mali príležitosť ukázať svoje danosti pre komiku.

⁴⁶ ČAVOJSKÝ, L. *Terentius ako muzikál*. In *Práca*, Bratislava, 15. 9. 1987

Inscenačný tandem Jozef Bednárík – Darina Kárová opäť pokračovali vo svojej dramaturgickej aj tématickej línii inscenácií. Tentokrát však Terentiovu hru až príliš zjednodušili a nešli dostatočne do hĺbky pomerne závažnej spoločenskej témy. Dominovali efekty a chytľavá hudba. Z Terentiovho textu zostalo v tejto inscenácii len veľmi málo. Ladislav Čavojský vyslovil názor, že Bednárík „už nerobí svojské predstavenia, ale »svoje« divadlo na cudzie motívy.“⁴⁷

Andrej Ferko: Noc na zamrznutom jazere, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 21. 11. 1987

Po roku sa režisér Bednárík opäť vrátil k tvorbe slovenského autora Andreja Ferka. Tentoraz nešlo o adaptáciu prózy, ale spisovateľ v spolupráci s tvorivým tímom napísal divadelnú hru priamo pre súbor Divadla Andreja Bagara. Premiéra inscenácie sa uskutočnila 21. novembra 1987.

Dvoma ústrednými témami boli hrdinstvo a ekológia. V centre príbehu stáli dvaja mladí ľudia- Oldo Ratter a Jana. Text aj inscenácia mali tri roviny rozprávania- realitu, spomienky a western. Základná, reálna vrstva, rozprávala príbeh mladej dvojice od piatkového večera do soboty rána, odohrávajúc sa v paneláku na brehu zamrznutého jazera. Herci hrali tieto výstupy civilne bez akejkoľvek štylizácie či vypätej psychologizácie postáv. Retrospektívy divákovi približovali najdôležitejšie udalosti v životoch Jany a Olda, ktoré boli neraz náročné a dramatické. Tu už malo herecké stvárnenie štylizovanú, až grotesknú podobu. Treťou vrstvou príbehu bol western, kde sa Oldo vo svojich myšlienkach premenil na superhrdinu a poráтал sa so všetkými nepriateľmi, čo mu v živote uškodili. Podľa hodnotenia Vladimíra Štefka, westernové scény inscenáciu ozvláštnili inscenáciu „iróniou, humorom, ale najmä sú výrazom- zhmotnením hlbokaj a svojim spôsobom zúfalej túžby Olda Rattera po spravodlivosti, ľudskom porozumení, pravde a práve.“⁴⁸

Scénický výtvarník Milan Ferenčík vytvoril rovnako tri varianty scénografie. Pre reálnu rovinu príbehu navrhol jednoduchý interiér Janinej izby. Spomienkové časti sa odohrávali v priestoroch starého, špinavého kina, v ktorom si postavy premietali „film

⁴⁷ Tamže.

⁴⁸ ŠTEFKO, V. *Western v paneláku*. In *Nové slovo*, 17. 12. 1987.

svojich životov“. Vo westernovom príbehu vytvoril Ferenčík na horizonte plátno, na ktoré sa panoramaticky premietali maľované zábery krajiny. Odzrkadľovali nereálnosť a snovú rovinu Oldových fantázií o tom, ako sa túžil premeniť na superhrdinu, ktorý sa bez mihnutia oka poráta s každým nepriateľom. Ľubica Obuchová kostýmy taktiež štýlovo diferencovala podľa charakterov jednotlivých vrstiev príbehu.

V centre inscenácie stáli herecké výkony hlavných predstaviteľov Ivana Vojteka st. v postave Olda Rattera a Jany Strniskovej ako Jany. Vďaka spomínaným trom príbehovým vrstvám mali protagonisti pri tvorbe postáv využiť pomerne široký diapazón výrazových prostriedkov.

Ivan Vojtek túto príležitosť využil a ukázal svoj „zmysel pre množstvo protichodných odtieňov.“⁴⁹ Bol človekom, ktorý sa snažil porozumieť sám sebe a ľuďom okolo seba. Uvedomoval si následky svojich zlých rozhodnutí, ktoré v živote spôsobil. Hoci nebol priamo zodpovedný za smrť Janinho dieťaťa, vedel, že mal na nej istý malý podiel. V snahe odčiniť svoj pocit viny však zaplatil životom. Oldo túžil po spravodlivosti vo svete, no vedel, že vlastnými silami ju nemôže dosiahnuť. Preto sa preniesol do westernovej krajiny snov, kde v koži superhrdinu vystrieľal zlých ľudí.

Herečka Jana Strnisková takisto predviedla schopnosť vytvoriť celistvý charakter ženy, ktorá sa napriek ťažkému osudu nevzdávala. Podľa názoru divadelného kritika Mikuláša Jarábka Strnisková jemne odtienkovala svoje výrazové prostriedky v obdivuhodnej škále.⁵⁰

Ostatný hereckí predstavitelia menších postáv a postavičiek, ktoré vytvárali a dotvárali svet využili aj malý priestor na vytvorenie zaujímavých ľudských typov. Humor a satiru použili predovšetkým vo westernovej časti, kde sa hrali na filmárov. Tu herci „dostali príležitosť prifarbiť šedivosť typov zo života, karikovať vážny štýl spisovateľa aj svojho remesla. Paradoxne to ľahšie zo svojej práce povýšili na tvorbu. Pochopili, správne uchopili a dodržali žáner grotesky.“⁵¹ Zhodnotil vo svojej recenzii teatroológ Ladislav Čavojský.

Inscenácia hry Andreja Ferku *Noc na zamrznutom jazere* by sa dala rovnako ako v prípade naštudovania *Prosa* označiť za moralitu. Tentokrát pojednávala nielen o vzťahu

⁴⁹ JARÁBEK, M. *Experiment s formou výpovede*. In *Pravda*, 4. 12. 1987, s. 5.

⁵⁰ Pozri. Tamže. s.5

⁵¹ ČAVOJSKÝ, L. *Hrdina zapadnutého sveta* In *Práca*, Bratislava, 6. 4. 1988

človeka k spoločnosti, ale predovšetkým o následkoch rozhodnutí jednotlivca, čo majú dopad na spoločnosť. Autor aj inscenátori tentokrát použili aj vtip a nadhľad, ktorý *Prosu* chýbal.

Ferko aj tvorcovia v inscenácii využili postupy epického divadla aj postupy príznačné pre postmodernu ako montáž a koláž. Teatrológ Vladimír Štefko v recenzii tieto znaky opísal nasledovne: „*Nepracuje sa s kontinuálne rozvíjaným príbehom, postavy nedorastajú do polôh charakteru, ba ani typy sú skôr znakom, práve tak ako príbeh.*“⁵²

Maurice Maeterlinck: Modrý vták, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 19. 3. 1988

Takmer po šiestich rokoch od premiéry rozprávky *O cárovi Saltánovi* sa Jozef Bednárík opäť rozhodol naštudovať inscenáciu pre detského diváka. Spolu s dramaturgičkou Darinou Károvou siahli po symbolistickej rozprávke belgického dramatika Mauricea Maeterlincka.

Inscenátori vychádzali z úpravy divadelného režiséra Juraja Bindzára. Upravili si ju však podľa svojich predstáv. Ponechali si len tie najdôležitejšie postavy. Rozdelili ich medzi trinásť hercov, ktorí hrali viacero menších postáv.

Hru zosúčasnili a oprostili od prílišnej mnohoznačnosti symbolizmu, no ponechali jej detskú hravosť, kúzlo a fantáziu. Základným interpretačným rámcom inscenácie sa stal Večerníček. Tomu sa prispôbil scénický výtvarník František Perger, ktorý vytvoril originálnu variabilnú scénografiu. Foyer divadla bol vyzdobený v štýle Kráľovstva noci. Na špeciálne vyrobenej točnici sa nachádzal veľký televízor. Vnútorne priestor rozčlenil scénický výtvarník tak, že získal štyri premenlivé plochy. Tie sa dali otočením po zvislej osi presunúť na javisko, čo umožnilo rýchle striedanie obrazov.

V úvode inscenácie zaznela zvučka večerníčka a televízna obrazovka sa rozsvietila. Z nej vyšli bábkové postavy Tylyla a Mylyl, ktorých čarodejnica vyslala nájsť modrého vtáka pre svoju chorú dcéru. Bábkové postavy sa následne „premenili“ na hercov. Televízny princíp inscenátori zachovávali počas celej inscenácie. Zmenu jednotlivých obrazov robili detskí herci, ktorí akože prepínali televízne stanice.

⁵² ŠTEFKO, V. *Western v paneláku*. In *Nové slovo*, 17. 12. 1987

Výtvarne najoriginálnejšie bola spracovaná scéna z kráľovstva noci, ktorá sa odohrávala v útrobach televízora medzi elektrónkami. Podľa názoru Ladislava Čavojského svet elektrónok zároveň predstavoval svet budúcich generácií.⁵³

Poeticky inscenátori zobrazili aj inak strašidelné veci. Cintorín predstavoval trávou pokrytý hrob, na ktorom horeli sviečky. Keď ho deti otvorili, vyleteli spod neho farebné balóniky, ktoré symbolizovali duše zomrelých. Dokázali tak detskému divákovi predostrieť zložitú tému smrti jednoduchým, zrozumiteľným spôsobom bez toho, aby v ňom vyvolali hrôzu či strach.

Kostýmová výtvarníčka Ľubica Obuchová navrhla hravé, rozprávkové kostýmy. Predovšetkým ženské a dievčenské kostýmy boli bohato zdobené volánikmi a tvorili ich široké, skladané sukne.

Myltyl a Tyltyl v podaní hercov Jany Strniskovej a Jána Galloviča neboli malými dospelými, tak ako je to v Maeterlinckovej hre, ale bezprostrednými, zvedavými deťmi, ktoré túžia objavovať svet. Cesta za modrým vtákom pre nich predstavovala dobrodružstvo. Vladimír Štefko vo svojom hodnotení napísal, že predstavitelia Tyltyl a Myltyl vložili do svojich javiskových postáv aj „niektoré manieri viditeľne pochádzajúce z arzenálu správania dospelých. Dosahuje sa tým neobyčajný účinok jemnej satirizujúcej polohy.“⁵⁴

Spomedzi vedľajších postáv zaujal kritikov predovšetkým herecký výkon Marty Sládečkovej v role mačky. Stvárnila ju ako rafinovanú, trochu falošnú a drzú, no zároveň aj milú, očarujúcu a prítulnú bytosť. V gestách i pohyboch bola dôsledná a dodala postave mačky osobitý, svojský šarm.

Eva Pavlíková ako Svetlo sprevádzala Myltyl a Tyltyl svojim prejavom aj výzorom pripomínala jemnú baletku. Ladne a ticho sa pohybovala na špičkách.

Jozefovi Bednáríkovi a jeho tvorivému tímu sa podarilo vytvoriť hravú interpretáciu Maeterlinckovho symbolistického textu, ktorého filozofická rovina nie je vždy pre detského diváka jasne zrozumiteľná. Aktualizácia do večerníčkovej podoby bola pre dieťa atraktívna a podporila základné myšlienky hry o hľadani štastia a nutnosti rozlíšenia dobra od zla. Tvorcovia sa snažili sa deťom odovzdať myšlienku, že „dušu“ nemajú len ľudia, ale aj

⁵³ ČAVOJSKÝ, L. *Bednárikov javiskový večerníček* In. *Práca*, roč. 63, (14.6.1988). č. 138, s. 6

⁵⁴ ŠTEFKO, V. *Sen jednej noci*. In *Nové slovo*, č. 13, 31. 3. 1988.

zvieratá a rastliny, čím do inscenácie nenásilne vniesli aj tému ekológie. Podarilo sa im vytvoriť kvalitnú inscenáciu s rešpektom k detskému divákovi, ktorému sa prihovárali ako seberovnému partnerovi. Pomohlo tomu aj obsadenie detských hercov, ktorí predstavovali divákov divadelnej televízie, v ktorom sa príbeh o hľadaní modrého vtáka odohrával.

Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia

Mgr. Milan Zvada

Doba a charakter

Rozhovor s Evou Karvašovou – demokratkou v civile

Peter Karvaš predstavuje v slovenskom literárnom a divadelnom kontexte, praktickom i teoretickom, všestrannú tvorivú osobnosť. Patril medzi tých spisovateľov, ktorých literárna zručnosť presahovala jeden žáner. Jeho štýl charakterizuje schopnosť spájať súvetia a prirovnania, pomedzi ktoré nachádzame sofistikované odkazy intelektuála. Dramatik, prozaik, rozhlasový scenárista, autor reportáží, dramaturg, teatrológ, kritik, pedagóg. Je považovaný za zakladateľskú osobnosť slovenskej dramaturgie a teórie drámy. Ako divadelný teoretik, Peter Karvaš vo svojich vedeckých spisoch načrtol niekoľko myšlienkových konceptov a pojmov. Pokúsil sa o syntetizujúci, celistvý pohľad na dramaturgiu ako súčasť živej, meniacej sa divadelnej praxe. Podrobne skúmal vplyv historicko-spoločenského kontextu na teóriu divadla. Bol poháňaný túžbou po pokroku, zmene statusu quo, po porozumení doby a princípov, na základe ktorých vznikajú dramatické texty a živé diela. Zaujímal ho kriticko-spoločenský a psychologický dopad týchto diel, avšak nielen ten.

Časť svojho života prežil v manželskom zväzku s Evou Karvašovou, ktorá býva v Bratislave. Ako sama niekde spomenula – poznali sa odjakživa. Nasledovný text sa skladá z prepisu rozhovorov s ňou a doplňujúceho autorského textu. Ponúka nám autentický pohľad na dobový kontext, v ktorom Eva Karvašová vyrastala a žila. Podáva správu o ambivalentnosti občianskych postojov k spoločenským a politickým pomeroch počas totalitárnych režimov, ktoré Karvaša hlboko ovplyvnili po osobnej aj profesionálnej stránke. Jej slová sú svedectvom doby a mementom pre súčasnosť zároveň.

„Slobodný vysielateľ“ - symbol doby a charakteru

Peter Karvaš zanechal niekoľko divadelných a rozhlasových hier, ktoré vypovedajú o rôznych podobách ľudskosti na pozadí nielen dejinných udalostí. Esencia tejto ľudskosti

peniká k divákovi resp. čitateľovi cez jednotlivé postavy – ich vlastnosti, ktoré úzko súvisia s občianskymi postojmi v nastolených životných situáciách. Práve tie zohrávajú kľúčovú úlohu v momentoch rozhodovania sa medzi vlastným pohodlím v „tichu“ a otvorenou konfrontáciou so spoločnosťou či politickým zriadením.

Často ide o moment ospravedlňovania istého konania, ktoré sa zdá byť pod vplyvom okolností nevyhnutné, avšak spochybniteľné. Zostáva otázne, nakoľko silný je tento okolnostný tlak na postavu, a nakoľko je to otázka života a smrti – v zmysle Sartrovho radikálneho existencializmu. Ten môže byť charakterizovaný hraničnou situáciou, v ktorej sa dobrovoľne ocitá vojak. Stojí pred rozhodnutím, či zabije, alebo radšej vystaví hrozbe smrti seba resp. svoju rodinu, komunitu, národ.

Karvašova priama skúsenosť s významnou dejinnou udalosťou – Slovenským národným povstaním – ho oprávňuje prezentovať občiansky postoj cez dramatické postavy, aj v osobnom živote. Nie vždy sú tieto postoje vítané, sú časy, kedy charakter prevažuje nad „dobou“, a vtedy to môže mať nepríjemné následky. Karvaš ako pracovník v Slobodnom slovenskom vysielacom bol angažovaný v protifašistickom odboji, publikoval v povstaleckej tlači. Hodnota slobody a vlastná predstava o hrdinstve ho nevyhnutne sprevádzali. Spoločenské a politické dianie mu nebolo ľahostajné, dodnes je predmetom rôznych historických narácií a hodnotení.

Ako malé dievča sa tomuto daniu nevyhla ani Eva Karvašová, ktorá v spomienkach hovorí o tom, že počúvať rádio počas II. svetovej vojny bolo súčasťou dennej prevádzky kuchyne. Ako dieťa si pamätá nástennú mapu, na ktorej boli zapichnuté červené a čierne špendlíky. Tie rodičia preskupovali podľa toho, ako postupoval front. To boli jediné informácie, ktoré o tom, čo sa dialo, dostávali.

Peter Karvaš bol svedkom i účastníkom všetkých spoločenských zmien, ktoré našu spoločnosť sprevádzali od 40. rokov minulého storočia. S rozhlasom je spätý prakticky od mladých čias, najprv v Slobodnom slovenskom vysielacom, neskôr ako dramatik a dramaturg, i teoreticky – vďaka jeho vedeckým štúdiám o rozhlase, televízii a filme.

Zaujímavým aspektom uvažovania nad Karvašovým odkazom v súvislosti s rozhlasom je paradox – a síce ten, že od roku 2012 existuje v Banskej Bystrici nezávislé rádio – Slobodný vysielateľ. V kontrapunktne k poslaniu Slobodného slovenského vysielateľa (1944), zastupuje nové alternatívne médium hlas ľudí, ktorí sa vyjadrujú v rámci demokratického práva na slobodu prejavu. Obsah verejného priestoru (najmä virtuálneho) odráža stav ideologicky fragmentovanej spoločnosti, v ktorej má každý človek právo na názor, nehľadiac

na hranice slobody slova. Následne vznikajú názorové spory, ktoré sú súčasťou verejnej či anonymnej celospoločenskej diskusie na rôzne aktuálne témy (imigrácia, multikulturalizmus, Európska únia, a i.) Rôzne ideologické prúdy sú nekompatibilné, vystupujú v protikladoch, niektoré sa hemžia konšpiráciami. Jednostrannosť a homogénnosť totalitnej moci nahrádza totalita nová: pluralita, kde je (takmer) všetko dovolené a relativizované.

...

Tieto fakty je možné reflektovať z hľadiska historickej pamäte a *genius loci* Banskej Bystrice, ako aj spoločenských a politických udalostí, ktoré tu v minulosti prebehli a bohužiaľ, rodia sa aj v súčasnosti. Tento „neteatrologický“ aspekt výskumu Karvašovho diela mu zároveň dodáva nadčasovú platnosť. Stopy minulosti v prepojení na súčasnosť je možné rozpoznať v Karvašových satiricko-absurdných drámach (*Absolútny zákaz, Veľka parochňa, Vlastenci z mesta Yo*). Zaujímavá je paralela medzi jeho občianskymi postojmi, vlastnými životnými situáciami a dramatickou tvorbou, konkrétne spojenou s niektorými postavami z jeho drám a rozhlasových hier (*Polnočná omša, Nočná návšteva, Sedem svedkov*).

Karvašova dramatická tvorba nevychádza z opisu životnej reality, ale na pozadí vykonštruovaných situácií vedie k reflexii otázok hrdinstva, morálky, osobnej zodpovednosti či zneužívania moci. Dejinné udalosti využíva na skúmanie hlbších ľudských problémov, ktoré stoja nad nimi. Karvaš často používa hyperbolu a grotesku, realistické dramatické situácie hraničia s absurditou. Z dialógov postáv vyčnieva intelektualizmus, čo súvisí s jeho racionálnym prístupom k citlivým osobným i celospoločenským problémom. Karvaš veril vo funkciu drámy, ktorá je účastná na premene sveta.

...

Jedna z otázok, ktorá rezonuje v rámci teórie drámy je aj otázka, nakoľko písal Peter Karvaš modelové drámy, ktoré reprezentujú univerzálne situácie, charaktery či ľudské hodnoty. Čo si o tom myslíte?

Eva: Áno, snažil sa tak písať. Lebo ide o ľudsky mnoho postáv v jednom celku. On k danému problému alebo situácii pristupoval vo všeobecnosti. Lebo vždy existujú ľudia, ktorí sa stiahnu, potom tí, ktorí sa vyslovene naľakajú, a potom takí, ktorí idú s kožou na trh. Keby som mala Petra charakterizovať, bol v podstate bojovník. Veľmi som si na ňom cenila, že sa nedal kúpiť za misu šošovice, ako sa hovorí. Však ju ani nemal rád.

Takže mal o dôvod naviac...

Eva: Presne, tým pádom mal dva dôvody. Jednoducho, bol nepodkupný. A časom tiež dospel k niečomu, k čomu musel dospieť. Viete, ja som vyrástla v prostredí, ktoré bolo ľavičiarске, pretože my sme boli stará luteránska familia – samí farári, doktori, ktorí si robili svoje, a pritom boli absolútni demokrati. Pričom on, ako mladý chlapec, už ľavičiar bol. To opisuje aj vo svojom prvom románe (*V hniezde*). Vždy ho priťahovali ľudia z toho ľavého krídla. A to bolo vtedy vnímané ako pokrok. A hoci môj prastarý otec, takisto fabrikant, bol úplne pokrokový, lebo stále chcel všetko nové, bol aj veľmi sociálne založený, ako my všetci. Neboli sme takí tí „buržuji“, čo hovorili, nech si robotníci aj kožu zoderú. Takých postojov u nás nebolo. A to som mu občas aj vychadzovala na oči. Lebo on veľmi dlho, dlho musel triežveť z toho, čo sa potom stalo...

Je známe, že Peter Karvaš bol kandidátom, neskôr členom komunistickej strany, zároveň štátnym dramatikom, stretával sa s ľuďmi z vrcholnej politiky, presadzoval svoje názory, argumentoval. Jeho postoje boli výsledkom kritického zhodnotenia vyvíjajúcej sa spoločenskej reality. Americký semiotik Michael L. Quinn to vo svojej štúdii „*Satellite Drama. Imperialism, Slovakia and the Case of Peter Karvas*“ vystihuje takto: „Karvaš akiste nepatrí medzi politických hrdinov. Ako mnoho iných protirežimových spisovateľov, niekedy bol odvážny, inokedy mu zase chýbalo dostatok informácií, aby videl veci jasne. A niekedy musel robiť kompromisy. Napriek všetkým tým zmenám sa stal veľkým spisovateľom, schopným vyjadriť sa nielen prostredníctvom drámy, ale tiež oceňovaných románov, zbierok humoresiek či hlavných kritických prác.“ Stal sa komunistom a sociálnym realistou, aby sa po čase vrátil naspäť. K slobode.

Eva: Naozaj, on hovoril, že sa mu otvorili oči až keď mali nejakú spisovateľskú konferenciu na Donovaloch. Vtedy tam bol [...], a mal tlmočníčku Natašu. A keď zostali sedieť večer sami, bol veľmi opatrný v tom, čo povie. Až keď Nataša odišla spať, začal bez okolkov rozprávať. Dovtedy si myslel, že je to niekto, kto mal nad nimi dozor, ako to bolo zvykom – pridelovať „agentov“. Samozrejme, vysvitlo, že to nebola pravda, a že to nebola jej úloha. Avšak bol to on, čo mu načrtnol situáciu, ktorá bola v Sovietskom zväze, a ako zo Zväzu spisovateľov odstraňovali nepohodlných ľudí, jedného po druhom... Až on mu nalial čistého vína na stôl, ako sa hovorí.

V spojitosti s jeho skúsenosťou s predošlým totalitným režimom a účasti na domácom odboji v SNP počas Slovenského štátu, to vyznieva ako paradox.

Eva: Bolo to relatívne neskoro, keď na to prišiel. Samozrejme, že bol antifašista, to dá rozum, to sme boli úplne všetci, z jednej aj druhej strany. Takže to bola úplne samozrejma inklinácia. Ale fakt je ten, že bol členom triedneho výboru. Keď som mu voľačo chcela vyhodit' na oči, tak to bolo toto. Áno, jednoducho videl pokrok, videl všetko. Ale potom prišiel proces s Clementisom, a to už precitne každý, komu nejde o kariéru. A komu ide o kariéru...

Tak sa podvolí systému...

Eva: Ale to je prirodzená ľudská vlastnosť, vždy nivočiť tých nadanejších, lebo takto je to najľahšie po politickej stránke... Takí ľudia prídu hneď o miesto. A potom prídu tí menej nadaní, priemerní alebo jednoducho sú to tí, ktorí využijú príležitosť. Bodaj by nevyužili, na druhej strane... Tí ľudia vedia, že sa niekde dostanú len lakt'ami, a tým, že stúpia druhému na nohu. Inak by sa nedostali tam, kde chcú...

To je moment, kedy sa charakter láme pod tlakom doby... Ide o situáciu, kedy sa človek alebo dramatická postava – musia zachovať rozhodne. Čo však s rozhodnutiami v demokratickom zriadení, kde sa nedá vyhovárať na tlak štátnej moci či utiekať sa k radikálnemu existencializmu? Čo robiť v zriadení, z ktorého sa obávaný politický režim vytratil? Akými hodnotami sa riadiť, a čo skutočne vplýva na naše rozhodnutia?

Zoberme si napríklad parlamentné voľby alebo slovenské referendum o rodine (2015): právo voliť majú ultrapravica aj náboženský fundamentalisti, ľudia všetkých názorov (vrátane tých, ktoré sú založené na nedostatku informácií či propagande). V rámci jednej rodiny tak vznikajú konflikty pre hodnotové a občianske postoje jej členov. Výmena názorov prebieha navyše virtuálne, avšak reálne zasahuje ľudí na úrovni emócií, dojmov a domnienok. Tie môžu viesť ku konaniu. Ide najmä o nezhody na témach ako sú štátna suverenita, výklad niektorých historických udalostí, propaganda, existencia a záujmy nadnárodných inštitúcií (EÚ, NATO a i.), imigračná politika či rodové otázky. Rodia sa tiež rozhodnutia, ktorých dôsledky sa dajú predvídať na základe kolektívnej pamäte a osobnej skúsenosti.

Paralelou k načrtnutému problému v dramatickom svete Petra Karvaša je práve jeho hra *Polnočná omša*, v ktorých sa postavy musia zachovať rozhodne. Oportunizmus v nich môže byť spôsobom, ako prežiť dobu. Rozhodnutia sa spájajú so správnou konšteláciou okolností a charakterových vlastností. Ako sa však zachovať voči bratovi?

Ako sa správať pred nemeckým dôstojníkom, ktorý je u vás „doma“? Individuálny zápas sa v Karvašových postavách premieta na pozadí spoločenských premien a udalostí.

Eva: Za prvej republiky to bolo bežné. Aj kedykoľvek, keď potrebovali umiestniť dôstojníkov, tí vždy dostali nejaký privátnik. Pozrite sa, dá sa povedať, že nemeckí dôstojníci, najmä teda Wehrmacht, nie gestapo, boli väčšinou zo šľachtických rodín. To bola iná výchova, iná úroveň, všetko bolo iné... A preto sa vlastne vystupňovala animozita medzi gestapom a Wehrmachtom. Lebo tí druhí boli študovaní vojaci, ktorí boli naozaj dobrí, pochádzali z dobrej vojenskej školy a dodržiavali prísne predpisy. Zatiaľčo gestapo, to bolo absolútne...

Bezhraničné...

Eva: Áno, bezhraničné... A bol to Wehrmacht, ktorý sa prvý pokúsil odstrániť Hitlera. To boli šľachtici, a videli, čo sa deje, kam sa to valí. Takže tí ľudia sa aj inak správali...

Myslíte, na ľudskej úrovni?...

Eva: Áno, na ľudskej úrovni. On si len robil svoju robotu. Bol tam a mal na starosti hľušiť partizánov. Bežná vojenská prax. Lebo čo iné tam mal robiť... A na druhej strane istým spôsobom zapasoval do tej rodiny, lebo bol zvyknutý na určitú úroveň. A oni tiež. Takže...

Bolo bežné, že v jednej rodine žili ľudia, ktorí mali rozdielne občianske postoje, od ktorých neraz závisel život. V podobných situáciách sa ľudia objavujú aj dnes, i keď v rámci iných rozhodnutí a dôsledkov. Delia sa na slniečkárov, nacionalistov, fašistov, rusofilov, liberálov, amerikanofilov, homolobistov, komunistov, konšpirátorov, islamistov. „Nátlakové skupiny“ fungujú na sociálnych sieťach podľa svojich pravidiel a preferencií; združujú sa, nenávidia, podporujú, vyhrážajú sa. Znášajú sa navzájom vo virtuálnom priestore, ich konfrontácie (zatiaľ) nie sú fatálne. V zásade však odrážajú potrebu ideologicky a hodnotovo sa vymedziť, prezentovať „názor“ na stav spoločnosti a formulovať riešenia, ktoré nie sú realizovateľné – zostávajú slovom. Na tomto poli akoby nebolo dôležité, kto má v argumentačnom boji „pravdu“ – všetko je dovolené a každý má rovnaké právo na svoj „hlas“. Demokratická vymoženosť roku 1968 – sloboda slova, je dnes samozrejmosťou, za ktorú sa nik nemusí obetovať. Napriek tomu stále existujú ľudia, nepoučení z totalitnej minulosti. Súčasný modely správania a spoločenské situácie sú fenomenologicky príbuzné s tými minulými, strach

z neznámeho a vlastnej smrteľnosti je základným atribútom „medzitáborovej“ komunikácie. Ako to muselo byť medzi ľuďmi a partizánmi, ktorých niekedy spájala tá istá strecha nad hlavou?

Eva: Ľudáctvo – to je občiansky postoj. No a gardisti – tí išli cestou násilia. To je ten rozdiel. Gardisti išli presne za tým účelom ako gestapo. Vyrýchovať pokiaľ možno najviac. To bola jednoducho taká sorta ľudí... hrubšia, ktorým to nerobilo problém. Keď ich postavili do situácie, dajme tomu, vo vápenke, aby strieľali, nemuselo to byť každému jedno, ale raz už boli v tom...

To je pomerne vyostrená, existenciálna situácia, ktorú sprevádza strach zo smrti – doteraz neprekonaný, (divácky) spoľahlivý dramatický moment. Vo filmovom spracovaní *Polnočnej omše (1962)* Peter Karvaš do scenára dopísal scénu, v ktorej sa stretnú bratia zoči-voči na mieste popravy civilistov. Partizán Juraj Kubiš sledoval ako sa gardista Marián Kubiš snaží zastreliť malé dievčatko, ktoré od strachu pobehuje pomedzi mŕtvol na kopci. Vypätá scéna má svoju dohru, keď sa obaja stretnú pri štedrej večeri a pripomenú si to. Karvašove postavy zosobňujú paradox ľudskosti v psychologickej i spoločenskej rovine. Sú to postavy vnútorne nezlomné, presvedčené, racionálne. Intelekt ich chráni pred akoukoľvek hrozbou či stratou. Sú chladné, vypočítané.

Karvaš tvoril v neľahkej a premenlivej politickej klíme. Ani napriek jeho rečníckej a literárnej obratnosti, či statusu „štátneho“ dramatika, sa mu nepodarilo uniknúť pred dôsledkami, ktoré priniesli jeho občianske postoje či, inak povedané, jeho „opozície“ v duchu pokrokového, prodemokratického zmýšľania. Svoju verejnú činnosť musel ukončiť s nálepkou „pravícový oportunist“. Zakázali mu publikovať, no na rozdiel od iných „nepohodlných“, a násilne perzekuovaných, dostal miesto vedeckého pracovníka Výskumného ústavu kultúry. Premýšľať a písať mu však nikto zakázať nemohol...

Eva: To mal jediné šťastie, keď s ním bolo zle... A ozaj, on to strašne ťažko znášal. Lebo on mal vždy slovo, vždy ho počúvali a naraz... Najväčšou iróniou bolo, že som ho chodila vyškrtávať z učebníc. A do rozhlasu, kde som pracovala, mal zakázaný vstup. Pripadalo mi to, ako keď mali Angličania v Indii napísané na dverách: Indom a psom vstup zakázaný. Jediné, čo ho záchranilo, bola robota.

...

„Karvašove názory, hoci z pozície štátnej moci premenlivé, sa zakladajú na neoblomnom presvedčení, že diskusia a porozumenie by mali tvoriť základ pre rozhodnutia, ktoré spravujú spravodlivú socialistickú spoločnosť - a že nečestné správanie či potlačovanú zlobu musí publikum rozpoznať, lebo práve jeho vnímanie politických problémov môže tvoriť základ pre ich ďalšie kritické zhodnotenie. A to bez ohľadu na to, či tým vytvárajú novú interpretáciu minulosti, kriticky zosmiešňujú súčasnosť alebo vizionársky premýšľajú o budúcnosti.“
(Quinn)

...

Politický väzeň Dobroslav Pustaj odmietol milosť prezidenta Novotného, za mrežami zostal 16 rokov

Patril k najdlhšie väzneným politickým väzňom v komunistickom Československu. Režim ho poslal za mreže v roku 1952 za to, že založil jednu z najväčších odbojových organizácií proti totalite s názvom Slobodné Československo.

„Neberiem všetkých na jednu váhu. Aj medzi nimi boli ľudia, ktorí boli ľuďmi,“ hovoril o ministrovi vnútra, bývalom muklovi a presvedčenom komunistovi Pavlovi. Pre Dobroslava bol príkladom toho, že nejde o dobu, ale ide najmä o charaktery. Jeho bývalý spoluväzeň, ktorý zostal aj napriek väzenskej skúsenosti skalným prívržencom komunizmu, ho presviedčal, že prichádza iná doba a ľudia sa poučili zo svojich chýb. Viedli o tom dlhé polemiky. Politický väzeň Dobroslav Pustaj odmietol milosť prezidenta Novotného, za mrežami zostal 16 rokov... Dobroslav bol voči obrode režimu aj nadšeným slovám, ktoré sa v to horúce leto 1968 vznášali v éteri, celkom skeptický. Tvrdil mu, že režim je postavený na zlých zásadách. A nebol sám. Zmene neverili ani iní dlhoroční mukli z 50. rokov.“

Soňa Gyarfášová, 9.1. 2017, DenníkN

...

Banská Bystrica je miestom historických, spoločenských a politických udalostí, ktoré výrazným spôsobom formovali a formujú kolektívnu pamäť slovenského národa. Reprezentatívnou udalosťou v tejto súvislosti je Slovenské národné povstanie a jeho paralelné historické narácie. Bolo námietom nielen pre historikov, ale aj mnohých spisovateľov a básnikov. Rozdiely a podobnosti medzi literárnou fikciou a historickými

faktami však zároveň vedú k niekoľkým interpretáciám daných udalostí, a tie ďalej závisia od rozprávača a jeho zámeru. Aj dnes máme vo vedení Banskobystrického samosprávneho kraja človeka, ktorý interpretuje SNP po svojom...

Eva: Toto ľudia vážne nemali dovoliť... Nevychádzala som z údivu, akurát v Bystrici? Vidím ho vysmiateho od ucha k uchu. Ja by som ho nepodceňovala ani dve minúty... Čudujem sa tomu, nerozumiem. Sú medzi nimi ľudia, ktorí popierajú holokaust. A pritom si nič horšie ani nedokážeme predstaviť. S Petrom sme vždy chodievali na oslavy SNP. A oni vyvesia čiernu vlajku... Aj môj kolega, Jan Zelenaj dostal metál od Tisa... Dotiaľ budú teliatka, kým nepríde vlk. Vyzerá, že to má dobre premyslené, podľa ľudí, ktorých zhľukuje a oslovuje.

Viete, aj gardisti predsa pochádzali z rodín. Museli byť nejako vychovaní, a oni zase vychovávajú svoje deti. A tie deti v niečom žijú. To sa traduje. Je veľmi dôležité, v čom deti vyrastajú. Akurát včera som bola u kolegyne, tak sme sa na tú tému rozprávali. Chodili sme spolu do druhej ľudovej - to bola štátna ľudová škola v Piešťanoch. Na 14. marca, na deň vzniku Slovenského štátu, sme v škole vyfasovali uniformy Hlinkovej mládeže. Mali sme si ich obliecť a ísť pochodovať. Bola to veľká slávnosť. Bol tam Tiso, Turčan, Mach, no všetci... A prišla aj veľká delegácia z Chorvátska. A tak sme pochodovali. A keď sme išli popred náš dom, pozerala som na balkón a bola som pyšná. Stál tam môj otec s mamou. A len tak som kukala, že mi zakývajú, pechorila som sa ohromne, že ma uvidia, ako krásne pochodujem. Obaja tam len stáli. Ruky mali zložené ako na pohrebe a hlavy dolu. „Ani mi nezakývajú, ani nič? Keď tak krásne pochodujem?“ pýtala som sa. Keď som prišla domov, otec ma pricvikol medzi kolená, bola som druháčka, a povedal mi: „Tú uniformu si vyzlečieš a odnesieš do školy. Už nikdy ťa v nej nechcem vidieť.“ Ja som začala plakať, samozrejme, čo iné som mohla robiť. Bol to koniec sveta pre mňa. „A prečo?“ pýtala som sa. „Keď budeš väčšia, poviem ti.“ A bolo po paráde.

A potom, v tretej triede ľudovej, sme mali riaditeľa, a ten chodil do školy v gardistickej uniforme a čižmách. Keď sme ho stretli, vždy sme sa museli postaviť. On vraví: „Na stráž!“, my: „Stráž!“ No a potom sa škola premenovala na štátnu ľudovú školu M.R. Štefánika. Na stene visel kríž, vedľa neho tri obrazy: Tiso, Hlinka a Štefánik. A potom direktor povedal, že evanjelické a židovské deti tam nemajú čo robiť, tak sme sa zo školy pratali a dali nás do jednotriedky. Pršalo do nej. Mali sme tam tri rady lavíc – ako druhá, tretia a štvrtá trieda. Našťastie, mali sme pána učiteľa Bilnera a pani učiteľkú Zelienskú, a tí nás učili výborne, dodnes som vďačná.

A potom začali miznúť tie židovské deti. Aj tá moja priateľka, Julika, o tri roky mladšia. Doteraz žije a sme dobré priateľky. Ona odišla, až keď prišli Rusi. To už bola vydatá, mala deti, muža lekára. Akurát prišli z nejakej dovolenky a keď videli, že sú tu Rusi na tankoch, tak ani nevybalili auto, zobrali deti a boli preč.

Potom sme išli do gymnázia. Vtedy boli osemročné. Mňa z istých dôvodov nepustili maturovať. Bolo nás takých viac. Vopchali nás do jedného vreca. Bol tam Palo Mach, syn ministra, katolíčka z pobožnej rodiny, dcéra notára a živnostníka maliara-natierača, dcéra Nemca, čo chodil v uniforme, proste – každý sme tam boli. No a ja som sa tam vynímala ako dcéra demokrata. Tak sme nematurovali.

Inscenácie dramatisácií diel F.M. Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách v období od roku 1920 až po rok 2016

Mgr.art. Jakub Mudrák

„Zločiny“ na slovenských javiskách

Nasledujúca kapitola rozoberá dve inscenácie, ktoré vznikli na základe dramatisácie románu F.M. Dostojevského *Zločin a trest*. Spolu sa však na slovenských javiskách inscenovalo toto dielo šesťkrát.⁵⁵ Doposiaľ bola predlohou prakticky každej inscenácie aj samostatná dramatisácia. Výnimkou je len adaptácia Daniela Majlinga v réžii Eduarda Kudláča, ktorú uvidelo v roku 2012 Štátne divadlo v Košiciach a o rok neskôr Mestské divadlo Žilina. V krátkosti uvádzame inscenačnú tradíciu tohto románu.

Prvýkrát sa toto dielo objavilo na javisku Štátneho divadla Košice v roku 1966, keď ubehlo práve sto rokov od jeho vydania. Dramatisácia pochádza z pera dvoch českých autorov Jana Bora a Jana Strojčka. Karol Spišák pohostinsky režíruje toto dielo a spolu s ostatnými tvorcami sa snažia odpovedať vo svojej inscenácii na otázky, ktoré im kladie tento román, ako uvádzajú v bulletine: *Zabíjať? Vraždiť? Kto má na to právo? A za akú cenu? A za akú „protihodnotu“?(...)Robíme iba zastávky na miestach, ktoré nútia človeka uvažovať, lebo sú výsostne živé, aktuálne vklínené do nášho dejstvovania...*⁵⁶

Neskôr v roku 1971 na doskách našej najväčšej scény – Slovenského národného divadla – inscenuje tento román Pavol Haspra. V poradí je to jeho druhé stretnutie s Dostojevským, ku ktorému sa ešte niekoľkokrát vráti. Inscenácia dramatisácie, opäť dvojice českých autorov Jaroslava a Aleny Vostrých⁵⁷, je prijatá s veľkým ohlasom. Ale o tom až neskôr. Tvorcovia naplnili svoj zámer, „*voviesť do procesu Raskol'nikovho myslenia diváka, v zmysle *Quentinovej* spovede pred publikom* [podobne ako v Hasprovej inscenácii *Po páde*,

55 Výnimkou je v poradí siedma inscenácia s názvom *Katerina Ivanovna*. Autor predlohy Daniil Gink vytvoril skôr samostatnú hru než dramatisáciu, pretože si vybral z románu len motív postavy Kateriny Ivanovny, ktorý voľne obohacuje a rozvíja. Vzhľadom na tento fakt sa hra *Katerina Ivanovna* s podtitulom (*voľne podľa románu F.M. Dostojevského „Zločin a trest“*) a jej inscenácii v réžii Svetozára Sprušanského venujeme samostatne v kapitole (s pracovným názvom) **Rôzne podoby Dostojevského**.

56 ZBOROVJAN, Julo: Zločin a trest. In Bulletin činohry ŠD, 1966, č.3, s. 4

57 Dramatisácia bola pôvodne vytvorená pre Činoherní klub. (Pozri PALKOVIČ, Pavol: F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatisácie). In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1, s. 239

poznámka JM]: *aby divák prijímal, zvažoval, odvrhoval, sporil sa s jednotlivými fázami Raskol'nikovových úvah a spolu sním položil si konečnú otázku hry: Či to ja vydržím? Prijat' kruto zistenú pravdu o sebe a dôstojne ju vydržať.*⁵⁸

Pod poetickým názvom *Petrohradský sen* sa ukrýva tak isto dramatizácia *Zločinu a trestu*, ktorej autorom je Stanislav Adolfovič Radzinskij. Ľuboš Midriak ju inscenuje v roku 1982 s Poetickým súborom Novej scény ako svoje diplomové predstavenie v rámci Vysokej školy múzických umení. Ako sám priznáva v rozhovore, cieľom jeho inscenácie je spochybníť a zavrhnúť vraždu ako východisko a riešenie zúfalej situácie.⁵⁹

Na prelome tisícročí, konkrétne 18.januára v roku 2000, premiéruje Roman Polák v divadle Astorka Korzo '90 dramatizáciu Jana Novaka s názvom *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, za ktorým sa tak isto ukrýva toto Dostojevského dielo. „*A čo bude Zločin a trest?*“, pýta sa v bulletine samotný režisér. Nenechá nás dlho v napätí a hneď nám ponúka aj odpoveď: „*Akýsi svet mimo sveta, kde môže snežiť uprostred leta a pritom zúriť búrka. Svet za plátnom i pred plátnom. Žltý svet osamelých strokotancov, ktorí sa vzpierajú trestu, po ktorom v skutočnosti túžia a na ktorý netrpezlivo čakajú.*“⁶⁰ Tieto slová nie sú len jeho predstavou o budúcej inscenácii, ale aj o javiskovej podobe tohto diela.

Z Bratislavy sa opäť navracia toto dielo na košické divadelné dosky v roku 2012, na ktorých, ako sme už spomenuli, sa objavilo po prvýkrát. Z úvodu tejto kapitoly je nám už známy aj autor predlohy – Daniel Majling a tak isto režisér predstavenia Eduard Kudláč. Neprejde ani jeden rok a tento istý titul režíruje Kudláč v Mestskom divadle Žilina s premiérou 8. marca 2013. Takýto rýchly sled inscenovania tej istej dramatizácie tým istým režisérom nie je len zaujímavou udalosťou inscenačnej tradície Dostojevského ale aj zaujímavým faktom, v celej histórii slovenského divadelníctva.

Takýmto rýchlym exkurzom do minulosti sme na úvod vytvorili základnú líniu inscenovania dramatizácií. Tak isto sme vybrali základné intencie tvorcov s týmto dielom. Aby sme však mohli preniknúť ešte hlbšie navrátíme sa ešte k samotnému románu *Zločin a trest*.

Zločin a trest

58 MAYEROVÁ, Margita: Javisko, bulletin Slovenského národného divadla, 1971, s. 4

59 Pozri BŽOCHOVÁ, Jana: Raskol'nikovov sen. In *Smena*, 27.3.1982.

60 POLÁK, Roman: Koniec ruskej tetralógie. In *Bulletin k inscenácii Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, 2000, s. 3

„Přesně tak, jako tomu bylo ve Wiesbadenu, kdy jsem také po prohře vymyslel Zločin a trest...“⁶¹

Nie je žiadnym tajomstvom, že najväčšie diela F.M. Dostojevského vznikali z jeho ťažkých kríz, či už finančných, spôsobených jeho hráčskou vášňou ale tak isto aj kríz duševných, z prekážok, ktoré mu do cesty postavil život. Kautman v doslove píše: *„Strašný rok“ 1864, smrť ženy a bratra, k nim se druží rozchod s Apollinarií, vyvolali v Dostojevském pocit zoufalství, prázdnoty a hlubokého osamění, které se mu, jak se domníval, nepodaří už nikdy překonat. Ale na druhé straně v něm byla veliká vnitřní vůle k životu, která jej neustále provokovala k nové tvorbě, jí se vlastně vykupoval z ran, které mu osud zasazoval, a není náhodné, že ve strašném údobí 1864-1866 tvorí geniální Zločin a trest...“⁶²*

Dostojevského tvorba však neznamená len toto autorovo „sebavykúpenie“ ako sme naznačili vyššie. Bol umelcom svojej doby, ktorú sa snažil zachytiť ponorom do ľudskej duše ešte hlbšie ako súdobí realisti. Napriek svojej orientácii na morálno psychologickú analýzu človeka však neignoroval ani sociálne podmienky. V súvislosti s románom *Zločin a trest* je vhodné pripomenúť: *„V džungli života slyšel ze všech stran pláč a skřípení zubů, zatímco silní se drali bezohledně k moci, měšcům a k teplým místečkům. Předmětem jeho uměleckého studia se stali novodobí moderní nadlidé, hazardní hráči, napoleonské a rotschildovské povahy, jimž je vše dovoleno a které jsou schopny jakéhokoli násilí a cynismu. A především jejich oběti.“⁶³*

Všetko, čo sme doteraz pomenovali, splýva v jedno ovzdušie, z ktorého Dostojevský nasával svoju inšpiráciu – koniec koncov sám bol jedným z tých malých trpiacich ľudí veľkomesta a mal k nim neobyčajne blízko. Jeho trpké životné skúsenosti a povahové aj fyziologické danosti ho priamo predurčovali k tomu, aby sa stal vo svojej bolesti a vo svojej osobnej dráme reprezentantom ich trápení a ich vnútorného sveta. Tak vznikol aj *Zločin a trest*.

61 KAUTMAN, František: F.M. Dostojevskij dopisy. Praha : Odeon, 1966, s. 188

62 KAUTMAN, František: F.M. Dostojevskij dopisy. Praha : Odeon, 1966, s. 342

63 HONZÍK J. - PAROLEK R.: Ruská klasická literatura. Praha : Nakladatelství Svoboda, 1977, s. 402

Román o chudobnom študentovi Raskol'nikovovi, ktorého už samotné meno predurčuje k vnútornému duševnému boju – rozkolu⁶⁴. Alebo ako hovorí Parolek, rozkol je v tom, že Raskol'nikov svojím strašným zločinom pretrhol svoje spojenie s ľudstvom.

V Bachtinovskom pojatí je to Dostojevského „človek idey“. Idey, ktorá sa však v type polyfónneho románu „*dostáva do dotyku s nerozličenějšími životnými jevy, v konfrontaci s nimi je podrobována nerozmanitějším zkouškám, všelijak ověřována, potvrzována nebo vyvracena.*“⁶⁵ Jednoducho povedané, stále je živá, pretože je živená nutnou reakciou na súhlasné či protichodné názory. Román je tak od začiatku jeden veľký otvorený dialóg mnohých hlasov, pretože každá postava hovorí a koná podľa jej povahy a životnej filozofie. Autorský hlas tu zaznieva, ak vôbec zaznieva, zdanlivo rovnocenne a paralelne vedľa hlasov postáv. Tie sa navzájom počúvajú, hádajú, konfrontujú a ich stredobodom sa stáva samotný hlavný hrdina. Aká je teda jeho idea?

Dostojevskij v románe opisuje bezvýchodiskovú biedu nadaného študenta, ktorý bol vonkajšími pomermi donútený prerušiť štúdiá. Priam až v Kafkovej atmosfére sa pred čitateľom otvára Raskol'nikovov príbeh, ktorý je ako zviera ranami zahnané do nory. Ubitý biedou sa stráni všetkých ľudí, pociťuje hanbu a hnuší sa sám sebe. Vo svojej izbe, ktorá sa slovami románu podobá viac na hrobku než na izbu, vymýšľa fantastické plány ako sa dostať zo slepej uličky, do ktorej bol zahnaný. Je svedkom skazy rodiny Marmeladovových, ktorej nemôže akokoľvek pomôcť. A do toho všetkého príde matkin list. Matka a sestra Duňa do neho vkladali všetky svoje nádeje - čakali pokým doštuduje a dostane nejaké miesto a zabezpečí im šťastnú budúcnosť. Nádeje sa však nenaplnili. Duňa, aby zachránila rodinu a umožnila bratovi doštudovať, sa odhodlá k ťažkej obeti – k sobášu s nemilovaným podnikateľom Lužinom. Rodion vie, že je to obeť pre neho a pre matku. To on však neprijíma a v jeho ponímaní sa to za žiadnu cenu nemôže stať. Ale kde zoberie prostriedky na to, aby to mohol všetko napraviť, on, človek na dne a bez peňazí? Táto otázka ho mučí a vyvoláva ďalšie otázky. Tak sa pomaly uchyľuje ku svojmu plánu, ku svojej myšlienke, ktorej zárodok mu už napadli skôr a odrazili sa dokonca v jednom z jeho skorších publicistických pokusov. List z domova a krajná núdza dopomáhajú k pokriveniu jeho psychiky, v ktorej pomaly dozreje jeho teória napoleónskych pováh a obyčajných ľudí. Napoleonské povahy – vyššia trieda ľudí, ktorým patrí moc, môže za istých okolností v mene

64 Pozri Rádio Devín, relácia Autor na dnes: F.M. Dostojevskij. Pripravil Jozef Lenhart a Andrej Červeňák. 11.10.2005

65 BACHTIN, M. M.: Dostojevskij umělec. K poetice prózy. Praha: Československý spisovatel, 1971, s.121

dobrá spáchať aj zločin. Vnútorne dispozície ale aj vonkajšie okolnosti (tak ako sme na to upozornili vyššie) teda deformujú jeho vedomie. Má právo odstrániť „zbytočného“ človeka – v tomto prípade starú úžerničku ten, kto chce uplatniť svoje ciele? Raskoľnikov v sebe vyriešil túto otázku a v tomto prípade schvaľuje násilie. Kazuistika jeho idey však vzápätí zlyháva. Obetou sa nestáva len úžernička (Raskoľnikovmi slovami odporná starena, ktorej existencia je vlastne nie len zbytočná ale aj škodlivá) ale tak isto aj jej sestra Lizaveta, dobrý človek, ktorý sa Raskoľnikovovi v osudnej chvíli pripletie do cesty. Raskoľnikov zatúžil prekročiť v sebe človeka, dozvedieť sa, či on má na to „právo“, či je jeden z tých vyšších, ktorým patrí moc. Po jeho zločine však prichádza len trest. Trest v podobe hrôzy zo svojej neschopnosti naplniť túto ideu. Zlo sa nedá páchať v mene dobra. Dosiahnutie slobody ho priviedlo k jej popretiu.

Dostojevskij tak vytvoril prototyp ľudí najrôznejších období a spoločností, ktorí pri riešení či už spoločenských ale aj osobných problémov siahajú po násilí a vynucujú si právo na životy iných bez ich súhlasu. V tomto zmysle je Raskoľnikov neobyčajne širokou a mnohoznačnou postavou, ktorej filozofický obsah ďaleko presahuje hranice jednej generácie a jasnozrivo signalizuje jednu z nebezpečných tendencií spoločnosti - stále bezohľadnejší individualizmus. O jeho nadčasovosti teda niet pochýb.

Predchádzajúcimi riadkami sme sa jemne dotkli okolností vzniku románu, jeho formy a tak isto sme opísali obsahovú a ideovú stránku románu. Samozrejme ostáva toho ešte mnoho. *Zločin a trest* a podobne asi každý ďalší Dostojevského román neosciluje len okolo jednej témy ale rozvetvuje sa do ďalších rôznych problémov, tém, či filozofií.

Zločin spáchaný opäť a ani nie po roku

Nasledujúca kapitola sa zaoberá dvomi inscenáciami, ktoré vznikli na základe dramatisácie románu *Zločin a trest*, ktorej autorom je Daniel Majling. Prvá časť kapitoly rozoberá samotnú dramatisáciu, druhá časť analyzuje jej inscenácie zrealizované v roku 2012 a 2013 v Štátnom divadle v Košiciach a v Mestskom divadle Žilina.

2.1 Majlingov Dostojevskij

V posledných rokoch sa súčasný dramaturg činohry Slovenského národného divadla Daniel Majling vo svojej bohatej dramatizačnej tvorbe⁶⁶ zamerá aj na dramatizácie ruskej klasiky. Preto by bol možno aj výstižnejší názov pre túto kapitolu „Majlingova ruská klasika“. Pre Národné divadlo zdramatizoval Tolstého *Annu Kareninu* a s režisérom tohto predstavenia Romanom Polákom neskôr opäť spolupracujú na dramatizácii a inscenácii Dostojevského *Bratov Karamazovovcov*. Na pomedzí týchto dvoch inscenácií, možno aj vďaka úspechu s *Kareninou*, sa objavuje jeho dramatizácia *Zločinu a trestu*.

Z doterajšej Majlingovej tvorby by sme mohli usúdiť, že nie je tým typom autora, ktorý sa snaží o akýsi zvrchovaný osobný prístup k daným dielam. Mohli by sme povedať, že sa väčšinou pri svojich dramatizáciách (minimálne, čo sa týka Dostojevského) snaží o čo najvernejší prepis predlohy. Dôkazom toho môže byť dramatizácia *Bratov Karamazovovcov*, tvoriaca podklad štyri a pol hodinového predstavenia, ktorá je typickou konzervatívnou „výpiskovou“ adaptáciou.⁶⁷ Avšak jeho *Zločin a trest* nie je ešte takýmto „otrockým“ prepisom Dostojevského. Napriek tomu Majling poctivo vybral hlavné motívy z tohto diela, ktoré postupne rozvíja. Z čisto praktických dôvodov v rozhovore ku dramatizácii priznáva: „Keďže u nás máme na skúšanie len desať týždňov a nechceme prekročiť tri hodiny trvania inscenácie, musíme nutne redukovať.“⁶⁸ Čo sa týka redukcie najcitelnejšie sa to dotýka absentujúcich postáv.⁶⁹ Okrem tých menej podstatných (napríklad prítomných na kare zosnulého Marmeladova, alebo natierača Mikolku a iných), vynecháva tak isto podnikateľa Lužina, ktorý sa uchádza o Raskoľnikovovu sestru Duňu a aj jeho priateľa a spolubývajúceho Lebeziatnikova. Každopádne, ak aj niektorá z chýbajúcich postáv nesie v sebe isté dôležité filozofické poslanstvo pre daný motív, Majling ho vkladá do úst tým, ktorí sa v dramatizácii nachádzajú. Ako príklad môžeme uviesť lekára Zosimova, ktorého vlastne takto Majling obohacuje, pretože mu v 12. obraze vkladá do úst ekonomickú úvahu, ktorá pôvodne patrí v románe Lužinovi. Tak isto situácia, v ktorej sa Raskoľnikov zdanlivo priznáva: „*No a čo ak som tú starenu zabil ja?*“, je v románe v skutočnosti za prítomnosti prednostu policajnej kancelárie Zametova. Ten v Majlingovej dramatizácii absentuje a túto situáciu nahrádza prítomnosťou hlavného vyšetrovateľa Porfirija Petroviča.

66 Spomeňme napríklad: *Irvine Welsh: Učpanej systém, Jonathan Littell: Láskavé bohyne, Agota Kristof: Veľký zošit, Božena Slančíková-Timrava: Bál, Roal Dahl: Apartmán v hoteli Bristol.*

67 Pozri ULMANOVÁ, Martina: Syndrom bílých břízek. In *Svět a divadlo*, 2013, roč. 24, č. 5, s. 49

68 OPOLDUSOVÁ, Jena: Kto je Raskoľnikov v 21. storočí?. In *Pravda*, 2012, roč. 22, č. 97, s. 39

69 Majlingova dramatizácia je čo do počtu postáv tou najkomornejšou spomedzi dramatizácií uvedených na našich javiskách.

Dramatizácia začína takpovediac in medias res vraždou starej úžerničky Al'ony Ivanovny. Ponor do vnútorného zložitého stavu hlavného hrdinu pred vraždou, tak ako sme ho popísali v kapitole 1.1 Zločin a trest, chýba. Na rozdiel od niektorých ostatných dramatikov tohto diela, Majling stavil na dialogickosť. V niektorých ostatných dramatizáciách sa tento stav zobrazuje cez monológy hlavného hrdinu, ktoré sú niekde na pomedzí sna a skutočnosti (pozri *Petrohradský sen*.)

Vražda je vykonaná a Raskoľnikov je presvedčený, že vykonal správnu vec. V ďalších obrazoch nasleduje stretnutie s Marmeladovom, Raskoľnikovov chorobný stav a neskôr návšteva matky a sestry Duni. Raskoľnikov je akoby zmietaný vo víre príbehov týchto postáv, ku ktorým sa pridáva priateľ Razumichin, lekár Zosimov, Profirij, Svidrigajlov, Katerina Ivanovna, či Soňa. S nimi priamo či nepriamo konfrontuje svoj zločin. Majling drží čitateľa v napätí najmä v tom, kedy sa Raskoľnikov, stále presvedčený o správnosti o svojho činu, nakoniec prizná. Prichádza konečná bodka: „*To ja... To ja som vtedy sekerou zabil tú starú úžerničku a jej sestru Lizavetu a olúpil som ju...*“ Samotné priznanie však nie je tou pravou katarziou. Katrazia, či konečná tragédia je v Raskoľnikovovej slabosti, neschopnosti naplniť jeho ideu, ktorej sa akokoľvek nechcel pustiť. Toto trpké priznanie teraz hovorí človek, ktorý chcel zakúsiť moc, byť aspoň na chvíľu tým Napoleónom, namiesto toho ho však vidíme ubitého a zničeného zločinom z chybného presvedčenia. Katarzia nie je v škodoradosti ale v pochopení Raskoľnikovovej slabosti, do ktorej sa dokážeme vcítiť.

„Pietny“ Majlingov prepis tohto diela sa teda vo veľkej miere zhoduje práve s ideou, ktorú sme priblížili v kapitole o tomto románe. A ako k tejto dramatizácii pristúpil Eduard Kudláč, ktorý sa o nej vyslovil nasledovne a ktorého slovami uzatvárame túto kapitolu - Daniel Majling „*sa pokúsil do dramatizácie vtesnať vzhľadom na časovú únosnosť maximum. Aj keď nejakým zásadným vnútorným poryvom a rozorvaným monológom hlavného hrdinu sme sa snažili vyhnúť. Viac nás zaujímal popis zápasu Raskoľnikova tak, ako ho vidí jeho okolie, teda opísať vnútorný život tejto postavy prostredníctvom druhých.*“⁷⁰

2.2 Zločin a trest v Štátnom divadle v Košiciach

Inscenácia *Zločin a trest* v Štátnom divadle v Košiciach, odpremiérovaná 27. apríla 2012, je prvou réžiou Eduarda Kudláča v tomto divadle. Nie je však jeho prvou réžiou

velikána ruskej literatúry F. M. Dostojevského. Len rok predtým inscenoval v Mestskom divadle Žilina jeho *Idiota*.⁷¹ Pokračovať v línii uvádzania ruskej klasiky, alebo lepšie povedané Dostojevského, nebolo však v jeho divadelnej tvorbe primárnym cieľom. V rozhovore v bulletine ku košickej inscenácii sa vyjadruje nasledovne: „*Pôvodne som mal na Malej scéne ŠDKE režírovať hru nemeckej autorky Dey Loher Modrofúz. Vzhľadom na rôzne okolnosti sme túto spoluprácu presunuli na veľké javisko a hľadali sme adekvátny titul. Nápad pokračovať v inscenovaní ruskej klasiky sa nám s dramaturgom Martinom Gazdíkom pozdával a tak sme rýchlo k spolupráci oslovili Majlinga a bolo.*“⁷² Z toho, čo sme doteraz uviedli, nemusí byť teda pochýb o vhodnosti uviesť z ruskej klasiky práve Dostojevského a jeho *Zločin a trest*. Dielo má stále čo ponúknuť aj skoro po 150 rokoch.

Eduard Kudláč sa vo svojej réžii pridržiava striktne zdramatizovaného textu. V inscenácii dokonca odznievajú aj režijné poznámky autora predlohy. V prvom obraze, ktorý je situáciou vraždy úžerničky Aľony Ivanovny, vidíme na javisku obidve postavy - Aľonu (Adriana Krúpová) a jej sestru Lizavetu (Adriana Ballová) so scenárom v ruke. Raskoľnikov (Marek Geišberg) leží uprostred nich. V statickej rozprávačskej póze postava Lizavety číta scénické poznámky prvého obrazu a Aľona číta svoje repliky na ktoré odpovedá Raskoľnikov. Atmosféra tohto obrazu vyzerá akoby si Raskoľnikov, ležiac v posteli, nanovo v hlave premietal svoj zločin. Umocňuje to aj kruh vysypaný z tmavej hmoty (pripomínajúci čiernu hlinu), v ktorom sa Raskoľnikov nachádza a ktorý kontrastuje s čisto bielou scénou Evy Kudláčovej-Ráčovej s dvomi výstupmi napravo a naľavo. V kľčovitej póze akoby sa „topil“ vo vlastnej špine – vo svojom hriechu. Obraz sa ukončí stiahnutím svetla na javisku. Svietiť ostáva len zadný biely prospekt a divák vidí odchádzajúce siluety Aľony a jej sestry Lizavety. Lizaveta sa usadí na stoličku na pravom kraji proscénia, kde zaujme miesto komentátora, ktorý sa akoby prizera daniu na javisku. Antiiluzívna biela scéna s čiernym kruhom uprostred sa nemení. Priestor, čas a okolnosti jednotlivých obrazov sa divák dozvedá práve z úst Lizavety, ktorá pred každým výstupom prečíta autorove poznámky. Aj v tomto prípade ide, čo sa týka réžie, o typický Kudláčov minimalizmus, na aký sme zvyknutí z jeho predošlých predstavení. Herec sa aj v tomto prípade stáva pre neho nositeľom myšlienky. Samozrejme každá z postáv má čo zaujímavé povedať ale pri Dostojevskom to nestačí. Práve absencia dramatických vzťahov a pestrá vnútorná psychológia postáv, ktorá je u Dostojevského dominantná, tu chýba. Minimálne v Kudláčovych skôr výtvarne aranžovaných

71 O tejto inscenácii pojednávame v kapitole **Idioti na slovenských javiskách** (pracovný názov kapitoly).

72 GAZDÍK, Martin: *Zločin a trest* - Bulletin Štátneho divadla. 2012, s. 9

mizanscénach na to nie je priestor. Problémom sa potom stane aj herectvo, ktoré akoby si nenašlo svoj jednotný štýl. Miestami snaha o minimalistické herectvo, ktoré sa však strieda s vypätým, priam expresívnym herectvom. A tak isto sa javí problémom komická štylizácia, ktorá však vyzerá ako z úplne iného predstavenia (opilecká scéna Razumichina a Zosimova). Nedostatkom je fakt, že pred nami vzniká inscenácia, ktorá akoby viac informovala, než ktorá by strhla našu pozornosť do diania. Omrzí aj čiernobiela scéna, s tak isto mierne historizujúcimi sivo-čierno-bielymi kostýmami Rácovej. „Mystická“ organová a sláčiková hudba Petra Zagara dokáže miestami trefne dotvoriť atmosféru.

Pozitívom inscenácie je Marek Geišberg v úlohe Raskoľnikova. Najmä čo sa týka uchopenia samotnej postavy. Geišberg stavia svojho Raskoľnikova ako o sebe presvedčeného človeka. Vidíme a doslova cítime, aj vďaka Geišbergovej schopnosti striedať rôzne emočné polohy, Raskoľnikovov vnútorný boj - priznať si, že nie je ničím výnimočný. Škodou je len miestami jeho ukričané herectvo v preexponovaných častiach. Avšak jeho záverečná prosba, ktorú hovorí Soni priam až s plačom: „*Nepozeraj sa tak na mňa...*“ jasne prezrádza jeho vnútornú prehru, zhnusenie zo samého seba, ktorá ani samotného diváka nenechá na pokoji.

2.3 Zločin a trest v Mestskom divadle Žilina

Ani nie po roku inscenuje Eduard Kudláč opäť *Zločin a trest* v Mestskom divadle Žiline. V bulletine sa objavujú aj tie isté mená ako v Košiciach. Dramatizácia Daniel Majling a scénografia Eva Kudláčová-Rácová. Zatiaľ čo sa v košickej inscenácii snaží nájsť odpoveď na otázky - „Kto je Raskoľnikov v 21. storočí?“, „Do akej miery platí Raskoľnikovova teória o silných a slabých jedincoch?“, „Majú silné osobnosti právo svojvoľne prekračovať etické normy?“ - s tou žilinskou má Kudláč iné zámery, ktoré sú možno dôvodom, prečo sa opäť rozhodol inscenovať tento titul na svojej domovskej scéne. Ako sám hovorí: „*V čase, keď sa so smrťou narába ako s marketingovým produktom, je veľmi zaujímavé sledovať analytický príbeh toho, čo sa deje na druhej strane. Teda nie krimipríbeh, ale vnútorné pnutie, dôvody a stav mysle, v akej sa príbeh odohráva. Hlavnou výzvou je vždy hlavná postava vraha, čiže charakter Raskoľnikova.*“ A práve tú sa rozhodne Kudláč interpretovať inak ako tomu bolo v Košiciach: „*Je to jemný, precitlivý chlapec* [Michal Režný ako predstaviteľ Raskoľnikova, poznámka JM] *vetchej telesnej konštrukcie. Snažili sme sa teda pozrieť na Raskoľnikova, motívacie a vôbec na celý príbeh z úplne*

opačnej strany. Je to takmer bojzlivý chlapec, ktorý sa viac-menej nedopatrením pokúsil zmeniť svoj život a vôbec nie je pripravený na dôsledky.“ Napriek snahe a možno aj potrebe inscenovať po druhýkrát toto dielo, v tomto interpretačnom kroku vidíme najslabšie miesto celej inscenácie. Tak ako v Košiciach bol Geišberg a jeho stvárnenie Raskoľnikova nosným pilierom inscenácie, o Michalovi Režnom sa to povedať nedá. Nie že by nenaplnil režisérovu predstavu – Raskoľnikova naozaj hrá ako bojzlivého chlapca – ale toto stvárnenie sa tak trochu vymyká intenciam samotného autora, či dramaturga. Od prvého obrazu (ktorý je v tejto inscenácii riešený ako audionahrávka pripomínajúca rozhlasovú hru) začína byť divákovi v podstate Raskoľnikova ľúto. Podobne sa nemôže vyvinúť ani vnútorný oblúk postavy, lebo v takomto stvárnení akoby si od začiatku uvedomoval svoj zločin a považoval ho za chybu. Nechceme tým však spochybniť možnosť inak interpretovať Raskoľnikova. Eduard Kudláč však nijako neprispôbil dramaturgiu, či réžiu tomuto faktu. Text bol síce upravený ale akurát tak o úvodný prológ, v ktorom sa v monológoch „predstavujú“ jednotlivé postavy dramaturgie. Po ňom sa pred nami začína rozvíjať veľmi podobná činohra ako tomu bolo v Košiciach - naaranžované mizanscény, snaha hercov vybudovať si medzi sebou aspoň ako také vzťahy, miestami ukričané a preexponované herectvo... Na rozdiel od košickej inscenácie herecké výkony boli predsa len vyrovnanjšie, akoby boli herci Mestského divadla Žilina viac spätí s tvorbou ich režiséra Kudláča.

Scéna Evy Ráčovej-Kudláčovej tentokrát nie je symbolická (čierny kruh na bielom pozadí a v druhej časti biely kruh na čiernom pozadí) ale konkrétna, stále však minimalistická, pripomínajúca akúsi čakáreň s gaučom, kreslami a stoličkami a veľkým popolníkom. Na zadnej stene z dosiek z lisovaného dreva je vykrojený kubický priestor, v ktorom sa nachádza Raskoľnikova izba, ktorá so svojou posteľou z chrómovaných trúbok vyzerá skôr ako nemocničná izba. Predely medzi jednotlivými obrazmi sú riešené podobne ako v košickej inscenácii. Osvetlí sa biele plátno, ktoré tvorí zadnú stenu Raskoľnikovej izby a divák vidí za tónov Burlasovej sláčikovej hudby odchádzajúce, či prichádzajúce siluety postáv. Potom nastane ticho a tma, ktorá vytvorí priestor na premýšľanie. Po sústavnom opakovaní sa však tento princíp vyčerpá.

Na záver by sme dodali: „*Ak každá dramaturgia Dostojevského musí byť nevyhnutne redukciami šírky záberu, nemusí byť súčasne redukciami hĺbky pohľadu. Keď dramaturgi toto pochopia, získa prepis Dostojevského význam: nebude iba „prerozpráváním“ tém a motívov,*

*ale ich rozvinutím, a to práve špecifickými prostriedkami divadelného jazyka.*⁷³ Myslíme si, že Majlingovi sa podarilo v jeho dramatizácií vybrať a rozvinúť motív, ktorý bol do určitej miery naplnený košickou inscenáciou. Avšak vo všeobecnosti, a najmä, čo sa týka žilinskej inscenácie, divadelný jazyk, či javiskové stvárnenie v konečnom dôsledku nijako neobohatilo túto predlohu. Vystáva z toho aj konečná otázka: Mala byť žilinská inscenácia reparátom v zmysle inak interpretovať predlohu a vytvoriť aj javiskovú nadstavbu tomuto dielu alebo vznikla z úplne iných dôvodov a potrieb?

73 PALKOVIČ, Pavol: F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatizácie). In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1, s. 241

Bibliografia:

Próza:

DOSTOJEVSKIJ, F. Michajlovič: *Zločin a trest*. Preklad Juraj Klaučo. Bratislava : Belimex. 2001, 454 s., ISBN 80-85327-75-9

Dramatizácia:

MAJLING, Daniel: *Zločin a trest*. Košice : Štátne divadlo. 2012, 93 s.

Literatúra:

BACHTIN, M. M.: *Dostojevskij umělec. K poetice prózy*. Praha: Československý spisovatel, 1971, 372 s.

HONZÍK J. - PAROLEK R.: *Ruská klasická literatúra*. Praha : Nakladatelství Svoboda 1977, 627 s.

KAUTMAN, František: *F.M. Dostojevskij dopisy*. Praha : Odeon, 1966, 372 s.

PAROLEK, Radegast: *Portréty. F.M. Dostojevskij*. Praha : Orbis, 1964, 179 s.

Periodiká:

BŽOCHOVÁ, Jana: *Raskol'nikovov sen*. In Smena, 27.3.1982

OPOLDUSOVÁ, Jena: *Kto je Raskol'nikov v 21.storočí?*. In Pravda, 2012, roč. 22, č. 97

ULMANOVÁ, Martina: *Syndrom bílých břízek*. In Svět a divadlo, 2013, roč. 24, č. 5

PALKOVIČ, Pavol: *F.M. Dostojevskij na slovenskom javisku (k problému dramatizácie)*. In Slovenské divadlo, 1972, roč. 20, č. 1

Bulletiny:

DÖMEOVÁ, Andrea: *Bulletin k inscenácii Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, 2000

GAZDÍK, Martin: *Zločin a trest - Bulletin Štátneho divadla*. 2012

MAYEROVÁ, Margita: *Javisko, bulletin Slovenského národného divadla*, 1971

ZBOROVJAN, Julo: *Bulletin činohry ŠD*, 1966, č.3

Audiovizuálny materiál:

RÁDIO DEVÍN: *Relácia autor na dnes. F.M. Dostojevskij*. Pripravil Jozef Lenhart a Andrej Červeňák. 11.10.2005. Dostupné na internete: <https://devin.rtvsk.sk/clanky/autor-na-dnes/93722/fiodor-michailovic-dostojevskij-1821-1881>

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

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

2017 © Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2017

ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

2017

Revue pre teóriu a dejiny divadla.

Vydáva Fakulta dramatických umení Akadémie umení
v Banskej Bystrici.

Redakčná rada:

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

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

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

PhDr. Andrej Maťašík, PhD., Mgr.art. Martin Timko, ArtD.

Recenzent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Toto číslo zostavila a zredigovala Mgr.art. Petra Kovalčíková

Grafický návrh titulnej strany: Bc. Filip Sirotiar

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X