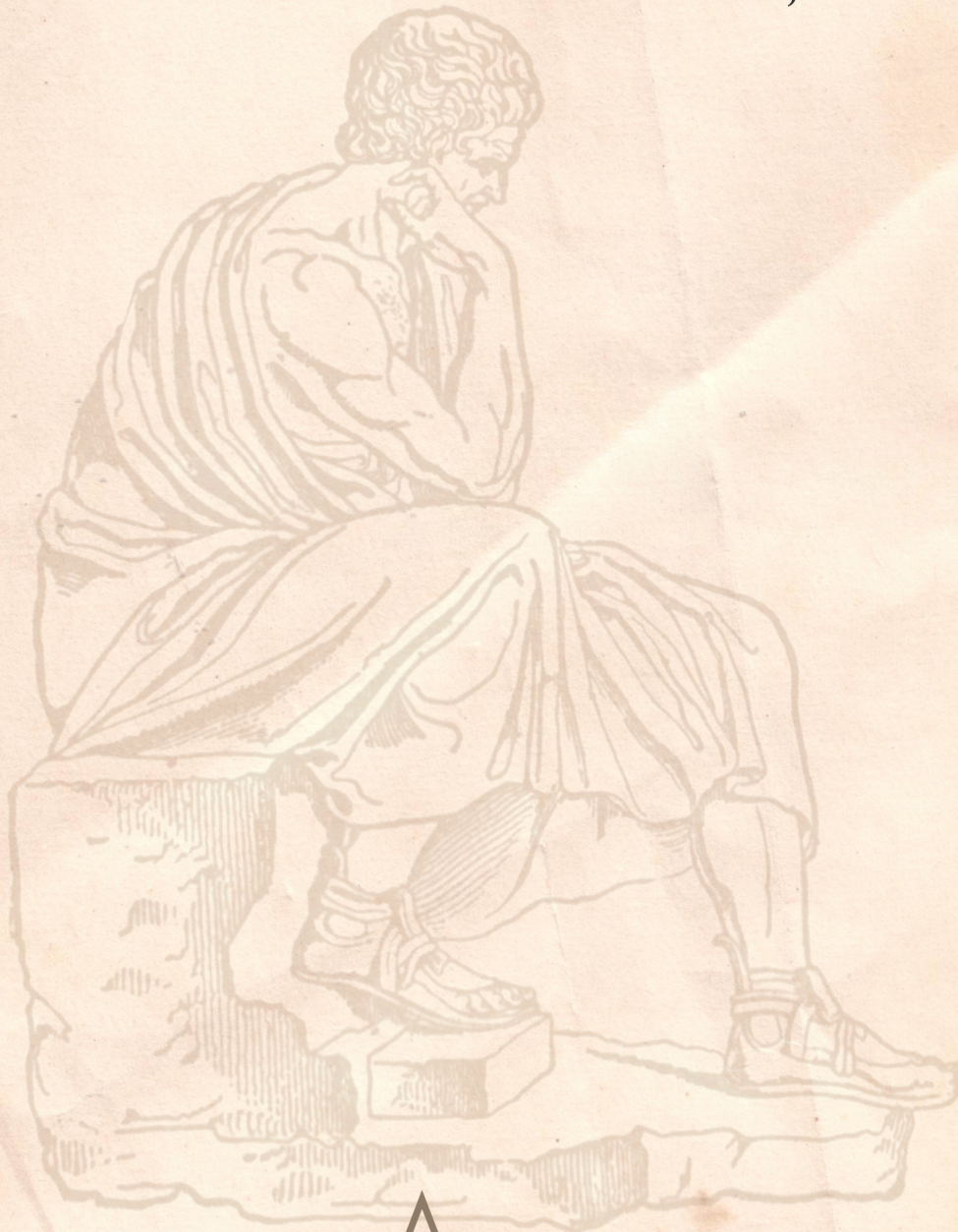


ACTA TEATRALIA NEOSOLIENSIS

č.2 / 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 zostavil a zredigoval Mgr.art. Jakub Mudrák

Grafický návrh titulnej strany: Filip Sirotiar

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 1-krát ročne

ISSN 1339 – 780X

OBSAH

Daniel Straka: Inšpiračné zdroje E. Zahorákovej a V. Dočolomanského (Inšpiračné zdroje pohybového divadla pre metodické postupy v pohybovej tvorbe adeptov herectva).....3

Milan Zvada: Prozaickosť udalostí v živote Petra Karvaša (Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia).....16

Jakub Mudrák: „Sfilmovaná“ vražda v Svätom Peterburgu (Inscenácie dramatisácie diel F.M. Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách v období od roku 1920 až po rok 2016).....26

Petra Kovalčíková: Rituál - zdroj k formovaniu identity (Obrad a rituál v scénickom umení).....34

Sandra Polovková: Trochu inak: o radosti, pohode, humore & kráse.....50

Inšpiračné zdroje E. Zahorákovvej a

V. Dočolomanského

(téma dizertačnej práce: Inšpiračné zdroje pohybového divadla pre metodické postupy v pohybovej tvorbe adeptov herectva)

Mgr. art. Daniel Straka

doc. Mgr. art. Elena Zahoráková

Priekopníčka tanečných techník moderného a jazzového tanca na Slovensku. Je zakladateľkou Experimentálneho štúdia moderných foriem tanca v Bratislave, neskôr premenovaného na Alfa - súbor scénického tanca, ktorý bol na Slovensku v sedemdesiatych rokoch minulého storočia prvým tanečným telesom prezentujúcim moderný a jazzový tanec. Spolupracovala na tvorbe choreografií v mnohých divadlách, ale aj vo filme a v televízii, kde spolupracovala ako odborný poradca, či spoluautor pri tvorbe javiskového pohybu protagonistov. Okrem svojej umeleckej práce sa venuje aj pedagogickej činnosti. Na



Katedre spevu Hudobnej a tanečnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave vyučuje predmety: Pohybová spolupráca a Pohybovo-scénické stvárnenie postáv. Na Katedre hudby Pedagogickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre vyučuje predmety: Javiskový pohyb, Tanečná prax a Choreografia.

Z osobností, ktoré sme kontaktovali pre naše naratívne interview má doc. Zahoráková najbohatšie pedagogické skúsenosti nielen vďaka dlhoročnej činnosti na spomínaných univerzitách, ale aj vďaka množstvu workshopov a rôznych tanečných seminárov, ktoré viedla od svojich študentských liet. Práve tieto skúsenosti nás priviedli k myšlienke osloviť osobnosti venujúce sa javiskovému pohybu, či choreografii nie iba z prostredia akademického, teda aktívnych pedagógov, ale aj osobnosti venujúce sa pedagogickej činnosti v minimálnej forme, resp. iba v miere potrebnej k naplneniu zhmotnenia ich umeleckých vízií. To nám

umožní vyhodnotiť diferencie medzi systematickou pedagogickou činnosťou a príležitostným dovzdelávaním sprevádzajúcim umeleckú činnosť choreografa či autora javiskového pohybu.

Pri absolvovaní interview a našej spoločnej komunikácii sme sa okrem okruhov predom pripravených otázok dostali aj k rôznym peripetiám, týkajúcich sa sekundárneho školstva na Slovensku. Vychádzajúc zo štruktúry pripravených otázok, spomením tieto odbočenia, ktoré pološtrukturovaný rozhovor dovoľuje, iba marginálne, keďže priamo nesúvisia s témou našej práce, no v našich rozhovoroch sme na rovnaký problém narazili nie iba v tomto prípade. Opíšeme ich však neskôr, v záverečnej vyhodnocovacej časti dizertačnej práce.

Pri hľadaní inšpiračných zdrojov, ktoré na doc. Zahorákovú vplývajú a ktoré v svojej umelecko-pedagogickej praxi najväčšmi používa sme počas nášho rozhovoru, na rozdiel od ostatných respondentov jednotlivých interview, narazili na fakt priamo sa vzťahujúci k jej tvorbe a pedagogickej činnosti, teda aj k vedeniu adeptov herectva pri výučbe tvorby javiskového pohybu dramatickej postavy. Týmto faktom je rozdiel spolupráce s umelcom na akademickej pôde, teda s adeptom herectva, alebo s umelcom v profesionálnom divadelnom súbore. V procese štúdia dramatického umenia je potrebné venovať sa systematickému vzdelávaniu adeptom herectva v subodbore javiskový pohyb, pričom sa samotný vplyv pedagóga neprofiluje predpisovaním presných pohybových matric, ale učí jednotlivým základným pohybovým slovníkom z hľadiska poznania vlastnej existencie tela herca a stvárnovanej roly, ako aj z hľadiska jednotlivých dramatických druhov, či žánrov. „Škola ukáže cestu, po ktorej sa má adept herectva vypraviť a snáď niekam príde. V divadle herci už po ceste idú.“¹ Preto je nevyhnutné venovať pohybu herca dostatok pozornosti najmä v jeho rannom študijnom procese, kedy je nutné tvarovať jeho dispozície, meniť dynamické stereotypy a naučiť ho čo najviac zručností potrebných pre budúcu profesionálnu prax. V profesionálnej fáze umeleckej činnosti je už herec omnoho menej ovplyvniteľný a poddajný odbornej rade pedagóga javiskového pohybu, ktorý je prizývaný k spolupráci pri tvorbe a tým aj k hľadaní pohybu dramatickej postavy. Inšpiračný zdroj prinesený zvonku, odborným spolupracovníkom pohybu, je tak často transformovaný predstavami protagonistov, ktorí sú obmedzovaní zvnútra vlastnými dispozíciami a schopnosťami, ako aj zvonku kostýmom, scénou, režisérom a pod. Je teda potrebné zvoliť individuálny prístup pri hľadaní inšpiračných zdrojov a pri ich ďalšom

1 ZAHORÁKOVÁ, E.: VŠMU, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 24. 06. 2016

kreovaní podľa pracovnej skupiny, či jednotlivca, ktorému ako odborná pomoc pri tvarovaní dramatickej postavy pomáhame.

V každom prípade je pre doc. Zahorákovú najväčším inšpirátorom hudba, na ktorú je choreografia tvorená. Dôležitá je vo fáze prípravy, kedy si ako autorka pohybu potrebuje vypočúť a osvojiť hudobný part, ktorý chce pohybovo naplniť. „V prvom rade počujem hudbu a hneď sa mi v hlave niečo objaví. Nejaká základná idea alebo aspoň obsah.“² Napriek tomu, že sa v jej predstavách hneď nerodia tanečné kroky, alebo obraz kompletného pohybového stvárnenia postáv či situácií, prichádza obsah - malý príbeh, ktorý chce daná choreografia vypovedať. Táto predstava jej slúži ako pomyselný základ, na ktorom buduje ďalej. Tento základný kameň choreografie jej najčastejšie vnukne akustický inšpiračný zdroj v podobe hudby, ktorú prináša dielo na ktorom pracuje. Nie vždy však vychádza jej umelecká tvorivosť z hudobnej inšpirácie. Občas príde predstava obsahu choreografie a hudbu k danej predstave vyhľadá neskôr. Takýmto spôsobom pracovala v svojich tvorivých začiatkoch, najmä v období, keď zastávala post vedúcej choreografky a pedagogičky tanečného súboru Alfa, ktorý úspešne viedla viac ako 20 rokov. Keďže moderný tanec na Slovensko ešte len prichádzal a písanie hudby na mieru bolo v tom čase výnimočné a určené najmä pre profesionálne súbory, bola aj ona nútená vyhľadávať hudobné podklady pre svoju choreografickú tvorbu. Výnimka však potvrdzuje pravidlo – pre niektoré choreografie komponoval hudbu Tony Kubasák, čo bolo naozaj výnimočnou tvorivou spolupracou. Spomenutý fakt nás privádza k ďalšiemu z jej inšpiračných zdrojov, k predstavivosti a fantázii. Tie jej vnukli už spomínanú predstavu - príbeh, ktorý pomocou hudby pretavila do javiskovej podoby. Tieto dva primárne inšpiračné zdroje najväčšmi ovplyvnili umeleckú prácu doc. Zahorákovvej. Jej vrodený pedagogický talent ju však predurčil k systematickému prístupu v tvorbe a ku kladnému postoju pri spolupráci na pohybovom prejave umelca. Pomocou spomenutých vlastností dokáže v svojej umeleckej práci, ale aj v pedagogickej praxi pretaviť už vnuknuté inšpirácie do samotných performerov a ako sekundárny inšpiračný zdroj vychádza práve z daností jednotlivých umelcov, či celého umeleckého telesa. Prispôbením svojich predstáv alebo pôsobením na daných umelcov dokáže zapáliť pochodeň tvorivého procesu, čím samotní interpreti ponúkajú nápady vlastné alebo ňou vnuknuté v presvedčení svojej tvorivej jedinečnosti. Takýmto spôsobom v nich umocňuje dojem, že vytvorené patrí ich talentu a puto dôvery protagonistu a choreografa sa umocňuje natoľko, že ich ďalšia spolupráca

2 ZAHORÁKOVÁ, E.: VŠMU, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 24. 06. 2016

môže prinášať, a vo väčšine prípadov aj prináša, ďalšie nové aj zložitejšie pohybové väzby. O týchto pohybových väzbách sú však obe strany (protagonisti aj choreografka) presvedčené, že sú zvládnuteľné a nie sú opozitné s estetikou pohybového prejavu umelca, ani stvárňovanej dramatickej postavy, situácie či choreografie. Takýto tvorivý postup využíva najmä v svojej pedagogickej praxi, pričom vychádzajúc z adeptov herectva, nabáda ich objavovať v sebe nové možnosti, čím sú prinútení robiť pokroky smerom k získavaniu ďalších tvorivých postupov a prístupov, k nadobúdaniu nových vedomostí a zručností.

Okrem obvyklých pedagogických postupov dáva priestor aj samotným študentom, nie však iba na pretavenie svojich predstáv do jednotlivých dramatických postáv, ale aj na ich sebavyjadrenie v tvorivom procese. Samotný študijný proces začína kratším stretnutím s performerami, počas ktorého sa navzájom spoznajú, dohodnú si spôsob práce a prípravy na ďalšie skúšky. Podľa jej vlastných slov, musí choreograf a pedagóg prichádzať na skúšky a hodiny pripravený. „Musí mať aspoň základný koncept. Nie kroky presne vymyslené, ale koncept áno. Nejaký základný pohybový slovník.“³ Samotný koncept vytvorí vychádzajúc aj z dramaturgie diela či z inscenačného kľúča, ktoré sú dané režisérom. Pri opernom diele býva spomínaný pohybový slovník iný ako pri muzikáli a ten zasa iný ako v činohre. Napriek tomu sa nebráni inovovaniu tvorivých procesov, či synkretizácii výrazových prostriedkov jednotlivých dramatických druhov, ak je to v únosných estetických normách. „Každopádne si myslím, že človek musí byť flexibilný a otvorený prijímať nové podnety, lebo akonáhle ustrnie v nejakej svojej šablóne, tak je to začiatok konca.“⁴ V samotnej tvorbe dokonca nevyklučuje možnosť improvizácie, čím dostávajú adepti herectva pomerne veľký priestor na sebarealizáciu. Neskôr však zasiahne ako supervízor danej scény či charakteru, vyberie vhodné a pomôže performerom zafixovať dohodnutý pohybový materiál. V konečnej javiskovej produkcii už miesto na improvizáciu nenecháva, aby bol výsledok čo najdokonalejší a na čo najvyššej profesionálnej úrovni.

Samotný inscenačný kľúč javiskového pohybu dramatickej postavy, alebo choreografií v divadelných inscenáciách hľadá v tvorivých rozhovoroch s režisérom, prípadne s celým realizačným tímom. Pre lepšie pochopenie situácií, ktoré má pohybovo naplniť potrebuje dramaturgický výklad a režijnú koncepciu, ktoré jej odkryjú režijný zámer a poukážu na miesta, kde je jej pomoc očakávaná. Často však sama prichádza s nápadom, kde dokáže

3 ZAHORÁKOVÁ, E.: VŠMU, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 24. 06. 2016

4 ZAHORÁKOVÁ, E.: VŠMU, Bratislava. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 24. 06. 2016

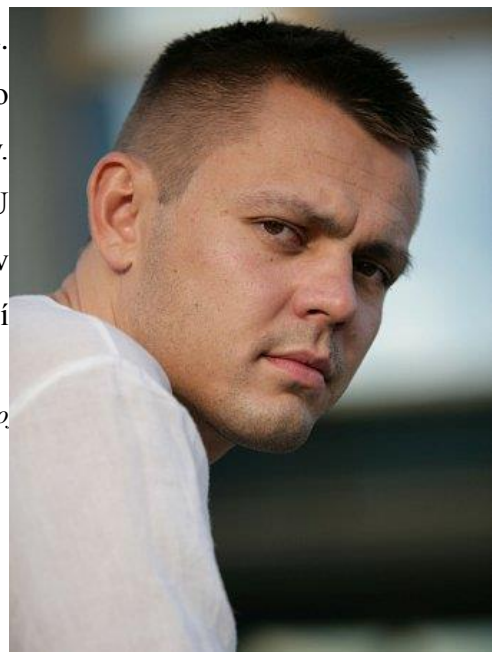
danú situáciu podporiť pohybovým prejavom. Pri samotnej tvorbe dokáže myslieť aj na ostatné inscenačné postupy, preto konzultuje dispozície scénickej výpravy aj so scénickým a kostýmovým výtvarníkom. Získané informácie potom pretaví do spôsobu pohybu herca či jednotlivých choreografií so zreteľom na možnosti divadelnej scény obmedzujúcej pohyb v hracom priestore, alebo na kostýmové dispozície, ktoré už konkrétne ovplyvňujú, mnohokrát negatívne, možnosti vlastného pohybu umelca. Spomínaným dialógom v rámci realizačného tímu dokáže predchádzať možným konfliktom, ktoré tvorivý proces prináša, a ktoré sa často prejavia až v posledných fázach inscenačného procesu.

Aj preto rada spolupracuje s už overenými partnermi z radov režisérov, výtvarníkov, hudobníkov, no najmä z radov performerov, ktorých sa jej práca bytostne dotýka. Vie, čo môže očakávať a ihneď dokáže zaujať postoje k spoločnej tvorbe. Rýchlo dokáže zvoliť metódu spolupráce a inscenovania, ktorá tak bude najefektívnejšia pre výsledok daného diela. Neodmieta však ani spoluprácu s novými partnermi, či súbormi, napriek tomu, že inscenačnú istotu v podobe známeho kolektívu víta ako pevný základ. Verí však, že noví ľudia vždy prinesú čerstvú inšpiráciu a nové impulzy, ktoré aj ju dokážu posúvať v už overených pracovných postupoch. Preto je jej práca cenená na akademickej pôde rovnako vysoko ako v profesionálnych divadelných, televíznych či filmových produkciách. Dokáže vyťažiť zo situácie a umelca to najlepšie práve jej vlastnou empatiou a systematickou prácou, čím posúva svoj tvorivý vplyv na métu profesionálneho ľudského umeleckého chápania, využívajúc svoje schopnosti k pretaveniu požadovaného, prenášajúc to cez vlastné inšpiračné zdroje k hodnotnému umeleckému obrazu.

Inšpirácia pre ňu znamená: „Vnuknutie zhora. Podnet, nápad, ktorý človeka rozhybe a prinúti k ďalšej práci. Podnet, že idem niečo robiť.“⁵

Mgr. art. Viliam Dočolomanský

Od svojich detských čias inklinoval k hudbe. Ako stredoškolač založil svoj prvý súbor pohybového divadla a bol spoluzakladateľom jazzovej kapely. Činohernú réžiu vyštudoval na Brnianskom JAMU a neskôr absolvoval doktorandské štúdium na DAMU v Prahe u prof. Jaroslava Vostrého. Po ukončení štúdií



5 ZAHORÁKOVÁ, E.: VŠMU, Bratislava. *Inšpiračné zdroje komunikácia*. 24. 06. 2016

v Brne pracoval ako hosťujúci režisér v niekoľkých divadlách v Čechách a na Slovensku. V roku 2001 začal pracovať na svojom prvom nezávislom projekte, ktorým bol scénický výskum v Španielskej Andalúzii. Na základe tohto výskumu sa v roku 2002 sformovalo Medzinárodné divadelné štúdio, *Farma v jeskyni*. „Súbor Farma v jeskyni sa etabloval ako moderné laboratórium pre performerov, pracujúcich na hranici žánrov „tzv. fyzického“, tanečného a hudobného divadla.“⁶ Viliam Dočolomanský vedie divadelné dielne a prednáša nie len v Európe, ale aj vo svete (napr. Tisch School v New Yorku, Kongres Ecum v Brazílii), je autorom niekoľkých medzinárodných projektov. Je autorom, či spoluautorom hudby in-scenácií Farmy v jeskyni. Spolu so svojim súborom je držiteľom Európskeho ocenenia New European realities, troch ocenení z divadelného festivalu v Edinburgu: Total Theatre Award, A Fringe First Award, A Herald Angel Award, ale aj mnohých ďalších: The Grand Prix Golden Laurel Wreath Award, Hlavná cena Alfréda Radoka atď.

Viliam Dočolomanský čerpá inšpiráciu najmä zo svojich výskumov, ktoré mu pomáhajú priblížiť a spoznávať skúmanú problematiku do najmenších detailov. Jeho vnímanie javiskového pohybu nezahŕňa pohyb ako samostatný výrazový prostriedok, ale ako odozvu vibrácie - akustickej alebo situačnej, ktorú mu poskytuje inscenovaná problematika, či vyvolaná emócia vychádzajúca ako výsledok bádaného javu. Nehľadá pohyb, ktorý opisuje, ani nekopíruje časti jeho výskumov, no transformuje pohybové prostriedky a koncentruje ich do výsledného tvaru za účelom priblížiť ho percipientovi ako súčasť inscenačnej polyfónie hudby, slova, pohybu, ale aj scénického zobrazenia či samotnej výpravy konkrétnej inscenácie. Ako režisér tak nehľadá inšpiráciu v samotnom pohybe. Nekladie pohyb na prvé miesto svojich inscenačných postupov, aj keď sa predstavenia Farmy v jeskyni prejavujú vo väčšej miere ako pohybové divadlo.

Jeho inšpiračné zdroje prichádzajú v celkoch, v obrazoch, či skôr v zvukoch, ktoré potom analyzuje. Nie však na teoretickej báze ako sme na to zvyknutí pri klasických inscenačných postupoch kamenných divadiel, ale prácou v priestore, kde hľadá a skúma fyzické aj psychické vibrácie, aby tak našiel vhodný pohybový výraz, či vzorec, ktorý bude smerodajný pre jeho performeru, či pre celé inscenované dielo. V divadelnej tvorbe V. Dočolomanského, či skôr v určení pomenovania jej prezentácie sa schválne vyhneme termínu divadelná inscenácia, ktorému sa sám vyhýba, pretože on sám „nepovažuje inscenáciu za hotový artefakt,

6 [cit. 2017-02-06] Dostupné na internete: <http://farminthecave.com/view/viliam-docolomansky-curriculum-vitae-1358245298>

ale za ustavičný proces menlivosti v konkrétne realizovanom predstavení (za účasti publika – v recepcnej účasti s ním).⁷

Vlastnými slovami hovorí o inšpirácii takto: „Pre mňa znamená inšpirácia požehnaný stav mysle, kedy nie som rušený zbytočnými neurotickými myšlienkovými pochodmi, ktoré sa bežne v mysli odohrávajú. Je to nejaký stav, v ktorom verím, že prenikáme všetci, ktorí tú inšpiráciu zažijú do možno ešte inej dimenzie alebo možno do iného než bežného vnímania reality.“⁸ Chápe tak svoju osobnosť, ale aj osobu umelca všeobecne ako „senzibila“, ktorý je schopný vycítiť problém, ktorý je ochotný a schopný preskúmať do takej miery, aby o ňom dokázal referovať prostredníctvom svojho umeleckého výkonu. Ten je výsledkom dlhodobého bádania vytýčeného javu a následného spracovania získaných poznatkov. Jeho performerí sú zároveň realizátori výskumu a tým pádom sa stávajú i spolutvorcovia celej výslednej javiskovej formy, do ktorej sú oni sami priamo zaangażovaní. Avšak tým, že nie sú exaktne informovaný v danej oblasti, dokážu vycítiť isté podložia problému mnohokrát slobodnejšie, trefnejšie a presnejšie ako vedeckí pracovníci v danej oblasti. Práca na výslednom javiskovom diele nepatrí teda do rúk jediného človeka, keďže sa výskumu zúčastňujú skupinovo a rovnako skupinovo sa potom získané poznatky spracovávajú. Konečné rozhodnutia a selekcia empírií, rovnako ako tvar, ktorým súbor prezentuje nadobudnuté poznatky či zručnosti je už v rukách režiséra. Ten je jedným z pilierov inscenácie, ktorý danú problematiku rozhodol skúmať a konkrétny výskum potom zoradiť do výsledného inscenačného tvaru. Inšpiráciu však nevyhľadáva účelovo. „Vždy to je väčšinou tak, že to odniekiaľ príde samé, skôr intuitívne. Veľa krát hovorím, že my si tie témy nevyhľadávame alebo ja tie témy nevyhľadávam, ale že tá téma vyhľadá mňa.“⁹

Skúmaním tvorby a inscenačných postupov V. Dočolomanského sme zistili, že ním najvyhľadávanějšía je akustická inšpirácia. Je preňho najprioritnejšou cestou - cestou cez zvuk, cez akustiku, cez vibráciu. Na základe hudby dešifruje priestor i všetky ostatné zložky, s ktorými pracuje. Sám sa označuje za akustický typ človeka alebo typ človeka, ktorý vníma realitu primárne akusticky. Rovnako o ňom píše vo svojej monografii M. Ballay: „Netvoril pritom sociálne, politické, dokumentárne divadlo, etnodivadlo ani divadlo minoritných subkultúr. Z minima autentickej kultúry vytvoril opusy – odrazením sa najmä od rytmicko-

7 BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 178.

8 DOČOLOMANSKÝ, V.: *Farma v jeskyni*, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

9 DOČOLOMANSKÝ, V.: *Farma v jeskyni*, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

hudobných koreňov.“¹⁰ Práve staré korene a rituály tvoria najširšiu tvorivú inšpiračnú základňu V. Dočolomanského. Jeho základným vnímaním pohybu je vibrácia, ktorá daný pohyb rozoznáva, či skôr vyvoláva a ktorú potom následne rozvíja na základe rytmickej artikulácie, ktorá veľmi presne určuje naratívum inscenovanej situácie. Jednotlivé pohyby, či výstupy tak skladá ako hudobnú kompozíciu, ktorá je daným rytmickým naratívom veľmi presne určená. Je presvedčený, že každý jedinec má v sebe potrebný rytmus, a ten zablokuje v priebehu dospievania prostredie jedinca. „Ja som presvedčený, že všetky novorodiatka majú precízny zmysel pre rytmus a som presvedčený, že aj precízny zmysel pre intonovanie alebo precízny zmysel pre prirodzený pohyb. My to všetko vlastne máme a ono sa to zablokuje socializáciou, výchovou v školách atď.“¹¹ Tu už dokonca vidíme jeho názor na vývin rytmu a pohybu jedinca, pričom badáme paralelu jeho názorov s M. Feldenkraisom, ktorého metóda výučby pohybu rovnako vychádza z pohybu batol'at'a objavujúceho svoje možnosti a pohybové vzorce.

Aj vo výskume a tvorbe V. Dočolomanského dochádza k podobnej postupnosti. Najprv k zabúdaniu a odúčaniu pohybových stereotypov, ktorými jeho performer disponujú. Týmto postupom prechádza každý performer - tanečník i herec, ktorý s ním nadviaže spoluprácu. Napriek tomu ho v úvode najviac zaujíma osobnosť a prirodzená danosť adepta budúcej spoločnej tvorby. Niečo, čo ho dokáže ako autora, režiséra a riaditeľa na človeku zaujať. Počas tréningov a workshopov potom vytvárajú spoločný pohybový slovník, v rámci ktorého dokáže na performeru preniesť samotný pohyb a dynamiku, ktorú v ňom cíti. Tretím krokom výskumu je dostať sa do „dobrovoľnej dezorientácie, v ktorej je performer konfrontovaný s témou alebo s kultúrou o ktorej nič nevie a je mu cudzia. To je ten druh dobrovoľnej dezorientácie, kedy on musí opustiť určité klišé a zvyky, ktoré má. To ho núti hľadať úplne inú mapu!“¹² Protagonista je tak ovplyvnený fyzicky aj psychicky, pričom konečný vplyv vzájomnej skupinovej tvorby pôsobí obojstranne od režiséra v performerovi a naopak. Ide teda aj o vzájomné inšpirovanie sa v procese tvorby, kedy sú všetky tvorivé časti daného diela úzko späté vidinou úspešnej prezentácie bádaneho javu. Všetko sa deje v procese, ktorý absolvuje so svojim súborom. On ovplyvňuje súbor ako celok, ale aj jednotlivých protagonistov osobitne a oni ovplyvňujú jeho tvorivý aparát. Po viac než 10tich rokoch vzájomného pôsobenia hovoria už s istotou o spoločnom charakteristickom jazyku v pohybe, kedy pri zhlad-

10 BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 179.

11 DOČOLOMANSKÝ, V.: *Farma v jeskyni*, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

12 DOČOLOMANSKÝ, V.: *Farma v jeskyni*, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

nutí prvej minúty predstavenia môžu diváci s určitosťou povedať, že ide o predstavenie divadla Farma v jeskyni.

Ďalším použitým inšpirátorom v tvorbe V. Dočolomanského a jeho súboru je kinetická inšpirácia. Pri niektorých svojich výskumoch sa totiž nechal priamo inšpirovať pohybom aj tancom. Už pri prvej, vyššie spomínanej výprave do Andalúzie priamo sledoval býčí zápas, dokonca sa spolu so svojou skupinou zúčastnili tréningu v škole pre toreadorov v Rondo (Escuela Tarina), čo zmenilo nie len fyzické vnímanie aktu zápasu býka s človekom, ale umožnilo to aj bližšie preniknúť k psychickým pochodom oboch zúčastnených strán tohto zápasu. Na rovnakej výprave, ale nie len tam, skúmali miestny folklór (v Andalúzii napr. flamengo). Jeho kolorit, dynamiku, výbušnosť. Takto poučený tradíciou a inšpirovaný možnosťou jej prenosu do divadelnej podoby, infiltrovali získané skúsenosti do vlastného tréningu a po dokonalom osvojení danej pohybovej mapy pristúpili k jej transformácii v rámci potrebnej javiskovej formy. „Režisér opísal ich pragmatický zreteľ tesne po výskumoch: «...po návrate sme pracovali niekedy zvlášť na pohybe rúk a nôh a až potom sme sa zamerali na koordináciu celého tela. Paralelne s pohybom je potrebné uskutočňovať vizualizáciu na bytostne telesnej úrovni.»¹³ Hovoríme o kinetických inšpirátoroch, keďže najprv boli skopírované potrebné pohybové vzorce a až po ich absolútnom zvládnutí pristúpili performer k ich úprave pre javisko. Aj to prebiehalo v rámci tvorivého plánu, ktorý si vytýčili, resp. ktorý im autor daného produktu predpísal. Takýmto spôsobom rozvíjajú napr. prácu s fyzickými kvalitami. Ďalší charakteristický znak pre tvorbu je „určitá polyfoničnosť a zafokusovanosť častí tela. Každý pohyb musí obsiahnuť všetko to, čo chceme zaartikulovať. Tak musia performer dokázať povedať jednou dľaňou to, čo dokážu urobiť celým telom a naopak musia do tela dostať všetko, čo dokáže vypovedať gesto jedinej dlane.“¹⁴

V svojej tvorbe pristupuje V. Dočolomanský k mnohým atypickým pracovným postupom. Jedným z nich je aj improvizácia, ktorej necháva priestor aj vo výsledných javiskových tvaroch. V procese skúšania improvizácia „tvorí samotný most, ktorým sa herec dostáva z polohy skúšania k autonómnej hravej tvorivosti. Každý herec si vytvára originálny jazyk v súlade s výrazovými možnosťami svojho tela, charakterom a svojou osobnou témou.“¹⁵ V samotnom výsledku to však nie je javisková anarchia, ani improvizácia na akú sme v bežnej divadelnej praxi zvyknutí. „K tej improvizácii - my veľmi presne a striktne fixujeme

13 BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 22.

14 DOČOLOMANSKÝ, V.: *Farma v jeskyni*, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

15 BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 236-237

jednak tvar pohybu, jeho intenciu, jeho rytmus, jeho dynamiku. Keď už predstavenie beží, má performer tak hustú sieť koncentrácie a pozornosti, že keď urobí jeden akcent o trošku skôr alebo o trošku neskôr, je to obrovská zmena pre ostatných, ktorí na to reagujú.¹⁶ Aby mohli v rámci improvizácie primerane reagovať je potrebné dokonale zvládnuť používanú techniku a rozumieť inscenačnému tvaru, ktorý režisér predpísal. Počnúc podtextami, pokračujúc temporytmom inscenácie a končiac dokonalým poznaním scénografie. Improvizovať môže iba ten, kto má dokonale zvládnutú techniku, remeslo - pozná ho a rozumie mu. „Improvizácia, to je vlastne tanec na hrane. A my si tú hranu veľmi presne uvedomujeme a veľmi neúprosne s ňou narábame. Keď je to len tak, akože zafixované, zbežne, priebežne, tak i tá koncentrácia performerera je nestála, plytká, je veľmi všeobecná.“¹⁷ Preto uprednostňuje V. Dočolomanský prácu s vlastným súborom - s ľuďmi, ktorí už pochopili prečo a kam smeruje.

Samotnú pedagogickú činnosť V. Dočolomanského rozdelíme na dve časti:

a.) workshopy

b.) tréning vlastného súboru

Workshopy sú väčšinou vedené viacerými členmi divadelného súboru. V prvej fáze sa adepti pokúšajú preniknúť do spôsobu myslenia a tréningu Farmy v jeskyni, čo je zložité, keďže pracujú veľmi intenzívne so skupinovou dynamikou. Až neskôr sa dostávajú k individuálnej práci, tzv. one-to-one. Tá je už pre Dočolomanského ako režiséra zaujímavejšou, pretože rád pracuje s individualitou performerera. „Pre mňa je dôležitá individualita, ale zároveň aj schopnosť ju objaviť a zároveň ju úplne stratiť v skupine. Obidve tieto vlastnosti sú veľmi dôležité.“¹⁸

Tréning interného súboru obsahuje niekoľko zostáv, ktoré sa stále dopĺňajú a reformujú podľa aktuálnych potrieb performerov. Vytvárajú rad cvičení, ktoré rozvíjajú počas dlhodobej existencie Farmy v jeskyni fyzickú, rytmickú, hlasovú a akrobatickú prípravu hercov. Sám Dočolomanský však upozorňuje na nemožnosť vytvorenia univerzálnej ideálnej tréningovej zostavy, preto sa jednotlivé cvičenia prispôbujú skúmanému pri-

16 DOČOLOMANSKÝ. V.: Farma v jeskyni, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

17 DOČOLOMANSKÝ. V.: Farma v jeskyni, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

18 DOČOLOMANSKÝ. V.: Farma v jeskyni, Praha. *Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi*. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

pravovanému projektu. „Viaceré druhy rozvíjaných a praktizovaných tréningov majú spoločného menovateľa: zbaviť sa všetkého, čo prekáža toku energie.“¹⁹

Základné elementy fyzického tréningu opísala členka súboru, E. Vavříková: uzemnenie, segmentácia, individuálny tréning, leader a slave, vyvažovanie, stena ako partner, hlasový tréning, rytmus a improvizácia. Pod pojmom uzemnenie rozumieme fixáciu k podlahe, stabilné postavenie na podlahe, ktorá šíri energiu pohybu. Segmentácie je rozohrievanie častí tela, ich rozcvičovanie so súčasným uvedomovaním si jednotlivých polôh daných segmentov, zároveň ich vzťah k partnerovi, priestoru či iným častiam tela. Individuálny tréning obsahuje cvičenie rozvíjajúce fyzické danosti herca. Leader a slave je jedným z cvičení, pomocou ktorých sa vzbudzuje dôvera a citlivosť na hereckého partnera. Vyvažovanie je rad ďalších cvičení, pri ktorých sa získava dôvera v partnera, avšak v intímnejšom pomere, v ktorom je nevyhnutná absolútna dôvera v partnera. Stena ako partner slúži na zlepšenie individuálnej aj partnerskej techniky, pričom je daná stena napr. prekážkou, partnerom, oporou, či nebezpečím. Hlasový tréning napomáha hľadaniu a rozvoju rezonátorov, rovnako schopnostiam využitia hlasového aparátu pri fyzickej činnosti.²⁰

Rytmus je neoddeliteľnou súčasťou všetkých diel V. Dočolomanského, no nie iba preto je rozvoj cítenia rytmu a práca s ním súčasťou základných cvičení tréningu divadla Farma v jeskyni. Rytmus je „zdroj účinnosti inscenácií Farmy, aj ich kompozičný princíp. Dočolomanský cíti svet v rytmoch a vníma jeho výzvy z ozvien i nepatrných vibrácií. Príbeh sa mu vynára z rozdielov znenia a tepu situácie, z kvalít harmónie, z kontrapunktu, v prienikoch motívov. On rytmom začína, ním chápe dianie, používa jeho hybné sily. Nejde ale len o pohyb. Vnútorňý rytmus mení aj nehybnosť či ticho, naplňa ich životom aj keď sa nič nedeje.“²¹

19 BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 231.

20 BALLAY, Miroslav. *Farma v jeskyni*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. s. 233-239

21 *TANEČNÍ ZÓNA*. Zodp. red. V. Hulec. Č. 04. Praha: Sdružení pro podporu vydávání revue současného tance, 2014. s. 29. Preložil Daniel Straka.

BIBLIOGRAFIA

monografie, zborníky:

BALLAY, Miroslav. Farma v jeskyni. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2012. 313 s. ISBN 978-80-558-0169-8

články v periodikách:

TANEČNÍ ZÓNA. Zodp. red. V. Hulec. Č. 04. Praha: Sdružení pro podporu vydávání revue současného tance, 2014. 167 s. ISSN 1213-3450

internetové zdroje:

<http://farminthecave.com/view/viliam-docolomansky-curriculum-vitae-1358245298>

osobná komunikácia:

DOČOLOMANSKÝ. Viliam: Farma v jeskyni, Praha. Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi. Osobná komunikácia. 13. 06. 2016

ZAHORÁKOVÁ. Elena: VŠMU, Bratislava. Inšpiračné zdroje v pedagogickej a umeleckej praxi. Osobná komunikácia. 24. 06. 2016

Prozaickosť udalostí v živote Petra Karvaša

(téma dizertačnej práce: Peter Karvaš – teória dramaturgie a scénického umenia)

Mgr. Milan Zvada

„Stará pravda: do portrétov, ktoré maľovali starí majstri, vždy vklázlo čosi z čít samých maliarov. A do úvah spisovateľov o umení, a to aj do tých, ktoré chcú mať programovo všeobecnú platnosť, vždy vklázne čosi z ich najosobnejšieho kréda. Maľujúc iného, maľujeme tak trochu i seba, uvažujúc o samých princípoch umenia – ak len nie sme odľudštenými a mechanicky teroretizujúcimi mašinami – narazíme vždy na vlastné princípy, na vlastné „zbožné želania“. Ako v mnohých iných veciach ani v tomto ohľade Peter Karvaš nie je výnimkou.“²²

Pochopiť osobné motívy a občianske postoje Petra Karvaša vyžaduje nielen analýzu jeho mnohorakého pôsobenia na poli kultúrnej politiky, umeleckej tvorby, verejného i osobného života, ale tiež analýzu, a čo možno najobjektívnejšiu interpretáciu historických udalostí, ktoré ich formovali. K tomu nám dopomôže premisa, že historická narácia v postmodernej dobe je tiež len literatúrou, avšak nie tak celkom. Je literatúrou len potiaľ, pokiaľ sme si vedomí slobody, ktorú máme pri selekcii hodnoverných zdrojov a inšpirácií k formulovaniu ideových téz a súdov nad osudmi jednotlivcov či celých národov.

Z uvedeného vyplýva, že intelektuálny a umelecký prínos Petra Karvaša vyžaduje v prvom rade pochopiť široké súvislosti v napätej spoločenskej atmosfére 50-tych a 60-tych rokov minulého storočia v Československu a následné roky normalizácie vedúce k Nežnej revolúcii. Je dôležité uvedomiť si, akým spôsobom fungovali dostupné informačné prostriedky, a aký bol ich celospoločenský dopad (okrem rozhlasu a televízie ide najmä o záznamy zo zasadnutí kultúrnej obce a zväzov ako aj politických predstaviteľov vtedajšej doby – rezolúcie, články v umeleckých časopisoch a literárne dedičstvo zakázaných i oficiálnych autorov). Tieto všetky nám spoločne poskytujú materiál k tvorbe historickej narácie (zloženej z interpretácií dejinných udalostí), ktoré, dúfajme, nakoniec povedú k lepšiemu pochopeniu súčasnosti s jej spoločenskou atmosférou v krajinách Európy, hlásiacich sa k

22 FELIX, J.: *Literárne križovatky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991, 92-93.

demokracii. Zdá sa, že takýto „neteatrologický“, avšak implicitne „prozaický“ aspekt výskumu Karvašovho diela mu zároveň dodáva nadčasovú platnosť. Biografia Petra Karvaša akoby sa odvíjala vo vzťahu k jeho bibliografii a naopak.

Uvedené 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 zdá sa, že paralely k nim nachádzame aj dnes. Stopy minulosti v prepojení na súčasnosť je možné rozpoznať v mnohých Karvašových drámach, no zaujímavá je tiež spojitosť medzi jeho prozaickými postavami, občianskymi postojmi a vlastnými životnými situáciami.

Okrem mesta Banská Bystrica však v Karvašovej tvorbe často rezonujú aj iné osobné a spoločenské udalosti, ktoré jeho život ovplyvnili, a ktoré je potrebné brať do úvahy, ak chceme získať jeho plastickejší portrét. Najprv to bolo rasové prenasledovanie (1939-1945); potom pracovný tábor; poprava rodičov v Nemeckej na jar 1945; aktívna účasť v SNP a ukrývanie sa v horách; spomínané 50-te a 60-te roky s polemikami na najvyššej štátnej úrovni²³ – záujem moci obzvlášť vyvolal jeho diskusný príspevok z roku 1966 (*Otvorené otázky*). Následne prišla Pražská jar; vpád vojsk Varšavskej zmluvy do ČSSR (1968); samovražda osemnásťročného syna; vylúčenie zo Zväzu slovenských spisovateľov (1972) a z VŠMU (1974). V roku 1977 to bola *Charta*, ktorú nepodpísal, no v zápätí, ocitol sa medzi tromi zo 40 vylúčených spisovateľov, ktorí podpísali *Antichartu*.²⁴

Témy a udalosti Karvašovho života a dejín sa v rôznych momentoch prekrývajú, inokedy porušujú chronológiu času a priebežujú paralelne. Avšak skôr než suchá papierová biografia je kľúčom k pochopeniu jeho osudu vlastná preživšia tvorba. V prípade Karvaša to platí aj preto, lebo v slovenskom kontexte vyčnieva ako nadmieru činorodý človek. Svojou tvorbou doslova kamufluje vlastný život, a robí tak pomocou alegórie, metafory či satiry, skrátka – pre istotu vždy „nepomenúva veci pravým menom“.

Karvaš v jednom z rozhovorov svoj pohľad na tvorbu vykresľuje takto: „Pokiaľ ide o rôznorodosť mojej roboty, nazdávam sa, že to nemusí nevyhnutne viesť k 'roztrieštenosti'“

23 KARVAŠOVÁ, E.: *Komentovaný rozhovor, Príloha I.*

24 Okrem Karvaša to boli Ťažký a Bžoch. Hana Ponická v *Lukavických zápiskoch* opisuje stretnutie s Ladislavom Ťažkým. Bolo to cestou na zasadnutie komisie pre úpravu materiálov do protokolu z 3. zjazdu slovenských spisovateľov – Ponickéj dávali niekoľkokrát šancu upraviť alebo verejne odvolať svoj diskusný príspevok (známy ako „slovenská charta“), v ktorom sa zastala vylúčených spisovateľov a poukázala na režimové praktiky. Vtedy ju Ťažký poprosil, aby komisii odkázala, že i on ako vylúčený súhlasí s tým, čo v príspevku napísala, „lebo je naozaj plno nezobratých úrod v šuplíkoch vylúčených slovenských spisovateľov; – a hlavne to im povedz, – doložil po chvíli, – že načo som aj rezolúciu podpísal? Sľúbili mi za to, že mi zase budú vydávať knihy, a nič, nik ma odvtedy nevolal a nič mi nepovedal, sľuby márne hlúby, už aj banujem, že som rezolúciu proti Charte podpísal, hanbím sa pred sebou... veru by som to nebol podpísal, ale vtedy som ešte nevedel, čo tá Charta je, veru už aj Karvaš ľutuje, a jeho žena s plačom chodí po meste, že jej muž svoje meno takto zhodil, nie dost, že jeho hry už nehrajú, knihy mu prestali vydávať, ešte i hrdosť mu zoberú...“ (PONICKÁ, H.: *Lukavické zápisky*. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1989, s. 113-114.)

diela. Striedanie typov práce, ich druhov a žánrov môže byť aj istým odpočinkom a úľavou. To preto si od sústredenej teoretickej práce oddýchnem pri causeriách a humoreskách, od drámy pri próze, od eseje pri poviedke alebo pri novinárčení...“²⁵ V zápätí dodáva: „Osobne si mnohostrannosť mimoriadne cením, hodnotím napríklad vysoko, že básnik Ján Kostra výborne maloval, že vedec a literát Ján Boor krásne hrá na klavíri, že maľujú a kreslia herci Karol Zachar, František Zvarík, Julio Satinský atď. Je to „trieštenie záujmov“? Nie, skôr výron talentu. Tým všetkým nechcem povedať, že sa špecializáciou na jediný umelecký druh, žáner, typus nedá skôr docieľiť dokonalosť výrazu a hĺbka výpovede. No neklamnou známkou talentu býva často jeho košatosť a univerzalita – jednostrannosť vedie iba k virtuozite.“²⁶

Literárny kritik Pavol Števček túto mnohorakosť Karvašových aktivít dôsledne sumarizuje, keď píše: „Uplatňoval sa, ako je známo, hneď od začiatku, od študentských gymnaziálnych rokov čo najširšie a najmnohostrannejšie: stal sa postupne reportérom, novinárom, publicistom, kritikom; prozaikom a pôvodcom románov, noviel, poviedok, črt, fejtónov, tvarov a foriem takmer všetkých žánrov, aké poetika prózy zahŕňa aj nezahŕňa; umenovedcom, v tom menovite teatrológom, čo svojimi naskrze pôvodnými a originálnymi výskumami dodnes prevyšuje aj diela vytvorené na báze profesionálnej kabinetnej vedy o divadelnom umení. Ešte stihol byť, popritom a navyše, aj redaktorom, scenáristom, dramaturgom, vysokoškolským pedagógom v hodnosti docenta, výskumným pracovníkom vo vedeckom ústave, ba pomedzi to, či vlastne najskôr, aj robotníkom, fotografom, úradníkom. Najzákladnejším, doslova určujúcim zážitkom na životných cestách Petra Karvaša boli však povstalecké bojové polia, kde dozrel a dospel takrečeno razom, vo vzopnutom historickom čase, preto osudovo, z literárneho hľadiska prazážitkovo“.²⁷

Mnohí ostatní kritici a teoretici však zabúdajú, že Karvaš bol aj výborným hudobníkom – improvizátorom na piáne. V metaforickom zmysle slova to bola práve improvizácia, ktorá neraz sprevádzala jeho život a konanie, pomáhala mu, ale aj škodila. Sám vo svojich vyjadreniach používal hudobné tvaroslovie pomerne často.²⁸ Metafora improvizácie preto vďačne

25 KARVAŠ, P.; HAUZER, R.: *Prirodzená mnohostrannosť. Rozhovor s Petrom Karvašom*. SME, 19.11. 1994.

26 *Ibid.*

27 ŠTEVČEK, P.: *Oslovenie*. In: *Podľa vzoru človek*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 2002, s. 24.

28 Ako príklad uvádzame: „Ak som hovoril o tendenciách utilitárne využívať historické zisky povstania, mal som na myslí jeho zužovanie na istý výkon, na akési... poriadkumilovné splňanie istej vopred stanovenej... a rutinou preverenej politickej úlohy v tom najužšom zmysle slova: **na jedinú melódiu bez akejkoľvek zložitej inštrumentácie**, tak výsostne vlastnej národným revolúciám. Povstanie má svoju **kontrapunktickú symfoničnosť**...“ alebo na inom mieste slovné spojenie „**politicko-morálna tónina**“, kým úvahu o oslavách SNP ironicky zakončuje vetami: „Veď jubilujeme, veď slávime: nepatria obavy a starosti, pochybnosti a úzkosti do súkromia nocí bez spánku a zásuviek bez dna...? No ak sme sa dačo naučili za posledné roky, nuž to, že vari nieto väčšieho bremena ako spoluzodpovednosť za premlčané; iba preto voľba medzi bezbolestným

poslúži nielen na pochopenie Karvašovej životnej „dramatiky“, ale najmä na pochopenie života celej jednej generácie disidentov či násilne umlčaných.

Karvašova dramatická a prozaická tvorba však nevychádza výlučne z opisu životnej reality – čitateľ má niekedy pocit, že realita je zámerne rozpustená pod hladinou literárnej fikcie, ktorá je ňou formovaná podľa prevládajúcich poveternostných podmienok – ale na pozadí vykonštruovaných situácií vedie k reflexii otázok hrdinstva, morálky, osobnej zodpovednosti či zneužívania moci. Karvaš dejinné udalosti využíva na skúmanie hlbších ľudských problémov, ktoré stoja nad nimi. Často používa hyperbolu a grotesku. Kým niektoré realistické dramatické situácie hraničia s absurditou, iné sú zámernou alegóriou na rozporuplnú spoločenskú realitu a vnútorné zápasy jednotlivcov v nej. 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; veril v jej spoločenský dopad a cez svoje postavy takmer vždy uvažoval aj ako konkrétny žijúci človek – autor.

Karvašove uvažovanie – vo forme komentárov, polemík, diskusných príspevkov počas zasadaní (bol členom rôznych komisií a zväzov), vyjadrení v literárnych časopisoch a novinách – ho na verejnosti (a najmä – v politických kruhoch), „preslávilo“ ako intelektuála, ktorého samotné myšlienky môžu byť oficiálne nežiadúce. Bol priekopníkom viacrozmerných obzorov a perspektív; hovoril len vtedy, keď mal čo povedať; a vždy dokázal „udrieť klinec po hlavičke.“²⁹ Priam z povinnosti mapoval hrboľaté aj ploché terény spoločenskej a politickej reality, pričom využíval konzekventnú logiku a racionálne argumenty.

Nie náhodou tento jeho „spôsob existencie“ prozaicky pripomína *parkour* – pre niekoho životný štýl, pre iného športová disciplína či „bojové umenie bez boja“³⁰. Karvašov

spomínaním na povstaleckú Bystricu, na Krížnu, Kľačany alebo Dúbravu a medzi týmito riadkami, ani nie prívetivými, ani nie príjemnými, **do orchestra všeobecného jasotu** nepasujúcimi, padla na posledné“ (KARVAŠ, P.: *Poznámky neslávnostné*. In: KRNO, M.; ŠTEVČEK, P.: *Konfrontácia*. Bratislava : Smena, 1968, s. 150-156.)

29 KARVAŠOVÁ, E.: *Komentovaný rozhovor, Príloha I*.

30 *Parkour* je formou fyzického tréningu, ktorý sa vyvinul z vojenského tréningu prekonávania prekážok. *Parkouristi* sa snažia dostať z jedného bodu do druhého v členitom prostredí bez pomôcok čo najefektívnejším spôsobom. *Parkour* zahŕňa beh, lezenie, šplhanie, skákanie, rolovanie a ďalšie pohyby, ktoré je vhodné použiť pre danú situáciu na prekonanie prekážky. Trénuje sa resp. praktizuje individuálne alebo kolektívne, zvyčajne v mestskom prostredí. Táto aktivita vyžaduje schopnosť vnímať dané prostredie vždy novým spôsobom a vedieť sa v ňom pohybovať – navigovať sám seba v každom smere – hore, dole, z boku, okolo či cez. Tí, čo ho nepraktizujú, len ťažko preniknú do jedinečnosti tohto „športu“ – filozofia *parkouru* súvisí predovšetkým s istým „typom slobody“ či „vyjadrenia“; *parkour* skôr charakterizuje „stav mysle“ než konkrétna činnosť. Je o prekonávaní a prispôbovaní sa mentálnym a emocionálnym prekážkam ako aj fyzickým bariéram. *Parkourista* Dylan Baker hovorí, že „*parkour* dokonca ovplyvňuje myšlienkové pochody človeka tým, že mu zvyšuje sebedomie a schopnosť kriticky myslieť, čo vedie k ľahšiemu prekonávaniu každodenných fyzických a mentálnych prekážok“.

životný *parkour* je formou improvizácie, ktorej pravidlá sú objektívne určované prostredím, no subjektívne ide o neustále prekonávanie samého seba a svojich možností – hľadanie cesty odtiaľ, kde iní položili prekážku.

Iná zhoda okolností hovorí o tom, že aj Karvašova vnučka Perla – dcéra jeho syna Martina a absolventka scenáristiky – je vášnivou *skateboardistkou* a má „hlavu po Petrovi.“³¹ Ved' nakoniec – život každého závisí od rôznych druhov dobrodružnej povahy. Nezáleží na tom, čo sa stane, ale ako sa človek k udalostiam postaví. Veci sa predsa dejú nevyhnutne aj bez toho, aby v nich niekto hľadal prozaickosť.

1.1 *Genius loci*: Banská Bystrica

Význam Banskej Bystrice ako miesta udalostí, ktorých historický dopad presahuje geografické súvislosti, sa v Karvašovej životnej dráhe zrkadlí raz viac, inokedy menej intenzívne. Narodil sa tu dňa 25. apríla 1920 ako vnuk slávneho maliara Dominika Skuteckého, a to v dome, ktorý si jeho starý otec sám navrhol, a ktorého umelecké predstavy do stavby vily pretlmočil banskobystrický staviteľ Adolf Holesch. Po smrti maliara žila v dome jeho dcéra Karola s manželom Ferdinandom a jediným synom Petrom Karvašom. Počas druhej svetovej vojny bola rodina vyvraždená, vila vyplienená a usídlilo sa v nej gestapo. Po vojne v nej žila rodina Bellušovcov, počas normalizácie slúžila ako sídlo administratívy uhoľných skladov. Od roku 1994 v nej sídli stála výstava o Dominikovi Skuteckom.

Otec Ferdinand Karvaš bol známy židovský lekár; od Tisa – prezidenta klérofašistického Slovenského štátu – mal dočasne udelenú výnimku. Tá mu však do skončenia druhej svetovej vojny nepomohla. 4. januára roku 1945 ho spolu s manželkou Karolou popravili vo vápenke v Nemeckej. Počas vojny „zásoboval inú partizánsku jednotku liekmi a informáciami. Udal ho ktorýsi jeho dobre ošetrený pacient z nedaľekej Sásovej ako človeka nevhodného pôvodu.“³²

V Banskej Bystrici získal Peter Karvaš kvalitné základy vzdelania. Po ukončení štyroch ročníkov ľudovej školy navštevoval v rokoch 1930-1938 Gymnázium Andreja Sládkoviča.

žok”. Iný pohľad pokladá *parkour* za stelesnenie myšlienky „ľudskej regenerácie”. *Parkour* je chápaný ako „prostriedok znovuobjavovania toho, čo znamená byť ľudskou bytosťou. Učí nás pri pohybe používať prirodzené metódy, ktoré sme sa mali naučiť už od detstva. Učí nás dotýkať sa sveta a byť s ním v interakcii, aby sme sa pred ním neskrývali.” *Parkour* je pre niekoho spôsob, akým sa naučí ovládať vlastný pohyb a objaví tak v sebe schopnosť ľahšie prekonávať strach a bolesť. Táto skúsenosť mu zároveň umožní lepšie ovládať svoju myseľ na to, aby zyládal umenie *parkouru*. (<https://en.wikipedia.org/wiki/Parkour>)

31 KARVAŠOVÁ, E.: *Komentovaný rozhovor; Príloha I.*

32 KRNO, M.; KARVAŠ, P.: *Hlási sa slobodný vysielateľ. Rozhovor.* Nové slovo. 11.8.1999. [online: http://www.noveslovo.sk/c/25186/Hlasi_sa_Slobodny_slovensky_vysielac]

Tam tvoril tandem s básnikom Štefanom Žárým, pestoval lásku k hudbe, výtvarnému umeniu a osvojil si viacero jazykov. Vyrastal teda v umeleckých a humanistických kruhoch – starý otec slávny maliar, matka akademická maliarka, strýko známy bratislavský architekt, teta speváčka, otec vážený a obľúbený lekár.

Po maturite v rokoch 1938-39 študoval v Prahe na ČVUT a súčasnú grafiku na umeleckopriemyselnej škole. Pred zmrákajúcim nebom nad Európou sa vrátil naspäť do Bystrice: „Isté je, že som si z Prahy odniesol nesmierne veľa, najmä zo spolupráce v redakciách študentských časopisov, - do ktorých som predtým spolu so Štefanom Žárým z rodného mesta prispieval - že som nadviazal osobné kontakty a priateľstvá s neskoršími významnými predstaviteľmi českej literatúry a divadla. Návrat do Banske Bystrice bol smutný, v Prahe už boli sivozelené nemecké okupačné vojská, študovať ďalej som nemohol, robil som, čo a kde sa dalo, kým mi J.C. Hronský neumožnil pracovať v Matici slovenskej. Tam som sa zoznámil s Martákom, Bodenkom, Barčom-Ivadnom, Baníkom, Cincikom, Bodenkom, Himerom, Turzom Gráfom, Martákovou-Rázusovou, Makovickým a inými...“³³ V roku 1946 absolvoval štúdium na Filozofickej fakulte UK v Bratislave. O rok neskôr získal titul PhDr., v roku 1968 mu udelili docentúru a po nežnej revolúcii mu priznali titul profesora (niekedy žartoval, že bol najstarší docent v republike).³⁴

Literárne bol aktívny už ako gymnazista, od roku 1941 bol produktívnym rozhlasovým autorom, písal najmä satirické hry, skeče, humoristické scény. V rokoch 1943-44 bol interviewovaný v pracovnom tábore, prerušil štúdiá, pracoval v matičnej tlačiarňi Neografia v Martine a súčasne sa angažoval pri príprave vzniku a dramaturgii Slovenského komorného divadla (1944).³⁵ Počas SNP bol redaktorom a hlásateľom Slobodného slovenského vysielača.

Neskôr, po vojne, ho s Banskou Bystricou spájalo tiež priateľstvo so spisovateľkou Zlatou Solivajsovou.³⁶ V súvislosti s Karvašom je zaujímavé pripomenúť si jej osud, ktorý bol v niečom podobný. Ešte pred vpádom ruských vojsk v auguste 1968 napísala rozprávku *Abeceda pre obludy*. Táto rozprávka vyšla v roku 1971 v zbierke *Kľúč od každých dverí* v náklade 20 000 kusov. Krátko na to bol celý náklad zošrotovaný (až na pár antikvariátových úlovkov). Po udalostiach '68 sa rozprávka stala ich explicitnou alegóriou – dub, ktorý stráži

33 KARVAŠ, P.: In: VRBICKÁ, E.: *Päť otázok Petrovi Karvašovi. O minulosti a prítomnosti očami umelca*. Práca, 22.2. 1992.

34 KARVAŠOVÁ, E.: *Komentovaný rozhovor; Príloha I*.

35 MAŤAŠÍK, A.: *Peter Karvaš – matematik slovenskej drámy*. [online: www.udfv.sav.sk/dokumenty/Matasik-Peter.Karvas.pdf]

36 KEPŠTOVÁ, E.: *Kľúč ku každému srdcu. Revue o umení pre deti a mládež*. BIBIANA, ročník IV., 1996, s. 24-26.

les, podľahne streľbe tanku, avšak tesne pred skonanim ho zavalí. Ako každá rozprávka, aj táto končí šťastne: „Pozostatky pancierovej obludy – tanku – pomaly zapadli do zeme a obrastali žihľavou a tŕním. Lebo aj žihľava a tŕnie vedia, kde majú rásť.“³⁷ Hájnikovi však bolo starého železa ľúto. Zavolať majstrov mechanikov a „onedlho už pancierová obluda zvažala ťažké kmene dreva z lesa do doliny namiesto starého traktora.“ Nepoužiteľnú tankovú hlavu zapichli do zeme, „aby si les pamätal, ako vyzerá nepriateľ.“³⁸ Nakoniec sa v nej usídlil „otec drozd a učil mladé drozdíčatá písať lesnú hymnu.“³⁹ Solivajsová sa takto nechtiac stala obeťou paranoidného režimu a z miesta redaktorky Stredoslovenského vydavateľstva bola priradená do Stredoslovenských tlačiarň na „tichý“ post korektorky. Karvašov osud bol podobný – tiež sa musel do istej miery stiahnuť do „ticha“; no určite bol spletitejší aj vzhľadom na jeho špecifickú životnú skúsenosť. V nemalej miere o tomto osude rozhodovala aj jeho „býčia“ povaha, tvrdohlavosť a ješitnosť.⁴⁰

Hlbší vhlad do priateľstva Solivajsovej a Karvaša poskytuje ich osobná korešpondencia zo začiatku 90-tych rokov.⁴¹ V jednom z listov ju Karvaš žiada, aby sa opýtala historika a literárneho kritika Zdenka Kasáča alebo Milana Jurču, či by nemali záujem napísať recenziu na jeho knižku *V hniezde*⁴², ktorá vyšla v roku 1981, avšak bez publicity. Vraj by sa tým „aspoň kúsok z nenapraviteľnej krivdy napravilo.“⁴³ V inom liste z 5. 5. 1992, v ktorom Zlate Solivajsovej gratuluje k 70-tych narodeninám, Karvaš s iróniou jemu vlastnou na margo „skrivodlivosti“ premostuje k podstate ľudského veku a rozdielu medzi literárnym a scénickým umením: „Pravda, nedá sa pri tejto krásnej príležitosti nemyslieť na roky, o ktoré nás obrali. Je to, žiaľ, nenapraviteľné. Ale ešte máme šťastie, že sme spisovatelia a nie napríklad herci. Čo je dobré, ostane, a čo nie, za tým nehodno žiaľiť.“⁴⁴

Inde Karvaš svoj vzťah k Banskej Bystrici a mestskej architektúre vyjadruje pohoršením sa nad privatizáciou významnej budovy: „Je to pravda, že z Národného domu urobili kasíno? Barbari.“⁴⁵ Spisovateľka Solivajsová mu odpovedá, a zároveň nám podáva obraz o občianskej angažovanosti v tej dobe, akiste zdieľanej s Karvašom: „Áno, z Národ-

37 SOLIVAJSOVÁ, Z.: *Kľúč od každých dverí*. Banská Bystrica: Stredoslovenské vydavateľstvo, 1970, s. 145.

38 *Ibid.* s. 145.

39 *Ibid.* s. 145.

40 KARVAŠOVÁ, E.: *Komentovaný rozhovor, Príloha I*.

41 Archív Hudobného a literárneho múzea pri Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici.

42 Kniha *V hniezde* je autorovým návratom k spomienkam na detstvo prežité v Banskej Bystrici a vile Dominika Skuteckého.

43 *Osobná korešpondencia P. Karvaša a Z. Solivajsovej, 17.8. 1993*. In: Archív Hudobného a literárneho múzea pri Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici.

44 *Ibid.* 5.5. 1992.

45 *Ibid.* 11.12. 1993.

ného domu urobili kasíno (vstupné vraj 200 Sk a hrá sa tam ruleta). Protestovali sme i boli u pána primátora Ing. S. Miku. Ale čo urobíš, keď sa šéfová toho podniku volá - Miková... Pravdaže, nevzdávame to, spolu s výtvarníkmi, muzikantmi atď. sa pokúšame o zdanlivo nemožné. Šance nie sú takmer žiadne, ale nechať to prejsť mlčaním nesmieme. Preto som rada Tvojej zmienke o tom - Tvojú krátku, no výstižnú vetičku zakončenú slovom Barbari si Dr. Borguľová oxerodoxovala a ak súhlasíš, bude medzi ďalšími materiálmi na túto tému od významných bystričanov.“⁴⁶

Aj keď Karvaš z Banskej Bystrice odišiel pomerne skoro, zostal s ňou a jej okolím úzko prepojený – tematicky prostredníctvom jednej z najväčších udalostí európskych dejín Slovenska – Slovenského národného povstania. A predsa – historická pamäť mesta musí opäť snívať o tom, aby v súčasnosti nenachádzala vlastné spomienky. Fenomenológia totalitných praktík totiž viditeľne preniká do verejného života v Banskej Bystrici aj v 21. storočí. A to napriek tomu, že pred vojnou to bolo pokojné mesto niekoľkých národností a jazykov, čo nám Peter Karvaš pripomína vo svojej knihe *V hniezde*: „Pamätám sa, že namiesto niť vravela moja stará mama cverna, namiesto mydlo sapún, namiesto vlna pamuk, namiesto koláč kucheň, namiesto dáždňik ambrel, pri byľke dobrej nálady amprtiel, a namiesto župan, samosebou, šlafrok; čo vlastne značí frajcimerka, ostalo pre mňa dlho tajomstvom.“⁴⁷ Z tohto pohľadu by Karvaš určite patrilo na miesto „avantgardy bez dejín.“

46 *Ibid.* 20.12. 1993.

47 KARVAŠ, P.: *V hniezde*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981, s. 129.

BIBLIOGRAFIA

- FELIX, J.: *Literárne križovatky*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991, 92-93.
- HAUZER, R.; KARVŠ, P.: *Prirodzená mnohostrannosť*. Rozhovor s Petrom Karvašom. SME, 19.11. 1994
- HRADÍLEKOVÁ, K.: *Prozaický svet Petra Karvaša*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2000.
- HRÚZOVÁ, M.: *Peter Karvaš* (Personálna bibliografia). Banská Bystrica 1995.
- Charta 77*. [online: totalita.cz]
- KARVAŠ, P.: *V hniezde*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.
- KARVAŠ, P.: *Zamyšlení nad dramaturgií*. Praha : Československý spisovatel, 1969.
- KARVAŠ, P.: *Zamyšlení nad dramatem*. Praha : Československý spisovatel, 1964.
- KEPŠTOVÁ, Ľ.: *Kľúč ku každému srdcu*. *Revue o umení pre deti a mládež*. BIBIANA, ročník IV., 1996, s. 24-26.
- KRNO, M.; KARVAŠ, P.: *Hlási sa slobodný vysielateľ*. Rozhovor. *Nové slovo*. 11.8.1999. [online: http://www.noveslovo.sk/c/25186/Hlasi_sa_Slobodny_slovensky_vysielac]
- KRNO, M.; ŠTEVČEK, P.: *Konfrontácia*. Bratislava : Smena, 1968.
- KRNOVÁ, K.: *Peter Karvaš*. Banská Bystrica : Metodické centrum, 1992.
- KRNOVÁ, K.; JANČOVIČ, I.: *Osobnosť a dielo Petra Karvaša*. Banská Bystrica : UMB, Fakulta humanitných vied, 1996, s. 75-76.
- LACIAK, O.: *Slobodný slovenský vysielateľ Banská Bystrica*. Bratislava : Osveta, 1961.
- LAJCHA, L.: *Dramatický svet Petra Karvaša*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995.
- LAJCHA, L.: *Siluetta generácie: Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav, 2013.
- LAJCHA, L.: *Teatrológia Petra Karvaša*. *Javisko* 22, 1990, č. 7 (391-396),
- LIEHM, J. A.: *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1990.
- MAŤAŠÍK, A.: *Peter Karvaš – matematik slovenskej drámy*. [online: www.udfv.sav.sk/dokumenty/Matasik-Peter.Karvas.pdf]
- Osobná korešpondencia P. Karvaša a Z. Solivajsovej*. In: Archív Hudobného a literárneho múzea pri Štátnej vedeckej knižnici v Banskej Bystrici.
- OČENÁŠOVÁ-ŠTRBOVÁ, S.; KRNOVÁ, K.: *Spriaznení duchom. Spomienky na Petra Karvaša*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2000.
- PONICKÁ, H.: *Lukavické zápisky*. Toronto : Sixty-Eight Publishers, 1989.
- QUINN, M.: *Satellite drama. Imperialism, Slovakia and the Case of Peter Karvas*. In: GAINOR, J. Ellen, ed.: *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*. Florence, US: Routledge, 2003. ProQuest ebrary. Web. [24. október 2016]
- RAMPÁK, Z.: *Dramatik Peter Karvaš*. In: *Slovenské divadlo* 38. Bratislava : VEDA SAV, 1990, s. 3-45.
- Rozhovor s Andrejom Maťašíkom*. Nahrávané 21.1. 2017 v Banskej Bystrici
- Rozhovory s Evou Karvašovou*. Nahrávané 23.11. 2016, 4.4. 2017 a 4.5. 2017 v Bratislave.
- SOLIVAJSOVÁ, Z.: *Kľúč od každých dverí*. Banská Bystrica : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1970.
- ŠTEFKO, V.: *Svedectvá o divadle*. Bratislava : Dilema, 2001.
- ŠTEVČEK, P.: *Oslovenie*. In: *Podľa vzoru človek*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2002.
- VACULÍK, L.: *Dva tisíce slov*. [online: totalita.cz]
- VEDRAL, J.: *Horizont událostí*. Praha – Bratislava : Pražská scéna, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015.
- VRBICKÁ, E.: *Päť otázok Petrovi Karvašovi. O minulosti a prítomnosti očami umelca*. *Práca*, 22.2. 1992

„Sfilmovaná“ vražda v Svätom Peterburgu

(téma dizertačnej práce: Inscenácie dramatisácii diel F.M. Dostojevského na slovenských profesionálnych javiskách v období od roku 1920 až po rok 2016)

Mgr.art. Jakub Mudrák

V 90. rokoch minulého storočia sa vtedajší riaditeľ činohry divadla Astorka Korzo‘90 v Bratislave - režisér Roman Polák⁴⁸ rozhodne inscenovať viacero divadelných hier ruskej klasiky,⁴⁹ vrátane Dostojevského. „*Divadlo Astorka Korzo si s ruskou klasikou neuveriteľne rozumie, a dokázalo to aj v posledných sezónach sebe vlastným šarmantným spôsobom už niekoľkokrát. Čechovov Ujo Váňa, Ostrovského Les, Gorkého Meštiaci – to všetko boli predstavenia, ktoré v sebe niesli celú tragédiu rozorvaného malého ruského človeka, atmosféru roky nevetranej izby niekde v ruskom malomeste, kde sa dá každú chvíľu vzduch krájať... Pritom tvorcovia vždy dokázali „číru“ klasiku sklbiť s najnovšími originálnymi divadelnými prostriedkami. Napokon – dve z troch „ruských hier“ v tomto divadle si právom odniesli svoje DOS-ky za divadelný počin sezóny.*“⁵⁰ Tak o tomto rozhodnutí a o umeleckej praxi Romana Poláka informuje vtedajší recenzent. Môžeme povedať, že podobné slová budú platiť aj na poslednú inscenáciu - dramatisáciu *Zločinu a trestu* s názvom - *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu* napísanú pre divadlo Astorka Korzo‘90, ktorá zavŕšila túto pomyselnú ruskú tetralógiu spomínaného divadla a ktorej sa venujeme v tejto kapitole.

3.1. Dostojevskij/Novak/Ruppeldtová-Andrášová

Ak sme už v úvode tejto kapitoly nahliadli do histórie a spomenuli sme popri inscenácii *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu* aj ďalšie Polákové inscenácie ruskej klasiky, bolo by vhodné uviesť aj režisérov zámer, prečo sa rozhodol inscenovať ako Dostojevského tak aj ostatných autorov, nech už je jeho zámer akokoľvek jednoduchý: „*Čechovov Ujo Váňa, Ostrovského Les, Gorkého Scény... (Meštiaci) a teraz Dostojevského Vražda... (Zločin a*

48 Riaditeľ činohry od roku 1996, poslednou jeho inscenáciou ako interného režiséra bola práve *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, po internej prehliadke divadla v roku 2000 Roman Polák opúšťa divadlo.

49 A.P. Čechov – *Ujo Váňa* (1996), A.N. Ostrovskij – *Les* (1997) a M. Gorkij – *Meštiaci*, názov inscenácie *Scény z domu Bessemenovovcov* (1998)

50 TINKOVÁ, Alexandra: Astorka ruská dráma opäť pristane. Bratislavské noviny, roč. 3, č. 2, s. 12 (27.01. 2000)

trest). Táto tetralógia vznikla spontánne, neplánovane, možno až akosi navzdory plánovaniu a dramaturgickej rozmanitosti, ktorá je prirodzená pre repertoárové divadlo. (...) Myslel som si, že s Rusmi v Astorke už skončím. [po Čechovovi, Gorkom a Ostrovskom, poznámka JM] No ozval sa mi priateľ Jan Novak, ktorému som pred rokmi spomenul, že dramatisácia Zločinu a trestu by ma určite zaujímala. Keď mi zavolať z Ameriky, že je hotová, prekvapilo ma to. A tak sa trilógia rozrástla na tetralógiu.⁵¹

Spomenutý Jan Novak, americký autor českého pôvodu⁵², je známy nielen vo svete divadelnom ale tak isto aj ako prozaik, či filmový scenárista. Z jeho tvorby by sme mohli vymenovať napríklad román *Miliónový jeep* (v originály *The Willy's Dream Kit*), divadelné hry *Czechs*, *Aljaška* a spoluautorstvo na scenároch k filmom *Valmont* a *Šeptej*, a tak isto jeho scenár - adaptáciu románu *Báječná léta pod psa*. Vymenovaná umelecká prax autora implicitne prezrádza ako kvalitu dramatisácie tak aj istú formu, akou je toto Dostojevského dielo uchopené, čomu sa venujeme neskôr. Vráťme sa ešte k poslednému menu z názvu tejto kapitoly.

Dramatisácia bola pôvodne napísaná v angličtine a pre Astorku ju preložila Oľga Ruppeldtová-Andrášová. Keďže už samotný preklad sa dá považovať za akúsi prvotnú interpretáciu, uvádzame autorkine slová k tejto problematike: „Každý jazyk ako taký je otvorený systém, vyvíja sa a odráža spôsob myslenia národa, ktorý ho používa. V dnešnom svete globalizácie sa angličtina stáva svetovým esperantom a nenásilnou aj násilnou formou presadzuje spôsob myslenia, filozofiu prevažne amerického štýlu života a jeho reflexie. (...) Zvláštne napätie vyvieralo z neustáleho konfrontovania ruštiny a angličtiny, slovanského a germánskeho jazyka, ktoré navyše predstavujú jazyky národov, stojacich až donedávna proti sebe v politicky bipolárnom svete.“⁵³ A je to skutočne tak. Akoby sa pred čitateľom alebo divákom neobjavoval ten istý knižný Dostojevskij, ale akýsi rýchlejší, strohý, či úsečný, v istom zmysle súčasný. Práve možno aj prekladom zanikajú v tejto dramatisácii jednotlivé vety, ktoré sú slovenskému čitateľovi známe z Dostojevského románov, a ktoré sa sem tam aj objavujú v niektorých iných dramatisáciách.

Novakova dramatisácia, ako to o nej už prezrádza aj samotný názov *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, redukuje a sústreďuje sa najmä na policajné vyšetrovanie vraždy

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

52 Narodil sa 4. apríla 1957 v Kolíne vo vtedajšom Československu

53 RUPPELDTOVÁ-ANDRÁŠOVÁ, Oľga: Zločin a trest v roku 000. In Bulletin k inscenácii *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, 2000, s. 2

uskutočnenej študentom Raskoľnikovom. Na Porfirijovu „psychologickú“ metódu vyšetrovania a na postupné mučenie Raskoľnikovovho svedomia, ktoré zapríčiňuje práve pomalé odhaľovanie vraždy touto metódou. Takto nastavená forma dramatizácie a jej interpretácia sú dôvodom, prečo sa v texte ale aj v samotnej inscenácii viac informuje než koná. Repliky postáv skôr oznamujú, čo bolo alebo čo by malo byť, nie sú výsledkom skutočného diania na scéne. Ak by sme to zjednodušili, policajné vyšetrovanie ostáva vždy akousi reminiscenciou minulých príbehov, v tomto prípade uskutočnených v scénach mimo vyšetrovanie. Avšak tieto scény a ich protagonisti - epizódne postavy „neposúvajú inscenáciu dopredu, vertikálne sa na seba kopia, prekrývajú sa a za nimi a záplavou rozhlasového literárneho textu sa takmer úplne stratí dráma a jej dynamika.“⁵⁴ Avšak to je problémom aj samotnej inscenácie a preto sa vráťme ešte k dramatizácii.

Ak už sme sa teda negatívne zmienili o epizódnych postavách, ktorých v texte naozaj nie je málo a dostávajú aj početný priestor (ako napríklad krčmár Duškin, natierač Nikolaj, či prostitútka Lujza Ivanovna), treba povedať aj to, že práve tieto epizódne postavy a scény nimi tvorené, dobre ilustrujú nižšie sociálne univerzum vtedajšieho Petrohradu (opilci, prostitútky, chudobní ľudia...) popísané samotným Dostojevským v jeho románe. Práve to sociálne univerzum bez ktorého sa Dostojevskij nedá pochopiť v úplnosti tak, ako sme o tom argumentovali vyššie v kapitole **1.1 Zločin a trest**.

Napriek tomu je však prekvapivé, že Jan Novak vypúšťa vo svojej dramatizácii Raskoľnikovovu matku a sestru Duňu, ktoré sú tak dôležité v zmysle motívov pre vykonanie jeho zločinu. Do príbehu týchto dvoch žien vstupuje v románe aj postava Svidrigajlova, ktorý tým pádom tak isto nenachádza miesto v tejto dramatizácii. Vzhľadom na fakt, že dramatizácia je vo svojej výstavbe logicky ucelená - v centre pozornosti sú práve tie postavy, ktoré sú bezprostredne spojené s vyšetrovaním vraždy - mohli by sme len dedukovať, či by zacomponovanie matky, sestry, alebo Svidrigajlova prinieslo pozitívny, či negatívny výsledok ako dramatizácie tak aj inscenácie.

Záverom ku problematike tejto adaptácie by sme mohli dodať: „Jan Novak pripravil pre režiséra Romana Poláka dramatizáciu, ktorú transponoval do podoby filmovej kriminálky. Jednoduchá detektívna zápleтка a zložitý Raskoľnikovov svet sa prepojili v klauniáde manipulatívneho vyšetrovateľa.“⁵⁵

54 UHEREK, Daniel: O zločine bez trestu. Javisko, roč. 32, č. 4/2000, s. 13 (10.04.2000)

55 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Kolotoč herectva. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 186

3.2 Vražda sekerou v Svätom Peterburgu v divadle Astorka Korzo'90

„Svet za plátnom i pred plátnom“, tak jednoducho a trefne pomenúva režisér Roman Polák po formálnej stránke svoje budúce dielo v bulletine k inscenácii *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*. Mohli by sme ho doplniť a o inscenácii hovoriť ako o svete za plátnom, pred plátnom a dokonca i na plátne. „Režisér zasadil príbeh do troch prostredí. Tým prvým je kontakt proscénia v plnom ožiarení vyostrených vzťahov. Druhým je prostredie za zástenou z priehľadného tylu, ktorý oddeľuje, vzd'ahuje a zároveň zireálnuje zážitok. Tým tretím je virtuálna realita filmových dokrútok, ktoré v projekcii navodzujú atmosféru, dokresľujú situácie či ilustrujú vzťahy.“⁵⁶ Takto by sme zjednodušene mohli opísať základný stavebný kameň tejto inscenácie odpremiérovanej 18. januára v roku 2000 v divadle Astorka Korzo'90.

V úvode inscenácie sa rozžiari scéna za tylovým plátnom. Pred schodmi, ktoré vedú do bytu úžerničky Al'ony Ivanovny, umiestnenom v zadnom pravom rohu, sa objavujú natierači Mitrej a Nikolaj. Druhý menovaný sa zdôveruje svojmu kolegovi o nočnej more, v ktorej mužik Mikolka brutálne zabije kobylu. (Pôvodne sa táto nočná mora prisní v románe samotnému Raskoľnikovovi.) Až v momente, keď do priestoru vstupuje zlatník Koch a Pestriakov, ktorý sa márne snažia doklopať k Al'one a pomoc hľadajú u domovníka, z bytu nenápadne vybehne Raskoľnikov. Nikolajova spoveď o nočnej more je teda predzvesťou vraždy, ktorá sa v tú istú chvíľu odohrala v byte za ich chrbtom.

Scéna za tylovým plátnom sa mení na zadymenú Duškinovu krčmu. Naľavo stôl, stoličky a spustené petrolejky. Natierač Nikolaj vymieňa nájdenú škatuľku s ukradnutými šperkami, ktoré stratil Raskoľnikov na úteku, za pohár pálenky. Zamotá sa tak do celej drámy okolo vraždy starej úžerničky.

„Sociálne zázemie Raskoľnikovovej dilemy sa dramatik pokúsil uzavrieť do krátkych situačných správ z okolia zločinu. Všetko navyše režisér spolu so scénografom A. Votavom zasekli pod

56 Tamtiež, s. 180

*priehľadný tyl. Tak okolnosti udomácnili vo vákuu.*⁵⁷ Toto tvrdenie dobre ilustruje práve samotná prvá scéna, ktorú sme popísali vyššie. V podobnom duchu sa rozvíjajú aj ďalšie scény, ktoré novými danými okolnosťami pomaly rozuzľujú zápletku. Scéna za tylovým plátnom je raz ulicou, chodbou v bytovke Al'ony, či Raskoľnikova, krčmou, alebo čakárňou. A naopak: „*Priame konflikty sa otvárajú na proscéniu. Celé vyšetrovanie, ktoré je paradoxne ústrednou témou dramatisácie, na rozdiel od Dostojevského románu, je umiestnené práve na túto klaustrofobickú plochu odkiaľ priamo útočí na diváka Porfirij, Zametov a Raskoľnikov.*“⁵⁸ Ergo vyšetrovanie situované na ostro ožiarenú časť javiska pred tylovým závesom, kde tento svetelný efekt vytvára atmosféru vyšetrovne s ťažkým vzduchom, ktorý sa dá ledva dýchať, tak ako to v románe popisuje Dostojevskij.

Ako už bolo spomenuté ťažisko inscenácie je postavené na policajnom vyšetrovaní, ktoré prakticky nepozostáva z ničoho iného, len z rozprávania minulých príbehov.⁵⁹ Režisér Polák si je vedomý tohto nedostatku a tak povediac vo svojej réžii pritláča na hereckú kreativitu, aby sa dramatisácia nestala len jednoduchým prerozprávaním Dostojevského *Zločinu a trestu* ale tak isto aj samotným divadlom. Vyšetrovacieho sudcu Porfirija Petroviča (stvárneného Borisom Farkašom) interpretuje Polák doslova ako klauna alebo pajáca – tak ako ho aj v samotnom románe pomenúva Raskoľnikov. Vyšetrovanie je tak ozvláštnené práve o tento fakt, o akúsi hru mačky s myšou. Pravda z úst „šaša“ Porfirija je tak relativizovaná a Raskoľnikov sa začína pomaly zmietať v Porfirijových, na prvý pohľad, nezmyselných hrách. Ale nie je toto hranie sa na klauna práve Porfirijova „psychologická“ metóda - taktizovanie, ktorým chce postaviť Raskoľnikova na tenký ľad, kde jeden chybný krok môže spôsobiť jeho prelomenie a teda priznanie? Polákov Raskoľnikov (v podaní Miroslava Nogu) však nie je ľahkou korisťou. Rodion v Polákovej inscenácii nešalie ale správa sa dostatočne zdravo a triezvo. Absentuje u neho temná sila pochybností a duševných múk. Jeho vnútorný spor svedomia narážajúci na realitu sa mení na pragmatické taktizovanie pokusov a omylov úniku pred trestom.⁶⁰ Je teda odolným protihráčom samotnému Porfirijovi. Tento zvláštny vzťah a súboj dvoch protivníkov vytvára

57 Tamtiež, s. 185

58 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Kolotoč herectva. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s.185

59 Pozri UHEREK, Daniel: O zločine bez trestu. Javisko, roč. 32, č. 4/2000, s. 13 (10.04.2000)

60 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Kolotoč herectva. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 181

tajomné napätie a prekypuje čírou divadelnosťou. Koniec koncov môžeme konštatovať, že bez toho by sa táto inscenácia priradila k radu tých, ktoré len holo ilustrujú Dostojevského geniálne dielo.

K divadelnému zážitku tak isto dopomáha scénografia. „*Dominantné farebné riešenie, čisté kompozície, zaujímavé svietenie – to všetko sú dobre známe charakteristiky scénografií Aleša Votavu. Lampičky visiace zo stropu vytvárajú raz interiérovú, inokedy exteriérovú atmosféru. Na malom priestore sa Votavovi podarilo vyrobiť činžiak aj so schodiskom, krčmu, bordel i izbičku v podkroví. (...) Kostýmy Marije Havran pôsobia komplementárne a zároveň autonómne, jednoducho a predsa divadelne efektne.*“⁶¹

Aj keď už bolo v úvode spomenuté Polákove jednoduché rozhodnutie pre inscenovanie románu *Zločin a trest*, pri adaptácii Dostojevského diela však nemôžeme zabúdať na paralely so súčasnosťou, ktoré predsa len Polák našiel, či interpretoval vo svojich hrdinoch. Ako nás o tom informuje recenzent: „*Stále je akosi priveľa výnimočných ľudí, ktorí si myslia, že majú právo vraždiť. Divadlo Astorka Korzo sa nemýlilo, večný študent Raskol'nikov je skutočne večný.*“⁶² Alebo: „*Zameranie inscenácie na policajné vyšetrovanie možno chápať ako evokovanie súčasnosti, pripomína všetky kauzy, o ktorých informovali priamo najvyššie postavení generáli ministerstva vnútra. Nech boli akokoľvek závažné, nevedli k odhaleniu páchatel'ov.*“⁶³ Pri tejto poznámke nám vzhľadom na súčasnosť neostáva nič iné, len smutne konštatovať, že veľa sa toho naozaj nezmenilo. „*Všadeprítomnosť manipulatívnych technik nespôsobuje len to, že sme ich dávno odhalili a identifikovali, ale predovšetkým sú nákazou šíriacou sa v našej dobe, jedným z nevyliciteľných vírov, ktoré rodia pandémie rozkladajúce komunikáciu a rovnováhu medziľudských vzťahov. (...) Pochybnosti o miere zločinu v nás spôsobujú nanajvýš potrebu manipulovať s ostatnými. Teda je to pokus zvrátiť veci vo svoj vlastný prospech tak, aby sa javili ako prirodzené. Aby nebolo zjavné a očividné nič, čo by svedčilo o neprirodzenom, zvrátenom chode vecí.*“⁶⁴ Raskol'nikov ako archetyp? Čím ďalej tým viac podporujeme

61 ULIČIANSKA, Zuzana: Zločiny a tresty. In Domino fórum, 3. 2. 2000, roč. 9, č. 5, s. 15

62 ULIČIANSKA, Zuzana: Zločiny a tresty. In Domino fórum, 3. 2. 2000, roč. 9, č. 5, s. 15

63 UHEREK, Daniel: O zločine bez trestu. Javisko, roč. 32, č. 4/2000, s. 13 (10.04.2000)

64 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: Kolotoč herectva. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, s. 180-181 s.

túto tézu. A ak je to naozaj tak, divadlo bude a **malo by** ešte veľakrát znova a znova objavovať zákutia duše takéhoto Raskoľnikova!

Divadlo Astorka Korzo'90, Bratislava

Sezóna 1999/2000

Vražda sekerou v Svätom Peterburgu podľa románu F. M. Dostojevského zdramatizoval Jan Novak

premiéra: 18. a 19. januára 2000

Preklad: Oľga Ruppeltdtová-Andrášová

Dramaturgia: Andrea Dömeová

Hudobná spolupráca: Roman Žiaran

Scéna: Aleš Votava a.h.

Kostýmy: Marija Havran a.h.

Réžia: Roman Polák

Raskoľnikov Miroslav Noga

Porfirij Boris Farkaš

Soňa Zuzana Ožvoldíková a.h.

Zametov Vladimír Hajdu

Nikolaj Peter Šimun

Koch, Kožušník, Kazateľ Ľudovít Moravčík

Pestriakov, Korheľ, Razumichin V. Kobielsky a.h.

Domovník, Strážnik, Harmonikár Filip Tůma a.h.

Mitrej, Zapisovateľ, Bohatý zákazník prostitútky,

Domovník v Šil'ovom dome Juraj Kemka a.h.

Duškin, Korheľ Lukáš Latinák a.h./Marián Miezga a.h.

Nadežda Marta Sládečková/Anna Šišková

Lujza Ivanovna, Katerina Zuzana Kronerová/Szidi Tóbiás

BIBLIOGRAFIA

Próza:

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

Odborná literatúra:

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana: *Kolotoč herectva*. Bratislava : Divadelný ústav, 2001, 299 s., ISBN 80-88987-22-9

Bulletiny:

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

Periodiká:

ČAVOJSKÝ, Ladislav: *Románový zločin divadelným činom*. In Literárny týždenník, 10.2. 2000, roč. 13, č. 6, s. 11

ČELKO, Vojtech: *Slovenské drobnice*. In Tvar, 9.3. 2000

POLÁK, Milan: *Ponurý svet osamelých strokotancov*. In Nový deň, 2.2. 2000, roč. 2, č. 26, s. 11

TINKOVÁ, Alexandra: *Astorke ruská dráma opäť pristane*. In Bratislavské noviny, 27.1.2000, roč. 3, č. 2, s. 12

UHEREK, Daniel: *O zločine bez trestu*. In Javisko, 10.4.2000, roč. 32, č. 4, s.12-13

ULIČIANSKA, Zuzana: *Zločiny a tresty*. In Domino fórum, 3. 2. 2000, roč. 9, č. 5, s. 15

Audiovizuálny materiál:

HASPRA, Pavol: *Záznam inscenácie Vražda sekerou v Svätom Peterburgu*, Divadlo Astorka korzo'90 Bratislava, 18.1.2000, K dispozícii v Divadelnom ústave Bratislava

Rituál - zdroj k formovaniu identity

(téma dizertačnej práce: **OBRAD A RITUÁL V SCÉNICKOM UMENÍ**)

Mgr.art. Petra Kovalčíková

Problematika definície pojmov

Rituály nachádzame v každodennom živote, v práci, v umení, spoločensko-politických aktivitách, v náboženstve... Na rituál je možné nazerať zo sociologického, psychologického a antropologického hľadiska, ale aj pohľadom iných vedných odborov. Prejavy rituálu nájdeme v ornamentálnom umení, matematike, či prirodzenom ľudskom správaní. Ritualizáciu života, môžeme sledovať v mnohých aspektoch života jedinca ale aj spoločnosti. Rituál bol súčasťou formovania identity jednotlivca, spoločenského života prírodných národov v dávnej minulosti, a formuje človeka i spoločnosť aj dnes. Rituál je spájaný s mýtmi, performanciou, obradmi, fyziologickými činnosťami, rytmom a podobne.

Čo to rituál vo svojej kvintesencii je, akým spôsobom a či vôbec je možné ho charakterizovať?

Aby sme mohli stanoviť, ako obrad a rituál vplývajú na scénické umenie, je potrebné zamerať sa v tejto súvislosti na používanie uvedených pojmov. Hľadanie významu zameriame na pojem rituál, z ktorého, predpokladáme, prirodzene vyplynie aj význam a používanie slova „obrad“.

- **Pôvod**

Ak chceme skúmať pôvod slova a význam rituálu ako takého, musíme pátrať po jeho koreňoch. Tak, ako bol rituál súčasťou života našich predkov od dávnehoku, musíme hľadať jeho podstatu v starších jazykoch a kultúrach. V tejto súvislosti sme korene slova hľadali v latinskom jazyku a v sanskrite – v jednom z najstarších indoeurópskych jazykov, ktorý má dôležitú úlohu pre študovanie indoeurópskych jazykov, podobne ako latinčina pre európske jazyky.

Z etymologického hľadiska je pojem rituál najčastejšie odvodený z dvoch latinských slov; „ritus“ – voľne preložiteľné ako poriadok, obrad, zvyk, obyčaj – a zo slova „ritualis“, ktoré znamená obradný, posvätný.⁶⁵ V sanskrite je rituál odvodený od slova „rita“ a označuje to, čo je zhodné s poriadkom.⁶⁶

Slovník cudzích slov rozlišuje na jednej strane rituál, všeobecne, ako obrad, zvyklosť, slávnostný zvyk a na strane druhej náboženský rituál – ako predpisy a pravidlá pre vykonávanie obradov, ceremónií jednotlivých náboženstiev. Synonymá k náboženskému rituálu sú ďalej v tomto slovníku uvedené - „obrad“ a „rítus“⁶⁷. Podobne aj krátky slovník slovenského jazyka všeobecne definuje rituál ako obrad alebo rítus.⁶⁸ Presnejšiu a výstižnejšiu definíciu uvádza školský slovník: „*Rituál je súbor obradových predpisov.*“⁶⁹

Rituál by sme teda mohli charakterizovať ako také úkony obradného charakteru, ktoré sú rovnaké každému človeku a spoločstvu na zemi, pretože vychádzajú zo spoločného prázákladu, prapodstaty, zakorenenej hlboko v inštinktívnom správaní, v psychike človeka. Obrad je konkrétny akt stvárnenia rituálu konkrétnym spoločstvom ľudí. Ako príklad by sme mohli uviesť rituály spojené so zrodením alebo rituály smrti. Narodenie a smrť sprevádzajú život každého človeka na zemi, ktorý kedy na tejto planéte existoval, existuje a existovať bude. Avšak konkrétna forma, akou sú tieto rituály realizované nemusí byť vždy a pre každého totožná. Vplyv na konkrétnu podobu rituálu (teda na obrad) závisí napríklad od obdobia, v ktorom sa konkrétny obrad realizoval, od krajiny alebo spoločnosti v ktorej sa vykonával, ale aj od socio-kultúrnych, politických, historických, náboženských a iných aspektov. V niektorých krajinách je preto bežné pochovanie mŕtveho napríklad do zeme, v iných kultúrach je telo upalované alebo hodené do mora. Podobne ako pri obradoch sprevádzajúcich rituály smrti, nájdeme aj rozdiely v obradoch, ktoré sa vykonávajú počas rituálu zrodenia, a taktiež obrad krstenia dieťaťa môže mať v rôznych kultúrach odlišný priebeh.

Aby sme túto hypotézu pochopili vo všetkých súvislostiach, zameriame pozornosť na funkciu, štruktúru, výskyt, jednoducho na všetky vlastnosti a prejavy, ktoré by nám pomohli pochopiť obrad a rituál a ich úlohu v spoločnosti.

- **Všeobecné charakteristiky**

65 <<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Ritu%C3%A1l>> [cit. 2017-01-13]

66 Benoist, L.: *Znaky, symboly a mýty*. Praha : Viktoria publishing a.s., s.99.

67 <<http://slovníkcudzích slov.sk/slovo/ritu%C3%A1l>> [cit. 2017-01-13]

68 <<http://slovník.azet.sk/pravopis/kratky-slovník/?q=ritu%C3%A1l>> [cit. 2017-01-13]

69 Mikuláš R.: *Školský slovník*, s. 476.

Všeobecne dostupné zdroje definujú obrad a rituál (najčastejšie z pohľadu psychológie) ako konanie človeka, ktoré vykazuje stereotypné opakovanie a je založené na vopred daných pravidlách. V určitej miere je takéto správanie sa jedinca obvyklé (napríklad stereotyp pitia rannej kávy), avšak stereotypné konanie človeka používané v nadmernej miere môže byť za špecifických okolností príznakom duševnej choroby.⁷⁰

Ďalší všeobecne dostupný internetový zdroj uvádza rituál, ako istý spôsob správania sa, ktorý je založený na tradičných, vymedzených pravidlách zväčša spájaných s obradnými úkonmi, ako sú svadba, pohreb, krst v súvislosti s náboženstvom, alebo ako odkaz kresťanstva. Za znak rituálu považuje jeho božský pôvod a viac menej pevne stanovený a ustálený poriadok jednotlivých sekvencií, ktorých presné opakovanie má priniesť vykonávateľovi istotu účinnosti a platnosti tohto obradu. V širšom kontexte sa pojem rituál používa nielen v oblasti náboženstva, ale aj v iných s kultúrou spätých oblastiach, ako sú napríklad národné zvyky, v politike alebo aj v športe. Ten istý prameň tiež pripodobňuje rituál k ceremoniálu a obradu, s ktorými sa často tento pojem zamieňa, avšak v prípade rituálu sa hovorí o niečom, čo je opakovateľné a slúži k upevneniu spoločenských noriem.

Pri používaní vyššie spomínaných, všeobecne dostupných, charakterizáciách reflektujeme zásadný problém a to ten, že dochádza k zámene pojmov „obrad“ a „rituál“. V mnohých prípadoch je totiž jeden pojem definovaný tým druhým, alebo sú pojmy uvádzané ako synonymá, čo opäť vedie k ich nesprávnemu používaniu. Preto sme skúmanie podstaty týchto termínov rozšírili do sféry rôznych vedných odborov, ktoré vysvetľujú prostredníctvom „obradu a rituálu“ rôzne spoločenské javy.

Čo nám však tieto všeobecné charakteristiky ponúkajú ako východisko je, že na rituál nazerajú ako na prostriedok, prostredníctvom ktorého je jedincovi uľahčené fungovanie vo svete, a na základe ktorého sa opakované úkony presúvajú z vedomého konania do konania podvedomého a „zautomatizovaného“. Máme na mysli aktivity ako napríklad vyššie uvedené pitie rannej kávy, čistenie zubov, fajčenie, pozdravenie a podobne. Rituály je teda možné vnímať ako stereotypné úkony dennej potreby, ktoré pomáhajú jedincovi ukotviť svoju existenciu v čase a priestore. Tento jav je zaujímavé sledovať najmä v súčasnej - multikultúrnej spoločnosti a z časti sa tejto téme budeme venovať v nasledujúcej kapitole.

70 <<https://cs.wikipedia.org/wiki/Ritu%C3%A1l>> [cit. 2017-01-13]

- **Sociológia a antropológia**

Na rituál však môžeme nazerať aj prostredníctvom vzťahu jedinca a spoločnosti, prostredníctvom sociálneho statusu, sociálnej roly a úlohy jedinca, akú v spoločnosti zastáva. Zo sociologického hľadiska je možné rituály chápať ako súbory úloh podporujúcich sociálnu reprodukciu a reguláciu spoločnosti, a tiež integráciu jedincov do tejto spoločnosti. Obrad uvádzajú ako sprievodnú udalosť rituálu, v ktorom je každému účastníkovi vymedzené miesto odrážajúce jeho status. Rituál má týmto spôsobom pripomínať existenciu spoločných ideí a hodnôt, ale aj nerovnosť vzťahov medzi aktérmi.⁷¹ (Môžeme povedať, že ide o uvedenie si nerovnosti, a zároveň ukotvenie tejto nerovnosti v spoločnosti.) Ďalej sociológovia 20.st. Mautoussé a Renouard definujú rituál „primitívnych“ spoločností a komparujú ho s rituálom, aký poznáme dnes. Ide však o komparáciu pomerne všeobecnú a sústredenú len na jeden aspekt a tým je gestický prejav, z ktorého definíciu rituálu odvodzujú: *„V primitívnych spoločnostiach je rituál súborom stereotypizovaných gest a prehovorov predvádzaných a prednášaných pri náboženských obradoch. V modernej spoločnosti je rituál svetskou (profánnou) záležitosťou a je možné ju charakterizovať ako kodifikovaný súbor postojov, gest a prehovorov opakujúcich sa pri špecifických príležitostiach.“*⁷² Z perspektívy hľadania výstižnej charakteristiky, ktorá by pomohla objasniť prieniky obradu a rituálu v scénickom umení, vnímame súbor stereotypizovaných gest skôr ako jeden zo spôsobov, akým je rituál realizovaný, nie ako podstatu rituálu samého. Avšak z uvedeného je dôležité zdôrazniť práve gestický prejav človeka, ktorý pramení z jeho inštinktívnych a emocionálnych reakcií, ktoré nachádzame v scénickom umení.

Iné vyjadrenia smerujú nie priamo k charakterizácii toho, čo rituál je, ale sústreďujú sa na jeho úlohu, funkciu, prejav, formu a pod. V niektorých prípadoch ide o akúsi manipuláciu, alebo potlačenie individuálnych potrieb jedinca, ktoré má rituál zdôrazňovať. Durkheim sa napríklad zamerával práve na uvedený aspekt rituálu a poukázal tým na jeho sociálnu úlohu, ktorá má danú spoločnosť zjednotiť a potlačiť potreby individua v prospech komunity: *„Rituál nie je rovnaký vo všetkých spoločnostiach. Rovnaká však zostáva jeho základná úloha. V posadnutom šialenstve kolektívneho tanca okolo totemu sa z každej jednotlivej psyché stane úbohý trasúci sa ovplyvniteľný rôsol; rituál potom vtlačí žiaduce zdieľané myšlienky, kolektívny výklad, do tejto poddajnej proto-sociálnej ľudskej hmoty. (...) Zajtra, po rituáli sa*

71 <<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Ritu%C3%A1l>>[cit. 2017-01-13]

72 <<http://www.artslexikon.cz/index.php?title=Ritu%C3%A1l>>[cit. 2017-01-13]

*divoch prebudí s ťažkou opicou a hlboko internacionalizovanou predstavou. Takto, a jedine takto z nás rituál robí ľudí*⁷³

Antropologické štúdie rituálov A. Van Gennepa, V. Turnera a C. Lévi-Staussa priniesli na základe vlastných skúseností z terénnych výskumov poznatky o rituáloch konkrétnych prírodných národov, ktoré sú častokrát používané ako kľúč k pochopeniu sociálnych štruktúr, procesov či myslenia v spoločnosti. V tejto súvislosti je dôležité spomenúť publikáciu V. Turnera „Průběh rituálu“. Turner v nej nadväzuje na Van Gennepov pojem „liminárna fáza“, ktorý využíva k objasneniu rozsiahlych oblastí sociálnych javov. Na základe výskumu konkrétneho afrického kmeňa uvádza, že potreba / rozhodnutie vykonať rituál (v danom kmeni) súvisí s nejakou krízou v spoločenskom živote osady: „*U Ndembuov existuje úzke prepojenie medzi spoločenským konfliktom a rituálom na úrovni kmeňa a jeho „susedstva“ a početný výskyt týchto konfliktných situácií sa odráža vo veľkom množstve ich rituálov.*“⁷⁴

Môžeme povedať, že v danej spoločnosti má rituál akúsi očistnú funkciu – funkciu riešenia alebo tlmenia konfliktov v spoločenstve. Rieši problém konkrétnej spoločnosti. Regeneruje ju. „*Očakáva sa, že človek, ktorý prešiel rituálom, bude konať v súlade s určitými obyčajami danými normami a etickými pravidlami, ktoré nositelia spoločenského postavenia viažu do systému spoločenských pozícií.*“⁷⁵ Aby táto zmena v identite jedinca nastala, realizuje sa prostredníctvom troch fáz, ktoré Van Gennep v publikácii *Prechodové rituály*⁷⁶ identifikoval v iniciačných rituáloch. Ide o etapy: odlúčenie – prechod – a prijatie. Prvá fáza – odlúčenie – pozostáva zo symbolického konania, ktoré predstavuje vytrhnutie jedinca alebo skupiny. Je to akési opustenie doterajšieho poriadku alebo statusu z predošlého pevného miesta v spoločenskej štruktúre kmeňa. Druhá fáza – spomínaná liminárna fáza - tvorí prechod medzi prvou a treťou fázou a ako sám autor píše je nejasná – nemá žiadne atribúty minulého ani budúceho stavu. Predstavuje čas prechodu medzi starým a novým. Tretia fáza reprezentuje integráciu, alebo opätovné začlenenie jedinca do sociálnej štruktúry s novo získaným statusom, alebo v prípade komunity môže ísť o obnovenie spoločenského poriadku. Aby sme tieto etapy dôkladne pochopili, je potrebné uvedomiť si, že sa môžu týkať rovnako ako jedinca, tak aj spoločnosti.

73 Budil, I.T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s.249.

74 Turner, V.: *Průběh rituálu*. Brno : Computer Press, 2004, s.23.

75 Turner V.: *Průběh rituálu*. Brno : Computer Press, 2004, s.96.

76 Turner V.: *Průběh rituálu*. Brno : Computer Press, 2004, s. 95.

V prípade jedinca ide najčastejšie o iniciačné rituály. Takým rituálom je napríklad dospievanie. Zámerné vyberáme ako príklad rituál dospievania, nakoľko proces dospievania bol, je a bude charakteristický pre každú živú bytosť tejto planéty. V istých kultúrach sa tento rituál realizoval násilným odtrhnutím chlapca od matky, ktorá do tohto momentu sprevádzala jeho život. Mladý chlapec strávil istý čas sám, alebo v spoločnosti dospelých mužov. Následne, muži, ktorí vzali chlapca z bezpečnej zóny matky, vykonali obrad napríklad obriezky. Fyzická bolesť a sprievodný akt odlúčenia mal za úlohu vyvolať v chlapcovi psychofyzickú zmenu – pretransformovať ho na muža. Do komunity sa tak vracia s novým statusom, s novým spoločenským postavením a s novým poslaním, ktorým je poverený – naučiť sa loviť, zabezpečiť potreby komunity, výsledkom čoho má byť splodenie vlastného potomstva. Tento prerod azda najlepšie popísal J. Campbell: „*Rituály primitívnych iniciačných obradov majú mytologické pozadie a odrážajú nutnosť zabiť detské ego a nahradiť ho dospelým jedincom.*“⁷⁷

V prípade kolektívnych rituálov ide napríklad o oslavy Nového roku, ktoré mali sociálne regeneračnú funkciu a vyskytovali sa v rôznych svetových kultúrach, predovšetkým v starovekom Prednom východe a vo východnom Stredomorí. Tieto obrady podľa J.G.Frazera vyjadrovali mýtus odrážajúci príbeh vegetačných „umierajúcich a znovurodiacich sa“ bohov, ktorí – rovnako ako príroda – každoročne víťazia nad smrťou a zánikom.“⁷⁸ Budil ďalej vo svojej štúdií zdôrazňuje, že súčasťou iniciačných rituálov archaických kmeňov bolo stotožnenie tohto procesu – odtrhnutia, odlúčenia a znovu-zaradenia jedinca alebo spoločenstva – s archetypom prvotného hrdinu alebo božstva považovaného za zakladateľa kultúry: „*Tento rituálne dramatický akt predstavoval projekciu kozmogonického zápasu medzi Poriadkom a Chaosom, ktorý je prakticky univerzálnou témou archaickej „metafyziky“, do procesu sociálne-psychologickej integrácie príslušníkov spoločenstva do sveta dospelých.*“⁷⁹

- **Psychológia**

Od projekcie kozmogonického zápasu v rituálnych aktoch je len krôčik k tomu, aby sa rituál začal vzťahovať k univerzálnym obrazom, apriórnym a autonómnym dedičným štruktúram ľudského nevedomia – archetypom. Touto problematikou sa vo svojom diele *Archetypy a nevedomie* zaoberal C.G.Jung. „*V dobe, keď Jung pracoval v sanatóriu v Burghölzi,*

77 Campbell J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s. 177.

78 Budil, I.T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s. 255.

79 Budil, I.T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s. 256.

rozprával jeden pacient trpiaci schizofréniou Jungovi obsah svojho sna. Videl v ňom nebo, z ktorého sa vynoril falus, ktorého pohyb vyvolal vietor. Presne tá istá predstava bola vykreslená v rámci liturgie Mithrovho kultu v knihe Albrechta Dietericha. Táto zarážajúca analógia inšpirovala Junga k záveru, že existujú univerzálne symboly, ktoré sa môžu objaviť rovnako ako v náboženských mýtoch, tak aj v halucináciách duševne chorých.⁸⁰ Jung okrem archetypu ukrytého v nevedomí rozlišoval aj konkrétne archetypálne obrazy prejavujúce sa na úrovni vedomia. Podľa neho v kultúre prírodných národov zohrávajú veľmi dôležitú úlohu v období individualizácie jedinca práve rituály prechodu. Táto individualizácia je zavŕšená dosiahnutím múdrosti, ktorá zodpovedá archetypu, ktorý Jung nazval *Selbst* (bytosťné Ja) a toto bytosťné Ja sa vzťahuje k súhrnu celej ľudskej osobnosti vrátane vedomého ega a nevedomých archetypov: „Kolektívne nevedomie je čokoľvek, len nie do seba uzavretý, osobný systém, je to celosvetová a svetu otvorená objektivita. Ja som objektom všetkých subjektov, úplne naopak ako v mojom obvyklom vedomí, kde som stále subjektom, ktorý má objekty. (...) „Stratený sám v sebe“ je ten správny výraz, ktorý charakterizuje tento stav. Toto bytosťné Ja (*Selbst*) je ale svet. Alebo nejaký svet, keby ho vedomie mohlo vidieť. Preto musí človek vedieť, kto je. (...) Všetky snahy ľudstva preto smerovali k upevneniu vedomia.“⁸¹ Jung ďalej uvádza pre nás veľmi podstatnú vec a to, že k takémuto upevneniu vedomia slúžili práve rituály.

Ďalšie dôležité východisko, ktoré nám tento psychologicko-analytický prístup ponúka a ktorý budeme v práci ďalej rozvíjať je, že Jung výhradne spája archetypy s inštinktní a uvádza ich do súvislosti tak, že archetypy samé sú, podľa neho, nevedomé obrazy inštinktov a predstavujú základný vzor inštinktívneho správania sa.⁸²

Inštinktívne správanie a upevnenie vedomia v spoločnosti súvisí aj s rôznymi náhľadmi na svet, ktoré človek v priebehu svojho vývoja zastával, ktorými si jeho javy vysvetľoval, prípadne, ktorými tieto javy uctieval. Z tohto dôvodu je logické, že rituál napriek tomu, že ostáva vo svojej podstate rovnaký, prispôsobuje v priebehu vekov svoju podobu práve týmto okolnostiam. Napríklad archaický človek podľa I. T. Budila nepovažoval svet, ktorý ho obklopoval, za jedinú skutočnosť, a bol presvedčený o inej, vyššej realite sveta, ktorá má pre človeka a spoločnosť ďalekosiahly význam. Toto archaické poňatie sveta vychádzalo z predpokladu, že určitá vec, alebo činnosť má väčšiu hodnotu, alebo je „reálnejšia“ a „skutočnejšia“ vtedy, keď napodobňuje určitý posvätný archetyp. Z tohto

80 Budil, I.T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s. 259.

81 Jung, C.G.: *Archetypy a nevedomie*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 120.

82 Jung, C.G.: *Archetypy a nevedomie*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 149.

dôvodu dochádza k prepojeniu mýtu, rituálu a archetypu: „Každý rituál má svoj božský model, archetyp, ktorý sa pri obrade sprítomňuje. Účastníci rituálu vystupujú z času bežného ľudského života a konajú v posvätnom čase, v ktorom uskutočňujú archetypy. (...) Rituál je tak časové sprítomnenie mýtologickej, archetypálnej udalosti.“⁸³

- **Mytológia**

Mýty a mytológia majú pre skúmanie obradov a rituálov veľký význam, pretože rovnako ako archetypy, sú v úzkom prepojení. Rozdiel medzi archetypálnou a mýtickou udalosťou tkvie v tom, že mýty môžeme vnímať skôr ako námety, príbehy alebo útržky informácií zo starých časov, ktoré vychádzajú z tém, o ktoré sa odjakživa opieral život človeka a na základe ktorých boli budované civilizácie. Mýty, podľa Josepha Campbella, vychádzajú z námetov, ktoré po tisíce rokov živili najrôznejšie náboženstvá a súvisia s hlboko vnútornými problémami, vnútornými záhadami, vnútornými prahmi, ktoré by sme radi prekročili.⁸⁴

Z uvedeného môžeme konštatovať, že archetyp je teda dedičná štruktúra ľudského nevedomia obsiahnutá vo vedomo zachovanom a ďalej predávanom materiáli – v mýte. Našu dedukciu dopĺňa Jung: „...že mýty sú v prvom rade psychické manifestácie, ktoré zobrazujú podstatu duše, sme si doteraz vôbec nepripúšťali.“⁸⁵

Problematiku mytológie a jej postavení v súčasnej spoločnosti priblížil vo svojom diele *Síla mýtu* Joseph Campbell. Konverzácia s autorom, ktorú táto publikácia zaznamenáva, sa sústreďí najmä na to, akú úlohu zohrávali a stále zohrávajú mýty a mytológia v živote spoločnosti a človeka.

Veľké mystérium, ktorým sa podľa Campbella zaoberajú mýty, je presvedčenie (ku ktorému dospeli už ranné spoločnosti), že podstata života pramení v kolobehu – obnovenie zabitím a požíranie zabitého: „Ranné mýty pomáhajú psychike človeka zúčastniť sa zabíjania bez toho, aby sa tým tento potrebný životný akt zaťažil vedomím viny alebo pocitom hrôzy.“⁸⁶ Campbell mýtom teda prisudzuje zdieľaním mýtov, rovnako prostredníctvom rituálov, účinok, ktorým sa má psychika človeka obrniť pred „ohavným aktom“ – lovom – zabitím života v mene zachovania iného života. Akt, prostredníctvom ktorého sa človek zúčastňuje na tomto zachovávaní života, je práve rituál: „Rituál je skupinová účasť na veľmi

83 Budil, I.T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s. 240.

84 Campbell, J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s. 24.

85 Jung, C.G.: *Archetypy a nevědomí*. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997, s. 100.

86 Campbell, J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s.107.

ohavnom akte, ktorý samozrejme zabezpečuje zachovanie života – akte zahubenia a následnej konzumácie niečoho iného živého.“⁸⁷ A to je, podľa Campbella tá hlavná myšlienka – že prostredníctvom toho rituálu sa dosiahne taká dimenzia, ktorá prekoná dočasnosť a z ktorej sa znovu rodí život a vracia sa tam, kde už predtým bol: „Mýty sú natoľko úzko viazané s určitou kultúrou, časom a miestom, že pokiaľ ich symboly, metafory, nie sú neustále občerstvované prostredníctvom umenia, vyprchá z nich život.“⁸⁸

- **Divadelné umenie**

Témou religionistického myslenia prelomu 19. a 20. st. sa stal vzťah mýtov a rituálov, z ktorého vyplynuli tri možné výklady tohto vzťahu; podľa prvého – mýtus povstal z rituálu. Druhým výkladom je, že mýtus a rituál vznikli súbežne a v treťom – mýtus predstavuje scenár pre dramatický rituál.⁸⁹

V tejto súvislosti je dôležité spomenúť, že predstavitelia Cambridgeskej školy hájili prvú z možností a dokazovali vývoj starogréckej tragédie z tanečných rituálov Dionýzovského kultu. V divadle pod vplyvom tejto školy je rituál spájaný s jeho počiatkami. Vznik gréckej tragédie sa najčastejšie uvádza vývinom z dionýzovského kultu a dityrambu. Podľa Patrice-a Pavisu všetky tieto rituály už obsahujú prvotné divadelné prvky - kostýmy obradníkov a ľudských či zvieracích obetí; výber symbolických predmetov ako napríklad sekera a meč, ktoré sa používali na zabíjanie, súdili sa a následne „eliminovali“; symbolizácia svätého priestoru a kozmického a mýtického času, odlišných od času veriacich - a aj preto divadlo hľadá svoj pôvod práve v rituáli. „Rozdelenie rolí medzi hercov a divákov, zavedenie mýtického rozprávania, výber špecifického miesta na takéto stretnutia, všetky tieto skutočnosti inštitucionalizujú postupne rituál ako divadelnú udalosť.“⁹⁰

Na rituály, ako zdroj z ktorého sa postupne vyvinulo scénické umenie, nadväzujú aj performatívne štúdiá, ktoré sa tejto problematike venujú v súčasnosti. Významným predstaviteľom v tejto oblasti je R. Schechner, ktorý vo svojich publikáciách hľadá súvislosti medzi rituálom a performanciou a ich vzájomným vplyvom. Performanciu označuje za divadlo alebo rituál podľa toho, kde sa koná, kto sa na nej podieľa a za akých okolností k týmto aktom dochádza. Ak je cieľom perfoencie, podľa Schechnera, dosiahnuť nejakú premenu – splniť nejaký účel – potom bude mať, s najväčšou pravdepodobnosťou, aj ďalšie vlastnosti uvedené pod nadpisom „účelnosť“ a bude rituálom. Ďalej sa vyjadruje aj k opačnému prípadu

87 Campbell, J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s. 97.

88 Campbell, J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s. 88.

89 Budíl, I.T.: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003, s. 253.

90 Pavis, P.: *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 356.

– naopak to podľa neho platí, pokiaľ ide o vlastnosti, uvedené pod nadpisom „zábava“. Žiadna performancia, tvrdí Schechner, nie je čisto účelová ani čisto zábavná.⁹¹

V spojitosti s rituálom a performanciou identifikuje dva prieniky – ritualizáciu scénického umenia a performovanie skutočnosti: *„Paradivadelné udalosti rušia protiklad obecnosť – performer a cieľom celej jednej vetvy umenia performacie je zrušiť rozlíšenie medzi umením a životom. Nakoniec došlo tiež k obrovskej zmene v tom, čo sa chápe ako „divadelné“ – politická akcia, konfliktné alebo neharmonické správanie na osobnej úrovni, ako aj úrovni „spoločenskej drámy“, hranie rol v každodennom živote, emocionálny tréning využívajúci herecké cvičenia, ktorý má v niektorých profesiách (policajtom, leteckému personálu atď.) pomôcť pri zvládaní krízových situácií, svedčia o čoraz zložitejšej interakcii medzi divadlom a rituálom a o ich neustálom zblížovaní.“*⁹²

Z rôznych definícií a charakterizácií toho, čo rituál vo svojej kvintesencii je, sme sa rozhodli pozrieť na rituál z hľadiska jeho funkcie a tým dospieť k jednotnej predstave toho, čo rituál je a akým spôsobom ovplyvňuje scénické umenie. Z doposiaľ naštudovaných materiálov z oblasti antropológie, psychológie, sociológie a divadelného umenia, z ktorých každá vedná disciplína používa rituál na pomenovanie javov zo svojej oblasti, generalizujeme jeho, podľa nás základnú funkciu a tou je **funkcia edukačná**. Rituály totiž od dávneveku slúžili ako aktivity slúžiace k vzdelávaniu potomstva a spoločnosti. V prvom rade ide o napodobňovanie konania, ktoré má zabezpečiť prechod vývinovými štádiami človeka. Učili človeka ako uspokojiť svoje základné biologické potreby, ako zabezpečiť jeho duševný vývin a prijať novú úlohu po ukončení jednotlivých fáz vývinového štádia, a zároveň ho učili, ako žiť v spoločnosti. Rovnako, ako sa prostredníctvom rituálov sa formuje identita jedinca, formuje sa nimi aj identita spoločnosti. Vykonaním rituálu sa do života človeka a spoločnosti etablujú pravidlá, alebo po ukončení jednej vývinovej etapy sa vykonávaním rituálov tieto pravidlá rušia a menia na iné pravidlá súvisiace s novou úlohou človeka v spoločnosti.

Rituály teda podľa nás sprostredkovávajú vedenie, ktoré je obsiahnuté v konaní, pretože *„vedenie sprostredkované v rituáloch má svoje „telesné formy“ (...). A takéto „telesné vedenie (vzťahujúce sa na telesné spôsobilosti, na ritualizácie, na mimesis a rytmus ulice)“ je „odlišné od poznania (analytického odhaľovania faktov a empirických informácií)“ (...), základné formy učenia prebiehajú nemo, bez slov a pojmov, mimetickým spôsobom, od tela k telu“*. Znamená to, že *„dôležitá komunikatívna funkcia rituálov spočíva v tom, spros-*

91 Schechner, R.: *Performancie, teórie, praktiky*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s.156.

92 Schechner, R.: *Performancie, teórie, praktiky*. Bratislava : Divadelný ústav, 2009, s. 157.

trekovať vedenie in actu, t.j. vedenie v konaní... “(...)„rituály...nehovoria o rolách, o pravidlách, o vzťahoch a pohľadoch na svet, ale v rolách, vo vzťahoch, v pravidlách a pohľadoch na svet...”⁹³ Z tohto dôvodu je pomerne ťažké dospieť k jednoznačnej charakterizácii rituálu nakoľko sa jeho primárna funkcia sústreďuje na emočné/inštinktívne/afektívne vedenie – čiže edukáciu prostredníctvom konania, a teda nie je možné dôkladne objasniť význam „obradu a rituálu“ prostredníctvom reči a jazyka.

Z rôznorodých definícií „rituálu“ sme nakoniec generalizovali predpoklad, že rituály súvisia s realizáciou nejakej zmeny. Táto zmena sa realizuje buď v identite jedinca prostredníctvom tzv. iniciačných rituálov, alebo v identite spoločnosti. V oboch prípadoch ide o rituály prechodu, ktoré sa snažia „zahubiť“ predošlý stav v prospech stavu nového: *„Pre skupiny, rovnako ako pre jednotlivca znamená – žiť, neustály proces rozpadania a obnovovania, proces neustálej zmeny stavu a podoby, umierania a znovuzrodenia. Znamená to konať, a potom prestať konať, čakať a odpočívať a znovu začať konať, ale inak. A sú tu neustále nové a nové prahy, ktoré je potrebné prekračovať, prah leta a zimy, ročného obdobia alebo roku, mesiaca alebo noci; prah narodenia, dospievania alebo zrelého veku; prah staroby; prah smrti; a prah iného života – pre tých, ktorí v to veria.”⁹⁴*

Z doposiaľ preštudovaných materiálov vo všeobecnosti vyplýva, že medzi rituálom a scénickým umením existuje istá forma recipročnej väzby, ktorá sa prostredníctvom symbolických úkonov a scénických vyjadrovacích prostriedkov snaží riešiť vzťah identity človeka a spoločnosti.

Rituály prechodu – zdroj k formovaniu identity

Ako sme sa pokúsili v závere predošlej podkapitoly zhrnúť rituály a obrady sa vzťahujú k najzákladnejšej ľudskej a spoločenskej podstate – k identite človeka a spoločnosti, k vytváraniu ich vzájomných vzťahov, a v neposlednom rade vytváraniu spoločných náhľadov a väzieb so svetom.

V súčasnosti je práve formovanie vzťahových väzieb človeka, spoločnosti a sveta problémovou oblasťou, nakoľko je naša multikultúrna spoločnosť tvorená zmesou rôznych politických, kultúrnych, náboženských pravidiel a zmesou rôznych tradícií, prostredníctvom ktorých nie je možné jasne uchopiť vzťah spoločnosti a sveta. Tým pádom je narušená aj väzba jedinca so spoločnosťou. Je narušená jeho viera v to, že v dôležitých okamihoch svojho

93 http://www.ped.muni.cz/pedor/archiv/2009/pedor09_2_vyznamamiestoritualov_kascak.pdf , s. 46

94 http://www.ped.muni.cz/pedor/archiv/2009/pedor09_2_vyznamamiestoritualov_kascak.pdf

života sa bude môcť vzdať svojho racionálneho umu, a prostredníctvom rituálu vykonávaným kolektívnym duchom spoločenstva sa plne oddať hodnotám a pravidlám danej spoločnosti.

Vyššie uvedené rôzne uhly pohľadov nám lepšie pomôžu pochopiť miesto, aké obrady a rituály zastávajú v súčasnej spoločnosti, akým spôsobom sú formované, deformované, či znovu obnovované. Dôležitým aspektom tejto podkapitoly bude priblíženie spôsobu, akým je prostredníctvom rituálov prechodu formovaná identita jedinca alebo spoločnosti, a aký čin rituály prechodu, vo svojej podstate, vykonávajú / opakujú / realizujú.

Vo všeobecnosti by sme mohli povedať, že prostredníctvom rituálov prechodu sa realizuje nejaká zmena. Akýsi prechod zo stavu, ktorý tejto zmene predchádzal, k novému stavu, v ktorom sa jedinec alebo spoločnosť, po vykonaní zmeny, ocitli. To všetko v mene „zachovania plynutia života“. Môže ísť buď o re-definíciu starého, alebo úplné „pochovanie“ predošlého stavu. Táto zmena sa uskutočňuje rovnako ako v identite jedinca, tak aj v identite spoločnosti. Rituál prechodu je veľmi podobný, archetypálny úkon, akým je napríklad premena „chaosu“ na „poriadok“. Túto podobnosť dôkladnejšie charakterizuje M. Eliade vo svojom diele *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrozenie*: *„Kozmogonický mýtus slúži ako exemplárny model pre akýkoľvek druh tohto činu. Nič nezaistuje lepšie úspech akéhokoľvek „tvorenia“ (osady, domu, dieťaťa), ako napodobovanie tvorenia par excellence, kozmogónie. (...) Tým, že sa oživuje svet taký, aký bol v okamihu, keď sa práve zrodil, tým, že sa znovu reprodukuje činy, ktoré bohovia uskutočnili po prvý raz – tým sa ľudská spoločnosť a celý kozmos stávajú tým, čím boli predtým: čistými, posvätnými, mocnými, so všetkými svojimi neporušenými virtualitami. (...) Každému rituálnemu opakovaniu kozmogónie predchádza symbolický návrat k chaosu. K tomu, aby mohol byť stvorený úplne nový svet, musí byť predtým ten starý zničený.“*⁹⁵

1. Formovanie identity jedinca

Identita jedinca sa formuje prostredníctvom iniciačných rituálov, ktoré majú človeka integrovať do konkrétnej komunity a ktoré mu majú zabezpečiť plynulý prechod dôležitými vývinovými a spoločenskými fázami jeho života. V prípade dospievania ide napríklad o symbolické zabitie identity dieťaťa a prijatie novej úlohy – úlohy dospelého: *„Iniciačná smrť je potrebná k „zahájeniu“ duchovného života. Jej funkcii musíme porozumieť vo vzťahu k tomu, čo pripravuje: zrodienie k vyššiemu spôsobu bytia.“*⁹⁶

95 Eliade, M.: *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrozenie*. Brno : Computer Press, 2004, s.7.

96 Eliade, M.: *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrozenie*. Brno : Computer Press, 2004, s. 9.

K iníciačnému rituálu, napríklad rituálu realizovaného v období dospievania, dochádza vo vymedzenom časovom období – v období puberty, ktoré sprevádzajú viaceré fyzické a biologické zmeny v živote dieťaťa. Tieto zmeny, domnievame sa, sú motívom k vykonaniu iniciácie, na základe ktorej má dôjsť aj k duchovnej zmene v identite dieťaťa. Iniciačná smrť sa nikdy nerealizuje sama od seba v jedincovi samom. Vykonávajú ju „iniciátori“ – tí, ktorí rituál iniciácie už absolvovali, a teda dospelí členovia spoločenstva. Archaické myslenie, podľa Eliadeho, predpokladá, že človek, bez pomoci druhých sa nemôže stať plnohodnotným človekom.⁹⁷

Vo viacerých prípadoch má práve iníciačný rituál vykonávaný v období puberty dieťaťa drsný priebeh. Ide o násilné odňatie dieťaťa (najčastejšie chlapca) z bezpečia domova matky: napríklad, keď sa taký chlapec stane trochu horšie ovládateľným, navštívi ho jedného dňa skupina mužov, ozdobených pruhmi vtáčieho peria, ktoré majú na tele prilepené vlastnou krvou. V rukách držia hlučné rapkáče vydávajúce zvláštne zvuky a predstavujúce hlasy duchov. Chlapec sa vydesí a hľadá ochranu u svojej matky. Tá predstiera, že sa ho skutočne snaží brániť, ale muži ho odoberú a odvedú preč. Odoberatých chlapcov potom odvedú na posvätnú mužskú pôdu, kde musia prejsť skutočnou tyraniou – sú podrobení obriezke, musia sa napiť mužskej krvi atď. „Po takejto procedúre nepripadá do úvahy, že by sa chlapec mohol vrátiť do svojho detstva. Chlapec sa z obradu vracia ako muž.“⁹⁸

Iníciačný rituál u dievčat, predpokladá sa, mal menej drsnejší priebeh ako u chlapcov, pretože u nich to zariadila príroda sama – z dievčaťa sa stala žena v momente, keď dostala menštruáciu. Jej iniciáciou, ako hovorí Campbell, najčastejšie bolo strávenie niekoľkých dní osamote v malej chyži, pričom mala za úlohu postupne si uvedomovať, čím je.⁹⁹ Dnes, hoci k fyzickým a biologickým zmenám v organizme dospievajúceho chlapca a dievčaťa dochádza, nie je vykonaný nijaký akt, prostredníctvom ktorého by týmto zmenám dospievajúci jedinec buď porozumel, alebo sa vykonali také úkony, ktoré by to „detské“ v identite dospievajúceho zahubili. Dnes, môžeme tvrdiť, je iníciačný rituál – a teda úkon, nahradený sexuálnou výchovou – a teda prednáškou. Akýmsi vysvetlením učiteľa deťom v období 12-teho až 14-teho veku, čo sa bude diať s ich telom a čo to pre nich znamená.

Nevýhodou tejto formy „zaškolenia do tajov reprodukcie života“ je, že v niektorých prípadoch prichádza informácia o pohlavnej zrelosti so značným oneskorením a častokrát je jej verbálna forma, pubertálnym jedincem, nie úplne zrozumiteľná.

97 Eliade, M.: *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrozenie*. Brno : Computer Press, 2004, s. 10.

98 Campbell, J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s. 116.

99 Campbell, J.: *Síla mýtu*. Praha : Argo, 2016, s. 117.

Druhým aktom v spoločnosti, ktorý sa ešte nedávno realizoval a hypoteticky splňal iniciačný úkon, bola povinná vojenská služba. Z rozprávania a skúseností viacerých, muž, ktorý absolvoval „vojenčinu“ bol podrobený častokrát krutým fyzickým aj psychickým skúškam, ktorými bol začleňovaný do kolektívu ostatných mužov už pôsobiacich v službe, ale aj do vykonávania povinností súvisiacich s vojenskými nariadeniami. Dospievajúci muž bol v tejto súvislosti podriadený pravidlám, s ktorými nemusel byť subjektívne stotožnený, a tiež bol konfrontovaný s aspektom smrti. S akýmikoľvek osobnými pocitmi sa musel vysporiadať, prekonať svoje možnosti a siahnúť na dno svojich fyzických a psychických síl.

Absolvovaním tejto skúsenosti sa identita chlapca z časti zmenila a chlapec zo služby odchádzal ako muž. Generácii dospievajúcich mužov posledného desaťročia minulého a nového tisícročia, uvedená skúsenosť absentuje. Nakoľko je tento chýbajúci moment v živote muža moderného veku potrebný pre to, aby bol schopný uvedomiť si základnú „úlohu muža“ a byť zodpovedným členom rodiny, je predmetom rôznych diskusií. Každopádne je badateľný, rozšírený a z časti už aj akceptovaný vzor citlivejšieho mužského správania sa, či preberania funkcie hlavy rodiny z muža na ženu. Keď sa pár rozhodne mať potomstvo, takisto je v našej spoločnosti už v podstate normálne, že v prípade, ak muž zarába menej ako žena, materskú dovolenku absolvuje muž.

Akokoľvek sa tento model etabluje do spoločnosti, domnievame sa, že potreba iniciačných rituálov je zrejmä už len z dôvodu biologicky danej predispozície a najmä kvôli inštinktom, ktoré muža a ženu od svojej najprirodzenejšej podstaty determinujú.

Vrátíme sa späť k iniciácii. K „rituálom puberty“¹⁰⁰ tak, ako ich označuje Eliade, môžeme v širšom kontexte zahrnúť nielen prechod z puberty do dospelosti, ale akúkoľvek zmenu v živote jedinca, ktorá ovplyvňuje jeho fyziologický alebo spoločensky status, alebo stav. Človek absolvujúci iniciáciu v podobe „rituálov puberty“, a neskôr napríklad svadobných obradov, bol akosi „automaticky“ spoločnosťou pripravený a podporený na najhlavnejšiu úlohu svojej existencie – splodiť potomstvo. A to je dôvod, pre ktorý sa domnievame, že v „archaickom“ myslení je najväčší dôraz kladený obdobiu prechodu medzi pubertou a dospelosťou, pričom ostatné prechody obdobia života človeka sú kladené do úzadia.

Tieto zmeny sú zároveň tak individuálne od jedinca k jedincovi, že nie je možné stanoviť relatívne presné obdobie (ako je to pri rituáloch puberty), kedy by potenciálne malo dôjsť k iniciácii. Predpokladáme však, že sú rovnako dôležité pre prekonanie ďalších fáz života človeka. Ide napríklad o prechod z dospelosti do staroby, ktorý je v niektorých prípadoch

100 Eliade, M.: *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrození*, Brno : Computer Press, 2004, s. 14.

súčasnej spoločnosti sprevádzaný obdobím označovaným ako „kríza stredného veku“. Tento prechod, podľa nás, súvisí s biologickými a fyziologickými zmenami, ktoré zároveň ukončujú, alebo menia úlohu jedinca v spoločnosti. Konkrétne máme na mysli napríklad stratu potencie u mužov a menopauzu u žien. Táto biologická zmena, symbolicky ukončuje obdobie plodnosti – obdobie produktívneho veku, kedy je človek, fyziologicky predurčený na plodenie potomstva a disponuje dostatočnou energiou k tomu, aby bol schopný svoje potomstvo duchovne i materiálne zabezpečiť – a predznačuje nástup „staroby“. Tá súvisí so zmenou statusu osobnosti jedinca a s novou životnou úlohou, ktorú si musí uvedomiť, vysporiadať sa s ňou a prijať ju.

Z uvedeného vyplýva predpoklad, že práve iniciačné obrady a rituály slúžili k prekonaniu hraničných fáz života človeka, spájali fyzické zmeny v organizme s tými duševnými, a tým pádom pôsobili na identitu človeka a určovali mu, kým v tom-ktorom období svojho života je.

„Dnes by sme mohli povedať, že iniciácia ukončuje život „prírodného človeka“ a uvádza nového člena do oblasti kultúry.“¹⁰¹ Nakoľko úspešne sú tieto premeny realizované prostredníctvom maturít, či štátnych skúšok je otázne.

Ak sa na úlohu iniciačných rituálov puberty pozrieme z hľadiska súčasnej spoločnosti, je evidentný ich úpadok. Zo spoločnosti sa obrady a rituály nielen vytrácajú, ale ak aj sa ďalej realizujú, vo viacerých prípadoch ide o realizáciu vyprázdneného významu. Vyprázdnenie významov a foriem má za následok práve na psychologické problémy jedinca, ktorý si akoby neuvedomuje novú úlohu, ktorú v spoločnosti má, a akú má vo svojom živote vykonávať. Hovoríme o kríze identity človeka. Dôkazom sú napríklad otvorené, alebo neuzavreté manželstvá, či predlžovanie veku, kedy sa pár rozhodne splodiť potomstvo, status večného študenta bez adekvátneho uplatnenia v praxi, či muža neopúšťajúceho príbytok matky do vysokého veku a pod. To všetko môžeme vnímať ako „dozvuky“ neukončených fáz dospievania, kedy nebolo zabité detské ego...

„V archaických a primitívnych spoločnostiach sa človek vďaka iniciácii stáva tým, kým je a kým by mal byť: bytosťou otvorenou duchovnému životu, ktorá sa podieľa na kultúre.“¹⁰²

101 Eliade, M.: *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrození*. Brno : Computer Press, 2004, s. 11.

102 Eliade, M.: *Iniciace, rituály, tajné spoločnosti, mystická zrození*. Brno : Computer Press, 2004 s. 16.

2. Formovanie identity spoločnosti

„Pre skupiny, rovnako ako pre jednotlivca znamená – žiť, neustály proces rozpadania a obnovovania, proces neustálej zmeny stavu a podoby, umierania a znovuzrodenia. Znamená to konať, a potom prestať konať, čakať a odpočívať a znovu začať konať, ale inak. A sú tu neustále nové a nové prahy, ktoré je potrebné prekračovať, prah leta a zimy, ročného obdobia alebo roku, mesiaca alebo noci; prah narodenia, dospievania alebo zrelého veku; prah staroby; prah smrti; a prah iného života – pre tých, ktorí v to veria.“¹⁰³

Prah, alebo liminárnu fázu, tak, ako ju vníma Arnold Van Gennep, môžeme zjednodušené povedať, označuje priestor medzi dvomi prechodmi. Tieto prechody sa netýkajú len iniciačných rituálov, ale súvisia aj s materiálnym prechodom – napríklad prechodom jednotlivca alebo skupiny, z jednej spoločnosti do inej, a naopak. Podľa Van Gennepa obradným umiestnením alebo vyznačením medzi alebo hraníc (pluhom, zvieracou kožou rozrezanou na pásy atď.) si konkrétna skupina ľudí privlastňuje určitý priestor, takže ak niekto prenikne do tohto vyhradeného priestoru, dopúšťa sa automaticky znesvätenia.¹⁰⁴

V tejto súvislosti je potrebné dodať, že prírodné národy – napríklad oproti súčasným štátnym hraniciam, ktoré blízko pri sebe susedia – svoje spoločnosti budujú vo väčšej vzdialenosti od seba. Tvorili akúsi samostatnú krajinu, samostatný svet, ktorý obklopuje „územie nikoho“, priestor, ktorý nikomu nepatrí – neutrálna zóna. Napríklad v starovekom Grécku boli takéto neutrálne miesta priestorom určeným pre trh alebo bojovanie. Pri prechode z konkrétneho spoločenstva do neutrálneho priestoru bol vykonávaný rituál odlúčenia od vlastného územia. Takýmto rituálom, spomína Gennep, bolo napríklad obetovanie vola rozrezaného na dve časti – hlavu a telo. Hlava bola umiestnená na jednu stranu lávky a telo na stranu druhú, pričom jedinec musel prejsť medzi nimi a prekročiť rozliatu krv: tento rituál prechádzania medzi predmetom rozrezaným na dve časti, alebo medzi dvomi vetvami, alebo prechádzania pod nejakým predmetom (napríklad bránou postavenou z dvoch stĺpov) je v mnohých prípadoch potrebné vyložiť ako priamy prechodový rituál, ktorý naznačuje, že takýmto spôsobom vychádzame z nejakého doterajšieho sveta a vstupujeme do sveta nového.¹⁰⁵ Prírodné spoločnosti si svoj priestor nielen symbolicky vyznačili, ale aj prísne strážili a ten, kto prenikol do vyhradeného priestoru dopustil sa znesvätenia. Takisto jedinec, ktorý opustí „hranice“ svojej komunity a časom sa do nej chce prinavrátiť musí prejsť rituálom prijatia a podobne.

103 Van Gennep, A.: *Přechodové rituály*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 174.

104 Van Gennep, A.: *Přechodové rituály*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 23.

105 Van Gennep, A.: *Přechodové rituály*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 26.

Ďalším zaujímavým aspektom, ktorý Gennepe rieši vo svojej štúdií je vzťah cudzinca a komunity, do ktorej vstúpi. Podľa neho každý jedinec, alebo skupina, ktorá nemá bezprostredné právo vstúpiť do určitého domu alebo komunity tohto druhu, sa ocitá v stave izolácie a pôvodní obyvatelia sa k nim správajú rôznymi spôsobmi; niektorí cudzincov bez okolkov zabijú, okradnú prípadne s nimi zle zaobchádzajú, iní sa ich boja, a preto ich rozmaznávajú, využívajú ako mocné bytosti, alebo proti nim vykonávajú magicko-náboženské obranné opatrenia: „Okrem toho, cudzinci nemôžu hneď preniknúť na územie kmeňa alebo osady; musia z diaľky ukázať svoje zámery a podstúpiť skúšobnú dobu čakateľstva, ktorého známou formou sú nezáživne zdĺhavé africké rokovania. To je predbežné štádium, ktoré trvá kratšiu, či dlhšiu dobu. Potom nastupuje liminárne obdobie – výmena darčiekov, obyvatelia ponúkajú potraviny, pripravujú príbytok atď. Nakoniec sa obrad uzatvorí rituálom prijatia – slávnostný večer, spoločná hostina, potrasenie rukou atď.“¹⁰⁶ Kým prenikanie do vyhradeného priestoru komunity toho-ktorého prírodného národa bolo skôr raritou, dnes čelíme silnému prisťahovaleckému vplyvu aj v podobe utečeneckej krízy, a to, v podstate, na dennej báze. Nemožno súčasnej spoločnosti odoprieť, že aj ona sa snaží vyvíjať podobné aktivity pri prijímaní cudzincov – dobrým príkladom je v Amerike nastolený systém získania zelenej karty, ale aj iné systémy, pri ktorých je nutné vykonať množstvo byrokratických úkonov, preverenia a zdokladovania zámerov pricestovania osoby.

Nakoľko však tento systém zabezpečuje identitu národa je otázne. Dnes, oveľa viac ako inokedy, sú jednotlivé národy vystavované neúmernému tlaku vlny prisťahovalcov. Ak sa pozrieme na obdobnú problematiku z perspektívy súčasnej globalizácie sveta a najmä západnej Európy vnímame, že ochrana pomyselných „hraníc“ istých kultúr a národov slabne.

To všetko má za následok vytrácanie tradícií, miešanie kultúrnych zvykov, obyčajov ale aj symbolov a dokonca náboženstiev. Výsledkom je neakceptovanie kultúrneho, náboženského, či spoločensko-politického systému a kódexu krajiny, do ktorej prisťahovalec vycestuje. To všetko ústi do krízy identity národa ako takého. Prakticky sa touto problematikou, vzťahnutou na slovenský kontext, budeme zaoberať vo štvrtej kapitole.

106 Gennepe, A.V.: *Přechodové rituály*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997, s. 33.

BIBLIOGRAFIA

- Artaud, A. 1993. Divadlo a jeho dvojník. Bratislava : TÁLIA-press, 1993. 147 s. ISBN 80-85718-06-5
- Benoist, L. 1995. Znaký, symboly a mýty. Praha : Viktoria publishing a.s., 1995. 122 s. ISBN 80-85865-49-1
- Braun, K. 1993. Druhá divadelní reforma. 1993. 176 s. ISBN 80-7008-037-X
- Budil, I.T. 2003. Mýtus, jazyk a kulturní antropologie. Praha : Triton, 2003. 267 s. ISBN 80-7254-321-0
- Campbell, J. 2016. Síla mýtu. Praha : Argo, 2016. 287 s. ISBN 987-80-257-1904-6
- Eliade, M. 2004. Inicie, rituály, tajné společnosti, mystická zrození. Brno : Computer Press, 2004. 213 s. ISBN 80-722-6901-1
- Goleman, D. 2011. Emoční inteligence. Praha : Metafora, spol. s.r.o., 2011. 315 s. ISBN 978-80-7359-334-6
- Jung, C.G. 1997. Archetypy a nevědomí. Brno : Nakladatelství Tomáše Janečka, 1997. 437 s. ISBN 80-85880-16-4
- Lévi-Strauss, C. 1996. Myšlení přírodních národů. Liberec : Dauphin, 1996. 365 s. ISBN 800-901842-9-4
- Oddey, A. 1994. Devising theatre a practical and theoretical handbook. London : Routledge. 1994. 254 s. ISBN 978-0-415-04900-9
- Pavis, P. 2004. Divadelný slovník. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 80-88987-24-5
- Schechner, R. 2009. Performancia: teórie, praktiky, rituály. Bratislava : Divadelný ústav, 2009. 181 s. ISBN 978-80-89369-11-9
- Schechner, R. 2003. The performance theory. London : Routledge, 2003. 407 s. ISBN 0-415-31455-0
- Turner, V. 2004. Průběh rituálu. Brno : Computer Press, 2004. 193 s. ISBN 80-7226-900-3
- Van Gennep, A. 1997. Přejíčovité rituály. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 179 s. ISBN 80-7106-178-6
- Welsch, W. 1994. Naše postmoderní moderna. Praha : Zvon, 1994. 197s. ISBN 80-7113-104-0

Trochu inak: o radosti, pohode, humore & kráse

Mgr. art. Sandra Polovková

S banskobystrickou Karvašovskou konferenciou sa stretávam prvýkrát. I keď som o nej mnohokrát počula, nikdy som sa viac neangažovala. Práve prvé stretnutie ma núti zamyslieť sa nad divadlom radosti a pohody v postmodernom svete. Realitou je, že poetiku humoru, krásy a harmónie v divadle a celkovo v umení nevyhľadávam, skôr ma zakaždým očarí opozitum. A to práve estetika hnusu, antiharmónie, či antipríbehu, ktorá je pre postmoderné vnímanie sveta charakteristickejšia.

Snáď aj preto je pre mňa celkom zaujímavé zamýšľať sa nad témou konferencie v súvislosti s tým, aká je repertoárová ponuka v slovenských divadlách, a či som sa osobne vôbec v ostatných mesiacoch dostala do kontaktu s danými žánrami divadla.

Príspevok člením do troch okruhov.

PRVÝ



Foto zdroj: internet

Nadväzuje na prijatie divadla radosti, pohody a harmónie publikom a obsahuje niekoľko zamyslení sa, otázok, čo je prijateľné pre recipienta v divadle, čo mu vyhovuje, a teda čo navštevuje.

Vzhľadom na to, že téma konferencie súvisí s výraznou osobnosťou slovenského divadla, Karolom L. Zacharom, a jeho nedožitým jubileom, opäť sa sama v sebe vraciam k otázkam, ktoré som si kladla počas bakalárskeho štúdia, popri rekonštrukciách Zacharových inscenácií, a ktoré sa prakticky v divadelnej profesii vynárajú v akejsi časovej slučke. Karol L. Zachar a jeho vnímanie sveta a teda aj divadla jasne a hutne:

„...Žil v ňom usmievajúci sa chlapec očarený svetom divadla, ktorý obveseľuje jedných na účet druhých. Z tohto zázemia vyrastá jeho osobitý štýl: harmonický človek tvorí harmonické, harmonizujúce a k harmónii zacielené diela bez drsných hrán a tvrdých protirečení, slnko a jas, blankyt a úsmev. Akoby to bol svet jeho sna. Vysnívaný svet dobra a lásky, viac túžba ako realita. ...”¹⁰⁷

Pre jeho estetizujúcu divadelnú poetiku a tvorbu sú charakteristické prívlastky ako láskavá, úsmevná, harmonická, krásna, poetická, herecky atraktívna, a najmä: divácky nadmieru úspešná. Akoby všetky dané prídavné mená vrcholili v takmer absolútne prijatie publikom a priam nekonečne vysokej reprízovanosti.

Otázka teda môže znieť, čo si žiada divák? Nie je to napríklad Hamlet v avantgardnej, či postmodernej interpretácii? Ani to nie je súčasné autorské divadlo? A teda to nie je divadlo, ktoré prevažne vzniká (a áno, prevažne je dotované zo štátneho rozpočtu), a ktoré otvára diskusiu o závažných spoločenských témach, či jednoducho nastavuje divákovi zrkadlo? Pokiaľ boli Zacharove inscenácie vysoko navštevované pre celú svoju estetiku krásy, harmónie, humoru bez zbytočnej irónie, či sarkazmu, dnes sú vysoko divácky obľúbené úplne iné

107 LACIKA, I. - LAJCHA, L.: Karol L. Zachar. Kostýmový výtvarník a kresliar. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1998. s. 4.

produkcie. Dnes je to akýsi začarovaný kruh, do ktorého sme pod rôznymi faktormi postupne dospeli, najmä od roku 1989.

V súčasnosti sú to prevažne produkcie, ktoré nepotrebujú vysoké (či nízke) štátne príspevky, lebo si na seba dokážu zarobiť samé alebo sú donorované súkromným sektorom. Sú to napríklad muzikály na Novej scéne, či z iného repertoárového divadla, ktoré sú harmonické vo svojej choreografii, splývajú výtvarnej zložky so scénickým umením, nákazlivými tónmi, jednoduchým veršom v piesňach a popularitou hlavných protagonistov a protagonistiek. Veľmi zovšeobecnené. Alebo sú to napríklad bulvárne komédie s jasnou zápletkou, i keď mnohokrát s výborným hereckým obsadením, ale v repertoároch sú nasadené s jediným cieľom - priniesť zisk. Spomeniem napríklad inscenáciu Feydeauho textu Chrobák v hlave, v réžii Lubomíra Vajdičku, reprízovanú v starej budove Slovenského národného divadla. Tá sa hrala od roku 1990 do roku 2016 a mala stovky repríz, stále s vypredaným hľadiskom.

S inscenáciami napr. Karola L. Zachara ich však dnes (okrem vypredanej sály) spája už len minimum. Zachar, ktorý sa k profesii režiséra dostal cez svoje herecké umenie, na herca nezabudol ani v jednom okamihu svojich réžií, a vo väčšine tvoril herecký kolektív symbiózu (snáď jedinou výnimkou bola na základe recenzií inscenácia Cyrano z Bergeracu - SND, 1967). *“Známy je jeho výrok: dajte mi čas, priestor a herca - a hra vznikne sama; hráme iných autorov preto, lebo nemáme čas, aby sme si ich písali sami.”*¹⁰⁸

Súčasnú divadlo radosti, krásy, humoru a obľúbenosť u publika, je faktor, ktorý v konečnom dôsledku ovplyvňuje tvorbu divadla na Slovensku. Čo však diváka privádza na takýto druh produkcií? Je to práve túžba po oddychu? Návšteva divadelnej budovy v kruhu priateľov, čo prináša v niektorých okruhoch istý spoločenský status? Odpútanie myšlienok od bežnej reality a iba vnímanie krásy (či už v historizujúcich alebo súčasných kostýmoch v spojitosti so scénografiou, svetelným dizajnom, hudbou)? Je to ukazovateľ hodný povšimnu-

108 SLIVKO, Ján a kol: Zborník materiálov zo seminára. Bratislava: Zväz slovenských dramatických umelcov, 1984. s.12 Vydal SZDU pre vnútornú potrebu.

tia pri tvorbe dramaturgického plánu? A ako s ním vôbec pracovať? Stačí, aby sa v repertoári ocitol jeden muzikál, či bulvárna komédia a ostatná tvorba môže ísť odlišnými smermi? A nezmenilo sa náhodou celkom radikálne publikum? Vzhľadom na aktuálny stav premiér, ich repríz a titulov v dramaturgických plánoch, nie je možné nevšimnúť si, že humor je akosi prispôsobený jednoduchosti publiku; rovnako texty piesní, či samotné skladby. Že herecké umenie už nie je prioritou, ale dominantnou pri obsadzovaní sa stáva popularita hercov, a tá bohužiaľ pôvodí skôr z nízko kvalitných televíznych seriálov. Ako je možné, že inscenácie, ktoré sú profesionálmi, kritikmi hodnotené ako najlepšími v sezóne, ich prežijú prinajlepšom dve?

Akosi sa postupne vytráca pri produkciách, ktorých hlavným cieľom je ponúknuť krásu, humor a divácku radosť dôraz na kvalitu umenia, jeho hĺbku, na metafory. Kultúra sa tak prispôbuje jednoduchosti a čistému zisku. Odpovede na všetky položené otázky sa môžu rôzniť, dokonca vyvolávať polemiku. Tomu, že sa z divácky obľúbeného divadla vytráca metafora a kladenie nárokov na publikum, však už čelíme. Bohužiaľ, je to aj v momentoch, kedy napríklad nahota ako substancia krásy vedie k uvažovaniu o cenzúre.

DRUHÝ



Foto, archív Debris Company: Juraj Chlpík

Téma Karvašovskej konferencie vo mne samozrejme vyvolala otázku, kedy naposledy som zhladla inscenáciu, o ktorej by som jednoznačne mohla tvrdiť, že sa jedná o divadlo radosti, pohody, krásy v postmodernom svete. To, či žijem v postmodernom svete je skôr inou témou. Pri uvažovaní nad inscenáciou, som si však spomenula na nedávno premiérovanú produkciu Wow! z dielne nezávislého divadla Debris Company. Ak v prvom okruhu uvažujem o divadle radosti skôr v nadväznosti na tvorbu K. L. Zachara a na divákov, druhý okruh má úplne odlišné smerovanie. Pôvodí to aj v tom, že neexistuje akési dané definitívum divadla radosti. Debris Company s inscenáciou Wow! jednoznačne nenaplní hľadiská najbližších dvadsať sezón. Je však aj zástupným prvkom pre moje osobné vnímanie divadla radosti, krásy. Zastupuje práve tanečné, fyzické divadlo a balet, ktoré divadlo radosti zhmotňuje; je internacionálne; zameriava sa rôznymi podobami predovšetkým na emócie. Konfrontačné však v rámci inscenácie Wow! je to, čo sa odohráva na javisku a spôsob akým sa to odohráva. Debris Company na čele so Stanislavou Vlčekovou a režisérom Jozefom Vlkom, je vo svojich produkciách priam nadmieru precízna spoločnosť. Jedna z najnovších inscenácií Clear (dramatický text: Peter Lomnický) je choreografiou v zrkadlení, v absolútnom súzvuku s metaforickým, citujúcim a parafrázujúcim textom Lomnického o naintímnejšom vnútri, odkazujúcim na ďalšie, najmä negatívne javy a smerovanie spoločnosti. Celý obsah, ktorý je abstrakciou nad abstrakciou, zhmotňujú dve ženské postavy. Predstaviiteľky deja, do ktorých je akoby transplantovaná celá spoločnosť. Ich konanie v neustálom toku slov a filozodických úvah mužskej postavy (pripomínajúcich poéziu), ktorú stvárňuje M. Prevendarčík, sa odohráva v absolútne minimalistickom scénografickom riešení - rozdelení/spájania ich bytostí tenkou bielou čiarou. Atmosféru navyše dokonale dopĺňa svetelný dizajn s použitím pary ako výtvarného subjektu. Je to divadlo krásy, respektíve iba začiatok.

Inscenácia Wow!, ktorú Debris Company odpremiérovalo na začiatku tohto roku, napĺňa estetiku krásy snád' najkompatibilnejšie. A súčasne prezentuje krásno v postmodernom svete. Na okamih statické objekty, ktorými sú však protagonisti (S. Vlčeková, P. Cséri), na bielej ploche s výrazným kostýmovým riešením odkazujúcim na doby minulé, ale aj alegorickosť postáv a ich konania. V súzvuku s videoinštaláciami napríklad nekonečného vesmíru, so stále prítomnou poéziou Eugena Gindla a hudby Jozefa Vlka tvoria na javisku

svet nekonečna, ale aj svet prítomnosti. Kde sa môže odohrávať všetko a vo svojej poetickosti nútia diváka uvažovať, čo zlé sa už deje, a či to vesmír abstrahuje. *“Panoramatická civilizačná groteska”*¹⁰⁹ Eugena Gindla, ktorá sa ozýva v priestore prostredníctvom nahrávky v podaní Braňa Mosného je metaforami o *“krátkom pohostinskom vystúpení súboru Homo sapiens na planéte Zem.”*¹¹⁰

Inscenácia Wow! je prvou z triptychu. Ďalej na ňu nadväzuje už odpremiérovaná inscenácia Únos Európy, v ktorej sa poetika Debris Company priklonila viac k humoru, rešpektíve skôr k sarkazmu, najmä v slovnej podobe. V tomto prípade sa však nejedná o plochý vtip, ale o súzvuk irónie, humoru s dramatickou, výtvarnou, hereckou a tanečnou zložkou. Debris company primárne s inscenáciou Wow! zanecháva v divákovi pocit krásy, a to aj napriek negatívnemu, existencialistickému obsahu Gindlovej poézie.

Ak v okruhu prvom uvažujem nad divadlom radosti, pohody, krásy verzus divák, a v úvode okruhu druhého konštatujem, že Debris Company svoje hľadiská určite nenaplní počas viacerých sezón, tak pre inscenáciu Wow! ako o absolútnej kvalitnej umeleckej harmónii sa môže jednoducho uchovať pre potenciálneho diváka vo filmovej verzii. Divák by ostal ochudobnený “iba” o jedinečnosť okamihu.

109 MACZOVSKY, P. Eugen Gindl: Piknik na lietajúcom koberci. In Fragment. 19.5.2005

110 Ibid

TRETÍ



Foto, zdroj archív Divadelná Nitra: Ctibor Bachratý

Poslednou inscenáciou, ktorú by som rada vo svojom príspevku spomenula je Právo na šťastie (Pursuit of Happiness). Divadelná Nitra ju ponúkla ako otváracie predstavenie svojho 26. ročníka. Jedná sa o produkciu z New Yorku, ale s príjemnou spojkou so Slovenskom. Jedným z dvoch zakladateľov (manželov) skupiny The Nature Theater in Oklahoma je Pavol Liška, rodák zo slovenskej Skalice, ktorý tesne po dovŕšení dospelosti emigroval do NYC.

Pri tomto divadelnom zoskupení by som rada vrátila aj ku predošlým dvom okruhom a téme diváka. Dané nezávislé americké divadlo, je jedným z mála, ktoré sa ako súčasť Off-off Broadway scény presadilo v Európe, dokonca inscenáciu Life and Times premiérovalo vo viedenskom Burghtheatri. V tomto prípade je obdivuhodné, ako malá skupina ľudí dokázala v rámci svojej dlhoročnej tvorby zlákať publikum a z absolútnej nuly sa dostala medzi divadelnú špičku.

Samotný Pavol Liška pre Denník N rozpráva: *“Predchádzalo tomu pätnásť rokov škarých pracovných skúseností, ako napríklad umývanie riadu v mexickej reštaurácii, miesto*

strážnika v tanečnom štúdiu, ochranka v múzeu, zbieranie divých kvetov v močiaroch New Jersey, učenie angličtiny, ktorá bola pre mňa cudzím jazykom, a investovanie všetkých zarobených peňazí do umeleckej práce, na ktorú sme mali čas len po večeroch a cez víkendy. Bez najmenej nádeje, že by sme sa umením niekedy živili, ale s rovnakou vášňou a oddanosťou, ako keby sme robili najdôležitejšiu vec v živote. A to aj vtedy, keď v divadle, ale skôr v miestnosti, ktorú sme si prenajali, sedelo päť ľudí – štyria naši kamaráti a jeden, ktorého sme stiahli z ulice.”¹¹¹

Daný citát tak trochu pripomína uvažovanie o divadle, ale aj o vlastnom živote Karola L. Zachara, spomínaného v úvode príspevku.

Absolútna odhodlanosť a odovzdanie sa divadlu, teda predpokladá vytvorenie divadla krásy, radosti a harmónie? Osobne som tak inscenáciu Právo na šťastie vnímala. Precíznosť, herecký koncert, miešanie žánrov. V úvode inscenácie sa zrazu divák ocitne vo westernovom svete, charakteristickom pre americký život. Už v tomto svete však akosi všetko funguje inak - oplzlých kovbojov stvárňujú krehké dámy, ktoré sú však v roztržkách, či nechutnostiach rovnako efektívne ako páni. Úvodné entré plné obracania pohárikov, bitiek, rozplesknutia lietajúcich dverí, preruší barman, mexického výzoru a už až do záveru inscenácie vedie svoj orchester hercov. Rozpráva príbeh. Dlhý, dlhý príbeh, (long, long story about the pursuit of happiness) o práve na šťastie uprostred vojny v Iraku.

V inscenácii, ktorá obsahuje mnohé žánre charakteristické pre americký svet (napríklad western, či pop), je dominantný rozprávač, vedúci divadelnej, tanečnej skupiny. Ten už je znechutený tým, že jeho divadlo získava tie najrenomovanejšie ceny, pozvánky na najlepšie festivaly a má plán. Vytvoriť to najlepšie divadlo, ktorým by obohatil všetky tie úbohé duše vo vojne, urobil zo všetkých priateľov a to len jediným nástrojom - divadlom. Barman a aj riaditeľ divadla, ako správny autor a režisér, vytvára výlučne prostredníctvom slov v prostredí kovbojského baru priestory a situácie presunu sa do vojnovnej zóny, uvedenia tanečnej inscenácie, extázneho momentu zblíženia sa nepriateľov, katastrofy v podobe neu-

111 ČIRIPOVÁ, Dáša. Prečo neukazujeme, že sme v niečom dobrí? In Denník N, 21.9.2017.

končenia vojnového konfliktu, strát členov divadelnej skupiny v bojovej zóne, navyše s jednou opakujúcou sa situáciou. V rytme pomalého popu, v modrých filtroch svetiel, prichádza dodávka, vtedy celý boj ustane. Dováža sa totiž nápoj, ktorý zaručuje endorfíny, špeciálny Red bull pre vojakov.

Liška spolu s kolegami (medzinárodný autorský a performerský tím - Veľká Británia, Švédsko, Chorvátsko, Slovinsko, Belgicko, Maďarsko) vytvoril harmonickú a krásne precíznu inscenáciu, v ktorej čo i len malá nedôslednosť môže na diváka pôsobiť špinavo. Rozpráva síce americký príbeh, ale ten je už tak jednoducho transponovateľný do ktorejkoľvek kultúry západného sveta. Deklaruje to aj samotná národnostná rozmanitosť skupiny. Predstavuje síce vysoký a noblesný cieľ - zachrániť svet umením, ale súčasne sa sama v sebe tejto myšlienke vysmieva a neguje ju.

Inscenácia Právo na šťastie ukázala na festivale Divadelná Nitra (čo sa samozrejme dá hodnotiť aj ako subjektívne vnímanie) divadlo radosti, krásy a harmónie. Zaujímavé na produkcii bolo, že jej hlavným autorom, režisérom je Slovak, ktorý pracovne pôsobí v emigrácii a v oblasti súčasného umenia sa mu podarilo to, o čom by mnoho slovenských zoskupení iba rado snívalo - a my sa radi nechávame unášať. Liška s Nature Theater in Oklahoma zaujal, a to nie z pozície, z ktorej by to bolo samozrejmé, či priveľmi jednoduché, priam naopak.

Vzhľadom na to, že príspevok otvára množstvom otázok, neubránim sa im ani na záver. Je vôbec možné “divadlo radosti, harmónie, krásy, humoru” naplniť inscenáciami alebo tvorbou s rovnakými vlastnosťami? Ak v súčasnosti je práve táto podoba divadla “fenoménom, ktorý nezanedbateľne ovplyvňuje značnú časť našej divadelnej produkcie”¹¹², nie je to práve v podobe, ktorá úplne pozitívnemu vnímaniu kultúry uberá na jej vážnosti? A úplne všeobecne. Čo vieme urobiť s aktuálnym stavom divadla radosti, ktoré nadchýňa značnú časť publika? Dokážeme ho zmeniť? Snáď aj prinavrátit’ aspoň k “zacharovskému divadlu?”

112 In anotácia Karvašovskej konferencie, rok 2017

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: Bc. Filip Sirotiar

Príspevky neprešli jazykovou redakciou.

Vychádza v elektronickej verzii 2-krát ročne

ISSN 1339 – 780X