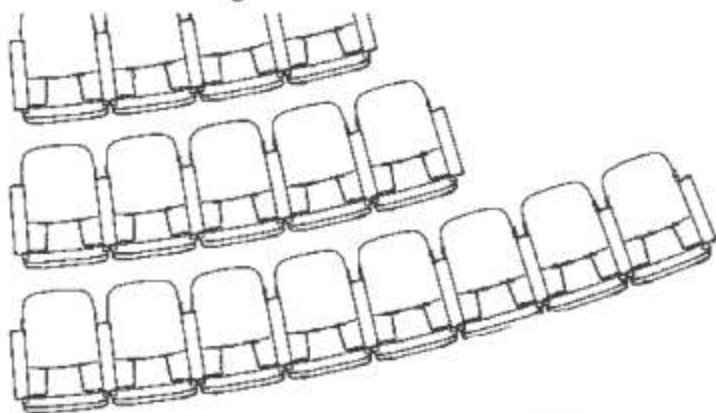




Zuzana Bakošová Hlavenková

Čas činohry našich čias

Teatrologické štúdie 1990 – 2014



Zuzana Bakošová Hlavenková

Čas činohry našich čias

Teatrologické štúdie 1990 – 2014

Zuzana Bakošová Hlavenková

Čas činohry našich čias

Teatrologické štúdie 1990 – 2014

Text © prof. PhDr. Zuzana Bakošová Hlavenková, PhD., 2014

© Vysoká škola múzických umení v Bratislave

The Academy of Performing Arts Bratislava 2014

Akákoľvek časť tejto knihy sa nesmie reprodukovať, uchovávať

Lektorovali: prof. PhDr. Božena Čahojová, PhD.

prof. PhDr. Karol Horák, CSc.

ISBN 978-80-89439-71-3

Zuzana Bakošová Hlavenková

Čas činohry našich čias

Teatrologické štúdie 1990 – 2014

Úvodom...

Mala by som isto-iste začať obsiahlou obranou divadla, ktoré je vo večnej kríze, toho žánru, ktorý by bez krízy ani nemohol jestvovať, tej oblasti umenia, ktorá jediná potrebuje na svoje bytie ako vodu a vzduch herca a diváka – dve živé, zdieľajúce a komunikujúce bytosti, čo sa zaujímajú jedna o druhú a o stav tohto sveta, a hovoria o tom. Výrečne i zahmlievajúco, jasne, ale i temne.

Divadlo od najstarších čias až po náš dnešok dáva nahliadnuť do chaosu cez vlastný chaos. Jeho stav: permanentná kríza, vek: viac než dve tisícročia, pohlavie: hermafrodit, rasa: čierno-biela, ba mnohofarebná.

„Divadlo nepoučuje, divadlo nevychováva, divadlo vás len tak jemne pinkne...“ – ako hovorí v inscenácii *Soirée* Július Satinský – to je aj mojím vyznaním. A o takomto divadle sa usilujem písať po celý svoj život.

Táto kniha je prvou časťou zozbieraných štúdií a článkov o divadle, ktoré som napísala v žižlivých rokoch „po“ alebo the Day after. Aj v časoch nežižlivých, kedy som prežila najplodnejšie obdobie svojho profesijného života, usilovala som sa neustále zachytiť divadlo v jeho pozitívnej tvári a v tvare, ktorý znamenal hodnotový vývin, posun nášho myslenia o divadle, ale aj o našom jestvovaní a jeho protirečeniach. Aj v tejto knihe ide predovšetkým o zachytenie tohto procesu, ktorý znamenal pre slovenské aj svetové divadlo podstatné prínosy, pre budúcnosť. Niekedy sú to len „malé krôčiky“ pre aktuálny život divadla, ale neraz ide o veľký skok pre vývin slovenského kultúrneho vedomia...

Všetky príspevky v tejto knihe patria do obdobia po roku 1989, v čase môjho pôsobenia na Divadelnej fakulte VŠMU. Už som prestala byť aktívnou pisateľkou divadelných kritik, ako to bolo mojím každodenným profesijným chlebíkom počas môjho pôsobenia v Divadelnom ústave v Bratislave, a začala som sa venovať témam, ktoré ma bytostne zaujímali a zaujímajú. Aj preto, či práve preto sa v tejto knihe nájde viacero článkov o dvojici L+S, o Divadle Astorka Korzo '90 či o herečkách Emílii Vášáryovej, Božidare Turzonovovej, ale i Zuzane Kronerovej a Zite Furkovej a o nádejných divách mladej hereckej generácie, akými sú dnes už Táňa Pauhofová, ale aj Gabriela Duzříková či Rebeka Poláková a iné či iní. Niektoré moje úvahy patria aj tanečnému divadlu, ale aj mímom a pantomíme, rovnako ako aj a to last but not least aj o nezabudnuteľných: Sarah Bernhardtovej, A. Artaudovi, T. Kantorovi či Ariane Mnouchkinovej alebo R. Wilsonovi.

Je to všetochnú divadelnosti, tak ako ma postrela v priebehu rokov. Začínam Milošom Pietorom a jeho novým pohľadom na hercov a herectvo, osobnosť v slovenských súradniciach z najpôsobivejších a najpodstatnejších, dodnes však patrí, ako aj mnohí iní k nekompletne spracovaným. Zmieňujem sa ale aj o hercoch z „Korza“, dnes už legendárneho Divadla na korze (Dnk v rokoch 1968–1971), o ich pokračovateľoch a nasledovníkoch z Divadla Astorka Korzo '90, tak ako som ich videla pred rokmi, ale aj tak ako ich vidím po dvadsiatich rokoch či dnes.

Divadelné kontexty a súvislosti nielen s našimi susedmi zo strednej Európy, ale aj zo sveta, z Ameriky či Ázie, ktoré prinášajú festivaly v Edinburghu, Stradforde, Paríži, Londýne, Krakove aj Prahe či na Wienerfestwochen, ale aj v iných mestách, sú a budú prínosné najmä tým, že inšpirujú nárazovo. Skúsenosti zo vzájomných stretnutí sú nenahraditeľné, obohacujú priebežne a permanentne dodnes. Azda obohatia aspoň drobnými podnetmi aj čitateľa. V to treba neustále dúfať, že aj táto kniha si nájde svojho čitateľa.

Ale veď v kráse okamihu, v sile zážitkovosti je sila divadla. Komunikácia komunikácie o komunikácii, to je a bude napospol divadlo bezo zvyšku, ako to napísal veľmi presne pred rokmi výnimočný divadelník a teatroológ Ivo Osolsobě. Divadlo je vzťah medzi hercom a divákom, napísal a vyslovil aj svojím dielom najstručnejšiu a večne platnú definíciu divadla svetoznámy experimentátor a skúmateľ divadla Peter Brook.

V zborníku mojich štúdií, článkov a kritik z obdobia osemdesiatych rokov, ktoré pod názvom Čas činohry vyšli v roku 1990, som vpísala motto: Výrazom divadla je obraznosť, ale jeho zmyslom je myšlienka a jeho príťažlivosťou sugestívna emócia. Myslím, že ani dnes na tomto motte nemusím a nechcem nič meniť.

Ale robím dnes aspoň malý pokus o zachytenie nezachytiteľného, o to, čomu Goethe už dávno hovoril: Postoj chvíľa, si krásna! Unikajúce plávajúce ostrovy divadelného zážitku uložené do nepravdepodobnej podoby vnútorných obrazov, akými sú aj čitateľské zážitky nášho vnútorného zraku. Takže ponorte sa kdesi medzi slová a obrazy, či ako hovorí filozof: nechajte sa pohltiť existenciálnou krízou a pevnosťou chvenia.

ZBH, autorka

Štúdie

Herectvo staré a nové podľa Pietora

Osud psychologicko-realistického herectva na slovenských javiskách má dlhé monotónne zotrúvanie na dávno vyšľachtených schémach.

Toto zoschematizovanie vyjadrovacej techniky poznačilo slovenské herectvo od päťdesiatych rokov (po roku 1948) nielen jeho ústrkom do skostnatených, rigidných a zmrazených podôb (spočiatku dogmatickým prijatím tzv. Stanislavského systému a jeho ortodoxnej techniky prežívania, neskôr prijatím soc-realizmu ako okliešťovacieho manévru, ktorý nielenže vrúbľoval schematické riešenie aj na živé problémy, ale predovšetkým umŕtvoval živé kastráciu a sterilizáciu kreativity), ale navyše vnútil podobu nepružnej neschopnosti prijímať nové, nevidené, nezažívané, rovnako ako prijímať so samozrejmosťou nedevalvované hodnoty.

Jednou z nich – z tých hodnôt – bol svojho času Brecht s jeho výnimočnou intelektualizáciou umenia a predovšetkým divadla vo všetkých jeho vrstvách – v texte, dráme, neverbalite a kompozícii postavy a v technike herectva i v utváraní celku inscenačného obrazu. Dodnes sme mu celkom neporozumeli, ako to dokladajú mnohé slovenské inscenácie. Napokon, keď prvýkrát sa objavil na slovenskom javisku až v roku 1958 – v Rakovského inscenácii *Galilea* v SND. Hoci už pred ním mala tú odvahu Magda Lokvencová uviesť ešte tesne pred zmrazením myslenia a tvorby v roku 1947 na NS *Žobrácku operu*. Je príznačné, že práve jej inscenácia sa takmer tajila a nie náhodou trvalo plných jedenásť rokov, kým sa Brecht a jeho prienik do dialektického nazerania na javiskové spodobovanie ľudských príbehov objavuje na javisku činohry SND – spomínaný *Galilei* v réžii Tíboru Rakovského. Táto inscenácia bola akýmsi „zjavením“, po ktorom nasledovali už „kvapky“ brechtovskej dramatiky pravidelne, nie však pričasto.

A predsa znamenajú bezpochyby podstatný moment nielen pre formovanie

podoby réžie, ale predovšetkým pre reformovanie slovenského herectva. Svet opisného, iluzívneho realizmu, ktorý bol etablovaný na slovenských javiskách v päťdesiatych rokoch a ktorý nútil divákov konzumovať nemenné „pravdy“ a umelcov túto „nemennosť“ pravdy realizovať ako dôkazový ideologický materiál umenia, sa odrazu naštrbil a postupne i narušil vstupom, ba vpádom rácia a racionality spojenej s pochybnosťami. Tie podnietili kritický odstup od tzv. „pravdy“, ale predovšetkým vznietili potrebu myslieť. Násilná a umelá opozícia Stanislavskij – Brecht a techniky stotožnenia a dištancu ako nezmieriteľných živlov, označovaná za oheň a vodu hereckej tvorby a tvorivosti, umožnila udržiavať status quo a nedovoliť priveľmi sa rozchádzať s naoktrojovaným soc-realizmom na divadelnom javisku. (Veď jeho metódou a technikou bola jednoznačnosť, schematizácia, dogmatizovanie v hereckej tvorbe i režijnej interpretácii). Brechta by vlajkonosiči tohto spásneho obrazu pravdy soc-realizmu radi videli len v podobe jednoznačnej didaktickej podchladenosti a scholastiky.

To, čo však s nejednoznačnosťou, viacrozmernosťou a širokým záberom pohľadu vstúpilo spolu s Brechtom na slovenské javisko, bola aj odvaha pozrieť sa odlišne, novými očami na svet okolo seba, úpenlivo sa zahľadiť na seba a najmä do seba.

Bol to čas, keď neustále skloňovaný, spomínaný, a žiaľ už len pripomínaný Miloš Pietor práve absolvoval odbor réžie na VŠMU (1954 – 1959). Čas diskusie „Proti šedivosti v divadle“, ktorá sa rozprúdila na scéne českej divadelnej obce a nezostala len pri „vyvolávaní duchov“, ale jej zavíšením bol karlovarský festival obnovených predstavení E. F. Buriana z „dédčka“. Tento festival bol najúčinnejšou resuscitačnou metódou, ktorou sa podarilo napumpovať neumelú výživu „zdivadelnenia divadla“ do atrofovaného organizmu divadelnej kultúry.

O niekoľko rokov, keď sa podarilo skupine mladých slovenských divadelníkov založiť prvé generačné divadlo „novej vlny“ – a nanešťastie dosť nadhlo i posledné – Divadlo na korze, bol práve Miloš Pietor jedným z jeho prvých režisérov. Hoci prišiel z „kamenného“ divadla, neskostnatel tam, ani neskamenel v prístupe k inscenačnému dielu. Zúčastnil sa na úsilí mladých absolventov VŠMU a ako o čosi starší kolega vstúpil na dosky pivničného divadla, aby tu inscenoval už legendárnu *Ženbu* (3. 5. 1969) a *Jubileum a Svadbu* (10. 5. 1970). Práve o rok neskôr Divadlo na korze zaniká následkom administratívneho zásahu (1. 7. 1971)

po vraj „protisovietskom inscenovaní ruskej klasiky“ – Ostrovského *Lesy* v podobe groteskného realizmu.

Groteskno, ako uhol pohľadu i svetonázor, groteskný realizmus ako realita vnútorného sveta i vonkajšieho obrazu skutočnosti – to bol vpád nového, odlišného živlu do navonok ideovo zharmonizovaného sveta divadelného umenia na Slovensku, kde sa udomácnil po opisnom realizme prudko rozvinutý prúd realizmu psychologického, ktorý úspešne súperil so soc-realizmom o „pravdivosť obrazu života“ na scéne. Psychologizovanie v herectve a metóda psychologizmu mali aspoň tú výhodu, že do istej miery programovo hlásali vzťah k individualite a individuu ako k jedinečnosti, uznali odlišnosť ľudských osobností, hľadali ju a pokúšali sa ju dokonca nachádzať...

Miloš Pietor pochopil svoju šancu v divadelnom umení práve cez príklon k úsiliu o postihnutie individualizovanej osobnosti, jej mimoriadnosti a jedinečnosti, preto mal taký blízky vzťah k Čechovovi s jeho hlbokým a rozporným prienikom do ľudských duší, osudov, vzťahov, nádejí a beznádejí. Pokúsil sa oňho desaťnásobne. Tretíkrát práve na scéne Divadla na korze v dvoch jednoaktovkách *Jubileum* a *Svadba*, o čosi neskôr na Novej scéne v Bratislave inscenuje legendárne *Tri sestry* (24. 3. 1972), po druhýkrát po martinskej verzii z roku 1967.

Pietor, režisér výnimočnej inteligencie, ale i kultivovanosti, rozhladenosti (od Shakespeara cez Čechova až k Osbornovi, Storeymu a Stoppardovi či Harwoodovi), ale i slovenskosti (od Hviezdoslava, Zvona a Karvaša k odtabuizovaniu Tajovského), alebo naopak? Odtabuizovanie realizmu a jeho kritiky a spoločenskej kritickosti úzko súvisí s jeho príklonom ku grotesknosti obrazu reality. Pietor bol režisérom empatie a vhladu vo vzťahu k textu i hercovi. Neláme a neznásilňuje herca, neprispôsobuje ho iba sebe, ale prijíma jeho individualitu: „Režisér musí mať toľko sebadôvery, aby dokázal vytvoriť také situácie a zvolil si také správanie, ktoré mu potom v spolupráci s hercom umožní ľahko nachádzať tie výrazové prostriedky, ktoré si inscenácia vyžaduje a ktoré sa nepriečia hercovej prirodzenosti.“ Tento výrok z jeho rozhovoru s Martinom Porubjakom v časopise *Divadlo* v roku 1970 (január) predznamenal, ako i ďalšie výroky, ktoré tu pripomeniem, Pietorov náhľad na prácu s hercom.

Vyšiel zo Stanislavského a sám sa prihlásil k jeho „poučke“, že „správanie je pasca na city“. Konanie a správanie ako „druhá prirodzenosť“ – to je jeho

požiadavka, až potom sa podľa neho herec upokojí a sústreďí na pocity, až potom „môže vnútorne reagovať“, nie naopak.

Vráťme sa však k terénu herectva ako možnosti vyjadriť „živú súvislosť medzi textom autora, požiadavkami režiséra na hru a pohľadom a sluchom diváka“, ako ho charakterizuje Patrice Pavis.

Ak by mal byť herec tým hráčom roly, v ktorej inkarnuje postavu – a tým sa situuje do „srdca divadelného diania“ (Pavis), potom si práve tým formuluje i svoju techniku.

Režisér Pietor stavil na „autentické a prirodzené“ v divadelnom diania – na detaily, avšak „na detaily z hľadiska dnešného vkusu“ (ako to tvrdí v už spomenutom rozhovore z roku 1970).

„Je mojou ambíciou, aby každý naturalistický prvok v inscenácii bol symbolom.“ Tento skratový kontakt detailu zo života „ako symbolu“ tvorí esenciálny význam pre rás Pietorových réžií. Detail „ako druhá prirodzenosť“ v konaní, detail ako organický prvok, ktorý v požiadavkách „rytmu“ a „intenzity repliky“ určuje hercovo „praktické správanie“. Detail ako symbol s obsahom mýtu.

Pietor si dobre uvedomoval, čo znamená hodnotenie a sebahodnotenie i to, akú hodnotu má odstup od seba a svojho diela: „Je bolestné, ak sa v určitom štádiu musím od polohotovej inscenácie natoľko odosobniť, aby som získal odstup, z ktorého až môžem klasifikovať a triediť výrazové prostriedky.“ Nielen odstup, ale potreba medzihodnotiacich dištancov a selekcia jednotlivých prvkov vhodných na „posúvanie deja“. Z nich prvky autenticity a prirodzenosti boli prvotnými hýbateľmi, ale až vtedy, ak na nich zbadal nános „detailnej ostrosti“.

Pietor potreboval herca. Ale nie ako vykonávateľa, uskutočňovateľa, realizátora či zosobňovateľa, ale ako nositeľa „vlastných výrazových prostriedkov“, teda ako tvorca, jeho požiadavky však boli jasne vyjadrené – ide o prostriedky, ktoré by „nenarušovali organickosť celej inscenácie“. K jeho základným východiskám patrili dôraz na autenticitu a detail v správaní, ale vo vyznení vnútorného zmyslu, v akcentovaní významov používal svoju vlastnú techniku, nazval ju technikou *kontrapunktu*.

„Ideálom je pre mňa, aby fyzické konanie herca bolo v kontrapunkte k textu, to je oveľa pôsobivejšie, než ak podtext je kontrapunktický k textu. Fyzické konanie herca kontrapunktické k obsahu je vizuálne, a teda divadelnejšie a pôsobivejšie

než len obyčajná kontrapunktická intonácia.“ Príkladom môže byť Luka v podaní Tibora Bogdana v legendárnej inscenácii Gorkého *Na dne* (Martin, Divadlo SNP, 16. 11. 1967). Pietor tu vytvoril dielo výnimočných kvalít, označené ako najpozoruhodnejšia inscenácia roka. V nej technikou kontrapunktu dosiahol, že Lukov „skutočný charakter“ sa ocitol explicitne vyjadrený nevdojak, akoby náhodne, práve cez jeho správanie, jeho pravá tvár sa prejavovala až v konkrétnom čine, prezradilo ho správanie a konkrétnosť konania. „Bogdanov Luka,“ tvrdí Pietor, „hovoril text so svätým zanietením, ale pritom chytal chovanicu za stehná...“

Princíp kontrapunktu je typický pre Pietorovo chápanie scénického správania postavy – v *Ženbe* v Divadle na korze to intenzívne vyjadruje cez Mariána Labudu ako Podkolesina už v prvých sekvenciách scénického obrazu. Najskôr ho vidíme, ako bezvládne leží nepohnute v posteli, akoby sa mu čosi príšerné prihodilo, ticho, nehybne, odrazu začne pomaličky, ako v zlom sne jeho ruka blúdiť okolo postele. Tak ako z nej bezvládne visela, zrazu nadobúda akýsi úmysel, čosi hľadá, nenachádza, a odrazu sa ocitá v nočníku a vzápätí vo fľaši s uhorkami – to je ten vytúžený cieľ, prsty sa chopia uhorky a cieľavedome miera k ústam, ktoré sa v polosne roztúžene otvárajú, hoci oči ešte spia, aby nič nevedeli o návšteve ruky v nočníku... Všetky potreby spáča boli poruke. Labudovým silným protihráčom, ale predovšetkým spoluhráčom bol Stano Dančiak ako Kočkarev, priateľ a osudný spoluvinník.

Vytvorili dvojicu už od študentských čias – od Bohatca a Lazara, neskôr Vladimíra a Estragona z Beckettovho *Čakanía na Godota* (Divadlo na korze, 1968) a Podkolesina a Kočkareva zo *Ženby*. Táto dvojica bola pre bratislavské publikum späť s legendou podobne ako už vtedy publikom velebení L+S (Lasica a Satinský), rovnako z Divadla na korze, ktoré sa stalo priam pútnickým miestom, ako to dokladá v jednej zo svojich etúd v predstavení *Kam na to chodíme* Stanislav Šteпка...

Princíp kontrapunktu v správaní Kočkareva a Podkolesina, ale i Anučkina (Huba), Fiokly (Furková) a ďalších postáv tu pôsobil ako časovaná bomba – podobne ako v martinskej inscenácii *Na dne*. Nezvyčajnosť protirečivosti, novosť zjavne predostieraných rozporov videného a počutého, viacznačnosť akcie a situácie, viacznačnosť detailu slova i času, gesta i pohybu, textu vo vzťahu

k správaniu, a to všetko vo vzájomných súvislostiach na pôdoryse „reality“. To bola tá pravá novosť a Pietorov prínos – konkrétnosť akcie, premena naturalistického detailu na symbol a znak a kontrapunkt významov a správání. Postupné, pozvoľné uvoľňovanie energie skrytej v odkrývaní skutočných, zakuklených charakterov, zviditeľňovanie podstaty a odhaľovanie jej pravej skutočnej tváre – priniesie prekvapivú orientáciu. Súzvučnú so smerovaním generácie spríbuznených tvorcov z Divadla na korze, ktoré si vpísalo „autentickosť osobnej interpretácie“ do svojho programu.

Nielen že chceli vytvoriť „generačné divadlo“, ale chceli v ňom dosiahnuť to, aby sa dostal „herec do centra pozornosti“. Do centra ich „divadelnej pozornosti“.

Tým cieľom sa stalo „zdivadelnenie herca“, ak chceme parafrázovať Tairova. Nevyhnutnosť takéhoto „zdivadelnenia herca“ vyvstala už u Pietra a bola to potreba, ktorú vyvolalo priamo príkre dedičstvo soc-realizmu (ktorý sa tak nástoľčivo vrátil po roku 1971 v normalizačných rokoch a abnormálnych sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch).

(Ani dnes nie je náhoda, že poľskej teatrologičke Elżbiete Wysíńskiej sme sa javili ešte v roku 1991 ako divadlo „jediného herectva“ – realistického).

Divadlo na korze chcelo byť „organizmom“, v ktorom spoločný názor na divadlo a ľudské porozumenie vytvára divadelné dielo ako „kolektívnu štúdióvu tvorbu“, ako píšú v projekte divadla jeho zakladatelia, a kde ide o to: „za seba sa vysloviť k dnešnému človeku, dobe, vzťahu“ a zároveň zvýrazniť „ľudsky aktuálne problémy“, ktoré skupina tvoriaca toto divadlo uprednostňuje, „to, čo vnímame reálne cez seba“ – to je autenticita tohto divadla (z programového manifestu, 1968). Tu išlo o „divadlo-organizmus, nie organizáciu“, divadlo, ktoré „neznáša cudzie elementy“.

Ak tu režiruje ako hosť Miloš Pietor, je to práve vec „spríbuznenia“, spoločného názoru a ľudského porozumenia. Generačná spätosť o čosi staršieho divadelníka, ktorého názory ostatným konvenujú a dovoľujú priamo nadviazať na súvislosť vývinu ako neprerušovaného toku – povrchových a povrchných, ale i spodných a skrytých prúdov a prameňov. (Jedným z tých skrytých či stratených a načas i zatratených – na pridlhý čas od roku 1944 – bola súvislosť znakov, symbolov a štylizovanej reality vnútorného sveta i formy inscenácií Jána Jamnického, ktorý priamo súvisí aj s E. F. Burianom či ruskou avantgardou.) Súvislosť viac tušená

či nosená v genetickom kóde než explicitne vyjadrovaná, a predsa súvislosť reálna a prítomná, ktorá umožnila len zdanlivo bez súvisu pokračovať v nechcenom preušení – je to nadviazanie viac na zmysel divadelnosti než na jej javovú podobu.

Miloš Pietor (nar. 1933), len o päť rokov starší než jeho dramaturg hry *Na dne* Vladimír Strnisko (nar. 1938), o 11 rokov starší ako dramaturg Divadla na korze Martin Porubjak – z názorového ohniska tejto generácie si vyberá podstatnú časť hercov, ktorí sa vyjadrujú jeho kontrapunktovým princípom v grotesknom realizme. S Martinom Hubom, Mariánom Labudom, Stanom Dančiakom, Pavlom Mikulíkom, Magdou Vášáryovou, Milanom Kňazkom, Jurajom Kukurom, Petrom Debnárom, Ľubom Gregorom spolupracuje aj neskôr na Novej scéne nielen v prvej, vstupnej inscenácii, kde hrala väčšina zo spomínaných hercov – v Čechovových *Troch sestrách* (24. 3. 1972) – ale aj v *Mizantropovi*, *Hamletovi*, *Ujovi Váňovi*, *Dňoch Turbinovcov*, *Čajke* aj *Statkoch-zmätkoch* a ďalších.

Spomínaní herci sa dotkli nielen možností štúdiovej tvorby alternatívneho typu, rastúcich v bezprostrednej prítomnosti autorského divadla Lasicu a Satinského a ich šľachtiteľskej práce na slove a jeho významových energiách, ale aj precíznosti detailu gesta, mimiky a výrazu a významovosti detailu v neverbalite Milana Sládka, ktorý ich svojim estetstvom, humorom, ironickým a groteskným filozofovaním naučil vnímať významovosť tela a jeho výrazu.

Dynamiku vnútorného sveta a dynamiku vonkajšieho výrazu využíva Pietor cez svoj princíp kontrapunktu. Je tu však aj stále prítomný náznak groteska ako svetonázoru a filozofia triády životných postojov, ktoré Pietor sám identifikoval ako východiskové pre stváranie a komponovanie postavy: „Vnímanie, konanie a hodnotenie“ je tou určujúcou bázou postavy. „Napríklad pre naivku bude v jej javiskovej existencii najcharakteristickejším momentom vnímanie, moment konania a hodnotenia bude potlačený. Viedem hercov k tomu, aby si to uvedomili – z takéhoto poznania potom automaticky vyplynie totiž rytmus bytia jeho postavy na javisku.“

„Rytmus bytia dramatickej postavy je pre mňa veľmi dôležitý,“ tvrdí Pietor. Podčiarkuje *rytmus bytia* ako podstatu interpretácie. Preto dokázal zjednotiť hercov odlišných postojov, technik i svetonázorov nielen vo svojich inscenáciách na Novej scéne, ale i v SND. „V rytme budeme spolu s hercom hľadať, ako postava poznáva a hodnotí situácie,“ dodáva. Ak je pre postavu prioritné hodnotenie

– „nebudem presadzovať konanie“ , zdôraznil Pietor, ale „zdôrazním moment hodnotenia“ !

To je zreteľné neskôr napr. v Harwoodovom *Garderobierovi* (23. 2. 1985), v hlavných úlohách s Martinom Hubom a Ctiborom Filčíkom, aj tu je jedným z vnútorných i vonkajších kontrapunktov výrazu groteskný humor, jemný i drsný a viacznačnosť situácií, vnútorná, podpovrchová vrstva filozofického postoja ku skutočnosti. Tá sa prejavuje aj v jednej z posledných inscenácií, v Gribojedovových *Útrapách z rozumu* (2. 12. 1988). Skryte, len v náznaku tu pôsobí silný náboj skepsy a výsmechu. Ironizujúce situácie a nevieru v možnosť ich pozitívnych riešení.

„Dramatické postavy si delím zväčša podľa ich biologickej a psychologickej aktivity do kategórií. Vychádzam z názoru, že ľudské správanie ovplyvňujú najmä biologické pohnútky, potom pohnútky psychologické a napokon sociálne a politické.“

Delenie na postavu najpríznačnejšiu cez vnímanie, konanie či hodnotenie je delenie na základe biologických a psychologických pohnútok.

Pietor napokon tvrdí: „Nepoznám herectvo staré a nové. Poznám len dobrých a zlých hercov.“ – To tvrdenie z roku 1970 bolo jeho celoživotným presvedčením rovnako ako konštatovanie, že čistý typ herectva prežívania a čistý typ herectva predstavovania nepozná... základná báza jeho prístupu k herectvu sa dá identifikovať ako báza Stanislavského so silným prídelom racionality.

Dehumanizácia umenia sa často spája s trpkým „zaujatím odstupu“. Strata ľudskosti a strata úzkeho spojenia s „ľudským“ sa neraz pripisuje na vrub tejto „racionálnej technike“ uskutočňovania umenia. Princíp „strhania mostov“ medzi umením a životom vracajúci sa k tajomstvám a záhadám „básne“ (podľa Mallarmého) sa vracia vlastne k „chaosu ľudskej podstaty“ a jej predkladania človeku v pôvodnom vzorci rébusu.

Intuitívne štruktúry umenia (obohacujúce a násobiace) ponúkajú „strhujúci zmätok fantázie“ ako spôsob kontaktov so skutočnosťou.

Ak mnohí v mene rácia, alebo skôr „rozumnosti“ a pragmatizmu ustlali kdesi na periférii záujmov a „verejnej mienky“ spojeniu emócií a rácia, nevytratil sa podstate a z nej.

Aj keď je pravda, že pramálo priestoru sme v našom divadle núkali tušeniu,

dotykom, mihotaniu „emočnému tvaru“ (Tairov) či „živej forme“ (Schiller), a to je to spojenie rozumu a citu, predsa boli aj takí, čo práve živú formu a emočný tvar realizovali ako divadelnú možnosť, ako možnosť úmyselného spojenia rácia a emócií, rozumu a citu – ako komponujúcich báz – a Miloš Pietor je jedným z nich.

(1992)

Scitlivenie obrazov a slov

(Niečo o človeku a hercovi vo filmoch J. Jakubiska,
D. Hanáka M. Luthera – na margo osemdesiatych rokov)

Postaviť vedľa seba troch režisérov – Jakubiska, Hanáka a Luthera – znamená uvažovať generačne: 1938, 1938, 1945 dáta narodenia nám to azda umožnia, aj keď Luther sa môže radiť už ku generácii odlišnej. Všetci traja sú absolventmi pražskej FAMU (1965, 1965, 1973), všetci sú režisérmi vyhranených poetík, presne artikulovaného zorného uhla na život a jasne vyjadrovanej filozofie. Režiséri nároční, vyzývaví a nekompromisní.

Ak prví dvaja (Jakubisko a Hanák) sú do veľkej miery režisérmi odlišných pólov a odlišných temperatúr, Luther k nim tvorí určitý kontrast, skúsenostný i vývinový – prešiel iným mívovým poľom, a aj to ho pravdepodobne formovalo odlišne.

Ešte jedna zmienka o objektívnych okolnostiach: ak koncom sedemdesiatych a na začiatku osemdesiatych rokov začína vychádzať viacväzková Encyklopédia Slovenska s ambíciou obsiahnuť osobnosti slovenského života, je paradoxné, že Jakubisko i Hanák v nej majú len zhodných desať riadkov strohého konštatovania – v Jakubiskovom prípade aj s hodnotením, že sa vyčlenil z pokrokového prúdu a „podľahol deštruktívnym vplyvom“. O Lutherovi v tejto encyklopédii nie je ani zmienka, ani v jej dodatkoch z roku 1982 (cena za *Mária a kúzelníka* je napr. z roku 1977).

Tolko na margo objektívnych dokumentov, ktoré sú ešte aj dnes takmer jedinou databankou informácií – žiaľ.

Vlastne je tu ešte jedna tzv. objektívna databanka, a tou je *EDUS – Encyklopédia dramatických umení Slovenska*, zlovestný dokument manipulácie s faktami i podkladmi, ktoré zostavovateľom poskytli dnes takmer anonymní autori (pretože – vhození do spoločného hrobu abecedného „súčtu“ zúčastnených – nemôžu sa brániť proti zneužitiu či skresleniu svojich podkladov alebo obstrihaniu

konkrétneho hesla na jeho torzo). Autorské právo v anonymite autorstva zaniklo. V tejto databanke bez autorov hesiel má už Miloslav Luther takmer zhodný počet riadkov ako Dušan Hanák – Luther 31, Hanák 32 a Jakubisko, čerstvý „zaslúžilý“ (zaslúžilý umelec z roku 1988, EDUS vyšiel roku 1989), dostal svojich 45 riadkov. Hovorí sa tomu „kategorizácia“ hesiel.

Tolko na margo tzv. objektívnych „správ“ a dokumentovania faktov. A ešte dodatok na okraj „hodnotení“ : Juraj Jakubisko, režisér, scenárista, kameraman – ako tvrdí encyklopédia, sa podľa tej prvej „slovenskej“ z roku 1982 vraj „vyčlenil a podľahol“. Vyčlenil sa z pokrokového prúdu soc-schém, dogiem, klišé, konvenčných prostriedkov, postojov a postupov. Z obnosenej ne-obraznosti a zo schematickej obrazovosti. A podľahol (vraj deštruktívnym vplyvom) – filmovej imaginácii, invencii a mimesis ako možnosti rozprávať čisto filmovými prostriedkami, celkom odlišne, než to bolo dovtedy na Slovensku zvykom.

Ak Štefan Uher predstrel po prvý raz surrealizmus cez Tatarkovu *Pannu zázračnicu*, ak sa pokúsil dotknúť tej zvláštnej spontánnosti a priblížiť toku vedomia a nevedomia, ktorému vo svojej poviedke Tatarka „prirodzene podľahol“ , tak Jakubisko sa oddal tejto možnosti užívať spontánnu imagináciu. A tým sa definitívne vyčlenil celkom z prúdu nielen soc-umenia, ale predovšetkým z prúdu konformného, konvenčného, ktorý za roky slovenskej kinematografie utváral jej obraz obyčajov, jej realistickú prístupnosť, jej naturalistickú spríbuznenosť divadelnému psychologickému realizmu a soc-realizmu. V tejto chvíli sa už dotýkame herca – pretože to bol práve on, kto bol na nútených prácach realizmu a psychologizmu, kto soc-realizmus stelesňoval a zoživotňoval, alebo sa aspoň často tváril, že sa pokúša uskutočňovať akúsi exhumáciu mŕtvych postáv.

Juraj Jakubisko je režisér, ktorý sa prvý naplno oddal fantastickým víziám, feériám obraznosti a surrealistickým dobrodružstvám. – Herec je preňho mágom, vizionárom i médiom. Už od *Kristových rokov* (1967) vo svojich autorských, ale i neautorských filmoch vyhľadáva herca, na ktorom nepejú stopy zo starinárstva obnosených hereckých postojov tzv. reality. Nachádza si hercov, ktorí majú zmysel pre hravosť – namiešal pre nich zvláštnu dynamickú realitu plnú bizarností. V nádobe, kde miešanie žánrov, typov a charakterov, vážnosti i smiechu, bolesti a radosti, ticha i hluku, krutosti i nehy vytvára zmes chaosu a poriadku.

Jeho herec je hercom výrazného typu – na prvý pohľad akoby mu išlo predovšetkým o typ – o výraznú vonkajškovosť a základnú kresbu črt postavy a ňou vyjadrené vnútorné smerovanie obraznosti.

Navonok demonštrovanú individualitu a odlišnosť. Pripomeňme si nielen Jiřího Šýkoru a Philippa Avrona, ale aj Janu Stehnovú, Magdu Vášáryovú, Nina Besozziho, Jána Melkoviča, Olgu Bérovoú, Mílu Berana, Bolka Polívku, Ondřeja Pavelku, a mohla by som pokračovať... Jakubisko si vyberá typ. A chce od neho skvelý charakter (v tom divadelnom význame). Ide mu o prirodzený rozmer ľudského obsahu – zaujímavého obsahu, ktorý sa prejaví cez bizarnú hravosť, v premenlivosti, náhlych kontrastoch, v neočakávaných pointách. „Herecký typ, ktorý objavuje film, stavia na hodnotách originálu, na schopnostiach herca už svojimi fyzickými danosťami, svojou telesnosťou tvoriť znak širšieho významu.“¹

Vo chvíli, keď detektor na skúmanie obsažnosti hercovej tváre, jeho ľudskej originality prejavenej cez dynamiku spontánnej hravosti i tragiky vo výraze, geste a mimike zlyhá, utrpí tým celý film (spomeniem len Ester z filmu *Sedím na konári a je mi dobre*, 1989). Originalita subjektu, dávaná najavo proklamatívne ako pozoruhodný, nevšedný typ, rýchlo zovšednie, ak v premenlivej bizarnosti, ktorá je založená na vonkajšej otvorenej dynamike, nenájdeme aj dynamiku vnútornú, ale len akúsi statickú, opakujúcu sa, a teda bezvýhradnú zovšednenosť už známeho znaku bez sémantického obsahu. Už Pudovkin vedel, že filmový herec si „môže ľubovoľne voliť najjemnejšie odtienky v hlasovom, mimickom i gestickom prejave“.²

Neočakávanosť, momentka je jeho typickým zámerom – cez túto esenciu okamihu skúma herca a jeho závažnosť aj Jakubisko (i jeho príťažlivosť). „Jestvujú veci, ktoré sa v dôsledku svojej jemnej povahy (l'esprit finesse, podľa Pascala) a nekonečnej rozmanitosti vždy budú brániť logickej analýze. Ak vo svete jestvuje niečo, k čomu treba pristupovať týmto druhým spôsobom, tak je to ľudská myseľ.“³ Nie náhodou sa tieto Cassirerove slová tak konvenujúco približujú Jakubiskovmu výroku o „bláznivosti“ a „nepochopiteľnosti“ jeho filmu (na adresu *Vtáčkov* v čase

1 CÍSAŘ, Jan. *Proměna herectví. České divadlo, 1981.*

2 PUDOVKIN:, V. I. *Film, scénar, režia, herec: vlastnosti filmového umenia.* Bratislava : Tatran, 1982.

3 CASSIRER, Ernst. *Esej o človeku.* Bratislava : Pravda, 1977, s. 59.

ich vzniku hovorí: „Je to bláznivý film, ktorý nemožno racionálne pochopiť, ale len intuitívne cítiť.“)

Hravá grotesknosť, ktorá sa udomácnila už v prvom filme *Kristove roky* (1967) a intenzívne sa rozvinula vo *Vládčoch, sirotách a bláznoch* (1969) a v *Dovidenia v pekle, priatelja* (1970), kde už atribúty slobody fantázie, spájania rôznorodého, migrujúcich sujetov a motívov, zblížovania vzdialeného, premenlivosti a náhlych kontrastov nie sú len tónom, ale akordom jeho zorného uhla, ktorý určuje celok filmu. Všetky surreálne groteskné a bizarné prvky, ktoré začal užívať ako vyjadrovaciu samozrejmosť, vradil do hereckého výrazu. Ako jeho podhubie predpokladá hravosť – v tom Huizingovom význame (Homo Ludens) – energiu hravosti – ako jednotu substancie a jej obrazného symbolu, ale nie v zmysle jednoduchého spojenia, lež ako jednotu mystickú. Veď aj v tomto druhu myslenia ide o akúsi „posvätnú hru“, hravú filozofiu tvorenia pocitového sveta – zložitejšiu než akýkoľvek rébus podliehajúci logickému „odhaleniu“. Tu „odhalenie“ zmyslu je len zdanlivým odhalením, pretože za logikou racionálnych vysvetlení – takých lahodných pre uši logických vedcov – uniká a povedľa nich mizne pre logikov len „marivo“, ale predsa čosi – to posvätné, nepostihnuteľné, čosi – fluidum nepomenovateľného. Prvok napätia i prvok tajomnosti vo vratkých rovnováhach, v neistotách stálej premenlivosti dosahuje najvyšší stupeň účinnosti.

Jakubiskov herec je predovšetkým výrazná individualita, vizuálne výrazný typ, herecky na pomedzí typu a charakteru (v tom divadelnom zmysle slova), oscilujúci medzi snom a skutočnosťou, hrou a realitou v autenticite hravosti ponúka svoju pravosť. Oslobodená hravosť a slobodná fantazijnosť zostávajú jeho základnými atribútmi. Hovorím tu o charakteristikách, ktoré sú pre Jakubiskovu tvorbu typické a príznakové – mohla by som tu otvoriť aj témy jeho rezignácie a kompromisu vo vzťahu k vlastnej poetike vo filmoch *Nevera po slovensky* (1980), *Postav dom, zasad' strom* (1979) a napokon i v *Tisícročnej včele* (1983). V prvých dvoch sa jeho nové usporiadanie „vecí nášho sveta a vecí človeka“ dostalo kdesi na perifériu. V *Tisícročnej včele* sa k svojej poetike vracia, ale cez interpretačného herca ako ťažisko tvorby postáv.

Hravosť ako princíp, spontánnosť a autenticosť herectva môžeme podčiarknuť aj v prístupoch Dušana Hanáka ako bazálne línie. Kým Jakubisko svoju metódu smeruje tak, aby poskytla vhľad do chodu sveta – predkladá *teatrum mundi*

v jeho spektakulárnosti, premenlivosti, zložitej a jednoduchšej nezrozumiteľnosti, Dušan Hanák, naopak – zintímňuje.

Hanákov prístup je akýmsi otváraním „vnútorného zraku“ – pokusom o vhľad postáv do seba – introspektívne úsilie o pochopenie seba, o sebaodhalenie, seba-pristihnutie, sebaoporozumenie.

Jakubiskov svet bláznivých metafor a metamorfóz je extravertovaný; je v priamom kontraste k intímnemu svetu Hanákových meditatívnych sebareflexií postáv. Aj on potrebuje hravosť, ale celkom odlišnej kvality – hravosť, ktorá dovolí byť dieťaťom – veď už v samom pojme hra „možno najlepšie pochopiť jednotu a neoddeliteľnosť viery a neviery – spojenia posvätnej vážnosti a ľahkovážnosti žartu“ (Huizinga). Ak Platón nazval človeka hračkou bohov, je to múdrosť, ku ktorej napokon dospel i Huizinga, keď parafrázoval výrok „všetko je márnosť“ výrokom „všetko je hra“. Hanák vo svojom filme *Ružové sny* (1976) predstavil poštára Jakuba, ktorý sa ráno zobúda v posteli pohľadom na červený balónik zavesený pri strope, a vzápätí chodí po rukách alebo si pred zrkadlom pridržava prstami uši, aby mu neodstávali – ako homo ludens. Kontrast hravosti a reálnosti, konkrétnej všednosti je princípom aj jeho filmu *Ja milujem, ty miluješ* – hlavná postava príbehu Pišta (Roman Klosowski), ktorý sa cíti primalý, vylezie na skriňu, aby bol väčší. Kamaráti mu prinesú „prekvapenie“ – ženu-včelín. O svojej matke hovorí: „zas jej pisklo v hlave“ a ukladá ju do postele, keď sa ho sputuje „som pekná, aj keď som stará, som pekná?..“

Hanákovho človeka vo filme charakterizuje bohatosť a jemnosť, premenlivosť a mnohostrannosť. Záhady človeka vykladá v protirečeniach tak, ako to poskytuje skúsenosť o človeku – v jeho nehomogénnosti, nelogike. Uvedomuje si, že postavy možno pochopiť len cez ich život a správanie. Preto sa správanie stáva jeho poľom prieskumov. Hanák skúma svoje postavy. V posledných filmoch – *Tichá radosť* (1986) a *Súkromné životy* (1990), odtŕha obraz a slovo akcentovanejšie než v predchádzajúcich. Správanie, charakter samotný a slová, úvahy, analýzy, – spomienky, dialógy – to sú dve celkom samostatné línie, ktoré sa sčasti dotýkajú, krížia, idú paralelne alebo sa zlievajú, ale neustále sú to dve autonómne línie. Už v *Obrazoch starého sveta* tento princíp dvoch línií výpovede urobil nosným princípom filmu. V reflexívnosti posledných dvoch, v ich meditatívnej polohe, tento princíp uplatňuje ako princíp vhľadu.

Hanákoví herci sú predovšetkým zaujímavé autentické osobnosti. Nezáleží mu na tom, či ide o herca alebo neherca. Pracuje s prízračlivosťou a výrečnou individualitou, ktorá vyžaruje svoje duchovné hodnoty. Toto „vnútorné svetlo“, ktoré vyžaruje navonok svoje poslanstvo – podľa potrieb postavy – je vždy veľmi špecifické. Pripomeňme si Ivu Bittovú, Juraja Nvotu, Romana Klosowského, všetky postavy filmu *Obrazy starého sveta* (napr. Veronika Ralíková, Františka Ševčíková, Juraj Michelík, Adam Kura, Matej Dudka atď., spolu 10), ale aj Iva Janžurová, J. Helšus, Magda Vášáryová a pod.

V *Obrazoch starého sveta* (1972) príbehy uvedie mottom:

„Toto sú príbehy ľudí, ktorí ostali sami sebou zabudnutí a prostí, vrastení do zeme, z ktorej vyšli, nemožno ich presadiť, pretože by zahynuli.“

Tieto slová by sme mohli zopakovať aj na margo ďalších filmov: Toto sú príbehy ľudí, ktorí ostali sami sebou, nemožno ich presadiť, pretože by zahynuli, patrí aj *Ružovým snom*, *Ja milujem, ty miluješ*, *Tichej radosti* i *Súkromným životom*. Dušan Hanák nestavia svoje postavy do otvorených konfliktov. On rozpráva o konfliktoch vnútorných (svet jeho postáv je svet čechovovskej sebareflexie a existenciálnej úzkosti). Má svoju monotému: tou je intimita ľudskej pravosti – senzibilita vnútorného sveta – zraniteľnosť. Preto sa stáva introspektívny vhľad základnou dotykovou plochou herca a postavy. U Hanáka je aj hravosť vážna, aj veselosť tragická, aj tragika ľahkovážna. Posledné meditatívne filmy sú už výrazne melancholické a sebareflexia postáv je akýmsi blúdením v bludisku zrkadiel. Obraz seba sa stráca, znova nachádza, deformuje a nanovo tvaruje. Celok je mozaikou detailov, triešťou vnútorných stavov postavy a situácií. Ľudia do príbehu zablúdili: odkiaľ, kde sú, kam sa odoberú... kladú si tieto otázky...

Ak sa Hanák obracal rád k nehercom, aby vyjadrili jeho postavy, v posledných filmoch si vyberá profesionálov (výrazne intelektualizuje výpoveď). Stoická zásada, aby si človek vážil a poslúchol svoj vnútorný zákon, svoje daimonion (Cassirer, *Esej o človeku*, 1977), sa pre Hanáka stalo nie „nebezpečným modlárstvom“, ale jediným spôsobom, ako prežiť. Vyberá si hercov, ktorí svoje „daimonion“ vyjadrí cez subtilný detail a náznak, prídych, tón, záchvev, výraz. Na náznaku a výraze stavia svoje precízne subtilné obrazy individua a minuciózne skúmanie vnútorného sveta postáv je zostavené ako drobná mozaika jednotlivostí.

„Nenáhlím sa s tým, aby som sa pochopil,“ hovorí Breton. Ani Hanák sa nenáhli vyjadriť explicitne svoj vhľad do postáv a príbehu, podobne ako Jakubisko, necháva v tušení veľkú mieru porozumenia, a preto aj jeho herci sú hercami s tajomstvom, ako tí u Jakubiska. Jemu však nejde o atraktivnosť (Jakubisko), ale o vnútornú pravosť.

Pravosť a pravdivosť sú atribútmi aj postáv Lutherových filmov. Miloslav Luther – autor troch hraných filmov (ak ponecháme nepovšimnuté dve koprodukčné rozprávky a dlhý výpočet televíznych inscenácií a TV filmov, ktorých je autorom). Hovorme teda len o filmoch *Zabudnite na Mozarta* (1985), *Štek* (1988) a *Chodník cez Dunaj* (1989).

Každý z nich sa stretol s väčšou či menšou výhradou. *Mozart* pre nadužívanosť námetu (v tom istom čase natočil Forman svojho *Amadea*, ovenčeného americkými Oscarmi), *Štek* bol chybným nevydareným krokom do polovičatej (opatrne) kritiky rozpadávajúceho sa režimu a *Chodník cez Dunaj* vstúpil do vojnovnej tematiky v čase presýtenom následkami povinnej vojny v mene „boja za mier“.

Miloslav Luther je režisér, ktorý povýšil vecnosť, presnosť a pravdivosť autentického hereckého výrazu na základné prvky hereckého výrazu. Nasvedčuje tomu aj jeho dôkladné prípravné štúdium pri realizácii, ktorým chce eliminovať akúkoľvek náhodnosť: „Pripravujem sa vopred, akými postojmi sa s problémom vyrovnám,“ ale dodáva, že ho realita „občas prekvapí a zaskočí“. Jedinečnosť a mnohoznačnosť skutočnosti ho prinúti „konať spontánne“. Tento prvok náhlej prekvapujúcej spontánnosti, toto vtrhnutie náhody do precízne komponovaného príbehu je pre jeho filmy už príznačné.

Vo filme *Zabudnite na Mozarta* je táto „skrotená spontánnosť“ príznačná predovšetkým pre výber hercov a rozprávanie príbehu – v jednotlivých sekvenciách narába s témou, hercom a obraznosťou celku v náhlych explóziách expresivity (vybuchujúca hravosť a krutosť). Krutosť ako príznakový prvok Lutherových filmov – nejde len o fakt krutosti, ale o jeho rytmus a trvanie – zabíjanie Franza Demla (Hryc v *Mozartovi*) alebo bičovanie Viktora v *Chodníku cez Dunaj* (Roman Luknár).

„Zvláštne bytosti“ tvoria základ jeho výberu – herci príznakoví – výrazní charakteroví herci – musí v nich nájsť schopnosť vytvárať postavu celistvo. Vyhranené interpretačné herectvo bohatej tvorivosti a špecifického hereckého

výrazu je náročnou požiadavkou – utvárať postavu ako vrstvenie významov – to je báza hercovej práce. „Zvláštnosť“ jeho postáv je akousi prirodzenou odlišnosťou, vážnou autentickosťou silných osobností. Typovo presné určenie a požiadavka hlbinej charakterizácie si vyžaduje precíznu hereckú prácu.

V *Zabudnite na Mozarta* – Max Tidof (Mozart) alebo Armin Müller-Stahl (Pergen), ale aj Schikaneder, Salieri a množstvo ďalších postáv – prekvapivo obsadených nezvyčajnosťou typov a výrazovou originalitou hercov: Tidof ako Mozart je od Luthera v tomto „akčnom“ filme akýmsi popieraním historizmu. Historický materiál je aj v hereckom zobrazovaní len zámienkou pre otvorený príbeh: v zmysle Ecovho „otvoreného diela“ – s jeho otvorenosťou ako základnou ambiguitou umeleckého posolstva. Historický fakt – kombinácia „malého veľikána“ pre muža, ktorému bolo prisúdené „malé telo a veľký talent“ (W. A. Mozart), nemá u Luthera podstatnejší význam. Max Tidof nesugeruje túto historickú konkrétnosť a presáva tak jeho obraz kamsi, v istom zmysle, mimo historických faktov.

Aj Luther o tom hovorí ako o úsilí o „historickú kriminálku“, ktorou vyhľadával „rozhodujúce okamihy“. V určitom zmysle slova chcel teda fakty „dopovedávať“. V tvorbe hereckých postáv sa opiera tak o východisko, ako aj o verbálne podložie – o zázemie dialógu, „záleží na texte a na žánri“, tvrdí. Práve *Mozart* sa stal pre Luthera tým „zvláštnym žánrom“, neurčitým, napínavým hľadaním, pátraním po tušenom.

V *Šteku* obsadil do ústrednej postavy Perdu Boleslava Polívku, herca autorského, vyhranený typ a spontánneho komika, klauna, míma. Stal sa hneď kameňom úrazu interpretácie chcene „liberálnej“ predlohy z hereckého prostredia, kde divadelné reálie sú podané v známych, takmer čierno-bielych schémach (až na marginálne postavy – Poloczek, Šteпка, Hejná, Pecha). Paradoxná, pretože neuplatnená, a teda samoúčelná autenticita sa prepadla do vákua vzťahových nepravostí a príbehovej vágnosti.

Autorský herec-klaun Polívka zostáva spútaný vo zvieracej kazajke obnoseného realistického herca, ktorá svoju pseudoexistenciu nerefektuje. Tento omyl obsadenia znásobila schizofrénia rozdvojenia postavy na verbálnu a vizuálnu časť. Celú verbálnu líniu vytvoril Marián Slovák, ktorý tu realizuje nechtiac spor hereckého výrazu a mentality, ale i spor metódy – interpretačný herec obrátený

do precízneho tvaru a techniky verzus autorský herec, zameraný na vlastnú poetiku, originalitu výrazu, špecifickú filozofiu a estetiku. Uzavretosť tvaru proti otvorenosti výrazu ako spor dvoch odlišných princípov.

V *Chodníku cez Dunaj* sa sústredil na hercov, ktorí by mu naplnili jeho požiadavku precízneho tvaru, stelesnili konvenujúco zvolený typ, ale aj zobsažnili príbeh prepracovane stvárneným charakterom – našiel ich v Luknárovi, Hajduovi, Poloczekovi, Dančiakovi, Tárjánovej, Opočenskom.

Tu už pevný tvar svojho rozprávania jasne zakotvil v hereckej práci – v precíznom, detailizovanom utváraní postavy ako celistvej bytosti. Luther dáva možnosť hercovi, aby modeloval svoju postavu do celistvého tvaru – netriešti ho a nemodeluje postavu sám cez mozaiku sekvencií pospájaných až v strižni. Ponúka hercovi príležitosť komponovať svoju postavu ako kontinuitu.

Jeho výber herca je zacielený na vyhranenú hereckú osobnosť vyjadrujúcu výrazovo bohatý charakter, typovo s presne určeným zázemím. Ľudsky bohatá osobnosť je pre filmového herca vyjadrujúcou príznakovou vlastnosťou – tvorí jeho výraz. Autonomizácia tohto výrazu v spojení s precíznym interpretačným herectvom je dobrým východiskom pre presné komponovanie celistvej filmovej postavy – ktorej pravdivosť a pravosť sa pociťuje ako zámer. A vyžaduje aj určitú mieru psychologizácie postavy.

Dynamika Lutherových filmov, napriek tomu, že je rozprávačská a príbehová, je zacielená na syntézu prostriedkov. Osvetľovanie malého problému je súčasťou celku, nie cieľom.

Sila konkrétneho zobrazovania, tak ako ju používa Luther napr. v *Chodníku cez Dunaj*, je aj v tom, že je spätá so stanoviskom režiséra a hercov k príbehu: expresívna obraznosť je výrečná a pôsobivá len ako jeden z mnohých prostriedkov).

Rozvážna celistvosť, triezvosť, konkrétnosť kombinovaná so skrátenou expresivitou tvorí „vzácnu substanciu“ ako kombináciu analytického intelektu smerujúceho k syntéze výbušného a rozvážneho i tajomného celku vypovedúvaného v obrazoch. Slovo je pre Luthera faktom so záťažou posolstva, Hanák ho pokladá za prostriedok spovede, básne, výroku. Jakubisko používa slovo ako vtip, nadľahčene a hravo, je uňho typickým znevažovaním vážneho.

Jakubisko komponuje postavu ako vonkajškový model, ako obraz a výtvarný objekt, ako výraz emócií, ktoré vytryskli do vizuálneho tvaru, jeho filmový obraz postavy je kolážou.

Hanáček komponuje postavy ako vnútorné predstavy, ako senzibilnú hmotu preliatu do vizuálnej mozaiky. U oboch je celok akýmsi difúznym tvarom, tušením celistvosti.

Luther problém difúznosti postavy nepozná. Staví ju ako celistvý objekt. Vychádza z princípu komponovania postavy ako logickej hmoty, ktorej náhle digresie dávajú možnosť nahliadnuť aj do trieštivého vnútra zdanlivej celistvosti.

Tajomstvo tu pôsobí ako segmentácia náhodností, náznaku, výrazu. Modelovanie postavy odlišnosťou prístupov je základným postojovým určením – v ňom sa prejavuje aj odlišnosť poetík.

Ak by som chcela uzavrieť pokusom o akési modelovanie poetík, mohli by sme hovoriť o troch metódach:

- o tvorbe hereckej postavy ako koláži a montáži výrazov (Jakubisko)
- o tvorbe hereckej postavy ako mozaiky introspektívnych vhládov (Hanáček)
- o tvorbe hereckej postavy ako syntéze konkrétnosti a expresivity (Luther).

(1993)

Sloboda hravosti a hravosť smiechu alebo Herci a klauni na Korze

Kontinuita Korza

„Divadlo je organizmus, nie organizácia, neznáša cudzie elementy.“ Nie náhodou sú tieto slová vpísané do programového vyhlásenia „kolektívnej štúdiovej tvorby“ , ktorou Divadlo na korze chcelo byť a bolo v rokoch 1968 až 1971. Organizmus Divadla na korze, hoci násilne rozložený, deštruovaný, neustále sa vracia k svojej pôvodnej integrite. Spočiatku len drobnými dotykmi – veď utajovaná súvislosť Korza bola dlho neuralgickým bodom činohry Novej scény, kde sa väčšina členov Divadla na korze nechtiac (a predsa dobrovoľne) ocitla. Neskôr už celkom vedome, s úsilím znovu nadobudnúť stratenú integritu, aj keď sa toto úsilie stretávalo s veľkou nevôľou na Novej scéne a bolo neustále terčom otvorených i skrytých útokov.

A predsa, toto spontánne príťažlivé pnutie vytvoriť znovu ten celok, ktorým pôvodne súbor bol, tu stále jestvovalo. Napriek nežičlivosti okolností i neprijateľnosti konkrétnych osôb.

Generačné divadlo, ktoré vzniklo zo vzájomného porozumenia, si vpísalo do svojho postoja k divadlu „spoločný názor, ľudské porozumenie a autentickú osobnostnú interpretáciu“. Spoločné zjednotenie: na hre a spôsobe jej inscenovania, na jej výklade a autentická interpretácia, ktorej cieľom bolo predostrieť obraz sveta „reálne cez seba“ , a pritom konkrétne, tvorili bázu pohľadu na divadelné umenie. Nie náhodou bol práve tento autentický program taký odlišný od čokoľvek, čo formovalo divadelné skupiny dovtedy. Činoherný súbor sa takto generačne vyhranil v súradniciach iných, už sformovaných osobností – Milana Sládka a jeho pantomímy na jednej strane a Lasicu a Satinského a ich intelektuálneho humoru na druhej strane.

Súvislosť s pantomímou a intelektuálnou transformáciou slova cez humor tvorila rozpätie, ktoré spätne veľmi priaznivo zúrodňovalo činoherné herectvo

súboru Divadla na korze. Trojročná „epizóda“ existencie tohto divadla sa stala podstatnou skúsenosťou pre všetkých, čo do nej vstúpili. Netrvala totiž len v čase existencie súboru a divadla, ale mala svoju predhistóriu počas štúdia na VŠMU, v postupnom vznikaní ľudských a umeleckých väzieb, v cizelovaní svetonázorovej totožnosti cez konkrétne udalosti. Mala svoju predhistóriu, históriu i schopnosť pretrvávať do budúcnosti.

Tento presah sa realizoval konkrétnejšie až v čase, keď jeden zo zakladateľov Divadla na korze po nútej absencii znovu dostal možnosť nenápadne a postupne sa včleniť do činohry Novej scény ako režisér. (Najskôr pod menom dramaturga a napokon i pod svojím vlastným.) Vladimír Strnisko definitívne odvrhol údel šedivej nenápadnosti inscenáciou *Clavija* (1976). Po nej čoraz častejšie inscenáciami, v ktorých nadviazal na inscenačný štýl Divadla na korze: *Macbeth*, *Amadeus*, *Úklady a láska*, ale najmä sériou *Aj múdry schybí*, *Višňový sad*, *Malomeštiakova svadba*, *Mandragora* a napokon *Tartuffe*, *Mŕtve duše*, *Don Juan*.

Groteskný realizmus, ktorý sa vkorenil do začiatkov úspešného hereckého štýlu ešte v Divadle na korze, sa vrátil na javisko cez svojich protagonistov, ku ktorým začali pribúdať mladší, názorovo príbuzní. Vyhranenosť hereckého štýlu i jeho obohatenie o rozkmit od neverbálnej pantomímy k intelektuálnej záťaži slova, vedomie súvislosti s realitou, úsilie o sebavyjadrenie konkrétnym gestom a jeho významnou zmysluplnosťou, to všetko v spriaznení svetonázorov vytvorilo skupinu ľudí, ktorej umelecká súdržnosť je väčšia, než by to mohli na začiatku tu opisovanej dráhy predpokladať. Vyviera z vnútorných sfér ľudského a profesijného porozumenia, násobí sa životnou skúsenosťou a jasne artikulovanou stupnicou životných a umeleckých hodnôt. Pravosť ako synonymum autenticity si vpísali do svojho hereckého štýlu od počiatku herci Divadla na korze a neskôr tí, čo prešli Novou scénou až do Slovenského národného divadla, ale i tí, ktorí sa na skupinu z Korza názorovo napojili.

K autenticity herectva tu patrilo i neustále zdokonaľovanie štýlu, schopnosť obnovovať vyjadrovaciu škálu, flexibilita premieňania sa, ktorú živil predovšetkým režijný štýl Vladimíra Strniska a v čase Korza spolupráca s Martinom Porubjakom. Milan Lasica a Július Satinský boli podvedomým i vedomým intelektuálnym nábojom prirodzene sformovanej hereckej generácie, ktorá si postupne vychovávala už aj nasledovníkov svojho spôsobu artikulovania sveta.

Humor a groteskné videnie boli základnými kameňmi ich vnímania v prúde asociatívnych detailov, v úsilí o jemne detailizované spoznávanie svojej témy. Téma a hľadanie jej spätnej väzby u diváka, tieto dva momenty patrili vždy k základným pohnútkam ich tvorby. Spätosť s divákmi patrí v tomto hereckom štýle k základným východiskám tvorby. Našli si svoj vlastný (nie malý) okruh divákov, vedeli čo a pre koho hrajú (na rozdiel od väčšiny iných divadiel). Zvláštnou nemilosťou osudu sa stalo, že Lasica a Satinský, násilne vyradení zo svojho kontinua, sa vradili do činohernej tvorby – najskôr len v náznaku (*Márna lásky snaha*, predscény SOS), neskôr už to bol priamo vpád – *Parazit, Súboj, Autobus, Výrobca šťastia, Don Juan, Mŕtve duše, Tartuffe, Náš priateľ René, Jakub a jeho pán*.

Osudovo sa teda premenilo herectvo dvoch osamelých bežcov-komikov na herectvo základných kameňov (autorskej autenticity), ktoré položili pred desaťročiami, ale až dnes ich vieme jasne identifikovať s celým pozoruhodným vývinom umeleckého názoru skupiny hercov, ktorá sa pôvodne stretla na krátkej trati Divadla na korze. Topografia tejto cesty a jej súvislosti ma presvedčili o tom, že úsilie o zachovanie línie Divadla na korze v podobe novoutvoreného Korza '90 bolo úsilím o kontinuitu.

Uchovať kontinuitu nového herectva, vedome odkloneného od tradícií realizmu a psychologizmu (a predsa s nimi súvisiace, práve tou reakciou), je tak nevyhnutné, ako vedomé rozvíjanie hodnôt v oblasti divadelného umenia. Veď táto kontinuita je zázemím generácie veľkých hereckých osobností, ktoré sú spolu s režisermi (Strnisko, Porubjak, Lasica) tvorcami pohybu v divadelnom myslení posledného dvadsaťročia a zreteľného posunu slovenskej hereckej tvorby na vyššiu úroveň.

Ich herecký konkretizmus vpečatil novú tvárnosť slovenskému hereckému umeniu.

Herci a klauni na Korze Oslobodená hravosť a smiech

Základné kamene divadla ako svetonázoru nazeraného cez osobnosti, ktoré ho v nehostinnom, nekontinuitnom čase v terorizme ducha, v nečase slobody myslenia (bez ktorej umenie nemôže prežiť) pestovali, aby uchovali jeho krehkosť scitlivenia a ochránili vnímavosť voči podstatným otázkam ľudskej existencie,

kládli sa akoby mimochodom, a predsa s uvzatým úsilím v spontánnom otváraní oázy pre slobodné myslenie divadelnosti.

Bez zveličenia možno hovoriť o generácii revolty alebo generácii v odpore (hoci vyrastala v brain-washingu soc-realizmu, alebo práve preto), ale určite je to generácia straty a generácia nečasu.

Ostrov pozitívnej deviácie, akým sa stalo v 60. rokoch Divadlo na korze, bol doslova epicentrom oslobodenej tvorivosti: režisérov, hercov, autorov, výtvarníkov. Špecifickým prvkom ich tvorby bol humor a smiech, ktorého špecifickou váhou bolo groteskné a absurdné ako názor a postoj. Smiech a hravosť nadľahčovali krutosť, s ktorou viedli svoj skalpel v živej rane. Bol to istý druh hry na pravdu, v smiešnom šate outsiderov ukazovali vnútornosti nášho sveta – hovoriac o sebe hovorili o iných. Sloboda – jej rečou je v našej dobe humor, tvrdí ironik a grotesknosť vzývajúci dramatik Friedrich Dürrenmatt. Aj na túto jeho myšlienku nevdojak nadviazala generácia revoltujúcich divadelníkov (a bezpochyby aj na tú, ktorá hovorí o groteske ako tvári beztvárneho sveta). Bol to na jednej strane protest proti schematizmu – obohratých konvencií, poučení a poučovaniu, protest proti vyprahnutému stereotypu, ale aj protest proti divadelnému patetizmu a jeho predstieraniu hodnôt. A na druhej strane aj spontánny protest proti pseudoposlušnosti, ľahostajnej schéme neodporovania. Protest tvorivosti a odlišnosti.

Prvým impulzom generačného protestu bolo zjednotené vypískanie predstavenia v Slovenskom národnom divadle (Sobota: *Plachetnice*), podpriemerná hra autora bez talentu v remeselne koktavej réžii. Žiaci vypískali učiteľa a syn otca. Len zdanlivo išlo o generačnú vzburu – oveľa nástojčivejšia bola vzburu postoja – ak sa generácia divadelníkov zakuklila do nového, odlišného postoja v obklúčení gesta a slova v súhre akcie a vnútornej energie významov – vo vyjadrení cez konkrétnosť herca a jeho pravosť, cez jeho schopnosť autentického oslobodeného herectva – a práve preto cez smiech a jeho hravú tvárnosť cez zľahčovanie improvizovanej reality – bolo to preto, že protest a vzburu v smiechu boli ľahšie, nadľahčili tú jasnú správu konkretizmu v ich herectve.

Veď patetická vážnosť, prepsychologizovaný realizmus záťažových, a predsa nepodstatných vzťahov, unavoval. O to viac tých, čo svoju energiu smiechu a plaču mali ešte len pripravenú.

„Smiech a plač, to je moje krédo,“ hovorí Július Satinský v *Soirée*, v prvom predstavení Lasicu a Satinského na scéne Divadla na korze (1968).

Energia tohto smiechu a jeho sebaironia presiahli do všetkých pohnútok a rovnako do hereckého imidžu. Schopnosť smiať sa vážnosti, sebe, okoliu, smiať sa z okolností a svojho postoja k nim, nebrať sa vážne, vidieť sa z viacerých zorných uhlov, vidieť aj svoju odvrátenú tvár a „krivú hubu“, ako hovorí Gogol – a predsa usilovať sa o autentickú a spontánnu pravosť, o ukotvenosť v realite, o priamu súvislosť s ňou. Byť zviazaný s konkrétnym stavom vecí – to bola skutočná realnosť postoja hercov Divadla na korze, to bola ich vecnosť a konkrétnosť.

Nie náhodou začínali ako žiaci a spriaznenci míma Milana Sládka. Sládek-selfmademan, prvý slovenský mím, Sládek-fajnšmeker pohybu a gesta – dodnes estét neverbality, ktorý vníma mimezis v jej schopnosti vyjadriť aj najnútornejšie archetypálne rozmery individua, naučil skupinu adeptov herectva a ich kolegov na VŠMU cez konkrétnu prácu na inscenácii Kyrmezerovej *Komédie o Bohatcovi a Lazarovi* (1964) chápať závažnosť ticha a záťaž detailu rovnako ako mnohovravnosť neverbality. Odtiaľ viedla krátka trať k *Meninám v devätnástom* a *Stoličkám* (Serafimoviča – Kipphardta, na Malej scéne SND) a rýchly skok ku *Godotovi*.

Tak to celé generačné putovanie tromi divadelnými sezónami vypuklo: premiérou Beckettovho *Čakanía na Godota* 21. 12. 1968 v réžii Strniska a Lasicu. Prvá premiéra Divadla na korze na Sedlárskej ulici bola aj objavom Godota pre slovenské divadlo (už predtým ho v Bratislave hrali pred vypredaným hľadiskom v PKO herci Divadla Na zábradlí). Beckettom sa tvorcovia prihlásili bez pompéznych manifestov celkom výrečne k modernej existenciálnej dramatiky absurdného divadla.

Novinárska správa z 10. decembra 1968 tvrdí, že tvorcovia divadla formulovali svoj program dosť všeobecne: „... majú v úmysle inscenovať rozmanitý repertoár, antikou počínajúc a absurdným divadlom končiac, pričom chcú klásť dôraz na zaujímavý výklad textu, ktorý podľa V. Strniska má byť kolektívnym dielom.“⁴

V pomeroch slovenského divadla zneli slová o dôraze na výklad textu a o kolektívnej tvorbe asi „dosť všeobecne“. Napriek tomu, že divadlá typu experimentálnych alternatívnych scén v Európe slávili svoj triumf. Pripomeňme veľkú éru Grotowského, Living i Open Theatre a iných komunitných zoskupení, ktorých

4 ŠIMKOVÁ, Soňa: Vladimír Strnisko – klasik modernej réžie. In: *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália-press, 1996. S. 23-55.

svetonázor skupinovej tvorby bol presvedčivý v zjednotení sa cez myšlienku spontánne utváraného textu a jeho podôb na scéne, v stretnutí a komunikácii s divákom. Dynamizmus tohto prístupu k tvorbe inscenácie je dynamizmom otvoreného diela. Scéna je silovým poľom (Eco), ktoré dovolí spriaznenosť a zjednotenie v priestore, čase a téme – v spôsobe, ako sa s témou pohrávajú, ako ju prispôsobujú svojmu spontánnemu tvarovaniu sveta (cez vlastnú skúsenosť).

Bolo to prvé slovenské divadlo, ktoré vzniklo ako alternatívna scéna. A jediné, „ktoré vzniklo zo spontánnej potreby umeleckého sebarealizovania“, ako napísal Ladislav Obuch: „z vnútornej potreby, ba mohli by sme povedať z pretlaku nutnosti formulovať a vyjadriť vlastný umelecký názor určitej generačnej skupiny“, dodáva.⁵ Na prahu poslednej sezóny Obuch upozornil na „vzácný vklad“, je ním preňho „temperament mladého uvedomelého herectva, priam úporná snaha po vlastnom, nekopírovanom výraze, snaha po svojskom postoji“.

Niekoľko slov k prvkom tohto jedinečného, originálneho postoja – tým najnápadnejším bolo prvolezectvo smiechu a sebaíronie, v zmysle „všetko je inak“. Smiech ako spochybnenie, ako paradox, kontrast a protirečivosť – slov a situácií, výrokov a činov. Ako akcent, ale i vnútorná presvedčivosť, úsilie o zhustené významy neverbality, precízna práca s pointami. Odlišnosť hereckého imidžu: typy hercov – ako kontrastné a jedinečné objekty, krása a škaredosť hrajú úlohu len v rámci pôsobivosti v postave a príbehu, nie ako samostatná kategória či náhradné riešenie. Prvotný je význam a obsah – ich výraz určuje aj celkovú výpoveď. Divadlo Lasicu a Satinského tvorilo protipól Sládkovmu vplyvu na herectvo na Korze. V zľahčení reality našli obaja komici svoju uzatú presvedčivosť. Technikou inverzie obrátili pozornosť na najpodstatnejšie detaily a skryté, zdanlivo nejestvujúce pointy: úcta k detailu a jeho nosnosť, ale i význam a váha celku. To sú dva ciele pri tvorbe postavy i príbehu, ale nie ako samoučelné úsilie. Detail ako prvok mozaikovej stavby a celok ako výraz zmyslu výpovede. Cez útržkovitosť, montážovú skladbu vecných a konkrétnych situácií a prudké strihy – v žánri i dôrazoch.

Tu nastala zhoda kompozícií: montáž a strih ako základ dialógov Lasicu a Satinského a asociatívnosť slova, situácie i gesta – to všetko používajú aj herci činohry. Práve v tomto type kompozície a asociatívnosti cez zľahčenú hravosť, ale i záťažový iróniu, paródiu a skepsu sa stretá štýl ich herectva s klauniádou vysokej virtuozity v zdanlivej jednoduchosti dôrazu na smiech (Lasica a Satinský).

5 OBUCH, Ladislav. O sezóne po sezóne. *Večerník*, 17. 7. 1970.

A dôraz na autenticitu individualít. Herec sa stal najdôležitejším v procese tvorby. „V našej predstave ide o to, aby herec čo najviac obnažil seba, aby bol autentický, nejde o kopírovanie, napodobňovanie skutočnosti, ale o jej ozvláštnenie. A vytvorenie atmosféry, situácie, v ktorej sa súbežne niekoľko motívov prelína v kontrapunkte,“ tvrdí Vladimír Strnisko.⁶

Relativizovanie skutočnosti, jej spochybňovanie patrí k základnému postoju hercov i klaunov z Korza. Práve z tohto prístupu sa zrodil postupne charakteristický štýl Korza, ku ktorému patrí okrem smiechu, schopnosti sebaironie aj vedomie významu slova a schopnosť viazať jeho rečaznenie do jasných point.

Človek-postava v dramatických situáciách môže byť zobrazovaný rôzne. „Ja sa ho usilujem vidieť v istých reláciách časových posunov,“ hovorí režisér Vladimír Strnisko, „chcem ho vidieť vo všetkých jeho prejavoch. Nevidím človeka-postavu pesimisticky, ani tragicky, lebo to sú kategórie a pojmy, ktoré nám často zväzujú ruky, chcem ho vidieť vo všetkých protirečeniach a prejavoch s prostou samozrejmou, slobodne. A objektívne. Práve hĺbka objektivity, vyváženia dobra a zla má dnes silu a moc nadviazania dôvery s divákom a vedie cez poznanie tejto možnosti komunikácie, tohto ľudského zblíženia, stretnutia k očiste. Alebo lepšie, v konečnom zmysle vytvára katarziu. Je to fenomén našej doby... je to úsilie pochopiť, čo sa to všetko s nami v tomto svete deje, čo sa s nami deje v tomto našom čase. Je to snaha o motivovanie, ale aj zobrazovanie našich stanovísk, rozhodnutí, zápasov o seba, o svoju pravdu, ale aj o svoju lož. O svoju slávu a veľkosť, ale aj o svoju malosť, smiešnosť, ale aj úbohosť a trápnosť, ak chceme aj malichernosť... Človek chce neustále vysvetliť seba tým ostatným a zároveň aj sebe samému.“⁷

Autentickosť a pravosť herectva, jeho výrazu – cez verbalitu i neverbalitu – vecnosť, protirečivosť, hlboko zažitá reálna skúsenosť hereckého výrazu – jeho dvojlopmosť – kontrastnosť a paradoxnosť prvkov ukladaných vedľa seba, prekvapivá protirečivosť point a náhly neočakávaný smiech – v relativizovaných situáciách

6 NEMSILOVÁ, Emília. Divadelné pohľady, podhľady a nadhľady. Rozhovor In: *Večerník*, 11. 7. 1969.

7 Rozhovor v *Slovenskom divadle*, č. 1/1986, teda 15 rokov po násilnom zavretí Korza, ale aj po úspešnom vstupe do profesie režisér od roku 1976 (*Clavijo*) i na Novú scénu (hoci ešte stále v zápase o uplatňovanie metódy hereckej práce, ktorej korene sú stále hlboko v Divadle na Korze).

– to zostalo dodnes v herectve bývalých hercov Korza, z ktorých časť je v Činohre Slovenského národného divadla (Huba, Labuda, Dančiak, Mikulík) a časť v Astorke Korze'90 (Furková, Debnár, Gregor, Kolínska, Černý) a nezávislí komici Lasica a Satinský v Štúdiu S (stále však spätí s činohrou – cez *Mítve duše* a *Tartuffa*).

Dvojica komikov či divadelných klaunov par excellence Lasica a Satinský, to nie sú len „apoštoli slovenského humoru“, ako ich nazval ešte v 60. rokoch Jozef Kroner, ale aj vynálezcovia moderného myslenia smiechovej kultúry na slovenskom javisku. Boli to práve Lasica so Satinským, ktorí naučili aj hercov Korza vnímať slovo ako výbušninu, ako nebezpečnú významovú nálož, s ktorou v každej chvíli treba opatrne a pozorne zaobchádzať, inak môže priniesť skazu. Ich donkichotské úsilie o pravdivosť slobody v smiechu v *Soirée* (1968) a v *Radostnej správe* (1969) získalo už len zmúdenie z únavného chodu tohto sveta v smiechu tejto múdrosti (*Deň radosti*, 1986), ktorý sa s nástojčivou silou vrátil, aby ukázal dobe nielen jej tragiku, ale aj pravú tvár a podstatu (ako to zdôrazňuje Hamlet – veď napokon práve on patrí do arzenálu ich najkласickejších paródií).

Sloboda smiechu spojila celú generáciu tvorcov Divadla na korze, ktorá už dnes nebezpečne zväžnela – možno aj preto, že paradoxy a nedokonalosť, kontrasty a protirečivosť už nie sú ich programom pravdivého zobrazovania a vyjadrovania sa. Sú bremenom poznaného.

A tak silové pole modernej existenciálnej grotesky, ktorú vniesli tvorcovia Korza do vedomia nášho divadla – bolo vedomím slobodnej tvorivosti – ako voľnosti slobody výmyslu i ako vedomia relatívnosti poriadku sveta. Jeho averz i reverz sa tu vyjadril v krátkych strihoch smiechu a plaču – v chaose pravdy a lži, v heterogénnom vzopätí obrazu provincie do podoby úsilia o vyjadrenie podstaty existencie – to všetko v smiechovom šate hereckej hravosti, ktorá si bola vedomá pôsobivosti žiarenia takých odlišných hereckých individualít, aké sa v Divadle na korze stretli.

„Nechceme hercovi vnucovať aprioristický výklad postavy, rátame s vlastným osobným prínosom herca, ktorý osobite reaguje, ktorý svojou osobitosťou ovplyvňuje postavu aj „vynutenie“ inscenácie,“ tvrdil Martin Porubjak. „Pre nás je len logické, že aj ich postavy sú výrazne odlišné,“⁸ hovorí na margo alterná-

8 Pokus o dorozumění, rozhovor Martina Porubjaka a Vladimíra Strniska s Leošom Suchařípom a Jaroslavom Vostrým pre *Divadelní noviny*, 1970.

cií. Dokonca kostýmy pre odlišnú hereckú interpretáciu boli odlišené. V *Čakaní na Godota* Pozza alternovali Debnár a Huba – nielen ich fyzické a vyjadrovacie dispozície, ale aj vizualizácia bola robená individuálne. Aj preto sa každá z interpretácií výrazne líšila.

Kostýmový výtvarník Divadla na korze Milan Čorba – autor kostýmov pre všetky inscenácie – vpečatil tvar hereckých postáv natoľko presne, že práve jeho charakteristika cez kostým v mnohom určovala tvárnosť a vizuálnu štyľovosť Korza. Čorba vniesol prvýkrát na javisko výrečnosť kostýmu, jeho neoddeliteľnosť od postavy; cez kostým určuje postavu, akcentuje výnimočnosť a individualizuje. Podrobil estetické prvky novej štylizácii, odmietol vonkajškovú uhladenosť, venoval sa dôrazom na prvky vnútorného významu. Kostým sa stal výrečným spolutvorcom imidžu postáv – nielen ako čosi, čo určilo javovo, ale ako významový prvok – ako prejav ducha postavy, jej vnútornej zacielenosti – jej obsažnosti i jej obnažnosti. Na malom javisku sa práve kostým stal najintenzívnejším výtvarným znakom.

„S hercom násilne nemanipulujeme, ale to neznamená, že jeho javiskové bytie neorganizujeme,“ zdôraznil Martin Porubjak (Dn, 1970). „Sú motívy, s ktorými prichádzame už na prvú skúšku, a sú motívy, ktoré rozpracujeme až na pätnástej repríze,“ dodáva Vladimír Strnisko k procesu prípravy a premeny témy.

A tento moment je jedným z najpodstatnejších prínosov v nazeraní na divadelnú inscenáciu a jej otvorenosť, jej procesovosť.

Je to jej schopnosť vyvíjať sa, neustrnúť, nezdefinitívniť a neuzavrieť svoj tvar. Dovoľiť, aby významy narastali, premieňali sa a prehlbovať ich – to je jeden zo základných prínosov tvorcov Korza i dvojice Lasica a Satinský – prínosov, ktoré aj v nevelmi žičlivej dobe 70. a 80. rokov v Štúdiu NS starostlivo chránili pred odumretím – aj táto stála nedopovedanosť sa stala vždy znovu výzvou na stretnutie s divákmi, veď len s publikom sa dalo mnohé z tém dopovedať v intímnom kruhu stretnutí. Napokon, veď Lasica a Satinský si vpísali už do svojho prvého predstavenia na Korze podtitul – *Stretnutie s obecnstvom*.

(1994)

O neodmysliteľnej potrebe herca alebo Konkrétnosť a abstraktnosť hereckej odlišnosti

(M. Huba st. a M. Huba ml. v Mesiaci na dedine)

„Herec je zbytočný a potrebný,“ – parafrázujúc tento Ionescov výrok o divadle a umení celkovo, priblížme sa aspoň zľahka k tomu, čo na herectve priťahuje a odpudzuje, čo robí z umenia zbytočnú a potrebnú životnú líniu (tendenciu, aktivitu, komunikáciu).

Herec je umelcom, ktorý má privilégium používať seba a iných umelcov na to, aby vyjadril niečo podstatné o človeku svojej doby, svojho času a miesta. Má privilégium „postaviť sa na plecia básnika“ (ako to vyjadril svojho času D. Diderot v *Hereckom parodoxe*), ale má aj privilégium stáť na pleciach režiséra, výtvarníka, hudobníka atď. A zároveň má to najväčšie privilégium – môcť sa vyjadriť sám za seba sebou a cez seba. Obe tieto najpodstatnejšie privilégiá herectva – stáť na pleciach iných a hovoriť sám za seba sebou – sa v našom storočí dôkladne zmiešali. Podstatou a pravou tvárou herca je klaun (tvrdí anglický teatroológ Jang Edwards) a ja nemôžem než súhlasiť. Nie preto, že každý z veľkých hercov by bol nápadný a na prvý pohľad čitateľný klaun, ale bezpochyby preto, že každý z veľkých hercov druhej polovice 20. storočia (a veľkých herečiek bez výnimky rovnako) má v sebe rozmer groteskna-klaunstva.

„Pre umelca je podstatné, že vedome alebo nevedome opisuje kruh, ktorý nemôže prekročiť. A že nevyhnutnou podmienkou jeho tvorivej umeleckej práce je abstrakcia skutočného života.“⁹ Tento jednoduchý antirealistický prvok vyslovil ako požiadavku T. S. Eliot. Určitý kruh, na ktorého neprekročiteľnosť Eliot naráža, vytvára konvencie. Nejde len o konvencie vopred dané ako schémy (patterns), ale aj o prijatie historického jazyka rovnako ako o výraz individuálnej reči – v croceovskom význame. Konvencie a schémy generácie, ktorú L. Čavojský

9 In: MORPUGO-TAGLIABUE, Guido. *Současná estetika*. Z franc. prel. Miloš Jůzl a Zdena Plošková. Praha : Odeon, 1985. S. 194.

nazval „prví a prvoradí“, generácie zakladateľov a prvolezcov: dnes už s dávkou odstupu a zdravého nadhľadu môžeme hovoriť nielen o hrdosti prvoradých, ich vzlete, odvahe riskovať, ich romantickej revolte, patetickom postoji a geste, ich hrdinskosti, ale aj o ich realistickom osvetárstve, o ich vychovávateľstve a morali-zovaní, o ich divadle – chráme a morálnej inštitúcii.

Pátos – je tým prvkom „prvých a prvoradých“, ktorý poznamenal herecký výraz od vzniku profesionálnej slovenskej činohry takmer všetkých hereckých predstaviteľov vážnych, ale dokonca i komediálnych rolí.

Mikuláš Huba, odchovanec Jána Jamnického, bol predstaviteľom tohto pa-tetického realizmu (ktorý sa neraz nazýval i romantizmom) par excellence. Romantizmom preto, že sa cez romantické drámy i romantickú poéziu vyjadroval takmer najčastejšie (*Hernani, W. Tell, ... Jánošík...*).

Pátos ako afekt (ale aj ako významový protiklad pojmu étos). Pátos ako sláv-nosť, vzrušená reč, vypäté opisy ľudských citov a vášní. Jeho estetická hod-nota je závislá od témy, ktorá sa prostriedkom patetického stvárnenia nevzpiera, ale aj od miery, ktorou sa využíva. V rečníctve, recitácii, deklamovaní a herectve je jedným zo základných prvkov. Patrí však k nemu aj zvolanie (exclamatio), oslo-vovanie diváka, rečnícke otázky, vznosné výrazy a gestá, štylizovanie postavy.

Patetický realizmus sa votrel do výrazu „prvých a prvoradých“ predovšetkým v herectve rečníkov a recitátorov či deklamátorov. Mikuláš Huba podobne ako Viliam Záborský ho využíval s veľkou samozrejmou. Ján Jamnický ho vpečatil do ich hereckého výrazu cez pátos hudobnosti jazyka a reči, spevnosti deklamá-cie. Patetický realizmus bol vlastnou formou prekročenia obdobia divadelného vývinu a zároveň návratom k nim v novej podobe.¹⁰ Mladá divadelná kultúra sa na Slovensku zahniezdila na podhubí ochotníctva, ktoré intenzívne počas celého 19. storočia. Aj preto témy, formy a postoje k divadelnej kultúre iných národov, stáročia šľachtené, nadobudli v slovenskej kultúre celkom odlišnú dy-namiku. Ak je divadlo predovšetkým umením 20. storočia pre Slovensko, aj jeho premenlivosť a erupzívna dravosť, jeho metamorfovanie sa spája s transformáci-ami rýchlych procesov premien v myslení a civilizačných zmenách. V zhustenom chode profesionálneho divadla sa tradícia vývinu, rozvoja a premien skrátila z de-saťročia len na roky. Nepreskočenie vývinu a jeho nevyhnutnosť (evolučná cesta)

10 Cez klasicizmus ako deklamačnú skratku s pátosom a vzornosťou a cez romantizmus ako patetický štylizovaný prejav.

sa spája s koncentrovanou podobou procesu premien: od deklamácie k psychologizmu, od realizmu k civilizizmu, od zrelativizovania k nadhľadu, od humoru a komediantstva k sebaíronii a filozofickému sarkazmu, od smiechu k tragismiechu a grotesknu.

Relativizovanie hodnôt, ale aj hľadanie ukotvenosti je stále prítomné vo výbušnej zmesi dynamizmu, ktorý slovenské herectvo v sebe má. Prudké pluralizovanie sa odvíja od výbušného rastu osobnosti. Zmnoženie silných vzdelanostných úrovní ponúka odlišné pohľady na konkrétny rast kultúry. Od toho „čo“ k „ako“ – po úsilie o tvar, o formu výpovede (o poslanstvo?), podobu komunikácie. Je čitateľné v poslednom desaťročí, rovnako ako sa stalo čitateľným už v šesťdesiatych rokoch. Vtedy tradičné normy rozbilo Divadlo na korze svojím odlišným estetizmom. Estetizmom nového tvaru a nového obsahu. Forma sa stala vyjadrením nového postoja. Postoja bez deklamatívnosti i deklaratívnosti, ale výrečne. Začalo sa to priestorom, prejavilo sa to cez kostým a akcentovalo v herectve. Ale filozofickým jadrom bola koncepcia a interpretácia textu, pretože text zostal v centre pozornosti. V ňom sa ukryla generačná téma, ktorú identifikoval dramaturg a režisér a napokon herec a divák.

Téma a jej tvar – a zároveň situácia človeka a možnosti komunikácie cez slovo a tvar – vizualizácia vnútorného sveta – introspekcia a exteriorizácia. V tejto kontrastnosti sa odohrávala dynamika nového herectva v Divadle na korze.

Jeden zo zakladateľov a protagonistov Divadla na korze Martin Huba sa roku 1980 stretáva na javisku so svojim otcom, národným umelcom Mikulášom Hubom (Huba-otec, v tom čase šesťdesiatjedenročný, už 43. sezónu v SND, Huba-syn, tridsaťsedemročný, 4. sezónu v SND). Od režiséra inscenácie Turgenevovho *Mesiaca na dedine* Ľubomíra Vajdičku to nebol zámer. Toto stretnutie priniesla náhoda (ktorá má podstatný podiel na mnohých zlomových premenách v živote i v umení), ochorenie herca Martina Gregora. Čo o tomto stretnutí hovorí dobová kritika?

„Boľšincov národného umelca Mikuláša Hubu, postavička, ktorá sa objaví iba raz na scéne, má jediný výstup, no vyvolá spontánny potlesk: vzbudí obdiv nielen ako malé veľdielo, ale aj ako nová tvár umelca, ktorú dosiaľ nikto u neho nehľadal a neobjavil; zaradí sa medzi nezabudnuteľné.“¹¹

11 HRABOVSKÁ, Katarína. Turgenev a Turgenev. *Nové slovo*, 3. 4. 1980.

„Komediálnu uzdu inscenácie najviac popustil výstup Mikuláša Hubu, v ktorom sa predstavil v prekvapivo novej tvári, charakterovej postavy oneskoreného ‚zachladnutého‘ ženícha, statkára Boľšincova.“¹²

„Výnimočnou hereckou štúdiou je Boľšincov Mikuláša Hubu, u ktorého zaznievajú v pôvabnom náznaku jediného výstupu málo známe tóny komediálnych dispozícií.“¹³ Na margo Martina Hubu sa vyslovuje: „Zúročuje v Špigelskom viacnásobnú skúsenosť z hereckej práce na podobných typoch, pričom preukazuje s mierou črty cynizmu a sebaíronie.“¹⁴

„Dva výstupy sa turgenevskému ladeniu inscenácie jasne vymykajú: výstup, v ktorom doktor Špigelskij poučuje bojazlivého dobráka-hlupáka, ale bohatého štyridsaťosemročného Boľšincova, ako sa priblížiť k sedemnásťročnej Natáliinej chovanicí Vere, s ktorou by sa rád oženil (k tomu dôjde napokon, ale nie vďaka jeho príťažlivosti, lež pre Vierino zúfalstvo). A výstup ukazujúci Špigelského, ako sa snaží presvedčiť starú paniu Lizavetu (spoločníčku Arkadijovej matky) o vhodnosti sobáša s ním. Prvý z týchto výstupov, snád až príliš exponovaný, patrí nielen k vrcholným momentom predstavenia, ale je i momentom najprekvapivejším. Predstavuje v úlohe Boľšincova Mikuláša Hubu ako komika, a to spôsobom nevidaným. Vypočítavého a prefíkaného ‚šaša‘ (tak o ňom hovoria) Špigelského hrá znamenite Martin Huba.“¹⁵

„Martin Huba v úlohe ‚cynického‘ doktora Špigelského vnášal príjemné uvoľnenie do malátneho vegetovania, bezprostredným, podmaňujúcim prejavom v okamihu nadviazal kontakt s obecnstvom a strhol ho k potlesku. [...] Vajdička sa snažil votkávať do postáv nenápadné komické žilky, s ktorými si mnohí nevedeli rady. No triumfálne sa uplatnili u statkára Boľšincova v podaní národného umelca Mikuláša Hubu, ktorý ním oslávil svoju novú hereckú jar v komickej polohe, doteraz uňho nevidenej. Jeho neohrabaný, hanblivý a presným kostýmom trochu rozgajdaný starý mládenec s ťarbavou chôdzou a gestami, bol neodolateľne sympatickou a zábavnou figúrou, ktorú Huba vychutnával priam labužnícky. A koľko nových tónov a významových pomlúk vedel vyťažiť z textu, ktorým

12 JABORNÍK, Ján. Turgenev ostal Turgenevom. *Večerník*, 29. 2. 1980.

13 I. R. (Ivan Rapoš). Prínos hostujúceho režiséra. *Práca*, 29. 1. 1980.

14 I. R. Tamže.

15 F-a. Inscenácia dôstojná jubilea. *Hlas ľudu*, 5. 2. 1980.

v takej miere ozvláštnil a obohatil svojho Boľšincova, že sa tento krátky výstup s doktorom Špigelským, čo mu radí, ako sa treba správať k ženskému pohlaviu, stal – na neviazanú radosť obecenstva – najžiarivejším klenotom v korune tohto predstavenia.“¹⁶

„Niečo naozaj nové prináša na scénu Mikuláš Huba v úlohe Boľšincova. Jeho komická kreácia je parodickým protikladom doterajších vznešených hrdinov, ktorých tento herec často predstavoval. Dialóg Boľšincova so Špigelským môžeme vidieť aj ako stretnutie dvoch generácií – na tomto mieste siaha inscenácia najzreteľnejšie ďalej, za hranice, smerom k životu.“¹⁷

Je to jediný recenzent, ktorý si všíma generačnú kontrastnosť a „stretnutie dvoch generácií“. Pripisuje ho však viac životu (otec a syn) než životnému postoju, odlišným hodnotám a odlišnému hereckému štýlu. A o ňom, o tomto odlišnom hereckom štýle by som chcela hovoriť práve v súvislosti s generačným stretnutím M. Hubu staršieho a M. Hubu mladšieho na scéne SND. Pátos, taký vlastný generácii „prvých a prvoradých“, sa zmenil na paródiu pátosu, na groteskný pátos alebo i pátos grotesknosti. Patetickú grotesku si osvojil predovšetkým Martin Huba na pôde činohry SND. Komplementárnosť smiechu a plaču, paródie a pátosu sa tu stáva uňho samozrejmosťou. V súvislosti s inscenovaním Rollandovej *Hry o láske a smrti* (STV, september 1994) v podobe televízneho filmu vyhlasuje: „Som z patetickej rodiny, a práve preto som nikdy pátos nemal rád, ba nenávidel som ho, hoci dnes viem, že trocha pátosu niekedy nezaškodí...“¹⁸

Groteskný realizmus Divadla na korze nahradil patetický realizmus i realizmus psychologický. Ale namiesto veľkého pátosu – jeho paródia v predimenzovaní patetizmu k smiešnosti a grotesknosti, namiesto vážnosti a vznešenosti. Všade nevážnosť a smiešnosť. Vážnosť smiechu a smiešnosť vážnosti, to sú dva prvky, ktoré priniesla činohra Divadla na korze, dvojica L+S a neskôr Štúdio NS v inscenáciách V. Strniska. Paródia pátosu sa stala prvkom grotesknosti. Odmietnutie krásy ako harmónie, uhladenosti, predstieranej celistvosti. Odmietnutie vzorných, krásnych, vysokých hercov vystriedalo obdobie generácie autentických osobností. Svojbytnosť, odlišnosť, nevšednosť v sebaaprezentácii. Uvoľnenosť

16 MAČUGOVÁ, Gizela. Svieži vietor v činohre SND. *Lud*, 13. 2. 1980.

17 MISTRÍK, Miloš. Od osvedčeného k novému. *Pravda*, 13. 2. 1980.

18 Tlačová beseda s novinármi. Bratislava, Charlie centrum, september 1994.

v sebavyjadrovaní a pravosť v komunikácii. Dokonalosť vonkajškových prvkov – vzhľadu a techniky – vystriedalo úsilie o autentickosť – ako pravosť osobnosti v sebaaprezentácii – vo vzťahu k téme, jej interpretácii, partnerom, divákovi. Ako úsilie vyjadriť sa k tomuto miestu a času.

Priblížme si však konkrétny dialóg z inscenácie, o ktorej bola reč, kde generačné stretnutie bolo i stretnutím dvoch hereckých štýlov a postojov k téme.

Režisér Lubomír Vajdička sa rozhodol pre podstatný posun. Zo starého mládenca Boľšincova urobil starca Boľšincova, čím ešte znásobil jeho komickú „neskúsenosť so ženským pohlavím“, a generačný odstup Špigelského a Boľšincova tak nadobúda nový komický rozmer, keď seladón a „šašo“ Špigelskij radí starému seladónovi a domnelému neskúsenkovi Boľšincovovi. Hereckým obsadením sa z tohto kontrastu stáva komický trik, ktorý sa premieňa na jeden súvislý gag z dvoch dôvodov: Mikuláš Huba si zvolil parodizáciu vznešenosti ako výrazovú skratku. Opakuje vety po Špigelskom a zároveň sa usiluje o autentickú komediálnosť. Práve preto je uvoľnený, v parodizácii pátosu autentický a v kontraste s herectvom Martina Hubu, kde paródia, irónia grotesknosť patrí k depatetizácii ako samozrejmosť, si odrazu nezvyčajne rozumejú.

Výsmech a depatetizácia, prvky paródie a grotesknosti sú základným materiálom generačnej kontrastnosti – u Mikuláša Hubu ako úsilie o autentickosť a prispôbenie sa komunikačnej pravosti, u Martina Hubu ako paródia patetizmu, ako štylizácia grotesknosti. Skutočný generačný konflikt je tu v grotesknom kontraste neskúseného starca Boľšincova a radodajného seladóna Špigelského. Je samozrejme násobený aj faktom, že obsadenie tvorí otec a syn a ich rolou je obrátené garde.

Vajdičkov koncepčný zámer v účinnosti posilnila náhoda, ktorá dovolila stretnutie otca a syna ako stretnutie dvoch hereckých škôl, postojov a štýlov, ktoré v kontrastnosti a prispôbení, ale i v obrátených rolách násobili účinnosť.

Nestalo sa to náhodou, že Mikuláš Huba odkryl svoju novú hereckú tvár na prahu osemdesiatych rokov. Bola to práve tvár nového štýlu herectva, ktoré preniklo aj do výrazu jedného z „prvých a prvoradých“ – herectva autentického sebavyjadrenia v sebaíronii, parodizácii a grotesknosti tvaru postavy.

Od patetizmu, predstieranej celistvosti a harmónii, od dokonale zvládnutej

techniky dospel Mikuláš Huba v Bořincovovi ku grotesknej depatetizujúcej se-
bairónii – v tom bola pravosť účinnosti jeho postavy. Dospel k vážnej smiešnosti
a smiešnej vážnosti vďaka partnerstvu s Martinom Hubom v úlohe spoluhráča
i protihráča. A práve preto sa táto zdanlivo malá postava v slede tých veľkých
postáv Mikuláša Hubu stala nezabudnuteľnou.

(1995)

Herec (ako dobové médium) – *komik, tragéd a klaun*

Školou relativizmu a nezávislosti je oddávna humor. Princíp klaunstva sa vpísal do dejín divadla od jeho počiatkov ako jeden zo základných princípov, ktorými sa nastoľuje vnútorný pohyb, dramatismus divadelného diela. Oslobodenie hereckého výrazu cez smiechovú kultúru spontánnej divadelnosti zaznamenáva nielen antika, ale v otvorenosti telesného výrazu aj stredoveká kultúra a výrazne v Shakespearovom diele (postavy šašov ako slobodomyselných provokatérov a filozofov každodennosti) či cez *commediu dell'arte* a jej Zanniov aj renesancia.

Dvadsiate storočie nevytvára nové princípy, ale vracia sa k prameňom divadelnosti a tvorí zo známych prvkov svoju novú zmes priznanej absurdity smiechu.

V hektickom tempe premenlivosti sa v európskom kotle divadelnosti namiešava zvláštna alchymická podoba divadla. Pôsobí aj na emancipujúcu sa slovenskú divadelnú kultúru ako generovaná výbušná zmes, ktorej rýchla premenlivosť akoby uvoľnila vnútorný náboj tvorivosti do skokov v striedaní jednotlivých periód, ale aj v prijímaní najrozličnejších motivácií, inšpirácií a vplyvov.

Samofúbe vzhľadnutie sa v romantickom patetizme virtuozity herectva a jeho techník (už remeslo sa zdalo umením, pomedzie remesla a umenia ako originality tvorivosti zaznamenáva kriticky a sebareflexívne už prvá generácia profesionálov) sa veľmi rýchlo premieňa na sebaspytujúce hľadanie nových techník. Herecká generačná odlišnosť je svedectvo tejto premenlivosti.

Don Juan '87 ako obraz skúsenosti

Obdobie, v ktorom Molière píše svoje manifesty proti fanatizmu – *Tartuffa*, *Dona Juana* a *Mizantropa* – bolo obdobím triumfujúceho fanatizmu. *Don Juan* umiestnený do stredu tejto protestnej triády je „propagandistickou“ hrou namierenou

proti fanatizmu a na jeho odhalenie. Molière v ňom kumuluje tematické, ideologické a umelecké mnohoznačnosti. Nimi chce náboženský fanatizmus „odpísať“. Náboženský fanatizmus (napokon ako každý fanatizmus) je spurný, odolný a húževnatý. Vracia sa vždy znova v najrozličnejších podobách viery, aby predstieranou pravdou náklonnosti a poddajným porozumením zneužívajúcim ľudské slabosti simuloval ušlachtilý humanizmus.

Istotne nie je náhoda, že v prvom knižnom vydaní *Dona Juana* (1682, 7. zv. súborného diela) vyšiel text hry neúplný. Cenzor odstránil z hry rozhovor Dona Juana o viere, ale aj stretnutie Dona Juana so Žobrákom. Od roku 1665 až do roku 1813 Francúzi nepoznali úplný, necenzurovaný text komédie. Dve sekcie, bez ktorých si *Dona Juana* '87 – tak ako ho hrali divadelníci v Bratislave v Štúdiu NS v réžii Vladimíra Strniska – nemožno v interpretačnej podobe „antifanatického“ výpadu proti abnormalite skutočnosti vôbec predstaviť. Desať rokov po Charte 77 sme ešte stále boli uprostred rozbujneného fanatizmu strážcov normalizovaného a normovaného socializmu. Pokým fanatici režimu sa zabávali (roku 1987) predovšetkým na bezduchej poslušnosti „mlčiacej väčšiny“, divadelníci sa pokúšali o svoje „inotaje“ a „šifry“ priamo na javisku. Napokon tento spôsob komunikácie s publikom nie je v totalitnom režime výnimočnosťou, ale skôr pravidlom. To, čo nemožno povedať priamo a otvorene, to, o čom je nevyhnutné mlčať, sa prederie nenápadne a vsiakne pretransformované do náznaku.

Zámernosť v presakovaní reality do náznakov a symbolov, do metafor a inotajov sa často menej akcentovala, než akákoľvek silná bola potreba diváka hľadať a nachádzať svoje témy, svoje nálady práve v divadle. „Nevyspytateľnosť“ reakcie publika v divadle sa stala neraz režimovým strašiakom. Cenzori strážili nielen prípravu a podobu inscenácie, ale aj komunikáciu javiska a hľadiska. Podstatou divadla je vzťah medzi javiskom a hľadiskom. Táto teoretická premisa sa za totalitného režimu v Česko-Slovensku dôsledne premieňala na divadelnú realitu cez náznak, tušenie, inotaj.

Unavená totalita teda roku 1987 dovolila inscenovať na malom javisku Štúdia Novej scény v Bratislave Molièrovho *Dona Juana* v molièrovsky netradičnej podobe. Do centra príbehu sa namiesto promiskuitného záletníka, majstra života, obdivuhodného vitálneho, neohrozeného mladého muža predstierajúceho „stratégiu priateľskej spolupráce“ dostal skeptik unavený životom, seabaironik

a filozofujúci hráč. Groteskná podoba inscenácie, ale predovšetkým paradoxná „radosť z hry“, ktorej taktika a stratégia je priamym „existenciálnym aktom“, nadchli diváka. Obnovil sa ten podstatný vzťah javiska a hľadiska, ktorý určuje divadlo. Vzťah, v ktorom človek sám seba transcenduje – prekračuje determinácie, ktorými je obklopený a z ktorých v skutočnosti nemôže uniknúť.

Pokusy o prekračovanie týchto determinácií sú v úsilí režiséra tejto inscenácie V. Strniska vpísané už od jeho prvých divadelných inscenácií. Podobne ako v herectve ústredného predstaviteľa Dona Juana – známeho herca, režiséra, autora textov, komika – Milana Lasicu.

Revolta voči schematizmu je osudovo vpísaná do životopisu Divadla na korze, ktoré vzniklo na sklonku 60. rokov (1968) a pretrvalo len krátku éru „socializmu s ľudskou tvárou“ (1968–1971). Jeho duchovnými otcami boli aj Strnisko a Lasica. Toto generačné divadlo sa vymanilo zo stereotypov divadelných postupov poznamenaných schémami socialistického realizmu a tradičného psychologizmu ešte v šesťdesiatych rokoch. Napriek násilnému rozpusteniu divadla roku 1971 – dôvodom bolo tzv. „protisovietske inscenovanie ruských hier“ (*Ženba, Les, Úbohý môj Marat*). Generácia divadelníkov, ktorá sa zišla v tomto divadle pôvodne na báze porozumenia a názorovej spriaznenosti nielen na estetické a filozofické prejavy divadelnosti, ale aj na životnú realitu, sa ocitla na slepej koľaji v činohre Novej scény (aby ju tu postupne „rozprášili“). Životaschopne však táto skupina divadelníkov prežila roky „hladné“, aby sa napokon revitalizovala v spolupráci s režisérom Vladimírom Strniskom v mimoriadne úspešných, názorovo i umelecky vyladených inscenáciách.

Don Juan je jednou z tých, čo sa zapísali do histórie slovenského činoherného divadla. Nielen preto, že obnovovala možnosti divadelného výrazu dôsledným odpatetizovaním prístupu ku klasike – v herectve i v režijnom výklade, ale predovšetkým tým, že to bola inscenácia, ktorá sa vyslovila s nadhľadom o fanatizme pokrytectva, ktorý v týchto rokoch bol skutočným morom v spoločenskom živote a zničujúcim vírusom devastujúcim indivíduá a dezintegrujúcim ich osobnosť.

„Všetci žijeme v more,“ hovorí A. Camus v knihe *Mor* a dodáva: „Viem, že každý nosí v sebe mor, pretože nikto na svete nie je proti nemu chránený. Bolo by dobré, aby bola ešte tretia kategória, kategória lekárov, ale s týmto druhom sa nestretávame často...“

Molière je v *Donovi Juanovi* takýmto lekárom moru. A inscenácia jeho hry v Bratislave roku 1987 cez Strniska, Lasicu a Labudu (Sganarel) podala obraz odumretých duchovných hodnôt tak konkrétne, tak vecne a sebaironicky, že v smiechu, ktorý tu zaznieva ako súvislý sprievodca dialógov, ako súpútnik, čo dodáva vypovedanému ten pravý tón, nebola len úľava, odreagovanie sa, ale aj zúfalé precitnutie. Strata hodnôt, akýchkoľvek morálnych istôt, totálna nevier a vyjadrená cez Dona Juana nebola len výrazom politickej tenzie, hoci aj tej. Politické frustrácie, ktoré sa ocitli na scéne, tu neboli predovšetkým, ale len ako následok, ako implicitná súčasť traumy ľudí, ktorých vnútorné hodnoty sa rozpadli na prach a ich pud sebazáchovy im poskytuje už len smiech nad sebou samými. Politická metafora spolu s priestorom „pre ľudské duše“ tu išla ruka v ruke.

Don Juan v interpretácii Milana Lasicu: unavený filozof, skeptik doby, muž vyčerpaný drogovaním neviery a pokrytectva. Milan Lasica, jeden z mimoriadne úspešnej dvojice hercov-komikov Divadla L+S (Lasica a Satinský), ktorá sa zrodila v šesťdesiatych rokoch ako prejav slobody a oslobodzovacieho myslenia. Komik, ktorý hrával vždy len to, čo si aj sám napísal. Nikdy nepredpokladal, že by si niekedy mohol zahrať tradičnú postavu tzv. klasického repertoáru. A predsa, vo chvíli, keď mu režisér Strnisko ponúkol Dona Juana, po prečítaní textu pochopil, že je to text, ktorý je napísaný preňho.

Lasica hrá svojho Dona Juana o tom, „ako sa rozumný človek vyrovná s nerestami svojej doby“. Morálka bola v totalitnom poststalinizme znehodnotená natoľko, že dnes už z etiky zostali len stopové prvky rovnako v správaní spoločnosti, ako v správaní jednotlivcov. Deštrukcia morálky človeka a spoločenstva, v ktorom žije, je tým najstrašnejším dedičstvom komunistickej mystifikácie, ktorú totalita zanechala na našom území. A práve preto, že tento deficit morálnych hodnôt bol stále citeľnejší, bol *Don Juan* v ironizujúcej groteske inscenačného výkladu V. Strniska nezvyčajne úspešný.

Milan Lasica predstavil Juana ako ošarpaného, zdevastovaného muža „v najlepších rokoch“, muža, ktorý je v neustálom pokluse životom, muža, ktorého zracionalizované dôvody na to, prečo a ako žiť, sú podobne ako on sám „na polutovanie“. Režisér ho obliekol do obnosených šiat, kabát prevracia podľa potreby na rub či líce. Ale na čele má pozostatok mladíckej bujarosti – čelenku, ktorú nestihol odložiť napriek času, ktorý cvála popri ňom. Mladícka čelenka je ako

ironická bodka na jeho čele. Je to pozostatok už dávno zašlej mladosti. Takáto sebaíronia je typická pre celý tón a štýl inscenácie. Aj pre vyznenie jednotlivých postáv. „Archeologická“ metóda inscenovania klasiky, uctievajúca mŕtvosť autora bola tvorcom tejto inscenácie veľmi vzdialená. Išlo im, naopak, o reaktivnosť klasiky cez cizelérsku prácu na zosúčasnení textu (slova, motívov, vzťahov, situácií i celku inscenácie). V takomto rámci zosúčasnenia pôsobilo aj zahusťovanie deja a koncentrácia významov. Esenciálna podoba sekvencií a point v podaní Lasicu – Don Juan a Labudu – Sganarel sa zakladala na ich herectve asociatívneho prúdu významov. Tu každé slovo pôsobilo reaktívne. Každé gesto malo presne vymedzené iskrenie. Fragmentárnosť takýchto detailizovaných sekvencií sa tu chápala ako princíp asociatívny, ktorý vitalitu nových súvislostí a vzťahov kladie do nových polôh.

Najzávažnejším zásahom do pôvodnej Molièrovej predlohy v rámci inscenácie bol zredukovaný záver hry. Režisér vytvoril realistickú pointu, ktorá sa stala v kontexte celku metaforou celého vyznenia. Posledné slovo si zachoval v predstavení Sganarel. Nie je to však volanie po peniazoch, zaslúženej výplate. V Strniskovej inscenačnej podobe sa Sganarel stal nositeľom hodnotových kritérií. Veril v pevné body, morálku a dušu, ktorá dáva telu život. Monológ o duši je jeho krédom. Týmto monológom uzavrel predstavenie. Posledné gesto však patrilo Donovi Juanovi. V bratislavskej inscenácii roku 1987 sa Don Juan neprepadol spravodlivo do horúcich pekiel. Ale odišiel do vysokej spoločnosti, prispôbený vo fanatizme pokrytectva.

Molièrov Sganarel bol pôvodne človekom zdravého rozumu, pragmatik a skvelý realista. Keď sa jeho pán prepadol do pekla (so všetkými rekvizitami barokovej ilúzie – ohňom, dymom, pekelnými hromami a bleskami), zanariekal si nad stratenou výplatou. Strata pána ho nemrzí, lebo je spravodlivá. Sganarel Mariána Labudu nemyslel na výplatu. Dôležitejšia než výplata bola preňho vlastná identita. Tento posun je podstatný.

Ak barokový záver hry pomstou nebies priam heroizuje ambivalentnú postavu Dona Juana, Strnisko ambivalentnosť podčiarkol. V tejto inscenácii sa Don Juan trestal sám. Prispôsobí sa. „Takto sa rozumný človek vyrovná s problémami svojej doby.“

Viacvýznamovosť inscenácie bola príznačná. Ambivalentnou postavou už

nebol len Don Juan, ale aj Sganarel. Ambivalentné postoje zaujali aj ďalšie postavy: Žobrák, Dimanche, Elvíra. Akcentovaná ambivalentnosť Dona Juana sa premietla do dobrovoľnej schizofrénnej postojov a únavy zo života, ktorá je v priamom rozpore s deklarovanou vitalitou. Paradox sa tak dostal do centra pozornosti a vytvoril základ groteskných modalít.

Lasicovmu Donovi Juanovi nedominoval cynizmus a melanchólia mladíckej vitálnosti, ale únava a sebaironia sebaoznania. Tak ako hru interpretoval V. Strnisko, nečaká ho trest, ale trpká odmena – povinné prispôsobenie sa nenávidenej spoločnosti – konformnosť bez hraníc a bezbrehé pokrytectvo. Sganarel ako korunný svedok tohto prípadu nariekal nad stratou posledných ideálov, ktoré mu dovolili zachovať normalitu osobnosti...

Ambivalentnosť postojov a vnútorného nasmerovania jednotlivých postáv v inscenácii vytvorila pôdu na rozvinutie napätia príbehu a bola tým základným prameňom konfliktu, ktorý predstavenie rieši. Režisér túto výbušnú zmes udržoval neustále v stave pohotovosti. Permanentne plynúca polemika dvoch svetonázorov, Juanovho a Sganarelovho, bola javovou stránkou tejto témy. Ak sa mohol chápať *Don Juan* v istom čase ako „jezuitský lehrstück“ s propagandistickými ambíciami, dnes sa stal zákonite hrou, čo nahlas riešila problémy našej civilizácie – otázky zodpovednosti za činy.

(1996)

L + S alebo energia humoru

Tragika doby sa pozná podľa jej smiechu.

S. J. Lec

Dvojica slovenských hercov-komikov – Milan Lasica a Július Satinský – je jednou z tých klaunských dvojíc, ktoré prechádzajú časom ako súvislá bytosť smiechu zložená z dvoch protirečivých a komplementárnych bytostí. Ako živly oheň a voda alebo smiech a plač či rozum a cit tvoria zvláštny celistvý útvar dvoch komikov odolávajúcich zmenám počasia, času i režimu, dňa a doby.

„Žijeme v dobe, keď je hrdinstvom byť slušným človekom,“ tvrdí roku 1969 M. Lasica na tému hrdinstva a jeho komplementárny partner J. Satinský v smiechu prítvrduje: „V tomto storočí je už dosť hrdinské prežiť.“¹⁹ To ešte netušili, koľko budú stáť nasledujúce roky ...

Odolnosť ich konzistentného humoru voči nečasu je však evidentná už od prvých dialógov, ktoré vraj viedli na dunajskom nábreží koncom päťdesiatych rokov len sami pre seba, ale ktoré sa postupne preniesli aj na scénu. Najskôr ako kabaretné dialógy a predscény, až neskôr ako súvislá koláž a montáž v samostatných predstaveniach.

„Aj tridsiatnici sa môžu právom cítiť starcami, ak so skupinou teenagerov, v nádeji dostať sa do divadla, vchádzajú do prievanu vlhkej brány, aby si pozreli najnovšiu divadelnú lahôdku slovenského hlavného mesta. Zahraničného hosťa v tmavom obleku postávajúceho medzi vlasatými mladíkmi v pestrých pulóvroch vedú najprv do domovníckeho bytu, ktorého jedna izba je teraz kanceláriou zamestnanca pre všetko, potom zaobstarajú stoličku zo šatne (možno niekto z hercov sa bude preto obliekať a líčiť postojáčky) a špalierom závistlivcov, čo zostali vonku, odprevadia ho do pivnice, čiže do hľadiska pre sedemdesiat-osemdesiat divákov.“²⁰ Toto novinárske svedectvo z Divadla na korze, kde L+S našli svoje

¹⁹ Dramatické umenie, č. 3, 1969.

²⁰ BALOGH NAGY, G. Világ, 1970.

prvé autonómne divadlo, sa dotklo jemne nálady, ktorá vtedy okolo dvojice L+S i celého Divadla na korze vládla. Šesťdesiate roky boli na Slovensku výbušnou zmesou tvorivosti vo všetkých umeleckých oblastiach, ale práve v divadle, v porovnaní s ostatnými umeniami stvorili generáciu.

Generácia je pojmom, ktorý tvorí kompromis medzi jednotlivcom a beztvorou masou (Ortega y Gasset) a vitalita i senzibilita generácie podmieňuje existenciálne postoje a skutky voči realite a vynáša zo spleti problémov tie najpodstatnejšie pre seba. Hľadá pre ne svoje vlastné riešenie. „Konečne: nová generácia!“ – objavilo sa v júni 1968 zvolanie v titulku článku o Divadle na korze v Divadelných novinách. Tri sezóny jestvovania Divadla na korze boli akýmsi vrcholom ľadovca, ktorý predtým i potom ostal kdesi skrytý pod hladinou.

Prvé predstavenia L+S sa odohrali na javisku Tatra revue, kabaretného divadla sídliaceho tam, kde je dnes Štúdio S (záhadná príťažlivosť miesta – locus standi). Kľúčovým konceptom tejto divadelnej generácie bolo vyslobodenie individuality cez spontánnu tvorivosť. Tento individualizmus, ale predovšetkým to spontánne oslobodzovanie sa od klíše a od stereotypov divadelných situácií a divadelného mechanizmu, spôsobilo ich generačnú odlišnosť. Vývin v skokoch platí pre slovenskú divadelnú kultúru ako nástojčivý, vždy znovu sa ohlasujúci modus vivendi.

Aj v oblasti divadelnej komiky akoby jediným veľkým skokom prešli divadelní klauni L+S od bežne zaužívanej komunálnej satiry (Tatra revue, ľudoví rozprávači, rozhlasoví komici typu O. Jariabka, J. Hanúska, F. Dibarboru), ktorá reflektovala popisne budovateľské úsilie, meštiacke zatrateniahodné neduhy a imperialistický prehnitý Západ (najbohatšia dokumentácia je v časopise Roháč z päťdesiatych a začiatku šesťdesiatych rokov) k dadaistickému relativizovaniu všetkého, čoho sa mohli dotknúť.

„Keď chceme robiť humor, znamená to nie produkciu smiešnych situácií či vtipov, ale svojím spôsobom humoristický či humorný pohľad na svet ako celok. U nás je akosi vžitý názor (už od čias štúrovcov), že všetko, vrátane humoru, musí byť utilitaristicky angažované. Nestačí, aby humor bol smiešny, musí byť navyše aj tendenčný, angažovaný. Snažíme sa preto reštaurovať onen čistý typ humoru, prapôvodný odraz a obraz ľudských vlastností, ten typ, o ktorom sa kedysi hovorilo ako o humore samoúčelnom. Ale akáže samoúčelnosť, keď niekto poskytuje ľuďom zábavu? Či už v tomto samotnom fakte nie je skrytý hlboký

účel?“²¹ Vyznanie L+S je ich krédom zo 60. rokov a je namierené proti satire, ktorá epidemicky ovládla všetky priestory humoru: „Snažíme sa vyhýbať satire v tom zmysle, ako sa doteraz chápe. Ale to bola satira komunálna alebo zjednodušená pochopená satira politická, ktorá sa premenila na šteklenie päty a na určité narážky. Existovali vlastne len dva druhy satiricko-humoristickej zábavy: alebo hovoriť v zaobalenej podobe o určitých pikantných veciach, alebo formulovať určité politické invectívy tak, aby neboli trestne stíhateľné.“ L+S v šesťdesiatych rokoch nesústredovali svoju pozornosť ani na sexistické, ani na sexuálne dominantné témy a nechceli ani politizovať, hoci tomu sa sčasti nevyhli.

„Chceli sme sa vyhnúť obom týmto prúdom (pikantériám i politickým invectívam) a dokázať, že existuje satira a humor, ktoré nie sú ani vulgárno-šteklivé, ani politicko-pikantné a napriek tomu sa dá na nich zabaviť.“ (*Umelecké slovo*, 1968).

Dialógy, ktoré začali ešte v nedeľných Mládežníckych predpoludniach v Tatra revue (1959, réžia P. Mikulík), mali vraj aj svoj skrytý politický cieľ (ČSM tak chcelo odlákať vďaka obľúbenosti komikov časť mládeže z kostolov) a pokračovali v paláci (vtedy Dom ZČSP). Čiastočne sú zachytené v knihe *Nečakanie na Godota* (Tatran, 1969) s venovaním „Spoluautorovi týchto textov – nášmu obecnstvu: L+S“. Blízkosť obecnstva a spoluautorstvo obecnstva bolo vlastne tiež úplnou novinkou pre slovenské divadelné publikum. Improvizácia, čiastočná „nepripravenosť, vznikanie tu a teraz“ súviselo veľmi úzko s oslobodeným myslením, ktoré nebolo už možné vtiesnať do žiadnych kazajok.

Príbuznosť s európskou absurdnou dramatikou je spríbuznením s Beckettom, Mrożkom, Ionescom či Róžewiczom. Divadelný konkretizmus sa spolu s groteským realizmom v tom bachtinovskom zmysle slova ako zvláštnosť „znižovania, prevodu všetkého vysokého, duchovného, ideálneho, abstraktného do materiálnej telesnej roviny“ (Bachtin: *François Rabelais*...) stali princípmi, ktoré naplno realizovala činohra Divadla na korze i dvojica L+S. Túto poetiku strhla i pantomíma M. Sládka do svojho štýlu ešte v čase úzkej spolupráce tohto míma s budúcimi hercami Korza ako adeptmi herectva na VŠMU (Kyrmezer: *Komédie o Bohatci a Lazarovi*, 1964). Divadlo-organizmus, ktoré „neznáša vniknutie cudzorodých prvkov“, ako živý organizmus neznáša „cudzie elementy“ (z programového vyhlásenia tvorcov pri zakladaní Divadla na korze M. Porubjak, V. Strnisko) bolo

v centre pozornosti jeho zakladateľov. Odmietali tradičné kompetenčné rozdelenie práce a smerovali k vyjadreniu „problémov vlastnej generácie“ (*Umelecké slovo*, 1968).

Pod jednou strechou sa stretávajú tí, čo študovali spolu v rovnakom čase na Divadelnej fakulte VŠMU odbory herectvo, dramaturgia, divadelná veda, réžia: M. Lasica a J. Satinský ako Divadlo L+S tvorili autonómnu súčasť Divadla na korze (1968–1971), v činohre nehrávali. Len M. Lasica sa aktívne pripája k príprave prvej inscenácie Korza a je spolurežisérom úvodného predstavenia spolu s V. Strniskom – Beckettovho *Čakania na Godota* (december 1968). Činohra v zložení V. Strnisko (réžia), M. Porubjak (dramaturgia), M. Čorba (kostýmy, scéna) a herci: M. Huba, P. Mikulík, M. Labuda, S. Dančiak, E. Gregor, P. Debnár, Z. Furková, Z. Kolínska (neskôr M. Kňazko, J. Kukura, M. Vášáryová a ďalší) odohrala počas trojsezónneho jestvovania šesť premiér.

Z náhodných a dočasných priestorov na hranie mali L+S prvýkrát od roku 1968 svoje vlastné divadlo na Sedlárskej ulici, priamo v zóne bratislavského korza, pešej štvrte, kde sa v podvečer promenádovala celá študentská societa šesťdesiatych rokov. Publikum však nebolo len študentské. Hoci práve to tvorilo najnadšenejších milovníkov tejto scény, ale tvorili ho intelektuáli všetkých vekových kategórií a nadšenci dobrého divadla, ktoré sa privrávalo nezvyčajným jazykom vševravnej konkrétnosti živého odpútaného postoja, zo všetkých sociálnych vrstiev. Zmes publika tvorila niekedy bizarné stretnutia filozofov, univerzitných profesorov, študentov, stredoškôľakov i robotníkov.

Prvé predstavenie L+S na pôde Divadla na korze vzniká roku 1968. *Soirée* (17. 2. 1968) sa stalo okamžite hitom bratislavského publika. Jeho podtitul *Stretnutie s obecnstvom* bol narážkou na spôsob, ktorým obaja komici pristupovali k svojmu publiku. Predstavenia boli akýmsi duchovným zjednotením s obecnstvom, ktoré, sediac v bezprostrednej blízkosti, reagovalo na každý drobný detail ich výrazu. L+S sa obracali priamo na divákov, kládli im konkrétne otázky, oslovovali ich, ale nikdy publikom nemanipulovali. V bulletine k *Soirée* spresňujú: rozhovory Milana Lasicu a Júliusa Satinského, básne Tomáša Janovica, spievajú Zora Kolínska a Ivan Krajíček, hrá orchester Petra Smékala.

Po *Soirée* uviedli v Divadle na korze už len jedinú premiéru s názvom *Radostná správa* (podtitul: *Pre všetkých, ktorí majú ťažkosti s mechúrom*, premiéra 1. 4. 1969).

V tom čase vydáva vydavateľstvo Tatran ich prvú knihu nazvanú *Nečakanie na Godota*, o rok neskôr aj knihu *Soirée a Radostná správa* vychádza pod názvom *Lasica, Satinský a vy* (1970). Knižné vydania ich rozhovorov podporili spontánne šírenie ich humoru. Predovšetkým medzi študentmi kolovali ich slovné spojenia, slovné hračky, metafory a prirovnania ako zažité prvky bežných rozhovorov (napr. poznámka „My máme metódy!“ z rozhovoru Vyšetrovateľa a Vyšetrovaného, kde zaznie v trnavskom nárečí aj veta „Čo nemám mozek? Nemám“, alebo „Občania, ktorí ešte neboli ministrami, nech sa prihlásia u súdruha Žinčicu.“

Rozhovory Lasicu a Satinského zo šesťdesiatych rokov sa vysmievali tomu, kto si myslí, že je niečím viac, než čím je. Všetkému, čo nedokáže byť tým, čím v skutočnosti je, ale ani tým, čo predstiera, že je. Kornel Földvári bol v tom čase riaditeľom Divadla na korze (až do chvíle, keď ho v náprepe prvej vlny normalizácie nový minister kultúry Miroslav Válek – preslávený básnik existenciálnej revolty, ale paradoxne sa hlásiaci k ortodoxnému komunizmu – 15. 2. 1970 z tohto postu odvolal). Bol autorom doslovov k obojm dovedty vydaným knihám v Tatrane – *Nečakanie na Godota* i *Lasica, Satinský a vy* (*Soirée, Radostná správa*). Kusá správa z novín, ktorá oznámila, že bývalý zástupca šéfredaktora Kultúrneho života, novinár, kritik, spisovateľ K. Földvári bol odvolaný z funkcie riaditeľa Divadelného štúdia (tak znel oficiálny názov zastrešenia Divadla na korze – činohry, súboru L+S, Pantomímy M. Sládka a Divadla poézie) znamenala aj definitívny zákaz predstavení L+S v Divadle na korze, v Bratislave vôbec a na Slovensku en gros.

Druhé predstavenie L+S na Korze *Radostná správa* s podtitulom *Pre všetkých, ktorí majú ťažkosti s mechúrom* sa nehralo ani jednu celú sezónu. Podobne ako *Soirée* bolo montážou rozhovorov L+S a piesní, ktoré s orchestrom P. Smékala a skupinou RT Vox spievala Zora Kolínska.

Ak sa v *Soirée* obrátili na divákov pri predstavovaní orchestra s ruštinou: „Éto tovarišči muzikanti“ a vzápätí na obecnosť: „A éto tovarišči kontrarevolucionéri“ (len niekoľko mesiacov po ruskej invázii už predstavovanie nemohli hrať); v úvode známej Piesne frontového šoféra, ktorú premiesili s Kaťušou (opakujúc: Pomiráť nam ranováto...), potom v *Radostnej správe* zašli ešte o krok ďalej v aktualizácii celkom čerstvých spoločenských zážitkov.

„Kladú nálož pod beztak vratké tradície slovenského humoru,“ napísal K. Földvári v doslove k *Nečakaniu na Godota*. Stali sa raritou, pretože ich

výnimočnosťou bol inteligentný humor. V čase konzumovania lacných lascívnych vtipov či kabaretných výstupov na obnosené témy s dobre známymi pointami, úžitkového humoru a ľudového rozprávania sa stali objavom nielen preto, že sami vytvorili nový štýl humoru, ktorý sa oslobodil od zaužívaných schém, ale aj preto, že ich oslobodené rozhovory ráтали s inteligenciou i vzdelaním divákov.

Sedemnást rokov po poslednej premiére v bratislavskom Divadle na korze uviedli svoju novú celovečernú kompozíciu rozhovorov v Štúdiu S pod názvom *Deň radosti* (1986). Pripomína kompozíciu symfóniu, akúsi grotesknú dadaistickú ódu na radosť a útrapy zo smiechu. Je to kompaktná kompozícia improvizovaných dialógov v náročnej dramatickej stavbe, kde príbeh Pesimistu a Optimistu dopĺňajú ich vlastné piesne a situačné pohybové etudy s textami. Na klavíri ich sprevádza ich stály spolupracovník a autor hudby Jaroslav Filip (spoluhráč i protihráč zároveň). Teatralizované komponované sekvencie, hudba J. Filipa a piesne s textami M. Lasicu, ktoré striedavo spievajú M. Lasica, J. Satinský a J. Filip, sú tým pravým návratom k pôvodnému „čistého humoru“, tak ako sa zrodil v šesťdesiatych rokoch na javisku Divadla na korze. „Vrátili sa k prameňom svojho talentu,“ napísal k platni, ktorá zaznamenáva v Opuse (1990) predstavenie *Deň radosti*, súpútník a verný doslovista K. Földvári.

Deň radosti je skutočným vrcholom ich doterajšej autorskej tvorby. V ňom rozvinuli svoje umenie spontánneho metaforického dialógu na princípoch dada a absurdity do virtuóznej podoby. Presvedčili o účinnosti svojho klaunského herectva i pôsobivosti svojich smiešno-smutných piesní – balád každodennosti. Publikum, ktoré sa zišlo predpoludním 8. apríla 1986 v sále Štúdia S na predpremiére otvorených dverí pri predstavení *Dňa radosti*, zažilo obnovenú atmosféru šesťdesiatych rokov. Doslova nabitá sála pohltila zmes študentov i akademikov, milovníkov divadla i náhodných chodcov. Sedelo sa doslova všade, kde sa len dalo. Nielen sedadlá, ale aj schody, uličky, všetky výklenky boli zaplnené divákmi. Tento triumfálny návrat k celovečerným predstaveniam bol tým pravým návratom a nadviazaním na tvorbu šesťdesiatych rokov, tak ako ju nútene prerušili po poslednom predstavení na Korze roku 1970.

Sloboda smiechu a oslobodenie sa od autorít každého druhu im dovolila vrátiť sa k ich publiku, vnímanému ku každému detailu ich mnohoznačných dialógov,

vychutnávajúcemu ich filozofiu aj ich absurditu a hravé superdada (ako Teige nazval to večne absurdné a bezprostredne smiešne).

„Jednou zo základných tém humoru je pátos. A jedným zo základných princípov humoru je depatetizácia.“²² Depatetizácia sa dostala ako bazálny princíp do tvorby L+S. Patrí k nej celkom prirodzene aj skepsa, s ktorou sa vo svojom princípe hravosti títo homo ludens stotožnili ako s relativizáciou všetkých istôt.

L+S sa stali svojou divadelnou tvorbou najmodernejšími a najaktuálnejšími filozofmi posledných desaťročí na Slovensku. Nielen preto, že pandémie marx-leninizmu zlikvidovala myslenie celých generácií. Takto vzniknuté pandemium totiž celkom prerušilo prirodzenú schopnosť slobody, pretože ju odpútalo od jej prameňov, od nezávislosti individuality. Herci a klauni L+S spontánne nadviazali na tieto pramene cez smiechovú kultúru, ktorá nezávislosť a oslobodenie vyzýva. L+S sa stali výzvou pre slobodomyselnosť aj v iných oblastiach, než je úzko špecifikované divadelné umenie. Práve preto, že zachvátili svojou nákazlivosťou smiechu široký okruh divákov z najrozličnejších sociálnych vrstiev. Výrazný filozofický podtext ich rozhovorov úzko súvisí s princípom klaunstva – klauni popierajú fyzikálne zákony, kauzalitu i logiku a vytvárajú nové zákony – novú logiku klauna: v nej sú možné metamorfózy rozličného druhu. Flexibilita klaunskej logiky – to je asociatívna fantázia, ktorá využíva improvizáciu ako techniku sebavyjadrenia.

Nová logika klauna nielenže oslobodzuje od logiky a kauzality i pravdepodobnosti, ale otvára aj priestor relativite a skepse.

„Odvaha bez schopností prináša také úbohé výsledky ako schopnosti bez odvahy,“ tvrdí Milan Lasica (1982). Aj preto sa stala pre nich aktualizácia filozofických, etických či politických narážok samozrejmosťou.

V roku premiéry (1986) bol povinný optimizmus ešte stále priepustkou umenia i literatúry na verejnosť. Aj preto dialógy o optimizme zneli veľmi nástojčivo i odvážne a naliehavo. Napokon, ani dnes z nich nevyšumel ich paradoxný humor s nostalgiou absurdnosti. Smiešno-smutní klauni Lasica a Satinský dozreli. Ich hravosť je bezprostredná a ich smútok je až tragický. Komplementárnosť dvoch postáv – intelektuála alebo civila s vecným suchým humorom (Lasica) a muža z ulice, prostorekého vitálneho obyčajného človeka (Satinský), rezervovaného

22 Anatomie gagu. In: HAVEL, Václav. *Protokoly*. Praha : Mladá fronta, 1966. 218 s.

hodnotiaceho a zvažujúceho každé slovo (L) a neudržateľne chrliaceho, životaschopného (S), človeka rozumu (L) a človeka citu (S) sa odrazu premiešava. V *Dni radosti* sa vitálny človek z ulice nazve Pesimistom a rezervovaný intelektuál Optimistom, aby namierili svoj smútok v smiechu na dobre známe situácie každodennosti.

Spontánni klauni, virtuózi slovných hier a autenticky utváraných humorných situácií svoj sugestívny smiech z existencie priblížili nebezpečne k tragigroteske. V úvode dovezie Optimista (L) svojho partnera Pesimistu (S) na scénu v invalidnom vozíčku a podáva mu trpezlivo, po kvapkách liek. Tento doping smútku sa čoraz intenzívnejšie premiešava so smiechom tak, že tragické podtóny mrazia. Detail, ktorý vždy využívali ako motor svojich rozhovorov, pointu a dôvod na obrátenie významov, má sám nosnosť významu. A výraz ich smiechu vyplýva z viacvrstvovosti reálnych vzťahov. Premennivé dialógy gradujú v prudkých strihoch asociácií. Vniesli do slovenského humoru novú dimenziu: skúmanie faktu, problému a situácie, ale aj slov a gest pod drobnohľadom. Rozoberajú konkrétne v abstraktnej podobe a naopak. Aj téma je pre nich len faktom na skúmanie.

Piesne, ktoré vkladajú do dialógov v *Dni radosti* už nie sú len medzihrami, ale podčiarkujú či dopĺňajú tému. Nie sú späté s príbehom tak, aby ho rozvíjali, ale sú jeho dodatkom a backgroundom. Na rozdiel od *Soirée* či *Radostnej správy* spievajú obaja protagonisti a pripája sa k nim aj J. Filip, ktorý ich sprevádza na klavíri a chvíľami sa zapája do situácií.

Pred dvadsiatimi piatimi rokmi napísal K. Földvári v doslove k ich prvej knihe, že „reprezentujú vrchol súčasného slovenského humoru“. Vtedy ešte netušil, že tým vrcholom slovenského humoru budú aj po štvrtoročí. Už vtedy však svoje tvrdenie zrelativizoval: „vzhľadom na jeho neutešenú úroveň vlastne to ani nie je veľmi lichotivé“. Dnes by sme toto konštatovanie mohli zopakovať, ale už bez dodatku. Stav slovenského humoru síce stále nie je utešiteľný, ale je o čosi odlišnejší, ako býval v rokoch šesťdesiatych. Absurdity, paradoxy a grotesky, slovné hry a existenciálne situácie, ktoré do slovenského humoru vniesli L+S, boli čímisi celkom novým. Dnes vedľa Lasicu a Satinského máme Radošinské naivné divadlo so Stanom Štepkom, Markoviča, Kopytovcov, Andrášiho a Vacvalovú, Nogu a Skrúcaného.

A predsa je humor L+S stále vrcholom slovenského humoru. Stali sa nevdojak

učiteľmi všetkých, ktorí sa o humor pokúsili po nich. Imitácie či ponášky na ich štýl sú čoraz častejšie. Zdá sa však, že napodobnenie ich štýlu a poetiky, ich postoja i komického princípu je nemožné (vydarí sa totiž len mechanicky). Práve preto, že smiech je „obranou života pred automatizmami“, ale i „sebaobranou tvorivej ľudskej slobody“ (H. Bergson: Smiech). Napodobnenie sa preto nekoná, je len priblížením. Smiech ako „sebaobrana ľudského spoločenského zdravia v boji proti automatom“ (V. Černý) tak odoláva voči vpádu epigónov aj preto, že čerpá priamo z mnohorozmernosti osobnosti tvorcov.

K. Földvári už roku 1969 vedel, že dialógy Lasicu a Satinského „sú rozhodne väčšmi moderným umením ako nejedno literárne či výtvarné dielo, ktorého celá modernosť sa zakladá na niektorých bystro odpozorovaných postupoch a v snahe tváriť sa moderne. Sú moderné tým, že odrážajú psychické rozpoloženie moderného človeka, vyžarujú atmosféru, ktorú vytvára a v ktorej sa pohybuje, nie tým, že by za každú cenu chceli provokovať. Ak je jednou z hlavných tém modernej literatúry problém odcudzenia, hovoria o ňom viac než siahodlhé traktáty“ (Doslov k *Nečakaníu na Godota*).

L+S sa stali seizmografom našich čias. Aj preto, že museli po roku 1970 oveľa intenzívnejšie než mnohí iní zakúsiť chuť i chůtky normalizácie a normalizátorov. Po zlikvidovaní Divadla na korze (zrušením divadla administratívnym zákrokom v júli 1971) odchádzajú do Večerného Brna, kde hrajú s veľkým úspechom nové predstavenie *Ako vzniká sliepka*, zamýšľané predstavenie s M. Horníčkom *Terno* sa nerealizovalo. Ale neželané predstavenia L+S, ktorých hravosť i útočnosť, dobromyseľný múdry smiech i sebaíronia učili obecnosť novému duchu humoru, kde dada jazykových paradoxov rozvinulo vnútornú absurdnosť a protiklady skryté pod každodenným mechanizmom slov neprístupné laxnému užívateľovi jazyka, zanikli ich vstupom do divadla Nové scéna v Bratislave, ktorému predchádzal zákaz verejne vystupovať. Stali sa členmi spevohry NS a mali dokonca v prvých rokoch na tejto scéne zákaz vystupovať spolu.

Podobný osud stihol aj členov činohry Divadla na korze. Režisér V. Strnisko bol lektorom dramaturgie, dramaturg M. Porubjak musel vystriedať viacero zamestnaní a herci Huba, Labuda, Dančiak, Mikulík, Debnár, Kňazko, Kukura, Furková, Kolínska, Vášáryová sa stali členmi činohry NS s odporúčaním, aby nehrali spolu v inscenáciách, ale len rozptýlene v stálom osadenstve tohto príznačne

nazyvaného „červeného“ divadla. Z nútenej izolácie M. Lasicu a J. Satinského vyslobodzuje „nezvyčajná náklonnosť“ dramatika a vtedajšieho poslanca J. Soloviča po ich úspechu v muzikáli *Plné vrecká peňazí* na Solovičov námet a scenár podľa hry *Žobrácke dobrodružstvo* (hrali postavy Cicáka a Galibu), ktorého upravovateľmi predlohy boli rovnako ako o dva roky neskôr v Solovičovej hre *SOS*, kde si pripísali predscény a vstúpili tak na pôdu činohry NS (1977) v postavách Zamestnancov divadla. Obecenstvu dali kolovať „kameň úrazu“, ktorý spôsobil tú „strašne ošemetnú situáciu“ – a ústredný spoločenský konflikt agitky svojimi komentármi premenili na grotesku. Výnimočný úspech u publika však autora nadchol. Dôsledkom bolo povolenie hrať v činohre.

Nasledovalo niekoľko inscenácií, kde simulovali forbíny vpísanými dialógmi (Shakespeare: *Márna lásky snaha*, réžia M. Pietor, 1978, dialógy Holoferna a Nathaniela o možnostiach spisovnej slovenčiny. Neskôr v hre *Súboj I. Vazova* ako dvojica Dragalevskij – Papičev (1986) v Mináčovom *Výrobcovi šťastia* (1985) ako F. Ojbaba a Cyril alebo v postavách Čičikova a jeho sluhu v Lasicovej dramatizácii *Mŕtvych duší* (1988).

Od roku 1989 je M. Lasicu umeleckým šéfom a riaditeľom Štúdia S. Na pôde tohto agentúrneho divadla hrávajú L+S už od roku 1982, teda od jeho vzniku. Najskôr obnovené predstavenie *Nikto nie je za dverami*, ktoré metamorfovalo z televízneho programu *Ktosi je za dverami*.

V sedemdesiatych rokoch ešte doznievali televízne *Bumerangy* (6 pokračovaní v réžii J. Roháča), ale i programy *Nikto nie je za dverami* a rozhlasové relácie *Panoráma* (104 pokračovaní). Aj preto sa popularita obidvoch komikov stala rezistentnou voči zákazom. Po vydaní ich kníh vo vydavateľstve Tatran postupne vyšli aj platne a nahrávky piesní: *Dialógy* (1980), *Bolo nás jedenásť* (1981), *S vetrom opreteký* (1982), *Ktosi je za dverami* (1982), *Jubileum* (1987), *Sťahovaví vtáci* (1990), *Deň radosti* (1990), reedícia ich prvých kníh, ale aj texty ich hier v knihe *Tri hry – Ktosi je za dverami, Deň radosti, Náš priateľ René* (1986), Lasicove knihy textov *Piesne o ničom* (1989) a *Bolo nás jedenásť* (1985) a Satinského novinové glosy *Moji milí Slováci* (1991).

Zamýšľané jubilejné predstavenie k 30. výročiu vzniku dvojice L+S nazvané *Jubileum* sa uskutočnilo až o rok neskôr, pretože ho predstihli improvizované stretnutia z novembra a decembra 1989 nazvané *To je ono*, kde sa stretávali herci,

hudobníci, spisovatelia, výtvarníci, všetko známe osobnosti príbuznej krvnej skupiny, pri rozhovoroch s publikom a improvizovaných dialógoch.

V predstavení *Jubileum* z roku 1990 sa vrátili k dialógom z rokov 1964, 1968, 1971, 1978. Po jedenástich rokoch aj k dramatizácii románu *René mládenca príhody a skúsenosti* od Jozefa Ignáca Bajzu, ktorú nazvali *Náš priateľ René* a sami ju zahrali v Štúdiu S ako kaskádu dvojíc: Ďuro a Paľo, Don Varlet a Van Stiphout, 1. herec, 2. herec a iní. Keď svoju dramatizáciu roku 1980 ponúkli Poetickému súboru NS, kde mali aj sami hrať, cenzúra im tesne pred premiérou inscenáciu zadržala. Juraj Nvota inscenoval predlohu o niekoľko rokov neskôr (1986) s trnavským súborom a ochotníci z Levoče krátko predtým. Román spletitého putovania Slovákov po svete dobrodružstiev hrajú dnes L+S od roku 1991 s nezvyčajným úspechom.

Jozef Ignác Bajza a jeho román z roku 1783 im poskytol voľné pole pre kaskády slovných hier a situačných gagov na adresu Slovákov a ich zvykov (jedna z už tradičných tém ich predstavení). Ústredná ľudová dvojica Ďuro a Paľo je archetypom slovenskej zakotvenosti do religiózneho konfliktu katolíkov – luteránov, ktorý sa premieta do každodennosti v najrôznejších podobách a ktorý bol dokonca aj pri zrode spisovnej slovenčiny. A toto je jedno zo zázemí ich postáv, podobne ako uvzatý lokálpatriotizmus. Paľo a Ďuro v podaní L+S však riešia všetky svoje zádrapčivé problémy zhovievavo, s porozumením a pri pohárikú vždy dôjdu k akému-takému konsenzu. Zmierlivosť ich škriepok, ale aj kontrastnosť ich typov núka tejto komplementárnej dvojici ideálny priestor na smiechové mudrovanie.

Slovenská mentalita, historické i súčasné reálie sú jednou zo stálych tém L+S. V predstavení *Kam na to chodíme*, ktoré hrajú s Radošinským naivným divadlom (1991), vystupuje dokonca M. Lasica ako Jánošík i v ľudovom kroji a s vrkôčikmi. Podtitul *Národný a náhodný hrdina* smeruje celovečernú tému stretnutia L+S so Stanislavom Štepkom k sebairónii národnou témou. Aj tu je to ten „smiech cez slzy“, o ktorom pred dvadsiatimi štyrmi rokmi písal K. Földvári ako o „bezo-hľadnom obraze národnej mentality“, ktorý je krutý, no vyslobodzujúci tým, že sa ho niekto vôbec „opovážil vysloviť“.

Sebaanalýza a varovné memento je stále ich ústrednou témou. Veď okrem mnohovravnej témy národnej mentality, zvykov a postojov je ich stálou témou

i existenciálne filozofovanie o civilizácii a indivíduu. Našli si preň priestor aj v poslednom predstavení, ktoré inscenoval M. Porubjak na základe Kunderovej dramatisácie *Jakuba Fatalistu*. Pod názvom *Jakub a jeho pán* (1993) hrajú v Štúdiu S svoje rozhovory o živote. Postavy hrajú tak, akoby si ich sami napísali. Aj preto, že práve táto „pocta Diderotovi“ prezrádza takmer identický princíp, ako je ten, čo je krédom tragikomického pocitu absurdity ich dialógov. Lasicov preklad vznikol ešte v čase, keď sa autorstvo Kunderovej dramatisácie skrývalo pod menom E. Schorma (roku 1982, keď hru uviedol v Martine M. Porubjak). Vysmieľajú sa s pomocou Diderota životným absurditám a svojím sarkazmom, skepsou i sebaironiou a sebaušmechom sa prenášajú ponad nezmyselnosť doby i vlastné prehry. Táto donkichotiáda je napájaná už ich životnou skúsenosťou a toto zmúdenie sa prenáša veľmi účinne na publikum. Dynamické demýtizujúce odpatetizované dialógy sú plné hravosti a chápacej ľudskosti. „Humor a charakter našej doby je dada. Dada, ktoré sa zmocnilo i politikov.“ (K. Teige: *Svět, který se směje*.) Práve toto dada rozvíjajú herci Lasica a Satinský už v svojich prvých dialógoch, aby potvrdili aj Teigeho tvrdenie, že „Humoristom je mudrc, ktorý zručne borí naše ilúzie, keď už zničil svoje, a ktorý, aby ukázal neodvolateľnú márnosť všetkého, zosmutní vašu veselosť a obveselí váš smútok.“

Už od objavu migzidčiny a štátu Migzistan (ešte predtým ako sa objavil Cimrman) a Lasicovho prekladu známej klasickej slovenskej drámy *Marína Havranová* do migzidčiny, už od polemiky na celý rok na túto tému v Kultúrnom živote obidvaja komici obývajú tento priestor hry, ktorá je vraj „hrou decka s ručným granátom“, ten nielen výbuchom oslní, ale i rozmetá ustálený poriadok vecí. Neskrotná vitalita jedného a uzavratá rezervovanosť druhého sa postupne znásobili, aby sa chvíľami premiešavali, obracali ich v pravý opak a znovu ustaľovali do zvyčajného, a predsa už odlišného stavu. Ustálená dvojica postupne emancipuje, aby sa každý z komikov pustil aj vlastnou cestou. Milan Lasica sa stal od konca osemdesiatych rokov predstaviteľom mnohých závažných dramatických postáv: zahrál obdivuhodne Dona Juana, ale i Orgona, Čičikova, Intelektuála v Mrožkových *Emigrantoch*, Cyrana či Schnitzlerovho doktora Bernardiho v TV, podobne ako Dürrenmattovho Romula Veľkého či Veľvyslanca v rovnomennej Mrožkovej hre a ďalšie. Týmito postavami sa vymanol z partnerstva s J. Satinským a stal sa jedinečnou hereckou osobnosťou, jednou z najvyhranenejších a herecky

najprenikavejších osobností dnešného slovenského divadla. Jeho nenapodobiteľný štýl dáva vzniknúť fluidu postavy ako čomusi samozrejmemu, čo vyviera celkom prirodzene zo žiarenia jeho osobnosti. Hoci stotožnenie i odstup, vzhľad do témy i nadhľad nad ňou sú stále prítomné ako zvláštne pradiivo zázemia postáv, v ktorých hľadá predovšetkým ľudský priestor pre seba samého. Hrá ich tak, „akoby ich napísal sám“. Pohráva sa s textom a jeho myšlienkami s pôžitkom i skepsou.

Július Satinský na rozdiel od Milana Lasicu zostal viac pripútaný k svojim komickým postavám. Ak aj hrá dramatické úlohy, vdýchne im vždy aj pozoruhodnú mieru komediálnosti či komickosti (taký bol napríklad jeho Stalin v Salvatoreho hre, ktorú režíroval v Štúdiu S M. Porubjak (1990). V osemdesiatych rokoch začína spolupracovať s Barrandovom i Kolibou, hral vo viacerých českých filmoch: *S tebou mě baví svět*, *Skročení zlého muže*, *Srdeční pozdrav ze zeměkoule*, *Vesničko má středisková*, *Můj břišný muž*. Dnes píše pravidelne publicistické fejtóny do denníka Sme a týždenníka Domino Efekt. Z tých predchádzajúcich vydal už dve knihy: *Moji milí Slováci* (1991, listy rodákovi o nebezpečenstvách, ktoré im hrozia) a *Karavána šteká, psi idú ďalej* (1993). Aj J. Satinský si svoje postavy prisvojuje vlastnému dobromyseľnému i sarkastickému humoru, aby z nich smiešno-smutné tóny prýštili ako čosi samozrejme, s ľahkosťou spontánnej virtuozity. Bol to práve on, kto už v *Soirée* vyslovil: „Smiech a plač, to je moje krédo.“ A v *Jakubovi a jeho pánovi* (1993) prezentuje nástoľčivo tú povestnú vitalitu svojej divadelnej energie.

Spolu s M. Lasicom spojenie komického a tragického ustálili v slovenskom humore ako divadelný konkretizmus s filozofickými podtextami. Títo divadelní filozofi L+S sú dodnes svedkami a kronikármi dnešnej doby.

(1995)

Charizmatická osobnosť Hana Meličková

Úvodom...

- Silná herecká osobnosť a výnimočná žena na javisku v divadelných úlohách neporovnateľne odlišných a príbuzných svojou energiou.
- Vnútoraná duchovná sila, s ktorou ako s neskrtnou vášňou formovala svoje postavy v kontrastoch a nenapodobiteľnou uvzatosťou ženy s veľkým Ž v pôsobivosti svojej spontánnosti a so zručnosťami svojej hereckej techniky dosiahla vo formovaní postáv také kvality, ktoré prináša v sebe len veľký talent.
- Nenáhodne zvolené herecké povolanie a jeho osudovosť fatálne spútaujúce životnú cestu. Herečka, ktorá si do divadla chodievala oddýchnuť. Len tam, ako v oáze svojej vášne a tvorivosti nachádzala teritórium svojho sebavyjadrenia.
- Jej zvláštnosť bola aj v príkrej odlišnosti postáv, ktoré dokázala stvárniť. Rovnako osudové archetypálne postavy ako ženy typickej každodennosti či klasické slovenské rudimentárne typy. Typ bol pre ňu len vonkajškovou škru-pinou, nikdy nezostávala pri takomto povrchu.
- Zvláštnosťou jej hereckých kreácií nie je len vnútorná energia a pôsobivosť, ale jej charizma, ktorá na scéne prerástla v posledných desaťročiach do podoby imago mater.

Z jej temperamentu vzniká dojem osobnosti prozaickej, naratívnej, realistickej a komediálnej či komediotvornej – so zmyslom pre vtíp, humor a pointy.

Istotne sa nemýlime, sme na dobrej stope, a predsa nemáme pravdu. Hana Meličková bola nielen osobnosťou situácií, ale aj tvorivo situačnou, a rovnako osobnosťou poézie chvíle ako esencie emocionality, situácie ako osobnostného stavu. Charizma – o nej musíme v súvislosti s touto herečkou nástojčivo hovoriť. Charizma je práve v tom krátkom spojení osobnosti tvorivo situačnej a osobnosti situácie.

Osobnosťou emocionalita a esencie emócií. V tom je jej sila i výnimočnosť.

Nepoznala som pani Hanu Meličkovú osobne, len z jej postáv, a predsa dala sa mi poznať do hĺbky. Pretože to, čo vyžarovalo z jej herectva, malo silu ožiarenia, silu energie, ktorá nevdojak pôsobí aj na iných ľudí.

Ak v roku 1941 píše: „Slovo je vábničkou pre srdce, ktoré dostane až na okraj priepasti,“²³ píše to v mene divadla, ktorému, ako sa sama vyznáva, „chce slúžiť, chce sa mu obetovať a askézou zasvätiť sa tomuto neľahkému povolaniu“, končí svoje vyznanie výzvou „S úsmevom do života!“

Meličkovej postavy vznikajú od roku 1926 až do roku 1976; polstoročie sa venuje intenzívne hereckej práci s pokorou, vášňou askézou. Sila jej osobnosti bola nielen v sálavej energii, ktorou poznamenala svoje postoje, ale aj v morálke a jej pravdivosti, s ktorou tieto postoje a postavy realizovala i v konzekventnosti týchto prístupov.

Hana Meličková vytvorila veľkú kapitolu v slovenskom herectve. Sama svojím étosom i morálkou tvorby otvorila cestu herečkám, ktoré kráčajú po jej stopách. Tým hlavným dôvodom pre jej nasledovníčky bola pokora, ktorej učila spontánne a nevdojak. Učila aj tomu, ako možno postupne zdolávať nielen bariéry v sebe, ale aj bariéry osudu. Divadlo ako umenie, ktoré nevyhnutne potrebuje ženy a tvorivosť i energiu herečiek, ktorého sila pravdivosti závisí od ženských postáv – je práve tým jedinou umeleckou oblasťou, kde sa bez žien nemožno vyjadriť dostatočne a naplno. Od pradávna sa divadlo len ťažko vzdávalo ženského živlu. Aj keď v dejinách divadla nájdeme také obdobia, nikdy sa však nedotýkajú všetkých druhov či žánrov divadelného umenia, a vždy napokon zistíme, že divadlo po čase musí prijať ženský živel či už ako archetyp alebo charizmu na javisku a po čase aj ženy ako bytosti.

V 20. storočí sa divadlo zmierilo s úlohou žien v spoločnosti i v umení a naše slovenské profesionálne divadlo vyrastajúce z prudkých premien tohto storočia je plodom tohto storočia aj preto, alebo práve preto zaznamenávaná nezvyčajný výskyt výrazných a výnimočných hereckých osobností práve v tomto umení vo svojej druhej polovici.

Veď výnimočné herečky – a Hana Meličková je jednou z prvých – sa na scéne našich divadiel v posledných desaťročiach neobjavujú ako náhodné kométy, ale

²³ *Elán*, č. 5, 11. január 1941.

ako stálice. Herečky schopné vyjadriť nielen zložitosť čias a doby, ktorú žijú (žijeme), ale aj zložitosť ženských postáv, ktoré hrajú (či naopak). Hana Meličková bola prvou veľkou herečkou, ktorá v metamorfózach od Salome a Júlie až po Dojku predviedla premeny svojho ženského pohľadu na všetkých, ktorí ju obklopovali, vrátane divákov, ako jej vnímavých obdivovateľov. Práve ich najsilnejšie vtahovala do svojho magického kruhu pôsobenia silnej asketickej, sebao-
betavej osobnosti, vyžarujúcej fluidum svojho vnútorného sveta.

Do akého priestoru vstupuje táto herečka na počiatku svojej profesionálnej dráhy? Aktívne študuje odbor herectva. Na Slovensku nachádza uplatnenie a svoje miesto ihneď po prvej veľkej úlohe v činohre SND. Jej postava Salome (Wilde) doslova šokovala novo sa formujúcu divadelnú komunitu, ktorá ešte nemala možnosti priveľmi si vyberať. Prázdny priestor nebol jedinou pozitívnou okolnosťou, ktorú Hana Meličková úspešne využíva. Ona len prezentuje svoje prirodzené schopnosti, zaplňa tento priestor svojou pozitívnou energiou. Tento úvodný vstup veľkej ženskej postavy do dejín slovenského profesionálneho činoherného divadla bol možný aj preto, že vyžarujúca energia jej osobnosti bola produktom jej vnútorného bohatého sveta celkom spontánne a z nej sa napájali celkom prirodzene aj postavy, ktoré stvárňovala.

H. Meličková patrí k tomu typu hercov, ktorí nevtieravo a nenásilne prezentujú cez postavy svoje osobné hodnoty ako ľudské kvality nezanedbateľné aj pre ostatných. Jej vnútorná bohatosť a mnohoznačnosť je vlastnou príčinou jej úspešnosti.

Samozrejým prvkom hereckého výrazu je bezpochyby schopnosť komunikovať bohatstvo vnútorného sveta navonok, prezentovať ho ako hodnotu zážitku, ktorý zdieľa spolu s hercom i divák cez postavy, ktoré herec/herečka stvárňuje. Herečka spontánnej energie a jasne formulovaného étosu vnútorných hodnôt komunikuje veľmi výrečne. Rôznorodosť, mnohorozmernosť a bohatosť jej vnútorného sveta tvorí ten výrazný backround jej jednotlivých postáv. V Salome cez vášeň a uzatosť, v Júlii cez nehu a pokoru vášne, v dedinských postavách v ich dvojlomnosti tragikomického výrazu, v matkách cez múdrosť skúsenosti, uvážlivosť a pokoru poznania i zmierenia.

Ak nájdeme na jej adresu takéto vyjadrenia: „Išla tvrdohlavo a uzato a zároveň tolerantne svojou cestou. Vážila si Stanislavského, harmonizoval s jej estetikou

i etikou. Nehľadala seba v umení, ale umenie v sebe,²⁴ treba na margo pripomenúť len toľko, že Meličková išla „svojou cestou“ celkom samozrejme a spontánne, preto kompas tejto cesty bol v jej etických hodnotách a umeleckom programe. Nebola odchovaná Stanislavským. Našla si svoju cestu ako spontánnu tvorivosť – vyjadrenú ako charizmu imago mater.

Jej typická ženskosť nespočíva v krehkosti či nehe, ale v dobre a sile osobnosti. V pozitívnej energii – ktorou prijímajúco zasahovala nielen svoje vlastné postavy, ale aj partnerov a divákov.

Nemala rada pátos a patetizmus (v mnohom typický pre patetický romantizmus zakladateľskej generácie), nebol jej doménou. Aj preto vniesla do svojich postáv drsný a dravý podtón negatívnych tónov, ktoré však okamžite škrtala – úsmevom a vtipom, zlobu krátila smiechom či výsmechom (spomeňme si len na jej rudimentárne sedliacky z Tajovského, ich rustikálnu neotesanosť priam geneticky križila okamžitým úsmevom, pointou smiechu, humorom), hnev škrtala úsmevom. Toto striedanie postojev, polôh, teplôt – striedanie emócií a tvárí nazval jej znalec a kolega režisér K. L. Zachar „veľkým detským srdcom“, „... pocity, city, vášne dávkuje ako najlepší lekár“²⁵, tvrdí K. L. Zachar.

Aj v zrelom veku, keď podoba jej žien bola predovšetkým podobou múdrej a zrelej ženy – podobou *imago mater* – fascinovala svojou premenlivosťou – vášňou metamorfóz. Útlm vášní nepatril k jej privilégiám, podobne ako tmenie vášne. Stavala na ostrých strihoch, na kontrastoch a kontrapunktoch.

Jej privilégiom však zostávala *vyrovnanosť* ako harmónia vo vzťahu k rébusom existencie, ktoré sa rozumom nedajú vyriešiť. Takáto harmónia a vyrovnanosť bola jej múdrosťou. Prýštila z jej postáv už od Mater Dolorosy (Shakespeare: *Romeo a Júlia*, 1932; v roku 1957 Dojka). Už koncom 50. rokov a v 60. rokoch hrávala predovšetkým tú, čo možno nazvať zvýrazneným ľudským zázemím – jej podobou tohto backroundu bola podoba Imago Mater – matka ako archetyp/ akoby ho vytvoril Moreno či analytická psychológia. Je to matka prijímajúca, pozitívna, nikdy nie odvrhujúca či ľahostajná.

24 Hana Meličková, tragédka shakespeareovských rozmerov. In: ČAVOJSKÝ, L. *Prvá a prvoradá*. Bratislava : Tália-press, 1993, s. 54. Parafráza výroku K. S. Stanislavského, pozn. autorky.

25 Karol L. Zachar v televíznej relácii *Medailón Hany Meličkovej*. Scenár Stanislav Vrbka, Vladimír Štefko. Premiéra 26. 1. 1970.

Harmónia prijímania ako pozitívne ženstvo je v Meličkovej postavách z Tajovského alebo Shakespeara (Hermiona, Olívia, Adriaria, Portia, Ofélia, Titania, Lady Macbeth, Gertrúda, Panna Quickly, Dojka) či (Beta, Notárka, Žofa, Mara).

Konvertovať z vážnosti k smiechu nebolo ľahké, a predsa pre Hanu Meličkovú veľmi prirodzené. Jej nepatetické, neromantické herectvo to k pólu komiky od vážnosti nemalo nikdy ďaleko. Aj preto sa jej hneď od počiatku mimoriadne darili aj postavy bulvárnych konverzačiek a spoločenské komédie. Jej vhlad i nadhľad patrili k podstatným prístupom k vecne a konkrétne tvarovaným postavám s jasnými životnými kontúrami.

Hoci v jej humanistickom poľudšťovacom princípe boli negativistické postoje kontraindikované, nebránila sa im ako kontrastu svojho podstatnejšieho, pozitívneho žiarenia. Práve prvky negatív patrili k presvedčivosti jej postav: ľudské zlyhania, slabosti, nerozhodnosti, váhania či zakrádajúca sa zloba a zbabelosť rovnako ako zlo samotné. V Krejčíkovom filme *Polnočná omša*, nakrútenom podľa jednej z najlepších Karvašových drám, hrala jednu zo svojich brilantných podôb Imago Mater – jej matka troch synov s rôznymi zameraniami a postojmi, s rôznymi osudmi je priamo vzorovo vystavená zlyhaniu – jej podoba tohto ľudského zlyhania, zbabelosti, bolesti i slabosti rovnako ako pokory je skutočne výnimočná, ak si uvedomíme, ako na malej ploche Meličková stvárňuje matku s minimalizmom hereckých prostriedkov – detailom výrazu a gesta, postojom či záchvevom, pohľadom.

Bola skutočnou komponistkou tvaru – nenadarmo vyšla z dôkladného poznania klavírnej hry a kompozície. Kompozícia a hudobnosť – to boli dva prvky, ktoré si priniesla z hudobného konzervatória, dramatismus a premena v kontrastoch a kontrapunktoch – „od pianissima až po forte“, ako to nazval už spomínaný K. L. Zachar.

Pamätám si ju dobre ako Martu Bollovú z *Fyzikov* či Jelizavetu z *Idiota*, Rebeku zo *Salemských bosoriek*, Gazdinú z Brechta (*Kaukazský kriedový kruh*), Máliku z *Maríny Havranovej*, ale aj Martu z *Búrky* (Ostrovskij), Doru Kalinovou zo *Ženského zákona* i Fedosiu z *Posledných* (Gorkij), ale, samozrejme, aj ako Matku z už spomínanej *Polnočnej omše* (vo filme z roku 1962) či Grófkku z *Pikovej dámy* v televíznej inscenácii (1974, V. Horňák).

Možno práve posledná z postáv ma navádza hovoriť podrobnejšie v súvislosti s touto herečkou o pojme charisma. Slovníky nás zväčša sklamáajú, ak uvedú len skusmé, strohé charakteristiky: hovoria o osobitej schopnosti nadprirodzeného pôvodu či o zvláštnej duševnej schopnosti²⁶, spájajú ich s konaním zázrakov či liečením chorých. Ani Larousse nie je výnimkou, iba ak tým, že zhŕňa všetky možnosti, hovorí o antropologickom pojme, ktorý označuje človeka výnimočných schopností – s autoritou, ktorú má vďaka nadprirodzeným danostiam alebo výnimočnej osobnosti s veľkou prestížou, ktorú získava vďaka mimoriadnym vlastnostiam, cez ne zostupuje k iným... ide však vraj aj o súbor či zhluk vlastností, spirituálnych daností, ktoré získava dotýčaný od Boha (aby robil zázraky, liečil a pomáhal).

Nuž, veď napokon je to istý pravidelne sa vyskytujúci zázrak komunikácie, ak herec s divákom vstupujú do rovnakého zážitkového kozmu, jeho chaosu i poriadku na scéne.

K jej obdivovateľom nepatrili len muži – už spomínaný Karol L. Zachar či Martin Gregor, ktorý o nej hovorí ako o „veľkej herečke i veľkej žene“²⁷, a Zachar o „veľkom detskom srdci“ , ktoré si uchovala, a dodáva: „smiech, radosť, zúfalstvo, nádej, hrôza, žiaľ, striedajú sa s ľahkosťou a istotou šermiara“ a ešte spresní: „... dávkuje vášne ako najlepší lekár“²⁸ (napokon, ktorý z lekárov, okrem hercov, dávkuje vášne... ?).

(1996)

26 IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, M. – MANÍKOVÁ, Z. *Slovník cudzích slov*. Bratislava : SPN, 1979, s. 377.

27 Martin Gregor v televíznej relácii Medailón Hany Meličkovej. Scenár Stanislav Vrbka, Vladimír Štefko. Premiéra 26. 1. 1970.

28 Karol L. Zachar, tamže.

Priestor a čas Ctibora Filčíka

Ctibor Filčík bol herec monotematický, a práve preto nesmierne tvárny. Pretože jeho vlastná ľudská téma bola bohatá, zložitá, neobnositeľná, neopotrebovateľná, hoci exploatovaná vždy znova, z tej či onej strany, vždy z iného zorného uhla, iným tónom, s iným prínosom, inak nabitá a nová. Jeho monotémou bola symbióza tragického a komického v grotesknom šate vážnosti. Jeho monotémou bola aj výbušnosť a zmier, agresivita a láskavosť v prudkom striedaní. Jeho monotémou bola aj triezva bolesť a sebaíronia. Jeho monotémou bolo tajomstvo postavy a pochybnosti o možnosti jeho rozlúštenia. Napokon jeho ľudskou i hereckou monotémou bolo aj svedomie a jeho neustála prítomnosť v konzekventnosti občianskych i hereckých postojov.

„V divadle, ktoré chce byť umením, musia byť záväzné iné zákony, neprevzaté z praktického života: zákon protikladu, odpudzovania, stretu. Sú to zákony týkajúce sa prerušených logických a praktických vzťahov, teda aj prvkov nekonečne si vzdialených, ktorých zblíženie sa rovná škandálu, pretože odporuje všetkým životným konvenciám.“ (Tadeusz Kantor).

Vo Filčíkovom herectve nachádzame od veľkého obdobia šesťdesiatych rokov 20. storočia práve tieto prvky. Prvky, ktoré vniesli do jeho hereckého výrazu nekonvenčnosť a pôsobivú autentickosť. Prvky paradoxu, kontrastov, náhlych zvrátov, prudkých ožiarení, vzplanutí a uhasnutí.

Ich náznakov bol v jeho spôsobe tvarovania postavy už od začiatkov hereckej dráhy. Zazneli však najpruďšie práve v spomínanom desaťročí. Veď jeho pochybujúci, zraňujúci a zraňovaný George bol tým skokom, ktorým sa ocitol v intelektuálnych pochybnostiach, ktoré mu naštepil Frischov Juan a vyvrcholil v Goetzovi.

Filčíkov George z Albeeho hry *Kto sa bojí Virginie Woolfovej* bol zásadným

vstupom po Frischovom Juanovi do zložitej intelektuálnej situácie v civilizačnej kríze vzťahov a v komunikačnom parodoxe muža a ženy. Filčíkovou partnerkou bola Mária Prechovská v úlohe Marthy (alternácia E. Kristínová). Prechovská bola skutočnou protihráčkou, mystifikovala situácie vecne a bez sentimentu, zahmlievala pravdivosť i fikciu, poníženie i zranenie prevracala v sebaponíženie a sebazraňovanie, a tak otvorila Filčíkovi voľné pole na jeho útoky i ústupy. Filčík nehral Georgea ako postihnutého, ako intelektuála v bezmocnosti, ale ako intelektuála v kríze, ktorý sa zmieta v osídlach, z ktorých niet úniku – búri sa márne, je v pasci a vie to. Ale pozná aj svoju silu, vie, kde sú Marthine neuralgické body a robí túto akupunktúru vecne, otvorene, kruto i súciteľne zároveň. Vyrovnanosť protagonistov i výborná súhra so Š. Kvietikom (v úlohe Nicka) a s vtedy mladučkou B. Turzonovou (Zlatka) urobili z tejto Albeeho hry na MS SND vynikajúcu príležitosť, ako vstúpiť rovno do ohniska moderného divadla.

Nielen cez témy, spôsob tvarovania a výrazu postáv, ale predovšetkým cez intelektuálnu náročnosť, schopnosť myslieť v kontextoch a v schopnosti sebareflexie, s ktorou súvisel i ten nový tón – tón grotesknosti a sebaironie, prítomný kdesi v konotáciách významov. A prejavujúci sa navonok v náhlých strihoch, zvecneniach a konkrétnosti, s krotením psychologizácie postáv ako dominantnou črtou herectva – tým sa slovenské herectvo dostávalo od psychologického realizmu a romantizujúceho pátosu k novej dimenzii – kde myšlienkovito a významovo bohaté herectvo akceptuje filozofujúce vplyvy a vsakuje ich do svojich vyjadrení.

GEORGE (E. Albee: *Kto sa bojí Virginie Woolfovej*, 1964, 2. – MS SND)

GOETZ (J. P. Sartre: *Diabol a Pánboh*, 1965, 12. – DPOH SND)

V zenite tvorivosti herca sa zvyčajne objavujú priam zákonite všetky jeho možnosti akoby v náhlej zhode okolností v koncentrovanom stave. Filčík ich predviedol priam v esenciálnej podobe jeho hereckej dimenzie. Ak sa v začiatkoch martinských učňovských rokov mladý herec – selfmademan učil remeslo hereckých premien priamo na javisku v tých najnáročnejších požiadavkách – veď jeho prvou profesionálnou postavou bol 70-ročný stavec Gorgibus v *Smiešnych precíózkach* (1944, mal vtedy 24 rokov) a Bagar ho neomylnne chcel ukotviť v charakterových zložitých postavách, pre ktoré ho predurčil už vo chvíli, keď ho uvidel

v Štefánikovom dramatickom krúžku v Bratislave. „Dobre som kúpil,“²⁹ vraj utrúsil, vidiac svojho protežanta na martinskom javisku.

Takmer 40 martinských postáv v rokoch 1944–1948, to boli učňovské roky, ktoré tvorili pevné zázemie pre herca, čo mal v možnostiach svojej osobnosti skutočne pozoruhodnú dimenziu tvorivosti – rozkmit od tragiky ku komike, od tragigrotesky a tragikomiky po grotesknú filozofujúcu sebaíroniu, skeptickú láskavosť a reflexívnu i sebareflexívnu paródiu vo vecnosti a konkrétosti hereckého zážitku a jeho intenzívneho vyžarujúceho, presvedčivého a sebaspaľujúceho oduševnenia. Filčík bol z tých hercov, čo vedome nadviazali na zakladateľskú generáciu „veľkých“ tvorcov počiatkov.

Jeho ľudský i herecký rozmer však potvrdzujú nielen postavy, ktoré vytvoril, ale i jeho schopnosť vnímať celok, myslieť v súvislostiach, poznať a vnímať kontext. „Herec má mať vypestovanú viacplošnú pozornosť – ovládať text, dodržiavať aranžmán, vnímať partnera, vnímať reakcie publika. Áno, byť artistom, ktorý ide po povraze, na rukách krúti kolieska, na nose má paličku a usmieva sa.“³⁰ Na tento výrok priamo nadväzuje Filčíkovo odhalenie jeho vlastného prístupu k vytváraniu postavy – tak ako o tom hovorí v súvislosti so svojím slávnym dvojlohným a dvojdimenzionálnym Goetzom. Komponovanie postavy, jej postupné, premyslené a zdôvodnené utváranie.

Vážil si Stanislavského a jeho metódu, napokon z Jamnického popudu v rokoch 1952–1956 prednášal hercom externe aj na VŠMU. Aj v jeho rozhovoroch zaznie: „Nechcem citovať či vysvetľovať Stanislavského učenie, ale pravdou je, že on postavil vedu o divadelnom umení. Aj Richard Burton sa raz za štyri roky vždy zúčastní na školení o Stanislavskom. Niektorým z nás by návrat k jeho učeniu veľmi prospel.“³¹ V tomto bol tradicionalistom, ale i vzdelaným hercom, so živým vedomím tradície. Dobre vedel, čo v nej hrá veľkú a dôležitú rolu.

Úlohu Goetza by mu nikto z hercov v SND nezávidel, veď v čase jej uvedenia (december 1965) bolo všeobecne známe, že Sartrove hry à la thèse sú málokedy a málokde divácky úspešné a jeho hra *Diabol a Pánboh* neuspela na viacerých európskych javiskách. Ani Sartre sám pri jej uvádzaní nezískal satisfakciu úspechu

29 FILČÍK, Ctibor. Ako som začínal. *Správy ZSDU*, č. 1 – 2, 1987.

30 Mám rád poctivú prácu. Rozhovor o role baróna Hulota v trojdielnej televíznej inscenácii podľa románu H. de Balzaca *Sesternica Beta. Práca*, 19. 4. 1980.

31 Tamže.

dokonca ani v Paríži, kde racionalita prístupu a konštrukcia celku zabila jej vnútorný náboj. Len vzrušujúca zvedavosť vyburcovala vo Filčíkovi odhodlanie odhaliť podstatu príbehu zrozumiteľne, ľudsky. „Po prečítaní hry som si zrazu uvedomil, že by sa tu dali naplno rozpútať hybné sily psychického života: rozum, vôľa a cit.“³² Znovu návrat k Stanislavskému aj jeho pojmom, ale inak, nedogmaticky, otvorene. Vycítil, že priveľa racionality a vypätá, na obdiv stavaná filozofická téza tlmí účinnosť myšlienky a významov: S režisérom Palkom o svojom zámere nehovoril, ten ho však pochopil aj bez zdĺhavých vysvetlení a akceptoval Filčíkovu voľbu takmer bez slova. „Vzorec bol takýto: 1. časť – filozofia, priam ekvilibristika diskusie s Bohom, rozum. 2. časť – úporná vôľa (akýsi motor) dokázať Bohu, sebe i ľuďom svoju pravdu. 3. časť – pri nezdaroch a prehrách zo zúfalstva slzy – cit.“ Toľko „zjednodušená“, ako sám zdôraznil, schéma, vzorec (SD, 1985). Toto vedomé komponovanie postavy cez rozum, vôľu i cit bolo treba naplniť vnútorným životom a vonkajším vyjadrením tohto obsahu. Vždy sa vyhýbal prepsychologizovaniu postavy, ako sám hovorí: „Hral som rôznorodé postavy, preto aj postupy boli rôzne“ (SD, 1985). Áno, jeho postavy skutočne boli odlišné, ale v zenite jeho tvorby v období šesťdesiatych rokov, v období Kroneho z Karvašovej *Antigony*, Forda zo Shakespeareových *Veselých panií*, Augiáša z Dürrenmatta, Šaša zo Shakespeareovho *Čo len chcete*, *Dona Juana* od M. Frischa, Goetza z *Diabla a Pána Boha*, Georgea z Albeeho, Pia XII. z Hochhuthovho *Zástupcu* či Gajeva z Čechovovho *Višňového sadu* sa naplno prejavil Filčíkov príklon k intelektualizovaniu postáv. Uvážlivosť, s akou pristupoval ku Goetzovi, nebola náhodne jedinečná, bol to už výsledok mnohoročného hľadania výrazových prostriedkov a prístupov. Hral viac ako 150 divadelných postáv, z toho 80 veľkých protagonistických rolí, 40 filmových úloh, 70 televíznych a množstvo rozhlasových. Nazbieral mnohé skúsenosti a našiel si aj „tvorivú metódu“, ktorú však prezradil aj v rozhovoroch len v narázkach a náznakoch. Vedel však dobre, že: „Stále tu zostáva – na rozdiel od iných profesií – boj proti zmechanizovaniu“ (SD, 1985). Vedel, že rutina znehodnocuje herecké dielo. Aj preto prijímal s pokorou, že „určitá neistota sprevádza herca po celý život, od premiéry k premiére, od predstavenia k predstaveniu“ (SD, 1985). Aj preto nebolo náhodné, že práve naňho

32 MRLIAN, Rudolf. Život to zrežiroval inak. Rozhovor o herectve. In: *Slovenské divadlo*, roč. 33, 1985, č. 3, s. 331-374.

a jeho Goetza sa prichádzali pozrieť divadelníci iných krajín, napríklad z Moskvy (výrečne o tom hovorí Alexander Svobodin v článku *Vášeň podľa Filčíka* v *Teatri* roku 1966), ale i Kenneth Tynan z londýnskeho Národného divadla či režisér z Káhiry. Prejavovaný záujem nepatrilo len Sartrovi, ktorý prežíval vtedy boom svojich inscenovaných hier, ale aj slovenskému divadlu a Filčíkovi ako výnimočnému predstaviteľovi tejto postavy. Hercovi schopnému zaznamenať a vyjadriť ten „kvalitatívny skok“, ktorý, ako sám vravel: „Veľká časť obecnstva nezachytila, a teda ani neocenila“ (SD, 1985) kvalitatívny skok slovenského herectva od opisovania a zobrazovania k vyjadrovaniu. Od interpretácií k výrazu. Filčík tento radikálny skok urobil, realizoval ho cez svoje postavy tým, že si postupne osvojoval metódu vytvárania postavy „zo seba, aj za seba“, ako zdôraznil. Mal rád tajomstvo postáv, to „obrovské napätie“, ktoré pribudne, a „herec si s divákom môže robiť, čo chce“ (SD, 1985).

Herec Filčík bol z tých, o ktorých sa môže bez zábran povedať, že je to „človek postavený do situácie herca“ – ako to vyjadril Tadeusz Kantor, bez obranných mechanizmov, bez závoja techniky a majstrovstva, autenticky vyjadrujúci myšlienku a hľadajúci zmysel hry. Aj preto tak dobre rozumel sebaironii, ale aj grotesknosti, ktorú zľahka primiešaval ako vzácnu ingredienciu do svojich postáv. Veď jeho herecká i ľudská múdrosť obsahovala aj vedomie grotesknosti – ako paradoxu spojenia tragického a komického. „Náš svet prišiel práve tak ku groteske ako k atómovej bombe,“ tvrdí Dürrenmatt (*Problémy divadla*). A my vieme, že jej výbušnosť a jej tlaková vlna pôsobí zničujúco – v groteske je obranou a varovaním pred sebazničením. Aj v tom bolo nástojčivé vedomie času a priestoru, v ktorom žil. Aj preto jeho Sir, Starík i Jusov boli postavami zmierenia.

V Staríkovi z Barčových *Dvoch* (réžia V. Strnisko, MS SND, marec 1984) vytvoril jeden zo základných, východiskových charakterov: ľudsky stabilnú, názorovo presne tesanú, vyhranenú otcovskú rolu, kde sa sila, rozvážnosť, pravdivosť, spravodlivosť postojov a rozhodnutí spájajú s aktívnou ochotou a pripravenosťou zasiahnuť do utvárania situácií, do procesu ich premieňania, do riešenia vzťahov. Postava až božej autoritatívnosti a istoty – vo všeobecnej labilite vzťahov Mauro – August – Mariana. Preňho odlišenie dobra a zla nebolo len teoretickou premisou, ale uskutočňovaným názorom na svet, ľudí a ich konania. Staríka ako Božiu spravodlivosť vystaval na múdrosti, ktorá vyplynula spontánne zo skúsenostného

zázemia Filčíkových autentických postojov. Ak v umení platí, že dielo nemôže byť múdrejšie ako jeho tvorca, v herectve to platí o to nástojčivejšie. Spontánna ľudská múdrosť a zrelosť sa priamo prenášajú do postojov a výrazu i vzťahov postavy (hoci len intuitívne).

V nevelkom odstupe od Staríka vytvára v Ostrovského *Výnosom mieste* postavu celkom odlišnú. Samolúbeho pragmatika Akima Jusova (december 1984, réžia L. Vajdička). Úradníka, ktorý si zatancuje svoj smiešny a sebaironický tanec na stole, v obkolesení pobavenej mládeže, ktorá mu napokon musí pomôcť zísť z toho vrcholu samochvály na zem, lebo bez jej výsmešnej pomoci by bol bezmocný. Napokon ten náznak bezmocnosti mu dajú aj okúsiť a Filčík v Jusovovi ju komunikuje s divákom otvorene, v náhlom obrate do chaotickej neistoty, ktorú mladíci pobavene komentujú. Aj režisér tu udal tón „tušenia faktov, vecí, významov“³³, ktorý v spôsobe Filčíkovho vyjadrovania postavy rozvíja jeho príklon k uchovávaniu tajomstva a viacdomnosti postáv.

Medzi Staríka a Jusova vkladá ešte režisér M. Pietor pre Filčíka postavu Lorda sudcu z *Henricha IV.* (október 1984). Shakespearovský monolit. Aby napokon až osudovo uzavrel svoju hereckú i ľudskú cestu v hre z divadelného zákulisia.

Tri posledné postavy:

STARÍK (J. Barč-Ivan: *Dvaja*, marec 1984, rež. V. Strnisko, MS SND)

AKIM JUSOV (N. Dostojevskij: *Výnosné miesto*, december 1984, rež. L. Vajdička, SND)

SIR (R. Harwood: *Garderobier*, február 1985, rež. M. Pietor, MS SND).

Harwoodov *Garderobier* je hrou hereckou. Jej podstatou je averz a reverz hereckého života, ale i averz a reverz existencie, táto odkrytá i odvrátená tvár ľudského údely cez herectvo a jeho mágiu metamorfóz. Premena je vpísaná do hereckého životopisu ako jeho modus vivendi, o to ťažší a ťaživejší, o čo sú okolnosti a dĺžka hereckého premieňania náročnejšie. „Fakty života prerastajú možnosť definovať ich a prerastajú aj možnosť vyjadriť ich v umení obraznosťou,“ ako hovorí veľký

33 MORÁVKOVÁ, Alena. O interpretaci klasiky. Rozhovor se zasloužilým umělcem Lubomířem Vajdičkou. *Scéna*, 1984, č. 25 – 26, s. 10.

poľský mág obraznosti a jej limitov, Józef Szajna, a dodáva: „Herec je predmet emócií, jediný podmet v divadle je divák.“ Nič nové, povieť si, veď od Artauda či Brechta, od Grotowského či Brooka a Livingusa sa to mnohokrát opakuje. Táto paradigma základného vzťahu divadla, vzťahu herec – divák, ktorý určuje dobu, intenzitu i premenlivosť tohto určenia.

Aj Harwoodov *Gardierobier* je komponovaný v pevnej závislosti od tohto vzťahu ako dynamický vzťah Sira a Normana, jeho garderobiera, ale aj ako vzťah Sira a diváka, ktorému sprostredkúva celú svoju biedu – hlboko osobný stav depresie nad sebou i svetom (práve devastovaným v jednej z ničivých a sebaničivých svetových vojen). Okrem týchto objektívnych okolností je tu aj sebaničivá okolnosť Sirovej depresie (agresivita obrátená na jeho osobnosť) a jeho workoholická uvzatosť. Hra sa začína Sirovým útekom z lekárskej starostlivosti, jeho blúdením (o ktorom sa len sprostredkovane hovorí) a jeho polojasnými zážitkami – útržkami situácií a udalostí.

Hoci nie faktický, ale vlastný začiatok príbehu je obsiahnutý v Sirovom mlčaní. Norman – jeho garderobier (M. Huba) okolo neho bzučí ako dotieravý hmyz, až kým ho (trucovitého starca) nepreberie k životu. Ctibor Filčík celú túto sekvenciu sedí v kresle s privretými očami. Všetko je šedé a zošednutý tieň vraj slávneho shakespearovského hereckého titana je tu vrhnutý na zem kdesi zo zašlej slávy, v bezmocnosti jeho osamotení v utrpení. Tvár ukrytá v rukách, ktoré nechce od nej odtrhnúť, akoby sa bál odhalenia: chlapčenské gesto trucovitosti, vzlyky, skôr náznak, kňučanie, zvuky vnútornej zadržavanej, vôľou potláčanej bolesti, a predsa ticho, tvrdohlavé ticho, na Normanove dobiedzajúce žoviálne repliky, také neprístojné, nevhodné, trápne: tvárou v tvár skutočnému utrpeniu zľahčujúca povrchnosť, dôvod na smiech, a predsa sa nikto nesmeje. Možno len zaznamenať trpké pousmätie nad bezmocnosťou psychického utrpenia.

SIR: *Okolo mňa sú samé zmije, vo všetkých kútoch čiha zrada. Hrdúsia ma, pijú mi krv. Je to na nevydržanie. Norman, ak ma máš aspoň trochu rád, nepočúvaj ho.*

NORMAN: *Koho?*

SIR pokračuje: *Viac, viac, viac, nemôžem dať viac, už mi totiž nič neostalo. Chcel by som mať pokojnú starobu. Som predsa človek v rokoch. Už si*

nechcem večer čo večer líčiť tvár, obliekať šaty, čo nie sú moje, nie som decko, ktoré sa teší na maškarný ples, je to moja práca, celoživotná drina, som predsa herec. Lenže komu na tom záleží, či dnes večer budem hrať a koľko ma to bude stáť síl?

Je to najvnútornejšia spoveď, Filčík ju hrá ako totálnu dezilúziu človeka, ktorý v prudkom ožiarení introspekcie odrazu vidí veci a seba v skutočnej, pravej podobe a zračí sa mu najostrejšie nezmyselnosť jeho počínania. Infantilnosť hereckej premeny a nevieru v jej magický zmysel pomenuje maškarným plesom, len maskou, nasadzovanou pre zábavu a predstieranie... Filčíkov tón dezilúzie a únavy sugeroval autenticitu len ťažko odlúčiteľnú od jeho osobného postoja, tento existenciálny tón skepsy a sebaironie, hlboko presvedčivý a vyslovovaný v tóne zabsolútnenej depresívnej vidiny paradoxov hereckého povolania sa snúbil s tým, čo už predtým, v súvislosti s jeho negatívnymi postavami sa identifikovalo ako boj s démonmi. Sám sa k tomu vyjadril tak, že sebaironicky poznamenal, že nebojoval proti démonom a s démonmi len na javisku, ale aj v osobnom, súkromnom živote...

Ak pred rokmi v Gloucesterovi, Svidrigajlovovi, Bonapartovi, Luciferovi či Gajevovi, ale predovšetkým v Goetzovi, Georgeovi či Augiášovi bojoval s démonmi otvorene, nezmieriteľne, energicky, ba až hekticky expresívne, v presvedčení o svojej vnútornej sile, a napokon i zlobe a nenávisti, teraz to bol boj s démonmi nanajvýš sebaironický, nie porazenecký vopred, ale nezmyselný, absurdný už v úvode, dobrovoľne absurdný – jeden z Filčíkových paradoxov.

Striedanie vzopätia, výbuchu energie a náhleho zmierenia v tolerantnom geste, zlosti, agresivity a až noblesnej ústupčivosti spojenej s akýmsi spevavým i výsmešným podtónom, také typické pre jeho zenitové postavy, sa v Sirovi neuskutočňuje. Alebo aspoň nie v tej miere nástojčivosti a nie v takých prudkých strihoch, ako to bolo v Goetzovi či Georgeovi.

Sir je nielen odchovancom týchto paradoxov, ale aj dedičom kontrastov. Sú tu prítomné, striedajú sa vo Filčíkovej vnútornej sile, v jeho unikajúcej, a predsa stále sálajúcej ľudskej energii. Skutočná únava zo života i herectva sa snúbila ťažko odlíšiteľne od hereckej premeny, od metamorfóz postavy.

K Ctiborovi Filčíkovi na javisku nikdy nepatrila priamočiarosť, ani v tých

zdanlivo jednoduchých, neproblémových postavách, pretože on sám nepoznal jednoduchý proces vývinu postavy. Všetko vždy prebiehalo dynamicky, v zmeňách bez monotónnej opisnosti alebo jednoznačnosti. Princíp premien, náhod, prekvapivých riešení, tajomstva je stredom jadrovej energie jeho postáv. Z neho potom vyplýva aj proces rastu postavy, jej vývin. Charakter chápal ako kľbko záhad, ktoré treba postupne rozmotávať. Javová protikladnosť nie je len zdanlivá, vplynula z vnútornej rozpornosti, zo zložitosti osobnostného určenia, ktorý bol preňho akýmsi rébusom a bludiskom záhad. Jednoduchosť, opisnosť, ilustratívnosť či plochosť riešení sa prudko priečila jeho prístupom. Dynamika charakteru u Filčíka vplynula spravidla zo stlačenej energie osobnosti, z akéhosi jadra, centra, odkiaľ vyvierala ako bohatý vnútorný život, ako spleť riešených i neriešiteľných životných situácií. Hľadá vždy nový dôvod na nájdenie tajničky, na vyriešenie rébusu, v zvláštnom rytme paradoxných protirečení: a v tom bol čas a priestor modernosti Filčíkovho herectva. Poznal silu ticha, aj preto neplytval slovami na scéne ani v živote.

(1996)

Symbol a symbolizmus ako teatralita

(Niekoľko poznámok na okraj knihy Františka Deáka³⁴
a čo s tým súvisí...)

Symbol – mnohoznačnosť a ambivalencia jeho podložia spôsobuje, že magicosť jeho krištáľov sa prejavuje ako základná vlastnosť umeleckých obrazov – ich mnohorozmernosť tajomstiev a tušení, ich náznaky pevného a pohyblivého bodu, ich zraniteľnosť unikajúceho fluida života. Usiluje o maximum významov, centrovaných na vnímateľa, na ich oslnivé svetlá, ktoré vrhajú zvláštne odrazy. A zmysel vyplýva práve z tohto vzájomného zrkadlenia... koncentrujú maximum významov... myšlienku utajenú pod povrchom, dostupnú tušeniu, intuícii, senzibilite... slovo ako hudobný element... obraz ako mágia, vidina, tušenie. Stará harmónia splodila v novej disonancii bohatú kompozíciu. Nový citový život začal čerpať v období konca storočia z nepokoja. Zo znepokojení, ktoré vyvolali nové obraznosti zvukov, farieb, slov... línií a ich vzájomných oplodnení.

V divadle sa vraj symbol prejavil len ako reakcia na naturalizmus, ľpel na poézii a abstrakcii, venoval sa štylizácii. A tak Ibsen a Maeterlinck prekročili prah dialogizovanej poézie do priestoru sveta obraznosti, ako ho uvádza čas a priestor scény, napriek tomu, že tendencia realizmu bola priveľmi silná, než aby otvorila divadelné javisko definitívne tomu, čo Gordon Craig nazval dušou hry: akcii a mágii obraznosti a vízii, ktorá by uskutočnila predstavu.

Divadelnosť ako predstava

Predstavenie je vlastnou skutočnosťou divadelnosti. V ňom sa realizuje a ním sa prezentuje. Divadlo ako umenie sa realizuje predstavením, zdôrazňuje aj

34 DEÁK, F. *Symbolist Theatre, The Formation of an Avant-Garde*. The John's Hopkins University Press 1993, Baltimore, Maryland USA. DEÁK, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava : Tália-press, 1996.

František Deák v úvode k svojej knihe *Symbolistické divadlo* (1993, 1996). A jeho časová a existenčná kvalita, ako tvrdí, neumožňuje teatroológovi, aby sa orientoval v reálnom materiáli, „v hmatateľnom podklade“, hovorí Deák, ale núti ho „rekonštruovať minulosť“, študovať historický materiál aj ako rekonštrukciu a interpretáciu. „V divadelnej kritike je rekonštruované predstavenie dielom (textom) aj jeho interpretáciou súčasne“ (Deák, 1996, s. 23).

K tejto rekonštrukcii pristupuje nie ako k metatextu umeleckého diela, pretože je aj interpretáciou, ale práve naopak, ako k pôvodnému dielu: „Rekonštrukciu predstavenia nemožno chápať ako pasívnu, mechanickú alebo čisto empirickú činnosť, ale ako aktívny kritický výkon,“ tvrdí. Zdôrazním tu prívlastok aktívny. Nielen preto, že ním Deák dáva najavo svoj dôraz na kvalitu kritického výkonu, ale predovšetkým, že ním pravdepodobne, podľa môjho výkladu, chce naviesť čitateľa na tvorivosť dimenzie kritického výkonu.

Táto dimenzia, ak má viesť k pozitívnemu výsledku, je zároveň dielom, obsahom aj výkladom. Ale ukrýva v sebe aj priestor tvarovania, štruktúrovania elementov a ich časovanie, teda dynamizovanie do času aj priestoru. Teatralizácia tak nadobúda svoj pravý rozmer. Ak Patrice Pavis, známy francúzsky teatroológ a autor *Divadelného slovníka* aj vlastnej teórie analýzy inscenácie, hovorí o vektorizácii divadelnosti, o vektoroch obsiahnutých a identifikovaných v predstavení, v divadelnom diele potom vektorizácia identifikovanej teatrality identifikovaného predstavenia, textu aj metatextu, vytváraná rozpoznávanými siločiarami energií, sa prejaví zreteľne. Na základe historického materiálu je nielen predstavou divadelnosti, ale stáva sa samotnou divadelnosťou.

Z tejto premisy vychádzam pri chápaní rekonštrukcií predstavení, v ktorých dynamizujúci nerv teatrality chápe autor ako identifikovanie a interpretáciu a postupuje s detailnou presnosťou cez opis elementov k ich významom a k tvarovaniu celku.

Symbolistické divadlo ako prah avantgardy

Na prahu avantgardy sa hromadia (napokon paradoxne podobne ako dnes hromadí a recykluje postmoderna) všetky možnosti a zmiešanina umenia vrátane revolty, odporu či replík reality, ale aj výsmechu reality, jej recesie: ako paródia, irónia, cynizmus, zosmiešnenie, potlačenie jej vážnosti, vzťahov...

Ktorákoľvek z Deákom rekonštruovaných inscenácií symbolistickej drámy nás navedie aj do súvzťažností dnešných vyjadrovacích puzzle. Hoci sa autor venuje predovšetkým tomu, čo predurčilo avantgardu. V divadle je to Théâtre d'Art a Théâtre de l'Oeuvre. Nevyhol sa však ani Richardovi Wagnerovi, ktorého spolu s Edgarom Allanom Poeom pokladá za autorov, ktorí Francúzom ponúkli svoje predstavy, a tie sa premietli do ich umenia, ale nie ako obyčajné/jednoduché prisvojenie, ale ako reinterpretácia. Upozorňuje aj na Baudelairovu esej *Richard Wagner a Tannhäuser*. Teoretická časť tejto eseje mala rozhodujúci vplyv na symbolizmus. Zážitky transcencie, na ktoré Deák upozorňuje, boli podstatným objavom vo vzťahu k Wagnerovej hudbe a hudbe vôbec. Tak ako o tom píše Baudelaire, nabudený predohrou k Lohengrinovi:

„Spomínam si, že hneď od prvých taktov som prežíval jeden z tých šťastných pocitov, aké pozná takmer každý predstavivý človek v snoch, ktoré sníva, keď spí. Cítil som sa voľný, zbavený pút tiaže... Potom, nechtiac, som si predstavoval, v akom slastnom stave je človek, pohrúžený do sna v absolútnej samote, ale v samote s nesmiernym horizontom a vyplnenej nekonečným rozptýleným svetlom. Nesmiernosť bez akejkoľvek okrasu okrem seba samej. Čoskoro som vnímal jasnejšie svetlo, ktorého intenzita rástla tak rýchlo, že ani v jednom slovníku nie je výraz, ktorým by sa mohol vyjadriť tento neprestajne sa obnovujúci rastúci lesk a bieloba“ (Deák, 1996, s. 126).

Nedefinovateľnosť a abstraktnosť zážitku nás len presvedča o tom, že Baudelaire si položil otázky, ktoré zodpovedal tým najpresvedčivejším spôsobom vo svojich básňach. Jednou z nich je aj báseň *Korešpondencie*, na ktorú upozorňuje aj Deák, keď si všíma Baudelairovo úsilie „predložiť teoretickú hypotézu o jazyku hudby a vytvoriť teoretický model, v rámci ktorého by sa táto hypotéza stala pre moderné umenie exemplárom a paradigmou“ (Deák, 1996, s. 127). Baudelairove myšlienky, na ktoré presne poukázal Deák, zdôrazňujú ich kľúčovosť pre celú

symbolickú tradíciu, sa zakladajú na doktríne korešpondencií (vzťahy medzi dvoma radmi javov, ktoré si navzájom zodpovedajú, ako vysvetľuje Deák).

Prečo sa používajú symboly? Nielsen preto, aby sa pozornosť odvieďla z tajených skutočností na iné (ako to tvrdia psychoanalytici), ako forma nepriameho zobrazovania, ukrývanie skutočností upozorňovaním na iné skutočnosti. Ale aj na „vytváranie vzťahu medzi obdobnými systémami“ (Deák, 1996, s. 127). Deák to odkrýva presne: „Vzťah medzi symbolickou tradíciou a literárnym symbolizmom nie je v tom, že v oboch sa používajú symboly, ale že majú rovnakú epistemológiu, t. j. poznávaciu metodológiu.“ Dokumentuje to na teórii korešpondencií – „hudobné dielo možno chápať ako poetické a báseň ako hudobné dielo“, tak ako ju už vyslovil Baudelaire. Práve tu sa odkrýva kontext moderného umenia s tradíciou symbolistického myslenia a okultizmu. Deák veľmi otvorene upozorňuje na premenu, ktorou tento vzťah prechádza. Okultistická doktrína korešpondencií sa premenila v tomto význame na všeobecnú teóriu umenia a poézie. Aj na to, že sa postupne vytráca táto zjavná súvislosť medzi koncepciou korešpondencií – okultizmom a postupne sa z koncepcie korešpondencií stáva len estetická koncepcia či poetický postup.

Nedávno som na festivale Mimos vo Francúzsku sledovala symbol poníženia ženy topiacej sa v jej vlastnom osude (v predstavení Divadla Semola Esperanto, ktorého názov je už príznakový – odvodený od esperer, dúfať). Žena v svadobných bielych šatách vojde do sklenej kocky, kde jej vzápätí začne tiecť voda prúdom na hlavu a neustáva trištvrte hodiny, pokým ju nezaplaví tak, že reálne lapá po vzduchu. Vynára a potápa sa, zatiaľ čo zhrození diváci utekajú z predstavenia s výkrikmi „Zastavte to!“

Alebo iná situácia (napokon dobre známa z predstavení P. Bauschovej): muž hádže o zem mladú ženu, odhadzuje ju surovo od seba, až sa jej opakované pády stávajú neznesiteľnými pre diváka, ktorý priviera oči alebo sa usiluje nevnímať bolestné pády živého tela na dlážku scény (v predstavení Divadla Astrakan, *Stopy*).

Do tretice: trpaslík (hrá ho žena na kolenách) sa usiluje naplniť svoj život láskou ku krásnej a veľkej speváčke, ale zostáva len trpaslíkom kníščucim sa vo veľkej nadrozmernej guli... (predstavenie *Závrat medzi ušami*, Barbara Duijfses).

Simplifikácia znakov, ktorá podstatne poznamenala celé úsilie symbolistov – od básnikov cez výtvarníkov, scénografov až po divadelníkov (režiséro

predovšetkým v spojení s výtvarnými spolupracovníkmi – scéna, kostým) – v poslednom desaťročí 19. storočia, zostáva aktuálna. Hoci neformulovaná, ale nabaľovaním sa stáva akousi opuzdrujúcou simplifikáciou. Toto opúzdrenie potom znejasňuje, zahmlieva a ukrýva pravý zmysel. Zároveň zmnožovanie významov, ktoré korešpondujú (teda známy princíp korešpondovania, súvislosti), zostáva podčiarknutý ako princíp asociácií. Tento princíp pohyblivých dynamizovaných asociácií je aktuálny aj dnes.

František Deák cituje vo svojej knihe v súvislosti s *Dievčaťom s odseknutými rukami* v Théâtre d'Art (1891, hra Pierra Quillarda: La Fille aux mains coupées) v réžii, ktorá zodpovedala divadlu „hlasu“. Albert Aurier vo svojej eseji píše o symbolizme (Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin, 1891) ako o novom umení.

Nové umenie by malo byť:

ideové – jediný ideál bude vyjadrenie idey;

symbolické – bude vyjadrovať ideu prostredníctvom foriem;

syntetické – bude vyjadrovať tieto formy, znaky podľa všeobecne zrozumiteľnej metódy;

subjektívne – predmet sa nikdy nebude chápať ako predmet, ale ako znak idey vnímanej subjektom;

dekoratívne – pretože dekoratívne umenie v pravom zmysle, ako ho chápali Egypťania a možno aj Gréci a naivisti, nie je ničím iným než manifestáciou umenia, ktoré je subjektívne, syntetické, symbolické a ideové súčasne.

Umelecké divadlo, tento prívlastok je v čase fin de siècle typický. Rozmohol sa v európskych divadlách a zachvátil ich ako epidémia. Jedno z najslávnejších malo skratku MCHT. František Deák tento úkaz nazval zdivadelením literárnej rozpravy. Ale môžeme ho nazvať aj fantazijným, obrazným či imaginatívnym svetom umenia, ktoré sa autonomizuje v znaku, symbole a metafore. Zdivadelnenie ako „štyl života“, teatralizácia každodennosti a zdivadelňovanie všednosti, to všetko sa odohrávalo v znamení „divadelnej mánie!“, ako to nazval Nietzsche, teatrokracie. Táto teatrokracia je aj známu postmodernou mániou. Prenasledovala už aj za Nietzscheho a dnes je akousi pandémiou. Recyklovanie známych prvkov, ich citácie a pachworkové artefakty splňajú predstavu nášho fin de siècle, na prahu 21. storočia.

Čo sa stalo so symbolom a symbolizmom, ako ho identifikuje Deák vo svojej knihe, ako ideu vyjadrenú prostredníctvom foriem či znakov. Forma ako znak

je ideou od prvých desaťročí nášho storočia. Formalisti v Rusku to vyjadrili, že obsah je len jedným z prejavov formy. A moderný či postmoderný tanec a jeho znakovosť a jeho abstrakcia, ktorej idea už dávno zanikla a stala sa intuíciou a sugesciou asociatívneho znaku, je napájaný prioritne symbolom.

Zdivadelnenie

Literárna forma zdivadelnela prostredníctvom publika, ktoré odvrhlo konvenciu a začalo sa vyjadrovať k dielu, na ktorom sa zúčastňovalo. „Diváci hrali určité úlohy“ a ich rozdielne postoje sa prejavili aj v hre navonok ako už vopred premyslené a pripravené úlohy (Deák, 1996, s. 295). Rozdielny vzťah divákov k Stokmanovi (v inscenácii Ibsenovho *Nepriateľa ľudu*, Lugné Poe, Théâtre l'Oeuvre, 1893) sa prejavil ako vzťah k jeho individualizmu. Dokladá to reakciu na prednášku Laureta Tailhada pred začiatkom Ibsenovho *Nepriateľa ľudu* v Théâtre l'Oeuvre. „Pripravil a predniesol ju tak, aby sa rozdielne názory, panujúce v publiku, mohli prejavíť ešte skôr, ako sa zodvihla opona“ (Deák, 1996, s. 295). Keď situácia kulminovala, publikum dokonca prerušilo predstavenie, aby sa mohlo do hry zapojiť, aby mohli diváci „naplno prejavíť svoje názory“, ako podčiarkuje Deák (s. 295).

Odlíšnosť herectva

Herectvo 19. storočia bazírovalo na určitých schémach, ktoré dodržiavalo už desaťročia, k nim patrila aj patetická veľkoleposť, podobne ako deklamatívna emocionalita, istý druh komediantstva, ktorý Deák nazýva histrionizmom. Virtuozita, o ktorej hovorí, patrí k požiadavke remeselného zvládnutia zručností povolania. V symbolistickom divadle sa tento štýl herectva nevyskytoval. Deák ho určuje ako veľkoleposť, histrionizmus, emocionalitu a virtuozitu. Oproti tomu stavia zmenené hodnoty symbolistického divadla, ktoré sa v herectve prejavili aj na jeho štýle ako odosobnenosť, hieroglyfický znak (o hieroglyfickom prvku hovorí podrobnejšie Artaud neskôr, vo svojom divadle krutosti). Hovorí o alchymickom divadle, o výrobe duchovného zlata. Alchýmia je aj jedným zo záujmov Carla Junga. V nej nachádza podstatné zákonitosti analogické archetypom a ich miestu v duchovnom svete. Objavuje ju ako priestor symbolu (napokon podobne

ako Artaud). Herec inšpirovaný hieroglyfickým písmom, to je Artaudov herec. Symbolisti sa v praxi pridŕžali predstavy herca „bez akéhokoľvek romantického, melodramatického alebo realistického hľadiska“ (Deák, 1996, s. 295). Jedným z najpodstatnejších Deákových prínosov k identifikovaniu dobového štýlu sú jeho doklady o správaní sa publika. Táto podstatná premena publika mala vplyv aj na celkový vzťah k divadlu. Diváci sa podľa neho správali na symbolistických predstaveniach ako herci „hrajúc svoje fiktívne úlohy“. A tým podstatne ovplyvňovali vyznenie predstavení.

Evokovanie záhadnosti, tajomného sa stalo centrom herectva, aj preto sa vyjadrovalo v hieratizovanom geste, pomalom pohybe, ritualizovanom správaní, viac v odludšťovaní herca než v jeho premene na postavu cez psychologické motivácie a prežívanie, ktoré premene vpísal Stanislavskij. „Konceptia abstrakcie, esencializácie a formalizmu tvorili pozadie, na ktorom sa vytvorilo symbolistické divadelné gesto a pohyb“ (Deák, 1996, s. 211).

Princípy hudobnosti určili dikciu, v zmysle „slová majú dopadať ako kvapky na dno hlbkej studne“, ako to vyjadril Mejerchoľd. Chápal hercov hlas ako hudobný nástroj (Deák, 1996, s. 210). V Théâtre d'Art chápali symbolisti herectvo ako „poetický hlas“ a spájali ho prevažne s recitovaním poézie. Recitačný štýl hrania sa modifikoval, ale „monotónnosť“ a „odludštený hlas“ zostávajú nezmenenou zásadou inscenovania v symbolistickom divadle vôbec. Táto štylizácia posunula predstavu realistického umenia v divadle k abstrakcii a inšpirácia výtvarným umením mu len uštedrila statickosť. Hieratizované gesto a pomalý pohyb však postupne otvárali stavidlá ritualizovaného, obradného herectva a prienik vnútornej dynamiky sa napokon prejavil ako dynamika akcie, v zhode s Craigom, Mejerchoľdom či Artaudom. Tak zostalo zjednodušenie, abstrakcia, esencializácia a odludštenie vlastnou doménou bábkového divadla, ktoré spĺňa jeho predstavy (Deák, 1996, s. 211), ale ktoré sa neraz práve v tom symbolistickom duchu priamo prestupuje s činoherným divadlom, ba dokonca aj s operou.

Umenie osobnosti

Kapitola Umenie osobnosti v Deákovej knihe patrí k prenikavým analýzám moderného umenia a predznamenáva pohyby v divadelných vzťahoch v 20. storočí. Deák upozorňuje na verejný zážitok predstavenia ako na „rituál umenia, hravú oslavu umenia, moderný karneval“ (Deák, 1996, s. 297). Tak potom dochádzalo k zdivadeleniu literárnej rozpravy, a to „v priestore medzi javiskom a hľadiskom“ (Deák, 1996, s. 297). „Herci a diváci sa pri vytváraní symbolistického divadla vzájomne nielen dopĺňali, ale v zásade sa aj vzájomne podobali,“ tvrdí. Bolo to spôsobené tým, že realizovali rovnakú predstavu o umení, jedni to robili na javisku (herci) a druhí v hľadisku (básnici a umelci). Divadlo však nebolo jediným priestorom tejto štylizácie a fikcie, boli to aj kaviarne, redakcie, miesta, kde sa stretávali.

Koncepcia seba

Herec bol na javisku znakom a symbolom. Divák sa podobne stával umeleckým znakom a chcel sa stať viac, „umeleckým dielom“ aj v živote. Javiskom sa stal verejný život. Životný štýl, správanie, samotná osobnosť sa chcela premeniť na umelecké dielo. „Zdivadelenie života sa ako spodný prúd vinie celými dejinami avantgardy a modernizmu“ (Deák, 1996, s. 298). Toto tvrdenie oddelilo napokon aj symbolizmus od predchádzajúcich období ako integrálnu súčasť avantgardy, ako jej predohru, ale zároveň ako jej jadro. Ak sú časťami tohto sveta: jazyk, mýtus, umenie, náboženstvo, ak „z týchto pestrých vlákien je utkaná sieť, tkanivo ľudskej skúsenosti, ktoré je čoraz jemnejšie a pevnejšie“, ako tvrdí E. Cassirer³⁵, potom skutočne homo symbolicum či animal symbolicum ako definícia človeka namiesto animal rationale je skutočným postihnutím špecifik nášho sveta a novej cesty, ktorú otvorila civilizácia. „To, čo človeka znepokojuje a desí, nie sú veci, ale jeho názory na veci a predstavy o nich,“ tvrdí Epiktetos. Typickým sa stáva pre človeka, že „žije skôr uprostred svojich vízií, nádejí a obáv, uprostred svojich ilúzií a dezilúzií, vo svete fantázií a snov“ (Cassirer, s. 78).

35 Symbol – kľúč k podstate človeka. CASSIRER, Ernst. *Filosofie symbolických forem I., II.* Praha : Oikoymenh, 1996, s. 78.

Symbolické myslenie a symbolické správanie patrí k najcharakteristickejším črtám ľudského života, „na nich sa zakladá pokrok ľudskej kultúry“, tvrdí Cassirer.³⁶

Napokon, čo iné nám potvrdil Jung, objaviac archetypy ako mytológiu ľudskej kultúry, ktorú individuuum nosí v sebe.

Súbory protikladov konvencia – inovácia, tradícia – novosť, zákony – sloboda a príroda – umelosť sú „kľúčové“, ako tvrdí autor *Symbolistického divadla*, pre moderného umelca (rozumej dandyho, o ktorom zároveň tvrdí že je disidentom svojej doby). Aj Baudelaire podporil tvrdenie, že hľadiská modernosti sa prejavili práve na postave dandyho. Ak „antagonistický model avantgardy čiastočne vychádza z dandizmu, pretože dandy predstavuje človeka, ktorý ako šašo vehementne protirečí spoločnosti“, potom tento model potvrdzuje nielen jeho „závislosť“ na spoločnosti, ako tvrdí Deák, ale zároveň aj jeho slobodu, na ktorej tak ľpie. Obraz dandyho ako revoltujúceho umelca nám rýchlo pripomenie nielen fakt, ktorý Deák objavuje, že cez túto postavu „sa lepšie chápe antagonistická teória avantgardy“ (Deák, 1996, s. 304). Ale aj to, že táto úloha nie je jedinou, ani absolútnou. Jarry jej zodpovedá, ale nezodpovedá jej Mallarmé, ako pripomína. Úloha šaša či úloha kňaza sa stáva ústrednou a ako pripomína, tí, čo siahajú po vlastnom absolútne, sa odlišujú od zaužívaného „modelu avantgardného umelca“.

Ak sa štýlom symbolistov v divadle stal hieroglyfický model správania, potom sa priamo napája aj na alchymické vnímanie skutočnosti, tak ako ho uvádza vo svojom skúmaní Carl G. Jung, keď identifikuje tajný jazyk alchymistov ako jazyk tajomných symbolov. Alchýmia sa mu stala metaforou individuácie. A individuácia je vlastným objavom symbolizmu.

Javisko ako priemet a projekcia

Symbolistická scénografia je zjednodušená, abstrahovaná, stala sa známou pod pojmom „syntetická“ dekorácia. Syntéza ako preklad wagnerovského pojmu Gesamtkunstwerk.

„Keď sa zodvihla opona, pred divákmi sa objavilo tlmene osvetlené javisko,

36 CASSIRER, Ernst. *Esej o človeku*. Bratislava : Pravda, 1977, s. 80.

oddelené od nich ešte transparentnou oponou, visiaca hned' za rampou. Na javisku nebol nijaký predmet. Scénu tvoril jednoduchý horizont žiarivej zlatej farby lemovaný červeným dekoratívnym závesom. Na toto zlaté plátno Paul Sérusier, symbolistický maliar skupiny Nabis, namaľoval v ikonickom štýle farebných anjelov s rozprestretými krídlami, klačiacich pri modlitbe.“ Takto presne opisuje Deák zrod symbolistického predstavenia, keď výtvarný prvok ocenilo publikum výkrikmi „bravo!“ Pri inscenovaní básne (ako nazýva Deák hru *Dievča s odseknutými rukami*) využívali inscenátori juxtapozície poetického a prozaického textu. Všetky ostatné tradičné prvky réžie boli potlačené alebo neexistovali, zostáva len hlas. Evokatívny jazyk prózy a verša vytváral dodatočnú verbálnu scénu. Inscenátori sami určili svoje počínanie: „Rátali sme s tým, že reč vyvolá v divákoch predstavu scény. Naším zámerom bolo vytvoriť pomocou čarovnej moci slova ilúziu, ktorú nebudú rušiť nijaké nepresnosti“ (Deák, 1996, s. 177).

Gestická divadelnosť stelesnenia, ktorú pripomína autor knihy *Symbolistické divadlo* ako prínos symbolizmu, je jedným z objavov, ku ktorým s takou samozrejmosťou dospieva. Je to však podstatný prínos, ktorý sa stal impulzom pre divadlo avantgardy aj divadlo postmoderny, ktoré v pohybe a geste našlo tu pravú tvár účinnosti divadelného symbolu.

Tak ju dnes vidíme v predstaveniach Roberta Wilsona či Tadeusza Kantora alebo u Marthalera či Piny Bauschovej, Ph. Gentyho, J. Nadja a iných, ktorí symbolom vyjadrujú slovom nevyjadriteľné. Ako to na Slovensku robil v činohernom divadle napr. Jozef Bednárík v 80. rokoch už v *Dome Bernardy Alby* či neskôr v Andrejevovom *Živote človeka* či v Ibsenových *Strašidlách* (aby som zdôraznila konotácie so symbolizmom). Je to dynamika detailu, ktorá rozpohybuje významy. Symbol sa tu stal tým katalyzátorom akcie (ale nielen ako simplifikovaný element, ale aktivizujúci akciu a vyjadrujúci význam a jeho vnútorný pohyb/asociatívnosť utajeného, tušeného). Tak sa priestor štylizácie otvoril v abstraktnom vyjadrení konkrétneho sveta tušení a tajomstiev, fantázie a imaginácie.

Herectvo malo vpísanú do svojho osudu pominuteľnosť, dočasnosť, obmedzenosť ľudského života časom, ktorý bol aj časom pôsobnosti hereckej osobnosti. To už dnes neplatí. Tak sa jedna zo základných premís hereckého umenia zmenila a herec ako symbol a médium doby zostáva rovnako stabilným prvkom ako

ktorýkoľvek iný tvorca. Aj symbolika jeho osobnosti pretrváva (Ch. Chaplin, O. Welles, M. Monroe a pod.)

Hoci štylizácia v hieratickom geste a ritualizovanom správaní, zjednodušenie, abstrakcia, esencIALIZÁCIA zostali (pripomeňme si Wilsonov *Pohľad hluchého*, *Einstein na pláži* či *Civilné vojny*), ale odludštenie, ktoré tým v „divadle hlasu“ v hudobnosti dikcie, v štylizácii správania do rituálnosti dosiahli symbolisti, sa vytráca. Deák hovorí o inšpirácii výtvarníkmi (skupina Nabis). „Na mnohých symbolistických obrazoch nájdeme obrysovú plochosť, hieratické gesto, obradný pohyb“ (Deák, 1996, s. 213). Tá sa postupne premenila na dynamickú štylizáciu, kde ritualizácia má repetitívny princíp, ale aj surreálny pohyb symbolu, pretože ide o obraznosť, o „plávajúce obrazy“, nie o „poetický hlas“.

Divadlo však svoju pomínutelnosť aj napriek záznamom (video, film) potvrdzuje, aj preto zostáva čas jeho života dočasný. Pretože jeho základným vzťahom je priamy vzťah herec – divák tu a teraz v konkrétnom čase a priestore, a to je aj jeho špecifický a najväčší prínos do rôznorodosti podôb sebavyjadrenia umením.

O to vzácnejšia je rekonštrukcia a interpretácia istého divadelného obdobia a jeho podstatných výrazov, ako nám ju predložil v knihe *Symbolistické divadlo* František Deák.

(1996)

Bodylanguage ako chaos a poriadok

Vo svojom príspevku by som sa rada zamerala na dve podstatné otázky obdobia fin de siècle (či presnejšie, fin de millénium):

1. Telo a jeho energia – ako základ hereckého výrazu.
2. Chaos a jeho podoby – ako podstata súčasného sveta.

Úvahy o premenách hereckého výrazu a podobách hereckého umenia v 20. storočí často smerujú k podstatnej premene vzťahu k ľudskému telu. V tejto premene sa ukrýva tabu a zároveň i odtabuizovanie základných tém spracúvaných umením oddávna ako alúzia, náznak telesnosti, symbol či znak. Ohrozené a rozdrobené Self (H. Kohut) začína dramatické umenie zachytávať vo svojej tvorbe aj cez reč tela (M. Grahamová – psychoanalytický tanec). Už v 30. rokoch Antonin Artaud napísal o hercovi, že je „atlétom srdca“. Približuje toto tvrdenie vysvetlením hercovho „citového svalstva“, ale aj „alchýmiou“ ľudského tela, v ktorej vidí tajuplné spracúvanie jedného z troch svetov citovej sféry ako hercovho najvladnejšieho sveta.

Dnešné chápanie EQ – emočnej inteligencie, dáva práve tento „najvladnejší svet“ herca a vôbec umelca či tvorcu (v širokom slova zmysle, ktorý zahŕňa i vedu) do nových súvislostí. Tam, kde sa atlét pred rozbehom opiera, práve tam sa opiera aj herec, aby vyrazil kľčovitú kliatbu (Artaud). Ale hercov beh má opačnú trasu – ako tvrdí Artaud, smeruje dovnútra. Toto smerovanie „dovnútra“ pochopil na prahu 20. storočia už Stanislavskij. Oveľa intenzívnejšie však Craig, ale aj Mejerchofd, Tairov či Dullin, Decroux a predovšetkým Artaud, ktorý ho pomenúva novým jazykom. Práve do tohto jazyka patrí už ako samozrejmosť reč tela – bodylanguage, a jeho EQ (emočná inteligencia). Je aj rečou predstavenia (représentation), ktoré ako inscenácia sa obracia „na celý organizmus“

a v komunikácii využíva prostriedky priameho pôsobenia, ktoré sa používajú v ich totalite. Predstavenie už nemá zábrany pri priamom pôsobení, nebojí sa zísť pri skúmaní našej nervovej citlivosti tak ďaleko, ako treba. Využíva na to rytmy, zvuky, slová, ozveny, spev a jeho echá a ich prekvapujúce spojenia. Artaud podobne ako už pred ním Craig (a napokon i Stanislavskij) chcel z divadla urobiť skutočnosť. Skutočnosť, ktorej sa dá veriť. Išlo mu však nie o napodobnenie, ale o autenticitu, o autonómnosť a svojbytnosť tejto skutočnosti. Podľa neho mala srdcu a zmyslom spôsobiť ten druh „konkrétneho uhryznutia“, aké prináša každý skutočný zážitok. Artaud neustále zdôrazňoval: „slová málo oslovujú ducha“ (Divadlo a krutosť).

Ak Marcel Jousse v 30. rokoch publikoval v časopise *Revue anthropologique* svoje články *Le Mimisme humaine et l'antropologie du langage* (1936) či *Le Bilateralisme humaine et l'antropologie du langage* (1940), prekvapil už vtedy svojím konštatovaním, ktoré je v zhode s názorom divadelníkov skúmajúcich neverbalitu, že štúdium a porovnávanie jazykov a zvykov je primálo. Treba „porozumieť výrazu mimodramatickému a spontánnym prejavom. To je skutočné skúmanie antropológie gesta, ktoré dovoľuje porozumieť podstatným odlišnostiam výrazov“. Sústreďuje sa na laboratórne skúmanie spontaneity každodennosti a jej prejavov, ktoré určujú mimoverbálne prvky. Rovnako sa sústredil aj na laboratórne skúmanie neverbality a jej určujúcich elementov v komunikácii v prostredí psychiatrickej liečebne. Zaujali ho hraničné situácie ľudskej psychiky a elementy neverbality ako komunikačné kanály psychického života.

Francúzsky teatroológ Yves Lorelle označil v 70. rokoch divadlo ako komunikáciu základných vplyvov (*L'expression corporelle – du mime sacré au mime de théâtre*, 1974).

1. Telo ako nástroj produkujúci znaky (nová skutočnosť hypertrofie znakov);
2. Princíp improvizácie (stereotypy a sociotypy – vplyvy *Commedie dell'arte*);
3. Vplyvy Orientu – jeho modalít a kódov (*Zeami – neimitovanie skutočnosti*);
4. Rituál – dramatismus obradovosti (religiozita a šamanizmus).

Tieto základné postupy a vplyvy majú ešte novšiu modalitu. Je ňou obnovená skupinová tvorivosť (vpád tendencie skupinovej tvorby do divadelných postupov

v 60. rokoch). Ale aj preferencia autentizmu ako základnej hodnoty – v podobe autentického výrazu v drammatizme divadelnej komunikácie – ako autentický výraz.

Tu pristupuje ako základná výzva aj apelatívnosť výrazu do divadelnej komunikácie. V podobe apelatívnosti autenticity ľudského tela a jeho spontánneho výrazu. Autenticita ľudského tela patrí k základným divadelným výrazom a ako tvrdí už Artaud, má vplyv na premenu spoločnosti. Súvisí veľmi úzko aj s elementom, ktorý zasahuje podstatu výrazu v divadelnej komunikácii, je to element Self-konceptu, tak ako ho poznáme ako najsilnejší akcent autenticity výrazu v divadle Living Theatre alebo v divadle Piny Bauschovej či Tadeusza Kantora alebo Boba Wilsona. Divadlo pohybu (Théâtre du Mouvement či mime et gestuelle) a moderný výrazový tanec sprístupňuje nové výrazové prvky ako nový jazyk teatralizácie divadla. Tairovov pojem zdívalnenia divadla tu pripomínam zámerne, aby som upozornila na príbuznosť jeho úsilí s úsiliami moderného tanca. Jeho úsilie o divadlo nasýtených foriem, o divadlo akcentovaného emocionálneho gesta je predobrazom novej komunikácie výrazovosti bodylanguage. Vstúpilo do drammatizmu činoherného divadla už v druhom desaťročí nášho storočia a prišlo ako nová modalita stojaca v protirečení divadlu-literatúre či divadlu slova. Artaudov výrok z roku 1932 „slová málo oslovujú ducha“ predznamenal pohyb v novej modalite drammatizmu telesného výrazu. V prvom manifeste zdôrazňuje, že divadlo len vďaka svojej telesnosti rozvíja „obnovený exorcizmus“. Telesnosť je však aj príčinou základnej požiadavky: „vyžaduje vyjadrenie v priestore, ktorý jediný je reálny, dovoľuje magickým prostriedkom umenia a reči, aby sa rozvíjali celistvo a organicky.“ Práve v tejto celistvosti a organicite spočíva požiadavka obnoveného exorcizmu.

Reč ako fenomén umožňuje rozpínať sa aj mimo slov – ako bodylanguage – reč tela a gesta. To si dobre uvedomil už A. Artaud. Aj preto tak uvzato zdôrazňoval vyjadrovanie sa hercov v priestore. Bodylanguage – by mala byť sumou abstraktných výrazov (ako ju označujú psychológovia). Tu však práve dochádza k jednému z kardínálnych omylov v náhľade na reč tela a neverbalitu vôbec. Psychológovia pri svojich skúmaníach (napr. výrazy tváre, ktoré sa pri určovaní mimického výrazu delili na vedomé a nevedomé, fyziologické a psychologické,

spontánne, bez zásahu vôle a vedomé, vedené vôľou a rozhodnutím) však podstatne zanedbali úlohu procesu a kontextu. Tak sa stalo, že separovaný výraz tváre, rúk či postoja začali pokladať za význam výrazu a abstrahovali jeho vnútornú hodnotu od kontextu. Aj Étienne Decroux si už v tridsiatych rokoch uvedomoval silu abstraktného výrazu tela ako fenoménu určujúceho kvalitu bodylanguage. To ho viedlo k práci na analytickom systéme le mime pure. Doviedol tento svoj systém k takej precíznosti, ktorá dovolila jeho žiakom rozvinúť samostatný prúd reči tela vychádzajúci z jeho premís. Nielen jednotliví mímovia, ale aj niekoľko pantomimických skupín dodnes čerpá z tohto uceleného systému ako zo živého jazyka. A jedným z nich je súbor Théâtre du Mouvement z Paríža, ktorý rozvinul Decrouxov jazyk tela do vlastnej transformovanej podoby. V priebehu dvadsaťročnej existencie súboru prešiel vývinom, ktorý mu dovolil niektoré z princípov rozvinúť (zahalená tvár a iné) pretransformovať (zvuk a hudba v spojení s gestom a telesným výrazom).

Vonkajší obrys (náčrt či schéma) bodylanguage u konkrétneho tvorca sa neraz stáva predmetom imitácie. Najnázornejším príkladom je v tomto prípade Charlie Chaplin, ktorý sa stal svojou postavou Tuláka doslova objektom epigonov a imitátorov (podobne ako v pantomíme napr. francúzsky mím Marcel Marceau). Bodylanguage v modernom výrazovom tanci, tak ako ho dnes poznáme od Piny Bauschovej či Merce Cunninghama či Marthy Grahamovej, ovplyvnil celé generácie. Imitácie a epigonizácia výrazu i princípov bodylanguage však mieria zväčša k ovládnutiu vonkajšieho obrysu. Imitátori výrazu predpokladajú, že spolu s vonkajším obrazom bodylanguage ovládnu či dajú vzniknúť spontánne vnútornému obrazu výrazu. Ten však vytvára vnútorná klíma a vzniká teda spontánne ako následok. Vytvára ho samotný individuálny výraz. Nemožno ho teda napodobniť podobne ako nemožno napodobniť vnútornú energiu. Mimesis teda nemožno zneužiť rovnako ako nemožno zneužiť imitovanie energie – vnútornej sily výrazu. Možno však imitovať vonkajší obrys, teda jej prejavy, nie však jej podstatu, pretože tá je individuálne zakódovaná. Práve v tom spočíva pôsobivosť a sila bodylanguage v širokom slova zmysle. Bodylanguage ako indukovaná energia je nenapodobiteľná.

Chaos a poriadok

Chaos je abstraktnou ideou rovnako ako poriadok či usporiadanie. Pravidelnosť a nepravidelnosť, aj keď stoja na opačných póloch, ešte nemusia simulovať usporiadanie či chaos. Chaos v zdanlivej neusporiadanosti divadla pohybu alebo bodylanguage v najširšom slova zmysle dáva priestor na:

asociácie

predstavy a fantázie

interpretácie

EQ (emočnú inteligenciu).

Jedna z najpopulárnejších myšlienok na túto tému hovorí o obrazoch chaosu v teórii nekontrolovateľných systémov. Ako príklad tu slúži tornádo, ktoré zavialo motýlie krídla do Brazílie priamo z Texasu (ako to spomína vo svojej známej prednáške E. Lorenz, 1972). Ako súvisí teória chaosu s divadelným predstavením? Ako súvisí lineárnosť kompozície Henrika Ibsena s chaotickým dynamizmom, ktorý Bonnie Marranca nazvala Divadlom obrazov? Naratívna štruktúra, logika, predurčenosť a pravdepodobnosť, predpokladateľnosť Ibsena v priamom protiklade k neočakávanosti predstavení Roberta Wilsona či Piny Bauschovej. Wilson, ktorý nepozná ani logiku, ani naratívnu, pravdepodobnosť či predurčenosť postupov, pracuje s chaotickým hromadením, kumulovaním a prirodzeným triedením či čistením prvkov bodylanguage, podobne ako Pina Bauschová. Tok dramatickej logiky tu nemá svoje pevné miesto, dokonca nie je ani dôležitý, a nemusí byť poznaný či uplatňovaný...

Priestor a čas

Priestor a čas – to sú hlavné pohnutky fragmentárnych koláží a montáží. Priestor, ktorý ešte Artaud určil ako divadelný jazyk všetkého, čo nachádza svoj výraz v priestore ako vizuálnu a plastickú materializáciu reči, reč všetkého, čo sa dá na javisku povedať nezávisle od jazyka slov, čo nachádza svoj výraz v priestore, čo sa dá prostredníctvom neho dosiahnuť či dekomponovať.

Vizuálnosť a vizualizácia motívov, reč obrazov, ktorých prvkom je aj jazyk tela a predovšetkým jazyk tela vo svojich metamorfózach náhody a neusporiadanosti.

V tomto princípe, kde hľadanie spočíva v pohybe chaosu, zákonitého chaosu, ako je to napr. u Piny Bauschovej v Café Müller, kde repetitívnosť a návratnosť motívov, situácií, pohybov, gest, postojov a výrazov tvorí základnú obraznosť predstavenia a jeho významy. Tvorí akýsi circulus vitiosus asociatívnosti. EQ nám napovedá pri sledovaní inscenácie tohto typu ich hodnotu. Tu sa emočná inteligencia chápe nielen ako vnímateľnosť obraznosti, ale ako schopnosť porozumieť obraznosti spontánne. Úspešnosť týchto predstavení napovedá vysokú preferenciu tohto spôsobu vyjadrovania bez naratívosti či explicitnosti významov.

Vrátim sa na pôdu slovenského divadla. Tendencie v slovenskom divadle získavali postupne novú tvárnosť až koncom šesťdesiatych rokov, keď sa osamostatňuje identita novej generácie mladých divadelných tvorcov ako nová energia. V priamom prepojení na neverbalitu ako nový výraz divadla a nový princíp (cez pantomímu) začína generácia tvorcov Divadla na korze svoj útok na konzervatívne schémy interpretačného herectva, ktorého poriadok tvorí už rigidnú štruktúru. V deväťdesiatych rokoch sa návrat k chaosu spontaneity telesnosti, telesného výrazu, reči tela hlási Divadlo Stoka.

V 60. rokoch, v čase boomu Divadla Laboratória J. Grotowského a Living Theatre, sa dostávajú vyslanci bodylanguage ako telesného výrazu na slovenské javisko Divadla na korze cez pantomímu. Na jednej strane cez predstavenia Milana Sládka (jeho objav Kyrmezera *Komedie o Bobáči a Lazarovi* a *Komedie o Tobiášovi*, ale aj jeho interpretáciu *Starinára*, klasického scenára Deburauovej mímohry), na druhej strane cez vplyvy českých mímov Ctibora Turbu a Borisa Hybnera a ich pantomímy Alfreda Jarryho začalo svoje prvé pokusy o nepravidelné divadlo. Do slovenského činoherného divadla preniká ako nový prvok fragmentárne komponované divadlo grotesky a telesnosť pantomímy. Keď P. Scherhauffer a P. Oslzlý utvárali svoje počiatky nepravidelného divadla v Divadle na provázku v Brne (koniec šesťdesiatych rokov – Husa na provázku) ako prejav slobodného narábania s princípom chaosu (hoci tento pojem nikde neužívajú), vtedy sa na Slovensku násilne usporadúva do arogantne submisívneho poriadku všetko, čo len čiastočne vybočuje zo schém. M. Sládek emigruje a Divadlo na korze je administratívne zrušené, jeho generácia rozprášená represiami. Submisívny poriadok literárnych agitiek zavládol na dvadsaťročie.

Dnešný riaditeľ a režisér Divadla Stoka začína svoje prvé pokusy o nepravidelné

divadlo cez improvizované autorské divadlo na scéne Trnavského divadla. Stoka vzniká až v roku 1990. Uhlárove voľne komponované montáže však vznikajú už koncom 80. rokov (*Sens, nonsens, Predposledná večera, Záva*). V Divadle Stoka ich však vystrieda programovo deklarovaná dekompozícia ako odmietnutie usporiadania a tradičného poriadku. Nedotýka sa však len divadelnej kompozície, dotýka sa aj spoločenského života. Aj preto si B. Uhlár zakladá nezávislé združenie Stoka, kde pripravuje svoje predstavenia bez akéhokoľvek mocenského tlaku z nadriadeného ministerstva kultúry, ktoré dodnes spravuje divadlá na Slovensku. Viac však ako len divadelným manifestom sa proklamovaná dekompozícia stala výrazom divadelného zhmotnenia oslobodenia sa od konvencií. Telesnosť a telesný výraz, obraznosť telesnosti a chaos ako poriadok divadelnej imaginácie sa stali základnými princípmi nepravidelných postupov nezávislého Divadla Stoka, ktoré pohybový výraz a bodylanguage používa ako jeden zo základných vyjadrovacích princíпов.

Zdanlivý poriadok oficiálnych scén sa už dávno premenil na nudu, schému, kliše. Vyjadrením chaosu, ktorý prežíva aj slovenská spoločnosť po roku 1989, je práve dekomponovanosť predstavení Divadla Stoka (dnes ich má na repertoári dvanásť).

Pohybové divadlo napojené vo svete na Marthu Grahamovú, Pinu Bauschovú či EQ Tadeusza Kantora a surreálnosť plávajúcich obrazov Boba Wilsona prináša fragmentárnosť ako súčasť nášho života a s ňou spojený chaos aj na divadelné scény ako *modus vivendi*, ako divadelný výraz.

Divadlo pridlho odolávalo fragmentárnosti doby – atomizácii, ktorá zasiahla iné druhy umenia už na počiatku nášho storočia cez líniu poriadku literárnej kompozície, ktorá literárnemu divadlu vtlačala svoj vonkajší obrys – predovšetkým v našom divadle. „Nové podmienky telesnosti spočívajú v dualite, od ktorej sa oslobodzuje aj divadlo,“ tvrdí E. Barba. A zdôrazňuje, že každý z nás je inkultúrovaný práve cez telo. Možno teda hovoriť o tom, že každý z nás využíva kultúrny kontext, v ktorom sa narodil. Práve táto inkulturácia, ktorú absorbuje ľudské telo, náš organizmus od prvých hodín nášho života „vytvára našu spontánnosť“, inak povedané, je to sieť reflexov, ktorú si prinášame do života (sieť podmienených reflexov, nevedomých automatizmov, tvrdí Barba). Niektorí herci využívajú túto spontaneitu inkulturácie, ale iní sa sústreďujú na odlišné

procesy – procesy akulturácie – fyzické tréningy, ktorými prostriedky extra-každodennosti a tieto prvky tela vťahujú do techniky výrazu. „Možno hovoriť o dvoch hercoch – hercovi inkulturácie a hercovi akulturácie.“³⁷ Komponenty, ktoré môžu vždy tvoriť jednotu konfigurácie, v ktorých sa manifestuje ľudské bytie, sa nemôžu vymaniť z požiadavky na uprednostnenie usporiadanosti, tvrdil Plessner v antropológii herca. Dodáva však, že aj morálno-náboženské rozhodnutia tu majú svoje miesto. „Filozofii musí záležať na oslobodení pohľadu na človeka!“ (Plessner). V umení premeny herca ako metamorfózy či transformácie nesprostredkovane, „paradigmaticky ženie ľudské bytie do hry“ (Plessner). A tým figuruje jeho výraz. Sloboda hry a hravosti má vo svojom predpoklade chaos a poriadok ako doplnkové a súčasne prítomné hodnoty. Aj preto sa stále prítomná telesnosť herectva a dramatického umenia ako bodylanguage pripomína s takou nástojčivosťou do chaosu našej prítomnosti a jej fragmentárnosti a atomizácie, aby sa v atomizácii nášho vedomia uhniedzila celistvosť jej tvárnosti, celistvosť telesnosti ako chaos a poriadok.

(1997)

37 BARBA, E. *Le Corps en jeu*. Paris, 1993.

Uhlárovo Divadlo Stoka a jeho vpečatenia

Nástup chaosu alebo šialenstvo konca tisícročia, ktoré predpovedá Timothy Leary vo svojej knihe *Chaos a kyberkultúra* (1994), spája úzko a jednoznačne s evolúciou ľudského mozgu. Z novej generácie (vytvárajúcej epochu či éru) zrodí sa nová rasa, tvrdí Leary, známy americký psychológ kvetinovej generácie s čelenkou a ležérnou eleganciou obdarenou slobodou tvorivosti, načerpanou na beatových festivaloch 60. rokov. Generácia voľne sa pohybujúca v psychodelickom delíriu revolúcií (všetkých, dnes už neslávných, s neslávnymi koncami a so záverom vyprázdnených pojmov) na prahu svojej predčasnej smrti pochopila aj, o čom bude budúcnosť tretieho tisícročia. „Dvadsiate prvé storočie bude svedkom novej globálnej kultúry,“ tvrdí Leary (Chaos 1994, s. 130). A novú globálnu kultúru bude utvárať nová rasa, ktorá bude presadzovať ľudskú jedinečnosť. Zrod tejto rasy vidí Leary v šesťdesiatych rokoch, odkedy podľa neho každá nová generácia bola epochou. Bude ju tvoriť „ľudský potenciál ľudských nesmrteľníkov, komunikujúcich rýchlosťou svetla“. Nová globálna kultúra bude kyberkultúrou. Za týmto pojmom sa skrýva nielen jeho idealistické futuristické vizionárstvo budúcnosti videnej cez prizmu e-mailových a internetových komunikácií (odkiaľkoľvek kamkoľvek za cenu miestneho hovoru), ale aj americké videnie unio-nistickej Európy, ktorej kultúry sa prepoja so samozrejmosťou, s akou ich vidíme v postmodernom americkom či pseudoamerickom superfilme tvarovanom novou digitálnou technológiou.

Bezpochyby obraz zo Sahary, kde púšťou lenivo kráča ťava a nesie na svojom dvojhrbom chrbte moslimského šejka s walkmanom na ušiach a na zadku má nalepenú reklamu na coca-colu, je obrazom tejto globalizácie kultúry. V časoch totality v strednej Európe však práve globalizácia tohto druhu signalizovala semi-ózu jednoty sveta a nádej spontánneho vývinu, ktorý zbúral Berlínsky múr. Ale

aj tak, ako o tejto globalizácii prehovoril úvodný ceremoniál veľkolepého sviatku zjednotenia prostredníctvom športu: Majstrovstvá sveta vo futbale v Paríži 1998 a ich teatralizovaný úvod s 20-metrovými pohybujuúcimi sa postavami (Mossa, Ho, Pedro, Romeo) a množstvom podivuhodných zvieracích bytostí na chodúľoch, v mobiloch s rastlinnými mimikry či zvieracími metamorfózami. Aj takáto teatralizácia (napokon pripravovaná pravidelne divadelnými režisérmi a choreografmi i hudobníkmi a hercami aj tanečníkmi) je už dnes signálom kultúrnej globalizácie v celosvetovom rozmere. Nie recyklované kultúry a ich nový produkt, ale novonastolená globálna kultúra ako celkom nové videnie a cítenie sveta. Jednoducho „komunikácia rýchlosťou svetla“ a jej plody v čase a priestore prístupmi multimedialnej divadelnej šou. Európska únia sa však v teatralizácii konkrétneho sveta stane otvorenou komunikáciou globálnej kultúry ako „všetohochuti“ kultúrnych mikrosvetov. Tak ako o nej hovorí napríklad predstavenie *Impasse* z Divadla Stoka.

I am happy... Are you happy?... I am happy... Are you happy?... (úryvok z inscenácie).

Nie náhodou sa v inscenácii tohto neformálneho združenia alternatívneho divadla objavuje zároveň angličtina, nemčina či iné jazyky... To je tá pravá semióza strednej Európy, kde sa premiešava krv mnohorozmernosti kultúrnych spektier. Slovenské divadlo od nepamäti nahŕňa na podlažie slovenskosti maďarské, nemecké či ukrajinské, poľské, české a rakúske prvky spracované do jednoty mnohosti – do totálnej globalizácie, ktorou poznamenáva celý svoj moderný vývin. Ako spontánny výbuch tvorivosti sa tu potom prejavuje aj prímes iných kultúrnych prvkov: Erika, Erika... Alebo operné árie v taliančine či nemčine podobne ako anglické príhovory k publiku: I am happy, are you happy?

Nedávno sa sťažoval Slovák pôsobiaci na americkej univerzite, že v Bratislave dnes nemôže nájsť vývesnú tabuľu s nápisom kaviareň-reštaurácia, všade vraj nachádza len café a restaurant (nemá potom možnosť presvedčiť svojich študentov slovenského jazyka autentickými fotografiami o frekventovaných názvoch). Nemal pravdu, aspoň nie doslovne, v Bratislave dnes nájde napriek jazykovému zákonu (ktorý ako iné zákony sa nedodržiava, našťastie či nanešťastie, neviem) cudzie a slovenské názvy približne v pomere 1 : 1. O niečo lepšie je to s výskytom slovenčiny v divadle, tu má prevahu... inak by sme publikum (na rozdiel od kaviarní a reštaurácií) stratili úplne.

Prímes cudzích prvkov je však samozrejmosťou, ktorá v tomto priestore v hrách slovenských autorov patrila vždy k štýlu a dobrému tónu. Napokon samotná Bratislava mala pôvodne nemecké aj maďarské divadlo podobne ako český činoherný súbor (ktorý dokonca zakladal profesionálne divadlo ako SND). Pressburg či Prešporok, ako sa Bratislava v 19. storočí volala, bol 3-jazyčným mestom. Dnes v ňom víťazí, podobne ako v celom svete, angličtina ako latina tretieho tisícročia, ako komputEROVÁ unireč. Unireč ako bodylanguage (gesto a pohyb v priestore a čase). Sledujme, ako sa menia sekvencie a náhle strihy situácií v predstaveniach Stoky, ako sa gesto výrečne vrúbluje na otvorený priestor v hlavách divákov. Sledujme, ako zrozumiteľne tu unireč koná, ako sa poľahky rozmnožujú jej významy do asociácií. Predpokladáme zo skúseností, že im každý rozumie, každý bez ohľadu na jazyk, akým hovorí, a na to, z ktorej krajiny je. O rozdieloch v asociatívnom vedomí sme nikdy nediskutovali, ani sme o takej asociatívni nerobili výskum či porovnávací workshop. Predpokladáme však, podľa reakcií publika, že zrozumiteľnosť reči tela je takmer zhodná a asociuje rovnaké významy aspoň v rámci európskych kontextov. Uni- tu nie je predponou znamenajúcou unifikáciu, ale univerzalizmus (univerzum).

Asociatívnosť ako unireč (v geste a situácii)

Asociatívnosť nie je v interkultúrnom priestore ničím iným než precitlivenosťou spontánnych obrazov. Množia a rozmnožujú sa po každom dotyku konkrétosti súvislostí, dokonca aj po letmom dotyku myšlienky. Tento spontánny dynamizmus sa roztáča vnútri, v duchovnom svete a má svoje odchýlky, a predsa zostáva univerzálnym kontextom ľudského. Na tomto interkultúrnom pradiwe sa snuje podstatná časť emócií, ktorým človek rozumie bez slov, reč tela je tu výrečnou súčasťou univerza.

Smutná Stredoeurópa

Smútok strednej Európy nepramení z jej lokality či zo súvislostí umiestnenia vo svete, ale z kontextu/kontextov osudu takto priklincovaných národov, o ktoré sa hryzú viacerí mocní a ktoré sa zhrýzajú nad svojou malosťou či rozpustnosťou svojej malosti vo veľkých kalichoch veľkých i väčších národov. Aj preto Slovensko

na križovatke kultúr bojuje neustále o prežitie, podobne ako alternatívne divadlo na Slovensku. Divadlo napodiv viac než iné umenia trpí na interkulturalizmus a univerzalizmus (pozitívne vyladený). Takže napokon smútok stredo európskeho osudu globalkultúry je aj vyslobodením sa zo zajatia malosti a radosťou z univerzalizmu zrozumiteľnosti jeho zmesi jazykov a kultúrnych unikomunikácií. Reč tela a reč aj jazyk obrazov sa snúbia s vierovyznaním spoločnej Európy a jej dedičstiev.

Impasse

Impasse alebo slepá ulička vlastnej cesty. V tejto slepej uličke sa snúbia vplyvy globalkultúry nielen v ich jazykoch (pozrime si úryvky z predstavenia v anglických, nemeckých či iných sekvenciách), ale aj v ostrých strihoch výrazu tela, gesta, reči tela a obraznosti spoločnej pre ľudské bytosti.

„Živý výraz nie je nič viac než prelud, exaltované dobrodružstvo, ktoré možno redukovať do pojmu ‚utváranie‘ formy či organizovanie alebo štruktúrovanie.“ (Matho, mímka, jedna z dvojice Pinok + Matho). Ak sa reč tela dá redukovať do pojmov, potom stráca to, čo je preň podstatné: emóciu výrazu. Spontánnu emóciu zážitkovosti, ktorú čítame bez slov. Sujet pravidelne v predstavení osciluje okolo dvoch modov vivendi: vnútri svojho tela a mimo tela. „Telo vo chvíli, keď sa stáva telom, animovaným telom cez emóciu-gesta alebo ideu-gesta, vidíme ako: zahalené telo, zarastené telo, obsiahnuté telo, telo receptor aj prijímač, telo dojímajúce aj nemé,“ tvrdí Matho. Sme mimo svojho tela vo chvíľach zaznamenávania a spomínania. A znovu vo svojom tele, ktoré sa usiluje reprodukovať nájdené postupy a sekvencie, dodávajú majstri pohybového umenia.

Telesnosť ako body-art je aj predstavením potešenia a potešením predstavenia. V inscenácii *Impasse* toto potešenie formuluje Uhlár vo svojom divadle ako samotu. Sú to samoty interakčné, portréty samoty. V inscenácii *Nox* sú to monologické samoty separovanej osamelosti individuálnej akcie. A napokon Stoka inscenuje samotu ako monologickú výpoveď v *Tvárach* a *Monodrámach*.

Tento monotematizmus je oscilovaním na pôde interkultúrového poznania, perseverovaným pohybom v kruhu osamelosti, ktorá je univerzom tak dobre všeobecne známym ako interkultúrový stav. Režisér Uhlár dávno rezignoval na logiku a rozum, aj preto téma mnohoznačnosti osamelosti a samoty patrí jeho

divadlu ako monotéma. Je osamelým bežcom slovenského divadla, ktorý si však vynikajúco rozumie s globálnou interkultúrnou osamelosťou, tak dobre známou ako leitmotív 20. storočia. Situačné trsy sa tu používajú separovane a opakovane. Uhlár sa prejavuje ako veľký solitér. Robí si všetko úplne sám, tak ako si Tolstoj šil topánky.

STOPY STOKY alebo inter-poly-multi-podmanivosť

Alternatívne Divadlo Stoka z Bratislavy je výslovnosťou porevolučnej slovenskej kultúry. Aj preto zostáva podnes vzácne s rukou na tepe dneška, alebo práve preto odratúva jasne ležiacim na zemi v bezmocnej samote svoje memento. Združenie Stoka je divadelnou komunitou, v ktorej sa na Slovensku vzácne a zriedkavo aj výnimočne snúbi životný postoj a štýl s umeleckým názorom. Vzácnosť zrodená pri prameňoch globálnej kultúry v šesťdesiatych rokoch a donosená u nás až v rokoch deväťdesiatych. Postoj a životný štýl ho spríbuzňuje nielen s interkultúrnym názorom globálnych osamelcov, ale aj s vyznávačmi marginálneho spôsobu bytia, s dôslednosťou konzekventných postojov, za ktoré sa platí s nekonformnosťou revoltujúcich vzbúrencov. V jeho programovej odtrhnutosti od oficiálnych prúdov ho neomylné spríbuzňuje s prúdmi európskeho umenia, ktoré nelipne na národnom ani na jazykovom podloží, ale hľadá podstatné a archetypálne, pramenné súvislosti. A. Mnouchkinová v súvislosti s univerzálnymi pohnútkami a prejavmi divadla a umenia hovorí o prejavoch podzemnej rieky, ktorá vyviera na povrch v najrozličnejších miestach sveta, tá istá rieka...

(1998)

Slovo tela – telo slova

Dnes sme sa nechtiac ocitli na prahu tretieho tisícročia. Keď začíname zametať pred jeho prahom, často sa nám javí to „naše“ dvadsiate storočie ako storočie neustáleho zápasu, neustáleho pre a proti. Celé uplynulé storočie sa postupne vyvíjalo z európskeho pohľadu na tradíciu divadla ako umenia inscenovaného slova, ako umenia, ktorému literatúra a dráma vpečatuje jeho vlastný tvar. V znamení návratov sa nieslo úsilie o spoznávanie možností neverbality. Cesty, ktoré sa otvárajú pred avantgardnými a experimentálnymi úsiliami, uzatvárajú sa čoskoro ako dávno známe trasy.

Už Craigove pojmy mágia, vízia, sugescia a atmosféra rušili racionálne analytické kruhy divadelníkov ako nepochopiteľná náhoda a približnosť, ktoré sám Craig tak z duše nenávidel. Veď práve to ho paradoxne viedlo k formulovaniu potreby nadbábka, tej dnes už preslávenej Über-marionety, ktorá v jeho koncepciách mala nahradiť herca, toho priveľmi neistého a podliehajúceho náhode... Na počiatku storočia sa bil za odstránenie náhody a koniec mu ju prihral ako chaos. Len náhoda začala otvárať priestory nepoznaného v Artaudovom ritualizme. Cez „atléta srdca“, ako nazval svojho herca, sa vyjadril svojím jazykom k podstate herectva, ktorému pripísal aj „citové svalstvo“, ale aj pohyb dynamizmu emócií „dovnútra“ (ako hovorí: „Tam, kde sa atlét pred rozbehom opiera, práve tam sa opiera aj herec, aby vyrazil kŕčovitú kliatbu, jej beh má však opačnú trasu, smeruje dovnútra.“)³⁸

Ak hovorí o hercovi, uvedomuje si neustále, že „citová sféra je jeho najvlastnejším svetom“ (Citová atletika, s. 109).

38 Pozri Citová atletika. In: ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojník*. Z franc. orig. prel. S. Šimková. Bratislava : Tália-press, 1993, s. 109. ISBN 80-85718-06-5.

Cesty herca

Zeami a jeho poslstvo

Zeami rozlišuje vonkajšie „zobrazenie“ postavy a „napodobnenie“. V rámci zvládnutého štýlu sa toto zobrazenie a napodobnenie premietne do stelesnenia, ktoré uskutočňuje subjekt herca. Vzájomný pomer prežívania a kontroly, teda vedomého odstupu, pozorovania a sebazpozorovania je vlastným umením herca. „Ak je každý detail pohybového výrazu a celkového prejavu umiernennejší ako emócie, ktoré ho vyvolávajú, stáva sa emócia Podstatou a pohyb tela Funkciou. Až to pôsobí na diváka.“³⁹

Otvorená postava je novým zorným uhlom na herecké umenie. „Persona je maskou“ – známa definícia herca je svedectvom originálnej divadelnej praxe starovekého Grécka a neskôr Ríma. „Znovunájdene poslanstvo v 16. a 17. storočí, ale aj v zábavnosti alžbetínskeho divadla či commedie dell'arte,“ ako tvrdí francúzsky teatroológ Robert Abirached vo svojom diele *Kríza postavy v modernom divadle*,⁴⁰ „je odrazu živé.“ Lebo: „Maska je obrazom vlastnej podstaty! (...) Je portrétom človeka bez masky.“⁴¹

„Ideogram v pohybe“ podľa neho je vlastne akýmsi strácaním identity. „Herec zabudnutý a zabúdajúci za svojou postavou,“ hovorí Abirached. Tento ideogram pohybu a v pohybe nám jasne dáva najavo nielen otvorené pole herectva, ale aj jeho limity. Jedným z limitov je aj pohyb dovnútra, o ktorom už Artaud tvrdí, že je vlastným pohybom herca „atléta srdca“.

Zeami v *Tajomstve kvetu* hovorí o „zrkadle nastavenom kvetu“ a práve k nemu patrí jedno z tajomstiev hereckého majstrovstva – nazeranie na seba zvonku. „Umenie vonkajšieho pohľadu“. Oči sa dívajú pred seba a duchovný zrak zozadu. Alebo: Herec sa pozerá fyzickými očami pred seba, ale jeho vnútorná koncentrácia musí smerovať k tomu, aby videl, ako jeho akcia vyzerá z opačnej strany. Je to „pohyb siahajúci za vedomie“, hovorí Zeami v *Učení o štýle a Kvete*. Herec, ktorý ovládne celú zložitosť svojej profesie, akoby mal v sebe „semená kvetu“,

39 KALVODOVÁ, Dana. Zeamiho odkaz. In: *Svět a divadlo*, č. 3/1993, s. 63.

40 ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994. ISBN 2-07-073745-4.

41 BROOK, Peter. Maska – opouštění skořápky. Z knihy P. Brook *The Shifting Point* vybral a preložil J. Hančil. In: *Svět a divadlo*, 9 – 10/1992, s. 3.

tvrdí Zeami, „môžu rozkvitnúť v rozličných ročných obdobiach – od jarných kvetov čerešní či sliviek, po jesenné chryzantémy. Len herec, čo vytrvalo trénoval zvládol, naplno rozličné techniky, len ten bude schopný zvládnuť „princíp nevädnuceho kvetu“. Kvet vraj nie je ako taký ničím zvláštny – zahŕňa majstrovskú techniku aj dôkladnú prax – to sú východiská, z ktorých vyvoláva v divákovi pocit jedinečnosti... (Kalvodová, s. 60).

Ide znovu o pohyb, o „pohyb siahajúci za vedomie“. Herec si vytvára vnútorný obraz o sebe samom. A tak sa stane subjektom stelesnenia. Spolu s technikou napodobnenia (mimezis) ide o subjekt stelesnenia. Telo hromadí energiu, ktorá utvára okolo neho magické fluidum – práve to je pôvodcom intenzívnej javiskovej prítomnosti, o ktorú ide Zeamimu, Barbovi aj Grotowskému. Je to totiž „Prítomnosť“, ktorá pôsobí aj vtedy, ak je herec na javisku, ale nie je priamo zapojený do akcie.

Tanec a spev a tri typy, tri podoby ľudských bytostí – tri telá, to musí ovládnuť herec divadla NO. Tieto tri telá sú riadené určitým druhom, vlastnosťou Energie. Sú to tri spôsoby ako použiť svoje telo (starec, žena a bojovník).

Ide o to, ako použiť svoje telo, „ako ho rozložiť pomocou rôzneho druhu Energie“, píše Barba. Toto tajomstvo herca chápe Barba ako tajomstvo dvoch druhov Energie – ozajstná účinnosť herca je „rozkvitnutím kvetu“ a pravý kvet je ten, čo je v predstave diváka nový“ (Kalvodová, s. 60). Rozkvitnutý kvet – hana – charakterizuje podľa Zeamiho veľkého herca...

Pohyb a jeho elementy, pohyb rozložený, pohyb spomalený, pohyb ako fragment, to všetko sa stáva novým výrazom herectva, ktoré začína vyjadrovať intimitu vnútorného sveta. Nie je to len ten artaudovský „pohyb dovnútra“, ale aj nový wilsonovský „spomalený pohyb“ ako výraz nového vnímania vnútorného sveta.

Spomalený pohyb

Spomalenie pohybu a jeho rozklad na fragmenty a prvky provokuje aj nové vnímanie. Pokusy o nový zážitok vnútornej reality, línie internej, smerujú k vizualizácii vnútorného sveta. Robert Wilson vynašiel novú podobu spontánnej obraznosti cez pohyb a tanec. Jeho automatické vedomie a snové reťazce ťažko súvisiacich

obrazov, ktoré sa vzpierajú artikulovaným významom a ich zachyteniu do slov, majú predovšetkým pôsobiť ako výzva pre vstup do tohto nového, intímneho vnútorného sveta, ktorý nepotrebuje interpretáciu, ani výklad významov slovami. „Medzi jednotlivými obrazmi je ambivalentný vzťah a medzi udalosťami často nemožno nájsť ani formálnu súvislosť,“ takto to zdôrazňuje J. Gajdoš v stati, kde nazval Wilsonovu tvorbu hypersurreálnym divadlom. Porovnáva a dokladá tu Wilsonove používanie pohybu a tanca ako stavebných elementov a prefabrikátov, ktoré sa ocitajú v jednotlivých inscenáciách v celých opakovaných blokoch, ale nielen preto, že ich Wilson cituje, ale aj preto, že Wilson nestojí o jednoznačné významy, jeho zámerné zahmlievanie významov smeruje aj k divákovi. Divák nestíha, jeho vnímanie sa namáhavo prispôsobuje novému obrazu, jeho rytmu a spomalenému tempu, ktoré je priamym vyzývateľom jeho predstavivosti.

Spomalený pohyb (slow motion), taký typický pre Wilsonov štýl, je nielen zámerným spomalením, ale je aj nezámernou detailizáciou, sústredením sa na prvok, na jeho detail, na zdobneninu vnímania, na bod a jeho pohyb v priestore. Slovenský teatroológ František Deák, žijúci od konca šesťdesiatych rokov v Kalifornii, kde je členom katedry Divadelného umenia a spolupracujúci od počiatku svojho pobytu v USA s TDR⁴², si všimol, že „spomalenie pohybu vytvára tenziu medzi rýchlosťou vnímania a rýchlosťou akcie“. ⁴³ Čas a priestor tu získavajú spolu s pohybom nové hodnoty. Všimol si, že práve súvislosti nám unikajú v extrémne spomalenom pohybe, čo je paradoxné. Pretože práve tie by sme mohli zachytiť v ich detailnosti, ale divák vníma predovšetkým „prebiehajúci čas“, tvrdí Deák.

Tento plynúci, prebiehajúci čas je však tiež zážitkom a na ňom stavia Wilsonov nový štýl. Pre Wilsona je „zhubný“ herecký tréning, herecké školenie, on ho odmieta už v počiatkoch svojej práce.⁴⁴ Hercov podľa neho učia len jeden typ „psychologickej hry“, ale jeho práve psychologizmus na scéne, podobne ako interpretácia, nezaujíma. Pretože Wilson chce, aby jeho divadlo, ktoré „je

42 TDR – *The Drama Review*, štvrťročník vychádzajúci v USA od roku 1955, editor Richard Schechner.

43 DEÁK, František. Robert Wilson. In: *TDR*, 2/1974, s. 71.

44 Podľa: FÉRAL, Josette. *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*. Vol. 2, *Le corps en scène*. Montréal : Lansman, 2001.

formalistické“ (Féral, 2001, s. 363), kládlo otázky, aj herec má klásť otázky, a nie interpretovať, on nemá hovoriť aké „veci sú“. Veď podľa neho „interpretácia je úlohou publika“ (Féral, 2001, s. 363).

Analytický pohyb

Ešte v tridsiatych rokoch 19. storočia sa pokúsil Étienne Decroux o definovanie analytického pohybu ako „mime pure“. Jeho počiatkové kooperatívne úsilie spolu s Ch. Dullinom smerovalo k „acteur total“, k totálnemu hercovi, ktorý ovládol svoje telo, jeho výraz a zručnosti spojené s všestrannosťou herca odvíjal od telesnosti hereckého výrazu. Slovo tela tu nebolo abstraktným pojmom.

Telo a telesnosť dostáva svoju podobu už v antike a neskôr v stredoveku. Celá línia ľudového divadla a pantomímy či tanca je zasvätená telesnosti. Ako v protiklade tu stojí deklamatívne literárne „vysoké“ umenie, ktoré sa odlišuje a chce odlišiť práve svojou antitelesnosťou. Svojou „ušľachtilosťou“ duchovného... Napokon už Diderot vyzýval herca, aby uctieval vznešenosť, aby sa utiekal k „vznešenému ideálu“...

„Hravé telo“ je v centre pozornosti predovšetkým ako objekt. Subjektom sa stáva až od chvíle, keď nielen recykluje a rozkladá dobre známu abecedu pohybu, ale začína s elementmi telesnosti pracovať najskôr ako s čistým výrazom (čistý mime) a neskôr ako s výrazom vnútorného sveta.

Martha Grahamová a Merce Cunningham sa usilovali predovšetkým o „viac voľnosti pre telo“. Gallotta to vyjadril ako hľadanie chvíle. „Vo svete obrazov, keď chce človek čosi urobiť, čo má byť hlboko autentické, musí sa vrátiť k tým najjednoduchším prvkom. Najjednoduchší prvok a zároveň aj najtajupľnejší je zas len ľudské telo.“⁴⁵ Samozrejmosťou vnímavosti a účinnosti tela bola vízia tela, ako ju vnímal Antonin Artaud, jeho mágia a mystika fyzického a konkrétneho ako rituálu a extázy.

Nielen telo a jeho hieroglyf a alchýmia tela, o ktorej hovorí otvorene a dôrazne, ale jeho tajomnosť. Jeho tajomnosť, ako o nej o polstoročie hovorí Eugenio Barba.

Artaud tvrdí, že telesnosť a konkrétnosť je vlastnou rečou javiska, ale dodáva aj to, že je nevyhnutné priestor naplniť.

45 ADOLPHE, J. M. *Nezvyčajná nákazlivosť pohybu*, 1993, prednáška FI.

Artaud – telo a jeho žiara

Mýtoman, akým Artaud bezpochyby bol, sa usiloval o prienik do mentálnych svetov svojho aj iných, preňho išlo o spútanie metafyzických síl a ich uvoľnenie zoči-voči divákovi. Zabudnutú účinnosť živých znakov a znamení dáva do pohybu. „Pre mňa je magickým to, čo sa získava v akcii.“⁴⁶

Hľadá, aby znovu našiel silu a zmysel. Písanie „tajomného“ v preklade transferového, prenosného a performatívneho, ako hovorí John L. Austin vo svojej teórii o performatívnom umení ako o „neumiestniteľnej sile“ (Grossman, 1996, s. 95), to je tým artaudovským či joyceovským písaním. Ani Lévi Strauss sa nijako nevzdialil Artaudovmu presvedčeniu, že písanie je činom, konaním, keď tvrdil, že magická sila a poetický diskurz sú si blízke svojou symbolickou účinnosťou mýtu.

V starých kultúrach Artaud neustále objavuje túto konajúcu poéziu, ktorej činy sú priamym účinkom mýtu.

O čine a činnej kultúre, o aktívnosti kultúrneho činu, jeho dynamike a účinnosti presvedča napokon najjasnejšie Grotowski vo svojom období „kultúry činnej“. Artaud sa neuskutočnil, ako sám zdôrazňuje vo svojom známom pesimistickom deziluzívnom výroku: „Je ne me suis pas réalisé.“⁴⁷ Nerealizoval som sa, to sú slová, ktoré mýtus Artaudovho pokusu o vymanenia európskeho divadla z náručia (a područia) literatúry a literárnosti len posilnili. Jeho uzaté úsilie o divadlo, kde „text, tak ako je napísaný, nie je vôbec nijakou autoritou, a *meteor en scène* – režisér, majster javiska, si ho môže slobodne meniť, ako potrebuje“⁴⁸, to sú stále aktuálne pokusy o nájdenie novej tváre divadla, kde telo slova a slovo tela zostáva tvorcom mágie (povedané s Craigom).

„Oživené obrazy“, do ktorých premieňa Artaud svoju víziu mýtu. Bol len vizionárom? To sa spytuje Jan Kopecký, keď po rokoch analýzy, vtedy ešte tabuizovaného diela (v celom svete za oponou, v tzv. východnom bloku). „Jediným miestom, kde sa podľa Artauda môže dnešný človek vo svete znetvorenom

46 Pozri GROSSMAN, E. Artaud le Mythoman. In: *Artaud / Joyce le corps et le texte*. Paris : Nathan, 1996.

47 KOPECKÝ, J. Antonin Artaud – pokus o interpretaci. In: *Divadlo*, roč. 16, 9/1965, s. 5. Citácia Artaudovho textu podľa *Oeuvres complètes* I, 8.

48 WELLWARTH, G. Antonin Artaud, věštec avantgardního divadla. Prel. A. Viková. In: *Divadlo*, 16, 9/1965, s. 41.

civilizáciou stretnúť s autentickým životom, je divadlo!“ – toto paradoxné tvrdenie patrí priamo k jeho zvolaniam „Mám jediné povolanie: znovu sa urobiť – „me refaire“, „... vytrhnúť svoj život z cudzích rúk.“⁴⁹ Mal pocit, že je len pozorovateľom, prizera sa, len asistuje... Táto silná túžba po „uskutočnení sa“, seberealizácii či sebaoprotvrdení je ešte nástojčivejšia v zrkadle konvencií, ktoré sa mu javili ako deformácie a lži.

Grotowski o Artaudovi

„Artaudov paradox spočíva v tom, že ho nemožno napodobniť ani realizovať jeho návrhy. Znamená to, že nemal pravdu? Nie. Skôr usudzujem, že ju mal v mnohých bodoch a v nadpriemernej miere. Je však možné realizovať Nostradamove predpovede? Predpokladajme, že sa napĺňajú. Ibaže sa o tom vie vždy až post faktum, až keď sa vec uskutoční, pretože Nostradamus rovnako ako Artaud po sebe nezanechal nijakú konkrétnu techniku, nijakú prístupovú cestu, žiadnu metódu. Zanechal vízie, metafory.“⁵⁰

Grotowski zanecháva svedectvo, ktoré z Artauda robí len vizionára, sám je veľkou autoritou a autorom metódy, ale Artaudovi podľa neho nepatrí právo na priamy vplyv. Paradox tvrdení v porovnaní autorít si všimol aj Jan Kopecký, keď kladie výrok Grotowského do kontrastu s výrokom Barraultovým. J. L. Barrault na rozdiel od Grotowského bol Artaudovým súčasníkom. „Najhlbšie poučenie, ktoré som si vzal od Artauda, sa dotýka spôsobu dýchania, funkcie chrčtice, týka sa aj gesta, pretože to všetko má svoj zdroj v prirodzenej ľudskej konštitúcii. Zo živého tvora, akým človek je, vychádza totiž zázračný úkaz, akým je myslenie a imaginácia. Vždy ma uchvacovali Artaudove rady, dotýkajúce sa môjho hereckého povolania – alchymie ľudského tela, vzťahov medzi mnou a vonkajším svetom a mechaniky ľudských orgánov.“⁵¹

Toto svedectvo herca a míma Barraulta, ktorý hral v Paríži prvú mímódramu

49 KOPECKÝ, Jan. Byl Antonin Artaud jenom vizionář? In: *Svět a divadlo*, 5/1991, s. 51. Citácia Artaudovho textu podľa *Oeuvres complètes* I, 89.

50 GROTOWSKI, J. Nebyl zcela sám sebou. Prel. L. Furgyková. In: *Divadlo*, 18, 6/1967, s. 15-18.

51 Antonin Artaud: *L'homme et son message*. Ed. Marc de Smedt. In: *Planète plus*, 20, 1971, s. 20.

(*Okolo matky*) v roku 1935, žiaka E. Decrouxa, autora analytiky ľudského gesta a pohybu pod menom čistý mime, je otvoreným súhlasom s účinnosťou telesného gesta, tak ako ho pochopil Artaud, ten ktorý prijal aj takú výstrednosť, akou bola mímodrâma v tridsiatych rokoch v Paríži.

Gesto

Sila gesta a jeho dynamika sa stala určujúcou pre premenu vzťahu herca k telu. Analytický vzťah k telesnému pohybu, ktorý zakotvil do svojho prístupu k telesnému výrazu E. Decroux, určil novú dimenziu herca, ktorý stavia na geste. Gesto podľa P. Pavisa je: „Telesným pohybom, dobrovoľným a riadeným hercom/tanečníkom. Zväčša sa u herca používa v závislosti od hovoreného textu alebo autonómne.“ K tomuto najvšeobecnejšiemu dodáva: „... že gesto je výraz, ale aj produkcia, a napokon vnútorný výraz telesnosti, či výraz vonkajškového systému...“

Slovenské divadlo vo výraze gesta

Slovenské divadlo alebo Kam s tradičným herectvom a jeho rutinou?

Slovenské divadlo ešte neobjavilo v plnej intenzite silu neverbality. Niektorí z mladých režisérov sa orientujú na formálne hľadania, povyšujú estetizmus a formálne prvky a vízie nad zaužívané klišé a rutinu, ale dosiaľ sú ich hľadania len pokusmi a omylmi. Predovšetkým preto, že sa musia „uskutočniť“ najskôr na poli hľadania svojho sebayjadrenia.

Záťaž tradičných prístupov len spomalene vyhadzujú zo stúpajúcej vzducholóde, aby sa napokon nevzniesla a neuletela realite... Psychologizmus a jeho tvorba postavy v súradniciach reálneho, konkrétneho a logického je pozemskou príťažlivosťou ... Ešte sme neprekročili prah viacdimenzionálneho vnímania, ani celistvosti a mnohoznačnosti súvislostí.

Už Ján Jamnický sa pokúsil o prielom do nových dimenzií ešte v štyridsiatych rokoch 20. storočia, ale jeho cesta zostala neschodnou na niekoľko desaťročí. Nie preto, ako dobre vieme, že by sa Jamnický v ceste zmýlil alebo že by vykročil

nesprávnym smerom, naopak, práve preto, že vytušil smer, ktorý otváral nové dimenzie nielen herca, ale vnímania sveta a reality.

Jamnického vnímanie herca otvorilo nové dimenzie divadla. Na jednej strane si uvedomil naplno telo slova: poézia, poetickosť, transcendentálne slova a jeho mysticizmus mu boli blízke, ale na druhej strane akcia, telo ako znak, hierarchia znakov ako divadelnosť a metafora scénickej situácie, to všetko otvára ešte v štyridsiatych rokoch nový rozmer slovenského herectva.

Osolsobého divadelná typológia situácií zachytáva všetko, čo divadlo ponúka ako vzťah vyjavovaný na javisku. Teda to známe Brookovo „zviditeľňovanie neviditeľného“. Ale predovšetkým to orientálne zviditeľňovanie, nazeranie na svet a seba vnútorným zrakom...

Ak sa slovenské divadlo a jeho herecké umenie možno najintenzívnejšie vyvíjalo v prudkých skokoch, bolo to aj preto, že vývin divadla v Európe rýchlo predstihol kultúrny vývin krajiny a vedúce osobnosti divadelného umenia o to rýchlejšie získavali a osvojovali si poznatky aj zručnosti divadelných európskych kultúr. Navyše v zhode s trendom Európy sa niektorí z nich rýchlo orientovali aj v mimoeurópskych vplyvoch (Jamnický).

Zrušenie „poriadku“

Nášlapná mína nepravidielosti sa dostala do činoherného herectva v šesťdesiatych rokoch definitívne. Už aj v predchádzajúcich obdobiach sa zjavovali typy, ktoré svojou výraznosťou a nevyjadriteľnosťou ich hráň narúšali harmonické úsilie zakladateľov (Kroner, Figura) a ich úsilie o harmonický a logický vývin.

Ak prvou požiadavkou Jána Borodáča bol herec statný, vysoký, zvučného hlasu, požiadavkou druhej „vlny“ sa stal herec výrazného typu a neopakovateľného osobnostného výrazu, herec osobného fluida, ktorým nemala byť v prvom rade fyzická krása, ale neopakovateľnosť, originalita výrazu.

„Estetika škaredosti“, ktorá sa stala koncom šesťdesiatych rokov postrachom zideologizovanej spoločnosti, akoby práve „škaredosť“ mohla nabúrať „krajšie zajtrajšky“ a svetlú budúcnosť komunizmu. Ale pri sústredenejšom pohľade na krásu a škaredosť je nepochybné, že uhladenosť a súmernosť štandardnej krásy predpokladá aj logiku a istý druh „poslušnosti“ tvarov, kým v škaredosti a jej

tvorovej anarchii, nesúlade a nepokoji môžeme tušiť tie nebezpečné sklony k neposlušnosti a revolte (tvarov aj myšlienok).

Estetika škaredosti sa stala nočnou morou ideologickej ortodoxnosti a fanatickej dogmatickosti. Akoby práve ona mohla nabúrať tzv. „pevnú jednotu“, teda predstieranú ideologickú súdržnosť.

Divadlo na korze, kde herecké typy a ich odlišnosť boli základným predpokladom „súhry v rozmanitosti“, súhry, ktorá sa zakladala na vnútornom porozumení, sa dostalo do centra pozornosti. A to hneď z dvoch dôvodov:

1. pretože vzniklo spontánne zo súhry názorov a postojov, ako aj umeleckých vyznaní;
2. pretože presadzovalo nezvyčajnosť a originalitu navzdory požadovanej priemernosti, teda obyčajnosti, či zvyčajnosti.

Z toho vychádza, že celkom prirodzene sa ocitlo v situácii, keď trčalo z davu.

Emócie alebo spontánna citovosť

Slovenské herectvo sa všeobecne označuje za spontánne, temperamentné a uvoľnené. Predovšetkým takto jeho charakteristiky vychádzajú vo vzťahu k herectvu českému, ktoré od éry civilizizmu vyznáva striedme a analyzujúce postoje, vecnosť a jasnú, ale neemocionálnu odpoveď na skutočnosť.

Ak môžeme označiť aj predstavenie ako „organizmus na evokovanie zážitkov“, či už temných (Polák) alebo jasných (Nvota), potom sa nám možnosť rekonštrukcie či reportáže tohto zážitku núka, ako hovorí Patrice Pavis, v podobe analýzy. V prípade reportáže, ak ju spolu sním prirovnáme k športovej reportáži k „zážitku fyzickej prítomnosti“, ale v prípade rekonštrukcie k skúmaniu, a to k skúmaniu správania. Správanie a jeho skúmanie sa stáva objektom spolu s hercom.

Už som tu pripomenula dvoch, zo slovenských režisérov, dvoch z jedného hracieho poľa, zo scény Astorky v tom istom čase a priestore, dva odlišné, a predsa čímsi príbuzné postoje k hercovmu správaniu.

Prvým spríbuzneným postojom je po prvé miera slobody hereckej kreácie – jeho výrazu, po druhé úsilie o podnecovanie tvorivosti.

Dnes sa postmoderné vplyvy v divadle týkajú a dotýkajú či už na vedomej alebo podvedomej úrovni generácií predchádzajúcich aj súčasných. Logika realizmu

a jeho orientovanosť na poriadok už dávno neplatí. Ak je postmoderna „odpoveďou na šesťdesiate roky“⁵², na rozdiel od realizmu, ktorý ako súčasť „jednoty a kontinuity“, poriadku štýlu a usporiadanosti tvaru prudko protirečil moderne a jej zachytávaniu chaosu do odlišnosti podôb, moderna poriadok neprijímala, stavala všetko do kontrastov a juxtapozícií, z koláže a montáže prudkými strihmi robila novú realitu mnohosti. Diskontinuita, záhadnosť a alogika sa spolu s náhodou dostali do centra pozornosti. Pokusy o jednotu u Artauda boli pokusy o jednotu esencie, o sústredenie obradu do centra, pokúšal sa dotknúť fundamentálnych a bazálnych vrstiev, o to mu išlo predovšetkým. Zatiaľ čo Grotowskému išlo v hľadaní autenticity o dotyk s transcendentálnom v askéze hľadania jednoduchosť a duchovnosti. Jeho oslobodenie od fyzického tela znamenalo paradoxne telo skrotiť, a tým oslobodiť, alebo, naopak, oslobodené telo krotiť v askéze sebaobetovania, spálenia.

Nulový bod divadla, tak ako ho pochopil Kantor, znamenal pre herca, naopak, odvrhnutie oslobodeného a autentického tela. V umení existujú hranice, ktoré oddeľujú témy hodné umeleckého stvárnenia od ich náprotivkov; kedysi sa pod nulou (ak myslíme na Kantorov rozkmit umenia nad nulou a pod nulou) nachádzali aj niektoré ľudské typy, bolo napríklad nevhodné maľovať sedliakov, krajinu, pretože to bolo „pod umeleckú dôstojnosť“, neskôr sa podobnej nepriazni tešilo zátišie...“⁵³

Slovo

Text sa čoskoro dostal do situácie štvanca. Pokladal sa za vrstvu, ktorá pomáha udržiavať konvencionalizované a tradičné v divadle a „bráni preniknúť k podstate“.⁵⁴ V nulovom divadle sa mal text konfrontovať. Atmosféra „šoku a škandálu“ bola prvotnou esenciou. Ne-forma, o ktorej hovoril v nulovom divadle Kantor, bola aj ne-dokonalosťou a ne-estetikou. Efemérnosť a jednoduchosť „samého života“ sa stala cieľovou požiadavkou. Nejednoznačnosť takejto efemérnosti prišla aj nový vzťah k textu a slovu.

52 Pozri Todd Gitlin. In: GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*. Brno : Větrné mlýny, 2001.

53 Pozri Od happeningu k divadlu smrti. In: *Světové divadlo*, 2/1981.

54 GAJDOŠ, J. *Postmoderné podoby divadla*, s. 19.

Slovo a jeho mágia sa nestalo len zaklínadlom a poéziou, cez ktorú možno preniknúť do nových vrstiev reality, ale aj telom hypnotizmu, ktorému hovoríme mystika a mýtus. „Dialóg – vec písaná a hovorená – nepatrí svojou špecifickosťou javisku, ale patrí knihám... Tvrším, že javisko je fyzické a konkrétne, ktoré si žiada vyplnenie (či naplnenie?). Chce prehovoriť vlastnou, konkrétnou rečou. „Ja tvrdím,“ hovorí Artaud, „že touto rečou, týmto konkrétnym jazykom je jazyk určený zmyslom. Je nezávislý od hovorenej reči, musí predovšetkým nasycovať zmysly. Tvrším, že jestvuje poézia, ktorá je poéziou pre zmysly rovnako, ako existuje poézia, ktorá je len pre slová a jazyk. Ale tento konkrétny a fyzický jazyk, ktorý navrhujem divadlu prinavrátiť je skutočne divadelným iba vtedy, a do tej miery, v akej sa obsahy ktoré vyjadruje, vymykajú artikulovanej reči.“⁵⁵ Toto vymknutie sa artikulovanej reči je príznačné pre divadlo mágie a akcie. Rituál nie je verbálnym činom, je repetitívnou akciou umocňujúcou a transcendujúcou v priestore.

Potom je priamym protirečením napodobňovania, imitácie, tu už mimezis stráca definitívne dych, jej pôda je vratká a nemá kam šíriť neistú existenciu reprezentácie imitovaním. „Nie je najnaivnejšou podobou reprezentácie mimezis?“⁵⁶ sputuje sa J. Derrida v eseji o hraniciach reprezentácie.

Grotowského *arrière-étre* napĺňalo celostný akt, v ktorom sa v postave mučeníka spojil prežitok radosti, jasný prežitok s čímsi temným, čo vybudilo skutočnú modlitbu tela – ako nám ju Grotowski predstavil cez Cieslaka vo *Vytrvalom princovi* či v *Temnom (Apocalypsis cum figuris)*.

K fyzickým akciám, ktoré sa stali aj pre Grotowského inšpiratívnymi – vo fyzických cvičeniach pristupoval Stanislavskij ako k čomusi fundamentálnemu. Najpodstatnejšie na nich boli preňho tri momenty: impulzy, organicita a asociácie. Práve cez tieto tri momenty objasňuje vzťah Grotowského a Stanislavského k hercovi v knihe J. Féral *Virginie Magnat*, keď hovorí: „Aby sme objasnili filiacie medzi Stanislavským a Grotowským, musíme objasniť to, ako artikulujú svoj vzťah k trom fundamentálnym prvkom fyzických cvičení.“⁵⁷

55 ARTAUD, Antonin.: *Oeuvres complètes I. – XVIII., 1960 – 1985.* IV., s. 44-45.

56 DERRIDA, Jacques. Divadlo krutosti a hranice reprezentace. Prel. M. Petříček jr. In: *Myšlení o divadle II.* Praha: Herrmann a synové, 1993, s. 121.

57 Podľa Virginie Magnat. In: *Les Chemins de l'Acteur. Former pour jouer.* Ed. Josette Féral, Montréal : Québec Amérique, 2001, s. 206.

Obidvaja boli presvedčení o organicite hereckej práce. Organický akt však herec dosiahne len vďaka ovládnutiu techniky, na ktorú „niet návodov“. Technika, ktorú prináša Divadlo Laboratórium sa uplatňovala celé roky, a to deň čo deň. „Predpokladom všetkých cvičení bola pritom skúsenosť, že sa nesmie zasahovať do organického správania ľudského tela herca a je potrebné len odstraňovať prekážky, aby mohlo dôjsť k bezprostrednejšiemu, spontánnejšiemu výrazu vnútorného impulzu.“⁵⁸

Kým Stanislavskij trval na hlbinnosti prežitku a organicite spätej na hlbinej motivácii, Grotowski chápal organickosť pohybu nielen vo vzťahu k hlbinej motivácii, ale v chápaní duchovnosti tela a k hlbinnosti tejto motivácie, ktorá určuje telesnú organicitu. Toto myslíace, pripravené, spontánne telo vydávalo svoju duchovnú asociatívnosť.

E. Barba upozornil na preexpressivitu tela, na hercovu prvotnú výrazovosť, ktorá je založená na jeho spontánnom výraze.

„Na Západe súvislá tradícia a tendencia k realizmu, či skôr naturalizmu a príklon väčšmi k psychologickému než fyzickému správaniu a konaniu zničili postupne dedičstvo pravidiel, ktoré určovali správanie účinkujúcich na javisku. Takéto pravidlá celkom určite jestvovali v európskom divadle v čase najväčšieho rozkvetu *commedie dell'arte*, avšak ich dedičstvo sa vytratilo. Je charakteristické, že priama divadelná výučba, či už na Západe alebo na Východe, nedostala nikdy písomnú podobu.“⁵⁹

Tradícia *commedie dell'arte* je dodnes tradíciou fyzického a konkrétneho divadla a je navyše úzko spätá s princípom improvizácie, ktorý spontaneitu bytia na scéne ešte podčiarkuje. Predexpressivita, o ktorej Barba obsírne hovorí, je vlastne scénický bios, teda bytie na scéne, telo v pohotovosti, „život pripravený na to, aby bol transformovaný do presných akcií a reakcií“.⁶⁰

58 HYVNAR, J. – DVOŘÁK, J. *Herec v moderním divadle : vize, metody a techniky herectví 20. století*. Praha : Pražská scéna, 2000, s. 246.

59 Podľa Eugenia Barbu. In: HYVNAR, J. – DVOŘÁK, J. *Herec v moderním divadle : vize, metody a techniky herectví 20. století*, s. 178.

60 HYVNAR, J. – DVOŘÁK, J. *Herec v moderním divadle : vize, metody a techniky herectví 20. století*, s. 179.

Ak je zásadou herca NÓ, že „musí zostať v stave fikcie“⁶¹, je to preto, že práve tento herec dokáže zahrať aj svoju vlastnú neprítomnosť.

S tým všetkým súvisí aj podoba inscenácie – reprezentácie scénického aktu. Reprezentácia – kľúčový termín modernej teatrologie prináša so sebou množstvo protirečení. Na jednej strane textové podložie, odrazový mostík textovosti – vo francúzskych súvislostiach, ale aj jej nadväznosť na časopriestorové konotácie. Ako Performance – akciu – súvislosť čisto scénickú, časopriestorovú, akčnú, zmyslovú, telesnú a konkrétnu, ako by dodal Artaud a spolu s ním Richard Schechner, otec teórie performaancie.

Slovenské herectvo dlho váhalo nad touto podobou inscenácie – spontánneho aktu. Liplo neustále na jasne štruktúrovanej logike inscenačného diela, kde miesto textu bolo určené presne ako východisko a pevný bod.

„Vynikajúca herecká generácia odchovaná Jamnickým kultivovala svoje umenie okrem iného aj na veršovanej dráme, v nej menovite aj zvládaním alexandrínu,“ zdôrazňuje J. Jaborník v štúdiu Etika a estetika J. Jamnického.⁶²

Francúzska kultúra a jej dedičstvo – dokonalosť deklamácie, poézia javiska, verš ako doména javiska, to všetko ovplyvnilo aj slovenské činoherné divadlo „okrem iného“, ako zdôrazňuje Jaborník. To „iné“ bol aj vplyv českej avantgardy a jej barda E. F. Buriana. Dotyk s poéziou a jej autonómnou podobou má na svedomí práve Jamnický. „Vlastný autonómny materiál poézie sa na slovenskom javisku stáva predmetom divadelného stvárnenia,“ píše Jaborník v súvislosti s Jamnického réžiou Poničanovej básnickej tvorby (*Štyria*, 1942).

Ale nielen poézia, či verš alexandrínu (*Hernani*), aj orientálne inšpirácie boli Jamnického doménou aj vo vzťahu k hereckým kreáciám.

Jamnického herci čoskoro pochopili, že dokonalá javisková reč sa spája s pochopením priestoru a času javiska, veď atribúty oheň, voda, zem a vzduch, teda štyri živly, tak ako nám ich koncom 80. rokov pripomína v inscenácii staroindického eposu *Máhabhárata* Peter Brook, predostiera v štyridsiatych rokoch Jamnický v inscenácii *Štyroch*.

61 HYVNAR, J. – DVOŘÁK, J. *Herec v moderním divadle : vize, metody a techniky herectví 20. století*, s. 181.

62 JABORNÍK, Ján. Etika a estetika J. Jamnického. In: *Divadlo v medzičase*, 1/2000, s. 19.

Dôraz na javiskovú reč a dokonalosť hereckého výrazu vyjadrenú textom v prvých desaťročiach po vzniku SND patril k samozrejmostiam práce režiséra Jamnického. Herci ako Mikuláš Huba a neskôr Viliam Záborský sa stali majstrami práve tohto javiskového výrazu.

Slovenské divadelné umenie, špecificky slovenské herectvo, sa vyvíja už od počiatkov v ostrých strihoch a vo veľkých skokoch. Vo vývine možno skok predstavuje revolúciu, ale v slovenskom divadle to boli zákonité, evolučné skoky, ktoré utvárali modernú podobu slovenského divadla spočiatku práve najvýraznejšie cez herecké osobnosti.

Režiséri typu Jána Jamnického majú nedoceneniteľný a zatiaľ aj nedocenený vplyv na urýchlenie aj podobu vývinu. Teatrológ Ján Jaborník upozornil na mnohé z bazálnych momentov, je to práve on, kto Jamnického prístupy v tvorbe presunul nanovo do centra pozornosti (habilitačná prednáška, zborníky o Jamnickom). Aj preto krátka divadelná kariéra práve tohto režiséra, ktorý vniesol európske hodnoty v súlade s orientálnymi zásadami do epicentra divadla, má aj dnes taký význam. Spätný pohľad nás presvedča o tom, že bez neho by sa vývin pohol odlišne.

Realistický predobraz v slovenskom herectve je priamo spätý s metódou Stanislavského. Princíp identifikácie a psychologická charakterizácia, to sú momenty, ktoré určujú prvé desaťročia. Odlišné princípy sú len klinom vrazeným do tohto prúdu.

Uctievanie formy a jej zákonitostí, vnímanie kompozičných princípov vpadá do prúdu realizmu ako vedomie odlišnosti. Ale toto vedomie odlišnosti predsa bolo prítomné neustále. Predstieranie jednoznačnosti a nespochybňovanie hodnôt bolo v povojnovom vývine len mimikry, ochranné sfarbenie umožňujúce prežiť, ktoré dalo vzniknúť odlišnosti spontánne, vnútorne podmienenej.

Borodáčovský realizmus uzemnil a sprízemnil aristotelovský princíp mimezis na jednoduché napodobňovanie, na imitáciu, ktorá nesiahala ďalej ako po lineárne napodobňovanie. A predsa to boli základy, na ktorých bolo možné stavať. Postavil základy scénického umenia, dokázal objavovať herecké osobnosti a dať im javiskový priestor, v tom a v spolupráci s herecky jasnozrivým Bagarom bol jeho prínos nezanedbateľný.

Už štyridsiate roky priniesli rozrôznenie zorných uhlov. Jamnického výni-
močná osobnosť a Budského cieľavedomé úsilie.

Šesťdesite roky sa skokom dostali do víru svetových trendov. O Jamnickom
hovorí ako o „jedinom svojom učiteľovi réžie“ Vladimír Strnisko takto: „Spoznal
som tohto vzácného človeka, ktorý už rezignoval na tvorbu, ale nerezignoval
na interpretáciu sveta okolo seba. Boli to sokratovské rozhovory, plné múdrosti
a osobného čara, súčasne však aj seansy veľkého herca života... mága, ktorému
ostala len táto forma seba projekcie. Každé stretnutie bolo umeleckým artefak-
tom. Hereckým výkonom.“⁶³

Aj šesťdesiate roky sa obracajú do Čiech, k českému divadlu. Strnisko sa hlási
k Burianovi, Grossmanovi a Krejčovi. „Emil František Burian, Radok a Krejča
vytvorili v tých rokoch tri podoby divadla. Každý z nich inak videl svet okolo,
inak vnímal svoj zástoj, ba poslanie v divadle,“ zdôrazňuje (Strnisko, s. 73).

Nie je teda náhoda, že práve on patril k zakladateľom prvého nezávislého di-
vadla, ktoré vzišlo zdola, z vôle jeho tvorcov, z vôle teamu divadelníkov so spo-
ločným zorným uhlom na skutočnosť a spoločnými cieľmi – Divadla na korze.
Práve toto divadlo bolo už ďalším z pokusov o založenie divadla. „Náš spoločný
názor na základné veci bol už dosť jasný,“ zdôrazňuje Strnisko. „Mali sme presnú
predstavu hereckého štýlu a základný vzťah režisér – herec sa odvíjal z tohto ná-
zoru. Pri prvej inscenácii – Beckettovom *Čakaní na Godota* – ktorú sme režirovali
spolu s Milanom Lasicom, bola práca s hercom dominantná, išlo o to, aby sme
prerazili bariéru žánrového herectva“ (Strnisko, s. 77).

Nie náhodou spomína práve tento režisér bariéru, ktorú chceli „preraziť“. A na-
pokon sa im to podarilo.

Nenávideli „hru na divadlo“, ako ďalej dokladá, ich požiadavkou bolo, že „he-
recký prejav sa musí zbaviť narcizmu a exhibície, deklamácie a – vtedy do detailu
kánonzovanej ochotnícko-profesionálnej dikcie, aká sa pestovala v našom diva-
dle“ (Strnisko, s. 77). Strnisko takto vyjadril svoj postoj k potrebe zmeniť nielen
prístupy, ale predovšetkým obsahy nového herectva, ktoré hľadali a napokon, že

63 STRNISKO, Vladimír. Režisér a herec. In: *Šesť prednášok o divadle. Zborník habilitačných
prác VŠMU v Bratislave 1991-1992*. Zostavil Ján Jaborník. Bratislava : Koordinačná rada pre
vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992, s. 76.

musí nájsť svoj pravý výraz. Ošúchanú konvenciu chcel vymeniť za neošúchanú autenticitu. Herca ochotnícko-profesionálnej dikcie za herca kontrapunťov groteskného realizmu, povedané s Pietorom.⁶⁴

Už vtedy vnímali súvislosti absurdnej drámy ako existenciálne súvislosti svojej každodennosti, nechceli príbehy Becketta, Ionesca, či Kafku vnímať ako abstraktnú vyviazanosť z každodennosti, ako „rýdzo intelektuálnu a filozofickú záležitosť“. „Predstava štylizovaného statického divadla s mechanickými pohybmi, nemotivovanou dikciou, plnou schválností a tajupľnej záhady nás privádza k smiechu“ (Strnisko, s. 77).

Strnisko bol zástancom vecného zdôvodňovania každého motívu, každej situácie. Napokon dodnes je analýza motívov a situácii jeho doménou. Proces prípravy inscenácie a jeho skonkrétnovanie, zvecňovanie patrí k sile jeho metódy práce s hercom. Strniskov herec vždy veľmi presne vie čo, ako a o čom hrá. Táto, v tom čase výnimočná situácia, poznamenáva herecké kvality slovenského herectva v niekoľkých rovinách:

Herectvo sa stalo komponovaným umením. Umením totálneho vstúpenia do všetkých rovín, a to cez prizmu nadhľadu ako smiechu, humoru a viacrozmernej komunikácie s divákom.

Herec je adresný, konkrétny, ale aj fyzický. Pripomeňme si Mariána Labudu ako Podkolesina v *Ženbe*. Ráno sa prebúdz a v naturalistickom prevaľovaní sa na posteli, sledujeme aj detail jeho ruky tápajúci v okolí postele, kde sa jeho ruka vnorí najskôr do plného nočníka, aby napokon pristala vo fľaši s uhorkami a pomohla svojmu pánovi prekonať rannú nevoľnosť sústom kyslej uhorky... Divák sleduje Labudovu etudu ako esenciálnu detektívku, ktorej pointa nie je len výrazom prístupu k textu.

Text síce má postavenie trampolíny, od neho sa všetko odvíja a ním sa všetko sčeluje, ale fyzickosť a konkrétnosť, ktorým je herectvo presýtené má svoje korene už niekde u Jamnického ktorého herec najskôr koná, až potom sa vyjadruje cez slovo.

Spríbuzenosť akcie a scény sa stala v Divadle na korze samozrejmosťou aj v takom textepealovom divadle, akým bolo Divadlo L+S...

64 Pozri kap. Herectvo staré a nové podľa Pietora.

Textové podložie, ktorému P. Pavis hovorí „okruh konkretizácie“, v súvislosti s fikcionalizáciou, ktorú ponúka scéna, v jej priestore ju uskutočňujú herci a v súvislosti s ňou v duchu Ingardena či Mukařovského možno hovoriť len o procese scénickej konkretizácie. . . ,⁶⁵ sa tu prejavuje v jasne vyžarujúcich výrazoch.

Potenciou textu je jeho schopnosť ponúknuť dobrú príležitosť na „interpretáciu“, skutočne dobrou réžiou je intímna transformácia, bod po bode, ktorý sa rozvíja do svojho okolia. Text sa stáva reprezentáciou a pokračuje smerujúc k potencii, ktorá je vždy jeho implicitnou súčasťou, a teda skrytou potencialitou aktualizovanou spôsobom, ktorý si nemožno nevšimnúť.⁶⁶

Slovo ako telo drámy, ako ho nazval Craig, a ako ho aj využíval v mene autonómneho umeleckého diela, akým inscenácia preňho už od prvých desaťročí minulého storočia bola, zaujalo svoju pozíciu vyzývateľa nových súvislostí. Tieto kontexty obnovili dynamiku akútnych významov akcie a slova v priamom kontakte situácie.

Priamy kontakt Akcie, Gesta a Slova sa stal samozrejmosťou výrazu Divadla na korze, kde sa herci priamo vyjadrovali neverbalitou ako spontánnou kvalitou svojho oslobodeného herectva.

Kvality neverbality a jej účinnosť si uvedomoval naplno Jamnický, ale neskôr do istej miery aj Budský a v intenciách spontánnej prírodnosti aj K. L. Zachar, ktorého folklórne východiská sú priamo napojené na znaky a symboly, ale aj tzv. prirodzenosť ľudového divadla. „Najmä v réžiách K. L. Zachara sa rozvinul tento typ ľudovej inšpirácie,“ zdôrazňuje M. Mistrík v publikácii *Slovenské divadlo v 20. storočí*, v kapitole Herectvo v 20. storočí.⁶⁷

Zachar však túto ľudovú štylizáciu využíval od začiatku v jej esenciálnej kvalite. Nechápal len jej folklórne podložie, ale pochopil dôsledne jej metaforické a symbolické šírenie významov. Napojil sa na vnútorné významy, na ich vnútorný duchovný život, na harmonické kompozície, ktoré využívali spontánne to, čo ideológia umelo implantovala do agitiek, vnútornú harmóniu a z nej vyplývajúci optimizmus, u Zachara išlo o znútornený pocit skutočnosti dávanú navonok

65 PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : DÚ, 2004. s. 354.

66 HORNBY, R. 1977. In: PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : DU, 2004. S. 413.

67 MISTRÍK, M. – DEÁKOVÁ, J. – BARÁK, J. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Kap. Herectvo v 20. storočí. Bratislava : Veda, 1999, s. 265.

ako harmóniu krásna. Trochu priveľmi patetické, archaické a zdanlivo napodobňujúce umelé kvety neskutočnej reality. Práve preto, že skutočná realita bola plná klamstva, predstierania a vnútorných konfliktov zastieraných vonkajškovou kváziharmóniou gýčových hesiel optimizmu. Tento protiklad agitkového optimizmu a vnútornej harmónie a z nej plynúcej vonkajšej poetickej krásy bol v tom čase až neznesiteľne nesúladný. Aj preto Zachar upadol neprávom do nemilosti novej generácie. Jeho zdanlivo archaické hodnoty odmietali priam programovo, cítili ich ako nepravé a predstierané, akým bol predstieraný akýkoľvek optimizmus v spore s bezútešnou pokryteckou realitou.

Zachar roztancoval herca, naučil ho ornamentom, ktoré sa rozprestrelí po javisku. Akoby sa ponoril do odlišnej, odcudzenej reality, ktorá si svoj snový život utkala z inej látky, než bola skutočnosť plná rozporov.

Spevná intonácia, koketné dievčenské erotické chichúňanie, veľké oblé gesto, švitorenie, pobiehanie a vlastný tanec, krepčenie, spevy, výšivky a rekvizity z minulých storočí, ale vzaté spod vitrín múzeí, ich napodobeniny neošľahané skutočnosťou a neobchytané. Čistota. Hra na čistotu a nevinnosť. Aj kruté hry Tajovského vyznievali ako hra na krutosť. A predsa u Zachara nešlo o nijaké predstieranie. Bola to jeho hlboká viera v skutočnosť poézie, v jej autonómny život čistého gesta, bielej výšivky na bielom podklade.

Otváranie sveta novej dimenzie cez zmyslové a mimozmyslové vnímanie.

Totálne divadlo vnímané cez prvky folklórnej obraznosti a poézie.

Cez folklór ako reč znakov a symbolov, metafor nevšednosti zakuklený do slávnostných kostýmov, do krojovanej ortodoxie ľudovosti. Slávnosť vydávaná za všednosť (*Rok na dedine*). Ale tentoraz v mene zdivadelnenia divadla. Zacharove úsilie zdivadelňovať napokon vyústili do romantického gesta znevšedenia. Slávnosť a idealizovaná krása sa stali jeho doménou.

GESTO – ako telesný pohyb riadený hercom, sa „zväčša používa v závislosti od textu alebo autonómne“, tvrdí Pavis.

Gesto vo folklórnom šate sa preoblieklo do znakového jazyka. Zachar ho premietol do výtvarnej skratky. Aj keď opúšťal folklór v jeho primárnom význame, zostával stále v poli vizualizácie.

Jamnický obliekal herca do poetického gesta, do jazyka metafor, ktoré si svoj

priestor vytvárajú ako tvar celku, ako vizualizáciu vnútorného, duchovného sveta.

Budský prioritne etabloval interpretačné herectvo a prioritu dramatického textu povýšil na hybnú silu inscenácie. Založil silný smer interpretačného divadla a rozvinul interpretáciu dramatických predlôh do podoby, ktorú neskôr, hoci mnohokrát aj v popieraní, podčiarkli ďalší režiséri.

Najsilnejšie Strnisko a Vajdička. Vo vzťahu k textu boli spríbuznení. Ich dôslednosť v práci nad textom ich viedla aj k novým prístupom k hercovi a jeho možnostiam interpretovať. Nešlo im už len o to „čo“, ale „ako“.

Vajdička na margo interperetácie píše: „Ak herec prijme rolu, pristúpi zároveň na dohovor, že všetky veci, ktoré slúžia ako náhrada skutočnosti (rekvizity, kostým, maska, kulisy – krásne ruské slovo butataforija) nadobudnú prispesím jeho tvorivého potenciálu inú, možno povedať reálnu hodnotu.“⁶⁸

Otváranie

Otvorené dielo Umberta Eca nás už v šesťdesiatych rokoch nechalo nahliadnuť do procesu utvárania interpretácie, ktorú o pár desiatok rokov neskôr rozširuje až do nadinterpretácie. Do novej dimenzie „dokončovania diela“.

Jeho základná požiadavka aktívneho procesu utvárania diela je jeho „dokončovanie“. Podľa neho autor ponúka svoje dielo na dokončenie hoci „nevie presne akým spôsobom bude dokončené, ale vie, že aj dokončené bude vždy jeho dielom“.⁶⁹

Eco vedel, že toto dokončovanie je akýmsi utváraním formy, scelistvovaním diela, preto zdôrazňuje, že na konci „interpretačného dialógu sa konkretizuje forma, ktorá je jeho formou, aj keď bude organizovaná nejakým odlišným spôsobom, ktorú nemohol dokonale a dôsledne predvídať“. Tento liberálny spôsob akým ponúka dielo na dotvorenie interpretáciou je v tom čase unikátnym vyjadrením otvorenosti voči performatívnym umeniam, ktoré si otvorené dielo dôsledne osvojili a stotožnili sa s ním bez toho, aby sa na Eca (v tom čase uzavretého do semiologických úvah) odvolávali bezprostredne.

U. Eco si uvedomuje, že umelec ponúka dielo, ktorého možnosti „sám navrhol“

68 VAJDIČKA, Lubomír. *Priestor, význam, Interpretácia*. Bratislava : Tália press, 1996, s. 84.

69 Otvorené dielo Umberta Eca. In: *Svetová literatúra*. 5/1968, s.166.

a dodáva možnosti „racionálne organizované, orientované a nadané organickými požiadavkami rozvoja“ (SL, s. 166).

Interpretátor aj interpret teda len cestuje v možnostiach odhalení, odpútava dielo a dynamizuje v ňom obsiahnuté pohnútky.

Gesto slova cez interpretáciu slova a textu (kontextov a ich pohybu) je tou pravou tvárou diela v pohybe.

Pohyb samotný a jeho dynamizmus sa teda vtesnal do kontextov verbality a neverbality.

„Kľúčom k inscenačnej tvorbe“ je podľa Zdenka Hoříňka interpretácia.⁷⁰

Gesto a pohyb ako prvky sa ocitli v slovenskom kontexte tradičnej hereckej školy ako dynamické prvky otvoreného scénického diela.

Štruktúrované gesto

Pantomíma sa stala u nás autonómym pohybom a gestom, ktoré vnieslo do činohry spontánne novú dimenziu. Kefka bol tou postavou v poli neverbality, ktorá odpútala príbeh od slova.

Cez mímodrámy Milana Sládka, v ktorých v šesťdesiatych rokoch hrali aj činoherci, sa navrúbľovala na činohru celkom spontánne. Už na VŠMU sa podarilo Sládkovi s hrou *O bohatci a Lazarovi* od zabudnutého dramatika Pavla Kyrmezera urobiť z pantomimického pohybu a gesta súčasť hereckého výrazu. Neskôr sa práve tieto prvky ocitli v ostrom ožiarení.

Interpretácia Anjela v podaní Martina Hubu v hre *Tobiáš*, to bol sviatok spomaleného gesta, splavnosti veľkého patetizmu odpatetizovaného smiechom, ale v plnej vážnosti. Martin Huba v bielej košeli a s krídlami anjela, keď dvoma krokmi splavnil javisko a pri rozťahnutí rúk sa dotýkal oboch okrajov portálu, to bola pravá všednosť smiešnosti a svätosti zároveň.

Ale rovnako aj dvojica Labuda – Dančiak, ktorá sa preslávila už v *Bohatcovi a Lazarovi* (v titulných postavách). A neskôr v *Čakaní na Godota* ako klauni Gogo a Didi (Vladimír a Estragon). Oni nehrali nijakú smiešnosť, oni nehrali klaunov, oni nimi boli, boli smiešno-smutní klauni, bytostne vrastení do absurdity reality

70 HOŘÍNEK, Zdeněk. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998, s.196.

60. rokov. Ich manierizmus nebol ornamentom, ani šľahačkou na torte, to bolo to spomaľovanie pohybu a gesta, pri ktorom sa hravosť ocitá v tichu ako jeho podčiarkovaná kvalita.

Sústredenosť na detail telesného výrazu (gesto, mimika, pohyb) otváral nové výrazové neverbálne kontexty metafor a znakov v priestore scény. Akcia sa tak stávala čoraz nasýtenejšou vnútornými významami premietanými do vizuálnych prvkov. Ovládnutie reči tela malo za následok nové spojenia. Novovnímané súvislosti premietané na pozadí komického a groteskného: tam neprekáža veľké gesto, ani zdôraznené významy slova. Tam sa znásobili roviny smiechu s rovínami vážneho.

Čas dekompozície a dekonštrukcie

Psychologické herectvo, vzývajúce celistvosť, logiku a rozvíjanie postavy a charakterizáciu vrstvenú od jedného bodu, dostalo ranu pod pás už komickými klaunskými nulovými bodmi, ktoré doňho zasiali improvizáciu a strihy s montážnym princípom asociatívneho zmnožovania gesta a výrazu.⁷¹

Dekonštrukcia (pojmem zaviedol pôvodne Derrida a prebral ho od lingvistov, ktorí pri rozbere gramatických konštrukcií robili anatómiu slovných spojení, aby prišli na vnútornú zákonitosť odbúravaním vrchných konštrukcií). Použil ho už Heidegger v *Bytí a čase*, aby sa vyhol vymedzeniu a nepoužil negatívny termín deštrukcia, rozklad.

Improvizátori a klauni v herectve vždy hľadajú nové nulové pozície, nulové body, ktoré im dovoľujú strihový a montážny princíp rozvinúť ako samozrejmosť asociatívneho komponovania postavy. Stavajú postavu mimo seba, hľadajú pre ňu bočné cesty, skratky, odbočenia a slepé uličky, ktoré by logika charakterizácie a psychologizmu rýchlo zavrhla ako nepotrebné, zbytočné a náročné odbočenia „zastavenia v čase“ a „odvisnutia v priestore“.

Možno že Stanislavskij by ich nazval etudami alebo Jouvet „cvičeniami“.

Súvislosť postavy sa stala zbytočnosťou, akýmsi výsmechom jej účinnosti. Otvorene sa stavala proti logike nelogického. Chaos dekompozície len podčiarkoval grotesknosť, spochybnenú logiku, persiflážové improvizácie a hravosť ako

71 Podľa: HOŘÍNEK, Z. *Divadlo mezi modernou a postmodernou*.

princíp pokusov a pokusov, ktoré už neboli len cvičeniami, akými sú pokusy a omyly, ale stali sa princípom hry. V jeho zázemí sa jasne črtajú kontúry vedomých súvislostí postavy vyrastajúcej z neistej istoty.

Nedokončenosť ako princíp bola výzvou. Je jasným nutkaním po dokončovaní, po vypovedávaní načatého, nakusnutého gesta a slova.

Nebezpečná identifikácia psychologického herectva (herec sa principiálne identifikuje so svojou postavou a v bezvýhradnom prijímaní jej pozitív a negatív ju donúti podobať sa mu) sa vytratila a zmenila sa na hravosť postavy. Herec sa pohráva s postavou verejne, vystavuje ju mimo seba, ale nie ako to chcel Brecht na posudzovanie, v odstupe, ale v úzkom spojení horlivej improvizácie asociatívnej hravosti. Pripomeňme si tu Martina Hubu, ktorému v postave určil kostým jeho hravé gesto aj výraz, to by sa v logickom vývine charakteru len ťažko mohlo stať. Alebo Borisa Farkaša, ktorý v postave vyšetrovateľa v klaunských výstupoch vybočí z logiky vážnosti natoľko, že určí odlišný žáner výstupu (*Zločin a trest*) a posunie tak aj žáner celej inscenácie do novej podoby, do ozvláštneného klaunovského zahrávania sa s vážnosťou.

M. Mistrík upozorňuje vo svojej knihe *Slovenské divadlo v 20. storočí*, že „Slovenské divadlo v štyridsiatych rokoch bolo jedným z posledných miest v Európe, kde ešte naplno (vraj) zneli tóny toho, čo priniesol vývin moderného umenia predchádzajúcich desaťročí“ (Mistrík, s. 262). Zároveň však hovorí aj o tom, že to bol čas, keď „dozrelo aj slovenské herectvo“ (Mistrík, s. 262). Ako ešte nezrelá oblasť umenia, čo si vyžadovala množstvo úsilia, ktoré jej umožnilo vyprodukovať aké-také výsledky... preňho sa z tzv. „dlhodobého“ vývinového hľadiska stal Stanislavského systém retardujúcim prvkom“ (Mistrík, s. 265).

Predpokladajme, že by tento „retardujúci“ prvok nejestvoval, potom by princípy psychologického herectva navrhované na realistickú drámu nemohli vystačať to, čo dnes považujeme za akýsi „základ“ herectva, kdekolvek sa s ním stretávame. Odhliadnuc od toho, že práve tieto princípy logickej výstavby charakteru sú vlastné rovnako Lee Strasbergovi... a celým generáciám amerických stars.

Jouvet si formuloval svoje princípy v cvičeniach. Preňho dobrý herec hrá svojím „vnútorným ja“.⁷² Rozoznáva dva druhy hercov: „prví zostávajú zaklinení do seba, druhí sa dokážu odpútať od seba“ (Jouvet, s. 99).

72 JOUVET, Louis. *Nepřetválený herec*. Praha : Orbis, 1967, s. 98.

Postava má podľa Jouveta tri fázy:

1. je v hercovi zakuklená
2. zdvojuje sa, zabýva sa v hercovi,
3. premieta sa navonok, mimo herca dlhšou či kratšou Exteriorizáciou (Jouvet, s. 124).

Jouvetove cvičenia viedli veľmi premyslene, práve k tej exteriorizácii. Aj text bol preňho len istým druhom zámienky a zároveň Partitúrou, ale prekvapujúco, „Text je pre herca len Partitúrou pre Telo,“ tvrdí (Jouvet, s. 106).

Prácou vlastného tela sa musí do tohto textu „vymodelovať“, je presvedčený o tom, že telesnosť je určujúca, a to dáva nový rozmer aj francúzskemu pohľadu na dokonalosť slova a jeho rozmeru na scéne. Aj preto, že preňho „výraz vniká z formy samej“ (Jouvet, s. 55).

Tu sme sa ocitli už veľmi blízko k formalistom a ich tvrdeniu „Obsah je len jedným z prejavov formy.“

V tom prípade tá „rýdzosť formy“ Roberta Wilsona či Piny Bauschovej alebo ešte o niekoľko desaťročí skôr Etienna Decrouxa sa premieňa tým artaudovským „pohybom do vnútra“.

„Avantgarda musí zomrieť, aby sme ju znovu objavili,“ tvrdí Bob Wilson. Aj preto ho najviac zaujíma „pretíname veci“. On vie, že európski herci sú iní ako americkí („Sú medzi nami rozdiely,“ tvrdí v rozhovore s O. Hrabom v Prahe v roku 1994,⁷³) a dodáva: „Keď poviete hercovi (v Nemecku), aby vzal do ruky hrnček, spýta sa vás ‚prečo?‘ – Keď odpoviete ‚neviem‘, herec znervózne. Nemeckí herci pracujú, len keď poznajú dôvod, keď vedia ‚prečo‘. Kým my, hlúpi Američania, len vieme, že sa to má urobiť, ale prečo, to nevieme. Hovorí sa, že sme veľmi povrchní, že sa nezaoberáme príčinami a dôvodmi, ale zaujíma nás len výsledok, výsledný efekt. Môžem s tým iba súhlasiť. Keď začíname od konca, od toho efektu, môžeme niekedy náhodou dôjsť aj k tým príčinám. Rovnako to platí aj naopak. Skutočne si myslím, že je úplne jedno, kde začneme. Dôležitá je kontinuita práce...“ dodáva Wilson.

To kontinuálne pretínanie vecí je dôležité aj v herectve. Náhoda, proces a tušenie súvislostí, z ktorých vyvstáva čosi až hmatateľne tušené, to je moderné herectvo.

73 Robert Wilson v Praze (skráteneý záznam tlačovej konferencie v pražskom divadle Archa 21. 6. 1994 preložil Ondřej Hrab). In: *Svět a divadlo*, 6/1994, s. 95.

Nerovnováha je dôležitejšia než rovnováha, tvrdí Anne Bogartová,⁷⁴ nerovnováha nás vrhá na scéne do nekonečného hľadania...

A ešte slovo na záver: „Vášnivo zdokonaľujeme umenie, ale pramálo nás trápí otázka, do akej miery si ešte umenie zachovalo vzťah k nám,“ tvrdí W. Gombrowicz v eseji *Proti Poézii*. A dodáva: „Pestujeme Poéziu, ale neuvedomujeme si, že to, čo je krásne, nemusí byť ešte tým, čo nám ‚pristane‘. Ak teda chceme, aby kultúra nestratila celkom spojenie s ľudským individúom, musíme z času na čas prerušiť našu usilovnú tvorivosť a overiť si, či nás to, čo tvoríme, zároveň aj vyjadruje.“⁷⁵

(2002)

74 Z prednášky v Paríži v Théâtre de la Coline na tému *Výchova herca – La Formation de l'acteur: Former au transmettre?* Máj 2011.

75 GOMBROWICZ, W. *Proti Poézii*. Levoča : Modrý Peter, 1995, s. 40.

Päťdesiate roky – masky, premeny, deformácie

Skomoleniny a skameneliny

Úvod

V čase, keď sa v slovenskom profesionálnom divadle konečne začína éra plnohodnotnej profesionalizácie poznamenananej vstupom veľkých a výrazných osobností do epicentra divadla, nastáva ruptúra, ktorá trestuhodne zabrzdí vývin kultúry a divadla. V mene agitácie, ideologizácie a zľudovenia masového pôsobenia umenia sa divadlo stane nástrojom ideologickej indoktrinácie. Prispeje k urýchlénému pôsobeniu ideologických bludných doktrín, ktoré ovplyvnia slovenskú kultúru na celé desaťročia.

Desaťročie po „vítaznom februári“ bolo desaťročím Ždanovovej doktríny. Pre divadlo, rovnako ako pre celú spoločnosť vtedajšieho Československa, to bolo neustále hľadanie „vnútorného a vonkajšieho nepriateľa“. Keďže sa divadlo stalo prototypom a modelom „kolektívnosti“, stalo sa aj úrodnou pôdou pre rozvíjanie metód kolektívnosti, a to priamo v dvoch rovinách: v rovine vzniku divadelného diela metódou tzv. kolektívnej tvorby, a v rovine vnímania, indoktrinácia ideologických doktrín cez kolektívnosť vnímania. O to ľahšie bolo preniknúť do mozgov vnímateľov, že tento brainwashing sa uskutočňoval v organizovaných skupinách tzv. kolektívu, ktorý sa postupne vyformoval do jednoliatej jednonázorovej unitárnej masy. Každé vybočenie z nej totiž znamenalo existenčné ohrozenie, preto rýchle prispôsobenie bolo nielen žiaduce, ale aj nevyhnutné. Dialo sa to organizovanými návštevami a „kolektívnymi“ vnímaniami tej istej idey na rovine emocionálnej. Ale aj racionálne – na úrovni tzv. prípisov, obežníkov, letákov a aktívov. Verejná sebakritika sa stala samozrejmosťou desaťročia. A verejné odhaľovanie „vnútorného a vonkajšieho nepriateľa“ rovnako. Napokon prečo nie, keď niektorí z nich (tzv. nepriateľov) skončili na verejnom pranieri a napokon poniektorí na ešte verejnejšej šibenici?

Za tichého alebo hlasného súhlasu spoločnosti (veď popravu sa diali verejne,

takmer ako v stredoveku, nútili k súhlasu a spoluvinníctvu), postupne adaptovanej na diktatúru proletariátu a ideu kolektivismu, kde jestvuje len jediný správny spoločný názor. Odohrávali sa obludnosti dnes jednoducho neuveriteľné, a predsa uskutočnené.

Boj o socialistického hrdinu sa dostal do centra úsilí aj v divadle. „Slovenskí umelci a spisovatelia budú viesť boj proti zhubnému vplyvu buržoázneho nacionalizmu a kozmopolitizmu, lebo sa môžu opierať o veľké realistické tradície našej vlasteneckej literatúry a o československú líniu boja za socialistické umenie.“⁷⁶ Takéto úvody v učebniciach patrili k dobovému folklóru.

Boli akýmisi priamymi návodmi na použitie. Priamo v nich sa vyskytovali mená, ktoré aj mládež mala pochopiť ako nepriateľov spoločnosti, a mená odporúčaných hrdinov. Odporúčaný boj bol jedinou prípustnou formou jestvovania.

Tento totalitne a totálne deformovaný modus vivendi boja, sebakritiky, odhaľovania a „hrdinstva“ sa v divadle čoskoro premietol aj do hereckých prejavov, nimi mali nárok prejavíť sa herci hodní „boja o vyššiu ideovosť divadelnej tvorby“.

Išlo predovšetkým o to, ako spracovať divadelníkov, aby sa „manifestačne hlásili k socialistickému realizmu, k službe pracujúcemu ľudu“. Iný postoj bol označený za „povyšenecké intelektuálne stanovisko“ a znamenal vyhostenie z kolektívu a označovanie za divadelníkov „odchovaných na úpadkovom západnom buržoáznom umení“ , s vypáleným znamením „estétov“. Nová cesta bola vytýčená jasnými slovami ideologického predátora na poli kultúry a umenia aj vedy, súdruha Bašťovanského: „Naši umeleckí a vedeckí tvorcovia sa musia užšie primknúť k svojmu ľudu a k robotníckej triede, vedenej komunistickou stranou, aby sa ich tvorba stala mocnou a bojovnou zbraňou pri budovaní nového sveta, aby mohutne a radostne zvučala, nadchýnala a mobilizovala náš ľud do elánu plnej práce, aby čerpala svoje podnety z kypiaceho, budovateľského úsilia pracujúcich, aby vychádzala zo živých a nevysychajúcich prameňov marx-leninského učenia, aby sa čestne a hrdo hlásila k ideálom pokroku a socializmu a otvorene proklamovala svoju bojovnú triednosť a straníckosť.“⁷⁷

76 Sprístupniť kultúrne poklady minulosti. Texty k dejinám literatúry pre IV. triedu výberových škôl III. stupňa. I. a II. časť. Bratislava : Št. nakladateľstvo, 1950, 1951.

77 IX. zjazd KSS. In: Sprístupniť kultúrne poklady minulosti. Texty k dejinám literatúry pre IV. triedu výberových škôl III. stupňa. II. časť, 1951. s. 21.

Hovorilo sa až priveľmi nahlas o „škodlivých vplyvoch“. Boli nimi všetky prvky, ktoré znamenali tvorivosť a jej rozvoj: individualizmus, sloboda tvorby, voľná predstavivosť, imaginatívna sila metaforického vyjadrovania, asociácie a ich sila v podobe lákavého slobodného vraj „protirealistického úniku“ (Učebnica, 1951, s. 72). Všetko, čo vraj chcelo morálne ovládnuť národy, hniezdilo na Západe: Ideologickí predátori tvrdili, že „pareniskom týchto protirealistických škôl a teórií bol Paríž. Odtiaľ čerpali jed obdivovatelia dekadentného umenia a liali ho do čistých a zdravých prameňov národnej kultúry“ (Učebnica, 1951, s. 73). Tieto panely fráz sa objavovali s otrokcou pravidelnosťou vo všetkých učebniciach a na všetkých „aktívoch“.

Jediným dovoleným „systémom“ a metódou, ktorá si získala aj celú sovietsku „vzorovú“ divadelnú kultúru, bola v tom čase metóda Stanislavského. Bola všeobecne odporúčaná a zavedená ako jediná žiaduca metóda divadelnej tvorby. Na jej princípoch sa začalo v roku 1949 pod vedením známych umelcov učiť divadelné umenie aj na VŠMU.

V Čechách vyšli prvé preklady Stanislavského prác už v štyridsiatych rokoch, na Slovensku prvý preklad jeho *Hercovej práce I.* podľa moskovského vydania z roku 1951 s predslovom zostavovateľov (Alexejevová, Dorochinová, Kristi) o dva roky neskôr (1953).

V doslove z pera E. B. Štefana sa píše, že Stanislavskij v tom čase „už dávno pochopil význam politického poslania divadelného umenia a v zmysle svojho učenia o spätosti hereckého prejavu so skutočným životom“, vraj usiloval „stelesniť na scéne hrdinov novej socialistickej súčasnosti.“⁷⁸ K. S. Stanislavskij zomrel po desaťročnej neprítomnosti v divadle v roku 1938. Bol dlhodobo pripútaný na lôžko. Dnes je už z archívnych materiálov dobre známa jeho zdesená reakcia na prvý exemplár *Hercovej práce* z rúk jeho žiakov, ktorý dostal pred vydaním v roku jeho skonu, takže už nemal možnosť prepracovať ho do žiaducej podoby. Od roku 1938 začali jeho žiaci s postupným vydávaním jeho „metódy“ a prepracúvali ju podľa vlastného uváženia pod zámienkou, že poznámky, ktoré zanechal, neboli zrozumiteľné a dostatočne usporiadané.

78 ŠTEFAN, E. B. Doslov. In: STANISLAVSKIJ, K. S. *Hercova práca II.* Bratislava : SVKL, 1953, s. 343.

Aj preto sa poľahky dala metóda zneužívať na propagandistické politicko-ideologické indoktrinácie. Jednou z najmasívnejších bola práve potreba „spätosti so životom“, ktorá zašla až tak ďaleko, že Stanislavského požiadavka predhistórie postavy a analýzy charakteru sa premenila na stupídne písanie životopisov agitkových hrdinov a návštevy prostredí výrobných hál, kde herci mali socrealistickú spätosť so životom nasávať v reáli, v priamom prepojení s pracujúcim ľudom, s masami.

Jeho úsilie o pravdivosť sa premenilo na deklaratívnu agitačnosť, ktorej sa postupne začalo o niečo neskôr hovoriť „angažovanosť“.

Takmer nevysvetliteľný bol dlho fakt, že inteligencia sa v päťdesiatych rokoch stala zaslepenou propagátorkou (alebo ako by povedali agitační straníci KS, zanietenými prisluhovačmi) nového režimu a už v počiatkoch degenerovaného náhľadu na umenie ako sociálny boj o nové svetlé zajtrajšky.

Pokým autor myšlienky stotožnenia herca s postavou, procesu prežívania pri tvorbe postavy a pravdivosti na scéne (v jeho chápaní pravdivého obrazu skutočnosti na scéne, čo bolo synonymom pravosti emocionálneho vhladu a empatie s postavou, sálajúcej do procesu prežívania ako nástojčivého vhladu do najvnútornejších motivácií a vonkajších reálnych a ich pravdepodobných uskutočnení) už nestihol zoči-voči smrti zvrátiť rýchly pád svojej metódy do podoby nebezpečnej dogmy. Autor, ktorý celý život hovoril o procese a otvorenosti procesu tvorby, o jeho organicite, sa stal skamenelinou a zneužitým tvorcom tzv. systému. Sám sa stal zajatcom vlastného systému, ktorý Stalin začiatkom tridsiatych rokov povýšil na jediný prostriedok indoktrinácie, aby realizmus dospel k socrealizmu (podľa hesla Za krajšie zajtrajšky!). V moskovskom MCHATE sa už v štyridsiatych rokoch prejavovalo naplno to, čoho sa Stanislavskij obával za svojho života. Systém Stanislavského bol oklieštený na jednoduchú poučku a divadelné umenie sa postupne premiňalo na najhoršiu rutinu a šmíru, kliše a schému hlásajúcu agitačné heslá novej straníckej vernosti. Devastácia kultúry a umenia nastáva definitívne po roku 1936. Mali naši umelci totálne zaslepený zrak, alebo podľahli dobovej propagande či boli pseudoinformovaní a pod vplyvom vlny ľavičiarstva zaplavujúceho Európu z Paríža podľahli dobovej hystérii a slepote i hluchote voči signálom z ruskej reality?

Práve oni, umelci a inteligencia sa stali dôkazmi „bezmocnosti rozumu“, ktorý len tápavo usiloval o uchovanie posledných zvyškov hodnôt v umení.

„Filozofická absurdnosť určitých všeobecných presvedčení nebola nikdy prekážkou ich víťazstva. Zdá sa, že by toto víťazstvo nebolo ani možné, keby tieto presvedčenia neobsahovali akúsi tajomnú absurditu.“⁷⁹ Le Bon už v roku 1895 hovoril o „chatrnosti“ a vetchosti socialistickej myšlienky a socialistických presvedčení o rovnosti a šťastnej budúcnosti. Dobre vedel, že menejcennosť týchto presvedčení je v tom, že sľubujú ideál šťastia v budúcnosti, to však podľa neho nezabráni tomu, aby sa neujali v duši davu. „Ideál socialistického šťastia má byť naplnený už na zemi, a preto už po prvých pokusoch o jeho uskutočnenie sa objaví nepodstatnosť takýchto prísľubov a nová viera stratí akúkoľvek svoju presť“ (Le Bon, s.106). Tieto jasnozrivé slová vyriekol niekoľko desaťročí, presnejšie takmer polstoročie pred uskutočnením krvavých masakrov a masových vrážd (stalinské gulagy).

Ale už vtedy odkryl mechanizmus, akým sa zapojí inteligencia do súkolesia bezprávia a diktatúry. Jej bezmocnosť bola práve v podľahnutí nákaze, ktorou bol zasiahnutý dav. „Mohutný mechanizmus nákazy“ (Le Bon, s. 106) totiž zasahuje hlbinné oblasti nevedomia, ktoré vytvárajú motívy našich činov. Tieto oblasti neustálym opakovaním poznamenali prívaly nákazy a zdeformovali ich. Zasiahnuté davy nákazu preniesli aj na inteligenciu. Potom, po vzplanutí nákazy, totiž nastupuje napodobňovanie, ktorému sa vie vzoprieť len málokto. Ale dav napodobňovanie potrebuje rovnako ako ho potrebuje stádo: „Trhnutie jedného koňa napodobnia čoskoro aj ostatné kone v tej istej stajni“ (Le Bon, s. 90). Nákaza napodobňovania si nevyžaduje ani prítomnosť nakazených jedincov na jednom mieste, pretože títo dokážu „pôsobiť aj na diaľku pod vplyvom istých udalostí“.

Tými udalosťami boli okolnosti výrazného existenciálneho strachu, ktorý sa šíril v mohutných vlnách predovšetkým medzi inteligenciou a umelcami. Mysle namierené určitým smerom získali zvláštne vlastnosti davu. Tými vlastnosťami je zjednodušené vnímanie, zostup na primitívnejšie úrovne myslenia a správania sa, podliehanie pudovým impulzom a silným opakovaným emóciám.

Ak by sme si priblížili, koľko obvinení a pocitov viny vyvstalo z Bašťovanského odhalenia skutočností, ktoré „musia“ uskutočniť umelci a vedci, potom je celkom

79 LE BON, Gustave. *Psychologie davu*. Praha : KRA, 1994, s. 106.

zrozumiteľné, že v podprahovom vnímaní nebezpečia sa otvárali priepasti strachu. Na ňom bol založený prudký vpád silnej záchranej masovej reakcie.

Davová psychóza existenčného strachu prikázala kolektívu v divadle (hovorme konkrétne o SND, ktoré je pre prípad len pars pro toto vtedajšej skutočnosti) prijať naliehavé a neustále opakované volanie po nevyhnutnosti zavedenia jediného možného prístupu k umeniu (systém a metóda Stanislavského).

Ešte v štyridsiatych rokoch, najmä ku koncu, sa v činohre SND diferencujú silné osobnosti hercov a režisérov. Začínajú režírovať aj výrazní herci. Okrem už úspešne etablovaného Jána Jamnického aj Jozef Budský s prvými réžiami ambiciózne vstupuje na javisko Karol L. Zachar. Menujem práve týchto, ktorí vstúpili aktívne aj do výučby mladých umelcov na prvej divadelnej škole na Slovensku, na Divadelnej fakulte VŠMU.

V štyridsiatych rokoch dramaturg činohry SND Jozef Felix otvára túto scénu naplno svetovému repertoáru. Ján Jamnický úspešne a intenzívne experimentuje. Vo svojom hľadačskom úsilí vnáša na javisko nové avantgardné originálne umelecké postupy, ktoré prudkým skokom prenášajú počiatočné učňovské roky činohry do centra diania európskeho umenia s vedomím súvislostí a hlavných vývinových prúdov.

S krídlami a bez nich

Režisér, ktorý si naplno uvedomoval možnosti rozletu slovenskej činohry v plnom sústreďení na svetový repertoár, bol práve Ján Jamnický. Dobre si uvedomoval, čo znamenajú nielen umelecké, divadelné, ale aj filozofické, myšlienkové posolstvá pre rozvíjanie tohto umenia. Keď v roku 1936 navštívil ZSSR v období Divadelnej olympiády (tento tradičný pojem jestvuje pre rozsiahle divadelné prehliadky dodnes), videl niekoľko mimoriadne inšpiratívnych predstavení, z ktorých však priniesol svoje nadšené spomienky len stroho v článku *Desať dní*, ktoré zostali v pamäti.⁸⁰ Čo však skutočne sugestívne zachytil, bolo jeho nadšenie réžiami Ochlopkova. Výstavná skriňa umeleckých aktivít zapôsobila nielen naňho. V čase najväčších stalinských čistiek bolo hlásanie slobody a rozvoja umeleckej tvorby najlepším mimikry pre dostatočne naivných zahraničných návštevníkov.

80 *Slovenská politika*, 1936, neskôr *Slovenské divadlo* 3/1964.

Hoci Jamnický nikdy nepatril k socialisticky orientovaným a tobôž už nie ku komunistickým intelektuálom, predsa ho uchvátila široká podpora umenia, o ktorej s obdivom píše. Nijaké indície, že za hradbou neprístupnosti sa ukrýva krvavá diktatúra, nijaké indície, že podpora agitiek aj vysokého umenia a masová návštevnosť divadiel je čímsi až vymykajúcim sa normálu spoločenského života. Len čisté nadšenie, ktoré zaslepilo aj triezveho jogína, inak mimoriadne opatrného a súdneho. „Divadelníctvo v Sovietskom zväze (umelecky) stojí na dvoch stĺpoch: prvý je tradícia klasického ruského divadla (všetky cesty vedú k Stanislavskému), druhý je experiment, ktorý má práve u Rusov tiež veľkú tradíciu už pred revolúciou, a dnes sú experimentátorské scény normálnou zložkou divadelného života.“⁸¹

Jamnického nadchlo predovšetkým postavenie divadla v spoločnosti. „Organizačne, respektíve sociálne je divadlo začlenené medzi najpoprednejšie zložky kultúrneho života: pevne nerozlučne v štátnom aparáte, s presnou povinnosťou slúžiť, ale na druhej strane s veľkou voľnosťou a možnosťou tvoriť“ (Jamnický). Akoby si však hneď dobre uvedomil úskalía „služby“, nezabudol zdôrazniť, že „umenie je tvorba“, ale jedným dychom ešte dodal „aj služba“. Mienil však službu umeniu.

Nechal sa dokonale zaslepiť Ochlopkovými výstavnými réžiami *Aristokratov* a *Othella*. Netušil však, že videl tieto inscenácie v roku, keď sa tisíce, desiatitisíce ľudí dostalo do rúk katov. Každá rodina mala svoje obete. Démon strachu sa ešte len začal nasycovať.

Jamnického Čackij z Gribojedovových *Útrap z rozumu* v Budského réžii (1949) bol poslednou jeho veľkou rezonérskou postavou na divadelnom javisku. Čackij nielenže vyjadroval mnoho z Jamnického životných postojov, ale bol aj v zhode s jeho ľudskými postojmi. Jamnický mnoho z filozofických vyznaní Gribojedova vstrebal a vyjadril ako svoje vlastné, ale inscenácia bola aj veľkým svedectvom dvoch veľkých osobností slovenskej činohry: herca Jamnického a režiséra Budského. *Útrapy z rozumu* sa stali dokladom Budského už vtedy režíjne jasne sa vyhrávajúceho názoru. Inscenácia je pevne ukotvená v novom prístupe

81 Sovietske divadlo a naše. In: *Slovenská politika*, 17. 9. 1936. In: *Spoveď režiséra*. Bratislava : NDC, 1998. Spolu so štúdiou Desiat dní, ktoré zostali v pamäti, uverejnené po prvýkrát roku 1964 v *Slovenskom divadle*.

k zložitosti textovej predlohy. K zložitosti drámy a jej divadelných predpokladov, ktorej analýzu vniesol do prístupov slovenskej činohry v najčistejšej a najnáročnejšej podobe v období štyridsiatych rokov práve Ján Jammnický. Budský bol nielen jeho hercom, ale aj režijným nasledovníkom. Na prahu päťdesiatych rokov sa práve Gribojedov stal rozhodujúcim momentom svedectva o jeho režijnom talente.

Nasledoval totiž prudký zvrät v podobe inscenácií *Buky podpolianske* (Králik, 1949), *Rodina* (Popov, 1951) a *Lubov Jarová* (Treňov, 1952), ktorými sa demonštratívne a deklaratívne prihlásil k sočrealizmu, zrozumiteľnosti a prístupnosti masovej kultúre. To je ten obrät k zjednodušeniu, ktorému Le Bon hovorí „mohutný mechanizmus nákazy“, ktorý prináša ako dôsledok davovej psychózy „zjednodušené vnímanie“, ale zároveň aj „zostup na primitívnejšie úrovne myslenia a správania sa“. Prekryté racionalizáciou sociálnych motívov a motívov tzv. sociálnej spravodlivosti a ideí „bratstva, rovnosti a slobody“ sa na prvý pohľad javili až zvrätene ušľachtilo...

Ján Jammnický vo svojej pôvodnej apológii sovietskeho divadelného umenia netušil, že v tieni jeho úspechov, v čase, keď sa nadchýnal Ochlopkovovým *Othellom* a jeho *Aristokratmi*, sa na divadelnom poli sovietskeho Ruska odohrával posledný zápas či priamo boj o zvyšky slobodného divadelného myslenia. V prvej tretine roku 1936 (toho istého, keď Jammnický navštívil Moskvu a jej Divadelnú olympiádu v závideniahodnom mimikry tvorivosti) sa odohrala príkra sebakritika Ochlopkova v časopise *Divadlo a dráma* a v Literárnych novinách – *Teatr i dramaturgija*, 1936, č. 4, *Literaturnaja gazeta*, marec 1936). A navyše sa práve tu zverejnila jeho vlastná ostrá zavrhujúca kritika svojho učiteľa Mejerchoľda a jeho označkovanie za formalistu, teda verejné odsúdenie a hodenie do arény kopovom boľševizmu.

Diskusné zhromaždenia slúžili na definitívne biľagovanie niektorých tvorcov ako „nepriateľov ľudí“. Mejerchoľd, sám tvorca biomechaniky a desiatok experimentálnych avantgardných inscenácií (vrátane Majakovského v šate futurizmu a suprematizmu – *Mysteria buffa*, *Kúpeľ*, *Ploštica*), sa na známych vystúpeniach Mejerchoľd proti mejerchoľdovčine (Leningrad 14. 3. 1936) a neskôr v Moskve (26. 3. 1936) vyslovil: „Ochlopkov je najtypickejším príkladom človeka, ktorý si v duchu epigónstva berie z mojej tvorby to najnevýdarenejšie. Ale keď som

počul, ako sa kajá a videl, ako sa obnažuje a berie do ruky bič a začína svoje holé telo bičovať, bolo mi zle... Kajúci sa Ochlopkov vykročil podľa môjho názoru na zradnú cestu.“⁸²

Podľa všetkého Ochlopkov v *Othellovi* „zdegradoval na bombasticky drastické divadlo“,⁸³ divadlo silných vášní a experimentov, ale aj montážne strihový princíp, ktorý priamo prebral od Mejerchoľda (a Eizenštejna), obviniac ho jedným dychom z formalizmu, aby tak pomohol deštrukcii jeho postupov, ale aj jeho života. O dva roky neskôr je Mejerchoľdovo divadlo zavreté (1938) a o ďalšie dva roky schádza zo sveta aj Mejerchoľd (1940). V tom čase už nikto nevie o Realistickom divadle, v ktorom pôvodne pracoval Ochlopkov a kde sa usiloval zachrániť agitkou *Sen* (Vodopjanov, 1937), synchronizovanou s novým „veľkým hrdinským činom sovietskych ľudí“, a vyznaním prejavov lásky „k veľkému pokračovateľovi Leninovho diela, ku géniovi slobodného ľudstva – k Stalinovi!“ (Smoláková, s. 258).

Ochlopkov však so svojou scénou zmizol v Komornom divadle v polovici roku 1937 (Realistické divadlo začlenili do známeho súboru založeného a stále vedeného Tairovom ako súčasť dobre zabehaného divadla až do roku 1950) bez nároku na možnosť pokračovať v tom, čo tak obdivoval Jamnický... Jeho označovanie Mejerchoľda, svojho učiteľa a pôvodne veľkého umeleckého tvorivého vzoru, za formalistu, bolo len sebazáchovným pokusom, ako sa vymaniť zo zovretia dogmatizmu, ktorý už používal jasné metódy: ak neudáš, budeš udaný, ak nelikviduješ, zlikvidujú ťa. Existenciálne motívy boli vyhrotené až na prah sebazáchovných pudových reakcií.

Koniec štyridsiatych rokov v Rusku a celom ZSSR predznamenal prudkú ruptúru spoločenských vzťahov v päťdesiatych rokoch v ČSR. Socialistické aj komunistické názory inteligencie, kde trónili naivné predstavy o rovnosti, spravodlivej sociálnej spoločnosti a šťastnej budúcnosti, boli už vtedy len bohapustou frárou a naivnou futurologickou utópiou. V spleti praktík diktatúry proletariátu sa diali a uskutočňovali ideály znásilneného svedomia a ľudskej biedy v podobe sebaoponovania sebakritikou a sebaznehodnotením dobrovoľnou anémiou všetkých

82 MEJERCHOLD, V. E. *Statji, pisma, reči, besedy II*. Moskva, 1968, podľa SD 2, 1988.

83 SMOLÁKOVÁ, Vlasta. Na okraj tvorby režiséra Ochlopkova v tridsiatych rokoch v Realistickom divadle. In: *Slovenské divadlo*, roč. 36, 1988, č. 2, s. 244.

ušľachtilých emócií. Dá sa to však uskutočniť bez toho, aby sa nepoužili metódy umŕtvenia svedomia a vyoperovania akejkoľvek súdnosti? Pravdepodobne nie. Prvým syndrómom však muselo byť počiatkové znehodnotenie ega a brainwashing.

Syndróm S

Roku 1950 sa konal IX. zjazd KSS, na ňom vystúpil s prejavom Baštovanský, ktorým verejne obvinil viacerých straníkov z buržoázneho nacionalizmu. Na čiernej listine nepriateľov ľudu sa ocitol bývalý povereník kultúry a osvety a vysoko postavený stranícky funkcionár Novomeský rovnako ako Husák či Clementis. Netrvalo dlho a boli vo vyšetrovacej väzbe. Rad intelektuálov obvinených zo zrady bol denne obohacovaný novými menami. K učebnicovým príkladom zradcov sa zaradili: Mináč, Tatarka, Chorváth, Bakoš, Matuška. V Šefránkovej ideologickej brožúrke *Niektoré ideologické problémy našej literatúry*⁸⁴ sa priamo na nich exemplárne poučali ostatní, ako si treba „osvojiť stanovisko robotníckej triedy“ (Šefránek, s. 44), zaujať nový „postoj bojovníka“ a konečne sa naučiť „nový životný štýl“ (Šefránek, s. 45). Literát ani iný umelec nesmie podliehať „zoščenkovčine“. Nesmú podliehať „bezideovosti“ a prejavom „buržoáznej úpadkovosti“, ktoré sa prejavujú ako pudovosť či kozmopolitizmus. Tie zamorili naše umenie formalizmom, artizmom, bezideovosťou (Šefránek, s. 26).

Ždanov odhalil súdruha Zoščenka už v roku 1947, ako opisuje sovietskych ľudí ako darmožráčov a mrzákov, objavil, že sa chcel „posmievať sovietskemu všednému životu“. Tento postoj bol démonizovaný a definitívne odhalený ako príkro nepriateľský sovietskemu ľudu. A „cudzí sovietskej literatúre!“ (Šefránek, s. 27). Umeľci boli povinní hľadať v umení bezideovosť a odstraňovať ju. Musia byť schopní prijímať kritiku a robiť sebakritiku. Pred slovenskými spisovateľmi a umelcami stála otázka: Komu veriť? Na koho sa orientovať? Toto bol priamy návod na použitie a odpoveď znela: „Je na čase prestať sa opičiť po podenkových upadajúcich hviezdach a hnijúcej buržoáznej literatúre a orientovať sa plne na robotnícku triedu a jej stranu, na predstaviteľov robotníckej triedy...“ (Šefránek, s. 53).

84 ŠEFRÁNEK, Július. *Niektoré ideologické problémy našej literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1951.

Ak si dovoľil Drahoš Želenský v bulletine k novoscénickej inscenácii Priestleyho hry úvahu o tvorivej kritike, ktorá nemá byť len „dialektickou akrobaciou“ (Sme za kritiku, 1947)⁸⁵ a vyzýva, aby sa „vnútorná sila umeleckého činu“ hodnotila zas len „vnútornou silou, ktorá vie vnútorný život rozmnožiť a obohatiť“, bola to jedna z posledných výziev k tvorivosti. Veď už vtedy aj mladý Peter Karvaš v úsilí o pozitívny prístup hľadá v agitke aj to, čo v nej byť nemôže – zušľachtenie sveta... „Dnešná agitka musí agitovať za mier, za bratstvo medzi národmi, za mravnú regeneráciu sveta a ľudí.“ Spytuje sa: „Čo s umením, ktorému nezáleží na tom, aby bolo na svete pozajtra lepšie? Čo s umením, ktorému je jedno či sa jeho vnímateľ po umeleckom zážitku zmení alebo nie? Čo s umením, ktoré neagituje a nepropaguje?“ (1948). V bulletine k Leonovovmu *Obyčajnému človeku* si nekladie len takéto kvázizásadné otázky a sám zdôrazňuje, že zámerne treba propagovať. Uvedomil si totiž, že „vo vedomí nevyhnutnej potreby intímneho vzťahu medzi umením a životom najďalej pokročilo sovietske umenie.“⁸⁶

Nuž čo, mladí komunisti sa čoskoro prispôbili. hoci ešte stále presakovala zložitost' ich myšlienkových pochodov a úsilie o uplatnenie akej-takej racionality a logiky do ich úvah. Veď Karvaš práve v tomto nečase vydáva svoju prvú teoretickú knihu (pôvodne doktorská práca na FF UK), ktorá vyšla zo štrukturalizmu a jeho aplikácie na divadlo.⁸⁷ Toho štrukturalizmu, ktorý už o niečo neskôr (1951) bol pre slovenskú a česko-slovenskú kultúru smerom, ktorý „podviazal vývin našej literárnej kritiky a uviedol najväčší zmätok, najhorší kult formalizmu do našej literárnej tvorby“ (Šefránek, s. 53). V roku 1948 Karvaš jasnozrivo uviedol, že bude lepšie až „pozajtra“.

Všetky proklamatívne vyhlásenia a demonštratívne ľavičiarstvo však ešte bolo len slovným balastom či neškodnou ekvilibristikou, ktorá len demonštrovala ideovú zaradenosť. Bojovnosť týchto vyhlásení nemala nič spoločné so skutočným bojom, ani so skutočnou triednou nenávisťou. A predsa tu bol už zárodok: ochota prispôbiť sa, súhlas s hľadaním nepriateľa... taký nebezpečný náznak, prerasťajúci poľahky v budúcnosti do neprijateľnej militantnosti a skutočnej nenávisťi.

85 Program č. 4, Nová scéna ND. Bratislava : Unia, 1947, s. 37.

86 Program č. 6, Nová scéna ND. Bratislava : Unia, 1948, s. 67.

87 KARVAŠ, Peter. *Úvod do základných problémov divadla*. Turčiansky Sv. Martin : ÚSOD, 1948.

Jamnický to dobre cítil už v čase, keď oslovil herca Jozefa Budského, aby hral v jeho inscenácii *Štyroch*, v ktorej na podklade Poničanových veršov aplikuje svoje štylizované divadelné prístupy. Teatralizáciu myšlienky ako základ metaforickej obraznosti v priestore využil ako estetický princíp, ako autonómnosť divadelnej slobody. Jozef Budský, vtedy už renomovaný herec a začínajúci režisér, sa ohradil voči svojmu obsadeniu v inscenácii. „Chcete použiť moju prestíž herca, aby ste zachránili slabú hru slovenského básnika?“ Priamy Jamnický aj priamo odpovedal: „Áno!“ Budský sa vzbúril a demonštratívne odišiel. Jamnický však tušil, že „Komunista Budský nepodrazí nohy komunistovi Poničanovi.“⁸⁸ Tak to zaznamenal herečka Vilma Jamnická. V tom čase však Budský nebol členom komunistickej strany, napriek tomu, že bol spontánne sociálne silno cítiacim intelektuálom.

Jozef Budský – réžia ako osud

Náročné umelecké kritériá, ktoré Budský od počiatku svojej režijnej kariéry (ako známy, obdivovaný herec) uplatňoval na svoje režijné úsilia, bezpochyby vychádzali nielen z jeho hereckej skúsenosti, ale predovšetkým z jasného tlaku nárokov osobností, akými boli tvorcovia typu Jamnický, Šulc, Hoffmann, ktorí ho v SND obklopovali do roku 1941.

Náročné kritériá vyplývali aj z Felixovho dramaturgického prístupu k príprave divadelného diela. Budský mal za sebou plejádu veľkých postáv – Demetrius v *Sne noci svätajánskej*, réžia V. Šulc (1935), Galén v *Bielej nemoci* v réžii V. Šulca (1937), Androkles zo Shawovej hry *Androkles a lev*, réžia Šulc (1937), neskôr sa stal Hoffmannovým hercom ako John Loving v O’Neillových *Dňoch bez konca* (1939) či Greynitz v Hauptmannovej hre *Pred západom slnka* (1939), Don Carlos v Hugovom *Hernaním* (1940), Robespierre v Büchnerovej *Dantonovej smrti* (1940) v O’Neillovej *Americkej Elektre* Orin (1940), ale aj hercom Jamnického:

88 JAMNICKÁ, Vilma. *Letá a zimy s Jánom Jamnickým*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985, s. 195. Jamnická uvádza toto tvrdenie ako fakt, ale J. Budský v tom čase ešte členom KSČ nebol, do strany vstúpil až neskôr. Nebol členom komunistickej strany ešte ani v roku 1953 (podľa svedectva J. Paštékovej, rod. Budskej, jeho dcéry), keď ho aktív v SND odvolal z pozície umeleckého šéfa činohry, ktorú viedol v rokoch 1945 – 1953.

Dr. Chomút v Stodolovi *Keď jubilant plače* (1941), Werner Stauffacher vo *Williamovi Tellovi* (1942).

Jeho postava Hamleta z roku 1950 (na inscenácii sa podieľal režijne sám spolu s Rakovským a Lichardom) ho katapultovala do centra umeleckých úsilí na hereckom poli.

U Licharda hral v *Nore* Dr. Ranka, 1942. Vidno teda, že bol skutočne herecky vyťažený. Protagonista súboru si zaslúžil sústredenú pozornosť kritiky, ktorá čoskoro jasne identifikovala moderné znaky jeho herectva. O „dynamickosti“ až nezvyčajnej v súvislosti s jeho Pukom v *Sne noci svätajánskej* (1942) písal dokonca Jozef Felix. (Národné noviny). Jamnický vedel veľmi presne, že sa môže oprieť o jeho dynamické a osobnostne zrelé herectvo. Aj preto ho obsadil ako Milana do Poničanových *Štyroch* (1942), výsostne tvarovo štylizovanej estétskej inscenácie.

O Jozefovi Budskom sa v *Encyklopédii Slovenska* dočítame: „... hlavná váha Budského réžii bola v inscenáciách, v ktorých sa priamo a bezprostredne zaangažoval na vytváraní socialistického spoločenského vedomia: *Buky podpolianske* Š. Králik (1949), *Rodina I. Popova* (1951), *Ľubov Jarová K. A. Treňova* (1952), *Gorkého Nepriatel*a (1952), *Višňovského Optimistická tragédia* (1957), ale aj *Príhoda na brehu riek*y A. Arbuzova (1960)...“⁸⁹, s ktorou slávil veľké úspechy aj v ZSSR. Tento tendenčný výrok bol znovu aktuálny práve v sedemdesiatych rokoch, za búrlivej normalizácie, ktorá nesiahala už na životy, ale krivila predovšetkým charaktery a existenčne likvidovala nepohodlných a tvrdošijných.

Budského poslednou hereckou postavou bol Andrej Sládkovič v jeho vlastnej réžii z roku 1956 (paradoxne to vraj, podľa svedectva jeho dcéry J. P., bol len záskok). V štúrovskej poézii *Pieseň našej jari* predostrel naposledy v tomto desaťročí svoje vycizelované a majstrovsky štylizované herecké výrazové prostriedky. Inscenáciou síce zdanlivo splácal daň ideologickej indoktrinácii vyžadujúcej „poklady národnej kultúry ľudu“ na scéne, ale režijne sa vracia k Jamnického scénickej štylizácii, hudobnosti, mnohosti metaforických významov a svetelným násobeniam akcií a významov. Tvarovo sa nevzdal ničoho, čo už dobre poznal zo zložito štruktúrovaných inscenačných postupov (Šulc, Jamnický) a zo známych princípov českej aj ruskej divadelnej avantgardy.

89 *Encyklopédia Slovenska*. Bratislava : Veda, 1977, zv. I. A – D, s. 276.

Štylizácia ako formálna vycibrenosť a vôbec hľadanie formy, to bol nový pohľad na divadelné dielo a mohol posunúť vývin rýchlym tempom k svetovým výrazovým prostriedkom. Veď divadlo bolo už na hony vzdialené svojimi prístupmi od borodáčovského realizmu...

Bizarné príbehy v bizarnej skutočnosti (súvislosti)

Filozof Igor Hrušovský, dobre známy vo vedeckých kruhoch, profesor FF UK a člen SAV, sa nechtiac stal svedkom profesionalizácie a jej zvratov v SND cez svoju manželku Ruženu Porubskú. Aj jej herecká profesionálna kariéra je jednou z tých, ktoré prešiel prevrat 1948.

Hviezdna kariéra Ruženy Porubskej sa začala pod vedením Jána Borodáča (bol to len začiatok jej cesty), ale na javisku sa etablovala a rozvíjala až v réžiách Viktora Šulca v Českej činohre SND. Úspešne pokračovala a vrcholila, aby zostala nedokončeným dielom.

Po roku 1950 Porubská zo scény činohry mizne bez stopy (nehrá v rozhlase, ani vo filme). Príčinou nebola istotne len apológia Stanislavského metódy, na ktorú sa spolu s ostatnými „vrhla“⁹⁰ aby ho aj „s nadšením a so snahou temer zúfalou“ propagovala... (SD, 1976, s. 119). Čoho dôsledkom bolo, že „zmätok, rozpornosť, nepochopenie ovládli jej myslenie aj cítenie“ (SD, 1976). Porubská sa dnes môže javiť ako prípad obetovaného talentu, talentu, ktorý pohltila dobová ideológia a jej deštrukcia.

Jeden z prvých veľkých ženských talentov na činohernej scéne: Júlia v *Romeovi a Júlii*, Anička v *Statkoch-zmätkoch*, Kristína vo *Furiantoch*, Róza Berndtová v Hauptmannovej rovnomennej hre, Dorotka v *Strakonickom gajdošovi*. Povojnová chaotická a poprevratová ortodoxne ideologická vlna ju zmieta z dosiek, ktoré znamenajú svet.

Ružena Porubská sa zapojila do ťažení „hľadania nepriateľa“ a bezhlavo velebiac „systém“ aj v mene jeho okliešťovania, teda to, čo zostalo zo Stanislavského slávnej metódy (známej v tom čase už nielen v Európe, ale aj v Amerike), nastúpila na rýchlik, ktorý ju zaviezol do slepej uličky.

90 MITTELMANN-DEDINSKÝ, M. Tri podoby Ruženy Porubskej (1929 – 1939). In: *Slovenské divadlo*, roč. 24, 1976, č. 1, s. 111-139.

Stratila sa z divadelného javiska, ale aj z rozhlasového éteru či filmového plátna. Dnes zabudnutá herečka bola jednou z osobností, ktoré (popri Hane Meličkovej a ďalších ženských osobnostiach) s veľkou energiou a dôrazom predviedli silu ženských hereckých talentov a ich osobností v prvých desaťročiach činohry SND. Jej meteorová dráha, napriek tomu, že bola manželkou výnimočného a osobnostne silného filozofa Igora Hrušovského, aktívne pôsobiaceho vo Vedeckej syntéze, scientistu a presvedčeného novopozitivistu, ktorý si uvedomoval, že „vývin spoločnosti nie je nikdy bez istých rozporov a pohyb jej hociktorej zložky ihneď naruší dočasnú rovnováhu spoločenských činiteľov a vyvolá v nich patričnú ozvenu a akciu“ ,⁹¹ spôsobila aj prudký pád do slepej uličky zabudnutia (zomrela ako sedemdesiatročná v roku 1978 v Bratislave).

R. Porubská sa nikdy nezapísala dôraznejšie do povojnovej divadelnej histórie. Je jednou z tragických postáv dobových obetí. Tých, ktoré doplatili na vlastné omyly.

Nastala prudká ruptúra a následná stagnácia vývinu slovenského divadla. Zdegradovanie hereckého umenia na napodobňovanie sociálnej reality odporovaním činností robotníckej triedy v továrňach, premena réžie na kvázi-umenie inscenovania socrealistických propagandistických agitiek a plagátových papierom šuštiacich schematických príbehov napodobňujúcich či imitujúcich a animujúcich sociálnu skutočnosť. Boli dôsledkom toho, čo Hrušovský vo svojej práci *Zákonitosti vývinu* (1943) nazval „vývinom samých existenčných síl“ , ktorý nie je závislý od individuálnej vôle.⁹²

Tento znepokojivý stav divadla zachraňovala len a iba svetová klasika, ktorá našťastie nebola na javiskách zakázaná (Shakespeare, Lope de Vega či Hikmet alebo Molière spôsobovali, že umenie neatrofovalo na holú podstatu.

(2004)

91 HRUŠOVSKÝ, Igor. Zákonitosti vývinu. In: BAKOŠ, V. *Kapitoly z dejín slovenského myslenia*. Bratislava : Veda, 1995, s. 88.

92 Mnohé z tém sú len pars pro toto. Potrebujú dôkladný a dlhodobý výskum faktov a prácu s dokumentáciou v archíve SND, Divadelnom ústave, ako i výskum dobových reálií v Ústave pamäti národa, napr. osudy herečky R. Porubskej či okolnosti vzniku jednotlivých inscenácií, ale obzvlášť osudy režisérov (Budský, Jamnický, atď.).

Višňový sad deväťdesiatych rokov

Rozhodne nerozhodní

alebo Orientačná mapa po Višňovom sade

(čo šepká Višňový sad? ... alebo Analogon)

Višňový sad je jednou z Čechovových hier, ktoré sa na slovenských javiskách hrávali najčastejšie. Inscenácia SND v Bratislave z roku 1995 je poslednou inscenáciou tejto hry za ostatných desať rokov. Tradícia inscenovania Čechova na Slovensku siaha do divadelných tradícií bývalého Československa, kde sa hral mimoriadne často (známe sú Krejčove inscenácie alebo inscenácie iných významných režisérov – Pietor, Vajdička, Strnisko). Od vzniku SND sa *Višňový sad* hral v činohre tohto divadla niekoľkokrát (Ján Borodáč ho inscenoval už v roku 1934, Budský v roku 1967, Huba v roku 1995).

Ale v roku 1995 išlo o pohľad na Čechova, ktorý mal nielen nadviazať na tradíciu, ale mal ju potvrdiť a vyvrátiť zároveň.

Martin Huba (1943) je veľmi známy dramatický herec (predstaviteľ Hamleta, Mizantropa, Clavija, Uja Vaňu, Pozza, Prospera, atď.), ktorý v ostatnom období začal intenzívne režírovať v Bratislave (SND) a Prahe. Pôvodne zamýšľal stvárniť sám postavu Gajeva vo vlastnej réžii *Višňového sadu*, napokon však túto myšlienku zavrhol a zostal len pri režírovaní. Jeho interpretácia a režijná koncepcia tejto Čechovovej hry priniesla niekoľko nových prístupov: scénografický, herecký aj režijný. Hoci zostal na pôde hlbinej analýzy, v interpretácii sa primkol k štylizácii, ktorej plodom bol obraz deštrukcie komponovaný ako umiernená dekompozícia.

Predeľom inscenácie je pohľad na vznášajúci sa klavír nad holou scénou.

Na prázdnych doskách len zvyšky mobiliáru. Všetko pripomína sťahovanie, opúšťanie hniezda, tak ako v úvode. Drevený tradičný koč uprostred holého javiska je tiež prvkom „sťahovania sa“. Posedávajú na ňom tí, čo sú netrzepliví, aby sa vrhli do vôd vlastného osudu – Duňaša, Jepichodov, Jaša...

V hlavnej úlohe Luby Ranevskej vidíme hviezdu Činohry SND Emíliu

Vášáryovou. Dobre známa už z Čechova ako Máša, a z iných hier ako Salome, Antígona, de Merteuile, Elida Wanglová, Duncanová alebo Ritter či Estelle (*S vylúčením verejnosti – Huis clos*) a predovšetkým Maria Callas atď. Jej noblesná úsporná herecká tvárnosť je plná vnútornej výbušnosti a vznešenej koketérie.

Táto skryto-zverejňovaná permanentne prítomná koketéria stáleho zvädzania je jej podčiarkovaným postojom. To je na pohľad tradičný výklad Ľuby Ranevskej. Ale nestojí nijako protirečivo k tomu, čo komunikuje režisér v 90. rokoch cez Čechovovu hru. Jeho Ranevská je len na prvý pohľad celistvá bytosť. V interpretácii Martina Hubu a hercov tejto inscenácie vrátane Lopachina sa javia všetky postavy krehké a zraniteľné, akoby rozpad siahal nielen na rodinu, majetok, ale aj integritu týchto ľudí a ich osobností. Náhlivo sa objímajú, náhlivo sa urážajú, náhlivo sa hrajú na vážnosť, všetko robia so zvláštnou neurčitou, provizórne plačú aj smútia. „Nanečisto“, akoby všetko malo ešte len prísť, to čo je rozhodujúce, to závažné...

Napokon, veď čakanie na skazu je jedným z ústredných motívov tejto hry.

Zneisťovanie či rozpad integrity?

Už úvodný akord – prvý pohľad na scénu, v ktorej sa príbeh odohrá, nám ponúkne obraz neistoty a rozpadu. Keď sa klavír vznáša vysoko nad reálnym javiskom, je to ako výjav zo sna, obávame sa, že ten vznášajúci sa klavír spadne. Tento motív ohrozuje celé prvé dejstvo a aktérov príbehu. Čo sa to vznáša nad ich hlavami? Prečo ich ohrozuje tento zlý sen? Je to vôbec ohrozenie, alebo snívame a nezáleží na tom, čo vidíme, sen pokračuje a my nemyslíme na ohrozenie. Nemyslíme naň, ale neustále ho cítime. Naša tenzia, naša úzkosť hustne a stáva sa čoraz nástojčivejšie prítomnou.

Znejasnenie

Najlepším dôkazom totálneho rozpadu je jeho vizualizácia – zviditeľnenie tejto neviditeľnej vnútornej deformácie a indispozície prežiť, ak vám odoberú prijateľné okolnosti na prežitie a hodnoty, pre ktoré je možné ďalej žiť.

V záverečnej scéne *Višňového sadu*, keď sluha Firs zostáva sám v uzavretom

domo, sa napokon dom vyprázdňuje a Firs márne volá po niekom, kto by mu odpovedal. Túla sa bezradne a bezbranne priestorom. Divák cíti to ohrozenie, vidí ho zaživa zamurovaného v neriešiteľnosti konca. A dom sa napokon rozpadne po jeho posledných slovách. Steny s hlukom padajú a dovtedy otvorené dvere (zdanlivo nezmyselne v rozpore s Firsovou nemožnosťou vyjsť z uväznenia) sa rúčajú do hluchého priestoru, kde už nikto a nič nedáva zrozumiteľnú odpoveď. Takto marazmus skutočnosti vizualizuje režisér Martin Huba.

Je to marazmus, z ktorého niet úniku. Pre toho, kto zostáva. Ostatní opúšťajú hniezdo. Syndróm prázdneho hniezda tu visí ako otáznik. Kde miznú staré časy a čo z nich zostáva? Prečo musí umrieť pamäť a ten, čo si všetko ešte pamätá a je jediným svedkom minulosti?

Ranevská hovorí Peťovi: „Tak vy viete, čo je pravda?“ , keď ju Peťa konečne tzv. otvorene vyzve: „Aspoň raz v živote pozrite pravde do očí!“

A vysvitne, že táto žena vie o všetkom, napriek tomu, že tvrdí pateticky: „Bez višňového sadu by môj život stratil zmysel.“ Uvedomuje si svoju spätosť s ním, ale aj to, že ho musí a chce opustiť.

NeRodinné väzby

Luba Ranevská, ktorá svojím príchodom nevymaní rodinu z problémov, ale ešte hlbšie ich do nich ponorí, až po neriešiteľnosť – je to veselá elegantná sentimentálna svetáčka. Rada okúzljuje. Je príťažlivá, vie to o sebe, a zvädza každého a všetkých. Režisér o nej hovorí: „Ranevská je najúplnejší obraz ženských totálností...“⁹³ Ale nielen Ranevská, podobnú totálnosť má predsa aj Arkadinová. (V *Čajke* ide o poznanie väčšiu dávku obludnosti. Alebo ani nie?) Dcéra Varja je pre ňu len nemožná mníška, neschopná chopiť sa príležitosti. Ranevská Varju prehliada, ak jej chce zabezpečiť budúcnosť, tak len preto, aby ju mala istejšiu a spokojnejšiu aj ona. Všetko sa točí okolo nej. Tak ako na večierku. Ona je centrom pozornosti, aj Šarlotu a jej triky radšej sleduje len v úzadí, než aby ju zatienila... A keď si s ňou zatancuje, tak len preto, aby zabudla na to, čo ju ťaží.

Preto jej nedovolí hrať v popredí a uzurpuje si toto právo pre seba. Vynikajúca

93 ULMANOVÁ, Martina: Stíny šlechty. In: *Svět a divadlo*. Roč. 7, č. 4/1996, s. 52 – 59.

predstavitelka Šarloty B. Turzonovová však hrá svoju postavu marginálnej bytosti Šarloty s pôvabom a nástoječivosťou, ktorá z faktického úzadia katapultuje Šarlotu do priestoru popredia akcie. Obe vynikajúce interpretky postáv tak dostáli svojmu i Čechovovmu určeniu. Ich boj nie je transparentný (Ranevská – Šarlota), ale je pod hladinou, a predsa víri a čerí hladinu.

Gajev

Pôvodný úmysel hrať postavu Gajeva viedol režiséra k interpretovaniu tejto postavy odlišne, ako muža, ktorý sa viaže na Lubu ako jej večný braček, ktosi, kto ju chce mať a vlastniť. Ale v obsadení starším hercom (o generáciu starší L. Chudík) sa Gajev dostáva do centra vzťahu ako ochranca a večný nudný paternalistický otcovský otravník. Jeho seriózna detinskosť sa prejavuje najmä v jeho neschopnosti uvedomiť si následky svojich činov, zdanlivá či skutočná demencia? Túto vlastnosť však majú s Ranevskou spoločnú. Akoby žili v akomsi vzduchoprázdne vlastných potešení. Princíp slasti je pre nich najdôležitejší. Vyžívajú sa v potešeniach. Gajev v biliarde a monológoch (monológ ku skrini). Ranevská v koketérii a milostných pletkách (Peťa).

Aňa

Ranevskej dcéra Anna je tou bytosťou, ktorá všetko pochopila, tomu, čo sa deje, rozumie zo všetkých najlepšie, ale aj v nej prebehne akýsi osudový zvrat a začne veriť v príznaky budúcnosti. A tie príznaky si vysvetlí pozitívne, až v budúcnosti bude lepšie, až tam sa všetko zmení (známa Čechovova idea optimistickej vízie budúcnosti, ktorú hlása vo svojich hrách *Tri sestry* a *Višňový sad*). Idea optimistickej vízie budúcnosti je vždy vkladaná do úst mladých naivných bytostí, ktoré vzápätí prudko narazia na hrany a priepasti reality a neriešiteľnosť problémov. Čechovov optimistický výkrik je ironizovaný a v paródii na vieru v budúcnosť režisér ukazuje Annu ako mladú uvzatú bytosť, ktorá vidí a nechce vidieť. Aj vízia šťastia je umiestnená v takej diaľke, že jej irónia horkne – o dvesto, tristo rokov...

Priestor

Priestor, v ktorom sa odohráva Hubova inscenácia, je akýmsi širým priestranstvom, kde sa postavy strácajú a nachádzajú. Často a najčastejšie sa hrával Čechov na Slovensku v interiéroch. Ostatná inscenácia z konca 80. rokov v Štúdiu Novej scény sa hrala v malom priestore komorného divadla (Štúdio NS), kde sa koncentrovaná akcia odohrávala v tesnej blízkosti diváka a každý detail bol prepracovaný ako pod drobnohľadom. Zveličenja a kontrasty boli vytvárané v mene kontrapunktov a point, ktoré podčiarkovali vyznenie a význam diela tak, aby herci a diváci komunikovali predovšetkým náznakmi, odbočieniami, znakmi a podtexty vypovedaného textu.

Detail, o ktorý sa inscenácia z roku 1984 opierala, bol predovšetkým detailom grotesky a paródie. Dôrazy na spoločenské problémy boli čitateľné ako existenciálne odbočenia. Ale vždy v šate zosmiešnenia a výsmechu.

V roku 1995 sa však režisér viac orientuje na detail vážneho posolstva. Už v roku 1971 sa jeden z najvýraznejších slovenských moderných režisérov Miloš Pietor prikláňa k inscenovaniu *Višňového sadu* predovšetkým vo vážnom tóne. Sám to charakterizuje takto: „Zvolil som si trochu opačný postup, než je pri inscenovaní tejto hry zaužívaný: chcem niešť inscenáciu od skľučujúcej atmosféry k uvoľneniu a túto líniu dôsledne stupňovať.“⁹⁴ V reálnom priestore, aký si zvolil, v realistickom interiéri, ktorý výtvarník preňho vytvoril (Hložek), vládla šedivosť a chlad.

Režisér V. Strnisko (1984) sa orientuje inak, už v prvých výstupoch necháva postavy predviesť svoju smiešnosť, začínajú tancovať svoj groteskný tanec, ktorý sa neustále stupňuje v grotesknosti vzťahov a situácií. Až z tejto grotesknosti, ktorá na stiesnenom javisku stále intenzívnejšie vyvoláva klaustrofobický efekt, sa vylúpne postupne tragika a beznádej celého úsilia rodiny Ranevskej a Gajeva. Aj Lopachin je akýsi neprístojný vtipkár, ktorý žartuje o vážnych veciach a vysmieva sa bezmocnosti rodiny.

Inak vníma osudovosť rodinnej katastrofy Huba v roku 1995. Priestor javiska je šírou krajinou, kde sa ľudia strácajú a nenachádzajú. Tu naháňajú svoj vlastný

94 SLÁDEČEK, Ján. Pietor a Čechov. *Slovenské divadlo*, roč. 34, 1986, č. 1, s. 78.

tieň a ich spoločenské vzťahy sú len akýmsi mimikry, zahováraním, ktoré nemá nijakú konkrétnu príčinu a nikam nevedie. Len prehlbuje neriešiteľnosť situácie. Aj scéna, ktorá je poprikryvaná bielymi plachtami ako náznakmi provizória, z ktorého treba odísť, len podčiarkuje život na hrane.

Klavír, ktorý vzlietne v druhom dejstve nad hlavy všetkých, aby tam odvisol ako ich bezmocný osud, je len znakom tohto života na hrane. Režisér o tom hovorí takto: „... do mojej inscenácie sa prepašoval bizarný moment, kedy klavír vyvesený do popruhov sa nad všetkým tým mäsom i nad príbehom lásky i nad dejinnou ‚nevyhnutnosťou‘ vzniesol a bol svedkom dejinného životaschopného nástupu, s ktorým nechcel mať vo svojej ‚klavírnej vznešenosti‘ nič spoločné.“⁹⁵ Klavír je tu ako symbol. Bezmocne sa vznášajúci osudovo a výhražne. Skutočnou aristokratkou par excellence je tu Ranevská. Aj ona však chce osudovo a vyzývavo pretancovať problémy.

Evidentné je to v scéne Šarlotinho cirkusového čísla. Šarlota je sarkastická a parodizujúca. Votrie sa do situácie a búra ju. A zároveň upozorňuje na konflikt, ktorý je kdesi vnútri ukrytý: „Neviem kto som!“

Nielen ona nevie, kto je, hoci práve ona to jasne vysvetľuje, „neviem, kto bol môj otec, kto bola moja matka, neviem, kto som“. Ani Ranevská nevie, kto je, dokonca ani Gajev to nevie, možno len Lopachin tuší, kým by mohol byť. A matne si spomína, kým bol, ale o tom by radšej už nevedel. A Firs už tiež vie všetko a nič.

Tragický vzlyk – Varia

Tragický tón, hoci v sarkastickom opare – to je Šarlota, ale čistý tragický tón – to je Varia.

Úbohá, obetovaná a obetujúca sa Varia.

V tejto inscenácii metá aj mlynské kolesá, šikovník Varia, ktorá sa zjavila spod čarovania Šarlotinej kúzelníckej plachty. Ale prečo tak zlostne reaguje bytosť, ktorá vzala na seba zodpovednosť, pracovitá bytosť Varia schopná uživiť sa vlastnými rukami.

95 Sólita a aristokrat. Rozhovor v časopise *Svět a divadlo*, č. 4, 1996, s. 49.

Lopachin a jeho dilemy

Byť či nebyť rozhodným prvkom či katalyzátorom rozpadu? Skutočne ničiť alebo len transformovať. Byť lakmusovým papierikom zmaru alebo byť iniciátorom premeny? To všetko sa vznáša nad Lopachinom ako neodbytné otázky, na ktoré odpovede nemožno dať len tak. Tušíme, že ho to kamsi všetko vrhá, ale nie je jasná jeho pozícia. Sklon k vtipkovaniu tu vyznieva ako bezradnosť a cielená ľahkovážnosť. Ešte je jedna možnosť: mimikry zľahčovania. To pomáha preklenúť situáciu, v ktorej vyvstáva náraz konfliktu, situácia vyhnutia napokon končí jednoznačným zaujatím priestoru a pozície. Ján Kroner nie je hercom agresívnych polôh (v interpretácii M. Kňazka v Strniskovej inscenácii z roku 1984 to bol sarkastický cynik s jemnými tikmi súcitu, jeho Lopachin sa vysmieval všetkým a všetkému, aj sebe, všetkému uštedril svoj výsmech), aj preto sa javí Kronerova/Lopachinova dekonštrukcia minulosti a prítomnosti ako čosi, čo prichádza samo a z bezmocnosti. Z tej nedvižnosti „lišních ľudej“ – Ranevskej a Gajeva, tak to má na mysli režisér, keď hovorí: „Vedome mnohé púšťajú z hlavy, vedome o mnohom nechcú vedieť a ani nevedia, ale akýmsi šiestym zmyslom aj v tých najexaltovanejších momentoch niečo podstatné – asi to najbystrotnejšie v sebe – stále kontrolujú a zabávajú sa tým, že pokúšajú osud“ (SaD 1996, s. 49–50).

Priveľmi tradičný či protitradičný duch? Možno tradične, ale bezvýhradne relativizujúci. Kronerovo zľahčovanie je v rukavičkách, s prídychom ľútosť, so stálym vyzývaním: „urobte niečo“. Až do konca je v jeho postoji, v gestách, v tóne, výraze, akási ľútosť nad tým, čo „musí“ urobiť. Niet úniku. Dobré mimikry alibistu. Lebo pod hladinou, v geste a tóne je zloba a zlosť. Ale aj Lopachin ako princíp vitality. Akej? Dobrej či ničivej vitality?! Vitality ktorá vyhráva. Tak trochu nechtiac, akoby z donútenia. Niet úniku, treba konať. Ten princíp akčnosti, ktorý uznáva tento Lopachin z roku 1995, má v sebe čosi neústupné, bezočivé a dravé, ale aj zádrapčivo obviňujúce (v tých druhých je vina, oni sú na vine, nie ja).

Vitalita lopachinovského princípu, ak sa vrátíme späť, je vždy v každej inscenácii iná. U Strniska (1984) sarkazmus a cynizmus, u Vajdičku (1979) istý druh parodickej ľahostajnosti, u Pietora (1971) vecnosť, u Hubu (1995) záblesky bezradnej láskavosti alibistu a u Budského (1967) dravosť, konštatujúca tvrdosť. Napokon v tých mnohostranných fazetách Čechovových hrdinov je všetko možné. Jeho

postavy aj tie najkrutejšie výroky a činy robia s akousi tlmenou ľudskosťou, ktorej meno je empatia. Alebo výsmech empatii? U Čechova je všetko možné. Aj miešanie súcitu a krutosti, neústupnosti a mäkkosti, dravosti a ľudskosti... on miesi postavy vo veľkom kotle nevyspytateľného mnohostranného záhadného tajomstva človeka na prahu konfliktu priblíženie-vyhnutie. Takáto večná váhavosť jeho postáv, to je ten vnútorný motor – to stále chvenie, vibrovanie neistých istôt.

Pars pro toto

Ak by sme práve túto inscenáciu brali ako zaujatie modelovej pozície hlavného prúdu, čo z neho možno vyčítať:

1. návrat k večnej klasike
2. ozvláštnenie štýlu hereckou réžiou
3. uchovávanie štandardu
4. zneistenie tradičného
5. pokus o odlišnosť / všetko je nakrivo, pokrivenosť
6. naliehanie / súcit a inertnosť / bezcitnosti
7. hľadanie identít / nových a starých
8. otázniky /visia všade, nad hlavami i vo vzduchu

Pod čiarou

Vnucuje sa akési nechcené tušenie: Čechov sa vkráda neobyčajne často, Čechov sa vnucuje a nenecháva divadelníkov na pokoji. Jednoducho, Čechov. Neustále prítomný príznak všednosti a nevšednosti.

(2005)

Deň radosti a dni iné alebo Inakosť ako originalita bez hraníc

K štvrtstoročiu Štúdia L+S

Keď sa v roku 1986 zjavila očakávaná inscenácia *Deň radosti* na javisku Štúdia S, bolo to novoobjavené či vzkriesené divadlo z korza. „Žiaľ, *Deň radosti* čnie ako osamelý vrchol a nemá výčitka,“ napísal Kornel Földvári a pokračuje: „Je a ostáva poslednou hrou, ktorú siamske dvojčatá L+S napísali.“⁹⁶

Štúdio S vzniklo v roku 1982 ako prvá bratislavská scéna divadla štúdiového typu, ktoré architekti V. Cvenegrošová a V. Droppa navrhli ako variabilný osemuholník, kde sa možnosti priestorového riešenia javiska a hľadiska mohli meniť dynamicky a flexibilne podľa potrieb inscenačného tvaru. Hľadisko pre dvesto divákov môže byť usporiadané buď do arény, čiže obklopiť javisko, alebo tradične frontálne voči javisku či sčasti do amfiteátra (v poloelipse). Takisto umožňovalo umiestniť visutú lávku do publika či inak riešiť scénický priestor netradične a inovatívne (podľa potrieb scenografa a režiséra a ich koncepcie). V prvom desaťročí jestvovania Štúdia S ako prvého agentúrneho divadla sa tieto možnosti často aj využívali. Akoby práve premenlivý priestor a s ním aj vzťah herca a diváka boli znakmi posunov v myslení a vnímaní, akoby práve tieto znaky či symboly siahali kamsi hlbšie do zasutých podvedomých priestorov slobody.

Dnešné Štúdio L+S sa stalo pre dvojicu L+S od roku 1982 spolu so Štúdiom NS domovskou scénou. Prvý riaditeľ Štúdia S bol Štefan Ladižinský, ktorý je v hesle EDUSu uvádzaný ako umelecký vedúci. Tu sa zdôrazňuje, že zamýšľaný priestor mal využívať hosťujúce produkcie, pretože divadlo nemalo vlastný súbor, ani sprvu nerátalo s vlastnými produkciami naštudovanými v tomto priestore. Pôvodné zámysly ministerstva kultúry, z vôle ktorého Štúdio S vzniklo (napokon ako všetky divadlá po roku 1948), však postupne narušili iniciatívni

⁹⁶ LASICA, Milan. *L & S / Milan Lasica & Július Satinský*. Súborné dielo, 2. zv. Úvod Kornel Földvári. Levice : L. C. A., 1998, s. 232.

dramaturgovia. Najpodstatnejším prínosom boli práve inscenácie L+S, ale aj ich programy *Nikto nie je za dverami / Všetci sú za dverami*, v ktorých v podobe talk show hostili vždy iných umelcov. Komorná opera tu začínala Bednárikovými experimentálnymi produkciami s veľkým úspechom (Donizettiho *Maniere teatrali*, 1987). Bola to všehočuhť od Goldoniho v réžii M. Gogálovej, cez Arbutova, Feldekova *Jánošíka podľa Vivaldiho*, *Mincí na dne fontán*, Poetickej lýry, ale aj Jazzu P+P, až po Klimáčka a Mizeru. Medzitým od *Mŕtvych duší* cez *Deň radosti* až po *Stalina* niečo, čo aj dnes môžeme bez akéhokoľvek zaváhania nazvať vrcholami divadla či profilovými inscenáciami, čo sa zapísali do dejín divadelnej kultúry. Pretože ju posúvali k európskemu vnímaniu tohto umenia v jeho najtvorivejšej podobe.

L+S

Najskôr začali predstaveniami *Nikto nie je za dverami*, neskôr rozličnými spolupracami na cudzích predlohách, ale aj vlastných dramatináciách. K pamätným patrila prekvapivá a v tom čase aj presne načasovaná dramatinácia Mináčovej novely *Výrobca šťastia*, ktorá predchádzala ich autorskému predstaveniu. Vznikla v roku 1985 a prispela k tomu, že si L+S postupne uvoľnili ruky zo zovretia cenzúry.

Dnes sa už zdanlivo ťažko vysvetľuje, prečo bolo uvedenie dramatinácie Mináčovej novely a neskôr *Dňa radosti* prelomové v čase, ale aj myslenie divákov, ale aj pre režimových cenzorov. Diváci prahli po neviazanosti, slobodnom humore plnom nápadov a asociatívnych meandrov, do ktorých vkladali svoje vízie, predstavy, ale aj príznaky, no najmä pocity z ťaživej súčasnosti, ktoré sa premieňali na očistný smiech. Práve toho sa cenzori a strážcovia agitkových ideologických sloganov báli najviac, že myseľ diváka sa rozbehne svojou vlastnou slobodnou cestou. Dnes už dobre vieme, že ich úzkosť zo slobodných predstáv a asociatívneho tvorivého myslenia bola oprávnená; ony boli tou pravou trampolínou, ktorá pomohla odraziť a oslobodiť sa zo zovretia ideológie v roku 1989. Asociatívnosť pracovala na vnútornom oslobodzovaní mysli a likvidovala tak dlhoročný brainwashing prirodzenou regeneráciou čistým smiechom.

Z dnešného pohľadu dokonca možno hovoriť v súvislosti s inscenáciou *Výrobca šťastia* až o nebanebnom epigónstve. Ak by sme sa na predstavenie pozreli prísny

okom kritika či teatrológa, poľahky vypátrame v súčasných komických parodizujúcich show- reláciách v TV, rozhlase, ale aj medzi divadelnými autormi a interpretmi dedičov L+S. V tom lepšom prípade, v tom horšom len imitátorov a kopírujúcich epigónov či eklektických napodobňovateľov estrádného či komunálneho druhu.

V *Dni radosti* prvýkrát použil kostýmový výtvarník Milan Čorba pre Júliusa Satinského kostým montérkového klauna. Pracovné nohavice montérkového typu, štylizované do nadrozmerých klaunských veľkostí, podobne ako hyperbolizovaný nos, nadrozmerné topánky, aj klaunove nohavice majú rozmer spravidla XXXXXL. Tým vzniká práve to pnutie, povedané s W+V, „napnelizmus“ reálneho a imaginárneho. Aj Satinského klaunské montérky boli tým správnym hybridom pracujúceho inteligenta ako odev pracovný aj odpočinkový.

Vysoké napätie v prípade dvojice L+S je živeneé na niekoľkých úrovniach. Prvou je už známa protirečivo komplementárna pružina ich kontrastnej odlišnosti (veď aj v *Dni radosti* si vytvorili kontrastné postavy Optimistu a Pesimistu), ich postavy sú dvoma tvármi jednej mince a zároveň sú protikladmi – plusom a mínusom, kladom a záporom, tichom a krikom, čiernou a bielou. To všetko jemne vkladá do jednotného celku, do napínavej celistvosti klavirista Jaro Filip (v *Dni radosti* vystupuje ako Klavirista). Postava mu „sadla“ priamo na telo nielen preto, že tým klaviristom aj reálne bol, ale v jeho komentároch a utrúsených poznámkach bola autenticita jeho uhlu pohľadu, blazeovaného rockera kríženého s radovým „herčokom“, ako sám označoval hercov.

Ale aj akýsi neutrálny klin vložený medzi protiklady protagonistov. Konečne si obaja komici našli svojho Jaroslava Ježka (tak ako dvojica Werich Voskovec spolu s Ježkom tvorili kongeniálny tvorivý tím, tak sa to spolu s Filipom napokon podarilo aj Lasicovi a Satinskému).

Príbehový kabaret, stori rozdrvená do úlomkov. Zrkadlenie roztriešteného zrkadla, zrkadlenie v úlomkoch, v zdanlivo celistvom zrkadle a za ním... Postavy príznačne nazvané Optimista, Pesimista, Klavirista, dokonca sa tu neustále hľadá ktosi žiadaný a očakávaný so vzdelaním v kombinácii optimizmus – pesimizmus. „To nie je zlá kombinácia,“ tvrdí Pesimista, výhodnejšia ako „pesimizmus – telocvik“, dodáva Optimista (M. Lasica). Uvzatý Pesimista (J. Satinský) chce usporiadať Deň radosti – to je leitmotív hry.

Scény a situácie sú dramatické etudy, ba malé drámy, ktoré, ako to robieval už so svojimi biomechanickými cvičeniami Mejerchofd takmer pred storočím, sa rozprestrú len pozvoľna do malých drám. Práve z triede týchto koncentrovaných malých drám sa meandrovito rozvíja dynamická celistvosť neuceleného otvoreného príbehu, plného prekvapení nielen v podobe slovných vibrácií a point, ale aj v podobe situačných skratiek a zvrátov.

Kabaret je tým druhom mestského humoru, ktorý od svojho vzniku prešiel už tisícrokými premenami. Je zo všetkých druhov „obveselovacích“ prostriedkov najtesnejšie spätý so spoločenskou situáciou. Priťahoval odjakživa všetkých umelcov slova, veď práve s ním sú späté mená Apollinaire, Rimbaud, Prévert, Lasker-Schullerová či Heinrich Mann alebo Brecht a pod. Reagovali vždy na dobu, v ktorej žili a tvorili, a tak je to aj v prípade dvojice L+S. Stopy kabaretného umenia v tvorbe tejto dvojice či trojice L+S+F sú jasne rozpoznateľné a tvoria podstatu dynamiky ich mestského humoru. Ich originalita je však nespochybniteľná práve v spôsobe, akým svoj otvorený príbeh v inscenáciách, ale aj dramatizáciách budujú. Tým ovplyvnili ďalšiu generáciu tvorcov.

K niečomu podobnému, čo dnes nazývame otvoreným príbehom s prvkami kabaretných výstupov a prvkov stand up comedy, dospeli autori L+S už vo svojich prvých dialógoch, ale aj v dramatizáciách Reného (*René mládenca príhody a skúsenosti* podľa Bajzu alebo v ich verzii *Náš priateľ René*) či *Výrobcu šťastia* podľa Vladimíra Mináča.

Ako tvrdí Pesimista v *Dni radosti*: UMRET – umelecká retrospektíva je jeho vynález, ako aj RETRMOT – retrospektívny motív.

Klavirista sa vkladil do dialógov ako rozbíjač motívu. A UMRETu – umeleckej retrospektívy ako stavebného princípu inscenácie, vracal príbeh do reality a súčasnosti tu a teraz.

Vo *Výrobcovi šťastia* hrali štyria herci – dvojica Lasica+Satinský, Marián Zednikovič a Vlado Černý. Uplatnili tu starý známy komediantský princíp hrania viacerých postáv. Pozoruhodné a nové bolo práve ich chápanie ženských postáv. Dnes už ako kliše pôsobí tento svieži princíp, ktorý v 80. rokoch nebol celkom nezvyčajný a odvážny krok do travestie, ale bol neopotrebovaný a svieži, bol tým návratom ku komediantsvu, čo strhával schematické nánosy.

Parodizácia reality, jej odstup v scénovaní v teatralizácii odcudzením

od reálneho, ale aj vtedy ešte nezvyčajná v našich zemepisných šírkach. Princíp travesti show umožnil vnímať scéňovanie príbehu vo viacerých rovinách a viacerými zornými uhlami. Aj hercom sa uvoľňovali možnosti improvizácie ako otváranie situácií v podobe viacrozmernosti, viacerých zorných uhlov, viacfazetovosti, mnohofarebnosti.

Ak chceme dodržať chronológiu vzniku jednotlivých inscenácií, treba povedať, že *Dňu radosti* predchádzali dve dôležité okolnosti – prvou bol pravidelne-nepravidelný večer *Nikto nie je za dverami*, ktorý od roku 1982 uvádzalo Štúdio S v réžii P. Mikulíka. Vystriedali sa v ňom desiatky populárnych osobností. Druhou, veľmi dôležitou okolnosťou bolo uvedenie dramatisácie Mináčovej novely *Výrobca šťastia* (1985).

Výrobca šťastia a tí druhí

Vladimír Mináč napísal túto novelu v šesťdesiatych rokoch ako satiru na buržoázne meštiacke prežitky. Jeho videnie sveta dekadentného malomeštiactva a jeho typických figúrok malo máločo spoločné s ostrým perom a espiritom Stodolu či Jesenského, a predsa tu kdesi boli styčné prvky inscenačnej podoby jeho novely a traspozície do dramatisácie z pera M. Lasicu a Jula Satinského.

Milan Lasica spolu dramatisoval aj Gogoľove *Mŕtve duš* spolu s režisérom V. Strniskom. Postava Sluhu, ktorú hrá Satinský, je pravdepodobne z jeho pera, aj keď ako autor nie je uvedený...

Mŕtve duše v réžii Vladimíra Strniska zaznamenali výnimočný úspech v Štúdiu Novej scény (1988) a neskôr aj v Štúdiu L+S. Milan Lasica si zahral Čičikova, dobre známu postavu schudobnelého statkára, ktorý blúdi po kraji a vykupuje tzv. mŕtve duše za prístupnú, ba čo najprístupnejšiu cenu. Je to putovanie, ktoré Gogoľ namiešal ako koktail stretnutí.

J. Satinský si zahral postavu akéhosi komentátora v koži Sluhu, postava nie nepodobná Sganarelovi z *Dona Juana*, až na to, že tento Sluha má v rukách svojho pána (napokon v istom zmysle trochu obdobne ako ten Molièrov). Nezabudnuteľná záverečná tiráda z úst Satinského dala celej inscenácii tú pravú príchuť zakázaného ovocia, ktoré sladlo v ušiach divákov. Vyslovovali sa tu

výroky a vetičky, čo tak láskavo, a pritom otvorene hovorili o verejnom tajomstve, že všetko je na nevydržanie ad absurdum, absurdné...

Zaznejú v nej aj také vety, čo dnes už patria do arzenálu známych citátov: „My stredne situovaní máme veľmi silné žalúdky,“ alebo „Tak toto si musím zapísať“ či „vpred, vpred, trojka leť!“ ... alebo „Divadlo nepoučuje, divadlo nevychováva, divadlo len tak jemne pinkne“ ...

Režiséri v Štúdiu L+S

Milan Lasica, Jaro Filip, Juraj Nvota, Martin Porubjak, Roman Polák, Vladimír Strnisko a tí druhí..., ako zvykne dodávať klasik, alebo tri bodky, ako dodáva náš komik.

Absurdistan v *Dni radosti* či v *Mŕtvych dušiach*, ale už aj v *Donovi Juanovi* a vo *Výrobcovi šťastia* bol z tej látky, z ktorej sú nočné mory. A čo ešte v *Stalinovi!* Tam už tvorcovia bivakovali priamo nad priepasťou zániku tej „ríše budúcnosti splnených snov“, v ktorej Nikdy inak! (čítané ako Nikdy viac!), viselo na transparentoch na každom rohu.

Hoci každá zo spomenutých inscenácií je odlišná a originálna, všetky spája nielen herecká virtuozita a súzvuk tvorcov, ale akýsi prazvláštny spoločný jazyk a reč, ktorá bola vyjadrená predovšetkým atmosférou (mood či ambiance). Vo vzduchu viselo a vibrovalo čosi nepolapiteľné ako podstata efemérnosti divadla, a predsa také zrozumiteľné pre prítomných divákov, čosi nehmatateľno-hmatateľné. Vzduch bol presýtený spoločne zdieľanou „ideou“, ako to nazývala dobová frazeológia zaužívaných klíšé – musím sa poopraviť, nie ideou, ale v tomto prípade víziou – ako by to nazval vizionársky divadelník uplynulého storočia a mág divadla E. G. Craig.

Spoločné prežívanie, spoločný nevy povedaný, ale jasný zážitok intenzívne vytvárali akúsi spoluvinu spoločenstva rovnako mysliaceho a cítiaceho vzdor. Proti tomu, čo „kvári a morí“, povedané s klasikom, ktorého *Krvavé sonety* majstri improvizácie L+S bohorúhačsky zhudobnili už v počiatkoch svojej profesionálnej kariéry. Inakosť, ako to nazýva dnešné dobové klíšé, sa stala spoluvinou ostrova pozitívnej deviácie, ktorou podchvíľou divadlo bolo.

Výnimočnosť tohto humoru bola novou výnimočnosťou mestského smiechu.

Lebo v tom je práva odlišnosť a originalita dvojice L+S, to vniesli aj do Štúdia S a neskôr Štúdia L+S. Bola to originalita mestského humoru, ktorý sme na Slovensku dovtedy mali len v náznakoch kultivovaných komédiografov (Stodola, Jesenský) či v počiatkoch kabaretných etúd v Tatra revue. Mestský humor, taký typický pre kabaret, sa v Bratislave v náznakoch objavuje už za prvej ČSR, ale neskôr pod tlakom dobových sochrealistických ideologických mašinérií zaniká ako čosi dekadentné, ako výraz vplyvu buržoáznej, zahŕňajúcej kultúry. Aj preto, že kabaret sa životaschopne držal zubami-nechtami poslednej slamky, v Tatra revue začínali komici L+S!

Aká osudová náhoda, že dnešné Štúdio L+S sa nachádza v takmer tých istých priestoroch ako Tatra revue, ktorá uvoľnila dobrovoľne-nedobrovoľne svoj podzemný priestor kinu Tatra. Aj na to už budeme len spomínať ako na zašlé časy...! Žiaľ!

Improvizácia

Na tomto dobre známom divadelnom ostrove pozitívnej deviácie sa odohrávali príbehy predovšetkým improvizované. Aj napriek tomu, že trvalé hodnoty klasických predlôh použili ako trampolínu pre oslobodené asociácie, zostali verní bezbrehej improvizácii najmä v duchovnom a metaforickom význame.

A práve tam sa odohrávali tie najbujarejšie hody voľnomyšlienkarstva a slobodných asociatívnych reťazcov a meandrov aj ozdôbok, čo tak lačne požívali verní diváci týchto scén. Dali im totiž pocítiť rozkoš z tvorivosti a tvorivej slobody, ktorá bola bez hraníc a bezbrehá ako ľudské sny o slobodnom pohybe (tela aj mysle).

Mŕtve duše

Keď sa M. Lasica a V. Strnisko rozhodli pre dramtizáciu Gogoľovho románu *Mŕtve duše*, išlo, predpokladám (napokon tvorcovia to môžu potvrdiť či vyvrátiť, čo dúfam aj urobia), menej o príbeh Čičikova, ale najmä o príbeh vymyslenej postavy Sluhu v podaní J. Satinského. Osloví divákov, ktorí dychtivo očakávali každú novú inscenáciu dobre zohratého tímu tvorcov z bývalého Korza a im príbuzných

či s nimi spríbuznených. Boli to najmä Z. Kronerová, M. Zednikovič, B. Farkaš, V. Černý, čo veľmi hravo zapadli do súhry tohto „orchestra“ s rovnakou krvnou skupinou, neskôr aj niektorí iní, ale tí až v novovytvorenom Korze´90. Sluha bol totiž akýmsi rezonérom, ako to nazývali teoretici tradičnej drámy, teda hlasom autora, v tomto prípade, hlasom či ozvenou dramaturgov, alias verejnej mienky o verejných tajomstvách či utajených skutočnostiach doby...

„Charakter doby poznáš podľa jej smiechu,“ tvrdí vo svojom známom a výstižnom aforizme Stanislav Jerzy Lec. Práve on mi objasnil, že aj dobové tajomstvá či utajené skutočnosti bezpochyby spoznáš podľa tohto smiechu. A niet príjemnejšieho a pravdivejšieho spôsobu, ako dobu palpovať. Pretože práve takéto ohmatávanie neuralgických bodov doby dáva pravdivosti zaznieť najhlučnejšie.

Výrobca šťastia

Pôvodná novela Vladimíra Mináča, dobre etablovaného normalizačného spisovateľa a aparátčika (v tom čase predsedu Matice slovenskej), mala byť jednou z tých paródií meštiactva a kapitalistickej dekadencie (tzv. buržoázných prežitkov), ktorej výsmech patril k žiaducim povinným cvikom tých, čo chceli vstúpiť do komunistických siení slávy. Ale podobne ako na povinnom čítaní Bajzovho románu málokto zo študentov nájde niečo, čo by stálo za prečítanie a nebudaj dočítanie románu, aj Mináčova novela skôr nudila než zabávala. Hoci *Slovník slovenských spisovateľov* tvrdí, že ide o satirický román (1964), ktorý bol čitateľsky veľmi úspešný, ale veď v tom čase sme už čítali čosi celkom iné (Johanidesa, Blažkovú či Slobodu...)! Citát z neho je veľmi poučný a mnohovravný:

„Malomeštiactvo, ktoré by sa chcelo udomáčniť aj v socialistickej spoločnosti, bolo často terčom Mináčovho satirického výsmechu v jeho publicistike i próze. V románe *Výrobca šťastia* sú objektom satiry drobné, ale často sa vyskytujúce spoločensky príživnícke typy od pokútnych „živnostníkov“ až po chuligánov. Úsilie zasiahnuť cez nich aj niečo podstatnejšie sa však autorovi nie celkom podarilo. Majstrovskou ukážkou Mináčovej satiry zostávajú sny hlavného hrdinu.“⁹⁷

Ale Milan Lasica a Július Satinský dokázali v Bajzovi a neskôr aj v Mináčovi nájsť akúsi archetypálnu „červenú niť“ – povedané dobovým klišé z 50. a 60. rokov

97 *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Obzor, 1984.

– ktorá sa vinula celým dielom (ďalšie okridlené klišé) a postupne odkrývala podivuhodnosti slovenského jedinca v spleti udalostí premenlivej doby či krajinky.

Nenapodobiteľný spôsob, akým L+S dokázali siahnúť na tie elementy príbehu, v ktorých sa kryštalicke zračila jeho dynamika aj zmysel, a rozvinuli na nich svoje improvizácie, spôsobili, že z tendenčnej novely sa stalo pútavé scénické dielo. Rovnako Bajzov román *René mládenca príhody a skúsenosti* zdĺhavými opismi a epickým radením rozprávania vraj unudí stredoškólačka na smrť... Celkom opačný efekt má však inscenačná podoba – v modifikácii L+S *Náš priateľ René*. O jej kvalitách sme sa presvedčili nielen v Štúdiu L+S v réžii J. Filipa (1991), keď ju predtým roku 1980 zakázali na NS, ale ešte predtým ju v DPDM v Trnave uviedli v réžii J. Nvotu (1986), takisto v spolupráci s J. Filipom. V Trnave hral J. Filip Van Stiphouta a bol aj hudobníkom (autorom aj interpretom scénickej hudby) i dramaturgom...

Stalin

Na sklonku roku 1989 priniesol dramaturg a režisér Martin Porubjak hru juhoamerického dramatika Gastona Salvatoreho *Stalin*. Rozhodli sa ju inscenovať v hlavnej postave s Júliusom Satinským. Jeho protihráčom bol herec Martin Huba v postave herca Sagera. Premiéru však predstihla Nežná revolúcia. Komunizmus padol a premiéru odložili na január (19. 1. 1990).

Ako povedal pri dernière inscenácii *Tanga* autor tejto hry S. Mrožek, v Poľsku sa môže revolúcia odohrať z večera do rána, ale revolúcia v ľuďoch trvá desaťročia, ba i storočia (jasnovidec, vizionár Mrožek, tak ako vo svojich hrách, zas mal pravdu). Veď spomeňme si na jeho *Emigrantov* na scéne L+S rovnako v čase, keď sa už režim lámal.

V máji 1989 v interpretácii Milana Lasicu a Mariána Labudu režíruje M. Porubjak Mrožkových *Emigrantov*. Vo chvíli, keď sa príbeh odohráva, sme ešte netušili, že nútená emigrácia z ostbloku sa stane onedlho minulosťou. Bola to ešte tabuizovaná téma a takmer sa šepkalo o inscenovaní tejto hry ako o zakázanom ovocí, ktoré divák môže požiť spolu s tvorcami len pod drobnohľadom cenzorov.

V osemdesiatych rokoch sa tu objavili aj dve výnimočné monodrámy, jedna

z nich – *Kontrabas* (1988) – v kongeniálnej interpretácii Martina Hubu sa hrá sporadicky podnes. Prvou bola Radičkovova *Lazariáda* (1987) v podaní Mariána Labudu. Obe prijaté publikom aj kritikou ako výnimočné diela.

V *Lazariáde* človek na úteku presedí štyri ročné obdobia, v *Kontrabase* predkladá svoju životnú inventúru priemerný človek, podľa klasika človek milión, alebo človek Priemernosť prítomná a budúca, odpúšťam ti, ako hovorí americký dramatik...

Štúdio S však okrem spomínaných inscenácií uvádzalo aj zvláštnu zmes priemerných a komerčno-zábavných produkcií, hostujúce inscenácie z iných divadiel, ktoré však dramaturgia vyberala veľmi starostlivo. Tu sa hrala Nvotova a Čibenkovej inscenácia *Aj kone sa strieľajú z DPD* (1985) či Štepkova a Suchého *Nevesta predaná Kubovi* (1984), jeho *Nebo, peklo, raj* (1986), *O čo ide* (1985), všetko v réžii Juraja Nvotu. 17. novembra 1989 mala mať premiéru (a podľa záznamov v bulletine a ročenke DÚ aj bola) Schwajdova *Pomoc* v réžii Juraja Nvotu. Ako to vlastne s tou premiérou-nepremiérou bolo? O tom svedectvo podáva už len Juraj Nvota a tí, čo tvorili inscenačný tím, boli medzi nimi aj Peter Šimun, Z. Kronerová či A. Šišková. Premiéra 17. novembra aj druhá 18. novembra sa konali a potom odohrali ešte 13 repríz. Udalosti novembra '89 sa roztočili na javiskách divadiel až 19. novembra, keď sa prestalo hrať a javiská sa premenili na scény revolučného pohybu Nežnej revolúcie.

Po roku 1990 sa k prelomovým inscenáciám radí niekoľko bezpochyby pozoruhodných diel či počinov: patril k nim určite *Náš priateľ René* v réžii Jara Filipa (1991), ale aj Mrožkov *Velvyslanec* (r. M. Lasic) či *Jakub a jeho pán* (1993, rež. M. Porubjak), Kunderova dramatinizácia Diderotovho románu, kde s výnimočnou súhrou hrali L+S a Zuzana Kronerová (v Štúdiu S účinkovala aj v *Mŕtvych dušiach*, pôvodne inscenácia vznikla roku 1989 v Štúdiu NS) v alternácii so Zitou Furkovou statkárku Korobočkovú. K vrcholom však predovšetkým patrí Rostandov *Cyrano* (1993) v úprave Lasicu–Porubjaka–Poláka–Farkaša. V interpretácii Milana Lasicu (*Cyrano*) a v koncepcii Romana Poláka sa práve táto, tak často komerčne zneužívaná, ale Francúzmi uctievaná romantická hra, stala profilovým predstavením Štúdia L+S a Divadla Astorka Korzo '90.

K profilovým inscenáciám dnes patrí *Kumšt* (1997) z režijnej dielne M. Porubjaka v hviezdnom obsadení Lasic–Labuda–Kňazko. Hra Yasminy Rezy napísaná tak

zručne, ba brilantne, že jej dialógy znejú z úst hercov, akoby ich práve improvizovali pred vašimi očami a ušami. To majstrovstvo spočíva v ľahkosti, s akou chodí povrazolezec po lane a pôsobí na diváka, že by to dokázal aj on...

K lahôdkam patrí aj Polívkov a Lasicov a Polákov *Garderobier* (2005), ale aj hry Smitta, Della a Sibleyrysa či Nvotova a Žiškova *Piano revue*.

Kultivovaná zábava, ktorá je v ostatnom čase vpísaná predovšetkým do erbu Štúdia L+S, je prioritou tohto nezávislého súkromného divadla, ktoré zveľaduje dedičstvo divadelných objavov Divadla na korze už od osemdesiatych rokov. Kultivovanosť sa meria skutočne aj, alebo predovšetkým podľa úrovne zábavy či smiechu doby, a v tom je Štúdio L+S bezkonkurenčné.

Na záver slová T. Janovica: „Tvorba Lasicu a Satinského je živý dôkaz toho, že humor musí byť predovšetkým vtipný, aby sa diváci jednou polovicou mozgu a srdca smiali, a druhou polovicou srdca a mozgu rozmýšľali. Verte mi, že niet nad túto dvojkombináciu!“ (2006)

A ešte aforizmus: „Nevychádzam z údivu, iba ak na záchod!“ (T. Janovic, *Soirée*, bulletin, 1969).

Stretnutie nad štvrtstoročím – tak sme nazvali neformálne kolokvium k 25. výročiu Štúdia L+S (pôvodne Štúdio S), ktoré sa konalo v Štúdiu L+S 17. decembra 2008 (hoci 17. november by bol štyľovejší!).

Neformálnosť tohto kolokvia nám dovolila voľnú rozpravu na tému Ako vzniká dobré divadlo (Ako vzniká sliedka, uvažovali pred rokmi L+S, ale to už vyriešili). Na rozprave priamo na doskách Štúdia L+S sa zúčastnili tvorcovia a priatelia aj spolupracovníci tohto výnimočného a autonómneho divadla, ktoré v mnohom určilo modernú tvár dnešnej mnohorakosti slovenského činoherného divadla.

Rozhovory s tvorcami boli tou správnou situáciou, v ktorej sa dramatickosť aj divadelnosť osudu Štúdia L+S dnes javí ako nanajvýš šťastná. Stretnutia sa zúčastnili tí, čo majú aj dnes čo povedať k tomuto prazvláštnemu údelu divadla, kde sa schádzajú divadelníci, ktorí majú veľmi dobre vyšliapanú cestu zmyslu pre humor.

Š. Ladižinský, prvý riaditeľ a umelecký šéf Štúdia S, ktoré založil v roku 1982 ako agentúrne divadlo v novom priestore rekonštruovanej sály budovy Tatry. Tam sídlilo kedysi v priestoroch bývalej Tatra revue, jediného kabaretného divadla v Bratislave po roku 1948, kino Tatra, ktoré tu bolo ešte donedávna spolu

so Štúdiom S. Neskôr po roku 1990 Štúdio L+S, divadlo so zvláštnym osudom.

O tom, „ako bolo“, spomínali na javisku Štúdia tí, čo tu svoje umelecké produkcie aj tvorili: S. Šteпка, J. Štrasser, R. Polák, M. Kňazko, M. Čorba, M. Porubjak, Z. Kronerová, A. Popovič, ale aj bývalý riaditeľ Divadla na korze a neskôr za riaditeľovania Milana Lasicu v Štúdiu L+S aj dramaturg Kornel Földvári, ale aj kritik V. Štefko a, samozrejme, last but not least, riaditeľ, režisér, herec a autor Milan Lasica.

Úvodný teatrologický vstup mala teatrologička a profesorka VŠMU Zuzana Bakošová Hlavenková ako vovedenie do problematiky. Spomienkový optimizmus s množstvom faktografie, vtipných poznámok a konkrétností zabezpečili hostia kolokvia pod vedením dramaturga a režiséra Martina Porubjaka, ktorý si výdatne zaspomínal tiež.

Pamätník a zakladateľ Štúdia S Š. Ladižinský s obdivuhodnou sviežosťou mysle spomínal na prvé kroky tohto pre Slovensko a vtedajší socializmu celkom nekonformného divadla, ktorého tvár postupne začala určovať dvojica L+S a neskôr trojica L+S+F, ale aj ďalší originálni divadelníci.

Neformálne kolokvium sme doplnili ukážkami z profilových inscenácií: *Deň radosti*, *Výrobca šťastia*, *Jakub a jeho pán* atď. V priestoroch divadla počas celého podujatia zneli pesničky a dialógy z nahrávok dvojice L+S a trojice L+S+F.

Spontánny záujem mladého publika poznamenal nefalšovaný interes o humor a smiech, ktorý má už dnes značku kvality a je aj lakmusovým papierikom skúmajúcim mieru zmyslu pre inteligentný mestský humor divákov.

Hoci sa dvadsaťpäťročnica oslávila neformálne a spontánne, navyše v časovom sklze (veď skutočné a pravé jubileum bolo už v roku 2007), nieslo sa v o to voľnejšej atmosfére: Nikdy nie je neskoro a radšej neskoro ako nikdy.

Vzácnou ukážkou z tvorby L+S bola prezentácia malého chef d'oeuvre *Malý testament*, ktoré na túto príležitosť vybrala Z. Bakošová Hlavenková ako jeden z dôkazov, že tento druh smiechu a humoru sa stáva vskutku nesmrteľným. *Malý testament* prečítala herečka Zuzana Kronerová.

(2008)

Stretnutia na novom spríbuznení

K inscenáciám MHL na Novej scéne v Bratislave

Šesťdesiate roky 20. stor. sa vpečatili do pamäti divadla ako roky mnohých premien. Absurdistan politických manipulácií stál v pozadí umeleckých objavov nového spríbuznenia umenia, vedy a náboženstiev. Mnoho z toho, čo vrelo v európskom divadle, sa k nám dostávalo ako tichá a málo zrozumiteľná výzva, a predsa to bolo čosi, čo sa lúštilo rovnako ako enigma podvedomia a vedomia.

V stopách nájdeme aj rozporné osobnosti, ktorých vyznania v umení a skrz umenie zostávajú stále čímsi znepokojivé. Patrí k nim bezpochyby aj rozporuplná osobnosť režisérky, ktorá ako mnohí pred ňou vyšla zo zázemia hereckej skúsenosti k režijným ambíciám. Pokúsila sa ich naplňať v čase, takom neprajnom slobodnému rozletu a skutočnému umeleckému hľadaniu.

Magda Lokvencová (1916, Pacov pri Pelhřimove) spojila svoj život s Gustávom Husákom, takisto absolventom Právnickej fakulty UK v Bratislave ako ona. Bolo to ešte predtým, než sa aj naša republika stala súčasťou imperiálnych úsilí Sovietskeho zväzu a Gustáv Husák jedným z najuvzatejších ideológov komunizmu a socializmu na Slovensku.

Hoci dosiahla titul JUDr., čoskoro sa naplno obrátila umeleckým smerom. Je jednou z mála žien, ktoré sa hneď v povojnovom období venovali profesijne divadlu (mimo herectva). Mala len čosi nad dvadsať, keď sa stáva ako herečka Novej scény dobrovoľnou zanietenu asistentkou réžie (Kudláč *Dvaja*, 1946, Želenský *Bratia Karamazovci*, 1947).

Azda práve tieto prvé dotyky s režijnými postupmi na mimoriadne náročných predlohách boli tým spúšťacím mechanizmom, pôsobiacim ako akcelerátor jej ambícií. Nestáva sa často, aby mladá herečka presedlala na réžiu. Aj jej prípad je výnimkou nielen v čase, ale aj v priestore slovenskej kultúry, kde ešte aj dnes ženy uvzato bojujú o svoje „miesto na slnku“, predovšetkým v oblasti réžie či už

divadelnej alebo filmovej. Prekonávajú také početné bariéry faktické aj postojové, že často je ich cesta prerušovaná, alebo ju zanechávajú ako odpadlíčky presvedčenia, ktorým nepresvedčili.

Rok 1947 – začiatky

V tom istom čase, teda bezprostredne v nadväznosti na prvé asistentské skúsenosti, začínajú Lokvencovej samostatné režijné pokusy. Najskôr na menej náročnom teréne divadla pre deti – rozprávkou *O rozmaznanej Pamele* (1947), ale už v tom istom roku vstúpila na pôdu skutočne náročnú.

Režiuje na Novej scéne (založenej v roku 1946) svoju prvú inscenáciu. Po prvýkrát uviedla dramatika Bertolta Brechta v našom profesionálnom divadle. Jej inscenácia *Žobráckej opery* (1947) bola prvým signálom novej dramatiky taktiež sporného (zverejneného aj utajeného komunistu) B. Brechta. Hra z roku 1928 sa už v tom čase preslávila, hoci jej ozajstný boom nastáva až neskôr, hit Mecky Messer je už však svetoznámy. Ale sám Brecht a spolu s ním aj Kurt Weill je na Slovensku objavom. (Na rozdiel od Čiech, kde Burianova slávna inscenácia otvára nové možnosti aj povojnovej dramatiky B. Brechta.)

V tom čase sa ešte Brecht podrobuje vypočúvaniu Komisie pre neamerickú činnosť v USA (30. 10. 1947), kde tvrdí, že nie je a nikdy nebol komunistom, aby sa uchránil nepríjemných následkov. Ako dokladuje Paul Johnson, vtípkuje o spôsobe, ako sa „vyšmykol“ obvineniam, prejdúc komisii cez rozum vraj klamal tak premyslene a presvedčivo, že „zostal hrdinom lavice“⁹⁸

V roku 1947 si teda vybrala dobre známu *Žobrácku operu*, ktorú v súvislosti s jej réžiou značkuje EDUS ako „hudobnú komédiu“. Bola však predovšetkým znakovou situáciou na križovatke, pred ktorou sa mala ocitnúť. Brecht, ktorý sa už v roku 1948 usadil vo Švajčiarsku a neskôr žil v NDR s rakúskym pasom, za podpory východonemeckej vlády, avšak so západonemeckým vydavateľom svojich diel P. Suhrkampom a švajčiarskym kontom (Johnson, s. 197).

Už v tom čase získala náklazu náročnosti. A nebola to náhoda, že sa ocitla aj ona sama na Novej scéne, pôvodne vyhranene určenej experimentu s mnohými silnými osobnosťami v jej radoch.

98 JOHNSON, Paul. *Intelektuálové*. Praha, 1995, s. 195.

Po prevrate v roku 1948 sa však čoskoro začínajú fatálne premeny spoločnosti aj individuálnych osobností a ich osudov.

Ona sama, elegantná a suverénne noblesná, vydatá za mimoriadne ambiciózneho muža v prvých radoch nového režimu, teda patriaca k elite nového režimu, sa už o krátky čas ocitá na slepej koľaji vydedenca, ktorý stráca pôdu pod nohami. Jej muž sa len náhodou vyhol definitívnemu trestu a ocitol sa sám v nekompromisnom postavení politického väzňa s verdiktom na mnoho rokov odsúdeného a uväzneného nepriateľa režimu.

Čas premien ju teda zastihol v tých najostrejších kontrastoch.

Len jej životaschopnosť dokázala preklenúť čas núdze a dovolila jej pokračovať v práci, ktorej verila. A do ktorej sa možno aj sčasti ukryla ako do chráneného závetria náhradnej skutočnosti.

Akoby *Žobráckou operou* začala nechcený hon na seba, vtipkujúc o zločine a zločinoch a ich prenasledovateľoch. Brecht predpovedal mnohé (samozrejme s pomocou Johna Gaya) z toho, čo sa najmä koncom 20. storočia udomácnilo pod pojmom mafia.

Na Novej scéne, kde pôsobila od roku 1956 desaťročie nepretržite až do svojej náhlej smrti v roku 1966, zažila čas blahobytu aj biedy, vzletov aj pádov. Scéna bohatá na výrazné osobnosti trpela neustálymi „púšťaniami žilou“, odlivom osobností do činohry výrečnejšej a honosnejšej, akou vždy pre hercov bolo a dodnes je privilegované teritórium SND.

Aj preto patrí k jej privilégiám náročného tvorca, že vždy rozpoznala výnimočnosť a urýchlene ju umiestnila do centra pozornosti. Tak sa jej podarilo obsadiť mladučku Emíliu Vášáryovú do inscenácie *Kúpeľ* hneď po jej príchode na túto scénu.

V roku 1963 sa už nielen v náznakoch dostavuje postupne jarné prebudenie režimu, roztápajú sa ľady nepriestrelnej železnej opony a začína sa najskôr len košetéria a neskôr aj riskantná jazda na divokom koni slobody utajovanej do znakov a symbolov, do inotajov náznaku a podtextu.

Ešte stále sa však v bulletinoch píše o nepriateľoch ľudu a socialistických ideáloch jazykom príkreho dogmatizmu. Dramaturg NS S. Mičinec neváha citovať niekoľkokrát Lenina a dokonca aj Stalina v súvislosti s Majakovským a jeho antitykrokratickou hrou.

Uvedenie rebelantského básnika komunizmu V. Majakovského bolo napriek časovému posunu (hra vznikla v roku 1929) čoraz aktuálnejšie. Komunistický byrokratizmus dogmatického myslenia sa rozbuje do všepožierajúceho obľudného rozmeru. Dramaturg chcel iniciatívne argumentačne podložiť oprávnenosť uvedenia hry, ale zmnožil len paradoxy, ktorými sa toto uvedenie hry už v textovom podloží len tak hmýrilo. Sám Majakovskij sa o paradoxoch vo svojej hre (myslel nimi očividné absurdity reality) vyjadril ako o dobovej faktografii. Jeho hry vraj vznikali „na základe materiálov a faktov... prichádzali ku mne zo stránok novín v čase môjho pôsobenia v Komsomolskej pravde“, tvrdí Majakovskij.⁹⁹

„Najhorším nepriateľom je byrokrat-komunista, ktorý sedí na zodpovednom (alebo nezodpovednom) politickom mieste, požívajúci všeobecnú úctu ako dobromyseľný človek“¹⁰⁰, cituje bulletin Lenina. Akoby tým vodca proletariátu chcel povedať, že je proti, akoby chcel vyjadriť spravodlivý nesúhlas a hnev, a bol to pritom on, kto tohto komunistu-byrokrata stvoril, a nie Majakovskij, ktorého obvinili, že ho „spotvoril“ ...

„Keby išlo len o starých byrokratov, to by sme si vedeli ľahko poradiť“ (Stalin na VIII. zjazde VKSb), cituje vodcu a vojvodu Stalina dramaturg, stvoriteľ ruského kultu osobnosti ešte desať rokov po jeho smrti bulletin ako argument očišťujúci pochybnosti, ktoré ešte stále vzbudzoval u ortodoxných kom-byrokratov autor hry. Čas rehabilitácií a čas návratov dlhoročných politických odsúdených, to bol čas týchto „aktualizačných“ výrokov dramaturga, ktoré neboli ani tak výkrikmi verného komunistu ako obhajobou a mimikry divadelníka a divadelníčky, štítom pred útokmi „trafených“. Napokon tých bolo ešte stále dosť, veď ako sa vyjadril Lenin vo svojich spisoch, autor „Vo svojej básni sa odvážne vysmieva zasadaniam a rehoce sa komunistom, ktorí stále schôdzujú a schôdzujú. Nevie, nakoľko z hľadiska poetického, ale z hľadiska politického som presvedčený, že je to úplne správne“. Vyjadril tým len názor, že autora možno nechať ďalej jestvovať. Aj keď „komunistu prirovnáva k Oblomovovi, ktorý stále len ležal a ležal na posteli a osnoval plány“. A dodáva, že „starý Oblomov je stále ešte tu“ a vraj je treba „ešte dlho ho cepovať“ ... (bulletin) Je to „len“ dedičstvo, upozorňuje vodca proletariátu, s ktorým sa treba vyrovnávať...

99 Bulletin k predstaveniu *Kúpel*, NS, 1964.

100 LENIN, V. I.. Zobraňé spisy, zv. 33, s. 197.

A tak sa v tomto duchu dramaturg a režisérka „vyrovnávali“ s meštiakom a byrokratom, ktorých tak hojne citujú v bulletine.

Bolo by však priveľmi jednoduché a zjednodušené myslieť si, že režisérka sa len vyrovnávala s „novým meštiakom“, ako o tom písal Mičinec.

Využila hneď prvý odmäk, aby ako sebatpotvrdenie uviedla satiru a paródiu, ktorá odkrývala to, čo sa napokon neskôr aj objektívne vynorilo ako ten známy absurdistan so svojím newspeakom. (Ako to dávno, ešte v čase počiatkov jej režijnej kariéry odhalil Orwell v knihe *1984*). Dnes už môžeme len predpokladať, že neustále hľadala aj tie tzv. „správne cesty“.

Aj preto jej inscenovanie Majakovského bolo až priveľmi zanieteným hľadaním správneho hlasu, na správnej strane.

Magda Lokvencová inscenuje hrdinskú satiru komunistického presvedčenia proti komunistickým anomáliám ako oprávnenú kritiku a výsmech nedostatkov správnej cesty. Tak to napokon chápe aj jej dramaturg Stanislav Mičinec. Dobové heslá na priečelí scény, v jej pozadí, na prechode viacúrovňového javiska – to sú len atribúty, ktoré mali ukotviť príbeh v dobovej realite. „Šetrite časom svojich spoluobčanov!“, umiestnené nad portálom či inde „Kampaň s heslom – naše zbrane, skrývať sa dá dobre za ne!“ sa miešali s vecnými oznamami typu „Bez ohlásenia nevstupovať!“. Byrokraticko-úradnícke prostredie sa miešalo svojou banalitou s kabaretnými výstupmi tanečníc vyzývavo oblečených len do volánikov a takmer tango nohavičiek... vysoké opätky ich vysoko dvihnuté nohy predlžovali do nekonečna. Nános sexu, vyzývavosti a bláznivej koketérie preniesol byrokratické rafinovanosti do rafinovaností svetských, radostí s príchutou zakázaného ovocia.

Zvádzajúca aj zavádzajúca Žobrácka opera

Tu už bola pôda Novej scény zreteľná, napokon rovnako ako v začiatkoch jej kariéry, keď sa zaskvel jej rozvíjajúci sa talent na kabaretných výstupoch Brechtovej *Žobráckej opery*.

Tri úrovne byrokracie v koktaille sex show tanečníc Novej scény a niekoľko úrovní zločinu v šumení songov v Brechtovi boli korenisto ochutené výzvami mužsko-ženských zvádzaní.

Lokvencová mala zmysel pre výzvy. Pre ňu jednou z nich boli aj herecké talenty. Tou prvoradou bola vždy predloha, umelecké dielo oslovujúce predovšetkým náročnú režisérku, akou Magda Lokvencová bezpochyby bola, čo možno dokladovať už jej režijným štartom a neskôr výberom predlôh, ktoré spravidla znamenali nielen náročné stanovisko, ale aj nároky na hercov, výtvarníkov či dramaturga.

Na pôde hľadania talentov sa nemýlila. S istotou siahla po Ladislavovi Chudíkovi do úlohy Macbetha v roku 1947, keď bol ešte len začínajúcim hercom, ktorý však každou ďalšou náročnou úlohou potvrdzoval svoj veľký talent.

Kritika sa bez výhrad zhodla s režisérkou a podčiarkla jej umelecké cítenie, keď Ladislava Chudíka označila za herca s veľkou perspektívou, ktorý si podľa mnohých „získava sympatie, hoci zločinec“ ... aj keď mnohým klalo oči, že „celkovo hra vyznieva pesimisticky“ ... a „vítazi v nej zlo“ ...¹⁰¹ Kritika zaznamenáva, že „prevedenie Žobráckej opery patrí k jednému z najlepších“ (Pravda) a zdôrazňuje aj úroveň hereckých výkonov, kde si všima ich „jednotnosť“, teda akúsi vyváženosť a stmelenosť (doslovne „hra vyznela zo stránky hereckých prejavov jednotne“). Zároveň však jednotný bol aj hlas kritiky vo vzťahu k protagonistovi. „Najlepším bol, pravda, Chudík ako Macheath, ktorý si uchoval tvár blazeovaneho zločinca aj v scénach, ktoré by ho mohli priviesť k pátosu (scéna pod šibeniou) a mnohokrát dodával úroveň celému predstaveniu“ (Pravda).

Ladislav Chudík patril v roku 1947 k najvýraznejším mladým talentom. Absolvent konzervatória (1944–1947) a pôvodne študent FF UK (1943–1945) bol od roku 1946 členom činohry NS ND. Mal dvadsaťdva rokov, keď sa definitívne rozhodol pre herectvo. V čase *Žobráckej opery* mal za sebou už úspešne stvárnenú postavu Petruccia v otváracom predstavení NS *Skrotenie zlej ženy*, Jána Tonnessena z *Opôr spoločnosti*, ale predovšetkým Ivana Karamazova z *Bratov Karamazovcov*, spomínanej inscenácie, kde Lokvencová skúma svoje režijné ambície ešte ako asistentka réžie. V Karamazovcoch bol objavom aj František Dibarbora v úlohe Smerďakova. Zahral si v *Žobráckej opere* veľmi úspešne postavu Coaxa, kritika ho vyzdvihla medzi tých, ktorých si všimla: „Osobitne treba spomenúť Dibarborovho pána Coaxa,“ podčiarkuje v Pravde V. P.

Kritik však zdôraznil aj Lokvencovej celkovú prácu s hercami: „celý súbor sa

101 V. P. Hudobná komédia na NSND. *Pravda*, 12. 11. 1947.

snažil podať to najlepšie, čo mohol a vedel... po počiatkových rozpakoch sa rozohrával a napokon aj rozohral, čím sa zaslúžil o lepší spád druhej polovice hry.“

Úpravu predlohy robila Lokvencová spolu s Katarínou Hrabovskou (v tom čase dramaturgička NS 1947–1949). Inšpirovala sa z troch zdrojov, pôvodnou predlohou a nielen *Trojgrošovým románom*, ale predovšetkým Burianovou úpravou hry (inscenoval ju s veľkým úspechom v D 34 a neskôr obnovil v roku 1958, aby ju predviedol na Divadelnom festivale v Karlových Varoch, kde prezentovalo svoju tvorbu D 34 za prítomnosti zahraničných divadelníkov).

Ale režisérka nebola iniciátorkou uvedenia Brechtovej predlohy a ako sama hovorí, hra jej „bola pridelená“¹⁰² a dokonca sa spočiatku bránila prijať jej réžiu. Zvíťazil však obdiv dramaturgie k Burianovmu uvedeniu a tento obdiv viedol aj k uvedeniu hry na Slovensku. M. Lokvencová si uvedomovala úskalia predlohy a vedela, že pre slovenského diváka to bude „šok“, dobre si uvedomila, že „bratislavské publikum odchované doterajšou činnosťou hudobnej komédie (povedané inak operetou, poznámka Z. B.) neznesie ľahostajne takýto obrat. Celé prostredie handier, biedy, predajnej lásky a nespútananej erotiky je v jestvovaní operetnej činnosti prevratný. Nespútaná dynamika celého rytmu hry, postáv a hudby je nášmu divákovi cudzia.“ Hoci vedela, že vstupuje na vratkú pôdu, rýchle pochopila výrazné hodnoty predlohy. „Proti týmto obavám stál obdiv k tejto hre ako takej. Niet veľa moderných hier, ktoré dávajú toľko možností režisérovi,“ dodáva. Po prvýkrát pracovala so súborom hudobnej komédie (neskôr operety NS) a dobre si s ním porozumela. „Stretla som sa tu s nadšením a láskou k dôkladnej poctivej práci, že som ani o lepšej nemohla snívať.“

Lokvencová preklenula nedôveru k téme a jej bizarnosti a domnelej „neaktuálnosti“, na ktorú upozornila až priveľmi apriorne orientovaná kritika (Rozner) a veľmi ústretovo a tvorivo pristúpila k naladovaniu hudobného a činoherného ansámblu na spoločnú tóninu. Zároveň predviedla nebývalú schopnosť porozumieť procesu tvorby a to ju predurčilo do režisérскеj pozície aj do budúcnosti. Na margo režijného prístupu vyjadrila podstatnú ústretovosť voči otvorenému procesu: „Prirodzené je, že režisér nesmie pristúpiť ku štúdiu rolí s takou konkrétnou predstavou, aby znemožňoval a prekážal hercovi vo vlastnom umeleckom hľadaní“ (KŽ). Jej otvorený spôsob prístupu k procesu prípravy a ku skúškam

102 Žena-režisérka. *Kultúrny život*, november 1947, s. 7.

je dosť vzácny a svedčí o jej ľudskej zrelosti. „Rámcovo možno povedať, že režisérova práca má dve samostatné časti,“ tvrdí Lokvencová. „Príprava, kým sa začne štúdium s hercami, a štúdium samé. Obidve zložky sú nesmierne zaujímavé a navzájom sa podmieňujú. Čím dlhší čas má režisér na vlastnú prípravu hry, premýšľanie, o sujete samotnom, pochopenie, vlastné zainteresovania sa do problematiky a psychológie, potom s istotou pracuje v druhej časti, pri štúdiu s hercami. Je akosi zrelší vo svojej predstave (formulácii, prednese, intonácii, výraze, geste)“ (KŽ). Takéto a podobné úvahy o jej profesii ju sprevádzajú spolu s nárokmi na permanentné vzdelávanie počas celej jej kariéry. Aj to je signálom jej veľmi jasne formulovaného prístupu a jej permanentného úsilia o sebazdokonaľovanie.

Roznerove výhrady v denníku *Národná obroda* voči inscenovaniu Brechta nemierili priamo na Lokvencovej ego, ale dotkli sa ho napriek a možno práve preto. Rozner ako autoritatívny kritik zaujal až prekvapivo rigidné postoje, nenachádza dôvody, ktoré by opodstatnili uvedenie *Žobráckej opery* a vyjadruje svoje pochybnosti: „Je skutočne treba poriadnej dávky eskamontérstva, ak niekto chce dokázať, že *Žobrácka opera* v Brechtovej úprave má dnes ešte dajaké oprávnenie,“ píše vo svojej kritike s názvom *Hudobná komédia – aká nemá byť*¹⁰³ a dôvodí: „Je to hra napísaná pre intelektuálskych, meštiackych a exkluzívnych snobov, ktorým strašne lahodilo, keď ich urážali, keď im predvádzali bordely a prostitútky. To všetko je tu myslené ako lahôdková intelektuálska extravagancia, na podráždenie nervov, a na podráždenie svedomia“ (NO). Čo vedie Roznera k tomuto pohoršenému rozhorčeniu, ktoré akoby hovorilo o jeho prudérnom osobnom odpore? Chce skutočne „vychovávať a prevychovávať“, ako dôvodí v závere recenzie? Alebo len predhadzuje dobové prosocialistické frázy o „ľudovosti umenia a potrebe jeho zrozumiteľnosti...“? Či už hovorí rečou budúcich ideológov? Zároveň však priklincuje: „Je síce pravda, že meštiak dostane touto hrou silnejší či slabší šok, bude urazený a zarazený.“

Teda podľa Jána Roznera sa režisérka „mýli, ak si myslí, že hry ako *Žobrácka opera* sú tým správnym druhom hudobnej komédie.“ A predsa uznal, že Lokvencová splnila „ťažkú režijnú úlohu“. A zároveň, že „Ladislav Chudík vytvára svojím prejavom akýsi stredobod a ostáva najsilnejším dojmom predstavenia, nevybočujúc nikde zo svojho charakteru, ktorý dokonale ovláda“. Aj GIM

103 ROZNER, Ján. *Hudobná komédia – aká nemá byť*. *Národná obroda*, 14. 11. 1947.

ocenila predovšetkým Chudíka: „Po hereckej stránke najviac uspokojil a prekvapil opäť výkon L. Chudíka.“¹⁰⁴

Lokvencová spolupracovala s R. Fabrym na prebásnení textov songov a V. Chmel jej pripravil konštruktivistickú scénu pripravenú plne na príchod hercov, na ich hru. V tom čase spolupráca s výtvarníkmi, maliarmi a sochármi bola silným intenzívnym prúdom v profesionálnom divadle a mala aj neobyčajný vplyv na podobu a vyznenie divadelných inscenácií. Viliam Chmel bol jedným z tých, čo výtvarnú podobu divadla kultivovali (popri Gudernovi, Šimerovej, Uhrovi). Aj keď musela riešiť herecké nedostatčnosti (javisková reč, spev), predsa len bolo evidentné, že sa ako režisérka etablovala na javisku naplno.

Návrat náročnosti

O čo odlišné boli jej prístupy v šesťdesiatych rokoch? V náročnosti prikrčila k intenzívnemu formovaniu hereckého súboru. Venovala sa predovšetkým flexibilným individualitám, ktoré mohla formovať v mene svojich náročných kritérií.

V *Kúpeľi* obsadila svojich obľúbencov, protagonistov Blaškoviča, Mistríka, Polónyiho, ale aj začínajúcu E. Vášáryovú do hviezdnej postavy sošnej Delegátky z roku 2064.

„Súdurohovia, dnes presne o 12.00 hodine odchádza prvý vlak času do stanice Komunizmus. Príďte včas!“ – hlásala svojím nežným hlasom, ale zanietene, čerstvá absolventka VŠMU, keď ju režisérka postavila do centra javiska, na vyvýšené miesto, aby mohla svoju výzvu hlásať zvrchu a nástojčivo.

Stanislav Vrbka nazval Lokvencovej *Kúpeľ* „mravným činom“. Tak napísal svoju recenziu Majakovskij na Novej scéne – mravný čin, uverejnenú vo Večerníku (9. 10. 1963), znie to ako výkrik. A výkrikom recenzia aj chcela byť. Vrbka horuje za hygienické a profylaktické účinky satiry, ide mu o zdravie spoločnosti, ale aj o tzv. „všestrannú zaangažovanosť“.

Kritik si všíma aj herecké výkony, predovšetkým D. Blaškoviča v centrálnej postave Pobedonosnikova, v inscenácii Víťaza a jeho nohsleda tajomníka Krytého v podaní V. Polónyiho. „Tým tromfom číslo jedna, je herecký výkon D. Blaškoviča,“ píše Vrbka.

104 GIM. Žobrácka opera na NS. *Práca*, 14. 11. 1947.

„K tomuto prieraznému, ostročrtanému a ukáznenému výkonu druží sa Polónyiho tajomník Krytý...“¹⁰⁵ Aj Igor Rusnák v recenzii Konečne Majakovskij!¹⁰⁶ ocenil Blaškoviča a Polónyiho. „Z početného a vcelku dobre hrajúceho ensemblu vysoko vyčnievajú dva výkony,“ zdôraznil. Blaškoviča v úlohe Víťaza označuje ako „veľké memento pre všetkých, ktorí sa azda ešte môžu z polcesty vrátiť...“ (FaD). Upozorňuje aj na aktuálnosť hereckých výkonov, na ich spätosť s názorom publika. „Smejte sa diváci, zabávajte sa, ale nezabúdajte, že Víťaz aj Krytý sedia medzi vami!“ , naznačuje vraj gogolovsky divákovi pohľadom do publika Polónyi... tvrdí Rusnák.

Najskôr vyjadril pochybnosti na margo Lokvencovej, aby vzápätí ocenil jej úsilie: „Nepoznali sme ju dosiaľ v tejto polohe, preto sa zdali oprávnené obavy, že inscenácia bude intelektuálna, suchá, bez Majakovského bohatierskej verry. Prekvapenie bolo o to príjemnejšie. Má švih, spád, a je pritom pevne vedené“ (FaD).

Aj tu je očividné, že Lokvencová neraz čelí priamo vedeným apriorizmom, hovtým názorom, ktorých podtext aj kontext bol hyperkritický voči jej prístupom.

Aj v prípade Majakovského sa Lokvencová inšpiruje pražskou inscenáciou *Kúpeľa* (Sprcha) v D-34. „Kult každého druhu deformuje ľudí!“ – vpiše si do režijnej knihy na úvodnú stranu ako memento. A samozrejme, že tento výrok má svoje obsažné pozadie...

Ani *Kúpeľ*, podobne ako *Žobrácka opera*, sa nezaobíde bez odporu okolia, ktorý však predchádza inscenáciu. Réžiserka o tom hovorí v jednom z rozhovorov: „Naše divadlo už od roku 1947 bojuje o Majakovského. Réžiu *Kúpeľa* mi pridelili štyrikrát (vtedy sa hry režisérom pridelovali!, napokon ako to bolo zvykom podľa MK schválených dramaturgických plánov až do roku 1990). Nestačili sme však hru ani poriadne rozčítať a už nám ju stiahli. Dôvody boli rôzne. Raz sa tvrdilo, že Majakovského hry nie sú pre nás typické, akoby u nás nebolo treba, povedané ústami veľkého tribúna Októbrovej revolúcie, prať a umývať byrokratov', inokedy zasa my sme nevelmi verili, že náš divák, odchovaný na ľahkom žánri, prijme Majakovského.“¹⁰⁷

105 VRBKA, Stanislav. Majakovskij na Novej scéne – mravný čin, *Večerník*, 9. 10. 1963.

106 RUSNÁK, Igor. Konečne Majakovskij!, *Film a divadlo*, 5. 10. 1963.

107 Medzi dvoma premiérmi, rozhovor, *Slovenka*, 2. 11. 1963.

Herecký súbor dokázala spravidla tak „zjednotiť a zosúladiť“, ako sa vyjadrovali kritici, že ich nasmerovala k „divadelne prítlačlivej, zväčša presne do stredu terča triafajúcej feérie, v ktorej ohňostroj čiastkových nápadov a záplavu iba priemerných hereckých výkonov (najmä v postavách kladnorétorických) takpovediac pretromflo niekoľko pozitívnych vlastností predstavenia“ (Vrbka).

Aj v poslednom období jej kariéry sa pozornosť kritiky musela nevyhnutne sústrediť na dramaturgický výber a výnimočné herecké výkony.

V roku 1964 si prizvala na javisko svojho životného partnera Ctibora Filčíka do titulnej postavy Frischovho Dona Juana v hre *Don Juan alebo Láska ku geometrii*. Filčík pôvodne začínal v činohre NS ND v roku 1948 a zotrval tu tri sezóny. Tentoraz sa vrátil ako hosť v postave, ktorá sa zapísala do análov dejín slovenského divadla. Navyše alternoval s ním iný výnimočný herec NS Ivan Mistrík a jeho Doňou Annou bola Emília Vášáryová.

Trojica hercov, ktorí už spontánne predznačili úspech hry. Ale Lokvencová vedela presne, čo chce vyjadriť. „Ak väčšina doterajších inscenácií pribojného repertoáru bola len prínosom dramaturgie, menej už réžie a najmenej hercov, s Frischovým Donom Juanom prišla k slovu i réžia a k úrovni požiadaviek hry sa blíži aj herectvo,“ napísal B. Choma.¹⁰⁸

Lokvencová režijne zažiarila, keď sa písalo o „zhtnutí akcie v dramaticky vypätých situáciách“ (Choma). Herecké individuality dodali inscenácii lesk, a predsa sa niektorí kritici dožadovali akéhosi zdvojenia prístupov: „Obaja herci sa skoro ideálne dopĺňajú,“ píše Choma, a núka svoj koncept: „vytvoriť tak s Mistríkom Juana v prvej časti a Filčíkom v druhej časti, bolo by iste najideálnejším riešením“. Zdá sa mu, že Mistrík je „primeranejším Juanom 20-ročným, ktorý „je milý, uhladený a zahľadený do geometrie a rýdzosti vecí“, už menej sa mu pozdáva ako zrelý muž. Podľa neho vraj na „majstra lásky už nestačí“. Vtedy si cení viac Filčíka, ktorý podľa jeho hodnotenia je „robustne poňatý... priam bravúrne zvládne úlohu remeselného zvodcu a napokon aj chyteneho a skroteného manžela“ (Choma). Takto priam mechanicky spája vekové kategórie oboch protagonistov a neodlíši ich výrazne diferencovaný prístup, hoci mal pravdu v tom, že mentalita oboch spája v sebe niečo z chuanovského princípu, ale v odlišnom čase a priestore.

108 CHOMA, Branislav. Komédia mysliteľského intelektu. *Práca*, 3. 10. 1964.

Inak sa prizrela na inscenáciu česká kritička Eva Uhlířová, ktorá si predovšetkým povšimla to, že inscenácia je „divadlem jedného herce“.¹⁰⁹ Podľa nej ide vždy o protagonistu, vedľa ktorého sa pohybuje „replikující kompars“. Ale dodáva, že „Doba hereckých monologů minula“, a zároveň si dobre ujasnila, že „režizérka jistě nekoncipovala představení takto“ (Uhlířová).

Aj ona je naplno zaujatá však oboma protagonistami, aj keď ich od seba odlíšila, dôkladnejšie než Choma si uvedomuje ich pre a proti v oboch alternáciách. „Ctibor Filčík nalézá postavu až ve chvíli, kdy otřesený Juan vyhlašuje boj nebi i peklu.“ Vtedy si všíma, že Filčík je skutočne mimoriadnou osobnosťou: „Jevišťe naprosto ovládne a sama je naplní. Racionální analytik života, duchaplný ironik, sarkastický cynik, který se nakonec přes všechnu geometrii přepočítá.“ Filčík bol vždy typický svojou úspornosťou a vecným predkladaním výbušných citov, rezervovanosť sa uňho miešala s jasnou a predsa tlmenu výbušnosťou vášne, ako to dokladá Uhlířová: „reaguje chladně a věčně, téměř zároveň vyjádří Juanovo unavené a pobavené pohrdání ženami“. Aj ona si však všimla predovšetkým to, že Filčík je racionálny a intelektuálny v utváraní postavy. Jeho herectvo je vraj „... civilní, prosté, přesně myslící každou vyslovanou replikou“.

Inak je to s podstatne mladším a podstatne emocionálnejším Mistríkom. „Ivan Mistrík je silnější tam, kde je zralý Filčík slabý: v expozici. Filčíkův Juan je vystrízlivěly už tam, kde je u Frische ještě extatický intelektuál plný iluzí.“ Tento skeptik vie už od počiatku o svete všetko, čo chcel autor aspoň na chvíľu utajiť. „Mistrík však vejde na jeviště jako chlapec, který před našima očima dospěje za jedinou noc v muže“ (Uhlířová).

Obaja herci predostierajú svoju koncepciu, hľadajú Frische dôvody pre Juanovo mizogynstvo a jeden ho nájde v skepse, v únave životom a druhý v náhlom zmúdení, v prudkom vstúpení do dospelosti, hoci kritika podčiarkla viackrát, že Mistrík „ještě nedozrál“ (Uhlířová), „má ťažkú situáciu pri svojom jemnom lyrickom hereckom naturele“¹¹⁰, „nestačí vyhrať vnútornú premenu“ (Choma) a dokonca, že je „bez daru výjimečné inteligencie“ a navyše vraj predovšetkým „spoléhá na Juanovu „koketerii ... hraje uchváceného svou vlastní

109 UHLÍŘOVÁ, Eva. Neužitečnost pravdy, *Divadelní noviny*, 11. 11. 1964.

110 SPIŠSKÝ, J. Legenda naruby čiže Don Juan pod papučou, *Večerník*, 25. 9. 1964.

neodolateľnosť“ (Uhlířová). Takto príkro ho vidí kritika, ktorá v ňom hľadá márne Frischovu skepsu.

A predsa ho vydáva režisérka napospas divákovi v ostrom ožiarení kontrastného Filčíkovho talentu v dobrej viere v jeho výnimočnosť. Aj Doňa Anna v podaní Emílie Vášáryovej, pre ktorú sa postava stala prestupnou stanicou do činohry SND, aby tak definitívne potvrdila jej „miesto hore“, je možno priveľmi jemná a lyrická, nie však sentimentálna.

Lokvencová vie, kde hľadať talenty a odkrýva ich s pokorou, ale aj uvzato, a to vždy tak, že čas jej dáva zapravdu: v prípade Mistríka rovnako, ako v prípade mladučky Vášáryovej. Obaja sú dnes už na hereckom Olympe slovenskej činohry spolu s výnimočnou osobnosťou Filčíkovou. Vášáryovej posledná postava – Maria Callas – je dnes toho len bezchybným dôkazom. Jej chef d'oeuvre sa zaskvel v poslednom čase práve v súvislosti s jej mladučkou Doňou Annou ako akési zavriešenie archetypálnych ženských modelov, ktoré v nej vytušila už Lokvencová.

Takto sa svojho času Lokvencová stala ojedinelou a žensky empatickou odkrývačkou hereckých talentov.

(2008)

Čas smiechu – svedectvá času

Podľa smiechu poznáš svoju dobu, hovorí S. J. Lec. Povedz, čomu sa smeješ, a ja ti poviem, kto si... a mnoho iných aforizmov hovorí o aktuálnosti smiechu a smiechovej kultúry.

Povahu doby poznáš podľa jej smiechu... o tom sa môžeme presvedčať neustále. Alebo, ako vraví iný klasik: „Nenadávaj na zrkadlo, keď máš krivú hubu“ či stále aktuálne: „Smutno je na svete, páni!“ (Gogol)

Otvorenou formou v divadle sa javí od pradávna smiech a parodizácia prítomnosti, o tomto fenoméne hovoria mnohí tvorcovia aj teatroológovia ako o „interpretačnom odstupe“. Pripomína sa aj v zdivadelnení publika, pretože využíva prednostne interaktívnosť a interaktívnou formou je rovnako kabaret ako komédia. Stála súvislosť s prítomnosťou a reálnym svetom sa tu vníma ako citovanie skutočnosti, prezentovanie reality ako súčasť interpretácie.

Peter Karvaš, vynikajúci autor, ale aj teoretik divadla, napísal vo svojej knihe *K problematike estetickej kategórie komického*, že komický hrdina je družný, vyskytuje sa v zástupe a sústreďuje vlastnosti postavy¹¹¹ a dodáva „opakuje sa ako sa opakuje malý človek“, smeruje k typu. A zároveň upozorňuje na to, že zastaráva oveľa skôr než vznešený hrdina tragédie. Podľa neho humor s patinou či „humor z piety nejestvuje“ (Karvaš, 1980, s. 61). Dnes však tragický hrdina za ostatné desaťročie definitívne zastaráva a humor bez patiny a piety preniká ako grotesknosť do všetkých podôb divadla. Stal sa všednosťou teatralizácie nielen života, ale aj teatrality ako estetickej kategórie, ako scénovanie, zdivadelňovanie, divadelnosť.

Keď v roku 1980 P. Karvaš tak presne analyzoval vo svojej štúdií Zvonovu hru *Tanec nad plačom* a jej podstatu komického diskurzu, neustále sa odvoláva

111 KARVAŠ, Peter. *K problematike estetickej kategórie komického*. Bratislava : Výskumný ústav kultúry, 1980, s. 60.

na Zvona – Sýkoru – Valacha, na dnes už známy triumvirát autora – človeka – kritika. Našiel v ňom nie nemálo zo seba, z vlastnej autorskej aj teoretickej ambivalencie. Bol vo svojich esejach a teoretických prácach plný espritu a vynaliezavosti, niekedy dokonca rovnako pôsobivého, ba miestami aj žiarivejšieho sálenia než v niektorých zo svojich hier.

Ale mal neprekonateľne jasnozrivý postreh a zmysel pre presné formulovanie. Bol to on, kto sa ukryl do závetria lúštenia Zvonovho puzzle, ale bol to on, kto si dobre uvedomoval aj pôsobivosť pravej energie komiky.

Dvojicu Lasica – Satinský si nielen všimol, bral na vedomie a s obdivom sledoval ich produkcie, ale vedel, že poslanstvo týchto dvoch klaunov (či filozofických klaunov, ako ich prvý nazval nie teatroológ, ale sám klaun Jozef Kroner v jednom z rozhovorov v 60. rokoch), je z rodu nesmrteľných. A dnes, keď už z dvojice je len torzo, si to dobre uvedomujeme aj my. Najmä ak sledujeme stopy epigónov a napodobňovateľov. Veď ich hravosť, obraznosť vyjadrení a presne časovaná expresívnosť, metaforickosť ich prítomnosti, či sprítomnenia (ako tomu hovorí Mnouchkinová) na scéne inšpiruje dodnes, svojou energiou asociatívneho humoru a očisty smiechom, ba nazdávam sa, že dnes v spleti poklesnutých žánrov ešte intenzívnejšie. Pretože kultivovali nielen obraznosť divákov, ale aj ich vnímanosť a zmysel pre nezmysel plný humoru a situačnej skratky, ktorá zrkadlí dobové anomálie a ich absurdity. Estetizovali divadelnosť jazyka a jeho metaforickosť a asociatívnosť imaginácie rodiacej sa z improvizácií.

V kostýme klaunov sa do spomínaného prezentovania reality, ale aj do odstupu od nej, pustili už koncom 50. a najmä v 60. rokoch ako spontánni klauni (L+S). Aká trúfalosť, chcieť sa vyjadrovať čistým humorom v časoch, keď bolo všetko znečistené ideológiou, čo postupne zabýjala nielen tvorivosť, ale akúkoľvek odvahu k nej.

Viditeľné a neviditeľné: Kostým klauna alebo civil klauna?

Klauni v civile, to bolo krédo L+S, hoci neproklamované, ale jasne vyslovené už tým, že sa hlásili obaja k čistému humoru a odmietali „obvinenia“ z politickej satiry či paródie. A dôvod? Zdala sa im priveľmi spätá s časom, kedy vznikala,

s obdobím, keď estráda a estrádni umelci pestovali tzv. „komunálnu satiru“. Tragikomickosť všedného hrdinu... to je napr. komik Jozef Kroner, ten, čo L+S nazval vierozvestcami humoru a zároveň prvý v nich videl klaunov, ale priradil im aj epiteton filozofickí. Preňho boli prvými slovenskými filozofujúcimi komikmi. Tak ako vo svojich postavách aj v tomto výroku sa dotkol podstaty nevďak akoby mimochodom.

Dada a absurdita v Absurdistane – nie politická satira. K tomu sa hlási Milan Lasica, keď hovorí v rozhovore s Jánom Štrasserom: „Humor, ktorý som pestoval, vychádzal z dada a nonsensu...“¹¹²

Možno začneme kdesi v päťdesiatych rokoch. Čo bolo smiešne pre moju generáciu, čo nám mohlo byť smiešne na pozadí stalinských procesov? Všetko. Všetko, čo sa aspoň trochu podobalo na nezávislosť a slobodu, to spôsobovalo kaskády smiechu, akési spontánne uvoľnenie, smiech umelcov v kletke päťdesiatych rokov v spojení s jazzom, slobodne nonsensoví a potom slobodne absurdní... celé šesťdesiate roky v tomto duchu spontánneho dadaizmu absurdít a surreálna. Napokon, jeden z mladých básnikov nazval svoju zbierku *Tristan tára* ako ponášku na dadaistu Tristana Tzaru, ktorý svoju postavu nazval pán Antipyrin.

V kultúre sa vtedy delilo všetko na povinné a nepovinné – povinnú agitačnosť a angažovanosť, povinný komunálny humor a nepovinné dobre utajené „husle“ starých a nových lások umeleckých objavov. Všetko nepovinné prichádzalo ako vzácne korenie zaoceánskych lodí.

Básnici, prozaici, ale aj dramatici k nám prichádzali v známej „svetovke“, *Svetové literatúre*, neskôr aj v slovenskej *Revue svetovej literatúry*, vo vydaniach kníh v malých nákladoch, v časopise Divadlo, v rádiu (najmä vysieleniach zachytávaných cez Radio Luxemburg, Slobodnú Európu či Hlas Ameriky alebo aj rakúske ORF) vo vzácných zásielkach zakázaného ovocia spoza železnej opony, v hudbe, vo filmoch sledovaných v temných klubových sálach pre vybrané obecnstvo... a študentov umeleckých škôl.

Stalo sa to koncom 50. rokov, keď spolu s kapelou tradičného jazzu, zvanou nenápadne a príznačne Tradicionál, vystúpili so svojimi dnes môžeme povedať

112 LASICA, Milan. *Lenže ja som iba komik... Rozhovory s Jánom Štrasserom*. Bratislava : Forza Music, 2005, s. 44.

forbínami na spôsob V+W (lebo práve im boli najbližšie). A potom koncom 60. rokov *Soirée*, *Radostná správa* a súčasne v Tatrane knižné vydanie *Nečakanía na Godota a Soirée a Radostnej správy pre zarytých čitateľov* vďaka redakcii E. Nemsilovej a G. Rapoša. Gabriel Rapoš patril k tým osvieteným divadelným kritikom a redaktorom, ktorých stigmatizoval umením Martin a jeho kultúrna klíma, a neskôr dokázali pomerne spoľahlivo rozoznávať novú kvalitu od toho, čo posluhovalo tzv. ideám, dnes už vieme, že našťastie dočasným „ideám“ (hoci ešte vtedy sme nevedeli, čo sme sa o nejaký rok-dva na naše zdesenie dozvedeli, že jednotkou dočasnosti je jeden furt).

Pripomínam tieto fakty najmä preto, že časovosť a dočasnosť v umení je pevne spätá zväčša s tými, ktorí dokážu rozoznať výnimočnosť od všednosti a banality a pestujú krehké umenie divadla aj napriek jeho efemérnosti, peľhajú ho, šľachtia a ochraňujú, a v závetrí ich starostlivosti potom prečká aj zlé časy. To sa stalo práve dvojici L+S. Ich humor sa uchoval pre dnešok nielen preto, že bol výnimočný, ale aj preto, že tú výnimočnosť zaregistrovalo nielen publikum, ale aj tí, čo ho mohli preniesť a preniesli do budúcnosti svojou starostlivosťou, zušľachťovaním a pozornosťou voči hodnotám. Takými starostlivými pestovateľmi hodnôt boli aj redaktori Tatranu, ktorí nevšedné texty v tom čase publikovali knižne.

Už od prvých riadkov si všimneme nevšednosť ich štýlu, nevšednosť vo všednosti totálnej bezduchosti a marazmu dobového vypreparovaného jazyka schém a stereotypov podobajúcich sa na reč byrokratov a ich nadbiehačov.

L+S začínajú bezprostredne:

„Hneď na začiatku treba povedať, že *Soirée* nie je divadelná hra, ale pomerne úspešne zorganizované stretnutie s obecnstvom. Úspešné predovšetkým vďaka obecnstvu, ktoré sa dostavilo presne na pol ôsmu. My sme čakali v divadle už od pol siedmej.“

Teraz už sedí obecnstvo v sále, stmieva sa a za bielou oponkou sa ozýva ladenie hudobných nástrojov.¹¹³ Ich priateľ Tomáš Janovic v tom čase tvrdí: „Nikdy nevychádzam z údivu, iba ak na záchod“ (bulletin L+S, rok) a Marián Vanek dodáva: „Sebairónia u nás na Slovensku nie je módnym druhom humoru.“

Nemýlil sa, nešlo o módnosť, a predsa sa ich humor ujal. Môžeme to dokladovať

113 LASICA, Milan – SATINSKÝ, Július. *Radostná správa. Soirée*. Bratislava : Tatran, 1970, s. 15.

v inscenáciách *Deň radosti*, *Výrobca šťastia*, *Mŕtve duše* či *René mládenca* alebo *Jakub Fatalista*, všetky z dielne L+S (autorskej alebo interpretačnej).

V dramatinizácii *Mŕtvych duší* sa objavuje Milan Lasica ako Čičikov a Július Satinský získava novú, ním vytvorenú postavu. O oboch hovorí K. Földvári že strhávajú publikum „vášnivou spontánnosťou“. Ide o prazvláštny druh vášnivosti. Je to v zmysle tvorby Anne Bogartovej „otvorený uhol pohľadu“.

Stoka – čas vše mení...

Vznik Divadla Stoka v roku 1991 bol „výsledkom eufórie z nadobudnutej slobody“, dočítame sa v týždenníku *Domino Fórum* (30/2001) z pera jeho zakladateľa pod názvom Predčasný (?) nekrológ. A mal pravdu, zakladateľ aj názov. Bol to nekrológ, a nie predčasný. Eufória pominula a divadlo zaniklo...

„Bol tu, ale zanikol. Zanikal bolestne, ťažko, niekoľkými spôsobmi, v niekoľkých variáciách, v krásnych nadštandardných periodicky sa vynárajúcich krivkách, znovu a znovu, každodenne, symptomaticky tragikomicky, v momentoch sebazáchovnej fikcie vybičovanej k niekoľkým skutočne pozoruhodným afektom signifikantných tvarov. Výhonky a púčiky. Romanticky sebazničujúci v ťažkých ponížujúco modelových situáciách. Dlho a trpezlivo, dlho a trpezlivo, trpezlivo netrpezlivo, to nie je dôležité, alebo to je dôležité – to nie je dôležité! Buď, alebo“ (Lucia Piussi v hre *Dno*, inscenácia Divadlo Stoka).

Tanec nad plačom? Možno. Ale predovšetkým smiech. Tragikomédia a tragigroteska, taká typická pre koniec 20. storočia.

Juraj Šebesta v revue *Svět a divadlo* v štúdiu Stoky Stoky na margo tohto divadla napísal, že je to bazár citov a spomienok, že „Stoka zakladá v slovenskom divadle novú tradíciu“, pričom zdôrazňuje, že „z hľadiska celkového vyznenia inscenácie, poetiky a štýlu“.¹¹⁴ To, že sa o Stoke „píše menej“ (čo je dokonca jemne povedané, že takmer vôbec), lebo, ako to vidí autor, po prvé „nežijeme v porevolučnej eufórii“ a navyše „kritici u nás zleniveli“ (SaD, s. 43). A hneď aj nachádza dôvod tohto sporého zmieňovania sa o divadle, o ktorom sa písalo vehementne, s nadšením a často prvé roky prvej polovice 90. rokov, ale aj celé deväťdesiate roky.

114 ŠEBESTA, Juraj. Stoky Stoky (časť prvá: v bazáre citov a spomienok). In: *Svět a divadlo*, roč. XVII. č. 1/2006, s. 40.

Dôvod „zlenivenia“ vidí v tom, že inscenácie Stoky bolo treba vidieť vždy viackrát, nestačilo jedno zhliadnutie, dokonca dodáva, že treba čítať aj text. Napokon ako v každom divadle. Nič výnimočné, veď k tomu nás viedli naši profesori ešte ako študentov. Hovorilo sa tomu „ísť na predstavenie pripravený“, čo samozrejme môže v niektorých prípadoch byť aj synonymom „predpojatý“, „zaujatý“, s už hotovou predstavou alebo ako to označil Brook, „mŕtvolne“.

Šebesta si všimol, že americkí teatrologovia M. Carlson a Daniel Gerould, ktorí videli predstavenia *Dyp inaf* či *Impasse* počas svojej návštevy Bratislavy, porovnali ich dokonca k Pine Bauschovej. Našli v nich prvky, ktoré nielen z hľadiska poetiky, ale aj hudobnosti a dôrazu na pohyb pripomínajú výraz, ktorý u Piny Bausch prudko speje k estetizácii a formálnej vycibrenosti, ba až k perfekcionizmu (zdôrazňuje Šebesta). V Stoke smeruje ku kolážovitosti, básnivému rozbíjaniu významov, asociatívni v radení obrazov k hľadaniu nových spojení, ale aj k novému používaniu jazyka ako „živlu“. Zámlky, prerušenia, repetitívnosť, slang, svojoľné radenie slov, oslobodenie jazyka od pravidiel, či už slovosledu alebo spisovnosti, časté vulgarizmy, zmes každodennosti, triviálnosti a snovosti, ale aj vecnosť a dokumentárnosť, akési ready made, hotové prefabrikáty priamo zo smetiska vklinené do nových súvislostí akejsi štylizovanej hovorovosti. Paradoxy a absurdita, oslobodenie sa od pravidiel, náhodnosť, pocitová približnosť, neurčitost významov, nedopovedávanie, náznak, nahryznutia slovné, pohybové a situačné, a koláž intuitívnej precitlivenosti a zámernej hrubosti, až vulgárnej triviálnosti, to všetko v rituálovom princípe nie nepodobnom Grotowskému, ako na to upozorňuje Juraj Šebesta. Princípy podobné aj Artaudovým princípom a spríbuznené s úsiliami Théâtre de Complicité či Open Theatre robí zo Stoky divadlo, o ktorom musíme hovoriť, aj keď sa už len vraciame späť, aby sme zaznamenali vplyv Stoky na súčasnosť. Dosaď ešte nie je mapovaný a zmapovaný, ale ktorý kdesi nástojčivo prebdiava ako ten „pach Stoky“, o ktorom hovoril vo svojom článku Šebesta, keď hľadá pokračovateľov a tvrdí, že „pach Stoky sa šíri súčasným slovenským divadlom“ (SaD, s. 45) a upozorňuje na tvorcov typu Klimáček.

Ide o „ľudí z nového mäsa“? – ako tomu hovorí Erika Fischer-Lichte,¹¹⁵ alebo len

115 FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. Preklad Adam Bžoch. Bratislava : Divadelný ústav, 2003. S. 482.

o „pokusné pole“ diela, ako to vníma Heiner Müller keď vo svojom Hamletovi (*Hamlet-machine, Hamlet-stroj*) vyslovuje „Chcem byť stroj.“ Oddelením textu od postáv sa stáva situácia neprehľadnou a zároveň zjednodušenou. Čas si začne robiť svoje vlastné triky, šíri sa do priestoru ako akási bezčasovosť. A práve tento druh „ľudí nového mäsa“ môžeme pozorovať v Stoke. Nezastaviteľný, nezadržateľný tok času. Časo-kríza, na ktorú upozorňuje aj Lehmann vo svojom vnímaní divadla ako postdramatického, ako skúsenosť „chaotického zmätku“.¹¹⁶

Znovu pripomeňme obrazy z *Dyp inaf* či z *Impasse* alebo z *Dna* či z inscenácie *Noc*, v ktorej blúdiace príznaky postáv sú len náznakmi ľudí, len zmienkami o nich.

Jednou z akútnych tém súvisiacich s Divadlom Stoka a jeho vpečateniami či vplyvmi na divadlo u nás je aj to, komu a na koho smeruje svoje antiposolstvo Blaha Uhlár a jeho spolupracovníci. Komu sú určené tieto výzvy? Koho majú osloviť? Alebo ide len o čistú sebareprezentáciu, ide len o časované svedectvá doby a jej „nadšenie“ prenesené do časo-krízy 90. rokov? Vyprázdnenosť konvenčného divadla priamo vyzývala k inému spracovaniu reality k odlišnému vyjadreniu, k inakosti v kontraste.

Transfer nezvyčajností

Práve to, čo objavila dvojica L+S a prenáša sa z generácie na generáciu aj v podobe akéhosi popretia, v inej, odlišnej podobe sa stalo objavom autorskej skupiny Stoka pod vedením Blaha Uhlára. Možno to nazvať vpečatením inakosti.

Nový pohľad na divadlo ako priestor asociatívnej imaginácie, spoločný priestor s obecnstvom, to „stretnutie s obecnstvom“, o ktorom hovoria L+S hneď v úvode svojho *Soirée* v knižnej podobe.

Uhlárovi išlo tiež o stretávanie sa s publikom (napokon tento vynález uskutočnil už Jerzy Grotowski vo svojom Divadle Laboratóriu (nazval ho Spotkania). Išlo o zdieľanie asociácií a ich nových spojení nielen priamo na javisku v situáciách, ktoré vytvárali a zdieľali aktéri predstavení, ale v iskrení, v asociatívnom prepojení na divákov, o spoločné zdieľanie spoločného priestoru. Navyše Uhlár

116 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Preklad Anna Grusková a Elena Diamantová. Bratislava : Divadelný ústav, 2007, s. 211.

sa otvorene hlási k programu dekompozície a vedomých výziev. Ide mu menej o posolstvo, ba posolstvo priam odvrhuje či zavrhuje, v mene výzvy k spoluúčasti na rozhorčenom vnímaní nerovného terénu reality, antiposolstvo priameho zážitku, zdieľania, spoluprežívania, uchopenia reality v jej vlastnom rytme.

Uhlárovi a jeho skupine ide o živý jazyk reálneho života, práve to ho viedlo k akcentovaniu inscenácie ako živého organizmu do dôsledkov. Jej nehotovosť, nedotiahnutosť, nevyžehlenosť bola programovým vkladom v rámci výzvy k spoluúčasti na dotváraní stretnutia hercov a divákov. „Zvláštna spoločnosť v zvláštnom priestore“ (bulletin, Stoka, 1995), tak by sme mohli nazvať skupenstvo, ktoré vytvárajú pomocou zmesi fragmentov, absurdných scén a perzifláží, hrasť, grotesknosť absurdita. To všetko ako koláž a montáž prítomnosti v útržkoch reality.

Čo sa Uhlárovi podarilo?

Podarilo sa mu osloviť diváka a získať si ho. Priazeň špecifického diváka, zloženého nielen z mladých, ale z vekovej zmesi nekonformistov a zvedavcov či lovcov senzácií a tých, čo prišli na stretnutie spoločnej krvnej skupiny.

Ale predovšetkým jeho publikum tvorili tí, čo vedeli, o čo ide, alebo to aspoň tušili ako spriaznenosť, súznenie, spoločný zážitok, rovnaká krvná skupina, spríbuzenie a rovnaké vnímanie absurdností a smiechu doby.

A čo sa Uhlárovi nepodarilo?

Nepodarilo sa mu prekročiť svoj tieň, ktorý vrhá na každé zoskupenie čas. Hovorí sa a dokladovať to môžeme viacerými príkladmi, že životnosť umeleckého zoskupenia nie je dlhšia ako 7 – 8 rokov. Potom nastáva akési otupenie, vkráda sa kliše, vznikajú vnútorné pnutia, odchody členov zoskupenia či otvorené konflikty, nedorozumenia, hľadania vlastného priestoru. To všetko však akosi podprahovo nahľadáva a dekomponuje zoskupenie, ktoré z dobrovoľnej spätosti sa ocitá odrazu v akomsi nútenom azyle súboru, ktorý je pritesný na rozpínajúce sa talenty.

M. Mistrík napísal, že Uhlár nastolil v čase svojich prvých autorských projektov

„ostentatívnu priamosť“ a dodáva, „Uhlár sa proste radikalizuje“.¹¹⁷ Nielsen že odmieta dovtedajšiu tradíciu, ale zámerne provokuje. „Nechýba im zámerná provokatívnosť, s ktorou búrajú zaužívané kliše,“ píše na margo Karáska a Uhlára. Za ich skryté motto považuje „rozbiť starý prehnitý svet“ (Mistrík, 1990, s. 6). A nazval Uhlárovu cestu „vytrvalej opozície“.

Ale režisér Uhlár najpresnejšie formuluje svoje úmysly sám. Keďže videl stav divadla ako „tragický“, rozhodol sa, že musí urobiť niečo proti tomu, že väčšina divadiel podľa neho „väzí hlboko v 19. storočí a dusí svojich už aj tak priredných divákov svojimi tradičnými predstavami“. Chcel divadlo, ktoré „sa stáva prostriedkom umožňujúcim ľuďom vysloviť svoj vlastný názor“. Tým spôsobom vyslovovania mala byť náhoda, dekompozícia, úplná improvizácia, odmietanie príbehu a formy. Za nový myšlienkový systém vyhlásil spolu s Karáskom dielo „vznikajúce úplnou improvizáciou“. V II. manifeste volá Nielsen po dekompozícii, ale aj po slobode, „slobodu hercom, slobodu divákovi“, kričí. Aj z diváka robí tvorca. A uzatvára starým klišé: svetu mier! Aby sa definitívne vysmial schémam nanútenej poslušnosti. V bulletine k inscenácii *Ocot* (1988) v UND sa tak ocitajú vedľa seba jeho výzvy k revolte, boju, slobode, ale aj sebaíronia a parodické výkriky. Veď začína zvolaním: Ľudu, ľudu, ľudu!

Za desaťročie vzniklo v Stoke množstvo predstavení, ktoré vytvorili akúsi novú trampolínu autorského alternatívneho divadla, z ktorej dnes zoskakujú nové a nové zoskupenia. Dekompozícia, autorské divadlo a princíp improvizácie a náhody sa uplatnili v plnej miere bez toho, aby „zdravý rozum“, ktorý v prvom manifeste vyhlásil režisér za obmedzujúci, akokoľvek zasiahol do smerovania divadla a obmedzil ho v jeho hľadaní „nového myšlienkového systému“.

Inscenácie Stoky sa zapísali do histórie vývinu slovenskej divadelnej experimentálnej tvorby, do línie alternatívneho divadla, ktoré predurčilo mnohé z ďalších slobodných pokusov o inakosť divadla na Slovensku. Ak „rozpadajúcu sa mŕtvolu divadelnej konvencie minulých stáročí“ Uhlár v I. manifeste z roku 1988 v bulletine k inscenácii *A čo?* v DISKU definitívne zatratil a poslal do zabudnutia, tak priemerný divák ju svojou prítomnosťou dodnes kriesi znovu a znovu v kameňoch divadiel každého typu a najrôznorodjšieho repertoáru.

Nastolenie nového uhla pohľadu, inakosti, zatratenie schém a kliše je tým

117 MISTRÍK, Miloš, zost. *Uhlárová nekonformná réžia*. Bratislava : ÚUKDD, 1990, s. 5.

pravým prínosom nielen dvojice L+S, ako som ju spomínala v priereze ich tvorbou, ale aj zoskupenia Divadla Stoka. Prinieslo slobodu tvorivosti a scénovania na teritórium slovenského profesionálneho divadla, lebo paradoxne na teritóriu divadla vášnivých milovníkov divadla s veľkým D, teda amatérov par excellence už dávno táto sloboda žila svoj vlastný „vášnivo spontánny“ život.

Nebol však natoľko pod drobnohľadom cenzorov, hoci aj v tejto oblasti sloboda tvorivosti mala svoje mantinely, svojich papenheimských, cenzorov aj donášačov, či „vášnivo spontánnych“ strážcov ideologických doktrín.

Uhlárove aktivity po roku 1990, založenie Divadla Stoka a jeho úspechy nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí sa nedajú prirovnať k nijakému inému zoskupeniu, čo vzniklo spontánne, z vôle jeho tvorcov. Cena na festivale Mimos v Perigueux v roku 1998 znamenala nielen to, že kvality autorského divadla oslovili svojím jazykom aj zahraničných divadelníkov a presadili sa v silnej konkurencii súborov pohybového divadla a nových výrazových prostriedkov založených na neverbalite, ale aj to, že témy, ktoré Uhlár so svojím divadlom komunikoval, boli univerzálne a oslovovali divákov aj mimo hraníc Slovenska veľmi účinne. Univerzálny jazyk pohybov a giest spolu s telesným výrazom je z arzenálu postdramatického divadla, ktoré sa usiluje o diváka cez témy s dôrazom na archetypálnu pravdivosť.

(2009)

Divadlo pod lupou: Astorka Korzo'90 dnes

Tu a teraz: dvadsaťročie

Poohliadnutie

Dvadsaťročie. Dosť dlhý čas na to, aby sa mohlo uvažovať o podstatných veciach, aby si jedinec mohol položiť dospelé otázky, aby si divadlo mohlo zauvažovať o vlastnom význame, aby sa mohlo poobzerať po ceste, ktorou prešlo, a zamyslieť sa nad tým, kam ide. Kde je na tej ceste, ktorou sa vydalo napospas očiam, čo vidia, a ušiam, čo počujú.

Pozastavenie prvé

Divadlo Astorka Korzo'90 vzniklo z vôle malej skupiny nadšených divadelníkov. Už od svojho vzniku sa vyjasňovala jedna základná okolnosť – ich štýlom je komornosť (bezprostredná blízkosť divákovi) a ich intonáciou je smiech a humor ako vyznanie. Ďalšou silnou okolnosťou bola kontinuita – nadväznosť na nájdené, súvislosť s hľadaniami predchodcov, pokračovateľstvo v načatej ceste. A tretou okolnosťou sa ukázala potreba a nevyhnutnosť hľadania vlastnej identity.

Pretože napokon nikdy nevystačíme s tým, čo sme zdedili alebo čo nám predkovia odkázali, musíme hľadať svoju vlastnú cestu, vlastnú tvár. Aj herci Korza'90 boli hodení do priestoru hľadania seba.

Po založení Astorky Korza'90, ba ešte predtým, museli jeho zakladatelia prekonávať priam neprekonateľné prekážky, keďže išlo o prvé divadlo, ktoré po roku 1989, po dvadsiatich rokoch riadenej kultúry, vzniklo z vôle jeho tvorcov, zdola. Divadlo sa prihlásilo k svojim predchodcom a kolegom: k tvorcom z Divadla na korze. Boli to práve oni, členovia DnK, čo založili prvé slobodné divadelné zoskupenie, dvadsaťročie po tzv. víťaznom februári. Divadlo DnK však veľmi priskoro umlčala ideologická moc pod zámienkou, že tvorí v priestoroch, ktoré

hygienicky nevyhovujú divadelnej kultúre (mali pravdu, priveľká katarzia – očista umením). Dnes už zmýtizovaný osud DnK vtlačil aj Astorke značku, ktorá ju sčasti určila a sčasti zviazala, pripútala.

Identifikované pre a proti DnK

Aj členovia novovzniknutého Korza'90 čoskoro prišli na to, že priestor je určujúcim miestom pre tvorbu. Astorka je len zdanlivo iba názov toho pôvodného miesta, priestoru, kde bola za prvej republiky aj neskôr stará presburská, teda starobratislavská umelecká kaviareň Astória na Suchom mýte. Pamätníci, a možno by sa takí aj dnes ešte našli, o nej hovorili ako o „mieste stretnutí“, veď napokon aj neďaleká Štefánka bola vtedy ešte stále tou umeleckou kaviarňou, kde sa schádzala umelecká aj intelektuálna elita vtedajšej Bratislavy (ba i Slovenska).

Pôvodne sa tento priestor pripravoval koncom šesťdesiatych rokov (v čase príkrátkej jari) pre celú generáciu výrazne tvorivých výbušných dynamických mladých divadelníkov. Veď riaditeľom Astorky mal byť mím Milan Sládek (dnes už sedemdesiatročný emigrant a imigrant).

Mal to byť nový priestor pre Divadlo na korze, Pantomímu Milana Sládka a dvojicu komikov L+S. Ale neprajné dobové anomálne okolnosti zabránili tomu, aby po invázii sovietskych a spojeneckých vojsk mohlo čokoľvek ešte slobodne existovať. Režim sa pudovo bránil akejkolvek spontánnej slobode. A tak zoskupenie jednej krvnej skupiny, generačného súzvuku, názoru, ktorý spojil tvorcov do jedného tímu a znásoboval ich invenciu, tím výrazných a odlišných individualít bol rozptýlený na rozptylovej lúke likvidačných opatrení. Normalizácia rozohnala generačný tím tvorcov a na desaťročie im zabránila pokračovať v ceste a v rozvíjaní ich poetiky.

Ale životaschopnosť tohto zoskupenia a sila tohto miesta im nedovolila zahynúť. „Len ten, kto nedokáže klásť odpor, stráca sám seba,“ hovorí klasik. V Astorke dochádzalo pravidelne k úkazu, ktorý bol výnimočný nielen v našej zemepisnej šírke: došlo k „permanentnej výmene podnetov v kreatívnom priestore“. Dochádzalo k permanentnému kladeniu odporu absurdistanu spôsobom, ktorý sa dostával pod kožu divákom.

Výsledkom bola inscenácia nebývalej sily, čo vytryskla uprostred normalizačného

marazmu sedemdesiatych rokov ako signál a symbol. Oznámila celej verejnosti prítomnosť tlejúceho ohniska tvorivosti v divadelnom poli. Inscenácia Goetheho *Clavija* v roku 1976, ktorú pripravil so svojimi kolegami z bývalého DnK režisér Vladimír Strnisko. Znamenala výstrel svetlice do temnej noci, signál, že všetky tie zvláštne a originálne osobnosti čakajú na možnosť, ako prehovoriť o skutočnosti, ktorú sme žili.

Trvalo ďalšie takmer desaťročie, kým sa naplno rozvinula táto sila tvorivosti v plejáde inscenácií na tom istom javisku. Ako „slovo na čas“, teda ako príspevok k tomu, čo malo byť potlačené, ale s o to väčšou silou a naliehavosťou sa hlásilo cez jednotlivé inscenácie: *Macbeth* (1979), *Amadeus* (1982), *Aj múdry schybí* (1983), *Višňový sad* (1984), *Mandragora* (1985), *Don Juan* (1987), *Tartuffe* (1988), *Mŕtve duše* (1988).

To boli všetko diela, ktoré vytvorili jedno z najpodstatnejších období moderného činoherného divadla na Slovensku. Zároveň vzniká silná herecká generácia nadväzujúca na postupy, názory a objavy DnK.

Dnes žijeme v druhej polovici storočia, na ktoré sa bude spomínať ako na začiatok konca, alebo ako na začiatok začiatku. Ako na úsvit alebo ako na súmrak. Storočia oslavovaného pre dobytie vesmíru alebo pre dobytie človeka.

Orson Welles

Astorka ako kreatívny priestor

Medzi riadkami sa čítalo tak zručne a poľahky. Medzi riadkami – to bola istá nevyhnutnosť a uzvatosť. Nevyhnutnosť ako spôsob môcť sa vyjadriť, a predsa prežiť. A uzvatosť v tom, ísť vlastnou cestou napriek všetkému. Toto divadlo malo svoju vlastnú cestu a neopúšťalo ju ani v čase, keď viedla mínovým poľom. Každá inscenácia sa stávala akousi nášľapnou mínou.

V tom, ako sa hovorilo k danej téme, bolo nebezpečenstvo, ktoré vystavovalo tvorcov represáliám normalizátorov. Spôsob komunikácie sa preto premenil na svojráznu reč náznakov, symbolov a znakov, takmer podprahových signálov a šifrovaných podnetov, ktoré sa otvárali do asociácií a metaforizovali situácie

a vzťahy. Divák rozumel nevy povedanému a sám si zviditeľňoval neviditeľné – cez herca a jeho postoje a gestá, šifry jeho mimiky a hieroglyfy jeho vzťahov a situácií predovšetkým. Herec bol tým hlavným mediátorom, facilitátorom, animátorom situácií a médium zároveň.

Pozastavenie druhé

Pripomeňme si princípy, ktoré do poetiky divadla Astorka vpečatilo Divadlo na korze. V ich tíme sa objavilo čosi, čo sa pre budúcu generáciu pokračovateľov stalo samozrejme a akýmsi modom vivendi:

- odpatetizovanie; pátos sa používa ako parodizácia, ako grotesknosť vážnosti (heslom bolo: nebrať sa priveľmi vážne, na rozdiel od predchádzajúcich generácií);
- hra ako princíp; byť otvorení voči asociatívnym poliam (všetko alebo čokoľvek môže podnecovať reťaz reakcií);
- stieranie tradičných delení; premiešavanie ingrediencií smiechu a plaču (všetko je aj fraška aj groteska);
- sebaíronia a sebareflexia; vidieť seba v situácii a vzťahoch (to podstatné vyjadriť cez vlastnú osobnosť herca, s ostrým pohľadom naňho samého),
- mať tému a vyslovovať ju jasne, ale nie zjednodušene; dotýkať sa jej zo všetkých strán (viacfazetovosť vnímania, detail ako určujúci element);
- konkrétnosť ako princíp vecnosti a reálnosti; byť tu a teraz v konkrétnych kontúrach (všetko sa dotýka reality a všednosti);
- vedomie súvislosti (mnohoznačnosť divadelnej reality a viacznačnosť skutočnosti vo vzájomnom prepojení);
- jasne vyjadrené postoje plné záhadností (skutočnosti sa nedá porozumieť a hovoriť o tom).

Bol to akýsi „vrúcny chlad“ ako to vyjadril jeden z protagonistov DnK¹¹⁸ (M. Huba, inauguračná prednáška: Vrúcny chlad na javisku môjho príbehu!, Prednášky o divadle I., 2004). Boli v ňom prudké strihy a simultánna montáž detailov, duch spontánnej irónie, sebaíronie a groteskné videnie sveta, dynamika

118 HUBA, Martin. Vrúcny chlad na javisku môjho príbehu! In: ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Prednášky o divadle*. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2004.

humoru bola spôsobom, ako sa priblížiť k téme, asociatívnosť v jemnom dotyku s neuralgickými bodmi skutočnosti. To všetko ako výbušná zmes, čo dominovala už v Divadle na korze v 60. rokoch a čoraz vyhranenejšie, nástojčivo a nezvratne v osemdesiatych rokoch, v inscenáciách Štúdia NS, kde hrali bývalí „korzáci“, čo sa postupne spontánne vylúpli zo zakulklenia v mimikry v súbore Novej scény.

Poetika DnK sa nedala potlačiť, aj keď sa o to normalizátori usilovali rozprýlením súboru. Bol to totiž spôsob nazerania na tému, jej spracovanie a jej vyjadrenie, bol to aj modus vivendi, a tak to vybúšilo v inscenáciách, v ktorých sa zhŕkli ako piliny na magnet, sústredení okolo režiséra Strniska všetci, ktorí súzneli s týmto prístupom k vytváraniu divadelnej skutočnosti ako obrazu našej vnútornej reality.

V tom čase to boli: M. Huba, P. Mikulík, S. Dančiak, M. Labuda, Z. Furková, Z. Kolínska, P. Debnár, M. Vášáryová, M. Kňažko, J. Kukura, M. Lasica, J. Satinský, neskôr Z. Kronerová, M. Zednikovič, E. Horváth, B. Farkaš, M. Landl, V. Černý, N. Kotršová.

Vyostrená téma súčasnosti, znepokojenia a aktualizácie bez toho, aby sa tvorcovia pýtali ku každodennej banálnej realite alebo jej priamočiarym politickým konotáciám a ich anomáliám.

Ale aj veľmi jasné postoje a ich vyjadrovanie: schopnosť pomenovať bez pomenovaní, pomenovať situácie a vzťahy ako pars pro toto.

A práve takéto princípy ako genetický kód si preniesli z Astorky osemdesiatych rokov do Astorky deväťdesiatych rokov tí, čo ju spontánne založili.

Vznik Korza'90

S mlčanlivým posvätením, ale aj s napätým očakávaním sledovali kolegovia divadelníci nové vznikajúce zoskupenie, ktoré iniciovala herečka Zita Furková (bývalá členka DnK, neskôr NS). Väčšina jej kolegov, súpútnikov z DnK, už bola v SND (M. Huba, M. Labuda, S. Dančiak, E. Horváth, M. Kňažko, M. Vášáryová, Z. Kronerová, V. Strnisko), Lasica so Satinským zakladali Štúdio L+S (veď tam ešte ako v Štúdiu S hrávali od roku 1982 svoje autorské predstavenia (pre TV prenosy *Ktosi je za dverami* a *Nikto nie je za dverami*), ale aj inscenácie (*Výrobca šťastia*, *Deň radosti*, *Stalin*).

Jediná z viacerých zakladateľov (Z. Furková, E. Gregor, Z. Kolínska, P. Debnár) je táto herečka ako protagonistka súboru v Astorke dodnes.

Prvá inscenácia ako emblém

Prvou inscenáciou divadla Korzo'90 bolo Havlovo *Vyrozumenie* v réžii Vladimíra Strniska. Priam symbolický vstup lídra DnK na dosky Korza'90. Vyrozumenie Václava Havla bolo demonštratívnym prihlásením sa k tomu, čo začali už v šesťdesiatych rokoch. Nebolo len módnou vlnou (napokon v tom čase sa všade navôkol začali hrať Havlove hry), ani akýmsi vypustením džina z fľaše, ale jasným artikulovaním názorovej spolupatričnosti a demonštratívnym vstupom generácie DnK, generácie, ktorá na prahu deväťdesiatych rokov sídlila zväčša už v Činohre SND.

Hľadanie režiséra

Prvú etapu po vzniku divadla môžeme nazvať obdobím hľadania režiséra. Prvú inscenáciu režíruje emblémový tvorca V. Strnisko, do divadla sa preniesú aj posledné inscenácie V. Strniska zo Štúdia NS, ktoré hrávalo v Astorke na Suchom mýte a bolo malou scénou Novej scény. Sprvu sa tu vystriedali bardí DnK – Strnisko (*Vyrozumenie*, *Mŕtve duše*, *Tartuffe*, ostatné dve inscenácie prenesené z osemdesiatych rokov či zotrývajúce na pôvodnom javisku, kde vznikli) a M. Lasic (*Veľvyslanec*, *Hlava medúzy*), ale aj mladí experimentátori R. Polák (*Proces*, 1990) J. Vaculík (*Plešatá speváčka*, 1991, *Harold a Maude*, 1991), ale aj člen súboru, herec B. Farkaš (*Stroskotanci*, 1991) či filmový režisér M. Luther (*Rosenkrantz a Guildenstern sú mŕtvi*, 1992), Š. Korenči (*Kolobežka a Kočiarik*), ale aj herečka Zita Furková ako režisérka (*Dom Bernardy Alby*, 1993).

Režisér Juraj Nvota (Trnavské divadlo DPDM) vstúpil na pôdu divadla inscenáciou Ödöna von Horvátha *Kazimír a Karolína*. Spolu s ním na Korzo'90 prišla herečka Anna Šišková, jej prvou postavou bola Karolína. Od roku 1995 sa usadil v divadle ďalší režisér, ktorý sa Korza'90 dotkol už v počiatkoch jeho cesty, bol to Roman Polák. Úspešne tu režíroval v roku 1990 Kafkov *Proces*, ale do súboru prichádza až *Kupcom benátskym* (1995) v čase, keď Juraj Nvota má

za sebou už viacero úspešných inscenácií (*Armagedon na Grbe, Kabaret*) a pripravuje v dlhodobej spolupráci s autorom ďalšiu hru Rudolfa Slobodu (*Macocha*). Nvota si porozumenie so súborom už pri *Kazimírovi a Karolíne*, ale definitívne divadlo otvorilo svoju tvárnosť až Slobodovými *Armagedonom* a *Macochou*. Tým, že priviedol (z iniciatívy Zity Furkovej) na dosky divadla nového mimoriadne originálneho autora, získal pred Polákom určitý náskok ako tvorca a spolupracovník súboru. Vstupom R. Poláka do Astorky začína naplodnejšie obdobie poznamenané prirodzenou atmosférou tvorivého napätia, ktoré vo svojej vypätosti oplodnilo režisérске úsilia oboch tvorcov.

Roman Polák sa uviedol už *Procesom* ako vyhranená osobnosť, ktorá má čo povedať, ale svoje mimoriadne režijné videnie podčiarkol predovšetkým Rostandovým *Cyranom z Bergeracu* (1993) v spolupráci Astorky a Štúdia L+S, v hlavnej úlohe s Milanom Lasicom. *Kupec benátsky* bol už len potvrdením jeho práva na vstup do tohto tímu, v ktorom čoraz častejšie potvrdzoval, že vie pracovať s hercom tak, aby podnecoval a násobil jeho tvorivosť.

Krátko potom inscenuje svoju ruskú trilógiu: *Ujo Váňa, Les, Meštiaci*, z ktorej sa neskôr stáva ruský cyklus. Pribúdajú ďalšie inscenácie (*Vražda sekerou vo Svätom Peterburgu, Play Gorkiy, Mesiac na dedine, Tolstoj a peniaze*).

Juraj Nvota a Roman Polák vedú spolu nezávislý dialóg, ktorý sa postupne stáva akýmsi súběžným dvojmonológom oboch režisérov. Nvota si najlepšie porozumie so súborom pri tvorbe inscenácie *Kazimír a Karolína* a neskôr pri *Kabarete*, ale ešte intenzívnejšie pri Pitínskeho *Matke*, ale aj pri *Cintoríne slonov* či *Historkách z Viedenského lesa* (okrem inscenácií hier R. Slobodu) a neskôr pri Bernhardovi (*Pred odchodom na odpočinok*, 2006) a posledne pri tvorbe inscenácie podľa Goetheho predlohy *Stella* (2010).

Polák potvrdil svoju výnimočnosť a originalitu v nastoľovaní divadelnej skutočnosti ako sveta naplneného zmesou tajomností a nedorozumení, frustrácií a cynizmu inscenáciami *Uja Váňu, Lesa*, neskôr Dostojevského *Zločinom a trestom (Vražda sekerou...)*, *Mesiacom na dedine* aj inscenovaním vlastnej dramatickej predlohy *Kentauri* (2006).

Čas, keď sa obaja režiséri trochu vzdialili, nebol pre Astorku plodným obdobím. Dnes sa znovu potvrdzuje, že ich koexistencia v tíme súboru prináša nové podnety.

Rozsypané ceny

Silné režisérské obdobie prinášalo pravidelne ocenenia, inscenácie získavali ceny Dosky na festivale Divadelná Nitra za réžiu (*Les, Meštiaci, Matka, Pred odchodom na odpočinok*), za herecké výkony (Kronerová, Farkaš, Furková, Šišková, Zednikovič) aj za výtvarné návrhy (Votava) či hudbu (Ničík).

Astorka Korzo'90 sa postupne stáva najnavštevovanejším a najocenennejším divadlom, ktoré má svoje vyhranené publikum, ktorého očakávania sú stále vysoké. Mnohé z inscenácií Astorky sa zapísali do dejín slovenského činoherného divadla ako výrazné.

Každú z inscenácií publikum aj kritici očakávali už s tým predpokladom, že pôjde o nový nezvyčajný zážitok. Divadlo uisťovalo svojou tvorbou diváka o tom, že stále má čo povedať. Očakávania sa dlho naplňali.

Herecké osobnosti, ktoré vyrástli na spomínaných inscenáciách Astorky, sa etablovali v divadelnom prostredí ako výrazné individuality. Na jednej strane išlo o známych hercov: Zednikovič, Farkaš, Černý či herečky: Furková, Kronerová.

Postupne sa ukotvovali aj tí, čo prišli: V. Hajdu, M. Noga, P. Šimun, M. Landl, A. Šišková, M. Sládečková, neskôr Sz. Tobias. Režiséri nechávajú vstúpiť do nového priestoru Astorky na Námestí SNP novú generáciu hercov: J. Kemka, L. Latinák, M. Miezga, R. Jakab, L. Gažiová. Formujú novú podobu Astorky, ktorá sa prvé roky po zmene priestoru len zžívala s novým divadlom, ohmatávala a prisvojovala si ho dosť bolestne.

Divadlo rovnako ako balet a opera je už anachronizmus. Ako je známe, divadlo je v posledných etapách svojho vývinu. Nemôže sa tešiť na dlhú budúcnosť.

O. Welles

Sila ženského sebavyjadrenia

Silné ženy v súbore Astorky vždy mali čo povedať. Divadlo na korze v šesťdesiatych rokoch, podobne ako Štúdio NS v osemdesiatych rokoch, boli súbormi predovšetkým mužských priorít a mužských hereckých individualít, ktoré stavali

do popredia silní režiséři. Podobná tendencia bola aj v divadle Korzo'90 už od jeho vzniku. Prielom nastal až po roku 1990, po prvom výraznom nápore silných žien – herečiek. Priečinila sa oň Zita Furková, ale nie ako umelecká šéfka (napokon, ved to vydržala len jedinú sezónu a odovzdala žezlo mladému absolventovi VŠMU Jurajovi Vaculíkovi, ktorý v divadle pobudol len veľmi krátko, 1990–1991), ale svojím aktívnym pôsobením na koncepciu a podobu divadla. Umeleckým šéfom Astorky sa stal na dlhý čas herec Marián Zednikovič. Bol to on, kto podporil tzv. „ženský projekt“, inscenáciu *Dom Bernardy Alby* v réžii Zity Furkovej. Furková iniciovala aj kontakt so spisovateľom Rudolfom Slobodom, ktorý mal pre ňu napísať monodrámu na jej naliehanie (intenzívne sa začítala do jeho noviel a bola presvedčená o tom, že majú v sebe nezvyčajný dramatismus). Jeho rozprávačstvo a metaforizovaná príbehovosť však z monodrámy uhnetla divadelnú hru priam zasýtenú postavami. Tak vznikol *Armagedon na Grbe* (1993) v priamej spolupráci s režisérom a hercami, v diskusiách a na návštevách u Slobodu v Devínskej Novej Vsi. Veľký úspech Kláriky (Zita Furková) a jej príbehu podnietili súbor k novému nájazdu na spisovateľa, a vznikla dráma *Macocha* (1996). Postavy pomenoval podľa herečiek (Zita, Zuzka, Anička, Marta). V oboch Slobodových hrách je aj línia fantazijná, fantastická, mysteriózna. V prvej záhrobie, očistec a v druhej sa objaví na scéne Lucifer a diablov pomocník Reúl. Tieto novodobé mystériá o biede súčasníkov sa zapísali do dejín Astorky ako mimoriadne význačné počiny. Neboli len objavom dramatika Slobodu, ale aj objavením novej poetiky, obohateného výraziva v hereckom aj režijnom štýle.

Ženské kreácie sa čoskoro nielen vyrovnali mužským postavám, ale neraz aj herecky vystúpili do popredia. Inscenácie *Domu Bernardy Alby*, *Armagedonu*, *Macochy*, neskôr Pitínskeho *Matky*, ale už pred ňou *Kazimíra a Karolíny* či *Kabaretu* upozornili na herečky v tomto divadle ako na výnimočné výrazné individuality.

Nvotova inscenácia Pitínskeho *Matky* so Zuzanou Kronerovou v hlavnej postave a *Les* v réžii R. Poláka s Furkovou ako Gurmyžskou, Kronerovou v role Ulity a Tobias v postave Aksiuše boli udalosťami divadelnej sezóny a právom ocenené Dorskami za réžiu (Polák za *Les*, nominácia Nvota za *Matku*, za herecké výkony (Kronerová za *Matku*, Zednikovič za Nešťastlivca, Farkaš za Otca), za scénu (A. Votava za *Les*), nominácia za hudbu (Ničík *Matka*).

Bolo to obdobie, keď bola Astorka nominovaná a oceňovaná na Dorskách pravidelne. Divadlo v tom čase bolo najviac oceňovaným súborom.

Silné ženské postavy sa stali samozrejmosťou. Aj zdanlivo marginálne výstupy v jednotlivých inscenáciách sa stávali výnimočnými: Sz. Tobias v postave Betule v *Matke*, či Kronerová a Furková v postavách Elzy a Frídy v *Historkách z Viedenského lesa* atď. Neskôr to dokazujú obe herečky aj v iných inscenáciách v *Tichom dome* (Kronerová, Furková) či v Bernhardovom *Pred odchodom na odpočínok* (ale Kronerová aj v *Zlomatke* a Furková v inscenácii *Červená princezná* ako Galina). Szidi Tobias presvedčila aj v Gorkého *Play Gorkiy*, v *Čudnom popoludní Zvonka Burkeho* či v inscenácii *Tolstoj a peniaze*.

Neraz sa práve postavy žien stali najdominantnejšími, tak to je v *Mesiaci na dedine* (M. Sládečková, aj neskôr v *Stelle* či predtým v *Ujovi Váňovi*). Anna Šišková sa zaskvela už v *Kazimírovi a Karolíne* (Karolína), ale aj v *Historkách z Viedenského lesa* (Marianna), v *Ujovi Váňovi* ako Soňa či vo *Večierku* ako Célia a nedávno ako Tolstého manželka (*Tolstoj a peniaze*). Mladé herečky sa veľmi rýchlo v Astorke zabývali. Rovnako v niekoľkých postavách L. Gažiová, ktorá upozornila na seba predovšetkým ako Júlia v Pitínského inscenácii *Romea a Júlie*, kde ju neskôr nahradila senzitívne pôsobivá R. Poláková. Tá patrí už k herečkám, čo poetiku Astorky vnímajú ako svoj vlastný jazyk, podobne ako Z. Konečná či predtým P. Vajdová.

Absurdnosť a groteskné vedomie súvislostí

Duch spontánneho groteskna postupne prerástol v Astorke do najrozmanitejších podôb parodizácie, sebaíronie, sarkazmu, či perzifláže. Pre poetiku tohto divadla je typické vnímanie sveta cez jeho smiešnosmutnosti, hľadanie absurdných tónin, groteskných vzťahov, ale aj situačnej viacznačnosti a humorom podfarbenej všednodennosti banálnych klíšé. Ozvlášťňovanie cez humor a grotesknosť patrí k základným postojovým samozrejmosťami predovšetkým v hereckom výraze. Schopnosť vidieť celok aj detail z nadhľadu a popri tom úsilie o vhľad do problematiky aj do pravdivosti situácií ako do záhadného sveta vážnych tajomstiev a nástojčivých posolstiev priniesol neraz celkom nový pohľad na predlohu. Protirečivosti a paradoxy v riešení situácií a vzťahov zovšedneli.

Zatmenia

V novom priestore sa usídlilo divadlo už v roku 2001. Najskôr sa presunula len časť inscenácií. Postupne však priestor bývalého kina Pohraničník herci zabývali. Prísľub, že priestor Astorky na Suchom mýte jedného dňa zrenovujú a vrátia divadlu, stáva sa čoraz nepravdepodobnejší. Ako mnohé iné sľuby, čo mesto dáva divadelníkom, aj tento je len chimérou. Kontinuita s tvorbou bývalej Astorky tak získala trhliny aj ruptúrou, ktorá sa len ťažko hojila. Ošarpané priečelie opustenej Astorky na Suchom mýte je dodnes nemým temným výkrikom do prázdneho priestoru mesta, zaplneného už inými, ľahostajnými stavbami. Úsilie o nadviazanie na najhviezdnejšie inscenačné výboje sa neraz len veľmi ťažko stretalo s naplnením. Po rokoch hľadania v inscenáciách: *Sen o jeseni*, *Žltá, žltá ľalia*, *Bash*, *Klárine vzťahy*, *Odchody vlakov* či *Milovníci alebo Keby som sa ešte raz narodil*, *Záverečná*, *Smajlici* či *Kentauri*, *Zlomatka*, *Zima* atď. sa podarilo nadviazať na pradio najlepších inscenácií Bernhardovou hrou *Pred odchodom na odpočívok*, ale sčasti aj *Mesiacom na dedine* či *Stellou*.

Ak sa nepodarilo vysloviť niekedy to podstatné, bolo to aj tým, že sa nepatrične siahlo na neuralgický bod diela (*Romeo a Júlia*, *Othello*, *Mesiac na dedine*) a prerušili sa najbázálnejšie prepojenia vzťahov, a tým výpoveď vyznela banálne a ľahostajne.

Zväčša tou najpriehľadnejšou, ale aj najnevďačnejšou stránkou tieňa, ktorý vlečie za sebou úsilie vyjsť v ústrety divákovmu vkusu, je daň, ktorá sa prejaví ako zlacnenie.

Pozastavenie tretie

Podcenenie diváka nesie so sebou zlacnenie, prístup vraj opodstatnený želaniami smiechu a zábavychtivého diváka zo shopping parkov (veď už E. F. Burian podčiarkol, že „divadlo je také, na akého diváka myslí!“). Darmo by sme totiž hľadali hlbší význam či dokonca posolstvo zábavných etud, vsuviek či meandrov do vcelku závažných výpovedí dramatických predlôh prvej veľkosti. S údesom zisťujeme, že tou temnou stránkou je práve samoúčelnosť a absencia akéhokoľvek

vnútornejšieho, zásadnejšieho či záhadnejšieho významu, ktorý by naplnil obsahom podobné herecké i režijné odbočenia.

O to nebezpečnejšie je takéto skomičtovanie či zhumornenie vážnych tém. Práve preto, že z vážnych posolstiev vyprázdňujú ich vlastnú životodarnosť. A svojou nenáročnosťou vedú súbor do slepej uličky zábavného zlahčovania čohokoľvek a všetkého. Aj preto sa z naliehavej výpovede (*Othello*) stáva výpoveď predimenzovane nadľahčená, nepriamoúmerná zamýšľanému posolstvu, chvíľami priam cynicky odľahčená (*Mesiac na dedine*).

Pozastavenie ostatné – moralitka

Ostatné sezóny dvíhajú varovný prst svojmu súboru.

Ak totiž príval zlacnenia nezastaví, môže sa poľahky stať, že prívalová vlna zmetie aj to, čo zostalo ešte z naplavenín pôvodného ambiciózneho projektu poetiky Korza '90.

Poetiky, ktorá mala do svojich úsilí vpísané vždy hovory o súčasnosti v plnej vážnosti a závažnosti posolstva (v šate smiešno-smutnosti takej podobnej groteske našej reality) alebo aspoň uvzaté úsilie o takéto posolstvo, ktoré držalo prst na pulzovaní doby.

A hovorilo predovšetkým o tom, čo znepokojovalo senzibilných ľudí, vnímavých na anomálie dobovej reality.

Aj dnes je problémov neúrekom, ba priam „ako maku“, ale na našich javiskách ich, žiaľ, vidíme len ako ľahko pohodenú nedbalú eleganciu. Nezájum? Lahostajnosť? Alebo nič nehovoriace „prázdno“ zaplnené len banalitami konzumnej naplaveniny všeobecne sa šíriacej pandémie akciových výpredajov zmyslu? Čas asketickej sebareflexie, ktorý divadlo vždy vedelo pre seba úročiť tými najpôsobivejšími „výčinmi“, akýmisi výkrikmi a mementami, ktoré katarziu prinášali ako splátky úveru nežičlivému času, už je zdá sa tu. Čakáme na ne aj v Astorke. O to nástojčivejšie, že práve toto divadlo má v genetickom kóde vpísané autentické posolstvo hovorov o dobe a jej smiechu, ale aj smiešnosmutné apely ako groteskné dotyky na svedomie súčasnosti. Idealisti... a romantici totiž ešte veria, že divadlo nie je mŕtve... a že vraj môže meniť svet.

(2010)

Toto miesto veľkej hry a hravosti... smiechu a grotesky, záhadných žiarivých aj temných pútí

Monotéma: Herečka Zuzana Kronerová alebo Tragika s tvárou a dušou klauna?

Komplementárne: komicko-tragické, groteskno-tragikomické miesto a čas

Začiatky

Začínala v Trnavskom divadle, keď sa ešte volalo Divadlo pre deti a mládež. Patrila k tým, ktorí priamo z Divadelnej fakulty VŠMU prichádzali do Trnavského divadla, aby obnovili jeho divadelnú tradíciu (1974).

Tak náhle ako sa rozhodla pre herectvo, tak náhle sa objavila medzi talentami novej generácie. Rodičia vraj boli presvedčení, že z nej bude dramaturgička, pretože bola nezaťažená akoukoľvek hereckou skúsenosťou, nepatrila ani medzi herecké deti, ktoré vymetajú od útleho detstva javiská a štúdiá, ani medzi tie, čo od narodenia recitujú.

Už po skúškach na herectvo (prišla si to vyskúšať vraj akoby náhodou) vyslovil jeden z mladých režisérov, jej budúcich kolegov, osudnú vetu: „Máme tu novú Ritu Tushingam“ (J. Bindzár, režisér, pesničkár a prozaik). V tom čase bola táto mladá Angličanka synonymom nezávislého filmu a nového hereckého výrazu (hrala hlavnú postavu vo filme *Chuť medu – A tast of honey* podľa divadelnej hry Sh. Delaneyovej, ktorá slávila v Londýne triumfy aj na javisku a bola hneď preložená aj do češtiny).

Už vstup medzi divadelníkov teda signalizoval jej inakosť. Nepripravená na herecké manieri, nezaťažená technikami či ich neduhmi... takmer bezbranná voči divadelným trikom a otvorená novým skúsenostiam. Spontánna komička a bezprostredná herečka mnohých tvárí, čo sa netvári. Tvárny osud so slávnymi koreňmi. (Napokon jej detské spomienky z filmovania *Obchodu na korze* boli možno tou najlepšou školou spontánnej premeny do postavy. Zažila to ako dieťa a tieto skúsenosti ju obdarili zmyslom pre spontánnosť a pravdivosť. Pripomínala si ich zakaždým, keď znovu videla film, alebo pri výročiach či v mimoriadnych situáciách, akou boli napr. Dni slovenskej kultúry v New Yorku v roku 2003. Publikum sa jej pri príležitosti premietania *Obchodu na korze* vypytovalo na jej

spomienky na otca. Sú v nej prítomné dodnes, cítíme ich v jej podobnosti otcovi, akou je zmysel pre humor a absurdné situácie, ale aj v jej spontánnej empatii a humanizme vyžarujúcom z postáv.

Prekračovanie hraníc

Začína študovať koncom šesťdesiatych rokov. A práve v nich nasala poriadnu dávku slobodného, otvoreného prístupu k svojmu povolaniu a budúcemu divadelnému výrazu. Odvtedy sa pohybuje na hrane vážnosti a smiešnosti, ale jej pravý svet je komika, humor a zároveň čiastočne dobre utajený mohutný spodný prúd melanchólie, skepsy a vážnosti. Rovnako k nemu patrí zvecnenie a prídych irónie, paródie a nevyhnutného cynizmu ako znaku súčasnej doby. Ale predovšetkým scitlivenie postavy, až nástojčivý náznak tragiky v nej zahalenej do závoja vecnosti a bezprostrednej obranyschopnosti v podobe drsnosti. Je to jej príslovečná štipka akejsi triezvej štipľavej bezočivosti a prostorekosti.

Odstup patrí k tomuto svetu ako večný pohyblivý bod a Kronerová ho ponúka ako nadhľad jemnej drsnosti a cynizmu konkretizmu, vecnosti každodennej reality, ktorú v jemnom závoji perzifláže hádže ako výzvu publiku. Pretože nemôže vystáť sentiment a pátos.

Jej smiech sa rodí z vnútorného poznania, v tom sa podobá na svojho otca, vynikajúceho komika i tragika (uskutočneného v pravom slova zmysle vo vážnych postavách v divadle len zriedkavo, ale o to viac vo filme). Tento rozmer tragiky až monumentálnej sily doteraz režiséri u Zuzany Kronerovej nevyužili v dostatočnej miere, ale sídli v epicentre jej herectva už od jej *Antigony* v Trnavskom divadle (1978) a neskôr *Mirande z Búrky* (1978).

Tu však ešte len v náznaku otvára tento svoj rozmer, ktorý časom v jej hereckej skúsenosti dozrel. Z tých odlišných bola napr. *Becky* (*Tom Sawyer*, 1977), ale aj jej postava *Uljany* z *Mladej gardy* (1976). V nej sa pokúsila o portrét tragickej hrdinky, bola úsilím o ľudské prvky naplno zaznievajúce v spleti zjednodušení. Vtedajší priveľký ideologický nátlak zahalili trnavskí divadelníci vlastnou hravosťou ako synonymom divadelnosti, premieňaním obmedzení na skryté významy, len tak dokázali divadlo uskutočňovať naplno.

Prvým divadlom, ktoré ju určuje predovšetkým pevnými kolegiálnymi

vzťahmi a spontánnou tvorivou atmosférou, je práve Trnavské divadlo (v tom čase DPDM, Divadlo pre deti a mládež), z jeho pút sa neustále vymaňovali nielen herci, ale predovšetkým režiséri – najskôr Uhlár a neskôr Nvota). Tu spolupracuje od začiatku veľmi úzko s dramaturgičkou Mirkou Čibenkovou a režisérom Jurajom Nvotom. Ich éra v tomto divadle utvára nový otvorený typ hravosti bez hraníc, do ktorej zapadá s nebývalou vervou aj dynamika generačného splynutia a vyhranených spríbuznených energií (herecky, muzikantsky a autorsky či múzicky v širokom slova zmysle). Tu pracuje v tomto čase plnom protirečení aj Jaroslav Filip či Blaho Uhlár (nezabudnuteľná je spolupráca týchto dvoch tvorcov na inscenáciách *Kvarteto alebo Kde je sever?* a *Posledná večera* koncom osemdesiatych rokov 20. stor.).

Možno práve preto sa divadlo stalo oázou nového sebvýjadrenia a novej spontánnosti, akousi fatamorgánou v obkolesení normalizačných absurdít.

Vyňatí pred zátvorku žili svoj vlastný svet, v ktorom im normalizačné poučky síce siahali do každodennosti, ale oni ich nebrali priveľmi vážne, ignorovali ich, ako ignorujeme nepriazeň počasia.

Hravosť, ktorú vniesol do divadla predovšetkým režisér Juraj Nvota, nebola hravosťou detskej naivity či čistoty, ani hravosťou zjednodušeného pohľadu na svet, ale hravosť ako imaginácia a podstata tvorivosti, ako mágia divadla.

Kronerovej hra a hravosť sa do tohto typu divadla hodí rovnako ako jej zmysel pre hyperbolizáciu a situačný humor, pointy či komiku rôznorodosti, ako aj komiku adresnosti. Jej pravou silou je však spájanie drsnosti a jemnosti, pevný a konkrétny portrét reálnej bytosti a bezbrehá hravá fantazijnosť napojená na spodnú vodu pravdivosti. Spojenie uzemneného lietania alebo lietajúcej rudimentárnosti.

Kam až siahla vo svojej Antigone či Mirande? Predovšetkým k pokusu o presvedčivosť a neskôr aj k realizácii tejto vnútornej energie, ktorá zasiahla diváka hereckou účinnosťou a presvedčivosťou. Antigona v tom temnom čase bola predovšetkým synonymom vzbury a občianskej neposlušnosti v mene pravdy, akási idealistická a revoltujúca pozícia mladosti neobrúsenej kompromismi. Tak ju Kronerová aj hrá, v odhodlanosti a neústupnosti, v spupnej viere vo vlastné sily. Hoci inscenácia samotná (réžia H. Ižofová, DPDM 1978) nebola z tých, ktoré určujúco utvárali podobu Trnavského divadla, výkon Z. Kronerovej bezpochyby

stojí za zaznamenanie. Jej nielen herecké, ale aj ľudské odhodlanie postavy harmonizovalo s ideou občianskej neposlušnosti, ale nezdôrazňovalo ho. Vnútorne odhodlanie bojujúcej slobodnej a oslobodzujúcej sa bytosti bolo dôležitejším momentom, ktorý sa premietol do jej hereckej interpretácie antickej tragédie (tu museli zaznieť aj introvertnejšie tóny než len výbušná revolta).

Podobne to bolo aj s jej *Mirandou* v Shakespearovej *Búrke*. Nvotova inscenácia sa len dotkla podstatných tém, ale výkon Kronerovej nenechal nikoho na pochybách, že rastie do dramatických polôh, ktoré v jej hereckých kreáciách vyvierali priamo z protirečivostí postáv, ktoré hrala a ktoré dokázala predostrieť natoľko účinne, že čoskoro presídľuje do bratislavskej činohry Novej scény, aby tu rozvíjala svoje herecké kvality.

Osudové Štúdio Novej scény

Osudové stretnutia sa odohrávajú neraz ako náhle vstúpenia do neznámych vôd. To bol prípad Kronerovej vstupu do herecky zohratej partie bývalých hercov Divadla na korze, ktorí sa napospol ocitli na javiskách činohry Novej scény.

Keď k nim pribudol v aktívnej úlohe režiséra aj Vladimír Strnisko, generačne a predovšetkým názorovo spriaznený s Divadlom na korze (bol jednou z jeho určujúcich osobností a utváral jeho poetiku a koncepciu), naplno začalo obdobie virtuózných hereckých kreácií v Štúdiu Novej scény, ale aj v činohre NS v Bratislave. Prelom v Strniskovej kariére nastal inscenáciou *Clavija* v roku 1976. Dovtedy bol zasunutý (od 1971) do temnôt lektorského postavenia človeka pre všetko, zneisťovaného dočasnými zmluvami, s Damoklovým mečom existenčnej likvidácie visiacim nad ním takmer desaťročie a viac. Pretože nemal prístup do médií, o to viac sa sústredil na divadelnú tvorbu. Na divadelné inscenácie, ktoré sa vpísali do dejín činohry ako nezabudnuteľné.

Čoskoro sa otvára v tomto divadle práve vďaka režisérovi V. Strniskovi, ale aj dvojici L+S nové, určujúce, profilujúce obdobie. Najskôr len v jemných, akoby nenápadných vstupoch, v pokusoch a náznakoch. V čase, keď sa ocitá v súbore herečka Zuzana Kronerová, súbor už naplno zažíva postupnú revitalizáciu prístupu DnK k divadlu ako miestu, ako hovorí A. Artaud „fyzickému a konkrétnemu“. Objavujú sa inscenácie, ktoré aj vďaka režisérovi Strniskovi vysúvajú

Z. Kronerovú do prvých hereckých pozícií (prvý najpresvedčivejšie pochopil jej ambície, ale predovšetkým jej potenciál).

Pod režijným vedením V. Strniska vznikajú práve v tomto období všetky jej výrazné postavy: Konstancia v *Amadeovi*, 1982, Mášenka v Ostrovského hre *Aj múdry schybí*, 1983, Varja vo *Višňovom sade*, 1984, Maturina v *Donovi Juanovi*, 1986.

V Konstancii predostrela svoju hravosť, v Mášenke akúsi bezbrehú parodizovanú prefikanú roztopaš a vo Varji už zazneli tie pálčivé tóny vecnosti a tragiky, ktoré sú pre ňu typické, ak má otvoriť veľmi vážne dramatické prvky svojej postavy.

Obsadenie Kronerovej do postavy rozihranej roztopašnej Konstancie bolo veľkým prekvapením. Ešte viac prekvapilo jej stvárnenie postavy. Namiesto naivky ponúkla svoju verziu hravej lahtikárky, ktorá je skutočnou partnerkou pre Mozarta v podaní M. Knažka. Takmer sestersky rieši jeho problémy so Salierim a nedopustí, aby aj ona bola preňho problémom.

Vo Varji z *Višňového sadu* otvára tú stranu svojho herectva, ktoré od prvých úloh jestvuje ako tušená súvislosť jej menej zložitých postáv. Hrá svoju Varju nie ako zatrpknutú starú dievku, ale ako starostlivú dcéru, jedínú bytosť oddanú Ranevskej aj s vedomím následkov, ale aj jedínú, ktorá je ochotná brať na svoje plecia zodpovednosť, ale aj obeť. Teda jedínú ktorá si je skutočne reálne a trpezlivo vedomá dôsledkov všetkých činov Ranevskej, Gajeva či Lopachina. Jej prítulnosť k matke, keď skláňa hlavu na jej plece tajne a oddane, len aby sa dotkla tejto rozmaznanej egocentrickej narcistickej bytosti, ktorá ju vôbec nevníma (Ranevsčú vynikajúco stvárnila Ida Rapaičová). Je dojemná vo svojom smútku, v tragike jej bezvýchodiskovosti a neustále potláčaných volaní po láske. A divák priam zatajuje dych, keď vníma tento výrečný a silný znak hľadania lásky a oddanosti stále odmietanej, inak zväčša vecnej, zdanlivo príveľmi praktickej, ale aj príveľmi smutnej dcéry. Veľká osamelosť, ktorá čpie z takto zvoleného znaku, je mimoriadne komunikatívna, nasmerovaná k divákovi a účinná, pretože jej pravdivosť nie je lineárna, ale vyviera z hlbokého pochopenia postavy.

Práve tu otvorila Kronerová novú dimenziu svojho herectva. Neha a drsnosť sa tu snúbili s takou samozrejmosťou, že ich presvedčivosť priam vyrážala divákovi dych a dojímalá zároveň.

Kronerová nosí zväzok kľúčov od hospodárstva zavesený na opasku čiernych strohých šiat. Sú to kľúče od majetku a rodinnej tradície, ale aj od osudov odsúdených na dekonštrukciu a demoláciu spolu s domom a sadom. Kľúče sú memento a aj zbraň zároveň. Pohráva sa s nimi, zvierá ich v dlani, akoby týmto gestom chcela všetko ešte zvrátiť. Akoby kľúče mali zabrániť deštrukcii.

Meteor Národného

Po hviezdnej ére Štúdia NS herečka prijíma ponuku vstúpiť do činohry našej prvej divadelnej scény, Činohry SND v Bratislave. Méta všetkých slovenských hercov bola aj jej vytúženým cieľom, veď napokon obaja jej rodičia, činoherní herci, boli členmi tohto divadla. Hoci jej otec Jozef Kroner z činohry odišiel ešte v roku 1984 (poslednú úlohu dostal v *Mariši* bratov Mrštíkovcov v réžii V. Strniska a jeho posledným predstavením bol *Pokus o lietanie*, kde hral virtuózne jednu zo svojich bizarných postáv pod viacznačným názvom Nič). Jeho výnimočnú vzorovo klaunskú úlohu dedinského samorasta Mateja Niča, v ktorej skľbil svoju rudimentárnu prostotu s vtipom a humorom šašovskej múdrosti, nemohol nahradiť nikto iný. V roku 1986 bola jeho poslednou postavou na doskách SND v predstavení, ktorým sa lúčil s profesionálnou scénou v Činohre SND.

Jej matka Terézia Hurbanová-Kronerová v tom čase hrávala v činohre ako stála členka činoherného súboru. Voľakedajšia hviezda martinskej činohry Komorného divadla si v Bratislave nedokázala vy dobyť postavenie, ktoré mala ako herečka v martinskom súbore so suverénnou samozrejmosťou.

Zuzana Kronerová si po vstupe do Činohry SND veľa sľubovala od tejto významnej scény, v ktorej sa dodnes koncentrujú veľké osobnosti a najvýraznejšie individuality slovenského činoherného divadla. Ale po roku čakania na úlohu (keď v bulvárnej fraške plnej francúzskeho dôvtipu, vo Feydeauovom *Chrobákovi v hlave* pod režijným vedením Ľ. Vajdičku doštudovala v zaskoku postavu Olympie Ferillonovej, 1990), dostala jediná postavu. Bola to Margarita v Erdmanovom *Samovrahovi* (DPOH 1989) v réžii režiséra, ktorý ju už neraz postavil pred zložité divadelné dilemy, V. Strniska. Tentoraz to však bola postava neveľká a nepriniesla mimoriadnejšie ohlasy, hoci samotná inscenácia bola v divadelnom živote Slovenska bezpochyby udalosťou. Svoju postavu vycizelovala

sebe vlastným výrazným tónom, neznamerala však pre ňu štart do veľkých úloh.

V čase, keď sa objavuje hra N. Erdmana (1989) na doskách slovenského divadla, už žije spoločnosť v akomsi odlišnom, zrýchlenejšom tempe a v rytme, ktorý určovali celkom nové politické pohyby. A Zuzana Kronerová čoskoro zapochybovala o svojom mieste na tejto pre mnohých vytúženej scéne a skepticky zhodnotila svoju situáciu a uzavrela (či pochopila?), že jej pravou scénou pravdepodobne nie je javisko veľkého činoherného divadla.

Po chvíľach mučivého váhania sa rozhoduje srdcom pre divadlo, ktoré jej poskytlo novú oázu generačnej spriaznenosti, hoci spočiatku tiež plnej pochybností a neistoty, ale aj odhodlania a uvzatosti.

Ak Anna Magnani, veľká talianska divadelná i filmová herečka vyhlásila (a Kronerová je z tohto rodu dramatických talentov), že pre život herečky je najpodstatnejšia odvaha, je to bezpochyby pravda. Odvaha, guráž Zuzane Kronerovej nikdy nechýba, alebo aspoň tak pôsobila. Veď nejedna z jej kolegov by podobného kroku, akým je odvážne opustenie pevnej lode SND pre loďku zmietanú vlnami premien Nežnej revolúcie, ktorá ešte len bojovala o svoje miesto na slnku (v tom čase osud budúceho Korza '90 bol ešte len koncepciou zakladateľov), nebol vôbec schopný.

Odvaha je s ňou spojená viacnásobne: rada sa vrhá do neznáma. Svedčí o tom jej náhle rozhodnutie pre herectvo, viacnásobné hľadanie hereckej identity či v ostatnom období náhle vstúpenie na vratkú, ale aj lákavú plň sebestačnosti a hereckého gesta úplného aktu, na vlnu monodrámy.

Matky a tí druhí/tie druhé

V malom komornom divadle, nadväzujúcom na najlepšie tradície moderných prístupov v inscenovaní z Divadla na korze, sa udomácnila veľmi rýchlo. K najvýraznejším postavám, ktoré v divadle Astorka Korzo '90 hrala, patria dodnes jej matky.

Najskôr to bola tvrdá a neústupčivá despotka Bernarda Alba zo slávnej Lorcovej drámy *Dom Bernardy Alby* (1993), neskôr Matka plná nevyspytateľnosti, manipulatívna a ambivalentná v rovnomennej Pitínského groteske *Matka* (1997)

a napokon Shirley v monodráme *Shirley Valentine* (2004). Podoba matky ako archetypu, ale aj matky hravej, dynamickej a plnej vtipu a premien.

Hrala však s chuťou aj rozmarne roztopašné hravo cynické dámy, čo otvárajú priestor do takých rovín scénických mágií, ktoré veštia vždy smiešno-smutné drámy: Ulita z inscenácie *Les* je jednou z nich. Práve v nej predkladá svoju grotesknú verziu ženskej prefikčnosti, ktorú nahryzla v Strniskovej inscenácii Ostrovskeho hry *Aj múdry schybi* ako Mášienka. Ďalšou bola aj jej Frída z *Historiek z Viedenského lesa* či ešte predtým Erna z *Kazimíra a Karolíny* a neskôr Louise z *Cintorína slonov* či Klára z *Kláriných vzťahov*. Určujú jej mnohostrannosť ako schopnosť utvárať viacdimenzionálne fazetované herectvo v každej z postáv.

Postavy, ktorým vdýchla neopakovateľnú drsno-jemnú, groteskno-smiešnu či tragi-grotesknú tvár, sú z rodu zvláštnych bytostí: Frída, Ulita, Luisa, Matka z Pitínskeho hry, ale aj jej páterka (Staršia žena) z *Hodiny rysa*, lekárka Mária z *Letných hostí* a napokon Shirley Valentine z monodrámy ostatného obdobia či Viera z Bernhardovej drámy *Pred odchodom na odpočinok*.

Už od prvých postáv v Divadle Korzo '90 na javisku so zvláštnym výrazným geniom loci v Astorke Zuzana Kronerová zaujíma svoje strategické postavenie, ktoré jej umožňuje slobodne tvoriť. S veľkou dávkou energie sa vrhá do spolupráce s tímom, v ktorom už jestvujú pevné väzby a zároveň sa preskupujú dôrazy. Ako Erna v *Kazimírovi a Karolíne* (1992) nadväzuje na všetko pozitívne, čo sa zakorenilo v jej herectve pri spoluprákach s Jurajom Nvotom v Trnavskom divadle: hravosť, smiešno-smutnosť a muzikálnosť, veľmi jemný zmysel pre rytmus situácií a celku a minuciózne scitlivené vnímanie detailov. Piesne, ktorými obohatil Nvota inscenáciu, komponoval Ján Lehocký, ktorý si aj zahral v inscenácii krčmára a klaviristu. A práve vďaka jeho prítomnosti sa muzikalita celku stala samozrejmosťou a predznamenala aj ďalšie Kronerovej postavy. Predstavila sa ako výborná interpretka piesní a šansónov aj v inscenácii *Kabaret* (1994) v postave Fraulein Schneider, kde len podčiarkla svoj zmysel pre skratku, pointy a strihovo-montážny princíp výstavby svojej postavy. Ten si však už overila vo viacerých postavách predtým, ešte v spolupráci s režisérom Strniskom.

Sčasti tieto princípy využila aj v postave uzurpátorskej tyranskej matky Bernardy Alby v *Dome Bernardy Alby* od F. G. Lorcu v réžii Z. Furkovej (1993). Alba bola však o čosi jednostrannejšia, než mohla byť, ak by našla aj pevné

pradivo partnerstva, ktorým mala byť pre ňu nevelmi šťastne obsadená postava slúžky ako jej protihráčky (I. Kožková).

Kronerová sa pokúsila v Bernarde Albe otvoriť problém moci, ktorá demonštratívne ničí. Postavila si svoju Bernardu z ostro artikulovaných chladných, vecných a neľútostných tónov. Bolo to stelesnenie moci ako ničivého zla a manifestovanej manipulácie, ktorá deštruuje ľudské životy. Táto postava veľmi výrečne predstavila herečku v jednej z jej vyhranených hereckých dimenzií. Niektoré z tu nájdených tónov objavíme aj v postave Matky v Pitínskeho rovnomennej hre o pár sezón neskôr. Dnes už možno povedať, že ocenená postava *Matky* (Dosky 1996), bola poučená aj skúsenosťou z Bernardy Alby.

V Slobodovom *Armagedone na Grbe* si zahrala Anjela. Postava, ktorou sa až mysteriózne, ako zjavenie, vkladila do autorových snových vízií a otvorila aj svoju vlastnú novú dimenziu: v symbolike nadskutočna a perzonifikovaného dobra využila svoju schopnosť humánnej zázračnosti, nástojčivým privrávaním sa smrteľníkom. V zjemnenom a súcitnom tóne odkrýva až netušené hĺbky svojej ľudskosti, nehu a súcit, ktoré má možnosť využiť aj neskôr.

V *Macoche* (1996), ďalšej Slobodovej hre, hrá retardovanú, spomalenú Zuzku. Tu sa vracia k svojim smutno-smiešnym dievčenským portrétom, kde zmes hanblivosti a opovážlivosti tvorí farbistý obraz v presvedčivom tóne. Za ním sa skrývajú ďalšie, len tušené motívy postavy. Modeluje tak priestory, čo viacznačnosť postavy len násobia.

Matka ako záhadná bytosť

Veľkou príležitosťou sa pre ňu však stala Matka z rovnomennej hry J. A. Pitínskeho (1996). Ústrednú postavu hry si zahrala s dôrazom na jej kriklavú grotesknosť na jednej strane a akúsi utajovanú lišiacku vyzývavo smiešnu pokryteckosť predstieranej materinskej lásky na druhej strane. Prvky vyšľachteného intrigánstva a pokrytectva halené viacvrstvovými závoji predstierania ústretovosti a dobrých úmyslov v rýchlych premenách vytvorili z jej postavy Matky virtuózný obraz monštra, akési zvierajúco zvieracie až zverské podoby chameleónstva.

Vyhla sa veľmi zručne lineárnosti či zjednodušeniu drobnokresbou alebo parodizáciou. Našla v Pitínskeho postave aj temné tóny a predovšetkým na nich stavia

svoj herecký výraz. Na prvý pohľad postava groteskne zjednodušená sa v ostrých strihoch láme do fazetovaných portrétov nepolapiteľnej tragifrašky a tragigrotesky zároveň. Jej protihráčmi sú vynikajúci spoluhráči a protihráči, herci Boris Farkaš a Vladimír Hajdu ako Otec a Zoban. Spolu s nimi tvorí bermudský trojuholník zvrátenosti ľudských karikatúr, márne sa pokúšajúcich o posledné záchvevy poľudštenia.

Z. Kronerová sama priznáva veľké úsilie o „poľudštenie“ postavy, aby nepodľahla „plagátu despotizmu a tyranského diktátorstva“. Aj v tomto úsilí je poučenie z Bernardy Alby, na ktorej si overila, že priveľký dôraz na jediný tón postavy ju (postavu) ničí znútra. Jej Matka je prudko ambivalentná. Využíva rovnako materskú spontánnosť, ako aj materinskú krutovládu, predstieranú lásku aj nenávisť zastieranú úsmevom, smiechom a úškrnom.

Groteskné deformácie postáv, prostredia, detailov i rekvizít, ako aj líčenia či artikulácií predkladajú divákovi mnohorakosť nepredvídateľnosť pohyblivých pieskov ľudskej nepostihnuteľnosti a nepolapiteľnosti úmyslov a činov. Jedným z výrazných prvkov je aj jej manipulatívnosť, ktorou chce ovládnuť ostatných.

Takáto polymorfnosť dovolila režisérovi Nvotovi predstaviť postavu Matky na hrane zdania a bláznovstva. Jej šialené výčiny sa násobili nástojčivým krotečným ich vonkajším prejavom aj v súhre s Otcom a Zobanom. S postavami Otca a Zobana, ale aj s Betuľou a Dedom sa až monštruózne zviditeľňovali a v prítmí scény priam prenasledovali predstavivosť a asociácie divákov.

Nvota celú inscenáciu viditeľne nachýlil a stemnil, využil sviečky, šero, plazivé tiene. Víziu mystickej okultnej seanse zavŕšil záverečným obrazom totálneho zatemnenia zmyslov...

Na šikmých plochách výnimočne výrečnej a sugestívnej scénografie Mony Hafsa hl sa zračili aj vnútorné deformácie ľudských duší. Scénografka (nie po prvýkrát v spolupráci so svojím tandemovým režisérom) určila vizuálnym gestom nielen tón, ale aj obsah a vnútornú dimenziu inscenácie. Mona Hafsa hl má mimoriadnu schopnosť výtvarným gestom a znakom rozbehnúť celé reťazenie vnútorných aj vonkajších asociácií. Svojím riešením budúcej inscenácie vytvára vnútorné svety, v ktorých sa potom postavy hry zabývajú tak prirodzene, že im divák rád vkladá do rúk vlastnú predstavivosť a asociácie, ktorými ho v jemných podnetoch len nabáda k voľnému toku a prekvapivým premenám.

Kostýmy boli z arzenálu starých svetov. Dopĺňali scénu s dreveným stolom, posteľou, dverami, oknom ako súčasť obdratej, opotrebovanej skutočnosti.

Nezvyčajná súhra postáv, ale predovšetkým pevná kompozícia, ktorú tu ponúkol režisér, vysunula Kronerovej Matku v jej grotesknom šate do nového rozkmitu jej herectva. Veľmi presne v ňom uplatnila svoj zmysel pre mieru pri využívaní klaunských prvkov s tragickým podtónom a sebarodizácie či grotesknej deformácie s hranami a tŕňmi sarkazmu, za ktorým cítime pradiivo ľudskosti, ale aj schopnosti sebareflexie. Montáž rôznorodých elementov v ostrých a presných strihoch – to je prístup, ktorým sa tu herečka zaskvela.

Naplnlo ho rozvinula aj v ďalších, hoci menších postavách – v Ulite z Ostrovskeho *Lesu*, kde podčiarkla smiešno-smutnosť a gestické úlety, či v Dumasovej Louise (1998), ktorú postavila predovšetkým na geste a mimike ako určujúcich momentoch. Podobne ako Frídu z *Historiek z Viedenského lesa* či Lujzu z *Vraždy sekerou*, kde jej postačil ako kľúč k postave určujúci výraz.

V *Kláriných vzťahoch* v postave Kláry ju režisér stavia do náročnej situácie mladej ženy na križovatke životnej cesty (réžia J. Nvota, 2004). Posun postavy do iných rovín (či už vekových alebo mentálnych) vníma herečka ako výzvu a vyrovnáva sa s ňou veľmi úspešne. Hoci inscenácia nepatrí k Nvotovým výrazným dielam, predsa postava Kláry je bezpochyby jednou z tých, ktoré inscenáciu určujú. Podobne je to s ostatnou postavou v Polákovej réžii, s Máriou v *Letných hosťoch* (*Play Gorkiy*). Na rozdiel od Kláry, kde stála pred riešením, ako stvárniť podstatne mladšiu ženu, a rozhodla sa predovšetkým pre dôraz na humor a nadhľad, tentoraz je to žena stredného veku, ktorá chce odolať výzve mladosti. Vecnosť, strohosť a nazeranie na postavu z odstupu jej nebránia vnímať Máriu ako veľmi zložitú ženu plnú emočných rozporov, ktorej dáva potrebnú dávku presvedčivosti (pravých emócií, ktoré vytrysknú vždy nečakane v plnej sile) aj situačnej absurdity. Podobne ako v Kláre aj v Márii vystačí s riešeniami, ktoré už poznáme.

Inak je to v jednej z ostatných postáv – jednej z jej najvýraznejších kreácií posledného obdobia – v monodráme *Shirley Valentine*. Podobne ako Matku aj tu vytvára jednu zo svojich najvýnimočnejších postáv. Shirley je postava fasetovaná do ozvláštnených plôch a komponovaná do viacvrstvovej zložitej nejednoznačnej podoby.

Postavy matiek sú pre herečky vždy zvláštnou kategóriou. Poniektoré sa k nim prepracúvajú celú svoju hereckú kariéru, iné zas len „odsakujú“ k tomuto druhu charakterov a je aj kategória herečiek, ktoré majú najrôznorodejšie typy matiek priam vpísané do svojho profesijného životopisu. Kam patrí Zuzana Kronerová? Možno svojou troškou ku každému z nich. Zahrala si nejednu zo zložitých podôb (pripomeňme si len Lorcovu Bernardu Albu). Pitínskeho Matka je z toho rodu, ktorý zahŕňa do svojej podoby excentrické výzvy. Je to Matka, ktorá nesie v sebe všetky groteskné posuny a deformácie. Sú uskutočňované ako banálne samozrejmosť každodennosti. Akoby deformácia a absurdita bola len bežným prejavom všednosti. Podobne komponuje aj matku, čo chce odrazu zmeniť celý svoj údel – Shirley Valentine.

Za stenu alebo O krok mimo priestoru a času

Posledný odvážny skok do neznáma je postava Shirley Valentine z rovnomennej monodrámy W. Russella. Premiérovala ju v pražskom divadielku Kafé-teater Černá labuť v septembri 2004 a v domovskom divadle v Astorke Korzo '90 vo februári 2005. Neskôr ju zahrala aj v Štúdiu L+S (30. septembra 2005) a na Divadelnej lodi (Hajdu & Luknár, 2007).

Tu rovnako ako v Astorke si užila standing ovation publika, ktoré naplno ocenilo jej hereckú virtuozitu one woman show. Dynamika stand-up komediantky a jej úžasná premenlivosť vychádza z podstaty hereckého hľadania prameňov divadelnosti.

Z. Kronerová tu po niekoľkých rokoch znovu predostrela svoj všestranný a dramaticky výbušný talent naplno. Tentoraz spolupracuje s režisérom Ivanom Baladom, s ktorým už vytvorila v Divadle Aréna postavu Staršej ženy (Páterka) v Enquistovej dráme *V hodine rysa*, ale pozná ho už z obdobia svojho pôsobenia v Radošinskom naivnom divadle, kde režíroval v 80. rokoch Štepkovu hru *Ženské oddelenie* (1987).

Astorka Korzo'90 je však pre ňu domovským divadlom už sedemnásť rok a vo svojom divadelnom kalendáriu má množstvo divadelných postáv: Matka z rovnomennej Pitínskeho hry, Bernarda Alba v Lorcovi, Fraulein Schneider

z *Kabaretu*, Ulita z Ostrovského *Lesá*, Frída a Erna z Ödöna von Horvátha, Anjel zo Slobodovho *Armagedona na Grbe* či Zuzka zo Slobodovej *Macochy*, Amália v Mrožkovom *Velvyslancovi*, ale aj Evelína v *Obchode na korze*, Júlia v Eliotovom *Večierku* či Klára v Loherovej *Kláriných vzťahoch* a lekárka Mária z *Letných hostí*.

V posledných dvoch inscenáciách sa vracia do podoby mladších, ešte nevyprahnutých a zmyslovo nabudených žien, ktoré dávajú jasne najavo, že nie sú za zenitom svojich ženských túžob, hoci (pochybujúc a chybuje) mnohokrát s úškrnom i úsmevom nad sebou sa jej postava stavia do otvorených dverí omylov. Ale zahrála si aj postavu Dojky v Pitínskeho inscenácii *Romea a Júlie* (2006), kde dokonca spolu s mladými rozmarnými milencami a ich priateľmi šermuje natoľko presvedčivo, že sa stáva jednou z postáv „tímu“.

Ak sa talent herečky Zuzany Kronerovej prudko rozvíjal práve v období, keď ešte len skúmala svoje herecké rozpätie – bolo to obdobie v Štúdiu Novej scény, kde sa stretla s pre ňu osudovým režisérom Vladimírom Strniskom. Po Jurajovi Nvotovi už druhým, ktorý zaznamenal a znásobil možnosti jej talentu.

Dnes už stojí pevne na pozícii všestrannej tragikomičky. Režiséri ju obsadzujú s vedomím súvislostí. Kedysi priam šokovalo, keď režisér obsadil Kronerovú v *Amadeovi* do úlohy Konstance či Mášanky v Ostrovskom. Ale jej Konstanca aj Mášanka presvedčivo vymedzili Kronerovej herecké priestory a aj odhalili rozsah a rozkmit jej talentu.

Na jednej strane roztopašno-naivná Mášanka, na druhej Konstanca, ktorá už z roztopašnosti vyrastá do melanchólie, a tou ďalšou fazetou bola oveľa samozrejmejšia Maturina z *Dona Juana*, írečitá vidiečanka, ktorá počúva vlastné pudy, nemá zábrany a bez váhania sa bije o svoje miesto na slnku.

Túto postavu potom rozvíjala v *Jakubovi a jeho pánovi* (Diderot – Kundera) ako Krčmárka v Štúdiu L+S (1993). Je to Krčmárka rázna a rázovitá, ktorej dynamika hýbe vždy situáciu. To je jedna z línií, ktoré Kronerová predostrela so samozrejmosťou a bezchybne. Patrí k nej vtip, élan vital, esprit a humor, akási výbušná zmes, tlmená nadhľadom, pohľadom zvonka, seabairóniou, ktorú napokon uplatňuje naplno takmer v každej zo svojich postáv.

Astorka ako esencia výrazu

O to v tomto divadle vždy išlo – nájsť svoj výraz a štýl. Hľadanie poetiky je jednou z primárnych ciest každého divadelného zoskupenia. Ale v Astorke to bolo permanentné úsilie o vyživovanie priestoru vo vzťahu herec – divák a vyživovanie sa tvorivým priestorom a týmto intenzívnym základným vzťahom divadla. Mágia Astorky zo Suchého mýta bola v absorbovaní schopnosti napojiť sa na diváka v jeho očakávaní, nie však v zmysle dnešnom – konzumnom a primárne zábavnom, ako to má vrastené vo svojej genetickej výbave šoubiznis či bulvárne divadlo. Ale v zmysle: siahnuť na utajené skutočnosti – na to, čo divák skrýva, na jeho tajomstvá, ktoré sa poľahky v rámci predstavenia stávali spoločnými tajomstvami a spoluprežívanými zážitkami, ale násobiacimi jeho skúsenosť a poznanie. Bežné kliše hovorí o „obohacovaní“ diváka hereckou skúsenosťou. Nejde však len o ňu, je tu aj skúsenosť autora, režiséra, spolutvorcov a ich kumulovaný vhlad do príbehu, ktorý potom ponúkajú spoločne divákovi cez herca ako prizmu účinnosti, ako kohosi, kto animuje, oživí vnútorné svety a ich citlivé miesta zafarbí natoľko viditeľne, že sa podčiarkne aj ich hodnota. Herec/herečka cez svoj vlastný pohľad predostrie divákovi jeho vnútorné oko.

A práve to uskutočnila Zuzana Kronerová v monodráme Willyho Russella: *Shirley Valentine* (premiéra v divadle Černá labuť Praha, 2004), keď nám predstavila svoju širokú škálu hereckej premenlivosti.

Bolo by jednoduché povedať: je to len smiech a plač, základná zmes protikladov a kontrastov, ktorá vždy zapôsobí, pretože to sú tie krajné podoby jej herectva. Ale všetky tie odtienky smiechu – od úprimne výbušného po sarkasticko-parodický až výsmešný, plač od náznaku v chvení hlasu až po skutočné slzy stekajúce v tichu po tvári, to pôsobí na diváka v sile pravosti hereckého výrazu a hereckinho bytia na scéne.

Je to minuciózna práca s jemnými vrstvami podôb postavy. Tak ako ju formuluje v priereze rokov a udalostí, reminiscenciami spomienok kríženými s aktuálnou skutočnosťou – to jej ponúka mnohotvárnosť, ktorú naplno využíva. K nej patrí aj schopnosť vytvoriť vzťahy s postavami, o ktorých len hovorí, ale ktoré pred očami diváka sprítomňuje nástojčivo a presvedčivo (jej muž, deti, priateľky,

mileneč). Z. Kronerová ich pred našimi očami zhmotňuje, vystávajú ako Fénix z popola, aby sa na javisku udomácnili a robili jej partnerov.

Vytvára ich zľahka, s takou ľahkosťou, ako sa pohybuje akrobat vo výškach či povrazolezec na lane. Ilúzia ľahkosti dá divákovi prežiť tieto chvíle v poblúznení, že by to aj sám dokázal. Pretože, ako vraví francúzsky akrobat o akrobacii: „Z akrobatov je najlepší ten, čo pevne stojí na zemi.“

Aj herečka musí byť pevne ukotvená vo svojej postave, aby ju dokázala modelovať vždy odznova a zľahka improvizovať, ak to situácia vyžaduje. Inscenácia *Shirley Valentine* má toľko premenlivých situácií a je zaľudnená toľkými postavami, že bez schopnosti ľahkej improvizácie sa jednoducho nezaobíde. Každý vynález improvizácie je vrastený do kontextu a zázemia dobre pripraveného hereckého partu. A jeho osobnej partitúry.

Objatie priestoru

– je monodráme dôležitým prvkom výstavby situácií.

Priestor, v ktorom sa monodráma hrá, je určujúci z niekoľkých zorných uhlov – najskôr je to princíp komornosti až intimity: uzatvorenie sa do akéhosi privatis-sima. Vzápätí princíp intenzívnych vzťahov a vypätých situácií. A tvárou v tvár k divákovi ide o priestor – verejnej samoty či spovede, ktorá nič neutají, konfesia ktorá vyzýva diváka k utvoreniu spoločného priestoru zdieľania.

A herečka ho vytvára zámerne. Je to akési spojenectvo či sprisahanie, žmurkanie na diváka, jeho vyzývanie k súhre a súdržnosti na tejto utajenej zmluve. A v tom je sila pôsobivosti vzájomnej dohody.

Priestor monodrámy sa uskutočňuje v pozoruhodnej špirále. Najskôr zámotok a akési opuzdrenie, keď divák dlho nevie, o čo ide. Tajomstvo, ktoré odvíja herečka v zvláštnych nájazdoch na tajomstvá postavy.

Potom ostré ožiarenia niektorých miest, zastavenie akcie a jej prienik do jednotlivých vrstiev spomienky, reminiscencie, asociácie – a napokon retrospektíva. Voľný prúd asociácií, ktorý umožní divákovi pohľad do intimít postavy.

Zastavený moment je samostatným cieľom. Podmienky, ktoré si vytvára pre svoje vízie, sú živnou pôdou pre jej animáciu príbehu, ale predovšetkým v zamorenom ľudskom priestore, kde sa hmýria rozličné bytosti z minulosti aj

prítomnosti, ožíva v hereckinom stvárnení ich rozrôznosť. Niekedy stačí gesto, inokedy postoj či pohyb alebo mimika, výraz v očiach, pohyb pier, ktorými nám v okamihu priblíži novú postavu svojho rozprávania či jej charakter alebo pointu situácie. Stavia svoje príbehy ako mozaiku drobných zhustených etúd.

Interaktívnosť

V priamom kontakte s divákom sa v monodráme premieňa herecká energia na spoluúčasť herca s divákom ako záhada vznikajúcej postavy (v prípade Shirley Valentine ide o viacero postáv, pretože Shirley svoj príbeh zaľudňuje množstvom veľmi odlišných bytostí). Interaktívnosť hereckej a diváckej energie, ktorá tu vzniká v spoločnom priestore, sa prejavuje cez vzájomné vyzývanie sa.

Zuzana Kronerová je vo svojom hereckom výraze typickou vyzývateľkou. Herečka môže byť vtieravá, okúzľujúca, dojmavá, uchvacujúca, ale aj vyzývateľka: oslovujúca, nástojčivá, ktorá nechce dojať, ale kladie divákovi otázky, priamo ho oslovuje cez svoju postavu.

A. P. Čechov napísal dva malé články, ako dojmy vnímateľného diváka z výkonnov nezabudnuteľnej Sary Bernhardtovej, keď ju videl hrať. Porovnáva ruskú herečku Fedotovovú, veľmi slávnou vo svojej dobe (učiteľka Stanislavského) a Saru Bernhardtovú takto: „Nedojala by diváka, ako ho dojíma Fedotovová, tým, že siahne na jeho city svojím ohňom, v nej niet ohňa, ktorý tak obdivuje väčšina ruského publika. Celá jej hra nie je nič iné ako bezozvyšku, umne zvládnutá úloha. Nič viac! Ale ona presne vie, čo je efektné a čo nie. A je to dáma s grandióznym vkusom, znalkyňa srdca, svojimi trikmi veľmi presne a pravdivo ukazuje čo sa odohráva v ľudskej duši. Všetko je veľmi hlboko premyslené v jej trikoch, ešte raz to podčiarkujem. Až natoľko, že zo svojich hrdiniek vytvorí napokon rovnako nezvyčajné bytosti, akou je sama...“¹¹⁹

Aj v postavách Z. Kronerovej nájdeme ten prvok premyslene komponovanej úlohy, herečka presne vie, čo a ako, a kde aj kedy. Dávkuje svoju výzvu divákovi zoči-voči, lebo v tejto monodráme je divák priamo na dosah ruky, pozerá sa jej do očí, cíti ju, ona mu preniká priamo pod kožu a do jeho zmyslov.

Aj divák je vyzývateľom, svojimi reakciami ju posúva, ženie alebo zastavuje

119 ČECHOV, A. P. *Zobrané spisy*, č. 11. Moskva, 1999, s. 191.

na mieste. Jeho výzvy sú nenápadné aj nástojčivé, podľa toho, ako ho herečka zasiahne, ako mu dovoľí viesť ju spleťtými chodbami premien.

Podstatné a zámerné tušenia

Zuzana Kronerová zdedila po svojich predkoch (predovšetkým otcovi Jozefovi Kronerovi) ušľachtilosť hereckých pohnútok. Hrá s láskou k postavám a s radosťou z hry. Netrápi postavy ani diváka, ale dáva im zakúsiť čistú rozkoš z hravosti, s akou ona sama pristupuje k tvorbe postavy. Princíp hravosti je tým princípom, ktorý objavila už v Trnavskom divadle, ktorý si naplno osvojila v Štúdiu Novej scény v Astorke. A napokon ho vyšľachtila na pokraj dokonalosti v Korze'90. Jej monodráma je plná hravosti, premien, ostrých strihov, esenciálnych etúd a animácií postáv cez úsporné či rozšafné gesto, či pohyb, ale predovšetkým nasýtená v presvedčivosti a pravosti hereckého výrazu. Je vskutku „encyklopédiou herectva“ spracovanou à la Kronerová, ako sa vyjadril jeden z jej hereckých kolegov (F. Kovár po predstavení S. Valentine).

V jej „encyklopédii herectva“ nájdeme archetypálne bytosti, akými sú vášnivé ženy či bojovné matky, ale aj úskočné potvory či prefíkané klebetnice, rovnako ako starostlivé manželky alebo vtipkujúce spoločenské malomešťačky, či ženy s rudimentárnou silou a vtipom (to má po matke Terézii), ale aj rázne a vtipné či sarkastické intelektuálky. A v rozkmitení jej talentu sa nájdú slzy aj smiech, vážnosť a tragika rovnako ako aj smiešnosť a groteskná výsmešnosť, ale vždy ju dopredu posúva zmysel pre vtip, humor, úsmev, nadhľad a inteligentný esprit, ktorým vyživuje svoje postavy znútra akosi podmanivou živelnosťou, výbušnosťou s ostrými hranami, ale vždy láskavým vhlľadom do ľudských slabostí a s porozumením. Neuralgickým bodom, v ktorom dokáže nahmatať bolesť a v empatickom súlade ju jemne prikryť závojom smiechu.

Nevyhýba sa ostrým hranám, ani prudkým nárazom svojich postáv či konfliktom. V smiechu však nachádza záchranné lano, ktoré jej postavy vždy ťahá do sféry podmanivej ľudskosti a porozumenia. A silu, jej élan vital, chuť žiť a porozumieť životu, to má každá z jej postáv.

Veľké postavy herca/herečky sú ako symptómy určujúce cestu, po ktorej herečka kráča. Odrazu sa na nej objavujú znamenia. Ak ich dokáže čítať herec a ak

ich dokáže čítať aj divák, má možnosť v lúštení tejto enigmy prísť aj na to, kam a ako ďalej.

Herec/herečka však vždy potrebuje aj šťastné okolnosti, ktoré znamenia pomôžu uskutočniť v plnej sile. Takými znameniami pre Kronerovú boli postavy matiek a postavy silných žien. Je to však synonymum jednoty v rozporuplnej mnohotvárnosti.

Bernhardovská ambivalentnosť

Postava z Bernhardovej hry *Pred odchodom na odpočinok* (2006) je jednou z nich, z tých silných žien, rovnako ako postava Shirley či Matky. Kronerovej Viera, sestra nehodného brata, rovnako nehodná ako on, ktorej vina je vinou mytologického prehrešenia (znovu v scénickom riešení režiséra J. Nvotu), otvára priestory súvislých pochybností. Kronerová ju hrá v plnom nasadení a s mierou samozrejmosti, ktorá jej prítomnosť a sprítomnenie postavy chápe a predostiera ako tajomné lúštenie. A tak toto výrazné obdobie završuje postavou tragickou a grotesknou v jednom.

Bernhardovská tragigrotesknosť je ozvláštnená do takej miery, že zostáva neraz nezvládnuteľná a neporozumená. Bernhardove postavy nie sú nikdy jednoznačné. V ich podloží je vždy zabudovaná záhada viacznačnosti, taká typická „bernhardovská“ zvláštnosť. Tajená, ale zároveň podčiarkovaná ambivalencia, z ktorej sa rodí pochybnosť aj grotesknosť, ale predovšetkým tajomstvo a temná tajomnosť. Autor svoje postavy vždy nenávidí aj miluje súčasne. A čosi podobné vyžaduje aj od herca. Ak to herec pochopí, dokáže jeho postavy hrať tak, aby o ich pravde-nepravde presvedčil aj diváka. Kronerová sa však dokázala pohrať s týmito záhadami ako s horúcimi zemiakmi, podobne ako jej spoluhráči v inscenácii Zita Furková a Peter Šimun.

Aj v tejto hereckej jednote a vyváženosti, v tomto hlbinnom porozumení záhadám postáv, príbehu a hry, teda autorovi, spočíval úspech inscenácie. Takéto porozumenie nastolila aj pri inscenácii hry S. Lavríka *Tichý dom* (2005), kde spolu so Z. Furkovou vytvorili (už po koľký raz?) ten nezabudnuteľný tandem dvoch odlišných, kontrastných, konfliktných, ale pôsobivých bytostí jedného tela príbehu.

V inscenácii *Pred odchodom na odpočinok* hrá herečka v postave Viery na klavíri.

V monodráme Shirley spieva. Ale nie je to po prvýkrát. Tentoraz však spev povýšil režisér Balada na súčasť príbehu, podobne ako to urobil už pred ním Juraj Nvota v *Kazimírovi a Karolíne*, či v *Historkách z Viedenského lesa*. V inscenácii *Kabaretu* to boli viac samostatné šlágrové vstupy.

Cez jednotlivé pesničky necháva postavu Shirley siahať do iných svetov jej príbehu.

Kronerová je obdarená aj schopnosťou šansónového rozprávačstva. Pesničku či hudobný vstup nevníma ako hudobné číslo, ale ako kontext zázemia postavy či prah, ktorým prekračuje k novému videniu príbehu. Jej múzickosť sa tak len potvrdzuje a v interpretácii jednotlivých piesní nás znovu presvedča o tom, že spievanie je jedným z jej živlov.

V Divadle Astorka Korzo'90 spolu so svojim súputníkom Mariánom Zednickovičom (začínali v Trnavskom divadle, pokračovali na NS a napokon zakotvili v Korze'90) a neskôr aj s režisérom Jurajom Nvotom boli pôvodnou „trnavskou“ punkciou tohto neformálneho tvorivého tímu. Z trnavského zázemia sem neskôr pribudli Peter Šimun, Anna Šišková, Ladislav Moravčík. Zuzana Kronerová spojila svoje tvorivé roky s kolegami, ktorých umelecké cítenie bolo podobné ako jej.

Jej hostovanie na pražskej pôde a po celých Čechách so Shirley Valentine prinieslo veľké zadosťučinenie, hereckú popularitu, ale aj nečakaný divácky ohlas, ktorý spontánne potvrdil Kronerovej dynamický a otvorený talent. Jednou z posledných jej postáv je Šošana v hre *Mikve* izraelskej herečky a dramaticky Hadar Garlon. V réžii Michala Dočekala stvárnila svoju postavu v Divadle Aréna ako vyhranenú, rozhodnú v náznakoch až rigidne tvrdú matku, ktorá ukrýva svoje tajomstvo tak uzvato, že ani najbližším nedáva najavo svoje bolestné miesta. Ukrýva pred nimi momenty, kde sa láme jej tvrdosť a konzekventnosť v disciplinovanom dodržiavaní pravidiel komunity do otvorenej ľudskosti, do neuralgických bodov neprebolenej bolesti. Jej strážkyňa rituálneho očistného kúpeľa je jednou z tých postáv, ktoré jej dovoľujú predostrieť tóny drsnej nekompromisnej ženy, ale aj jednou z tých postáv matiek (podobne ako v inscenácii *Zlomatka*), ktoré svoju lásku premietajú v priebehu života na oddanosť a zároveň vášň obhájiť svoje deti za každých okolností.

Podarilo sa jej mnohé z ponúkaných príležitostí naplniť bezo zvyšku, ale niektoré z jej potenciálnych hereckých žriediel ešte len čakajú na tú správnu chvíľu.

Je to napríklad jej dimenzia tragédky, ktorej sa neraz už dotkla, ale ktorá ešte stále zostáva nenaplnená. Osud jej dosiaľ nedožičil hrať veľké postavy kráľovien či mocných žien alebo antické hrdinky (okrem výnimočnej Antigony z prvého obdobia jej kariéry). Tak už len „guráž, guráž!“, ako sa vyznáva na margo hereckého osudu Anna Magnani. Guráž je to, bez čoho sa herectvo, okrem talentu, vraj robiť nedá... je to talent, ako prežiť množstvo osudov a ich peripetií, ako prekračovať hranice, ako sa premieňať a zostať neprispôbeným.

Postava Šošany v *Mikve*, Shirley v *Shirley Valentine* či Matky v *Zlomatke*, ale predovšetkým pôsobivé stvárnenie matky v *Auguste v zemi Indiánov* a matky Tyronovej v *Ceste dlhého dňa do noci* otvorili nové zorné uhly pohľadov na jej zrelé a pôsobivé herectvo.

August... v SKD Martin, to je veľká príležitosť, ako predostrieť pred diváka novú ešte neopotrebovanú podobu jej matiek. V tomto prípade ide o matku, ktorá uviazla v sieti životných nástrah a príkorí, o matku ako obeť vlastnej neistoty a svojej krehkosti, napokon podobne je to aj v O'Neilovej *Ceste dlhého dňa do noci*.

Aj tu sa odkrýva postupne krôčik po krôčiku veľmi opatrne a pozorne neko-nečná zraniteľnosť, ktorá zdanlivo Kronerovej ráznemu a pevne ostro tesanému obrazu postáv, kde viac vidíme možnosti pre sebaironiu, paródiu a grotesku ako pre introspektívnu melanchóliu, len zdanlivo neveľmi pristane. A predsa nás práve na základe týchto dvoch postáv presvedčí veľmi nástojčivo o tom, že jej rozmerom je aj krehkosť, zraniteľná neistota, melanchólia tragického pocitu života a schopnosť odkryť vnútorný obraz ženy, ktorá volí sebazraňujúci rozklad vlastnej osobnosti, aby unikla svetu a jeho neriešiteľným problémom vo vzťahu k nej, k jej deťom, k údelu, ktorý ju stihol.

Sebadeštrukcia je jednou z podôb, v ktorej sa zranená osobnosť zmieta v kruhu, a práve takýto bludný kruh dokázala Zuzana Kronerová stvárniť ako osudovú ranu, čo sa nedá liečiť, ani vyliečiť.

Jej herečka z *Kométy* je inou postavou a slúžka Anastázia z *Lásky na Kryme* je návratom k jej postavám z obdobia Korza'90, keď jej hviezdnyimi postavami bola Pitínskeho Matka či Ulita z *Lesy*.

Ako možno nahliadnúť do zraniteľnosti?

Postava Mary Tyronovej sa stala pre Zuzanu Kronerovú priam osudovou. Po prvýkrát sa s ňou stretla v Divadle a.h.a, kde ju hrala v réžii Štefana Korenčího, po druhýkrát to bolo na prahu jej životného jubilea (ako benefičné predstavenie) v jej domovskom divadle Astorka Korzo'90 v réžii Romana Poláka (2012). Práve cez ňu dáva nahliadnúť do možných nuansí svojej hereckej mnohotvárnosti.

Niet malých rolí?

V hre Slawomira Mrożka *Láska na Kryme* hrá Zuzana Kronerová zdanlivo nepatrnú úlohu slúžky Anastázie, ktorá prináša a odnáša samovar, je namosúrená a všetkým sa pletie pod nohy alebo len posedáva a pozoruje svoje okolie, to hmýrenie nezmyselných ambícií.

Zdanlivo nepatrná postava, ktorá sa divákovi vrýva do pamäti čoraz viac a dôraznejšie, paradoxne intenzívnejšie, než nejedna z veľkých postáv tejto hry. V *Láske na Kryme* Mrożek stvárňuje svojím príbehom tri dôležité historické momenty v Rusku: čechovovské čakanie na spasenie, proletkultovské revolučné opojenie a divoký kapitalizmus dneška.

Aj slúžka Anastázia sa premieňa z írečitej hubatej vládkyne domu na zatrpknutú pozorovateľku, ale jej „zjavenia“, jej irónia a parodizovanie skutočností okolo nej, či groteskné reakcie na okolie sa nám vrývajú čoraz hlbšie do pamäti nie vďaka jej partu v rámci textovej predlohy, ale len a iba vďaka Kronerovej zemitému nástojčivému hereckému stvárneniu. Stáva sa akýmsi pars pro toto skutočnosť, ktorými dejiny svojím nemilosrdným súkolesím valcujú ľudí, duše, vzťahy. Ona je ten „obyčajný človek“, ona je tou predstaviteľkou tých malých dejín, ktoré tak poľahky hltajú dejiny veľké bez stopy...

A to všetko na pozadí výrokov z Čechovových smiešno-smutných hier a zopnuté svorkami citátov z týchto dnes už veľmi známych a dodnes mnohonásobne hrávaných smutno-veselohier Antona Pavloviča Čechova. On, čo dokázal nahliadnúť do duší s takou samozrejmosťou cez každodennosť a všednosť banalít, nazval svoje filozofické existenciálne tragédie ironicky a sarkasticky komédiami, a tak sa mnohokrát aj hrajú, ako ľahkovážne smutno-komické situácie, či strety

názorov a vzťahov v každodennej všednosti, ale v skutočnosti už na počiatku 20. storočia to boli írečité grotesky o širokej ľudskej/ruskej duši s existenciálnymi podtextami, s tým všedným banálnym existenciálnym pátosom banality zla, ako to po kataklizme dvadsiateho storočia nazvala S. Sontagová.

Aj záver Mrožkovej hry, posledné slovo protagonistov patrí beznádeji z Čechovovho Uja Váňu.

Spolupracovníkom a výnimočne vnímavým režisérom voči talentu herečky bol režisér Ivan Balada, práve s ním vytvorila aj svoj a jeho (skonala v júni 2014) posledný opus s názvom *Úklady a láska nielen podľa Schillera*. Hrá tu podobne ako v *Shirley Valentine* celé priehrdie postáv, tentoraz však nejde o významovo nasýtený obraz dnešnej ženy a matky či manželky a milenky, ale o obraz spomienok na nezacelené rany (téma holokaustu bola Baladovi mimoriadne blízka, jeho rodina patrila k obetiam tejto genocídy a v závere svojho života sa podujal na spracovanie vlastných skúseností cez postavu ženy v divadelnej podobe). Jediné, prvé a posledné predstavenie sa konalo v Pálffyho paláci v Bratislave v decembri 2013. Pod názvom *Úklady a láska nielen podľa Schillera* sa rozpráva celá paleta enigmatických príbehov, ktoré spracoval ako scenárista aj režisér Ivan Balada na základe príbehov Prima Leviho, príbehu Schillerovej hry a poézie Very Weisitzovej Lustigovej. Podklady, ktoré použil, vytvárajú pôsobivú koláž, ktorá vypovedá veľmi vierohodne a zasahujúco o osudoch žien v behu vojny.

Zuzana Kronerová exceluje v úlohe rozprávačky, ale aj poetky, či obeť. Ona rozumie najlepšie Baladovmu smútku, ba beznádeji, ale vyrieknutej s takou samozrejmou vecnosťou, bez sebaľútosti a sebastrednosti, celkom v duchu Baladovho ľudského aj režižného naturelu, jeho typyckej ľudskej veľkosti človeka rozprávajúceho svoj príbeh bez patetických gest a so samozrejmou pokorou.

Dve také odlišné postavy, rázna slúžka Anastázia, ktorá je všade a jej oči sú očami udavačky, a obetavá žena, vnímavá poetka, meditatívna svedkyňa nepochopiteľného, čo nás bude večne prenasledovať, ale aj sebastredná matka, herečka, čo blúdi príbehmi, Vera z *Kométy*, to sú tri postavy, ktoré Zuzana Kronerová stvárnila v ostatnej divadelnej sezóne a otvára nimi aj pre diváka vhlad do ďalších faziet mnohotvárnosti svojho herectva.

(2010, 2014 štúdiá doplnená)

ND – koncept a model?

Národné a nadnárodné

Ak sa desaťročia či stáročia a tisícročia kultivované kultúry opierajú aj o divadlo, je to dozaista preto, že priam fatálne súvisí s ľudskými osudmi. Nielen každodennosť je jeho potravou aj produktom, ale aj nová skutočnosť je jeho cieľom. Tá, ktorej môže dať krídla aj zvýznamnenie, tá, v ktorej môže neviditeľné zviditeľňovať najrozmanitejšími spôsobmi, tá, ktorú môže uhnetením premeniť na tajomstvo aj tranz či rituál rovnako ako na zábavnosť, roztopaš či poučenie alebo výzvu a posolstvo.

Klauni a ich večnosť prerodov

Zdanlivo sú to oni, klauni a komici, ktorí vraj znehodnocujú skutočnosť vznešlosti vážnych posolstiev. V skutočnosti sú to však práve oni – šašovia, čo ukazujú, keď je kráľ nahý. Tragika ich osudu je práve v tom, že pravdu odкрývajú celkom bezostyšne a s najväčšou odvahou, ale najmenšou vážnosťou. Nie klauni, ale zlacnenie vážnosti aj zábavnosti je tou pravou príčinou, prečo sa divadlo dnes stáva neraz akosi podivuhodnou nekultúrou a tovarom. Rozkošatenosť klauniády a zábavosti v čírej podobe siaha od etudy klauna či gagu k zmienke o podstate. Vždy znovu sa mi vnucuje aforizmus S. J. Leca: Dobu a jej povahu spoznáš podľa jej smiechu... Tie tri bodky sem pridávam prinajmenej z dvoch dôvodov. Tým prvým je, že bez smiechu, humoru, schopnosti oddeliť sa od zemskej tiaže a rozpať krídla bláznovstva nemožno prežiť – napokon vedeli to od pradávna starí šamani, že energia smiechu je čosi, čo nadnáša a spája zároveň, čo zaľudňuje pustý ostrov. Aby sa mohlo zvolať: „Čomu sa smejete, páni, sebe sa smejete!“ alebo „Nehnevaj sa na zrkadlo, keď máš krivú hubu!“

Obchodovanie so vznešenou ideou?

Idea národného je vraj nedotknuteľná, pretože nám podsúva svoju konotáciu čohosi vzácneho a výnimočného, čo by malo byť esenciou národa a jeho mentálneho sveta. Národné ako prívlastok možno pripojiť k takmer čomukoľvek – k odevu, povahe, charakteru, obrazu či histórii alebo umeniu v širokom i zúženom zmysle slova, rovnako ako k jednému z kultúrnych druhov či žánrov, akým je divadlo, ako aj k malým či veľkým dejinám. Neprislucha sa mu vraj smiať (tomu prívlastku „národný“), tobôž vysmievať sa mu a mudrovať o jeho zmysle.

Kultúrny stánok národného divadla má dnes prinajmenej dvojaký význam – inštitúcia a budova, ale i umelecká podobizeň (doby a našich čias, ako i človeka našich dní) vytváraná živým umením. Činoherné divadlo bolo v každom národe akýmsi hlásateľom myšlienkového posolstva, už od antiky bolo hovorcom ideí.

Aj Slovenské národné divadlo si práve túto teorému vzalo za svoju z histórie a poučilo sa o jej nosnosti od najpríbuznejšieho národa – Čechov. V Prahe si svoj kultúrny divadelný stánok nazvali „kapličkou“, teda kaplnkou – umocňujúc tak aj názvom jej svätostánkovosť, dokonca Zlatou kapličkou, podčiarkujúc tak aj materiálovú vzácnosť a hodnotnosť tohto svätostánku, kde treba vkročiť s úmyslom stíšenia sa a kontemplácie nad zmyslom národnej svojbytnosti a jej prastarých úctyhodných hodnôt. Národné – to je synonymum divadla ako chrámu – tej nie takej prastarej schillerovskej idey, ktorá však v útešnej sakralizácii dýcha romantickým pátosom, ale aj bezútešnou „odtážitosťou či odtrhnutosťou“ od dnešného života, vraj svojou privysokou ašpiráciou...

Boli to práve Česi, ktorí pôvodnú myšlienku národného oživilí aj na Slovensku. Vďaka nim sa stali životaschopné sporé rady milovníkov divadla v meste Prešporok – v Bratislave, aby najskôr po česky a neskôr aj po slovensky začali v 20. storočí (hoci sami Česi mali túto skúsenosť naplno zažitú už z druhej polovice 19. storočia (1883), oslovovali kultúrychtivú a kultúrnu vzdelaneckú a intelektuálnu elitu mesta a národa.

Podobne ako zakladali pozvaní českí profesori našu prvú novodobú univerzitu v 20. storočí (UK v Bratislave alebo školy všeobecnejšie), aj zakladateľmi národnej kaplnky na Slovensku boli práve českí umelci a vzdelanci.

Tradičia nemeckého a čiastkovo aj maďarského divadla sa cez tradíciu českú

priblížila bezprostredne k tradícii pokrvného slovanského príbuzenstva, až s ňou splynula.

Zrozumiteľnosť českej činohry (jazyková blízkosť bola v prvých rokoch určujúcou) nahrávala aj obľúbenosti divadla. Najskôr aj ambiciózni slovenskí herci zamierili priamo do náručia českej činohry. Až tridsiate roky otvorili naplno brány a okná slovenskému divadlu a tradičné slovenské, prevažne veseloherné než vážne či závažné témy sa stali prvými sústami divadelníkov. Samozrejme, ani národovci typu básnika a prekladateľa či predkladateľa svojich verzií svetoznámych hier – Országha, dnes všeobecne známeho pod vznešeným pseudonymom Hviezdoslav, nezaháľali. Jeho dráma *Herodes a Herodias* je aj dnes na repertoári. Jej prvé uvedenie (autor túto tragédiu napísal v roku 1908 v blankverse) bolo v SND v réžii V. Jiříkovského v roku 1925, potom až v rokoch tridsiatych a päťdesiatych v réžii Jána Borodáča (1937, 1955), K. L. Zachara (1970), Miloša Pietora (1990) a napokon Romana Poláka (2009). Teda najčastejšie každé dvadsaťročie sa pripomína tento historicko-tragický opus ako dielo večnej nadčasovej hodnoty. Bezpochyby právom. A to je jedna z esenciálnych úloh Národného – udržiavať kontinuitu súvislostí tradície a súčasnosti v líniiach národnej mentality, identity a kultúrno-antropologického vedomia nadväzností na podstatné obsahy národnej kultúry.

Nie je to ani úloha osvietenská či výchovná alebo informatívna, je to predovšetkým úloha komunikatívna – komunikovať s minulosťou a prítomnosťou v esenciálnych obsahoch. Teda hovoriť o tom podstatnom, čím sme typickí a čím sme odlišní. Inakosť ako výraz identity a svojskosti, teda aj autonómnosti vedomia súvislostí.

A to sa dá najlepšie práve na poli kultúry a umenia. Aj preto má znovu zmysel hovoriť o národnom a jeho ideí ako o čomsi, čo nás v globalizovanom svete odlišuje a určuje.

Priamo v novodobej kaplnke SND sa aj dnes v typickom prostredí repertoárového divadla hrá už spomínaný *Herodes a Herodias* ako výraz hodnoty národnej drámy.

V budove nazývanej neprajníkmi novodobým megalomano-monštrum z mramoru – čo sa samozrejme nepotvrdilo a nepotvrďuje. Pretože čoraz intenzívnejšie vrastá nové SND do novovzniknutej civilizačnej zóny nákupno-komerčno-konuzumných estakád na nábreží veľtoku Dunaja spájajúceho nás s Európou aj

Balkánom a eskapád architektonicko-konzumných horúčok. A tak sa monštrum z mramoru stalo len jedným z elementov novej štvrte zvanej Eurovea, ktorá pohltila svojím chamtivým a pažravým leskom nielen pôvodne čnejúcu mramorovú odozvu socialistických architektonických „zázrakov“ zrkadliacich podobné mramorové puzzle zo svetových metropol.

Zovšednenie je osudom každej denne úžitkovo aktívnej kultúry či individua podobne ako je zovšednenie znakom dobovej tváre. Aj budove nového SND sa stalo čosi podobné – zakomponovala sa priam so samozrejmosťou zovšednenia do okolitého sveta konzumnej roztopaše dnešných nákupno-zábavných multiplexov.

Novodobá teatralita či scénovanie každodennosti (podľa J. Vostrého) či postdramatická performatívnosť spôsobujú, že sa v Bratislave uhniedzilo či usalašilo Národné rovno v pevnom zovretí komerčného konzumného centra – dnes najobľúbenejšej štvrti – pretože najviac pripomínajúcej to typické tzv. moderné zo svetových metropol – to globalizačné unisono nákupnej horúčky, o ktorej je už známe, že patrí k civilizačným globalizačným chorobám spôsobeným vírusovo a šíriacim sa kvapôčkovo (kvapka ku kvapce, budú kapce...) a je neliečiteľná (sérum ešte len čaká na objavenie, choroba je laboratórne skúmaná, jedinci sú pod dohľadom).

A čo tí, čo si prípadne zájdu či zablúdia (nie sú to mŕtve duše) do SND? Pomaly blúdiac areálom, narazia nielen na trojsúborové divadlo (opera, činohra, balet), ako je to pre SND typické od jeho vzniku, ale aj na typickú repertoárovú všehočuť (bez ladu a skladu).

Exkurz historický: SND bolo založené v roku 1920, aktuálne žijeme jubilejnú sezónu (90 rokov od založenia) a historický fakt je teda želatelným odbočením: V Prahe si Česi zakladajú svoje ND v rozvíjajúcom sa osvietenском boome 19. storočia, keď sa emancipácia českého národa od nemeckého prejavuje práve vo vlnách kultúrnych aktivít. Prozatímní divadlo (1862 – 1881) ako prvá samostatná profesionálna scéna, ND – otvorené 1881 Smetanovou *Libušou*. Dôstojný „chrám umenia“ však vyhorí (zostane len obvodové murivo) a Česi s vervou stavajú novú „Zlatú kapličku“ – podieľa sa celý národ – národná zbierka, otvorenie 1883 znovu *Libušou*. ND malo byť „symbolom národnej veľikosti“¹²⁰

120 HYVNAR, Jan. Konec zápasů a bojů o české ND? In: *Teatry narodowe, tradycja i współczesność*. Eds. Katarzyna Olbrycht, Mirosława Pindór. Cieszyn : Uniwersytet Śląski, 2003, s. 21.

O. Fischer ho nazval „chrám znovuzrození“ a vyzýval: „Je nutno se pohroužit do sváteční atmosféry těchto dnů, abychom pochopili označení ‚chrám znovuzrození‘, dané Národnímu divadlu.“¹²¹ Fischerova sakralizácia ND je z roku 1936, ale aj neskôr Hilar hovorí o „bojoch proti včerejšku“, či Frejka sa usiluje „O divadlo vskutku národní“, alebo Gotz spomína „boj o český divadelní sloh“, to všetko v úsilí o odpatetizovanie tej vznešenej idey, podobne ako sa Krejča či Radok v 60. rokoch 20. stor. usilovali o akúsi sebareflexiu s vnútorným páto- som. J. Hyvnar zdôrazňuje, že až po roku 1989 môže dôjsť k úsiliu o nastolenie rovnováhy medzi „národnou reprezentáciou a vlastnou umeleckou autonómiou (Hyvnar, 2003, s. 21). Paradoxne práve po roku 1989 sa vedú najväčšie polemiky o zmysle ND a sú to debaty dodnes neukončené.

Otázka ostrovná

Plávajúcimi ostrovmi nazval v rokoch svojho intenzívneho bádania a experimentovania E. Barba vlastné osamelé úsilie o uchovanie divadla ako podstaty esenciálnych vyjadrení o ľudskej existencii formou vzájomných výmen energií medzi javiskom a hľadiskom.

Ak nahliadneme do geografických máp, tam poľahky pod lupou odhalíme teóriu dvojakých ostrovov – akoby veda dávala základ mytologickým obrazom: kontinentálne ostrovy (prvý druh) sú náhodne oddelené pevniny, ostrovy druhého typu sú oceánske, vytvorené korálmi a sú skutočnými organizmami – akoby mytológia oživovala vedu... Takéto dva druhy ostrovov svedčia o hlbokom protiklade pevniny a širého oceánu – zeme a vody. Práve túto skutočnosť si všíma Deleuze.

Akým ostrovom je ostrov Národného, ktorý tak pevne čnie uprostred vôd a oceánov?

Totíž na to, aby ostrov prestal byť pustým, ako tvrdí Gilles Deleuze vo svojej nepublikovanej eseji *Dôvody a príčiny pustých ostrovov* (50. roky 20. stor.), nestačí to, aby bol zaľudnený. Podľa neho jednota pustého ostrova a jeho obyvateľov nie je reálna, ale imaginárna.

K akej jednote teda dospieva imaginárne zjednotenie národného divadla, ak

121 *Otokar Fischer a Národní divadlo*. Zostavil Adolf Scherl. Praha : Divadelní ústav, 1983. S. 206.

je organizmom, ostrovom, ktorý vyvrel z vôd ako večná prítomnosť súše a zeme ukrytej v hĺbinách a zjavujúca sa nám.

Podľa Deleuza stačí vnieť do imaginácie pohyb, ktorý človeka vedie na ostrov. Človek tu sakralizuje púšť.

Možno toto prirovnanie pokrívka, alebo naopak? Práve toto prirovnanie sa týka čohosi podstatnejšieho, než o čom hovorí jednoduchá pragmatická skúsenosť či úžitkovosť záhadu národného. To podstatné, čo spája ostrov s neviditeľnou zemou, ktorá je stále prítomná pod hladinou, je nástojčivosť kontextu, súvislosť, organická spätosť.

Veď veľké kultúrne národy možno práve preto, že ctia tradíciu, ale aj diverzifikáciu, rozrôznenosť a rôznorodosť a neupínajú k jedinému ostrovu uprostred vôd, aby ho sakralizovali, ale majú svojich chrámov viacero a viaceré pusté ostrovy vyvreté z hĺbín, aj odtrhnuté od pevniny, ktorým vdychujú tú vznešenú úlohu pripútať k sebe sakrálne významy a vznešené hodnoty, nepotrebujú svoje jediné národné (tých Théâtre national majú niekoľko rovnako Francúzi ako Angličania svoje National alebo prípadne aj Royal national, svoju kapličku či zlatú kaplnku).

Každodennosť, zvaná aj prevádzkou, stvorila z idey národného repertoárové divadlo, teda divadlo úžitkové, plošne pokrývajúce nielen dobovú societu svojim repertoárom, ale aj žánre a divadelné druhy, ktoré núka tejto rozrôznenej societe ako prebohaté menu priamo na striebornom podnose v sviatočnom balení najlepších interpretačných umelcov.

Aj preto sa naše Národné vyvinulo ako trojsúborové divadlo, ktoré spája hneď niekoľko úloh – byť zaludneným ostrovom, ktorý sa ako živý organizmus vynoril kdesi z hĺbín oceánu kultúrnych úsilí, aby dal najavo tú večnú zem skrytú v hĺbinách ako istotu. Sakrálny ostrov posvätných národných úsilí, kde sa majú vždy znovu potvrdzovať národné istoty a identity nielen cez jazyk, ale aj mentálne a metaforicko-filozoficky ako esencie identít, ako výraz istôt, pevnín, ale aj pohybu, teda života ktorý sa premieňa, aby sa potvrdzoval.

Prečo takúto ambíciu nemajú veľké národy? Možno práve preto, že podobný sakralizovaný ostrov ako pars pro toto je primalým chrámom identity. Preto ich majú hneď niekoľko.

Napokon už v dvojnásobne veľkých Čechách a na Morave majú rovnako dnes už niekoľko podobných chrámov národnej idey.

V Poľsku je to Teatr narodowy, ale v Maďarsku už nič podobné nenájdete, len rôznorodosť a vlastnú cestu.

Pri ostatnej veľkej ankete o Národnom v susedných spríbuznených (a tak dlho aj bratsky blízky) Čechách sa aplikoval názor, ktorý vraj je rovnako platný ako nejednoznačný.

V Poľsku sa národné divadlo a jeho étos dnes už pociťuje ako „anachronizmus“ aj „protirečenie“, tvrdí Eleonora Udalska (Étos národného v súčasnej kultúre) a zdôrazňuje, že dnešná civilizačná revolúcia je plná procesov „rozpadu istôt“, a preto už nebazíruje ani na národných emblémoch, akým bolo aj národné divadlo, pretože rozpad starých mytológií, o ktoré sa opierala aj celá poľská kultúra, je trvalým procesom súčasnosti.

Vyprázdnená idea?

Už dlho sa hovorí v komparácii s inými kultúrami o postupnom vyprázdňovaní idey „národného“. Je to však skutočne tak? Sporná je idea národného dnes práve vo vzťahu k étosu minulosti, ako to zdôrazňuje aj prof. Udalska, keď uvažuje o rozpade mýtov, ale aj o rozpade rituálov, ktoré národnú ideu potvrdzovali. Môžeme ešte akcentovanejšie hovoriť aj všeobecnejšie o „rozpade hodnôt“ v tom najširšom slova zmysle priam donekonečna – jedna z vďačných a nevyčerpatel'ných tém – rozpad, úpadok, kríza. A kde je ten morálny imperatív?

Premena idey „národného“ na tovar a obchodný artikel s istou atraktivitou sakralizačného emblému prehistorickej relikvie je viac než únikom pôvodnej identity tohto pojmu a rozpadom jeho významu, ale aj totálnym výsmechom akejkoľvek možnosti osviežiť či reinkarnovať jeho pôvodnú hodnotu.

Omyl globalizovanej kultúrnej identity?

Móda či modernosť je „tigrím skokom do minulosti“, tvrdil jeden z výrazných mysliteľov 20. storočia, nemecký filozof Walter Benjamin.

A práve v súvislosti s týmto „tigrím skokom“ si ešte nástojčivejšie uvedomíme, že v globalizovanej Európe sa práve identita kultúrnych fenoménov, akým je aj sakralizované „národné“ divadlo, teda divadlo odlišné, originálne vo svojej

autonómnosti a mentálne schopné dynamického dialógu s ostatnými svojbytnými kultúrami, zostáva alebo znovuobnovuje svoju revitalizovanú hodnotu. Ak do takého dialógu je vôbec schopné a ochotné pustiť sa.

Dialóg so súčasnosťou

Aj národné divadlo, a SND tobož, vedie svoj vlastný dialóg so súčasnosťou.

Rovnako dramaturgiou divadla, ale samozrejme o to nástojčivejšie aj inscenačnými či hereckými a výtvarnými podobami jeho diel. To všetko vstupuje do dialógu, v ktorom sa kdesi nachádza aj zlacnená zóna konzumnej zábavnosti, čo zachvátila ako produkt doby celú spoločnosť. Akú kvalitu má tento slovenský dialóg „národného“?

Túto otázku si musí položiť nielen divák, ale predovšetkým divadlo samo.

(2010)

*Večné Čajky a tí druhí ... Niekoľko
poznámok k mladým slovenským divadelným
herečkám v ostatných desaťročiach*

Herec/herečka ako model, médium, stelesnenie
(Sz. Tobias, D. Mórová, Z. Fialová, G. Dzuríková,
T. Pauhofová, R. Poláková)

V našom čase sa herec/herečka môže vyjadrovať najrôznejšími spôsobmi: počítajúc stelesnením tradičnej postavy, cez experimentujúce „work in progress“ až po performatívne podoby bez postavy aj textu, a predsa s „postavou a výpoveďou“. Virtuálne, ale aj konkrétne, sprítomnením na javisku, čiže na mieste „konkrétnom a fyzickom“ (A. Artaud), v plnom vedomí telesnosti a možností tela. Ak chcete „telom ako hieroglyfom“ alebo „kybertelom“ v snovom novotvare. Ale aj virtuálne či „obrazne“ cez mediálne nosiče či vo filme. V osemnástom či devätnástom storočí, ale i na počiatku dvadsiateho storočia (pripomeňme tu „monstre sacré“ Sarah Bernhardtovú či Eleonoru Duse) mali herecké hviezdy len obmedzenú pôsobivosť, ich „magnetizmus“ ako „hviezdnosť“ sa násobí každým storočím, dnes je až neporovnateľná s popularitou a magnetizmom hereckých hviezd minulého storočia. Ich akčný rádius sa rozšíril cez film, video a médiá mnohonásobne.

Generačne chápaná zmena paradigmy (ak sa vám neprotiví tento vedecky podložený pojem) zahŕňa aj prístupy k herectvu a divadlu všeobecne. Už nejde o divadlo – chrám, ani divadlo – mravnú ustanovizeň, ale napokon ani divadlo – zábavu, ale akési prirodzené zovšednenie divadla. Toto zovšednenie má dve strany mince: na jednej je elitná menšinovosť žánru, na druhej tiež malej viditeľnosti. A práve cez toto zovšednenie a každodennosť divadla sa premieta zmena paradigmy len a iba v konkrétnych hereckých výkonoch.

Ide o divadlo „tu a teraz“, o divadlo sprítomnenia, o divadlo intenzívneho zážitku prítomnosti na scéne, ale ešte stále aj o divadlo posolstva, divadlo prenosu a divadlo svedectva či spovede, divadlo „bytia“, a tým aj o magnetizmus elitárstva čoraz marginalizovanejšieho média priameho vzťahu herec – divák.

Podpornými prostriedkami sa stávajú žánre všeobecnej viditeľnosti: televízia, film, seriály, bulvár.

„Sama predstava a pojem herectva sú dnes vytvárané a napĺňané radikálne inak než pred nejakými sto, či možno aj päťdesiatimi rokmi. Omnoho viac ľudí je dnes schopných menovať svoje herecké idoly, než to bolo predtým, ale len malé percento z nich bude menovať hercov divadelných, pretože sú v divadle hosťami zriedkavými alebo ho nenavštevujú vôbec,“ píše vo svojej štúdii Herectvo a seba-rezentácia Milan Lukeš.¹²² Tí, čo sa kedysi tiesnili pri zadnom vchode divadiel, len aby svoju hviezdu zahliadli či získali podpis, sú dnes v dave na filmových festivaloch či iných davových príležitostiach, kde majú istotu, že uvidia hviezdu v plnom lesku.

Herci si dobre uvedomujú túto skutočnosť, aj preto, ako zdôraznil M. Lukeš, „sa dopúšťajú nevery: niekto si vyberá, niekto využije každú príležitosť, ktorá sa naskytne, a niekto sa s divadlom skôr či neskôr rozvedie“ (Lukeš, 2008, s. 170).

Herec/herečka – osobnosti našej doby.

Generačné premeny sú najsilnejším hýbateľom metamorfóz aj v hereckom stvárnení reality či predstavy o nej. Odlišnosti generačných sprítomnení problémov na javisku sú očividné a čitateľné, predovšetkým v komparatívnom a inter- či itrageneračnom pohľade. Najzreteľnejšie o tom vypovedajú jednotlivé osobnosti a ich výrazné a originálne kreácie, ktoré sú dobovo určené nielen organicky v stesnení postavy či v jej mentálnom vyladení, ale predovšetkým v prístupe a vyznení stvárňovaných a tlmočených problémov. O to intenzívnejšie v elementoch, ktoré používa a ako ich používa tvorca/tvorkyňa, herec/herečka, keď si vyberá z priehŕstia dnešných možností pri vytváraní imidžu.

Napriek tomu, že status divadla a jeho hviezdy je už vraj zašlou slávou, budeme sa zaoberať predsa len práve týmto žánrom, ktorý je bezpochyby elementárnym pre herecké povolanie.

122 LUKEŠ, Milan. *Divné divadlo nášeho veku*. Praha : Svět a divadlo, 2008. ISBN: 978-80-254-3700-1. S. 170.

Osobnosť na tému: ozvláštnenie temperamentom – Szidi T.

Začínala v Divadle Astorka Korzo'90 ako hosťujúca adeptka herectva, ešte ako poslucháčka DF VŠMU, ktorá sa mierne borila so svojou javiskovou rečou (poznačenou maďarským prízvukom, ktorý sa odstraňoval zreteľne ťažko), čoskoro však svoj hendikep zvládla bezchybne, či takmer bezchybne... len z času načas ešte presvitolo nepatričný prízvuk, najmä, keď navštívila rodisko a po návrate musela hneď hrať.

Jej prvou postavou bola Elli z hry Ö. von Horvátha *Kazimír a Karolína* v réžii Juraja Nvotu.

V réžii J. Nvotu zahrala aj svoju prvú skutočne nezabudnuteľnú postavu, ktorú si obľúbili diváci na celé desaťročia, Anjela z hry Rudolfa Slobodu *Armagedon na Grbe* (1993).

A v tom istom roku Martírio z Lorcovho *Domu Bernardy Alby* v réžii herečky Zity Furkovej. Rok 1993 bol teda pre Szidi Tobias určujúcim, vtedy definitívne vstúpila do Astorky Korza'90, aby potvrdila, že jej neobyčajný výrazný zjav a jej originálny temperament bude pre toto komorné divadlo prínosom. To sa spolu s jej neskrutným temperamentom (mohli by sme tu použiť aj termín živelným) stalo priam emblémovým výrazovým symbolom viacerých inscenácií.

Pripomeňme si jej Sally Bowles z *Kabaretu* alebo Betulu z *Matky* či Archanjela Gabriela (kde sa v tlmenej podobe, ale predsa, prediera prvok živelnosti do spodobenia postavy), nadväzujúceho priamo na Anjela z inscenácie Slobodovej hry *Armagedon na Grbe*, tentoraz zo Slobodovej hry *Macoča*, alebo jej Chlóa z *Cintorína slonov* či Aksiuša z *Lesy*. Je už zreteľné, že len v prvom desaťročí jej hereckej kariéry to bolo množstvo výrazných postáv (a to sme nevymenovali všetky), ktoré sa zapísali do podoby komorného divadla Astorka Korzo'90. V druhom desaťročí, po roku 2000 sa diapazón herečkinho výrazu mení.

Nestačí však hovoriť o množstve stvárnených postáv, musíme zdôrazniť ich nezameniteľnosť a výraznú odlišnosť, práve v nej, v tej originálnej schopnosti odlišiť podstatu postáv. Nielen v celostnosti postáv, ale aj v úsilí o ich čo najmenejšie nuansovanie je herečkina sila. Komponovanie Anjela či Tolstého manželky alebo Gazdovej ženy (ostatná postava v Astorke), to sú celkom odlišné temperamenty, podoby a výrazy.

Najprínosnejším prvkom herečkinho prístupu je ostré rezanie základných línií postavy, avšak s takou spontánnou jemnosťou, že rozkmit vnútorných tekutých štruktúr vníma divák ako tajomné naznačovanie čitateľnej podstaty. Dnes sú postavy Sz. Tobias ženami, ktoré rozumejú svetu aj jeho nezrozumiteľnosti a z toho plynúcim konfliktom a tajomstvám nedorozumení (Tolstého manželka či Anna Vojnická v *Platonovovi* a napokon aj Žena v *Gazdovej krvi*).

Sveťa v inscenácii Čudné popoludnie Dr. Zvonka Burkeho

„Herečka Szidi Tobias znovu priniesla na javisko svoju erozívnu vo výbušnej zmesi tlmenej a planúcej energie, ktorá sa prejavuje predovšetkým v detailoch. Jej Sveťa je plná nepokoja a nervozity, vnútorne úzkostná a navonok bezradná, táto stará dievka je ako zabudnutá ozvena postáv z filmovej grotesky. Uvoľnená, presne dávajúca svoje drobné gagy, ale podmanivá a pôsobivá pre diváka, v ktorom vyvoláva zmes súcitu, empatie a úsmevu. Sz. Tobias vie veľmi presne a s mierou predkladať smiešno-smutnú grotesknosť stratenej bytosti zahľadenej do budúcnosti. V jej pohľade nájdete oddanosť aj zúfanie, bezradnosť aj dôveru.

„A práve tým odzbrojujúcim pohľadom zranenej bytosti a nervóznymi pohybmi dlaní a prstov si diváka získava už od prvej chvíle.“¹²³ V inscenácii *Gazdova krv* (2011) v réžii Juraja Nvotu (dramatizácia románu *Krv* a iné) Sz. Tobias dokázala svoju postavu vyšinutej schizofreničky veľmi jemne spodobiť ako bytosť plnú vnútorného nepokoja, cupkajúcu s rukami pevne pri tele alebo hompálajúcimi sa v priestore, s hlavou vťahnutou medzi pleciami, s kolenami pevne zomknutými a úsmevom krčkovito naznačujúcim neistotu, s pohľadom kľúčiacim po okolí v stálej ostražitosti zneisteného človeka či zraniteľného zvieratka, čo kráča po tenkom praskajúcom ľade.

V jej úspornom a civilnom prejave je veľká miera zvnútorneného pochopenia charakteru postavy. Je to výnimočný herecký výkon, oprostený od akejkolvek excentrickej hereckej demagógie zameranej na hodnovernosť psychicky narušenej osobnosti. Naopak, Tobias vychádza z pochopenia ľudskej individuality tejto krehkej bytosti, a tak ju aj stvárnjuje. Je to mimoriadny a nezabudnuteľný empatický herecký výkon.

123 Pozn. autorky: Napísala som v recenzii do monitoringu k inscenácii, 2007. Monitoring divadiel, AICT – Burke naplno a obnoviteľne.

Szidi Tobias v jednom z rozhovorov hovorí: „Mnohí cítíme, že v divadle vznikajú neopakovateľné okamihy“, a dodáva: „zatracujeme dobré herectvo, za ktoré sme dostali diplomy, zatracujeme staré slovenské filmy, ideme s kvalitou dole ...“¹²⁴ Herečka si uvedomuje aj dôvody tohto úpadku: „ak je hercov materiál – nadanie, šarm, energia – opotrebované z celého dňa zo seriálu, nestačia mu sily na divadlo. Niet takého kondičného herca“ (Uličianska, 2010).

Možno práve tu je na mieste hovoriť o herectve a jeho nových podobách z nových zorných uhlov. Filozof Søren Kierkegaard sa zmieňuje vo svojej poslednej knihe *Inter a inter* o herečke Johanne Luise Heibergovej, najslávnejšej dobovej dánskej herečke 19. storočia, dobre známej ako virtuózne predstaviiteľky dramatických postáv. (Pripomeňme si tu Emíliu Vášáryovú v postave herečky Heibergovej v Enquistovej hre *Zo života dáždoviek*, inscenovanej na MS SND roku 1988 v réžii Martina Hubu, ktorý hral aj jednu z ústredných postáv – H. Ch. Andersena.) Začínala ako oslnivá Júlia už ako 16-ročná Pätgessová, zažiarila a omámila svojím pôvabom publikum (a napokon aj budúceho manžela, estetika, komédiografa a riaditeľa divadla Heiberga). V štúdiu Obvyklá i prípadná kríza v živote herečky (1848) píše Søren Kierkegaard: „bola obdarená všetkým, čo sa od herečky zvyčajne žiada“¹²⁵.

Heibergová sama vo svojich spomienkach *Život opakovaný* uvažuje o úspechu svojej mladučkej Júlie ako o „dievčenskom triumfe“. Píše: „Hrala som vtedy Júliu ako dieťa, ktoré spieva obľúbenú pieseň bez toho, aby poznalo noty. Mala som detinskú radosť z toho, že som vyslovovala nádherné myšlienky a oddávala som sa role bez poznania jej náročnosti. Bola som nesená svojou fantáziou, svojím citom a mojej hre sa pritom všetkom podsúvalo to, čo tam síce mohlo byť, hoci som o tom nevedela, k čomu som však sama ničím neprispela“ (Osolsobě, 2007, s. 146-148).

Po druhýkrát hrala Heibergová Júliu ako 34-ročná. O mladej herečke Kierkegaard napísal: „Popri šťastí má aj mladosť, ktorá so sebou nesie nekonečný nepokoj možností, ktorá z nej robí nielen šantivú, ale „spoľahlivo rozšantenú“.“ Tretím znakom mladej herečky je podľa filozofa jej „oduševnenosť“. Ide o to, že „v nálade bezprostrednej vášne dôjde k súladu myšlienky a idey“ (Osolsobě,

124 ULIČIANSKA, Zuzana. Zatracujeme dobré herectvo, rozhovor. *Sme*, 16. 10. 2010.

125 OSOLSOBĚ, Petr. *Kierkegaard o estetice divadla a dramatu*. Brno : Centrum pro studium demokracie a kultury CDK, 2007. 246 s. ISBN: 978-80-7325-125-3. s. 146.

2007, s. 148). Podľa neho ide o to, že „mladá herečka nemusí ideu postavy hľadať a namáhavo ju stelesňovať, pretože jej dosiaľ nereflektovaná zvnútornenosť je s ňou spojená“. Tvrdí: „Lahkosť tu neviditeľne zakladá napätie vo vnútri vypätia,“ a dodáva: „viditeľná je však len ľahkosť“ (Osolsobě, 2007, s.).

O Júlii v druhom stvárnení už 34-ročnej herečky však napísal: „Herečka prechádza bolestnou krízou, ktorá je o to páľčivejšia, že prekonáva už zaužívané stereotypy publika vo vzťahu k jej osobnosti“ (Osolsobě, 2007, s. 149). Musí teda opustiť svoju mladistvú bezprostrednosť, „aby mohla siahnuť k obsahu svojej roly inak, celkom ideálne, a tým zároveň v hlbšom slova zmysle slúžiac jej“, pretože „ak má Júliu stvárniť, musí byť staršia než Júlia, aby od nej mohla mať vekový odstup“ (Osolsobě, 2007, s. 149).

Kierkegaard zároveň o mladých herečkách zdôraznil: „Tým, čo majú zmysel len pre šťastné náhody mladosti, chýba estetické vzdelanie a nedokážu odkryť, že náhodné šťastie je prchavé, kým večné a podstatné je v duchu a vo vzťahu k ideí“ (Osolsobě, 2007, s. 149).

Veľmi nástojčivo si uvedomil práve na osude tejto výraznej herečky, že stvárnenie Júlie je jednou z najvýznamnejších úloh vo vzťahu „k ideii mladosti“, pretože znamená „najlyrickejšie vystupňovanie“. A položil si otázku: „Vari by mohlo zísť na um nejakému estetikovi, aby Júliu zahrála 17-ročná herečka?“ (Osolsobě, 2007, s. 149). Je presvedčený v úvahe o čase, že čas herečku nemôže o nič obráť, pretože ona sama je len „služobníčkou“ na to, aby niečo „vyjavovala“ a „stvárnova“la“. Preto sa podľa neho skutočná herečka nemusí vôbec báť behu a plynutia času.

Nástojčivý estetikov dôraz na ideu a jej stvárnenie a vyjavenie obecnstvu má v sebe silu optimistickej vízie. Zároveň nás však upozorňuje aj na moc, ktorú v sebe nesie sila ducha, teda skúsenosť, vnútorný svet, bohatosť vnútorného života a schopnosť to všetko zdieľať s divákom, teda, ako hovoril, „vyjavovať“ to divákovi.

Lyrickosť ako archaický pojem? Júlia a jej podoby

Inscenácia *Romea a Júlie* v réžii J. A. Pitínskeho v divadle Astorka Korzo'90 (2007) prešla niekoľkými podstatnými metamorfózami. Jednou z najpodstatnejších bolo preobsadenie jednej z ústredných postáv. Namiesto výbušnej a neskrotnej Júlie herečky Lucie Gažiovej sa v úlohe Júlie objavila nežná a mierna, ba plachá Rebeka Poláková (2010). V tejto premene výrazu tkvel aj podstatne odlišný vzťah Romeo – Júlia, ale aj celé scitlivenie výrazu a celostnosti inscenácie. Lyrické herectvo – ak sa vrátim k tomuto pojmu zaužívanému v minulom storočí – prejavilo sa tu ako určujúca energia výrazu.

Nedá mi nespomenúť na inú Júliu z počiatku 90. rokov, keď režisér Roman Polák (dnes domovský režisér Astorky Korza'90) režíroval mladučku Zuzanu Fialovú ako Júliu vo svojej inscenácii v činohre DPOH SND. Tu tvorili ústrednú dvojicu Z. Fialová – P. Mankovecký v alternácii B. Bobulová – S. Král. Podobne ako v Astorke vo verzii režiséra Pitínskeho sa posun zo živeľnej Júlie k Júlii lyrickej konal nenápadne a spontánne. V prípade Astorky a režiséra Pitínskeho išlo o preobsadenie, ale vo verzii SND to bola koncepčná programová kompozičná svorka, spájajúca obe verzie v jednom predstavení.

Lyrická scitlivená Barbara Bobulová verzus divoká, neskrotná Zuzana Fialová, to bol režisérov pokus o plávajúce štruktúry nových koncepcií.

Ak sa od vzniku SND hovorilo často a podčiarkovane o ženskom lyrickom herectve, bola to práve tohtoročná jubilantka v SND Mária Kráľovičová (85), ktorá sa stala nielen prototypom Maríny, teda poetickej bytosti z *Piesne našej jari*, ale aj najvýraznejšou, priam emblémovou herečkou lyrického výrazu (pripomeňme si jej *Príbeh na brehu rieky* či jej poetické Maríny). Dobovo načasované vyznenie inscenácie *Romea a Júlie* z roku 1992 podčiarkla aj hudba Juraja Beneša s piesňami vokálnej skupiny Sklo. Preskupenie dôrazov z lyrických tónov (B. Bobulová) k výbušnosti a neskrotnosti mladučkej, neskúsenej, ale o to sebavedomejšej a divokejšej Júlie Zuzany Fialovej znamenalo aj istú koncepčnú výzvu k otváraní priestoru činohry SND odlišnému dobovému a generačne priraznému herectvu nového typologického určenia. Zmena paradigmy povedané s teoretikmi divadla a socio-psychológmi znamenala aj postupnú premenu oporných bodov k bodom

nazerania z viacerých uhlov pohľadu (v zmysle prístupov Anny Bogartovej, tak ako to vyjadrila vo svojom vnímaní nového herectva).

Anna Bogartová vo svojej knihe *Uhly pohľadov* (The view poits book. Praha, 2007) odкрýva nové prístupy k chápaniu herectva a jeho komponovaniu.

Dvojité nazeranie ponúkol Polák aj v inscenácii *Anny Kareninovej* (SND 2009).

Dvakrát Anna K.

Dve herečky, ktoré alternujú titulnú postavu v *Anne Kareninovej*, jej dávajú dve odlišné podoby, ako píše N. Lindovská:

„Obe herečky sú prítažlivé a zvláštne, vysoké, štíhle, kvitnúce ženy. Obe smerujú k vytvoreniu tragickej javiskovej postavy zbavenej pátosu.

Anna Zuzany Fialovej je typom čiernovlasej balkánskej krásy. Pohybuje sa a rozpráva s vláčnou mačacou noblesou a dôstojnosťou aristokratky. Jej silueta v priestore, jej jemne dekadentné pózy a gestá sú samé osebe umeleckým dielom. Táto Anna k nám prichádza z minulosti, z prelomu 19. a 20. storočia. Má sklon k teatrálnosti. Je vierohodná vo výkyvoch nálad, v polohách sestry, manželky, matky, ale aj morfinistky. Veríme, že ju postupne zmáhajú tmaví démoni vlastného vnútra. Presvedčivejšie pôsobí vo výbuchoch vášni než v zalúbenosti. Záverečnú roztržku s Vronským Fialová prezentuje ako výsledok neurotického stihomamu a neopodstatnenej žiarlivosti. Jej Anna uniká pred životom plnom vlastných démonov.“¹²⁶

Táňa Pauhofová a jej Manon

V tomto kierkegaardovskom zmysle sa možno nad silou lyrickosti zamýšľať aj v prípade herečky Táne Pauhofovej. Ešte skôr než sa ukotvila v postave Manon v činohre SND, hosťovala v divadle Astorka a hrala vo filmoch. Manon bola však spolu s neskoršou Irinou z *Troch sestier* či Marišou jednou z tých preloMOVých postáv, ktorými sa zaradila do radu mladých slovenských výrazných hereckých talentov. To najlyrickejšie vystupňovanie, ktoré patrí aj Prévostovej Manon Lescaut, ju privedlo spontánne na dosky SND. Jej Irina v *Troch sestrách*

126 LINDOVSKÁ, Nadežda. Štyri hodiny vo svete Anny K. Monitoring divadiel, 2009.

(réžia: R. Polák, 2008) premoštuje lyrickú vypätosť s novou generačne vyhranenou a jasne komponovanou spontánnosťou prirodzenej civilnosti (Kitty Ščerbacká v *Anne Kareninovej*).

V tom je spríbuznená s Dianou Mórovou, ktorá začínala na prahu 90. rokov v „rozpohybovaných“ postavách, v ktorých sa zračili filmové strihy a groteskné prvky reality ako koláže a montáže súčasných elementov každodennosti, ale aj štylizácia kreslených filmov a ich strihovej techniky.

V jedinej sezóne si Mórová zahrala neskrotnú Katarínu zo Shakespeareovej hry *Skrotenie zlej ženy* (2007) a asketickú Oľgu z *Troch sestier*, najstaršiu sestru spomínanej Iriny v podaní T. Pauhofovej.

Komponovať videné

Anne Bogartová v knihe *Uhly pohľadov* ponúka nový spôsob prístupu ku komponovaniu divadelnej postavy. Pôvodne sa inšpirovala prístupmi Mary Overlie, ktorá pôvodných šesť uhlov pohľadov rozšírila na deväť.¹²⁷ Ide o priestorové vzťahy, kinetické reakcie, tvar, gesto, opakovanie, architektúru, tempo, trvanie a topografiu. Uhly pohľadov platia aj pre vokálne prvky: tón, dynamika, zrýchlenie/spomalenie, ticho, farba. Táto nová metóda platí rovnako pre hercov a režisérov ako pre choreografov či spisovateľov, dramaturgov a výtvarníkov (Bogart, 2007, s. 19). Utváranie tvaru a kompozície je vlastným „formulovaním a rozvíjaním divadelného slovníka“ (Bogart, 2007, s. 24).

„Kvalita energie je to, čo majú spoločné herci a umelci na celom svete,“ tvrdí (Bogart, 2007, s. 77). To mnohознаčné a nadužívané slovo charisma či „kúzlo osobnosti“, ako sa hovorilo prv, než sa móдне slovo tak dobre udomácnilo, že je už priam vyprázdneným pojmom, môžeme zameniť aj pojmom energia alebo sálajúca energia či vyžarovanie.

Aj preto môžeme na Slovensku hovoriť o hereckých osobnostiach posledných desaťročí, ktoré komponujú svoje postavy spontánne v intenciách nových prístupov bez toho, aby nimi boli trénovaní alebo prešli školením cvičení.

Francúzski divadelníci už v minulom storočí sformulovali svoj prístup. Louis

127 BOGART, Anne. *Uhly pohledu*. Praha: Divadelní ústav – Divadlo Archa, 2007. ISBN 978-80-7008-210-2. S. 19.

Jouvet ho vyjadril v knihe *Neprevtelený herec* v troch bodoch. Tvrdil, že herec postavu vytvára v troch fázach: 1. fáza: postava je v hercovi zakuklená; 2. fáza: zdvojuje sa, zabýva sa v hercovi; 3. fáza: premieta sa navonok, dlhšou, či kratšou exteriorizáciou.

Antoine Vitez si už v 60. rokoch minulého storočia (ako pred ním Copeau či Decroux alebo Dullin a Jouvet) uvedomil, že sa „povaha hereckej práce zmenila“. ¹²⁸ Vyhlásil: „Dnes už nepestujem cvičenia pre cvičenia, chcem aby práca v škole uvádzala do pochybností divadlo ako celok, aj to, čo hovorí, text, námet hry, tému, zakaždým nanovo – len z toho sa zrodia nové formy výrazu.“ Uvedomuje si, že ide vlastne o „pomalé nie vždy vedomé kritické postoje k Stanislavskému a lúčenie sa so Stanislavským“ a dodáva, že je to „lúčenie bez nostalgie“ (Vitez, 1990, s. 98).

Pripomeňme si aj Grotowského postoje k Stanislavskému: „Kladím si rovnaké otázky, ale moje odpovede sú celkom odlišné“ (Nový zákon divadla).

Viliam Dočolomanský nehovorí o pamäti tela ako Grotowski, ale v súvislosti s *Farmou v jaskyni* o stálych „vibráciách“ pri hercovej práci na postave, na komponovaní predstavenia, ale aj vo vzťahu herec – divák.

Žiak K. Lupu Warlikowski kladie najväčší dôraz na analýzy a vzájomné debaty o postavách, vzťahoch a výpovedi. V súlade s Brookom si dnes divadelníci uvedomujú, že metódy a techniky sú neprenosné, môžu inšpirovať, ale každý výrazný divadelník si musí vytvoriť svoj vlastný originálny prístup, svoj vlastný jazyk divadla.

V závere by som chcela ešte stručne poznamenať, že výrazné ženské (ale i mužské) herecké osobnosti, ktoré ostatné desaťročia slovenské divadlá objavujú, potrebujú nielen priestor a pochopenie pre svoju tvorbu, ale aj príležitosti, ktoré im umožnia ich výnimočnosť rozvíjať. Spomeniem napr. jednu z najvýraznejších herečiek svojej generácie, Gabrielu Dzuríkovú, ktorá presvedčila v nejednej z postáv (Herodias, v Anne Kareninovej postava Dolly Blonskej a pod.)

Je to herečka vážnych zložitých charakterov aj groteskných deformácií a tragicomických situačných hier. Jej široký diapazón je zreteľný aj mimo divadla, ale príležitostí, v ktorých môže preukázať svoju výnimočnosť, je len skromne.

Hoci dnes, ako zdôraznil v spomínanej štúdiu M. Lukeš, herecké povolanie

128 VITEZ, Antoine. O hercovi. In: *Svetové divadlo*, č. 15/1990, s. 97–107.

žaživa svojho druhu mimoriadny boom (popularita seriálových hercov je nielen hviezdna, ale štartuje rýchlosťou kométy, len čo sa herec objaví súčasne na stránkach bulváru). Aj to je dôvod, prečo adeпти herectva, ako hovorí Lukeš, „až na romantické výnimky“ nemieria na dosky, ktoré znamenajú svet, ale do filmu a TV.

M. Lukeš považuje za veľmi konzervatívny pohľad na vec, ak odborníci na herecké umenie ešte stále tvrdia, že len divadelné herectvo je vraj to „pravé“ a zdôrazňujú, že veľké divadelné osobnosti mimo divadla nejestvovali.

„Akcenty sa presunuli,“ podčiarkuje M. Lukeš. Upozorňuje aj na to, že sme vstúpili do éry bielych Othellov, urastených Richardov či vychudnutých Falstaffov. „Herecké osobnosti už s profesionálnou hrdosťou nepredvádzajú, že dokážu byť niekým iným, ale usilujú sa vylepšiť svoj image na úroveň ‚britkého mysliteľa‘ či neodolateľného zabávača, a najradšej by boli ‚oboma naraz‘, dodáva Lukeš (Lukeš, 2008, s. 171). Tento presun dôrazov je čitateľný. Skepsa voči stelesňovaniu či pretelesňovaniu je čoraz väčšia a narastá. Premena na postavu je nielen ilúziou minulého storočia, ale v dynamike tvorby cez strihy, pohyb znakov, montážou a kolážou nedovolí hercovi ani to, aby sa v postave tradične „zabýval“. Avšak aj preto, že aj tejto podoby herectva je treba akosi stále menej. Celé desaťročia bola sa obhajovala herecká autenticita (pripomeňme tu britké charakteristiky herca-básnika K. Brauna v knihe *Druhá divadelná reforma?*¹²⁹

Nové divadlo podľa Brauna skúmalo novú skutočnosť a zakladalo sa na skutočných vzťahoch, ktoré skúmalo spolu so skutočnými činmi a dejmi. „Skutočným herectvom bol nedostatok herectva,“ tvrdí (Braun, 1993, s. 115). Išlo o autentické „bytie na scéne“, sprítomnenie sa na javisku a odkrytie svojho vnútorného sveta.

Dnes víťazí imidž a sebautváranie, sebaotvrdzovanie, sebaaprezentácia.

Ale aj dnes jedna z najpôsobivejších a najpopulárnejších osobností slovenského divadla, herečka E. Vášáryová hovorí: „Neviem budovať postavu, ktorá nemá oporu v texte, je to otázka prístupu. Príčina a následok – mechanizmy, ktorým som podriadila moje profesionálne počínanie. Možno tento druh divadla je už minulosťou, možno je len kuriozitou, ale dúfam, že má právo na existenciu.“¹³⁰ Znamená to, že tvorba postavy v „klasickom“ strihu patrí stále k aktuálnym prístupom, ba čo viac, tvorí akýsi bazálny prístup všeobecne.

129 BRAUN, Kazimierz. *Druhá divadelná reforma?: studie*. Praha : Divadelní ústav, 1993. 171 s.

130 VÁŠÁRYOVÁ, Emília. *6x nejen o divadle*. Brno : JAMU, 2011. 43 s.

ISBN 978-80-7460-007-4.

Viacero zorných uhlov a komponovanie postavy cez ne ako priezory a elementy je podstatou nového herectva na začiatku 21. storočia, divadelné herectvo vstrebalo takmer všetky možnosti filmu aj televízie (princíp strihu a scivilnenie patria k východiskám, rovnako ako nazeranie na postavu ako na predmet skúmania či dekompozíciu alebo dvojdimenzionálnosť herca v rámci prítomnosti (Présence) na scéne a reprezentácie (Re-representácie).

Celok ako koláž rozličností na pevnom podklade – báze podstaty je dnes už samozrejmosťou nielen pre herca kamenného divadla, bola vždy východiskom pre herca-performera. Preňho je to „stav súčasnosti“.¹³¹

Sebaprezentácia v rámci performancie sa stala novou realitou scény.

(2012)

131 GROTOWSKI, Jerzy: Performer (preložila Jana Pilátová). *Svět a divadlo*, 3/1999, s. 101.

Intermediálny priestor divadla

Divadlo ako intermediálny priestor, obraznosť a metaforizácia?

Od Laterny magiky a theatergraphu až k dnešným multimediálnym inscenáciám (Play Gorkiy, BASH, Heda Gablerová, Othello, Stella, Napichovači a lízači, Vojna a mier, Dr. Husák, Tiso, MHL atď.)

1. časť

Historicky a ahistoricky

Dnešné využívanie mediálnej technológie na divadelných javiskách má svoje zázemie u známych režisérov divadelnej avantgardy v Európe v tridsiatych rokoch 20. stor. Prvé výrazné pokusy s filmovou technikou v rámci divadelného javiska (tzv. theatergraph) patria slávnemu českému režisérovi E. F. Burianovi, ktorý predznamenal využívanie filmovej projekcie na divadelných javiskách už od roku 1930. Vo svojom Divadle D 34, ktoré ovplyvnilo výrazne neskôr aj vznik Laterny magiky v povojnovom období koncom 50. rokov a v 60. rokoch, využíval postupy, ktoré stáli pri zrode dnešnej mediálnej technológie.

V tom čase (koniec 50. rokov 20. stor.) režisér Alfréd Radok a známy scénograf Josef Svoboda vytvorili pre Svetovú výstavu v Bruseli (1958) experimentálny program s využitím filmovej projekcie a teatralizovanej akcie. Najskôr išlo predovšetkým o skúmanie využitia filmových a divadelných postupov a ich výrazových možností v experimentálnej podobe. Výskumná scéna Národného divadla v Prahe, ktorej režisérom sa stal Alfréd Radok a scénografom Josef Svoboda, začala svoj program premiérou v roku 1959 v podzemnom priestore v sále bývalého kina na nároží Národnej a Jungmannovej triedy, v paláci neďaleko Václavského námestia.

Premiérou prvej produkcie bol bruselský program pre EXPO '58 s dokomponovaným úvodom a záverom. Živé úvodné a záverečné herecké vstupy, ako aj živé herecké moderovanie a tvorba situácií boli premiešané filmovými projekciami a diaprojekciami.

Pokusy Laterny magiky nadviazali na predchádzajúce pokusy o uplatnenie filmových postupov v rámci divadelných predstavení (napr. v inscenáciách E. F. Buriana – zvané Theatergraph). Išlo o svetelno-strihové kompozície s využitím konštruktivistických prvkov v inscenáciách Máčov *Máj*, *Jarné prebudenie* podľa Wedekinda, *Eugen Onegin* podľa Puškina a Goetheho *Utrpenie mladého Werthera*. Výsledkom týchto pokusov bol polyscénický tvar – kombinácia živého divadla (činoherný príbeh) a hudobného, baletného, tanečno-pohybového a pantomimického prejavu.

Tento výraz bol prepojený na filmové postupy čierno-bieleho, farebného a širokouhlého i klasického filmu, ale prepojené aj na sekvencie hraného filmu spojeného s trikovým filmom. Takýto polyscénický tvar bol však koncom 50. rokov niečím celkom novým a ojedinelým v rámci zvyčajných a zaužívaných divadelných postupov.

Bol to originálny scénický tvar, ktorý nezvyčajne tvorivo zužitkoval možnosti, ktoré v tom čase ponúkala nová technika a optika.¹³²

Jedinečným bolo aj spojenie jednotlivých prvkov divadla a filmu spoločným rytmom v časových priestorových a významových vzťahoch. Celá kompozícia inscenácie Laterny magiky bola na dobové možnosti značne zložito štruktúrovaná. Oproti nim boli avantgardné pokusy z 30. rokov len predohrou svetelných komponovaných obrazov zapojených do dramatického diela. Tu sa filmové sekvencie stávali svojbytnými časťami, vsuvkami, ktorých eliminovaním divadelné dielo mohlo ožiť vlastným autonómnym tvarom, ale v ich prepojení nadobúdalo aj divadelné dielo novú dimenziu.

Už v Rusku sa rad avantgardných tvorcov usiloval o podobné komponovanie svetelných dramatických obrazov (Mejerchofd), podobne ako aj v Nemecku (Piscator a skupina Bauhaus). V rámci československých skúseností nadviazala Laterna magika priamo na theatergraph E. F. Buriana.

Theatergraph

Systém svetelného komponovaného divadla nazvaného theatergraph, ktorý vytvoril český režisér E. F. Burian so svojim spolupracovníkom, scénografom

132 SRBA, Bořivoj. *Poetické divadlo E. F. Buriana*. Praha : Státní pedagog. nakl., 1971. 38 s.

M. Kouřilom v Divadle D 34 bol však najefektívnejším výsledkom týchto pokusov v už spomínaných inscenáciách (*Jarné prebudenie*, *Eugen Onegin* a *Utrpenie mladého Werthera*) v 30. rokoch 20. storočia.

V tom čase dospelo totiž moderné európske divadlo k maximálnemu rozvoju svetelnej techniky. Dokonalá práca so svetelným reflektorom v scénickom priestore javiska bola úplnou novinkou. Reflektor už predstavoval v tejto oblasti svetelnej techniky veľký revolučný vynález, jeden z najväčších od dôb plynových lúčok v divadelnom prostredí.

Svetlo

Práve vďaka reflektoru sa svetlo na javisku emancipovalo.

Postupne sa premenili svetelné efekty z jednoduchého scénografického prvku (ten veľmi podrobne rozvíjal scénograf M. Kouřil) na prvky celkom rovnoprávne ostatným zložkám divadelnej syntézy. Svetelné obrazy už neboli len scénografickým prvkom.

Prvýkrát práve v inscenácii Máchovho *Mája* (1935) využíva svetlo ako tematizovaný významotvorný prvok. Svetlo a jeho využitie prinášalo svoju samostatnú tému, ktorá sa vylúpla priamo z básnikovho poetického príbehu.

„Herec prestal byť centrom javiskového diania,“ píše B. Srba.¹³³ „Svetlo sa v tomto období osamostatňuje a stáva sa celkom autonómnym prostriedkom významovej výstavby hry“ (Srba, 1988, s.64). Je prvkom naplno využitým v svetelnej réžii cez filmovú projekciu a premietanie diapositívov, ale aj ako samostatný autonómny prvok.

Intermediálny priestor divadla

Inšpiráciu pre svoje pokusy našiel Burian práve u nemeckého režiséra Erwina Piscatora. Najskôr si len overoval so svojimi spolupracovníkmi technické a umelecké možnosti tohto princípu. Skúmal možnosti projekcie: spredu, zozadu, bočnú projekciu. Napokon premietal na plátno statické obrazy s rôznymi nápismi, kresby, fotografie, fotomontáže a usiloval sa ich uviesť do pohybu.

133 SRBA, Bořivoj. *O nové divadlo*. Praha, 1988, s. 190.

Premietal na rôzne materiály: pevné aj priesvitné, aby dosiahol odlišný efekt.

Postupne sa premenili svetelné efekty z jednoduchého scénografického prvku (ten veľmi podrobne rozvíjal scénograf M. Kouřil) na prvky celkom rovnoprávne ostatným zložkám divadelnej syntézy. Svetelné obrazy už neboli len scénografickým prvkom.

Opony

Prelomovým prístupom sa stalo používanie a využívanie priesvitných tylových opôn.

Tylové polopriesvitné a priesvitné opony sa stali novým dramaticky využiteľným priestorovým prvkom, ktorý členil scénu, ale rovnako aj množoval významy.

Táto opona známa ako prvok symbolistických inscenácií (zvyčajne z priesvitného organtínu takmer neviditeľná, ktorá v symbolistickom divadle bola len prvkom atmosférotvorným), bola u E. F. Buriana z organtínu a slúžila na oddelenie svetelného obrazu a obrazu javiskovej akcie. Osamostatňovala tieto dva obrazy. Opona zachytávala prednú projekciu. Obrazy sa zlučovali na základe výtvarnej kompozície. Výsledkom bol „dvojobraz“. Vloženie opony z riedkeho šedého tylu (nie organtínu ako v symbolistickom divadle) znamenalo využitie princípu svetelných obrazov v násobení s obrazom javiskovým do novej tvárnosti. Kouřil a Burian využívajú oponu z tylu vždy v každej inscenácii inak.

Oddeľovanie hereckej akcie akciou filmovou alebo videoprojekciou či fotografiou nasnímanou niekedy viacnásobne pôsobí ako množovanie významov. Hra vecí, náladová atmosféra vytváraná oponami, to všetko prispievalo k zdynamizovaniu akcií.

Theatergraph z tridsiatych rokov bol výnimočným výtvarným a scénickým riešením, ktoré aj dnes prináša impulzy do inscenačnej praxe.

Laterna magika

Pokračujúce aktivity Laterny magiky dnes predovšetkým nadväzujú na známe postupy a napredujú v nich aj tým, že obnovujú úspešné inscenácie (prípadne

obdobné postupy prenášajú na iné javiská – *Odysseus* v LM a dnes v ND – inscenácia Kocáb – Šoth). Jednou z legendárnych bola v počiatku napr. mimoriadne objavná inscenácia Ewalda Schorma *Kouzelný cirkus* (1977), ktorú obnovili nedávno a je aj dnes jednou z najúspešnejších spolu s *Legendami magickej Prahy*, ale aj s už spomínaným *Odysseom* (1987, Schorm, Kocáb, Kučera, Šoth). Scénograf Josef Svoboda, ktorý sa stal riaditeľom LM (dovtedy umelecký šéf, podporujúci Mášove a Schormove činoherné experimenty ladené v opozičnom protirežimovom duchu) v Novej budove ND Praha, z nej urobil experimentálnu scénu vyčlenenú z komplexu ND. Umelecky aj myšlienkovy závažné projekty vytvorili celú éru, ktorá priniesla nové multimediálne a hypermediálne experimenty.

2. časť

Dedičstvo a pokračovatelia

V roku 2000 v Divadle Astorka Korzo'90 inscenoval slovenský režisér Roman Polák *Zločin a trest* pod názvom *Vražda sekerou vo Sv. Peterburgu*. V jeho koncepcii sa objavuje tylová opona, ktorá delila scénu na dva priestory v diagonále. Pred ňou a za ňou sa odohrávajú všetky situácie príbehu. Projekcia tečúcej rieky krvi alebo filmové zábery niektorých hereckých situácií na zadnom plátne (scéna prostitútok na schodoch, vražda starien sekerou) násobila dojem z príbehu. Na prvý pohľad išlo v zásade o podobný spôsob, aký vynašiel už v tridsiatych rokoch E. F. Burian.

Rozdiel bol však v tom, že jeho projekcia a filmové obrazy boli zasadené do príbehu inak, než to urobil o desaťročia neskôr režisér Polák.

Burian sa sústreďoval predovšetkým na atmosféru a poéziu. Polák sa sústreďuje na podčiarkovanie významov a ich akcentovanie a násobenie filmovým obrazom. Vstup výseku novej reality do inscenačného obrazu (film, video, fotografia) znamená otváranie nových konotácií a prenikanie do nových súvislostí a nových kontextov. Ide teda o podstatnú zmenu: zmenu paradigmy – v centre pozornosti nie je už obraznosť ako atmosféra a poézia, ale obraznosť ako význam a obsah: metaforizácia príbehu a situácie.

Princíp zdvojeného rozprávania tu využíva režisér podobne ako neskôr v inscenácii *Letní hostia* (2004, *Dačniki/Play Gorkiy*).

V tridsiatych rokoch zdôrazňuje E. F. Burian predovšetkým poetické obrazy a atmosféru príbehu, základnú lyrickú konotáciu príbehu. V roku 2000 sa režisér Polák sústreďuje na výseky reality vložené do javiskového príbehu ako skonkrétnenie situácie a zdvojené rozprávanie, a tým nadobúda aj jeho inscenačný obraz viacrozmernosť a znepokojivú novú realitu ponúka ako nový zorný uhol, z ktorého možno vnímať príbeh a jeho vzťahy.

Najpodstatnejší rozdiel tradičného a dnešného využitia spočíva v technologických možnostiach, ale aj v dôraze na lyrizmus a atmosféru (poetické prvky u Buriana), a naopak, zvecnenie a parodizácia, niekedy až cynická zrealizovanosť akčnosti v priamom kontraste k fyzickej akcii na javisku v súčasných inscenáciách (Polák). Využíva sa často ako kontrast či kontrapunkt voči fyzickej akcii a telesnosti herca (ale to je už nová obsiahla téma).

BASH (2003)

V inscenácii BASH podľa Neila LaButeho v réžii van den Boscha, anglického režiséra, sa využíva mediácia ako digitálny obraz zdvojenej správy. Herec rozpráva svoj príbeh, digitálny obraz toto rozprávanie zdvojuje.

Ide o montáž a koláž vystrihnutej reality cez filmový obraz alebo počítačovú grafiku ako citácie reality využité v javiskovom rozprávaní. Takto sa multimedialnosť kríženia obraznosti filmového a digitálneho obrazu a telesnosti javiska stáva samozrejmosťou zdvojeného rozprávania.

Heda Gablerová (2007)

V inscenácii *Heda Gablerová* (DAB Nitra) režiséra Svetozára Sprušanského využívajú tvorcovia desať televíznych obrazoviek umiestnených vo výške očí divákov – frontálne päť obrazoviek a bočne vpravo päť obrazoviek. Premieta sa na nich simultánne rovnaký detail tváre Hedy Gablerovej (profil, oči, ucho, ruky a ich nervózne pohyby, nahé prsty nôh a pod.), okrem telesných detailov sú tu aj detaily okvetných lístkov bielej ľalie (biele ľalie sú aj vo veľkej váze na scéne).

Stella (2010)

Pripomeňme si tu ďalšie zo slovenských inscenácií ostatného obdobia – Nvotove inscenácie *Othello* a *Stella*, v ktorých režisér využil filmovú projekciu (v *Othellovi* ako vsuvku záberov na surfujúceho muža vo vlnách oceánu) a obrazové videoprojekcie na televíznych obrazovkách v *Stelle*. Ide o využitie technológií ako ilustrácie a lineárneho zvýraznenia motívov. Podobne ako to robia neraz režiséri, ktorí nové médiá vnímajú len ako možnosť osviežiť obraznosť javiska.

K novým trendom patria však inscenácie divadla SKRAT – *Mŕtve duše* (2009) či *Napichovači a lízači* (2010) alebo inscenácie Slávy Daubnerovej *MHL* (2010) a ďalšie, rovnako ako *Everest* režiséra Patrika Lančariča (2010) inscenovaný v Opere SND ako hypermediálna produkcia s baletom, projekciami, montážami scénických akcií a videotechnológiami a kolážami projekcií, baletu, songov a príbehu v jeho naratívnej dimenzii vo vyjadrení fyzického divadla.

Vojna a mier (2011)

Pražský divadelný festival nemeckého jazyka v tomto roku (2011) poskytol z hľadiska využívania intermediálnych prístupov niekoľko mimoriadnych zážitkov.

Dramatizácia románu *Vojna a mier* z viedenského Burgtheater v réžii Matthiasa Hartmanna bola udalosťou hneď z niekoľkých dôvodov:

- Je to kolektívna kreácia súboru Burgtheatru pod vedením M. Hartmanna, na ktorej súbor pracoval takmer rok a dodnes je vo forme work in progress – čo dokázali tvorcovia aj tým, že po piatich hodinách predstavenia ukončili produkciu sumárom osudov jednotlivých postáv – dopovedaním ich príbehov v skratke a individualizovane s komentárom.
- Prvá časť spodobila len prvých 800 strán rozsiahleho románu a na ďalších osemsto (1600-stranového románu) by potrebovali znovu 5-hodinovú inscenačnú ságu.
- Druhou líniou, ktorá bola mimoriadne zaujímavá v tejto verzii dramatizácie a inscenácie, bolo využívanie nových médií a intermediality v rámci naratívnych princípov. Súbor využil nielen projekcie, ale aj nastrihávané detaily, filmové zábery výsekov scénickej reality (armáda figúrok v krídle

klavíra, postavy príbehu na malom bábkovom javisku nasnímané a vstrihávané v najneočakávanejších situáciách či priebežne, záber krištáľového lustra, ktorý visí nad hlavami figúrok-postáv v kukátku bábkového divadielka v pozadí scény, alebo urputné sneženie na bočných plátnach, ale aj nasnímané vo fyzicky prítomnom snežení drobných útržkov bielych vločiek... atď.)

- Nielen úzke prepojenie technických trikov a javiskovej reality pozostávajúcej z neustále sa dynamicky meniacej scény z desiatky drevených stolov a dvoch desiatok drevených stoličiek, ale aj zvuky evokujúce výbuchy či vojenské pochody. Herci vytvárajú zvuky priamo pred očami diváka len jednoduchým udieraním stoličiek o drevenú podlahu. Technické triky priamo prepájajú s javiskom detail tvárí či zábery z divadelných lôží (Nataša s otcom v divadle) vytváraných a nasnímaných priamo pred divákovým zrakom.
- Odkrytá technika aj mechanizmus vytvárania javiskovej reality, presťavby priam pred divákom hercami, premenlivosť akcií a ich repetitívnosť či zdvojovanie a umocňovanie, alebo paradox juxtapozícií a kontrastov a kontrapunktov projekciami.
- Akcentovanie, podčiarkovanie, ale aj z množovanie obrazov a vzťahov, ich detailný náhľad, kontrast detailu a celku.
- Akcie a ich rozdrobovanie, trieštenie, detailizácia, rozbíjanie do množstva miniakcií či konkretizácií a vzápätí záber na celky na dvoch či na viacerých posuvných plátnach a projekčných plochách.

Takéto využívanie intermediality v prepojení na sprítomnenú konkretizovanú hereckú situáciu, vzťahy a charaktery je skutočne účinným spôsobom, ako inovatívne využiť technológie nových médií a zároveň ich povýšiť na aktívne prostriedky dynamizovanej metaforizácie celku.

Hypermediálny priestor

Robert Lepage ho využíva aj vo vzťahu k laserovým technológiám v mnohonásobne inovatívnejších podobách – pripomeniem *Lipsynch* (2010) alebo *Projekt Andersen* (2009) či *Odvrátenú stranu mesiaca* (2011).

Ani európske súbory sa však nevyhýbajú intermediálnym inováciám, napr. súbor Théâtre des Lucioles z francúzskeho Rennes inscenáciou *Paranoja* na festivale Divadelná Nitra 2011 predostrel intermedializovaný príbeh s vehementne využívanou technológiou nových médií až natoľko, že samotná akcia na javisku bola už len appendixom, akýmsi doplnkom umne spájaných projekcií, nastrihovaných detailov či snímaných akcií.

Počínajúc projekciou podmorského sveta, v ktorom spojitom medzi divákom a javiskom sa stáva potápač či plavec pod hladinou, až k intenzívne nasnímaným akciám zdvojenia scénickej reality.

Divadlo ako hypermediálny priestor sa stáva skutočnosťou len výnimočne realizovanou ako zmysluplný novotvar (Robert Lepage), ale potencialita tohto otvoreného priestoru ponúka vskutku nebývalé možnosti. Na tomto mieste by sme mohli obšírnejšie hovoriť aj o produkciách Roberta Wilsona (predovšetkým myslím na *Civil Wars* a jeho využívanie dokumentárneho prvku ako symbolu a znaku), ale to je už ďalšia z obšírnych tém.

V divadle Ex Machina v Quebec-City v Kanade režisér Robert Lepage využíva tieto prístupy v mnohorakej multifunkčnej podobe. Mali sme možnosť sa o tom presvedčiť aj na jeho predstaveniach v rámci Wienerfestwochen: *Lipsynch* (2010), *Projekt Andersen* (2009) či *Odvrátená strana mesiaca* (2011).

R. Lepage používa nové médiá nielen ako diskurz či storytelling, ale predovšetkým ako otváranie priestoru javiska v dvoch základných konotáciách:

- v detailizácii vnútorného sveta prežívania a pocitov, ale aj faktografiou – zreálnovaním rozprávania;
- v konkretizácii: ako fyzicky prítomnú nástojčivosť reality (ak z práčky jej otvorom vchádza postava do interiéru a vzápätí do exteriéru univerza kozmu, tak takéto vtípkovanie a groteskné sprítomňovanie prepojených svetov banality a metafory rozšíreného vedomia súvislostí má v inscenácií za následok nielen zmnožovanie a násobenie významov, ale aj pozornosť diváka pevne spätú s realitou a predstavou javiska).

Vizionár postdramatického divadla Hans-Thies Lehmann sa vyjadruje k hypermediálnemu priestoru javiska dnes ako k priestoru performancie s nerozlíšiteľnou

„zmesou reálnych a predstieraných, fiktívnych efektov“.¹³⁴ Divadlo ako výnimočné miesto a výnimočný priestor sa zdanlivo vo videní „emancipuje od tela“ (Lehmann, 2007, s. 265). V priestore akejsi „medzitelesnosti“ herec získava novú dimenziu.

Filmový obraz a fascinácia videoobraom a snímaním hercovho tela priamo pred divákom sa imaginárnosť silnejúcich obrazov stáva podmaňujúcejšou než mágia živého tela. „Nie je živé telo v línii nemateriálnych tiel stále zbytočnejšie?“ – kladú si otázku teatroológovia (Lehmann, 2007, s. 265).

Konštruuje sa tu nový „čas“. Akoby sa konštruovali aj nové telá, nazvime ich „kybertelami“.

Divadelný epos Roberta Lepagea *Sedem prítokov rieky Ota* (1994 – 1997) v Divadle Ex Machina už vtedy priniesol permanentnú kaleidoskopickú premenu obrazov a štýlov stvárňovania.

Lepage však chcel predovšetkým „robiť divadlo podľa pravidiel snov“ (Lehmann, 2007, s. 275).

K tradičnému divadlu pridal filmovú techniku, usiloval sa využiť filmovú naráciu a široký záber od videoklipu k tradičnej divadelnej etude, a to všetko v snovej fantázii premenlivých obrazov.

Hra s médiami a kaleidoskopicky sa premieňajúcimi obrazmi je len jednou možnosťou, ako kybertelá a živého herca v novom „čase“ plynúcom v snových zákonitostiach napojiť na jestvovanie a stvárňovanie v javiskovej realite, ktorá nie je len fascináciou médiami, ale novou „prítomnosťou“ alebo „sprítomnením na javisku“ (ako to nazýva A. Mnouchkinová), ale aj novou interakciou.

Intermedializácia a jej intimita

Na intimitu v rámci divadelnej performancie môžeme nazerať niekoľkými spôsobmi. Tým najtradičnejším je známy divadelný kontext hovoriaci o intimite vzťahu herca a diváka. V intermediálnych performanciách či inscenáciách môžeme zdôrazniť 4 základné pohľady (Bruce Barton): psychologický, sociologický, teóriu komunikácie a intermediálnu analýzu.

134 LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 9788088987819. S. 279.

To všetko sa týka súčasného pohľadu na túto problematiku.

Štúdie o komunikácii zdôrazňujú dynamiku tohto javu: priestorovú a časovú premenu vo vzťahu k medializácii kultúry a jej artefaktu.

Artefakt a jeho intimizácia:

Zintímňovanie intermediálnych zón je definované ako performatívna akcia vo fyzickej a symbolickej či metaforickej dimenzii.

Vzťah s divákom je tiež odlišný: „Vždy, keď je to možné, sa pokúšame o vytvorenie intimity s divákmi vzájomným zdieľaním spoločného priestoru performancie.“ Tvrdia takmer jedným dychom spravidla performatívni umelci.

Už z použitia kľúčového termínu intimita vyplýva aj priamočiarosť tohto vyhlásenia. Termín intimita sa stal už bežnou konvencionalizovanou skutočnosťou, ale len v tradičných kontextoch divadla. Komplexnosť tohto pojmu a samotného zintímnenia rastie exponenciálne. V prípade site specific aktivít a intermediálnych performancií a ich situácií a vzťahov je dnes čoraz nástojčivejšia.

Koncept intimity má v západoeurópskom divadelnom diskurze štyri odlišné, ale vzájomne previazané polia.

Psychologické štúdie dávajú prednosť medzivzťahovej dynamike. Dynamike závislosti anonymného bytia.

Sociologické štúdie dávajú do kontextu jednotlivca v rámci sociálneho napredovania. Smerujú k individualite, ale aj ku komunitným a osobným závislostiam a ich trvácnosti a súvzťažnosti.

Komunikačné štúdie obe tieto dynamiky nachádzajú v rámci simulacrum: ako neusporiadanú a dezorganizovanú skutočnosť plnú chaosu, ktorá je spojená s rozkladom priestorových a časových konvencií. Ide o zdedené prvky mediácie v kultúre.

Zdanlivo táto teória podčiarkuje nemožnosť intimity v dobe plnej sebaaprezentácie (v Goffmanovom význame Self-prezentácie), ale tvorcovia intermediálnych performancií podrobne skúmajú to, čo sa nachádza medzi riadkami.

Komplexné, nepravidelné a hlboko intímne intermediálne zóny sú definované predovšetkým akciou, intenzívnejšie a nástojčivejšie, než telesnými a symbolicými dimenziami.

„Vyzývajú diváka k účasti na nestabilnom a práve preto veľmi blízkom

(spríbuznenom, intimizovanom, interaktívnom) správaní sa, hoci nedirektívne, neexplicitne, medzi riadkami.¹³⁵

Stretnutie s odlišným má podľa psychologických zásad štyri základné fázy riešenia situácií:

1. kooptácia (integrácia)
2. oddelenie (apartheid)
3. eliminácia (vyhubenie)
4. synergia (koexistencia).

Môžeme ich bezpochyby aplikovať aj na využívanie nových technológií a intermediality v rámci tradičného divadelného priestoru, v priestore inscenácie ako autonómneho diela, ktoré novú realitu absorbuje a transformuje vždy odlišným, flexibilným a dynamickým spôsobom.

Ak vnímame priestor nových technológií a intermediality ako stretnutie s odlišným, potom podľa psychologických pohnútok treba konštatovať, že kooptácia a synergia sú najplodnejšími spôsobmi, akými sa divadlo vyrovnáva s intermedialitou a akými prijíma dynamicky do svojho postdramatického priestoru nové médiá v úrovniach transformovania svojho tradičného kódu.

(2012)

135 BARTON, B. Intermedialities/intermédialités/Jouer. In: *Intermediality/intermédialité*, zborník CRI. Montréal, 2007.

Privykanie na svetlo

Smutný hrdina alebo Dojímate ma veľmi...

Dominik Tatarka v divadle a vo filme

Niekoľko poznámok k inscenácii *Dojímate ma veľmi...* v Bábkovom divadle na Rázcestí v Banskej Bystrici (divadelná sezóna 1991/92) a k filmu *Panna zázračnica* podľa rovnomennej novely (1944), réžia Š. Uher, scenár Dominik Tatarka (1966).

Na prahu roku 1990, bezprostredne po Nežnej revolúcii sa v Bábkovom divadle na Rázcestí rozhodla autorka a dramaturgička tohto divadla v Banskej Bystrici Iveta Škripková spolu s režisérom Mariánom Peckom, že pripomenú to, čo vniesol do našej prítomnosti prozaik a mysliteľ Dominik Tatarka. Rodák z Plevníka-Drienovej, pôvodne učiteľ, ale predovšetkým spisovateľ, prozaik a esejista, neopakovateľný rozprávač, ktorý ovplyvnil kultúru druhej polovice 20. storočia na Slovensku a svojím občianskym postojom a predovšetkým svojím umením žiť presiahol aj do Čiech, ba ešte ďalej, do Francúzska (jeho zaslúbenej krajiny). Nedožil sa nežnosti revolúcie... zosnul, odišiel, pobral sa, akoby povedal sám, už na jar, v máji 1989 (10. mája 1989) vo veku 76 rokov. Vyprevádzal ho páter don Antonio.

Jeden z jeho rovesníkov V. Mináč označoval mužov tohto druhu „podrast“, sám seba nazýval tento neskorší ideológ normalizácie „podrastom“, teda tým, kto prerástol svoje rodisko, vyrástol natolko, že až prerástol svojich rodných...¹³⁶

Spomínam si, že v pamätnom roku 1968 to bol práve Dominik Tatarka, ktorý moju generáciu určil a určoval ešte celé desaťročie. Vtedy už bol preslávený autor *Démona súhlasu* (1963), *Prútených kresiel* (1963), ale aj novely *Panna zázračnica* (1944), ktorú v roku 1966 sfilmoval Štefan Uher, takisto už vtedy veľmi známy ako režisér a spoluautor kultového slovenského filmu *Slnko v sieti* (1962). Možno

¹³⁶ V. Mináč v televíznej relácii z roku 1986.

aj preto známy, že súdruhovia z ÚV KSS pokladali slepú matku v tomto nekonformnom filme za symbol strany. Vraj „istí nemenovaní súdruhovia intelektuáli“ (a to bola v tom čase nebezpečná nadávka, označkovanie horšie ako vypálený znak bosoráctva) už dávnejšie pokladali či pokladajú stranu za zaslepenú, oslepenú vlastnou mocou či priam rovno slepú.

Dominik Tatarka bol sám autorom scenára k filmu *Panna zázračnica*, ktorý mal byť, ako sa píše v encyklopedickej príručke *Filmové profily*: „konkrétnym dobovým svedectvom o živote a atmosfére, v ktorej sa formovalo slovenské nadrealistické umenie“.¹³⁷

Spomínam si, že práve Dominik Tatarka s Jozefom Kronerom, protagonistom vtedy už presláveného oscarového filmu *Obchod na korze* nielen na Slovensku, ale i vo svete, a sám ovenčený viacerými oceneniami zo sveta, chodili v týždni študentských štrajkov po jednotlivých fakultách Univerzity Komenského v Bratislave. Nenapodobiteľným spôsobom ukázali študentskej komunite svoj postoj k spoločenským zmenám, ale predovšetkým k aktuálnej udalosti z Prahy – protestnému a symbolickému sebaupáleniu Jana Palacha. Určili tak v značnej miere aj postoje väčšiny študentstva našich čias. V tom čase, keď sa odrazu pootvárali všetky okná a dvere, aj moja generácia vyrazila do sveta.

Zažila som oboch medzi študentmi spoločenských vied Filozofickej fakulty UK (hoci ja som bola vtedy študentkou divadelnej vedy na DF VŠMU – ale túto noc som výnimočne strávila s priateľmi z psychológie. Prišli uprostred noci medzi budúcich psychológov, filozofov, estetikov, filológov atď., ktorí okupovali svoju fakultu na Gondovej ul. v Bratislave a strávili tu 48 hodín nepretržite. Študenti ležali všade, kde sa dalo, v posluchárnach na laviciach, na stoloch prednáškových miestností, v pracovniach učiteľov priamo na zemi v spacákoch, či len tak – poprikrývaní vlastnými kabátmi a bundami. Tak sme dávali najavo svoj súhlasný postoj k tomu, čo symbolicky artikuloval svojím činom Jan Palach v Prahe. Na VŠMU sme v tom týždni mali iných hovorcov nového postoja: bol ním rovnako náš profesor filozofie Milan Šimečka a jeho priateľ a rovnako aj Tatarkov priateľ, autor *Sekyry* Ludvík Vaculík.

Vtedy sa Dominik Tatarka vyjadril k študentskému hnutiu (lebo bolo už

137 BARTOŠKOVÁ, Š. – BARTOŠEK, L. *Filmové profily*. Bratislava : Čs. filmový ústav, 1986. 460 s. Heslo Štefan Uher.

hnutím, nielen náhodným protestom...) ako k podstatnému postoju, ako k hlasu, ktorý kričí svoju pravdu. Študenti ho na rukách vyniesli z fakulty a postavili na improvizovanú tribúnu (výklenok v stĺporadi Právnickej fakulty na Šafárikovom námestí, tam kde je dodnes pamätná tabuľa obetiam 21. augusta '68), aby prehovoril k študentom. Urobil tak. Svojím neopakovateľným sugestívnym, ba mystickým spôsobom „karpatského pastiera“.

On, čo oslovil hrdinu našich čias svojím *Démonom súhlasu* už prvou vetou: „Stroskotal som.

Proti svojmu povedomiu, ale v mene svätého presvedčenia najprv som verejne uznal, orgánom sa priznal, že som zradca ľudu, potom aj svojich obžalobcov som prekonal a presvedčil ich, že som nebezpečný nepriateľ.“¹³⁸

A pokračoval:

„Ja, Bartolomej Boleráz, predtým spisovateľ, kedysi predtým vraj svedomie ľudu, letel som s obecným duchom času, na krídlach času ako balónik, ako bublinka. Rozumiem, teraz rozumiem, že som nemohol dlhšie takto plynúť s časom. Strhla sa prudká povíhrica a zrazila ma k zemi“ (Tatarka, 1991, s. 14).

Meno Bartolomej patrilo k jeho obľúbeným, raz Bartolomej Boleráz, inokedy Bartolomej Slzička... aj v inscenácii Bábkového divadla na Rázcestí bol Bartolomejom... skrytým za iniciály D. T. Postava D. S., *Démon súhlasu*, jeho alterego, jeho večne nepokojné svedomie, jeho sebaspytovanie, skryté pod iniciálami D. S., jeho svedomie, ktoré neustále pokúšajú a skúšajú démoni.

Postava ženy v podaní Viery Dubačovej je žena-inšpirátorka, žena-múza. Akási Jozefka, nie náhodou zhodného mena s jeho obľúbenou najmladšou sestrou Jozefínou.

Inscenáciu *Dojímate ma veľmi...* uviedlo BDNR v sezóne 1991/1992, premiéra bola na konci sezóny 26. júna 1992. Je to priam príznakové, že montáž z jeho životných osudov a koláž z jeho diel uviedlo práve bábkové divadlo, že nijaké iné činoherné, národné či menej „národné“ divadlo sa tejto úlohy neujalo...

Scénu navrhol Ján Zavarský, kostýmy a bábkky vytvorila Eva Farkašová, réžiu mal Marián Pecko. Iveta Škripková dala svojmu scenáru názov priamo ako úryvok z jeho vlastného výroku: *Dojímate ma veľmi...*, ale pridala ešte určujúci podtitul – *Fragmenty zo života a diela Dominika Tatarku*.

138 TATARKA, D. *Démon súhlasu*. Bratislava : Archa, 1991, s. 13.

Inscenáciu tvorilo päť fragmentov. Dopĺňala ich poézia Jana Skácela – báseň *Co zbylo z anděla* a *Elégia na smrt' Otokara Horkého...*

Fragment I. – Ponáška na detstvo

Fragment II. – O zmysle, zmysloch a zmyselnosti

Fragment III. – Elégia o slove – scénické čítanie

Fragment IV. – Estráda o talente jedného spisovateľa v jednom národe

Fragment V. – Elégia o samote.

Postavu Dominika Tatarku hrá Ján Kožuch, v tom čase ako herec v BDNR v Banskej Bystrici len hosťoval, bol členom DSNP Martin, dnes je jednou z najvýraznejších osobností SKD v Martine.

V bulletine, ktorý je zároveň plagátom k inscenácii a vzáčne obsahuje nielen fotografie Dominika Tatarku, ale aj niektoré závažné texty (z pera Desanky Tatarkovej, Sabiny Bollack či Michaely Jurovskej, ale i Martina Šimečku a Milana Šimečku), sa k tejto produkcii píše:

„Inscenácia je divadelná fikcia.

Nemôže a nechce byť autobiografiou Dominika Tatarku. Jej cieľom nie je dokumentovať, ale vzbudiť záujem o jeho dielo. Skúste s nami pobudnúť, priatelia! Skúste s nami zažiť niečo z jedného života. Tieto malé divadelné konvergencie vás možno privedú k Tatarkovi, možno k nám, možno inam...“¹³⁹

Premiére predchádzali intenzívne stretnutia autorky a dramaturgičky Ivety Škripkovej a režiséra aj spoluautora scenára Mariána Pecka s Martinom M. Šimečkom, Erikou Podlipnou, Milošom Žiakom, Zlatou Solivajsovou a Ivou Mojžišovou.

V prvom fragmente sa inscenátori venujú predovšetkým Tatarkovmu rodisku, detstvu a jeho vzťahu k matke Žofii.

Osirelý syn medzi piatimi dcérami, jediný chlapec, čo nikdy nepoznal otca, chlapec, ktorého zúfalá matka odložila ako batoľa so zápalom pľúc do vyhriateho chlieva, aby sa naplnil jeho osud...

Ale životaschopný Dominko zázračne vyzdravel a odvtedy uvzato kráčal životom, plný energie aj pochybností, scitlivený na príkoria a nespravodlivosť, ale aj presvedčený o vlastnej pravde, o vlastnom práve na život. Rozmaznávaný aj tresťaný piatimi sestrami, ale obľúbenec učiteľov a kňazov, ktorí ho poznamenali

139 Bulletin k inscenácii *Dojimate ma veľmi...*, BDNR v Banskej Bystrici, 1992.

na celý život, tam si hľadal svoju otcovskú postavu, mužský vzor. Márne? Ktovie.

Narodil sa s výrazným mužským génom. Vpečatenie jeho mužnej ušľachtlosti mu pomáhalo zvládnuť nejedno príkorie: bol k druhým prajný, hľadal ich lepšie stránky, ich ušľachtlosť a veľkorysosť, to dobro, po ktorom siahal po celý život tak márne. A aj keď ich odvrátenú tvár dobre tušil, ba poznal... neraz ho zasiahli rany od chrbta, veril, že ľudské, to človečie a človečenské je silnejšie než to diabolské. Aj v láske hľadal to prepojenie koreňov a toho nad nami...

Miláčik žien, veď ho vychovali len ženy, možno aj preto mu ŠtB dala vo svojom spise krycie meno „Seladon“.

Inscenácia v BDNR vznikala dva roky. Dva roky hľadani (možno a bezpochyby aj v úzkosti hľadania), dva roky rozhovorov, čítania, zvažovania, poznávaní, ohmatávaní a vetrení po stopách, ktoré zanechal D. T. a ktoré sú čoraz zapadanejšie, nedešifrovateľnejšie a neopakovateľnejšie, ale o to nástojčivejšie. Je v nich tá „hlučná samota“. Nevstúpiš do nich už tak ľahko, sused... Hovor mi sused, povedal. Sused, tak ako? Ako suseda?... a odpoveď D. T.: Nuž, ale veď... ako-tak, ako-tak... Ako si vravia susedia cez ploty...

Lúštíme jeho posolstvo ako hieroglyfy našej predurčenosti, nášho údely, našej nepripravenosti byť jeho nasledovníkmi aj v údele mučeníckom...

Iveta Škripková a Marián Pecko sa rozhodli, že vstúpia do tejto neopakovateľnej rieky priamo vo vodách detstva, ale napodív za spoločníka si vzali nielen Dominika, ale aj ďalšiu hlavnú postavu svojho rozprávania, a tou nebol nik iný ako D. S. = démon súhlasu a hneď aj celý „dav“ démonov.

D. T. sa zhovára s D. S.: Dominik Tatarka a Démon Súhlasu, to sú tí protagonisti tohto smutno-smiešneho či smutno-strašného rozprávania spretfhaného kúskami reality a úryvkami z jeho diel.

Začali teda detstvom: Je tu matka Žofia a prvá láska Jozefka, tá z najmilších.

Mohol si vyberať, veď spomedzi piatich sestier si nenavyberáš, alebo navyberáš, až preberieš, skrátka bola mu blízka predovšetkým sestra Jozefína aj preto, že mu bola blízko aj vekovo a dokonca ho aj doopatrovala (hoci len sporadickými návštevami...) a napokon ho jediná aj prežila.

V dokumente o Dominikovi spomína takto: „Dominko, lebo tak sme ho mi volali, náš Dominko, nevystúpil, nebola to nevera“.¹⁴⁰ To vraví na margo jeho

140 Jozefína Tatarková v dokumentárnom filme STV, rež. Kamila Kytková, 1999.

vlastného priznania k tomu, že vystúpil z cirkvi (podľa F. Mikloška tak urobil v roku 1949) a pred smrťou žiadal listom, aby mu vystrojili cirkevný pohreb, aj keď ako napísal: „... urobil som chybu, ale zaspievajte mi circum dederunt mé...“¹⁴¹

Ale nie je tu len D. S., ale aj Démoni ako dav, démoni, čo ho neustále ťahajú za nohavicu, ba aj za nohu, čo mu brnkajú po nose, pohlavkujú ho, ale mu aj vyspevujú pesničky a recitujú básničky:

Démoni: „Človek stalinskej epochy už nemusí mlčať od zúfalstva, náš človek si spieva!“¹⁴²

Divadelný kritik Emil Lehuta napísal o tejto inscenácii až vtedy, keď mu ostatní kritici hodili rukavicu hodnotením: najlepšia inscenácia uplynulej sezóny. To ho vybudilo k ceste priamo do BDNR v Banskej Bystrici. O inscenácii napísal ako o ucelenom, odvážnom a náročnom divadelnom projekte, ktorý si síce skromne hovorí „fragmenty zo života a diela“, [...] „ale v skutočnosti sa usiluje predostrieť divákovi čosi ako zhustený osobný portrét a životný profil výnimočného človeka, najmä ako mládeži zatajovaného, ‚neposlušného‘ spisovateľa.“¹⁴³

Skúsený a prísny diagnostik doby a jej divadla Emil Lehuta si spomenul aj na pokus o zdívaldenie Tatarku pred rokov. Divadielko poézie v Bratislave Za rampami uviedlo Tatarkovho *Kohútika v agónii*, prózu, ku ktorej mal sám autor mimoriadne úzky, ba nežný vzťah.

Bolo to začiatkom 60. rokov a režisérom tejto „rozprávanej poviedky“, ako to nazval E. Lehuta, bol v tom čase ktosi zo začínajúcich divadelných nadšencov. Tam napokon vyrástli takí, dnes už renomovaní slovenskí divadelníci, ako Jozef Bednárík, E. Vajdička či Dušan Jamrich. Tvorcovia pozvali po predstavení na debatu s divákmi nielen samého autora D. T., ale aj kritika E. L.

Lehuta by nebol Lehutom, keby nespochybnil úsilie tvorcov, hoci celok projektu prijal: „Sám by som viac prijal skutočnejší – divadelne však nemenej vzrušujúci zápas so sebou o seba, ako prototyp neohrozeného hrdinu, ktorý vlastne zakaždým – a s výnimkou smrti – aj nad všetkým, zvíťazí.

Lepší ako tento mýtický bohatier mohol byť Tatarka, ktorý sa mýlil a po celý

141 In: dokument STV, 1999.

142 ŠKRIPKOVÁ, Iveta. *Dojímate ma veľmi...* scenár, 1992, s. 22.

143 LEHUTA, Emil. Tatarka ako divadlo, *Javisko* roč. 25, 1/1993, s. 6.

život zhrýzal v úzkostiach hľadania. To len dnešní naši mladí politizujúci spisovatelia Jaspersa iba čítajú a spomínajú, ale sami žiadny pocit viny nemajú. Rešpektujem však a chápem túžbu mladej bábkarskej generácie nájsť si, pomenovať a spodobiť ideál, ktorý obstál v Dňoch Skúšok.“¹⁴⁴

Kritici všeobecne ocenili prístup tvorcov k inšpiračným zdrojom a konkrétnym materiálom, ale aj spôsob, akým sa tieto predlohy či dokumentačné zdroje (či už išlo o oral history alebo o citácie z diel a biografické pramene) v predstavení spracúvali. Ako oživali a uskutočňovali sa v súvislosti so živými svedectvami doby samého autora D. T. v interpretácii Jána Kožucha v postave Dominika či Viery Dubačovej ako Jozefky alebo Jozefa Šamaja ako D. S.

Aj paradox bábkového divadla sa nezdal až taký paradoxný, keď vieme o úsilíach Ivety Škripkovej a Mariána Pecka a poznáme dôverne ich novátorské originálne inscenačné postupy prestupujúce generačné hranice a radiace sa do mimožánrového a mimogeneračného či viacžánrového a viacgeneračného divadla v 90. rokoch 20. storočia výrazne experimentujúceho a výrazne autorského.

Režisér Marián Pecko využil nielen bábkky v hranom príbehu, ale aj masky, symboly a znaky, ktoré mu ponúkol scénograf Ján Zavarský, natoľko účinne a presvedčivo i výstižne, že divák spontánne nechal na seba pôsobiť silu danej chvíle, jej zážitkovosť, jej energiu a bytostnú prítomnosť D. T.

Už riešením javiskového priestoru určil scénický výtvarník Ján Zavarský inscenáciu natoľko, že podnes je zaujímavý a pôsobivý nielen jej koncept, ale predovšetkým jej vizuálne a významové posolstvo, ktoré je vďaka čitateľnosti mimoriadne silne účinné (inscenácia je zaznamenaná v STV z roku 1993, práve vďaka jej oceneniu na festivale Divadelná Nitra. Prepis záznamu na DVD si môžeme pozrieť priamo v BDNR a onedlho azda aj v bratislavskom Divadelnom ústave, v jeho videotéke. S dovoľením tvorcov tento poskytnutý záznam okrem pôdy DF VŠMU rozšírim aj do kruhov teatrologických priamo v Dokumentačnom oddelení DÚ. Inscenácia presahuje do umenovedných i spoločenských a politických kontextov – predovšetkým ako historický dokument o osobnosti a diele D. T. v podobe umeleckého diela, ale s hodnotami nielen historicko-faktografickými, ale i dobovo dokumentačnými.

Výnimočný scénograf, spolupracovník viacerých divadiel, dnes predovšetkým

144 In: dokument STV, 1999.

scénograf trnavského Divadla Jána Palárika a aj jeho umelecký šéf, ale i CEDU, Divadla na provázku a dnes Divadla Husa na provázku či HA-divadla v Brne a profesor na JAMU. Ján Zavarský vytvoril javiskový priestor tohto rozprávania zo základných elementov nášho sveta (drevo, voda, kameň, plátno, slama, lístie). Ale jeho kolegyňa, kostýmová výtvarníčka a tvorkyňa masiek aj bábok Eva Farkašová, kontext doby a historickej faktografie podčiarkla aj detailami javiskových kostýmových prvkov a rekvizít. Nezabudla obuť Tataruku vo Fragmente IV. (Estráda o talente jedného spisovateľa v jednom národe) do červených čižiem. Dominikovi ich zapožičia výmenou za jeho vlastné topánky ruský partizán so samopalom, keď vyzuje Tataruku/Kožucha z poltopánok a namiesto nich mu vnúti neformálne červené obľudné čižmiská, v ktorých sa Domino len s ťažkosťami a nemotorne učí chodiť, najskôr len v jednej a s jednou nohou naboso pokrivkáva pod hlavňou samopalu, až neskôr podľahne nátlaku.

„Ale čoskoro sa táto cudzia čižma stane symbolom osobného i všeobecnejšieho privykania na nepohodlnú, a nielen spisovateľskú činnosť v nanútenom obutí či pod vnútenou čižmou. Napokon sa podriadi, prijme tie čižmy za svoje a energicky vykročí v tej zapožičanej a vnútenej uniforme priam pochodovým krokom. Ba naostatok behá poslušným poklusom“ (Lehuta, 1993, s. 7).

Za najpôsobivejší označil vo svojej recenzii Emil Lehuta Fragment V, tvrdí, že je výrazovo „rýdži“.

Je to obraz skutočného „očarenia Parížom“, a kritik ho považuje za „najnosnejší“ zo všetkých fragmentov inscenácie.

„Hoci sa tam objaví iba elegantná šansonierka, ktorá stojí na dlážkovom svetle farieb francúzskej trikolóry a spieva slávny Piafkin šanson. Nadšený mladý Dominik, v košeli a bosý, obieha priestor s nepochybným výrazom vrchovato bezstarostného šťastia“ (Lehuta, 1993, s. 7).

Tí menej vtiahnutí do dobových reálií a ich komplikovaných konotácií sa k inscenácii stavali kritickejšie. Očakávali zrejme viac dynamiky, než dusivú nepriepustnosť faktov. Jeden z popremiérových rozhovorov dokonca nesie názov: Prídte na hody slov... Blanka Poliaková v inscenácii uznanlivo napísala: „V aréne, kde vládnu živly: oheň, voda, vzduch a zem a živel piaty – Dominik Tataruka, niet opony. Zo svetla, čo v nej kraľuje, sa jasne klenie vzopätý oblúk jeho života.“¹⁴⁵ Ale

145 POLIAKOVÁ, B. Bol raz jeden chlapec... In: *Práca*, roč. 48, 20. 4. 1993, č. 90, s. 7.

v časopise *Loutkář* sa dočítame, že herec Jozef Šamaj v úlohe D. S. „významovo kľže po povrchu textu“¹⁴⁶ a uverejnená recenzia R. Olosa s názvom Premárnená šanca¹⁴⁷ v KŽ to len podčiarkuje.

„Človek privrie oči, obraz sa vzdáľuje, premieňa sa do sna,“ povedal Vladimír Kompánek na pohrebe „karpatského pastiera“ Dominika T. nad jeho hrobom.

„Veď aj snenie je rozpomínanie, aj snenie je z tohto sveta. Vieš, Dominik, už mládenci Ťa nesú cez hory a doly, až kamsi ku holiám. Mal by si to sám vidieť. A ľahko, akoby si nič nevážil, akoby si sa s nimi vznášal a pomaly splýval s krajinou, rozplýval sa v krajine, akoby si bol vzdušnou zbojníckou pesničkou. A naozaj tak by sme Ťa mali pochovať. Niesť Ťa celou podtatranskou krajinou, ktorú si tak miloval. Svoju Tatrániu. Alebo by sme Ťa mali rozosiť po celej republike. Tvoju odvahu, Tvoju slobodu a spravodlivosť. Aby sa ujala.

Mali by sme Ťa pochovať na výšine, o ktorej si tak často sníval a ktorú si nazýval miestom uctievania. Miestom najvzácnejším. Mali by sme si postaviť za hlavu stĺp, ochranný – drevený penáť povedomia našej kultúry, dubový stĺp, ako symbol uctievania predkov...“¹⁴⁸

Mýtický hrdina Dominik Tatarka to nie je vymyslený mýtus či tzv. „zbytočný pátos“ rozpomínania. Je to číry fakt. Konštatovanie o ľudskom osude, ktorý zapísaný v literatúre a literatúrou, ako povedal v dokumente o D. T. francúzsky spisovateľ a publicista Bernard Noël: patrí celej európskej kultúre. „V lyrizme *Prútených kresiel* je niečo z jeho bytia medzi snom a skutočnosťou a v *Démonovi súhlasu* je čosi orwellovské.“¹⁴⁹ Práve preto si stále pripomíname, že patrí európskej kultúre ako jej integrálna súčasť, len tá Európa sa to ešte stále musí dozvedať len úchytkom a ledabolo, ale možno, že svitá na lepšie časy aj v hľadaní svetla nástojčivejšie a naliehavejšie akým je pripomínanie, spomínanie, rozpomínanie, resuscitácia pamäti a recyklácia odpadu z ľži v podobe kritiky súdnosti.

Možno práve na tomto mieste je čas upriamiť sa a pripomenúť aj posledné vety z inscenácie, o ktorej je reč, z inscenácie, ktorú režíroval život:

Dominik T.: „Zase mi prišiel list. List padol do môjho Vnútra. Orgány ma

146 PREDMERSKÝ, V. Nepokojné divadlo. In: *Loutkář*, č. 3, 1993, s. 53.

147 OLOS, R. Premárnená šanca. In: *Kultúrny život*, č. 1, 1993,

148 Vladimír Kompánek v televíznom dokumentárnom filme o D. Tatarkovi, 1999.

149 Bernard Noël v televíznom dokumentárnom filme o D. Tatarkovi, 1999.

predvolávajú na Sibírsku. Nie moje orgány. Ich Orgány. Na Sibírskej ulici je vnútro. Slovenské vnútro, nutria nora, sú tam samé dobré peľchy pre plchy, blchy a iné ploštice... v nich sa dobre peleší, odpočívava, špecializovane sa čuje, čuje sa na isté odpovede. Sú isté odpovede a za ne možno vidieť svet. Paríž! Aj Praha by potešila... Ibaže ja nemôžem ceknúť. Tak som si povedal. Som už tristo rokov starý a už sa len proti smrti kotúľam, načo budem čekať, skôr sa mi chce síkať-tam na Sibírskej... Možno ma raz zavolajú na Pražskú alebo Francúzsku... Brnenskú... Možno že k nim raz nebude viesť Sibírska magistrála... už sa iba proti Smrti kotúľam, som otravný ako všedný deň“ (Škripková, 1991, s. 29).

„Pravda znamená absolútny zmysel,“¹⁵⁰ to tvrdí F. Nietzsche. Pre D. T. tento „absolútny zmysel“ zostáva pravým cieľom, keď hovorí: „Dnešná duchovná genocída sa začala už po štyridsiatom ôsmom, keď zlikvidovali takmer celú intelektuálnu elitu KSČ...! Pssst! (spadne list)“ (Škripková, 1991, s. 29).

Démoni Moci a Tmy, ktorí vystupujú spolu s D. S. v tejto inscenácii, len podčiarkujú akosi nevdojak, spontánne a implicitne mystérium a mysticismus Tatarku ako fenoménu.

150 Z knihy PATOČKA, Jan. *Kacířské eseje*. Praha : Academia, 1990, s. 70.

Z.A.B.

ONESKORENÁ SPRÁVA DOMINIKOVI T.

Možno menej ako iní

A možno viac

Vpečatil si nám

Pocit Viny

Možno menej ako iní

A možno viac

Ten pocit viny

Nútiš nás

Odpýkať

Tú vinu nášho strachu

Tú vinu mlčania

Tú vinu

Ktorú z nás nesnímaš

Hoci si odpustil

Hoci si pochopil

Že prežiť

Znamenalo

Vrásť do seba

Hlboko

Ako učí rásť

Bolesť

A beznádej

A mráz tých najprikrejších

Trpkých čias

Možno menej ako iní

A možno viac

Učil si Pokániu

A vernosti zemi

Kde vzpriamene stáť a zostať

Znamenalo prerásť sa

*A vernosti sebe
Keď byť sa nieslo ako bremeno
Ťažšie než úzkosť
Nebyť
Určite menej ako iní
A určite viac
Vedel si o bezmocnosti čias
Určite menej ako iní
A určite viac
Vedel si o Samote
A smútku z viny
Určite menej ako iní a určite viac
Vyčítal si nám tie smrteľné viny:
Nevieery
Beznádeje
Nelásky*

ZAB, 14. marec1990, Zabudnuté básne¹⁵¹

(2013)

151 In: *Premeny* 27/3 1990, Zuzana Anna Bakošová: Zabudnuté básne, Oneskorená správa Dominikovi. S. 81.

Články

MIMOS slávil Decrouxa a Derevo

Na francúzskom festivale pohybového divadla v Périgueux pod vedením riaditeľa Petra Bú novinári ocenili predstavenie *Jazdec* skupiny DEREVO

Tohoročný 16. ročník festivalu pantomímy a pohybového divadla MIMOS vo francúzskom stredoveko-renesančnom mestečku Périgueux (3. – 9. augusta) bol venovaný 100. výročiu narodenia Étiennea Decrouxa. Bol to on, kto vniesol do moderného pohybového divadla analytickú gramatiku abstraktného pohybu, ktorá sa navrúbľovala úspešne aj do činoherného a dramatického výrazu moderného divadla. Jej dozvuky sú stále aktuálne a živé.

Úvodné predstavenie *Esperanto* s podtitulom *Život a smrť* španielskeho divadla Semola z Katalánska bolo prvou výzvou k zjemneniu vnímania násilia. Jazykom scénických symbolov a metafor, obraznosťou pohybu a telesného vyjadrovania predostreli šokujúce agresivity (najmä medzi mužmi a ženami) a vyvolali množstvo polemických ohlasov (vrátane výkrikov publika Dost', zastavte to!).

V tomto duchu zaznelo viacero predstavení, ale k tým najlepším patrili okrem divadla Semola predstavenie divadla Derevo a predstavenie pre deti *Kráľ žabiak* Ilke Schonbeinovej s divadlom Meschugge.

Derevo patrí v pohybovom divadle k tomu najpozoruhodnejšiemu, čo vznikalo postupne ešte pred a najmä po roku 1989 v strednej Európe. Ruská skupina umelecky vedená Anatolijom Adasinským žije sporadicky v rôznych európskych mestách. Úmysel vrátiť sa do Ruska sa neuskutočnil a skupina Derevo má dnes svoj priestor v opustenej drážďanskej továrni v Nemecku. V septembri zahrali svoje najnovšie predstavenie *Južná hranica* na festivale Kašparův kolínský memoriál '98 v Čechách, ktorý sa už tradične koná v Deburauovom rodisku Kolíne.

V Périgueux sa herci Dereva predstavili dvomi predstaveniami: *Červená zóna* a *Jazdec*. Obidve pôvodne vznikli z inšpirácií ich ruskej a porevolučnej európskej skúsenosti (*Červená zóna* sa hrala pod iným názvom ešte v čase ich pražského pobytu začiatkom deväťdesiatych rokov a *Jazdec* je postmodernými puzzle

rôznorodých parodizujúcich obrazov o dnešnom svete s podtitulom *Filozofické telá*). Práve predstavenie *Jazdec* oslovilo medzinárodnú jury aj francúzskych kritikov. Derevo získalo cenu kritiky na festivale Mimos už v roku 1992, pripomeňme, že Stoka v roku 1993 (*Impasse*). V roku 1998 ju získava v silnej konkurencii Semolu a Ilke Schonbeinovej.

Zvláštny groteskný humor premiešaný s patetickou melanchóliou nesie v sebe aj naše skúsenosti z premien posledného desaťročia. Ak výrečne oslovujú aj v tesnom závese na iné divadelné názory a postoje, potom bezpochyby nesú v sebe i posolstvo sebazoznania v širších súvislostiach. Aj tým obnažujú živý nerv súčasnosti a predovšetkým nadväzujú na odkaz stredoeurópskeho spoznávania sa. Tento vhlad do vnútorného sveta rozbitého tvrdými nárazmi reality nás nielen znepokojuje, ale aj posilňuje presvedčenie o možnostiach dorozumenia.

Týždeň nabitý predstaveniami v divadelných priestoroch a rovnako aj pouličnými divadelnými akciami je spravidla ukázkovým extraktom výnimočných možností pohybového divadla dnes. Riaditeľ festivalu Peter Bú vyberá už zákonite z množstva možností to, čo ešte na festivale nebolo a čo prináša novú kvalitu.

Klasický odkaz zanechalo v tomto roku Théâtre du Mouvement z Francúzska, ktoré tiež už získalo na festivale Mimos cenu kritiky (1991). Aj na tomto ročníku bolo staronovým objavom publika. Žiaci É. Decrouxa predstavili svoj štýl aj odkaz svojho učiteľa v jeho životodarnej sile. Zaspomínali s pietou na tvorcu školy abstraktného telesného výrazu (*le mime pure*) a predviedli to najlepšie, čo v retrospektíve ich diela zostáva neustále aktuálne. Napokon aj naše publikum si iste spomenie na virtuozitu Claire Heggenovej a Yvesa Marca, ktorú mohli vidieť aj na Sládkovom festivale Kaukliar v Aréne v rovnomennom predstavení *Retrospektívy* (extrakt ôsmich kreácií z roku 1975, obnovený v roku 1995).

Perfekcionizmus a nápaditosť dynamiky premien charakterizuje oboch mímov, ktorí už roky určujú tvár decrouxovskej modernej podoby telesného výrazu, no nielen v jeho abstraktnej podobe, ale aj v práci s predmetmi, rekvizitami a bábkami či v objave rytmu a štylizácie ako nosných prvkov. Obaja vedú pravidelné workshopy v Charleville-Mézières, kde zasväcujú svojich žiakov do tajomstiev metamorfovania tela. Ich večerná prednáška v Périgueux, spojená s ukázkami, ktorá sa tiahla do hlbokaj noci, objasnila záujemcom o mímovanie aj mnohovýznamovosť gesta a jeho priestor i čas, také podstatné pre významovosť výrazu.

Predstavili sa aj ďalší z decrouxových žiakov: Thomas Lebhart (USA) a Denise Boulangerová z kanadského Québecu.

Celkovo sa na Mimose zúčastnilo trinásť divadelných skupín a šesť pouličných zoskupení. Mesto žilo po celý čas festivalom. Nielen preto, že od tlačovej besedy v dopoludňajších hodinách až do noci bol program festivalu nabitý, premietali sa videozáznamy z odmenených predstavení, debatovalo sa o budúcej spolupráci miest Périgueux – Kolín – Amandola – Moers či o permanentnej dielni, ktorú viedol Ctibor Turba, ale predovšetkým preto, že MIMOS patrí dnes už k tomu najpozoruhodnejšiemu, čo sa v pohybovom divadle deje.

Českí mímovia sa predstavili dvoma predstaveniami. Turbovým *Visiacim človekom* a *Taniermi* z Divadla Alfréd. Slovensko reprezentoval videozáznam predstavenia *Impasse* Divadla Stoka na veľkoplošnom videu na Námestí de la Vertu (už spomínaný víťaz Mimosu z roku 1993). Česko-Slovensko sprítomnilo predstavenie *Taniere*, keďže jeden z predstaviteľov tandemu Capko – Reidinger je Slováč (Capko).

Z ďalších pozoruhodných predstavení treba spomenúť Barbaru Duijffes z Holandska s jej pôsobivým podobenstvom *Závrat medzi ušami* o osude trpasličieho muža (hrala ho Barbara D.) a jeho malovernej megalománii. V spolupráci s opernou speváčkou a otvorenou hrou zvukov a tónov vytvorila mimoriadne subtilnú verziu podobenstva o nemohúcnosti, nedorozumení a chaose komunikácie. Z ďalších skupín pripomeniem ešte poľské divadlo Tetr Biuro Podrozy s predstavením *Pochovávanie Carmen* či francúzsku skupinu Divadla Astrakan so *Stopami*. Prvkami súčasného tanca predostreli krutosť ako bežnú každodennosť. Ruská skupina Axe v predstavení *Katalóg hrdinu* v bizarnej spleti výmyslov demonštrovala absurditu individuálneho osudu.

Skupina Dram-Bakus s predstavením *Anonymná spoločnosť* či Divadlo Yllana s predstavením *Glub, glub* zo Španielska udierali na struny zábavychtivým letným divákom. Samozrejme, zožali úspech. Podobne ako dvojica Marceauových žiakov s výsmechom banalít manželstva v predstavení dvojice Madame + Monsieur o *Nekonečná komédia*.

Pouličné predstavenia už tradične ponúkli škálu typickú pre tradičné aj netradičné voľné jazdy v priestranstve malebného mesta. Boli medzi nimi groteskná tvár oživená na rembrandtovskom plátne (*Živý obraz*), nemá groteska (*Tajomstvo*

Dr. Zingara) či komunikácia Carmela s deťmi a ich rodičmi v čistej forme tradičného pouličného divadla, zrozumiteľne priateľského i príťažlivého vo svojej bezprostrednej imaginatívnosti pod názvom *Magický kruh* alebo *Kúzelník stých tvári*. Sem zapadli aj abstraktné potrubia plodiace ľudské bytosti *Bedlam Oz* či nadmerní muži s vysunutými krkmi Bigbrozeurs, čo tak efektne pôsobili v ostrom farebnom svetle letného juhuaj v objektoch fotoaparátov.

Mimos zasvätil Peter Bú v tomto roku nielen stému výročiu ě. Decrouxa, otcovi modernej pantomímy, ktorý svojím úsilím o čistý telesný výraz ovplyvnil celé obdobie druhej polovice 20. storočia, ale aj prierezu víťazných predstavení z uplynulých ročníkov Mimosu. Na čestnom mieste sa tu skvie aj Divadlo Stoka z Bratislavy. Veľkoplošné video na večernom námestí pripomenulo imaginatívnosť nevšedných vízií *Impasse*, ktoré sa nevtieravo vpísali do pamäti festivalu aj jeho stálych hostí. Samozrejmosť, s ktorou Mimos rozsieva zmes rozmarnej zábavy a nevšednej štylizácie či provokujúcich výziev aj v tomto juhofrancúzskom mestečku, je dnes pendantom všemožnej divadelnej márnivosti voľného trhu postmoderny.

(1998)

Tanec ako úprimná (?) reč tela... alebo NADJ

Stáva sa, že bodylanguage nás presvedča bezprostredne a spontánne, ale stáva sa, že ani netušíme, o čom...

Možno z neistôt a protirečení, možno z neznámych tušení splota sa tento svet náznakov, ktorý do sietí intuície vháňa presvedčenie, že vieme, o čo ide...

Napokon, o čom všetkom nás presvedča už tisícročia priamy kontakt herec-divák, klaun a jeho smiech či tanečník a jeho mágia? Kto to vie, nech odpovie, ale ani to nezaručí, že sa necháme presvedčiť viac, než sme presvedčení dodnes...

Vplyvný vírus možno nachytať nevdojak, nenápadne, stáva sa to zväčša tak, že vstúpime na pôdu nikoho, do terra incognita vlastnej intuície, aby sme zaznamenali objav nevedomého sveta. A z toho žijú už desaťročia tanečníci moderného tanca, tanca podvedomia, nevedomia a náznaku prebúdajúceho staré svety mámenia zmyslov a nezmyslov tušení. Tajomná Atlantída našich pocitov dáva modernému bodylanguage zelenú.

V preoblečení za čierny tieň sa naháňame v bludnom kruhu tušení tanečníkových gest. Toto hľadanie vlastného strateného tieňa uprednostňuje tiché pozorovanie vnútorného sveta bez slov, jeho utajené tiky pred priamym svedectvom slov. Aj preto korunný svedok – pohyb – prenikol do dramatických príbehov činoherného divadla ako kráľovstvo neverbality.

Nagy, zvaný Nadj, sa usídlil na francúzskom teritórii už pred desaťročím. Dnes tento tanečník a choreograf je jedným z hýbateľov francúzskeho moderného psychoanalytického existenciálneho tanca, ktorý určuje svet gesta a pohybu ako novú planétu introvertizmu. Exaltovane úsporný a štedro tajomný v stálom strehu pred nepresnosťou. Až priveľmi aktuálny vo svojom rozbehu medzi klaunom a bludárom. Jeho tulák je kafkovský večný Charlie a chaplinovský večný Jozef K.

Jeho ambivalencia sa živí na puzzle, ktoré v kolážových víroch spriada z podstaty neistých tušení, zo za a proti, tak ako to robia utajení svedkovia neistoty a úzkosti tragického pocitu života. Aj jeho smiešni klauni sú smutnými svedectvami virtuozity prežitia. Vracajú sa k svojej dokonalosti ako k istote, ktorú si treba podržať čo najkratšie. Lebo v tom je najsilnejší, že tento surreálny svet virtuózných klaunov škrtá, ruší, búra a stavia rýchlosťou neustráženej chvíle.

Jozef Nadj, pôvodcom z Vojvodiny (Srbsko), prišiel do Paríža, aby po štúdiách výtvarného umenia a kurzov divadla i bojového umenia v Budapešti skúsil robiť pantomímu. Namiesto nej však zostal v zajatí moderného tanca. Najskôr ako tanečník, až neskôr si sám svoje predstavenia aj vytvára a režíruje. Jeho choreografická kariéra sa začína *Pekinskou kačicou*, predstavením, kde aj sám tancoval, v tom čase ešte s Françoisom Verretom. Jeho úsilie stať sa mímom sa prelialo napokon do imaginácie dramatismu tanca na pomedzí činoherného rozprávania. V *Pekinskej kačici* mal množstvo nezáväzne vtipkujúcich obrazov a groteskných vízií. Keď sme ho videli po prvýkrát v Bratislave v predstavení *Comedia tempio* (1992), predstavil nám už svojich kafkovských pánov K. v čiernych oblekoch s klobúkmi na hlavách, vynárajúcich sa náhle z nečakaných otvorov a miznúcich rovnako náhle a neočakávane. Jeho rukopis bol šokujúcim objavom nového vizuála. V Paríži tomu hovoria „verva stredoeurópskeho imaginárna“.

Krik chameleóna, ktorý vytvoril s desiatimi artistami-tanečníkmi skupiny Anomália, je ozvláštnenou kolážou tanca a cirkusu. Svet sna, surreálno konkretizmu. Podmanivá vízia a mágia pohybujúcich sa tiel, o ktorých si chvíľami pomyslíme, že sa nám skutočne len zdajú. V ich virtuozite sa zračí až neskutočná sila metamorfovaného tela. Ale nie je to exhibícia telesnosti, naopak, je to sen o oslobodenom geste. Neopísateľná ľahkosť virtuozity existenciálnej akrobatiky.

„Jednoduchý pohyb, ten najjednoduchší, aký si len vieme predstaviť a ktorého účel nie je známy, je už sám osebe pôsobivý...“ napísal W. Kandinský, uvažujúc o tanci ako o novom pohybe v čase a priestore, ktorého vnútorný zmysel sa ešte len rozvíjal... Začala pôsobiť dvojaká neposlušnosť: nedodržiavanie pravidiel a priestor, ktorý má viac priestorov.

(2000)

Divadelné letokruhy: Zuzana Kronerová

Herečka, ktorej komediálno-dramatický talent bol evidentný už po prvých úlohách na javisku a vo filme. Zmysel pre humor získala už genetickým kódom od svojho slávneho otca Jozefa Kronera. Zuzana ho dokázala vnieť do ženského sveta svojich postáv ako hodnotový nadhľad a dodnes ním poznamenáva svoje postavy novým rozmerom. Nie sú to jednoduché ani obyčajné ženy, sú zmesou tragikomického vedomia vlastnej smutno-smiešnosti. Láskový aj jemno-drsný humor prehľbuje pôsobivosť jej postáv, ktoré komponuje inteligentne a s prehľadom. Vkladá do nich prirodzenú múdrosť zrelej ženy. V trnavskom DPDM (1974 až 1979), kde začínala po absolvovaní herectva na DF VŠMU (1974), sa najskôr prejavila v plnej hravosti neviazaných erupčných dievčenských roztopašnic. Aj tu však zahrála niekoľko podstatných dramatických postáv (Miranda, Antígona). V činohre NS v Bratislave (1979 – 1989) sa stretáva nielen s režisérom Strniskom, ktorý otvára pre jej herectvo nové rozmery, ale aj s plejádou hercov Divadla na korze, ktorí svoje herectvo groteskného realizmu postupne vyšľachtili do podoby moderného slovenského herectva európskych kvalít.

Úspešné kreácie z Trnavy (Hyacinta v *Scapinových dobrodružstvách*, Miranda v *Búrke*, Anna v *Revízorovi*, Sofoklova *Antígona*) jej poskytovali dostatočné seba-vedomie na to, aby jej dovtedy predovšetkým hravé herectvo mohlo spontánne získať aj nový vážny podtón, ktorý od nej Strnisko očakával v Štúdiu NS. Do problémového vnímania dobových konfliktov, ale aj do politických podtextov ju priamo viedla interpretácia úzko napojená na epicentrum dobových anomálií a ich vplyvy na naše životy (Babakinová v *Ivanovovi*, Konstancia v *Amadeovi*, Mášienka v *Aj múdry schybí*, Varia vo *Višňovom sade*). V konkrétnych polohách jej kreatívneho dramatického herectva získava toto vedomie súvislostí ostré kontúry aj v ďalších postavách v novozałożenom Korze '90. Medzitým hrala aj

v Radošinskom naivnom divadle a odskočila si na tri sezóny do Činohry SND (zahrala si v Strniskovej inscenácii Erdmanovho *Samovraha*), aby sa čoskoro vrátila do komorného súboru rovnakej krvnej skupiny a stala sa jeho nevyhnutnou súčasťou. Ako jedna z prvých herečiek dobrovoľne z osobne-filozofických a existenciálnych dôvodov opustila vysnívanú mekku slovenského profesionálneho divadla. Dáva prednosť komornému priestoru, kde spoluvytvára celok divadla, jeho repertoár aj medzilidské vzťahy, z ktorých potom vyrastá aj názorové pole štýlového tvaru inscenácií.

Jej výrazné charakterové postavy v Astorke Korze '90 majú veľký rozkmit vekový aj štýlový. V tom je práve jej herecká sila. Od postáv dievčat a mladých žien (Mita, Tehotná žena v Arrabalovej *Kolobežke a kočiariku*, Erna v *Kazimirovi a Karolíne* či Zuzka v *Macoche*) cez ženy zrelé a skôr narodené (Bernarda v *Dome Bernardy Alby*, Fräulein Schneider v *Kabarete*, Matka v Pitínskeho *Matke* či Ulita v *Lese* alebo Louise v *Cintoríne slonov* či Frida v *Historkách z Viedenského lesa*, Evelína Brtková v *Obchode na korze*). Jej všestranné postavy so zvláštnym zmyslom pre humor sú z toho najlepšieho, čo v jej generácii slovenské činoherné divadlo prináša ako živé dedičstvo prepájajúce objavné postupy šesťdesiatych rokov s posledným desaťročím tohto storočia a pretransformované do moderného výrazu skratky a montážových sekvencií s technikou filmového strihu. Je predstaviteľkou typu herectva, ktoré si vyžaduje nielen vedomie súvislostí, ale aj jasný nadhľad a prirodzený, spontánny humor. S prídychom vecnosti a parodizujúceho cynizmu, ale vždy v miere, ktorá potvrdzuje humánny tvar postavy.

Okrem ústrednej postavy v *Dome Bernardy Alby*, ktorú zahrala ako príkru vládárku, neústupnú a neúprosnú majiteľku moci s príslovečným vhladom do hlbinných vrstiev jej rozpornosti (jej láska k dcéram a majetnícke sklony k nim sa podobajú skôr nenávisti). Záchvaty nemohúcnosti až závratov po ostrom výstupe, keď ju stret so slúžkou Ponciou a rozhorčenie nad neposlušnosťou dcér pripravili o schopnosť nabráť dych. Zahrala tiež postavu Matky, ktorá metaforicky stvárňuje aj nový rozmer vládárky – jej hlúpu smiešnosť ničiteľky, deštruujúcej nielen vzťahy, ale konkrétne bytosti v ich identite a ľudskej sebaúcte.

Vo *Vražde sekerou v Svätom Peterburgu* nemá priveľkú plochu na svoju postavu bordelmamy Lujzy Ivanovny, ale hrá ju s plným nasadením, so sršiacim humorom, s osviežujúcimi nápadmi náhlych vtipných point, ku ktorým patrí

koketéria, vtipkovanie, vsúvanie skomolenej nemčiny do podstatných replík, alúzie na kabaret.

Lujza Ivanovna je jednou z tých nesmierne dynamických, bodrých žien, ktoré vnímajú všetko okolo seba ako vhodné na použitie. Ani ošemetné situácie ju nevyvedú z miery, naopak, jej dobre strávená veselosť vie rozptýliť aj vyšetrovateľov a dovoľí jej uniknúť z prekérnych spleť problémov. Využíva svoju zrelú ženskosť, materskú zaliečavosť a milú nahlúplosť nedorozumení.

V poslednej inscenácii z roku 2000, jubilejného pre Astorku, hrá manželku Tóna Brtku. V *Obchode na korze* sa stretáva niekoľko vedomých súvislostí. Z najsilnejších je spomienka na nakrúcanie slávneho filmu v Sabinove s jej otcom v detstve, tou ďalšou je filmový obraz príbehu Kadára a Klosa a jej otec Jozef Kroner ako Brtko spolu s Idou Kaminskou v úlohe Lautmanovej. Na pozadí týchto konkrétnych motívov hrá Tónovu ženu v epizódach, ktoré jej ponúka Rihákova inscenácia a Vášovej scenár, len ako sporé náčrty. Jej schopnosť koncentrovať významy, ale aj virtuozita vo farebnom stvárňovaní malých etud, detailizácia a nuansovanie postavy a jej vzťahov aj na minimálnej ploche vytvára z Brtkovej ženy postavu, ktorú si divák zapamätá.

Pripomeňme si jej otvorenú bitku s Brtkom, ktorej predchádza obliekanie ružového korzetu, do ktorého sa vtesnáva pri pokuse stať sa meštiackou paničkou... alebo jej etuda na bicykli so sestrou (A. Šišková), kde bizarnú situáciu podčiarkuje hyperrealistické gesto jazdy po členitom teréne, kde už-už idú vypadnúť zo sedla... Kronerovej resuscitačná metóda dokázala aj z náčrtu vytvoriť farbistú postavu. Humor bol jedným z oživovacích elementov. Ale je to humor pre ňu typický, štavnatý, farbistý, mnohovýznamový, podobný tomu, s ktorým z Daumasovej dosť stereotypnej postavy Louise, vidiečanky otvárajúcej ľudské hodnoty v totálne debaklových situáciách, dokázala stvoriť ženu sršiacu optimistickým zmierovaním ľudských rozporov, ženu, ktorá v úprimnej ľudskosti našla nový rozmer života aj pre iných.

Kronerová vo svojom zrelom herectve ešte nekulminuje, ešte stále je v optimálnej situácii viacznačnosti časovej aj mentálnej: hrá rovnako s chuťou a presvedčivo ešte dosť mladú zažiadanú Ulitu ako starú Louise, životaschopnú Evelínu Brtkovú ako Matku či starú Frídu. Kronerovej dynamizmus a dôvtipný esprit nevyvierajú len z jej rozihranosti obostretej náznakmi realisticko-sarkastického

humoru, ale predovšetkým z vnútorných obsahov, ktorými obohacuje postavy žien prirodzenou múdrosťou. Zmysel pre smiešnosť aj výsmešnosť vážnosti, odpor k patetizovaniu a nekonvenčný prístup k riešeniu vzťahov a situácií na javisku ju robia neustále herecky zaujímavou.

(2000)

Vyhliadkový let postmodernou

Július Gajdoš a jeho postmoderna v divadle

Aj letmé zábery, ktorými strihá realitu súčasného divadla Gajdošova kniha o divadle posledných desaťročí v súradniciach svetových tendencií, môžu poskytnúť dostatočne zrozumiteľné ochutnávky. Natoľko zrozumiteľné, že nás poľahky vovedú do odlišných svetov, aby nás nimi najskôr len zaujali a napokon aj celkom poblúznili.

Július Gajdoš je teatroológ aj autor. Začínal ako autor, dramaturg a režisér v Slovenskom rozhlase v Bratislave, dnes pracuje v Ústave divadelnej a filmovej vedy Masarykovej univerzity v Brne a na JAMU. Je jedným zo zasvätených znalcov divadelnej postmoderny, na ktorej skúmanie sa v poslednom desaťročí intenzívne sústreďuje.

Vo svojej poslednej knihe, ktorú vydal v slovenčine (čo je v podmienkach českých aj moravských nezvyčajné aj výnimočné), zhrnul niekoľko jednotlivých ucelených štúdií. Začína Postštrukturalizmom, aby prešiel Od moderny k postmodernému štýlu. Napokon sa usídlil v reáliách dnešného amerického divadla, z neho nám predstavil výnimočnú osobnosť, režiséra Roberta Wilsona, s ktorým spolupracovali aj Phil Glass, Tom Waits či Borrowghs. Ale aj Laurie Andersonová, známu onewoman showmanku, ktorej autorské biografické divadelné show sú nielen výnimočným divadelným zážitkom, ale aj hudobnou chuťovkou.

Krátke strihy, v ktorých nám predstavuje režiséra Richarda Foremana, ale aj Caryl Churchillovú či Karen Finleyovú a feministickú teóriu aj divadlo, nám napovedajú, že Július Gajdoš je dobre zorientovaný v problematike. Napokon aj dramatika Stevena Berkoffa, Tonyho Kushnera a dramatiky proti AIDS nám priblíži rovnako jasne a zrozumiteľne. Už len stručný prehľad osobností nás presvedča o dobrom zábere autora do súčasného anglofónneho divadelného sveta.

Jeho kniha je nielen zasväteným putovaním súčasným anglofónnym divadlom,

ale predovšetkým dobrým vhladom do základných problémov, s ktorými sa stretávajú známe svetové osobnosti.

Ak hovorí o postštrukturalizme, tak len v súvislostiach moderny a postmoderny. V úvodnej kapitole Postštrukturalizmus v poznámkach na okraj sa zaoberá lingvistikou a jej vplyvmi. De Saussure tu vystupuje ako určujúca postava zmien, ktoré sa odohrali v teórii.

Aj druhá kapitola je ponorená do teórie, nazval ju Od moderny k postmodernému štýlu. Pokúša sa nás presvedčiť, že takýto štýl možno identifikovať, pripomína aj názor, že postmodernizmus sa niekedy považuje za „reakciu na šesťdesiate roky“, ale zároveň podčiarkuje, že ide o „hlbší prienik do spoločnosti“ a že prenikol do vedomia ako „fenomén“, ktorý presahuje oblasť umenia.

V súvislostiach realizmu a moderny ho priamo charakterizuje ako nový pohľad, ktorý „vŕhne diváka do symbolických divadelných kódov“. Dôležité je práve to, že divák berie na zreteľ, že sa dokonca naňho sústreďuje, pretože on sa stáva objektom „verbálneho a scénického diskurzu“. V divákovi vidí toho, kto „pocituje rozkoš“. Je to rozkoš z objaveného.

Vracia sa v skratke k Artaudovi, Grotovskému a Kantorovi, ale aj Müllerovi a Wilsonovi. Spolu s Michaelom Kirbym, americkým divadelníkom, zdôrazňuje, že divákovi nejde o identifikovanie či dekodovanie racionálneho modelu, ale predovšetkým o „primárnu zmyslovú skúsenosť“. Vnímanie a zážitkovosť je tou hlavnou hodnotou, ktorú divák hľadá, ak ju nenachádza, nenahrádza mu ju analýza či „racionálny komunikačný model“. Postmodernu chápe ako spochybnenie. Spochybnenie, ktoré na rozdiel od moderny obsahuje vždy aj odstup a iróniu.

Július Gajdoš nám svojou knihou ponúkol akýsi breviár súčasného postmoderného divadla. Dotkol sa mnohých podstatných vecí tak, aby nakriatol diváka k jeho poznávaniu.

(2001)

(GAJDOŠ, Július. *Postmoderné podoby divadla*. Brno : Větrné mlýny, 2001. 159 s. ISBN 80-86151-54-9.)

Tadeusz Kantor – herec ako magické pole

Herec ako premena a maska

Herec ako bytie

Herec ako médium a vízia

Mágia herca

Od roku 1975, keď začína uskutočňovať T. Kantor svoju víziu exhumovanej spomienky, aj herec sa mu premenil na uskutočňovateľa vízie. Nešlo to však bez ozvláštnenia herca, bez mágie, ktorá by z herca urobila charizmatickú víziu typu.

Typy v Kantorovom svete vízií minulosti

Princíp zdvojenia (Ja a alterego)

Manekýni a manipulácia

T. Kantor – návrat ku G. Craigovi

Na E. G. Craiga spomína vo svojej knihe *The Shifting Point* (Pohyblivý bod) režisér a svetoznámy divadelník, hľadač a experimentátor Peter Brook ako na Craiga, ktorého tvoria „dva ľudia“...

Hlboké korene v herectve – to je ten prvý človek a človek, ktorý napísal, že by mali herca zrušiť, že by mal vymrieť „na mor“, ako vraví svetoznáma la divine – tragédka Eleonora Duse, to je ten druhý, tvrdil Brook. Jeho obdobie zreleho veku je poznamenané písaním hier pre bábkly *Dráma pre bláznov...* 365 scén, teda na každý deň v roku jedna.

Nádherná myšlienka – divadlo ako vehiculum a divadlo ako perpetuum mobile. To sú dva pohľady na divadlo (Grotowski, Brook, ale aj Kantor verili spolu s Craigmom, že dráma pre bláznov na každý deň je isto jedna z najužitejších vecí). Je ako kňaz udržiavajúci vnútorný plameň svojho národa. V tom si boli s Kantorom podobní. Craig si svoju svätú nadbábku vymyslel navzdory tomu „vyšinutému divadlu“. A Kantor ju uskutočnil ako obraz archetypálnej predstavy.

Archetyp a manekýni

„Objav podvedomia bol prvým ľudským krokom k slobode,“ napísal si Kantor do zápisníka v roku 1955. Nie náhodou, pretože všetko, čo robil v poslednom období Divadla smrti, bolo touto slobodou definitívne a totálne určované. Hoci chápal Craiga ako „veľkého Utopistu“. Rozchádzal sa s jeho utópiou a zároveň s ňou súhlasil v mene odmietania inštitucionálneho divadla. Hoci uviedol na javisko svojho manekýna, predsa ho herec fascinuje, živý herec, ktorého vyjadril ako „revolučný či avantgardný moment“. Keď sa živý herec prvýkrát ocitol pred hľadiskom, stalo sa to skutočným revolučným momentom, zdôrazňuje.

Chápe herca ako sprostredkovateľa a uskutočnovateľa „klaunsky tragického osudu“. Tento klaunsko-tragický osud človeka bol preňho ako „obraz vynárajúci sa z temnôt”.

Táto ruptúra odhalila človeka v jeho tragickom pocity života a podľa Kantora aj vo vedomí „ľudského údely“, ku ktorému ako samozrejmosť neustále patrí, a Kantor to zdôrazňuje imperatívne: k tragickému vedomiu patrí Zodpovednosť a k tragickému osudu kategorické meradlo – meradlo smrti. Toto poslanstvo smeruje k divákovi ako „metafyzický otras“ vyslaný zo sféry smrti. Tragická a hrôzyplná krása Smrti sa týka herca rovnako u Craiga (odkaz na jeho živé poslanstvo nadbábky, tak ako ho prijal Kantor) ako v Divadle Smrti T. Kantora, ktorý sa týmto hlási k potrebe vrátiť pôvodný zmysel vzťahu herec – divák.

Kantor chce: „Obnoviť pôvodnú otrasnú silu tohto okamihu, keď sa oproti človeku-divákovi postavil prvý človek-herec, na nerozoznanie podobný a zároveň nekonečne cudzí, nachádzajúci sa za neprekročiteľnou bariérou.“

Aj preto tou neprekročiteľnou bariérou je až metafyzicky pomyselná, a predsa viditeľná línia natiahnutého povrazu a pomyselná, a predsa vecne prítomná oddeľujúca čiara priestorov. Bezprostredná blízka vzdialenosť.

Archetypy

T. Kantor sa vracia vo svojich predstaveniach k predobrazom a zasunutým predstavám. Jungove „zdedené tendencie“ ľudskej mysle sú aj schopnosťou tvoriť reprezentácie ľudských mytologických motívov, ktoré majú svoj základný vzorec. Kantor tento vzorec používa ako akúsi canevas.

Jeho predstava archetypu však vyviera z priamej spomienky. Táto exhumovaná dynamická spomienka vytvára potom obraz a predstavu typu, ktorý je nositeľom jasne aforistickej metafory, ktorá zdanlivo viaže na seba veľmi konkrétne konotácie, ale v skutočnosti sa odtŕha od pôvodného významu a násobí ho v kontextoch, ktoré otvára obraznosť. Nemám na mysli divákovu obraznosť, aj keď auditórium je veľmi dôležitým oponentom a dotvárateľom otvoreného diela (presne v tom Ecovom zmysle), ale autorovu a režisérovu obraznosť, ktorú si úzkostlivo stráži. Takáto doslovnosť „strážcu predstavy“ a obraznosti plodí aj jeho potrebu prezentácie – sebarepresentácie v úlohe akéhosi božstva rytmu – uskutočňovateľa celistvosti. Tvorcu a dotvárateľa.

Zdvojovanie

Herec ako premena, v tom tradičnom zmysle metamorfovania herca do postavy, nie je tým herectvom, ktorého Kantor potrebuje pre svoje inscenácie. On používa uskutočňovateľov svojich predstáv. Aj tu sa ozvena premeny do postavy objavuje, jej zmysel je však iný. Často sa v súvislosti s Kantorom a jeho hercami hovorí o manipulácii. O manipulácii však možno v herectve hovoriť vždy (postavou, režisérom, divákom...) T. Kantor navyše používa ešte zdvojenie. Manipulatívnosť divadelnej predstavy aj teatrality vôbec tak nadobúda nový rozmer. Ak je to „oddanosť tolerancii a viere“, potom posväcuje jeho hercov ako ľudí, ktorí sa rozhodli nieť posolstvo.

Zdvojenie a odcudzenie sú dvoma podobami jeho hercov. Odcudzenie však nie je v tomto prípade brechtovským dištancom ani verfremsdungs-efektom.

Je to odstup spôsobený oddanosťou „predstieraniu“, ako to sám označuje

Kantor vo svojom vyznaní *Ja-reálny* z roku 1988. Tvrdí v ňom, že jeho prítomnosť na scéne bola len „maskovaním neúspechu nemožnej predstavy ne-hrania“. Išlo mu o to, aby zachránil posledný dôkaz a zmysel: predstierať!

Kantor vraj jediným gestom premieňa *teatrum mortis* na „jarmočnú budú“, nie však obyčajnú, ale prevratnú konvenciu „divadla emócií“, píše Anna Baranowa (*Čas cesty, Znak*, 1991).

Jeho minimalizmus výtvarného a divadelného gesta, ktoré rozhýbava sám svojou prítomnosťou, je ojedinelým, jedinečným gestom stálej prítomnosti tvorca v jeho diele. Aj preto sa jeho predstavenia *Divadla smrti* už nezopakujú v sile jeho stále prítomnej tvorbovej energie. Aj figuríny-manekýni majú v jeho prítomnosti iný jedinečnejší význam než ten, ktorý im ako pozostalým zanecháva. Paradox neprítomnosti tak dáva za pravdu jeho pokusu o ukrytie „predstierania“, ktoré tak nenávidel.

„Jeden jediný symbol dokáže dať do pohybu spoločné poklady rozpomínania,“ tvrdí G. Bachelard. A Kantor ako demiurg jediným gestom spúšťa cestu spomínania do hlbín detstva, pretože mu ide o „posadnuté predstavy detstva“. „Koľko obrazov som vyrobil posadnutý vidinou chlapca,“ píše v *Ja-reálnom*. Spomína teda permanentne. Táto jeho súvislosť spomienky je kontextom celého obdobia *Divadla smrti*. Permanentná a absolútna spomienka ho vháňa do potreby uskutočňovať svoje alterego ako predstavu alterega postáv svojich spomienok. Pripomeňme si aspoň niektoré z týchto postáv z inscenácií.

Wielopole, Wielopole

Inscenácia vznikla v roku 1980. V nej sa vracia do rodnej obce a zakotvuje do svojej inscenácie osobnú biografiu ako objektívny materiál spomienky. Tu sa rodia postavy, ktoré sa objavujú neskôr aj v ďalších inscenáciách: *Nech pokapú umelci*, *Nikdy sa sem už nevrátim* a *Dnes mám narodeniny* – posledná a nedokončená inscenácia, záverečný akord *Divadla smrti*.

Postavy, ktoré sa vynorili z tmy: Marian Kantor, Helka, Oleg a Karol, tetka Jožka, tetka Maňka, Rabín, ujo s husľami, deportovaný a zmiznutý za vojny, Človek so stoličkou a iní. Predmet a človek, spomienka a skutočnosť-reality

splývajú, vzdávajú a približujú sa. Tvorca im dáva rytmus a oživuje ich ako svoje vlastné výtvary. To platí u Kantora doslovne, aj v tom je jeho revolučný zásah do predstavy inscenácie, do jej tvaru.

Herec

(Od *Mŕtvej triedy* – po *Dnes mám narodeniny*)

Najskôr treba zdôrazniť, že tradičné herectvo odvrhol Kantor už v prvom období vzniku divadla Cricot 2. Herectvo premeny a psychologického realizmu nepatrilo nikdy do arzenálu jeho divadla. Hoci psychologické prvky a ilúzia premeny a predstavovania patrí do podstaty herectva bez ohľadu na teórie. Už samotná premena na postavu si vyžaduje istú mieru „stotožnenia“, ako to tvrdil Stanislavskij. Toto stotožnenie však je len inak pomenovaná podstata hry. Ak sa vyskytuje len v stopových prvkoch, aj tak vytvára bazálnu štruktúru osobností postáv. Ak by sme chceli hovoriť o Kantorových postavách ako o náčrtoch, schémach či typoch, boli by sme na pôde tradičného chápania typ-charakter. Kantor sa stal tvorcom nového obrazu postavy, postavy-spomienky, ktorá má niekoľko rovín existencie na scéne, v tom je jej výnimočnosť. Táto výnimočnosť mu dovolila nielen mágiu nového herectva, ale aj uskutočnenie Craigovej idey nadbábky ako manekýna.

(2001)

Robert Wilson – nová vízia

(1944, terapeut a divadelník: herec, režisér, performer)

Režisér Robert Wilson hľadá tam, kde iní divadelníci ešte nevstúpili – to je jeho priorita – na pomedzí slova a zvuku, na teritóriu gesta a pohybu neškoleného herca a herca-tanečníka. On nepotrebuje školeného herca, dokonca ho odmieta.

Wilson tvrdí: „Moje divadlo je formalistické, divadlo, v ktorom interpretácia a psychológia nevzniká. Hercov zväčša učia typ psychologickéj a naturalistickej hry – preto je herecké školenie pre moju prácu škodlivé.“¹

V roku 1969 založil Byrd Hoffman Foundation (je to škola a výskumné centrum), aby tu skúmal a uskutočňoval svoje scénické performatívne vynálezy. Súbor Divadla vízií, ktoré v roku 1971 definitívne etabloval inscenáciou *Deafman Glance* (Pohľad hluchonemého – pod pomocným názvom – opera mlčania) nie je divadelným zoskupením v pravom slova zmysle. Oslovuje svojich spolupracovníkov vždy v súvislosti s novou inscenáciou.

Je maliar javiskových vízií, hoci je architektom vzdelaním, začínal ako terapeut s postihnutými deťmi.

V 60. rokoch ho mentálne postihnutie priam fascinuje aj preto, že sám mal v detstve akési ťažkosti vo vyjadrovaní (autizmus?) a čoskoro zistil, že takto postihnutí ľudia vnímajú svet odlišne, cez inú prizmu skutočnosti, ale predovšetkým cez vlastný vnútorný svet, odlišný od toho vonkajšieho. Komunikácia cez pohyb a gesto, ku ktorej podnecuje svojich zverencov, fascinuje aj jeho samého. Ku komunikácii s inými bytosťami, ktoré dovtedy boli pre nich neznámou pevninou, ich vedie cez performancie.

Vynachádza tak individualizovaný pohybový slovník – zvláštne a ozvláštnené formy expresie a expresivity tela. Antropológia nás, už dávnejšie naučila, že človek začína komunikovať najskôr tancom, až potom slovom.

1 V rozhovore Priama skúsenosť vecí z knihy J. Féral: *Rézia a herectvo*, Paris, Montréal, 1999.

Práca s deťmi znamená pre Wilsona rozvíjanie nových foriem vnímania a expresie. V roku 1968 nachádza postupne v predstaveniach, nielen ako v inscenáciách, ale ako v performatívnych otvorených dielach nové možnosti sebayjadrenia. V *Byrdwoman* (1968), vo svojom prvom predstavení, v roku 1969 v inscenácii *The King of Spain* postupne odhaľuje vlastné možnosti scénického jazyka.

Unikátna estetická forma vyšla z unikátneho vnímania a expresivity postihnutých, ktorú on rozmotáva a rozvíja do novej estetiky:

- Uplatňuje nezvyčajným spôsobom spomalený pohyb.
- Ozvláštnené scénické obrazy a akcie nadobúdajú svoj vlastný význam.
- Repetitívnosť, mnohonásobné opakovanie je ako významová špirála.
- Zvuky nie sú len echá v pozadí, ale dávajú vnútorný zmysel videnému.
- Napodobňovanie skutočnosti je to posledné, čo je jeho cieľom.
- Ticho hrá v jeho kompozíciách primárny význam.

Vizuálna podoba jeho predstavení bola inšpirovaná jeho vlastnými kresbami a kresbami detí, s ktorými spolupracuje.

Slovo ako špecifický osamotený vyvrhovaný element vnáša do predstavení cez svojho žiaka a herca 15-ročného Christofera Knowlesa ako čosi nezvyčajné, tajomné. Knowlesova mentálna retardácia postihovala jeho reč, ale možno práve preto bol na slovo extrémne citlivý. Vníma slovo ako abstraktnú kategóriu, podobne ako je to v avantgardnej poézii, kde slovo je vydelené ako zvuk a znak z iných súvislostí. Jeho význam má nový tvar:

- visí v tichu ako vo vzduchoprázdne;
- ak je vo vete, je to fráza, akási banalita, opakovanie sa stáva podčiarkovanou hodnotou;
- vytrhávanie slov z kontextu sa stáva samozrejmosťou jeho metódy;
- slovo ako umelecké dielo, ktoré visí v tichu, uplatňuje najčastejšie zvuk a jeho význam, ale aj silu zvuku ako znaku a symbolu (Cageovo: každý zvuk je hudba).

„Nemám čo povedať a hovorím to!“ – túto Cageovu myšlienku zhmotňuje.

To všetko sú myšlienky neustále aktuálne a provokujúce R. Wilsona v jeho inscenáciách.

Bráni sa tomu, aby podal akýsi návod na pomenovanie: „Sme tu, aby sme

kládli otázky, nie preto, aby sme hovorili, aké veci sú.“ „Je to publikum, kto napokon interpretuje.“²

Interpretačné verzus intuitívne, psychologické verzus metaforické a znakové, to je jeho vyznanie.

Wilson odmieta celkom interpretačnú podstatu realistického a psychologického vytvárania postavy. On nehľadá kľúč k postave. Preňho niet postavy ako celostnej bytosti, ako Pravdivosti či ako Duše. On hľadá prvky, elementy, znaky, cez ktoré ten „neustály pohyb“, ktorým sa scénická bytosť prejavuje, preteká – učí diváka vidieť, nie pomenovávať.

„Prezentuje vo forme otázok,“ ako tomu sám hovorí, a táto prezentácia útočí na naše zmysly...

Predkladá otvorenú situáciu – pretože má spôsob, akým hovorí alebo robí veci, ale nechce predložiť absolútne pochopenie, výklad toho, čo vníma divák – je na ňom, ako si sám vyloží to, čo vníma a či to pomenuje alebo nie. A pretože predkladá svoje témy z pozície kladenia otázok, je tu aj istý druh odstupu, ktorý sám vníma.

Psychológia

„Nebezpečenstvo, ktoré vyplýva z psychológie, je v tom, že sa psychológia priveľmi pridŕža mentálneho – priamej skúsenosti s vecami.“ Jeho vlastná skúsenosť, intelektuálna aj mentálna ho vedie k tomu, že skúsenosť s racionalitou považuje za najväčšie nebezpečenstvo pre divadelnú obraznosť a jej podoby. Priama skúsenosť s niečím, to je spôsob myslenia. Mentálna a intelektuálna skúsenosť s vecami je dôležitá, ale musí tu byť aj rovnováha s telesnou skúsenosťou vecí – a tú hľadá Wilson v obraznosti inscenácie.

Niekedy sa tvrdí, že herec musí vedieť, kam smeruje, aby sa tam dostal. Ale Wilson zdôrazňuje: „Sú herci, ktorí nevedia, kam smerujú, a predsa sa tam dostanú!“

Inscenácia

2 Citované výroky sú z rozhovoru s Josette Féral v knihe *Réžia a hra herca*. Paris – Montréal, 1998, 2001 a z dokumentárnych filmov o Robertovi Wilsonovi.

„Ja uvažujem vždy najskôr o osi predstavenia, o jej štruktúre, o osnove – moja práca môže byť zavŕšená, aj keď ju mám ešte len v hlave... potom môžem začať naplňať túto štruktúru...“

Telo

„Ide o to, aby herec skutočne dobre poznal svoje telo.“ Až poznaním svojho tela, podľa R. Wilsona, zistí herec, čo je na ňom výnimočné, čo je to, čo ho odlišuje telesne od iných, potom spozná to, čo môže ponúkať aj divákovi: Zvuk každého hlasu je odlišný! Forma tela, spôsob pohybu, postoj, chôdza, to všetko je vždy jedinečné.

Wilsonovi ide o hľadanie jedinečnosti!

Preto začína vždy s jednoduchými vecami. Začína napr. chôdzou na javisku. Najskôr je to veľmi zložitá: hľadanie ťažiska, treba najskôr nájsť, kde je ťažisko tela. Kde je ťažisko kontaktu nôh so zemou? Ako sa posadiť na stoličku? Ako vziať niečo do rúk? Ako hovoriť? To všetko sú elementy, ktoré treba hľadať a nájsť.

Wilson začínal vždy workshopmi. A uvedomoval si dlhú cestu spoznávania tela, delil si túto zdĺhavú prácu na rôzne úseky, odlišné celky, cez ktoré dospieval k ovládnutiu techniky, ktorá mu umožnila oslobodenie – ovládnuť techniky a oslobodenie tela

Základnou požiadavkou pre herca je: musí skutočne dobre poznať svoje telo.

Aj v pohybe je nehybnosť – v nehybnosti je pohyb

Robert Wilson vníma gesto ako kontinuum pohybu: „Ak urobíte nejaké gesto, je vždy súčasťou kontinua.“

Ide vždy o absenciu pohybu. Každý drobný pohyb, každé gesto je súčasťou kontinua pohybu – a to si treba uvedomiť aj v nehybnosti. A vtedy odhalíte, že aj „v nehybnosti je pohyb“. V kráčaní tento pohyb pokračuje: „Nejde o nič iné ako o ticho!“

Keď začneme hovoriť, zvuk produkuje len kontinuum zvukov, ale keď

prestanete hovoriť, táto línia pokračuje. Tam je tá zložitosť: línia pokračuje, len je viac či menej intenzívna, môže sa meniť, je viac či menej sonórna, ale stále je to tá istá línia...

Priestor

„Prvá vec, ktorú v práci herca treba poznať: herec si musí uvedomiť priestor.“ Je to jedna z najdôležitejších vecí, podľa R. W. „Treba začať počúvaním – počúvajte svoj vlastný rytmus – svoje zvuky v sebe a okolo seba. Neustále musíte pokračovať v tomto počúvaní – keď ide o reč alebo o pohyb, vždy ide o vedomie priestoru okolo nás.“

Wilson vstupuje do tohto priestoru, aby ho naplnil.

Slovo a text

V prvých inscenáciách Wilson používa slovo sporo, ak ho použije, je to akoby útržok, prvok, element, fragment z niečoho. Rôznorodé slová vrhané do priestoru akoby išli mimo ich prvotného významu.

Neskôr sa slovo usídľuje viac a začína teritórium inscenácie osídľovať hustejšie a text získava väčšiu dôležitosť.

Slovo-ingrediencia – slovo-informácia – slovo-význam.

R. Wilson: „Text je niečo, čo počujeme a počúvame. Vždy treba začať niečím jednoduchým a potom vzápätí možno text dekomponovať. Vo vnútri textu nachádzame rôzne myšlienky. Prezentujeme ich, ak sa na ne zacielime. Ak prešli dlhým procesom hľadania a analýz, potom aj povrch bude odlišný – môžeme sa odvážiť oslobodiť sa.“

„Pýtame sa, čo treba povedať?“

Situácia sama je otvorená ako očakávanie. Tým vytvárame indikácie k emóciám a k postoju – attitude.“

Dávam prednosť formalizmu, pretože prezentuje myšlienky v odstupe.

Ukazuje – je čas na reflexiu – je čas na myšlienku.

R. W. oddelil text od postáv – text scénicky neilustruje – stavia ho do opozície.

Text sa realizuje vo zvukovom priestore – len výnimočne ho postava deklamuje

priamo – neuskutočňuje sa vizuálne, ale akusticky – pritom mimoriadne jasne a plasticky.

Text sa inscenuje akusticky: opakovaním – presúvaním jednej časti na druhú – zvukovými deformáciami – zvukom ako oslobodeným prvkom. (Např. škriabaním nechťov po skle či kovovom povrchu v hre H. Müllera *Hamlet-stroj* pri texte „Roztrhám fotografie mužov, ktorých som milovala, tých, čo ma zneužívali v posteli, na stole, na stoličke, na dlážke... krvavými rukami roztrhám ich fotografie...“).

Akcia

Je na publiku, aby ukončilo akciu.

Dnes poznáme dva pojmy, ktoré sú pre akciu veľmi frekventované vo vzťahu k hercovi: energia – je prvým z nich

prítomnosť – je ten druhý.

Ako tieto pojmy používa R. Wilson?

„Myslím, že energia je konštrukcia priestoru a času,“ hovorí Wilson. „Pre mňa je dôležité, kam idem, kam sa ide – a to počas skúšok postupne skúmam. Vždy prichádza moment, keď potrebujem viac energie. Preto musím šetriť energiou, aby som ju v určitom momente mohol využiť.“

Počas celého predstavenia nemožno hrať na 100 percent. Ak chcete kričať alebo skákať, robte to na 70 možno 75 percent svojej kapacity. Je na publiku, aby akciu ukončilo. Je to v jeho rukách.“

Prítomnosť javiska a herca na doskách si vyžaduje, že treba poznať svoje telo, svoj hlas, poznať, čo je v nás jedinečné. To všetko spolu dáva určitý druh prítomnosti. Je ťažké o tom hovoriť, pretože je v tom čosi mysteriózne, je to tajomné.

Čo očakáva R. Wilson od hercov?

Dáva im „obryš“ alebo formu, aby im pomohol definovať, čo robia. A tento obryš či náčrt, musia oni sami vyplniť svojím obsahom. Forma sama ako štruktúra je bezvýznamná: je to len prostriedok hľadania niečoho iného. Spôsob, ako ju naplňame, jej vracia dôležitosť.

Ak vidíme v známej choreografii např. balet *Gisele*, prečo nás raz zaujme a inokedy nudí? Kroky aj postupy sú identické v rovnakej choreografii – to výnimočné

je v spôsobe, ako je forma naplnená... Každé individuum môže vložiť niečo výnimočné, ale ani autor, ani režisér vám nepovie, čo máte pocítiť alebo čo si máte pomyslieť.

Hľadá v hercoch výnimočnosť?

„Niekedy mi hercov jednoducho pridelia. Ale ja viem, že s každým z nich musím pracovať individuálne. Každá inscenácia je odlišná podľa toho, akí herci v nej hrajú a nakoľko sú odlišní od iných. Ja musím prácu prispôbiť ich telu a tomu, čo môžu uskutočniť.“

Venuje sa emóciám ako tradičné divadlo? Je preňho emócia dôležitá?

Emócie berie na zreteľ. Ide mu o to, aby neboli umelé, ale zároveň aby neboli len priveľmi vonkajškové. Zdôrazňuje vždy formu, a predsa chce, aby emócia bola precítaná, niečím musí byť hlboko vnútorná. Hlboko autentická emócia nemusí byť vyjadrená navonok. Je to niečo, čo zaznamenáme ako precítanie. Ak to aj divák precíti, potom to herec vyjadril.

Expresia sa nesmie znásilňovať ani násilne vyjadrovať.

Postava je mýtus

Inscenácia sa často sústreďuje predovšetkým na postavy. Pojem postava je dôležitý, ale režisér postavám vždy musí dať formu.

Ponúka túto formu hercovi:

„Psychológia ma nezaujíma! Tá len limituje prácu, o ktorú sa ja usilujem. Ja chcem využiť všetky zorné uhly, z ktorých sa dá nazerať na postavu, a preto nechcem byť limitovaný psychológiou.“

Rozumieť postave. To len znamená, že vyjadrujeme jej limity.

O význame:

„Nemyslím na nijaký význam, inscenácia ho nemusí nevyhnutne obsahovať – vzbudzuje len určitý typ vnímania v publiku – prezentujete, naznačujete, sprítomňujete a indikujete niečo – nehovoríte, toto má ten a ten význam! – dajte si slobodu – každý večer môžete to isté vnímať odlišne.“

Aj divák každý večer môže to isté vnímať odlišne?

Veď preto robíme divadlo!!! – výmena s divákom v duchu otvorenosti, nie v duchu oklieštenosti.

Surrealizmus

Wilson je mág času – jeho slow motion – spomalený pohyb – núti diváka odlišne vnímať – vyprovokuje jeho úsilie, zobudí jeho schopnosť koncentrácie na detail a prinúti ho odlišne vnímať.

„Nikdy som nevidel na tomto svete nič krajšie, odkedy som sa narodil, nijaké predstavenie nesiahalo ani po členky tomuto, pretože je zároveň bdením i snívaním, životom so zavretými očami. Je chaosom medzi každodenným svetom a svetom nočným, realitou zmiešanou so snom, nevysvetliteľnosťou vecí – ktorú čítate v pohľade hluchého...“ – to sú slová L. Aragona, ktoré píše v neodoslanom otvorenom liste post mortem A. Bretonovi. Vyjadruje v ňom svoje surrealistické nadšenie nad úkazom, ktorý mu neposkytlo úsilie surrealistov, ale až na prahu 70. rokov americký divadelník, ktorý si pozorne vypočul svojich zverencov vnímajúcich realitu z iného konca, z odlišného zorného uhla. Oni ho naučili to, čo v *Pohľade hluchého* (Deafman Glance, 1971, Nancy, Paris) predostrel Jesenný festival publiku.

Začína sa tak nová éra divadla, ktoré po rokoch analýz a obnažovania postáv, po ére Artauda a Grotowského vstupuje do éry integrálneho divadla – kde syntéza umení ako polyfonickosť pohybu a nehybnosti – podľa Aragona „ponára diváka do rozľahlých priestorov ticha“, svetla a tieňa, gest a zvukov – oslobodzuje telo i ducha. Inscenácia je „neobyčajným strojom slobody“ (Aragon).

O čase:

Čas ako fenomén určuje, poznačuje a „zoviera vo svojom náručí...“

(2001)

Príspevok do diskusie

Na otázku, či čítam české knihy, mi s úplnou samozrejmosťou vyvstáva odpoveď: samozrejme! Ako inak? A napokon vy nie? Ak pracujeme v kultúrnej oblasti, potom považujeme češtinu za našu veľkú samozrejmosť a ešte väčšiu výhodu. V divadelnej oblasti je to o to nástojčivejšie, že české a slovenské divadlá sa vždy vzájomne obohacovali, ako to za posledné desaťročia dokladovali veľmi významne spoločné divadelné festivaly, kde sa Slováci spravidla nielen vyrovnávali Čechom, ale vždy sa tu zaskveli a boli žiadaným ozvláštnením. Komplementárnosť, ktorú české a slovenské divadlo poskytovalo divákovi, bola osviežujúcim dúškom už v dobách totalitnej uniformity. Dnes je slovenské divadlo vítaným hosťom na pražských scénach, podobne ako české u nás.

A české knihy boli vždy absolútnym pokladom pre zberateľa, čitateľa aj obyčajného literárneho maniaka. Dnes už nestojíme pred Českou knihou, aby sme si „ulovili“ najnovší výťažok Hrabala alebo preklad Mandelštamov...

A predsa s dychtivosťou škrečka (hoci si už dobre musím rozmyslieť čo, za koľko, kedy a prečo) siaham po českých knihách, predovšetkým, dnes už len divadelných... V ostatnom čase to bol *Slovník divadelní atropologie – O skrytém umění herců* od E. Barbu a N. Savareseho alebo knihy J. Hyvnara *Francouzská divadelní moderna* (Scéna) či *Herec v moderním divadle* (Scéna), ale aj preklad E. Goffmana *Všichni hraje divadlo* či *Hry a lidé* od R. Cailloisa alebo *Slovník světového divadla 1945 – 1990* preložený z poľštiny. Siaham skrátka po českých knihách s dychtivosťou a samozrejmosťou starého dobrého návyku čítať rovnako slovenské ako české knihy a niekedy už skutočne neviem, čo som v ktorom jazyku prečítala. V češtine ešte stále nachádzam to, čo v slovenčine len márne hľadám, knihy veľmi špecifické, pre fajšmekrov, pre tzv. minority či marginálnych čítajúcich šialencov, jednoducho pikantérie typu W. Gombrowicz *Proti poézii*.

Slovenské knihy sa svojou mnohorakosťou postupne vyrovnávajú rôznorodosti českých a je len dobre, ak vychádzajú simultánne, hoci aj tie isté predlohy v dvoch rôznych verziách (slovenskej aj českej).

Tak ako má české divadlo prinajmenej takmer polstoročný náskok vo vývine pred slovenským (ak vychádzame len z dát vzniku ND Praha 1881, SND 1920), tak máme aj vo vydavateľskej a edičnej aktivite ešte čo doháňať. Nemáme dostatok kvalifikovaných prekladateľov, ale ani dychtivých čitateľov divadelných hier či teatrologickej literatúry, ale chýbajú nám aj tzv. „zažratí“ redaktori, ľudia, ktorí sú ochotní „hrať“ sa s textom až po jeho výslednú podobu. A predsa musíme s úľavou zaznamenať bohumilú činnosť Divadelného ústavu, kde vznikajú v rámci edičnej činnosti nové preklady či pôvodné texty. Práve nimi môžeme bez zábran súperiť s českou produkciou. Za posledné obdobie ide o vydania hier Witkiewicza, Shepparda či Strindberga, ale aj niektoré pôvodné teatrologické texty či prvé vydanie pôvodných hier *Dráma 2000*. V iných vydavateľstvách sa divadelné tituly objavujú len ako kométy (L. C. A, Kalligram), ale vďaka aj za to. Sú to, a v to pevne dúfam, len prvé lastovičky...

V Čechách navyše jestvuje na divadelnú literatúru dokonca niekoľko špecializovaných vydavateľstiev a všetky vedú naozajstní odborníci! (Scéna, Ypsilon, DŮ). To je ten odlišný vzťah ku knihám a ich pôsobeniu na čitateľa.

Divadlo bez kníh jednoducho nevyžije a ak si to niekto konečne uvedomí, možno sa stane, že založí aj na Slovensku svoje divadelné vydavateľstvo, ktoré by sa vraj dnes neuživilo... A o tom to v mnohom je, že cítime nevyhnutnosť mať slovenské divadelné knihy, ale okrem toho pocitu nám už nezostáva viac. Veď by mnohokrát stačilo vydávať systematicky to, čo vzniká v divadlách pre potreby inscenácií, tak ako to robila dnes už nejestvujúca LITA...

V Čechách, samozrejme, vydavateľstvo pôvodných textov je. A ako by mohlo aj nebyť!?, keď preklady vznikajú a stačí len po nich siahnuť a ukotviť ich do knižnej podoby... Skrátka sú veci, ktoré v Čechách vedia robiť oveľa lepšie ako na Slovensku. Aj preto sa neustále obraciam k českým knihám, pretože mám istotu, že medzi nimi nájdem to, čo je v centre pozornosti, to, čo je hodnotné, to, čo si vo svete už všimli, to, bez čoho nemožno byť ani na Slovensku.

(pre časopis Romboid, 2002)

Užitočnosť neužitočného s veľkým D

Divadlo je odjakživa neužitočne užitočné. Jeho katarznosť sa neraz stala príťažbou a jeho zábavnosť mu zas dovolila unikať do zlahčovania dovolených úletov, kým jeho aktuálnosť či politickosť ho udržiavala pevne pri zemi.

Ako napokon potvrdil aj seminár Užitočné divadlo v Českom centre (12. – 13. mája 2003), na ktorom sa zúčastnili dobre známy český textapealový autor, herec a psychológ Ivan Vyskočil a Jana Pilátová, pokračovateľka Grotowského odkazu na DAMU v Prahe, spolu s riaditeľom pražského divadla Archa, priekopníkom a udržiavateľom mnohofazetovej alternatívnosti súčasného divadla Ondřejom Hrabom. K tejto vzácnej trojici aktívnym vkladom prispela mimoriadna režisérka a pedagogička Zoja Mikotová z JAMU v Brne, aby predstavila svojich študentov, ktorí nás presvedčili o tom, že rozumieť a porozumieť možno na viac spôsobov. Uviedli tu svoje predstavenie *Priestory duše* a vzbudili mimoriadnu pozornosť. Nielen preto, že išlo napospol o nepočujúcich, ale predovšetkým preto, že išlo o mimoriadne tvorivých ľudí, ktorých tvorivosť sa rozvíja a otvára práve v divadelnom priestore.

Úžitkovosť divadelného umenia je skôr v zábavnosti než v jeho experimentátorstve. A to je dobre. Užitočnosť neužitočného sa tak stáva jednou z ciest, po ktorej možno vždy znovu vykročiť. O to išlo aj na tomto seminári, doviezť z českých impulzov nákazu užitočnosti divadelných postupov nasmerovaných nielen k marginálnym a menšinovým úsiliam, ale aj k „potrebným“, tým, čo sú v núdzi. Vykročiť k divadlu tak znamená vykročiť ku komunikácii a komunikatívosti tvárou v tvár a použiť ju ako terapiu.

Divadelnosť sa tu používa nielen v jej lineárnosti príťažlivého rozprávania či pútavej obraznosti, ale predovšetkým v dôraze na živé úsilie procesu tvorby a zážitkovosti, ktorú otvorený divadelný proces prináša.

Osobnosť otvoreného divadelníka Ivana Vyskočila je nielen charizmatickou individualitou, ktorá dokáže vziať prítomných do svojho sveta, ale je aj tvorcom, čo poskytuje vzhľad doslova do nových dimenzií. Nielen tým, ako a čo tvorí, ale predovšetkým tým, aký je. Jeho prítomnosť nám dokáže poskytnúť novú skúsenosť, novú zážitkovosť prítomnosti, to, čo je slovami nevysvetliteľné, nám umožní priamo zažiť, a tým nás vtahuje do novej reality, ktorej sa už potom nemožno vzdať.

Toto poznanie je najsilnejším dojmom zo stretnutí s ním. Aj preto je nenahraditeľný. Jeho originalita a spontánna tvorivosť spojená s pravosťou je natoľko ústretová voči študentom či účastníkom, že vždy pôsobí posilňujúco, žičlivo a dokáže odbúravať bariéry a vzbudzovať dôveru. To všetko tvorí nevyhnutné podmienky na úspešný proces tvorby. Ale aj terapie tvorbou.

A napokon na terapiu tvorbou sa už veľmi dlho zameriava. Hoci je skúsenosť neprenosná, seminár Užitočné divadlo v Českom centre sa pokúsil v priamom kontakte sprostredkovať niečo neopakovateľné.

Podarilo sa priblížiť „detčinu“ (po česky detštinu), vynález Ivana Vyskočila ako princíp, o ktorom sám hovorí: „Je to reč detí, v ktorej a s ktorou sa asi na celom svete hrajú na cudzincov...“ Ale najpodstatnejším následkom „detčiny“ je „priblíženie“ a „zblíženie“. Sám to skúsil už neraz, ako dokladá svojimi rozprávami. A rozprávačom je vskutku nedostižným.

Jana Pilátová zas priblížila svoju metódu a skúsenosť, nadšencov a budúcich žiakov a nasledovateľov si našla aj medzi študentmi VŠMU.

Dvojdňový seminár o Užitočnom divadle sa stal dotykom a vhladom do problematiky, ktorej rozvíjanie na Slovensku očakávame vskutku veľmi netrpezlivo.

Napokon umenie ako terapia, a divadlo o to nástojčivejšie, pôsobí od svojho vzniku, či mu dovoľíme pôsobiť na našu psychiku aj fyzický fond do takej miery, aby na nás malo mimoriadnu účinnosť, to je len na nás.

(2002)

Divadlo ako bezhraničie

Hraničné situácie a bezhraničie, to je aj nová metóda teatralizácie, akou pracujú koncom dvadsiateho storočia tí divadelníci, čo už neprijímajú zabehané konvencie inscenačných postupov, ani tradičné inštitúcie ako jedinú možnosť, kde sa dá uplatniť všestrannosť divadelného jazyka.

Odstaňovanie bariér a hraníc je jedným z trendov, ktorý len potvrdzuje multikulturálnosť a viacdimenzionálnosť nového pohľadu/pohľadov na starý problém inscenovania ako vytvárania autonómneho umeleckého diela metódou performancie, prezentácie, reprezentácie či inscenácie... utváranie divadelného sveta bez hraníc.

Peter Brook

Najstarší z divadelných tvorcov, ktorí sa prebúrali ako prví k multikultúrovosti v divadle, bol Peter BROOK. Je to bard anglickej, ale dnes už aj francúzskej divadelnej scény, ktorý ako renomovaný shakespearovský znalec a režisér svetoznámej Royal Shakespeare Company vzyva všestrannú implikáciu podnetov. Autor renomovaného *Sna noci svätajánskej* (1970), v ktorom sa definitívne spreneveril všetkým konvenciám (tento proces začal už prvou svojou inscenáciou Shakespeareovej hry *Márna lásky snaha*, 1946, inšpirovanou Watteaovými obrazmi), aby poukázal na to, že Shakespeare je v jeho inscenovaní skutočne neustále živým tvorcom, aj na to, aby sa zveril do rúk viacznačnosťam, ponúkajúci prepojenie absurdného sveta a beckettovčiny do renesančného chaosu s jeho rovnovážnou nerovnováhou.

Už o niečo skôr, než založil CIRT v Paríži, v roku 1968 pri inscenovaní *Búrky* s medzinárodnou skupinou hercov pre Divadlo národov, sa sústredil Brook

na hľadania nového výrazu v ceste za prameňmi. Objavuje netypické prístupy k textovej predlohe a jej prezentácii ako aj k zvukovej aktivácii slov. Zaujíma sa nielen o sémantickú hodnotu textu, ale aj o jeho univerzálnosť v každom slova zmysle. V týchto svojich experimentálnych prieskumoch pokračuje celé sedemdesiate roky.

Ak v rokoch šesťdesiatych presvedčil svojimi interpretáciami a dotykmi s objavmi teatralizácie spontánneho herectva, neskôr sa pohráva s konkrétnymi významami jednotlivých scenárov, inšpirácií a konkrétnych diel. Napokon v rokoch sedemdesiatych a osemdesiatych sa sústreďuje na výskum. Neverbalita a takmer archeologický prieskum pôvodu významov, ktoré otvára do divadelných vzťahov, sa dostáva do centra jeho pozornosti ešte nástojčivejšie.

Už v šesťdesiatych rokoch, vo svojej preslávenej knihe *Prázdny priestor* (1968) sa vyslovuje, že vzťah herec – divák vstupuje do epicentra jeho záujmov, pretože ho považuje za podstatu divadla.

Rozvíjaním výskumu o mimoslovných významoch sa dostáva až k hlbinným prieskumom. O tom najlepšie svedčí aj inscenácia, v ktorej dielo tvorí z mystických a abstraktných prvkov vo zvukoch aj gestách. Tak vzniká inscenácia *Orghast*. Textovo na podloží Prométea, Calderóna (*Život je sen*) a Aischylových *Peržanov*. Zvukové improvizácie mŕtveho jazyka Zarathustrových veľkňazov otvárajú nový aspekt inscenácie ako takej. Považuje sa to dodnes za otvorenie cesty neverbality, obraznosti neprístupnej rozumovej analýze, ktorá je veľkým skokom dopredu, k pochopeniu možností performancie. Nie je to však vzdialené Artaudovmu chápaniu divadla a jeho inšpiráciám, ku ktorým sa napokon Brook aj jednoznačne prihlásil.

Petrovi Brookovi sa tak podarilo definitívne rozbúrať hranice konvencie, ktorá inscenáciu zvierala v kazajke interpretácií textu. V dnešnom sídle jeho divadelnej komunity v Paríži v Divadle les Bouffes du Nord sa zišla vskutku multikulturálna komunita divadelníkov, v ktorej vzájomná výmena a obohacovanie aj tvorba nového kultúrneho výtvoru z všehochutí mentalít, rás a kultúrnych backgroundov patrí k jeho samozrejmemu prístupu k tvorbe.

Ariane Mnouchkinová

V tom istom meste, v atmosfére plnej tolerancie pracuje aj iná slávna multi-kultúrna divadelná komunita pod vedením dnes už preslávenej divadelnej režisérky Ariane Mnouchkinovej v divadle Théâtre du Soleil na okraji Paríža pri Vincenneskom lesíku.

Sprístupňuje nové vzťahy k tradičným aj novým témam. K jej repertoáru patrí rovnako Tartuffe či hry Héléne Cixous, antické tragédie Aischyla či Sofokla, ako aj tradičné bunraku z japonskej divadelnej pokladnice (*Bubny na brádzi*).

Aj ona, podobne ako Brook, študovala v Oxforde, lenže psychológiu. Ale s divadlom začína až na Sorbonne v Paríži, kde zakladá amatérsky súbor a neskôr ATEP, Divadelnú asociáciu parížskych študentov (1959). O niekoľko rokov práve z tejto Divadelnej asociácie vzniká budúce slávne Théâtre du Soleil (1964).

Divadlo sa pod jej vedením stalo jedným z najznámejších multikultúrových súborov s medzinárodnou reputáciou. Jej experimentálne prístupy zborili množstvo divadelných tabu. Premenili predstavu o „vysokom“ umení na drobné. Čistota žánru a štýlu sa zmenila na plnohodnotnú účinnú autenticitu vo všetkej pokore „znečistenia“. „Divadlo nie je čisté“ a nemusí byť ani „zrozumiteľné“, tvrdil už Brook a Mnouchkinová to len podčiarkla. Multikultúrovosť priniesla veľké obohatenie, rôznorodosť a porozumenie odlišnosti, ale aj „nedokonalosti“, k akým patrí nedokonalá javisková reč a jej hybridnosť v mene iných dôležitejších výrazov a významov, čo je dodnes terčom útokov pre pravoverných uctievačov francúzskeho javiskového umenia, a špeciálne francúzskej dokonalej deklamácie. Tradícia Comédie-Française je stále živá, ale jej odvrátenou tvárou je aj akademizmus a snobizmus „mŕtvoloňého“ divadla.

Eugenio Barba

Osobnosť Eugenia Barbu má dnes už pevné miesto v určovaní podoby divadla, ale predovšetkým v rúcaní bariér a hraníc vyjadrovania cez herecký výraz. Úzko spolupracoval spočiatku v šesťdesiatych rokoch s J. Grotowským (ako asistent v inscenáciách Divadla-Laboratória vo Vroclave, asistent na Marlowovom *Faustovi*, Wyspiánskeho *Akropolis* či Calderónovom *Udatnom princovi*). Po vytvorení

divadla Odin Teatret v Holstebro (1964) sa však vydal vlastnou cestou hľadania základných výrazových elementov herectva.

Svoje hľadania zhrnul v niekoľkých knižných publikáciách, ale predovšetkým v *Slovníku divadelnej antropológie* (1991), v ktorom zhrnul svoje skúmania z rokov 1980 – 1990. Tajomné umenie performerera, čo je podtitul jeho slovníka, sa stalo centrálnym problémom jeho záujmu. Na hercovi a jeho premenách sa usiluje predviesť podstatné zmeny, ktoré divadelné umenie uplatňuje na inscenačnom umení v dvadsiatom storočí pod vplyvom rozličných kultúrnych impulzov.

Energia, ktorú herec prítomný na javisku vysiela a ktorou uchvacuje divákovu pozornosť, je tou tajomnou silou, čo určuje účinnosť umeleckého diela v čase a priestore. Zdieľanie živej energie a tajomstvo divadla ako jediného umenia založeného na základnom vzťahu herec – divák a prítomnosti herca a diváka v čase a priestore diela je v centre nielen jeho pozornosti, ale práve on na tomto fakte rozvinul nové elementy výrazu, ktoré predkladá ako samozrejmosť autentického divadelného diela.

Grotowski

Prítomnosť na scéne sa stáva základnou požiadavkou skutočnej účinnosti divadelného diela. Po prvýkrát o nej hovorí Jerzy Grotowski vo svojom Chudobnom divadle, kde sa búranie bariér a ich hľadanie a odstraňovanie stalo úsilím, za ktorým nasledujú všetky systematické kroky premeny pohľadu na herca aj divadelné dielo. Tvorba postavy nesmeruje k identifikácii charakteru a jeho postupnej výstavbe v spojení s odkrývaním psychológie postavy, ale je neustálym hľadaním v hercovi samom, v jeho bytosti. A sprítomňovaním jeho autentickej osobnosti na scéne pred očami diváka v interakcii s ním.

Grotowski napokon dospieva k performerovi ako človeku činu, človeku akcie, cez ktorú komunikuje. Aj preňho sa podobne ako pre Artauda stáva rituál nevyhnutnosťou a zavŕšenou akciou. Inscenácia ako rituál je konkretizovaním aktívnej kultúry a disponuje poznaním aj činom, akciou, ktorá je permanentným činom. Impulzy tela performer prenáša do priestoru a času, aj preto sa proces stáva údelom, vlastným údelom každého, kto sa rozvíja v čase. Proces, ktorý súvisí s esenciou a vedie k telu esencie.

Poľský divadelník zavŕšil svoje inscenačné verejne prezentované diela v sedemdesiatych rokoch, ale jeho hľadania pokračujú najskôr ako komunitné akcie a neskôr v uzavretom, presne ohraničenom priestore v Pontedera.

Sám tvrdí: „Hovorím stále o hľadaní, o procese hľadania.“

Žiadne z hľadání, ktoré súvisia s prekračovaním hraníc všednosti a zaužívaných konvencií, sa nezaobišlo bez oddanosti, bez úplnej pokory voči dielu, ktoré vzniká. Išlo vždy aj o hranice každodennosti, o nové pohľady na starý problém, o vŕhad do teritórií duchovného sveta, o rušenie všednosti, jej elimináciu, jej negovanie, gumovanie z nášho vedomia.

Východné kultúry

Každý zo spomenutých divadelníkov sa zamerlal na hľadanie. Ale ani jeden z nich nemohol vynechať zo svojho zorného poľa cestu k celistvosti rôznorodosti. Aj preto sa do európskeho divadla s úplnou samozrejmosťou vŕhujú od prvých desaťročí 20. storočia orientálne a východné kultúry nielen ich duchovné poslanstvo, ale aj ich formálne vplyvy.

Ariane Mnouchkinová zašla až tak ďaleko, že preberá formálne postupy japonského či čínskeho divadla a používa ich vo svojom divadle ako vlastné.

Herci jej súboru podobne ako tí u Petra Brooka prinášajú svoje etnické vpečatenie, ale aj novú inšpiráciu. Ak mnohokrát narazia na puristov francúzskej kultúry (keďže ich javisková reč znie priveľmi odlišne a chýbajú jej všetky prednosti francúzskej dokonalej deklamácie), je to len preto, že divadelníci vo Francúzsku v tradičnom chápaní divadla nachádzajú aj uspokojenie vysokých estetických požiadaviek na umenie. Prekročením bariéry a odstránením hraníc však zostáva napokon všeobecné prijatie inscenácií, ktorých emočná aj estetická hodnota prerastá cez hranicu formálnej dokonalosti javiskovej reči. Treba priznať, že tzv. „prznenie“ jazyka, javiskovej reči, nevplýva najpozitívnejšie na diváka, ale je len nevyhnutnou daňou tolerancie. Tolerancie k emocionalite, ktorú predostiera originalita divadelnosti.

Eugenio Barba dodnes rozvíja niektoré prvotné impulzy, ktoré dostal ešte v Chudobnom divadle, čo mu otváralo vŕhad do priestorov toho povestného

„hľadania“. On sám sa napokon vydal cestou zbierania, hromadenia a triedenia. Jeho zbierky starožitností kultúrnych podnetov v tom dobrom slova zmysle obohatili jazyk divadla nenapodobiteľne.

Robert Wilson

O čo odlišnejšie sa stavia Američan Robert Wilson k impulzom neverbality, ako ich nachádza v zdívaďeľňovaní všednosti, o to výraznejšie pôsobí to, čo divákovi predkladá. V *Pohlade bluchého* (1970) objavil to, čo sme nevnímali ako určujúce, totiž, že vnímanie diváka je spolutvorbou, divák sám si vyberá, on rozhoduje a on utvára. Tvorcovia mu núkajú svoje menu. R. Wilson vie, že bod na javisku a spomalený pohyb nútia diváka k odlišnému vnímaniu. Spomaľujú jeho netrpezlivosť srdca a nútia ho vychutnať to, čo pred ním vzniká, akoby to on sám svojou vlastnou imagináciou vytváral.

Anne Bogartová

Dnes americká režisérka Anne Bogartová zoči-voči tradícii tvrdí, že nerovnováha určuje pôsobivosť divadla a postavy.

Odlišnosť a inakosť je synonymom dnešnej tvorivosti. Originalita sa spája nielen s neustálym úsilím o sebvýjadrenie, ale aj s úsilím o autenticitu osobnosti, ktorá prezentuje svoje vnútorné duchovné bohatstvo zdieľaním, zážitkovosťou, spolutvorbou s divákom. Hranice dosiaľ tvorila uzatá potreba rovnováhy, štýlu a jednoty, akejsi celistvosti. Ale ich rozbitím a prekračovaním sme sa ocitli v priestore nedefinovateľnej všehochuti. Mnohí z divadelníkov (povedzme v tradičnom termíne, konzervatívnejší či tradičnejší v predstave o divadle) sa voči tomuto rozbúraníu akýchkoľvek hraníc vehementne a búrlivo búria. Kritizujú nejestvujúci štýl, jednotu, celistvosť.

A. Bogartová so svojimi princípmi viewpoints a nerovnováhy, vyvolávajúcej to správne provokujúce napätie, a teda plodné napätie, siaha do časopriestorov označujúcich základné princípy pohybu. Vyjadrujú to, čo sa na javisku deje. A vytvárajú tak špecifický komunikačný kanál.

Tým novým kanálom je pochopenie akcie, gesta a pohybu ako spínačov predstavivosti. Aj pre ňu je akcia prvoradá. Napája sa na zdroje (source work) intelektuálne aj emocionálne. Chce odblokovať herca a na to jej dobre poslúži improvizácia. Správna improvizácia nepozná nijaké hranice, ani hranice nemožného. Práve v tomto bode vzniká rovnoprávnosť rozličných zorných uhlov, hľadísk či viewpoints, ak chcete.

Búraním hraníc nie je len vstup akcie do duše divadla, ale predovšetkým udomácnenie neverbality a tanca v priamom príbuzenstve s dramatismom činohry.

Rovnako u Wilsona ako u Bogartovej či Marthalera sa hudobnosť a múzickosť akcie stáva epicentrom nového jazyka napojeného na „pramene divadelnosti“ a rôznorodosť zorných uhlov.

Prekročenie hraníc neznamená len vojsť do odlišného teritória, tak ako zbúranie hraníc neznamená len rozšírenie priestoru. Je to aj nový čas nového priestoru, nové vnímanie tohto priestoru a času, nová emocionalita v nových kontextoch.

A o to napokon ide. Zrušiť hranice, zbúrať bariéry a nastoliť bezhraničie novej vnímavosti. Nové telo slova a nové slovo tela, nové slovo gesta a nové gesto slova. Pohybové partitúry choreografie akcie a tanca navrhované na partitúry slov, na ich melódiu a zvuk, ktorý je hudbou. To všetko v bezhraničí divákovskej vnímavosti a hereckej improvizácie uvoľnenej do časopriestoru dneška v celej šírke úzkostného a krutého, ale aj oduševneného a precitliveného sveta dnešného súčasníka, účastníka znepokojeného chaosu.

(2003)

Slovensko-nemecky výsostne divadelne

Nie je každodennou ani pričastou udalosťou, že sa stretnú divadelníci z dvoch krajín, aby prežili spoločný týždeň v ústretovej atmosfére pri výmene svojich prístupov a postojov k divadelnému umeniu.

Nedávno sa takéto podujatie konalo. Išlo o bilaterálny Slovensko-nemecký divadelný festival v Kolíne nad Rýnom. Festival tohto typu sa koná každoročne v Kolíne v priestoroch Studiobühne, kde ho zastrešuje riaditeľ festivalu a člen výboru IUTA (Medzinárodnej asociácie divadelných univerzít) Georg Franke.

Myšlienka usporiadať bilaterálne divadelné festivaly vznikla pred osemnástimi rokmi. Prvýkrát sa festival konal v spolupráci nemeckých a poľských divadelníkov v roku 1987. Slovenskí divadelníci sa tu ocitli až na 17. ročníku, po poľských, belgických, švajčiarskych, nemeckých (NDR), francúzskych, rakúskych, maďarských, britských, holandských, českých, dánskych, izraelských, talianskych, nórskych, gréckych a írskych súboroch.

Rok 2003 bol teda pre slovenských divadelníkov rokom priazne. Riaditeľ festivalu G. Franke a jeho dramaturg a organizačný spolupracovník Dietmar Kobboldt (Kobby) si vybrali z množstva slovenských produkcií päť, ktoré považovali za profilové pre obraz o súčasnom modernom slovenskom mladom divadle.

Studiobühne je divadelnou scénou, ktorá pôvodne v Kolíne nad Rýnom vznikla ako univerzitné divadlo popri Kolínskej univerzite. Je najväčšou univerzitou v Nemecku (má 60 tisíc študentov) a vyučuje sa na nej aj divadlo, samozrejme aj odbor divadelné umenie, v oddelení, ktoré obsiahne rovnako herectvo, ako dramaturgiu či teatrológiu. Zájemcovia o herectvo a réžiu sa každoročne realizujú práve na scéne Studiobühne v nových divadelných produkciách.

V tomto roku, ako je už tradíciou, sa v marci predstavilo päť nemeckých divadelných skupín a päť skupín zo Slovenska.

Medzi vyvolených patrilo Združenie pre súčasnú operu (pod vedením Luba Burgra) z Bratislavy s predstavením *Okná, brehy, pozostalosti*, ktoré slovensko-nemecký festival aj otváralo. Spolu s nemeckou inscenáciou *Slúžky – Girlsnightout*, teda kompilácia J. Geneta a G. Danckwarta to boli dve predstavenia, ktoré udali festivalu úvodný akord. Slováci svojím príslovečným posunom do krajiny parodizovanej fantázie a grotesky súčasnosti. Nemci zas estetizovanou soap operou kríženou existenciálnou socioironickou hrou na pravdu.

Mierne telenovelová paródia nás vovedie do prípravy trojice priateľiek na spoločenskú párty, na ktorú nikdy neodídu, zato si zaspievajú zopár sladkobôlnych šlágrův a zahrajú sa na milostpani a Solange s Claire. Absolventky Kolínskej univerzity nás voviedli do mondénno-banálnej skutočnosti s dobrým humorom a výborne zvládnutým dialógom.

2

Slovenská inscenácia patrila do celkom odlišného žánra, ktorý bratislavské publikum dobre pozná z prostredia Divadla Stoka. Vo fragmentárnych zábleskoch sa predstavia podivuhodné bytosti predstáv a reality v posunoch, ktoré slovenské publikum vníma v najminucióznejších detailoch ako príležitosť zasiahnuť do skutočnosti v takom ožiareni, ktorému porozumelo aj nemecké, hoci treba pripomenúť, mimoriadne vnímavé publikum.

Jazykom *sui generis*, ktorým toto alternatívne divadlo hovorí, si už so slovenským publikom vytvorilo blízke príbuzenstvo. Slovenské publikum mu rozumie a jeho jazyk je rečou, ktorá patrí rovnako študentom, ako aj strednej generácii.

Nielen vo vnímaní inscenácií, ale aj pri predstavovaní slovenských súborův sa odlišnosti nemeckých a slovenských divadelníkov postupne stierali.

Skúmanie divadla a jeho možnosti v tvorivosti experimentálnych skupín je zacielené na originalitu a sebvýjadrenie a nemá nijaké uzatuté úsilie o komerčnosť či konzumnosť ani v náznakoch. Je to ešte stále romantický boj o prežitie divadelnosti, ktorú napokon dokazoval aj celý festival.

Walserova hra *Der Abstecher* (Odbočka), ktorú uviedlo divadlo zo Singenu, ponúkla modelovú situáciu, jej kontúry už dobre poznáme zo šesťdesiatych rokov. Ani inscenátori sa nevyznašli v riešení situácií, ktoré opisnosťou pripomenuli banálnu každodennosť, že im dokonca unikol akýkoľvek zmysel pre humor.

O každej z inscenácií sa viedli debatné stretnutia. Už v úvode sa divadlá predstavili a voviedli účastníkov do reality svojho fungovania. Napokon sme sa zhodli na tom, že podobne v Nemecku ako na Slovensku je nevyhnutná dávka šťastia na to, aby divadlo prežilo. Bez štátnych dotácií má takéto šťastie predovšetkým súbor, ktorý má priestory, kde môže divadlo prevádzkovať. Z tých, ktoré sa Slovensko-nemeckého festivalu zúčastnili, to bol jediný súbor existujúci v klubových podmienkach kolínskeho Artheatru. Skupina predviedla svoju interpretáciu *Mŕtvej matky* od Davida Greenspana.

Päťica mladých hercov si vyberá predlohu podľa vlastného zmyslu pre humor a témy, ktorá ich musí osloviť. Greenspan takúto tému mal. Je to jedna z tých, ktorá znepokojuje rovnako Nemcov ako Slovákov: priznanie gayu k svojej orientácii v rodine. Neustála prezliekacia show, predstieranie, maskovanie skutočnej identity za identitu matky, premieňanie svojho vlastného ja na ja voči matke a ja voči otcovi, a napokon ja voči sebe a okoliu. Ale herci Artheatru to robia ako tragifrašku s grotesknou tvárnosťou. Vysmieňajú a pohrávajú sa s identitami aj s mienkami.

Takto interpretovaná predloha plná humoru a nadhľadu nad témou zaujme publikum bez ohľadu na pôvod a krajinu, odkiaľ prichádza.

Aj slovenské predstavenia oslovili nemecké publikum, vrátane toho, čo sa dnes už nazýva „naturalizovaným“ nemeckým obecnstvom, teda Slovákov žijúcich dlhší čas v Nemecku, ktorí boli súčasťou tohto festivalu a pridávali na jeho vážnosti.

Z predstavených produkcií, počínajúc inscenáciou *Okná, brehy, pozostalosti*, ocenili svojou pozornosťou predovšetkým Štrbákov zmysel pre metaforu a invenciu imaginatívnosti v inscenácii *Pokazený čas*, ale aj fyzické zručnosti Actores v predstavení *Šuflikári*. Všimli si, podobne ako nemeckí divadelníci, že práve im chýbalo koncepčnejšie režijné aj dramaturgické zázemie, ale nezabudli si všimnúť hereckú prípravu a dôkladnosť v pohybovo-gestickej virtuozite.

Sťažené vnímanie v spomalenom pohybe minimalizmu Balleka a Kubrana v inscenácii martinského divadla *Atómy Boha*, ktoré sa pred pár rokmi objavilo aj na slovenských festivaloch, kde vzbudilo pozornosť nielen novosťou interpretácie slovenskej modernistickej prózy, ale aj novosťou interpretačného tvaru.

Nemeckí divadelníci, ktorých pozornosti neušlo predovšetkým hľadanie

estetických hodnôt, úsilie o tvar a formu, však veľmi presne pomenovali aj priestupky v rytme a celkovej choreografickej skladbe celkov. To, čo neraz nevieme alebo nechceme celkom presne pomenovať na domácej pôde, to sa v kontexte komparácií s inou divadelnou skúsenosťou aj ambíciou objavilo neraz ako pokus a omyl v hľadaní tvaru.

Päť slovenských divadelných súborov však v porovnaní s nemeckými dokázalo obhájiť životaschopnosť hľadačstva modernej slovenskej súčasnej divadelnej generácie.

Inscenácia hry *Paraziti* dobre známeho nemeckého dramatika Maria von Mayenburga, pripravená študentmi VŠMU, vzbudila nielen záujem publika, ale aj zaslúženú polemickú pozornosť nemeckých divadelníkov. Slovenská interpretácia stavila na podčiarknutí odcudzenia a mrazivého odstupu, ktorý akoby násobil chýbajúce emócie v mrazivom nedorozumení, aj scénograficky bolo biele iglu znakom tohto ochladnutia ad absurdum zmrazených ľudských vzťahov.

Nemecké inscenácie sa predstavili v rozkmité od estetického experimentu až po študentskú reciesiu v predstaveniach divadiel z Kasselu a Drážďan.

Inscenácia *Oldism – born to be alt* a inscenácia známej Büchnerovej hry *Leonce a Lena* len predviedli, ako možno v hravosti a provokatívnej divadelnosti zostať len na pôde apelatívnosti provokácie. Nič viac a nič menej než hravá provokatívnosť v mnohom bazírujúca na slovných hrách, dôslednom Sprachetheater, ozvlášťňovanom každodennosťou.

Stretnutia slovenských a nemeckých divadelníkov mali dôvetky nielen na debatných popoludniach, ale aj na workshopoch, ktoré viedli rovnako Nemci ako Slováci. Lubo Burgr a Ján Štrbák sa tu predstavili nielen ako režiséri, ale aj ako aktívni a *flexibilní* tvorcovia a spolutvorcovia. Šírenie slovenskej divadelnej kultúry má svoje ovocie. Pozvanie pre Ľuba Burgra a jeho predstavenie *Okná, brehy, pozostalosti* na festival do Postupimu nasleduje.

Ukutočňuje sa vždy v júni a tento rok to bude aj so slovenskou účasťou. Napokon festivaly majú aj svoje pokračovania...

(2003)

S Enquistom na dno duše a hlbšie...

(K inscenácii P. O. Enquist: *V hodine rysa*, Aréna, 2003)

Per Olov Enquist, švédsky románopisec, dramatik a scenárista, je typický severan. V zhode so svojimi predchodcami, veľkými dramatikmi Ibsenom či Strindbergom, aj on píše predovšetkým o ťaživých problémoch ľudskej duše, píše príbehy, ktoré chcú vypovedať o tom, čo človek zatajil a tají aj sám pred sebou, a čo napriek tomu formuje jeho život a prediera sa na svetlo. Prihlásil sa k slovu v šesťdesiatych rokoch 20. stor. a odvtedy jeho dielo nadobudlo nezvyčajný rozsah. Jeho prvým dielom bol román *Krištáľové oko* z roku 1961, ale presadil sa v roku 1964 románom *Magnetizérova piata zima* voľne inšpirovaným Franzom Antonom Mesmerom. V ňom sa zamýšľa nad pravdou a lžou, rozumom a vierou. Už tu uplatnil svoju špecifickú metódu pseudodokumentárnosti, ktorú potom používa v mnohých svojich dielach vrátane drám.

Tajomstvá našich duší, tajené prehrešky, zúfalstvo, bolesť, to všetko ukryté v zabúdaní a temných zákutiach intimity, kam nechceme nikoho len tak vpustiť.

Toto všetko je jeho témou na písanie.

Začal príbehmi o slávnych a pokračuje v nich. Napísal hru o slávnej švédskej herečke Johanne Luise Heibergovej, o jej manželovi Johanovi Ludvigovi Heibergovi, spisovateľovi, autorovi vaudevillov, aj o čudákovi Christianovi Andersenovi, ale aj o Selme Lagerlöfovej a jej utajenom detstve s otcom alkoholikom, aj príbeh o Strindbergovi, ako aj životopis či scenár o Hamsunovi a ďalšie diela. Hra *V hodine rysa* je jeho vlastným príbehom. Príbehom chlapca, ktorý sa prehreší a spovedá sa zo svojich prehreškov, pre ktoré sám trpí, ale aj o vlastnej bezradnosti, hľadaní lásky a strachu z prázdnoty.

Divadlo Aréna je dnes už stánkom, ktoré pod svojou strechou pestuje divadelnú rôznorodosť – od muzikálov až po dušespytné intímne hry, akou je práve tá, ktorú uvidíte.

Hra vznikla v roku 1991 a je z tých, ktoré predkladajú ako tému ľudské vnútro. Hľadanie lásky, citové odumieranie, túžba po zmysluplnom živote, to sú prvky, ktoré Per Olov Enquist vo svojich hrách spracúva neustále. Prvú napísal v roku 1975, keď mal 41 rokov, odytedy má na svojom konte sedem drám, ale aj ďalšie hry, ktoré napísal v spolupráci s Andersom Ehnmarkom.

Na Slovensku mala veľký úspech jeho hra *Zo života dážďoviek*, ktorú inscenoval Martin Huba v roku 1988 na MS SND, hral v nej postavu Hansa Christiana Andersena a Johannu Heibergovú virtuózne stvárnila Emília Vášáryová. Nedávno mala premiéru Enquistova hra *Obrázkári* v nitrianskom DAB v réžii režisérky Y. Vavrovej. Obe spomínané hry sú z tých, čo spracúvajú mytológiu známych postáv – v hre *Zo života dážďoviek* je to herečka Heibergová a legendárny rozprávkár H. Ch. Andersen, v *Obrázkároch* je to Selma Lagerlöfová.

Ale aj v hre *V hodine ryša* je jeho metódou pseudodokument – spracúva totiž skutočný príbeh, ten je podkladom pre jeho drámu a o to účinnejší je obraz skutočnosti, intímny svet, ktorý nám ponúka, nuž ale posúďte sami...

Zuzana Kronerová v postave farárky pomenovanej autorom Staršia žena, ktorá sa usiluje priblížiť duši chlapca a odkryť jeho tajomstvá jemne a mimoriadne empaticky, sa prihovára nielen vinníkovi, čo svoju ťaživú vinu nesie o to bolestnejšie, o čo je zreteľnejšia hlbinná účasť tejto chápanej ženy. Kronerovej virtuózne herectvo je tu hlbinne ľudské a nenapodobiteľne zrozumiteľné, zúčastnené na osude, o ktorom je reč. Sprítomňuje divákovi svojou postavou archetypálne porozumenie viny. Láskavo materské a hlboko chápané.

(Predslov k televíznemu záznamu inscenácie, 2003)

Kolektívna tvorba stále aktuálna?

Kolektívna tvorba ako trvalý proces je bezpochyby jedným zo stálych tém divadelného umenia.

Tak ju vnímalo celé minulé storočie. Ale je to vôbec ešte problém pre dnešok? To sa spýtali divadelníci z Asociácie divadelných univerzít (IUTA/AITU) a počas niekoľkodňového kolokvia v Kolíne nad Rýnom v Nemecku (24. – 26. apríla 2004) sa zamýšľali nad tým, či je kolektívna tvorba živá alebo mŕtva a aké má podoby.

Na kolokviu sa zúčastnili Američania, Francúzi, Kanadania, ale aj Holanďania, Nemci a Slováci – vďaka príspevku o Divadle Stoka, ktoré v poslednom desaťročí minulého storočia zaznamenalo svojou kolektívnou tvorbou živé dobové svedomie. Ich inscenácie predstavujú výnimočnú éru kolektívneho autorského divadla, zapísali sa do pamäti publika a ešte aj dnes, už z odstupu, rezonujú.

Z aktivít Stoky zaujali predovšetkým témy a tvar inscenovaných diel, ale aj spôsob ich prípravy. Súvislosť s inými obdobnými súbormi v Európe a Amerike je viac než zrozumiteľná. Aj preto sa aktivity Stoky s úplnou samozrejmosťou vradujú do pamäti divadla kolektívnej tvorby ako jedna z možností a podôb, ako vyzeralo v centre Európy aktuálne divadlo ostatného desaťročia. Vďaka kolokviu sa ocitlo v svetovom kontexte aj slovenské divadlo. Našli by sme nemalo podobností. Najväčším rozdielom je však čas, kedy tieto divadlá v rôznych krajinách vznikali a pôsobili naplno.

Šesťdesiate roky etablovali kolektívnu tvorbu v jej čistej podobe: spolupráca autonómneho divadelného diela sa stala pre niektoré divadelné skupiny samozrejmosťou a nevyhnutnosťou. Na mape divadelného diania najvýraznejšie postavenie zaujalo Living Theatre, neskôr aj Open Theatre či aktivity Eugenia Barbu

v jeho Odin Teatret, Augusto Boal, R. Schechner či P. Brook, ale aj J. Grotowski a v širšom kontexte už Copeau, Jouvet či Stanislavskij a Mejerchofd.

Kolokvium otvorilo nové otázky a súvislosti, a tak jeho trojdňové rokovanie musí byť predĺžené o nové kolokvium rozvíjajúce túto tému v budúcnosti. Tentoraz viedol medzinárodné kolokvium Kanadan Jean-Marc Larrue, známy teatroológ a režisér z Quebecu, a Christine Page z Paríža. Realizovali ho v úzkej spolupráci s členmi IUTA/AITU priamo v nadväznosti na festival, ktorý sa konal ako každoročne v kolínskom divadle Studiobühne, kde sa pred rokom uskutočnil Slovensko-nemecký festival s účasťou slovenských divadelníkov počas celého týždňa (Report v časopise *Javisko*, 2003). V tomto roku sa v Kolíne konal Španielsko-nemecký festival. Nadobudol mimoriadnu aktuálnosť pre atentát z 11. marca v Madride, ktorý upozornil na nebezpečenstvo terorizmu a znepokojil aj v umelecké a univerzitné kruhy.

Kolokvium o kreatívnosti kolektívnej tvorby a jej podobách bolo prínosom, upozornilo na podstatné otázky súčasného moderného divadla a jeho podoby. Aj preto možno len uvítať zborník, ktorý z neho vzniká a prinesie nielen aktualizované poznatky, ale aj najnovšiu bibliografiu a charakteristiku tohto typu divadla z rôznych zorných uhlov. Príležitosť prispieť aj slovenskými reáliami je vskutku výnimočná.

Konferencia FIRT/ IFTR

Medzinárodná Konferencia FIRT/IFTR sa konala 22. – 27. mája 2004 v Petrohrade v Rusku z iniciatívy Alexandra Čepurova na tému Režisér vo svetovom divadle.

Vo viacerých pracovných skupinách diskutovali teatroológovia z celého sveta o najrozličnejších parciálnych témach. Jednou z nich boli aj Čechovove hry, jedna z pracovných skupín sa venovala *Višňovému sadu*. Konferencia sa konala v angličtine a ruštine.

Podrobnosti na web stránke: www.firt-iftr.org/firt/site/conferences.jsp.

(2004)

Rovnováha v rovnováhe či Spytovanie harmónie

Festival Divadlo Plzeň 2004

Festival, ó festival, otrava divadlom, ktorej sa na ňom neubránite, je vraj pravdepodobne zdravá...

Viac ako zdanie možno istota viedla výberový team tohtoročného festivalu Divadlo v Plzni k rozhodnutiam, ktoré si divák nenecháva zámerne a cielene ujsť. Nielen preto, že festival je vždy pokusom o úspech. Viac než náhoda tu hrá rolu sústredená pozornosť na otázky, ktoré si bezpochyby možno položí aj divák v hľadisku... A tak sa stalo, že sa ocitli popri sebe inscenácie režisérov, ktorí sú dnes už jasnou výhrou. Takmer všetko či mnohé bolo domácej proveniencie: Dočekal, Morávek, Pitínský, Pokorný, Heřman, Čičvák, ale aj známe neznámo: Dostojevskij, Ibsen, Preissová, Wagner či Schimmelpfennig – sa ocitli vo zvláštnej pozícii protirečivosti.

Vzbudiť záujem

Herec Boris Rösner, označený Z. Hořínkom za „predstaviteľa hrdinských postáv“, v Molièrovom *Lakomcovi* presviedča svojím Harpagonom, že je v správny čas na správnom mieste. Dočekalova kompozícia zosúčasnienia vrhla Rösnera do koncentrovanej hry na komickú schovávačku. A odrazu sa nám „hrdina“ predstavil ako skvelý komik a glosátor súčasnosti, ktorého jedovaté sliny dopadajú nečakane adresne, ale zároveň ako prapodivný bumerang. Už ako Malvolio si zvliekol „hrdinskú kožu“ a stvoril priestor svojho herectva v nových podobách. Tentoraz je uväznený v starom trenčkote ako šetrný hlupák, neznesiteľný držgroš a zarytý frfloš, čo sa predvádza v prikrátkych obdratých nohaviciach a vyčaptaných topánkach. Obluda šetriaca, takpovediac až to kľaje oči, „predovšetkým na seba“, paradox, ale logický. Pretože deti sú úhľadne odeté a zdanlivo nemajú

na čo frflať. A predsa si púšťajú Kleant i Eliška ústa na špacírku... Harpagon v Rösnerovej interpretácii nám ponúkol skvelý portrét a esenciu chorobnej zvrhlej šetrnosti - jeho archetypálny portrét nás nechá uveriť, že by si dal „aj koleno vŕtať“ pre korunu. Ale o tú korunu, a o tie korunky tu ide aj nejde predovšetkým. Predovšetkým ide o neliečiteľnosť choroby. O jej zakuklenosť do zámotku lži a predstierania. O podvođe, lži, pretváрке, intrigách toho Molière vedel toľko, že diváka dostáva nielen poľahky s pomocou herca Rösnera do varu, ale i do priameho šoku. Boris Rösner nám svoju chorobu Lakomosť predstaví ako fatálnu uvzatosť. Peniaze sa premenili na monštrum pohlcujúce všetky vzťahy. Degradujúce skutočnosť na jednoduchú diabolskú rovnicu: držať v hrsti = byť šťastný. A predsa zúfalstvo, ktoré divák s Rösnerom prežíva v úzkosti o peniaze/korist', je zúfalstvom lovca naháňajúceho unikajúcu korisť. Mať sa tu premieňa na úzkosť nemať. A preto je tu prítomná aj bytostná strata identity v mene úporného obliehania hradu Koruna.

Harpagon, ten úbohý zranený Harpagon – ako archetyp zúfalca a stratenca v labyrinte mať, je tak nezvyčajne pôsobivo a presvedčivo portrétovaný hercom Borisom Rösnerom, že už naňho divák viac nezabudne. Votrel sa mu pod kožu ako neznesiteľný škrob Harpagon, ale aj ako herec Rösner virtuóz charakterovej premeny. Je to hviezdna interpretácia. Originálny nezabudnuteľný výtvor herca, ktorý prehovoril cez neprenosnú skúsenosť autentickejšie v role. Bezpochyby sa touto postavou už zapísal do dejín českého herectva.

ND Praha je vraj po prvýkrát vďaka tejto inscenácii ohnivkom v maratónne plzenských divadelných sviatkov. A právom. Režisér Michal Dočekal po *Cyranovi* ponúkol inscenáciu, v ktorej ústredný herecký výkon len potvrdil, že s hercami nielen vie pracovať, ale že ich vie aj vytrhnúť z neľahkej cesty „predurčenosti“.

Nevyspytateľní

Už dlho je Pavel Liška usídlený vo svojom prostáčíkovi. Jednoduchosť zraniteľnosti a zraniteľnosť rojka. To všetko robí z Kniežaťa Myškina (P. Liška, *Kníže Myškin je idiot*) až desivo zosuvnú pôdu neistoty. Ľudský úděl ako pohyblivé piesky dôvery a dôverčivosti, za ktorú sa platí. To má na mysli Morávek? Ak predkladá svoju dynamickú skladačku divadelných situácií ako temnú hru na pravdu,

potom prečo divákovi nekladie zložité otázky, ale nechá ho voľne poletovať a pást sa na zjednodušenie, akým je napokon aj dobre známe oslovovanie režiséra herečkou... Použil odcudzovacie triky vystúpenia z postavy a hnetenia situácie zo živej drene skutočnosti. V prípade, keď herečka priamo do mikrofónu žiada o pozornosť, pôsobia ako výkričníky vynaté pred zátvorku. Aj keď si nespokojne a nedocenené zanádáva, nemá divák neblahý pocit nepatričnosti. Zrazu sa mu otvorí dverka kamsi mimo, a predsa priamo do epicentra. Nie však príbehu, ale jeho príčiny.

Režisér Vladimír Morávek virtuózne ovláda vnútorný tep inscenácie. Jej rytmus sa v mihotaní premierna na nehybnosť a pohyb situácií v tej istej chvíli. Jeho rytmizované skupinové portréty, dynamizovanie vzťahov a situácií, členenie priestoru, to všetko v priamej nadväznosti na hviezdne roky Divadla na provázku. Zasiahol diváka, presvedčil ho, predstavil súbor Divadla Husa na provázku ako herecký team, ktorý si stále dobre rozumie v rôznorodosti skupinových portrétov, z ktorých sa postupne vylupujú jadrá individualít.

A predsa, aj keď už je nespochybniteľné, že V. Morávek je jednou z najväčších osobností českého divadla posledného desaťročia a že pevne drží v rukách rytmus inscenácií a ich obraznosť plnú akcií a reakcií, predsa nám v tomto Dostojevského súboji dobra a zla, nazvanom pôvodne *Idiot*, čosi jemne chýba. Veľkolepý projekt tetralógie inscenácií stvorených z románov Fiodora Dostojevského dosiaľ predstavil *Zločin a trest*, *Idiota a Besov*. Tou poslednou majú byť *Bratia Karamazovci*. Každú z častí príznačne transponuje už názvom: *Raskolnikov – jeho zločin a jeho trest*, *Knieža Myškin je idiot*, *Stavrogin je diabol* a *Karamazovci reloaded*.

Autorom dramatisácie *Knieža Myškin je idiot* je Josef Kovalčuk. Čo nám chýba? Možno očakávanie toho veľkolepého zápasu dobra a zla a v tom vzývaní krásy (čo spasí svet...), je tu priveľa hereckej bezmocnosti v akomsi cielenom šate. Akoby sa všetci len hrali a zahrávali, nejde o život, všetko je len osudová hra hraná na hrane. Azda v tom je aj ozvena jej obludnosti. A hoci Myškin vo svojej bezbrehej prostote neunikne fatálnym ranám osudu a divák to od začiatku tuší a vie, je predsa zasiahnutý. A v tom je Morávek neopakovateľný. Drží celok príbehu, dušu akcie aj jej prapodivné podoby v pevnej harmónii, ktorá sa len zahráva s divákovým pocitom, že ide len o hru, pretože napokon ide až priveľmi vážne „o všetko“.

Na ceste

Ponechal Noru režisér Jan Antonín Pitínský v chladnej opustenosti špinavej stanice náhodou, alebo zámerne? V tónoch francúzskeho šansónu (Capri, c'est fini, teda Na Capri sa to už skončilo!), inak značne obohratého šlágra, len nedávno sme ho počuli aj v biografickom filme o Durasovej (Taká láska), ponúkol čosi nostalgie, ale aj banality. V úvode sa Nora s imidžom Audrey Hepburnovej predstaví najskôr aj s Torvaldom ako mladá dobrodružka putujúca s milencom po Taliansku na motorke. Zaľúbenci sa len pohrávajú so životom. Až keď ich dostihne realita, začne ten skutočný súboj špiny a čistoty. Nora v podaní Dany Růžičkovej a Torvald Václava Neužila sú mladý, ale trochu unavený pár. Únava vzrastá možno o to nástojčivejšie, o čo vecnejšie sa vyvrhuje z opúzdrenia tajomné zlo, o čo jasnejšie sa hlási nehostinnosť zabudnutej stanice svojou ošarpanosťou, špinou a chladom. Z trocha poblúznených a pobláznených milencov sa stáva párik ustaraných manželov. Aj keď sa zdanlivo Ibsenov koncept vyčerpал, ak ho vnímame len z pozície témy emancipácie, viazne v jeho príbehu ešte dosť oslovení súčasnosti. Ale emancipácia ženy predsa nie je jediná téma, ktorá znepokojila autora, a našťastie ani jediná téma, ktorá znepokojuje režiséra. Záhada plazivej polopravdy a lži, ktorá dokáže zasiahnuť svojim uhrýznutím tak, že spôsobí lavínu krutých a perfdných manipulácií, to je téma inscenácie tak, ako ju predostrel Pitínský na nehostinnej opustenej stanici, kde sa osud Nory javil ako osud ženy zmietajúcej sa vo vlastnej nerozhodnosti. Mladí herci z Divadla v 7 a pol z Brna nás presvedčili, že sa orientujú nielen v záhadách priestoru, ale aj príbehu.

Siahanie na nemožné

Kam sa podela bojovníčka roba? Kedy nastal ten bod obratu, keď sa jej osud zmenil na úbohú triedu? Akú odpoveď prichystal režisér Jiří Pokorný, keď umiestnil zničujúci príbeh *Gazdinej roby* na dedinskú diskotéku, k zabudnutému bazénu?

Klasickej drámy Gabriely Preissovej patrí už tradične k základným kameňom českej realistickej drámy. Ale jej sila je práve vo výbušnosti emócií, a o túto horľavú zmes Pokornému išlo, keď do ústrednej postavy v Divadle na zábradlí obsadil Kristínu Maděričovú.

V úvode inscenácie ako diskotékového DJ sme mali možnosť vidieť aj slovenského herca Richarda Stankeho, ale potom už jednoznačne strháva pozornosť na seba Maděričová ako Eva – gazdiná roba. V interpretácii herečky K. Maderičovej je to blúdiaca bytosť. Individuum v bludisku, z ktorého niet úniku a narážajúc neustále hlavou o múr sa postupne čoraz viac priblíži k definitívnemu krachu. Presne dávkuje svoju veľkú vzburu voči svetu. A známa téma sa nielen priblížila k súčasnosti cez režijné rámcovanie do dnešného sveta vidieckych zábav, ale ponúkla aj naplno silu svojho vnútorného mementa. A tak sa z českej klasiky stala inscenácia výsostne súčasná.

Veľké pomalé a naliehavé spútavanie

Opera nebýva tou najpútavejšou časťou činoherných festivalov, pokiaľ nemá svoj jasne stanovený zmysel. Mladý český režisér Jiří Heřman je dnes už akousi kultovou postavou mladej generácie. Po *Samsonovi a Dalile* sa spolu so scénografom Pavlom Svobodom zahĺbil do Wagnerovho *Bludného Holandana* tak, aby divák zabudol na všetky operné konvencie. Jeho čisté spomalenie a presné akcie wilsonovsky očisťujú priestor operného diela od všetkých číhajúcich nebezpečenstiev vrátane nudy. Heřman je estét a uvzato sa pohybuje na hrane abstrakcie tak, aby v čistote a presvedčivosti svojich vízií ukázal záhadný svet akcie, znaku a metafory v spojení s repetitívnosťou mnohopočetnej hereckej i speváckej akcie ako zmysluplný zámotok, z ktorého postupne ožívajú motýlie krídla pôsobivého hudobného sveta. Pod jeho vedením sa podarilo v plzenskom Divadle J. K. Tyla predstaviť operu ako na výsosť moderné dielo.

A čo prichádza zvonku

Gogoľov *Revízor* je jednou z večných drám. Režiséri sa pokúšajú stále znovu predstaviť nám Chlestakova ako muža mnohých tvárí. Tentoraz ponúkol svoju verziu ruský režisér Valerij Fokin. Pätnásť rokov pôsobil v Sovremenniku v Moskve, potom postavil na nohy Divadlo M. N. Jermolovovej a v deväťdesiatych rokoch sa stáva riaditeľom Centra Vsevoloda Mejerchoľda. Jeho inscenáciu Kafkovej *Premeny* nazvanú *Izba v hoteli NN* podľa Gogoľa uviedli na plzenskom festivale Divadlo v roku 1997.

V *Revízorovi*, ktorého inscenuje v Akademickom divadle A. S. Puškina (Alexandrijskom divadle) v Petrohrade, nám ponúkol obraz maniakálneho mužíčka v čiernom, s holou hlavou, na ktorej v úvode sedí vysoký cylinder. Jeho vrtká ohybnosť a neustála dynamika rozpohybuje celé javisko. Najskôr sa vynára ako akýsi nosferatský upír z tmy a záhadne, aby narušil lenivé stojaté vody unavenej provincie. Sledovaný svojim nadrozmerným bodygardom Osipom (taktiež s hrozivo holou lebkou) sa pohybuje v provinčnom meste najskôr ako opatrný votrelec, aby sa čoskoro premenil na nafúkaného bezbreho trúfalca. Fokin sa napojil priamo na mejerchoľdovskú tradíciu multiplikácií, repetitívnych akcií a jasne modifikovaných metafor. Aj preto sa v závere vynorí celé provinčné hniezdo s holými lebkami, aby defilovalo v nekonečnom pochode sveta. Chod udalostí je večný, dnes sa nám história opakuje už v podobe frašky. Aj to je posolstvo Fokinovej inscenácie, v ktorej sa pokúsil z archaicky realistického teamu vylúpnuť akési dynamické jadro či ešte oživenia schopný nerv. Alexej Devotčenko ako Chlestakov je vskutku podmanivým hrdinom dnešných čias. Jeho monštruóznosť nielen ohúri, ale aj zaskočí neblahou politizáciou (podtexty). Je to aktualizácia Chlestakovovej a Osipovej (ktorý tu v podobe Jurija Curila je priamo kontrastne nasadený) pažravosti a domfzavej nenásitnosti, ktorá sa pretvaruje, že vskutku je omnipotentná. Mimoriadne tvárny a flexibilný herec je tou pravou príčinou, prečo sa trocha ťažkopádna inscenácia usídlila v centre pozornosti teatrológov i divákov v Rusku.

Znehybnenie

Sediť v Hamburgu je rovnako zlé ako kdekoľvek v provinčnej diere. O tom na téme *Troch sestier* presvedča diváka Christiane Pohle, režisérka, ktorá v akcii vidí vskutku „dušu hry“.

Tri sestry a ich neželaná švagriná Nataša si vyjasňujú svoj modus vivendi, ale predovšetkým, kam idú a kam chcú či chceli by ísť... Vysnívaná Moskva je pre nich samozrejme Berlínom. A ich očakávania, ktoré sa napokon rozplynú ako fatamorgána, sú čoraz hmatateľnejšie a pravdepodobnejšie je aj ich uskutočnenie, keď si fantáziu roztáčajú aj bujarou a zúfalstvu podobnou zábavou, ktorá im umožňuje aspoň chvíľkovou nádejou spútať neodbytné tušenie, že všetko je inak

a ich životy sú už definitívne určené a obetované. Neustály premenlivý nepokojný pohyb, spev, tanec, znaky a náznaky, vrstviace sa v zdanlivom chaose nezrozumiteľného neporiadku, z ktorého napokon klíči istota neistoty... to všetko tri dámy v čiernom akoby náročky predkladajú triezvej Nataši, ktorá si čoraz viac želá aj ich definitívne vytriezvenie. Len Andrej – ten symbol mužskej omnipotence môže vymaniť sestry z tohto bludiska, ale ten sa nikdy neobjaví. Jestvuje vôbec? Christiane Pohle vedie svoje herečky detailne, precízne a naplno v dynamizme nielen telesnom, ale aj duchovnom, a tak sa z čechovovskej trampolíny postupne vylúpne existenciálna situácia, ktorá je tragicky a definitívne neriešiteľná. Ch. Pohle je bezpochyby jednou z najzaujímavejších nemeckých súčasných režisérk. Jej majstrovstvo spočíva nielen v bohatej imaginatívniosti jej diela, ale aj vo virtuozite, s akou vedie svoje herečky a otvára pre ne priestor, kde môžu svoju hereckú všestrannosť naplno odkryť. A tým bonusom navyše je jemná paródia a ironický dôvtip, s akým postavy nenápadne komentujú svoju vlastnú neschopnosť zvrátiť osud vo svoj prospech.

Inscenácia patrila k tomu najlepšiemu, čo festival Divadlo ponúkol.

Nesplnené očakávanie

Inscenácia netrpezlivo očakávaného *Othella* režiséra Eimuntasa Nekrošiusa (v hlavnej úlohe Vladas Bagdonas a ako Jago Rolandas Kazlas), žiaľ, napokon na festival nemohla prísť pre zranenie predstaviteľky Desdemony. Nahradila ju inscenácia *Jar* v podaní toho istého súboru, Divadelného štúdia Meno Fortas. Podkladom pre E. Nekrošiusa bola epická poéma z 18. storočia od K. Donelaitisa. Veľká oslava jarného slnovratu je tu pretransformovaná cez bujaré akcie do radosti zo života a slávnosti Slnka.

Mladí herci sa nám predstavili ako radostne šantiace deti, ktoré vyšli do slnečného dňa po dlhej a beznádejnej nekonečnej zime, čo sa podobala smrti. Ich neobmedzená radosť vytryskla ako nezadržateľná riava hyperaktivity, ktorú nemožno skrotiť. Napriek režijným nápadom a dynamie akcií však nepresvedčil Nekrošius o tom, že práve táto inscenácia je tou pravou voľbou pre festival Divadlo.

Po *Hamletovi* a *Macbethovi* zavíšil Nekrošius svoju shakespeareovskú trilógiu *Othellom*. O to viac na festivale táto inscenácia chýbala, ak sme predchádzajúce práve v Plzni mali možnosť vidieť v ostatných rokoch.

Siahanie k známym prameňom

Divadlo Pieseň kozla založili vo Vroclave Anna Zubrzycka a Gregorz Bral (1997). Na podhubí Grotowského vyznaní a prístupov pod strechou Centra Jerzyho Grotowského pre výskum divadelnej kultúry vzniká inscenácia inšpirovaná eposom Gilgameš. Tento súbor je medzinárodný a združuje rovnako Poliakov ako Britov, Francúzov, Švédov a Nórov. Od roku 2002 pracuje v kláštore z 13. storočia. Pri svojej práci čerpajú z európskych aj mimoeurópskych tradícií a usilujú sa o oživenie dedičstva našej kultúry.

Inszenácia *Kroniky – Lamentácie* sú výsledkom dvojročného štúdia hudby na hranici života a smrti, vyjadrenej nárekom nad mŕtvymi. Tieto polyfonické spevy sú vyjadrené aj pohybom a tancom a poskytujú hlboký zážitok prieniku do duchovného sveta, ktorý kedysi inšpiroval zrod gréckej tragédie. Polyfonické spevy prepojené na gesto spôsobujú priam fascinujúci a miestami až zraňujúci zážitok z náhleho vstupu do utajeného a tajomného sveta, ktorým vibruje duša. Mimoriadne vzácny pohľad na dedičov a pokračovateľov na ceste skúmaní, ktorú otvoril J. Grotowski a v ktorej poľskí divadelníci neustále pokračujú.

Mnohorakosť divadelnej zábavy a vážnosti

Maďarský súbor, ktorý vedie Béla Pintér, ponúkol tentoraz osobité motívy ľudových balád spracované ako rozprávanie s prvkami spevu a ľudovej hudby. Autentický folklór sa tu prelína s ironickým a parodickým rozhovorom, surreálne prvky sa krížia s naivistickou groteskou, aby ozvláštnený humor udržiaval neustále diváka na hrane smiechu a vážnosti. Najlepšia inscenácia roka v Maďarsku zapadá do prúdu obcerstvovanej tradície folklóru, ktorá je už silnou líniou súčasného maďarského divadla.

Kzábavnosti prispeli aj bratia Formanovci svojím predstavením *Nachové plachty*, k vážnosti zas Koffi Kwahulé svojou hrou *Nestyda* v réžii Evy Salzmanovej a Miloša Horanského v podaní študentov DAMU, ale aj Buchty a loutky predstavením *Rocky* či Compagni Cahin-Caha *Grimmovcami* alebo Divadlo Alfa Olivětínovým *Kocúrkoivo sebe*, ktorým magický svet divadla preniesli do kocúrkovskej feérie. Ale aj množstvo pouličných predstavení či butó v podaní Ryuza

Fukuharu v *Ostrí chaosu* a iné... Festival je dnes už úspešne napojený na inšpirácie avignonské či edinburské, čo ho vedú k postupnému šíreniu divadla do viacerozmernosti všehočutí.

Predstava a realita

Bratislavská inscenácia mladého režiséra, dnes umeleckého šéfa pražského divadla Činoherní klub Martina Čičváka *Arabská noc* vniesla do záverečnej festivalovej bodky prvky prekvapenia.

Schimmelpfennigova predloha, ktorú estétsky učesal mladý tvorca v spolupráci so svojim dramaturgom Martinom Kubranom, predstavila hercov, čo sa na pôde plzenského divadla tak často neocitajú. Zuzana Fialová a Diana Mórová v ústredných ženských postavách pôsobia trochu ako na módnom móle. A hoci autor ponúka svet tisíc a jednej noci miesený tvrdou realitou tureckej menšiny v Nemecku, všetko je skôr anekdotickým rozprávaním než siahnutím pod povrch zdanlivej stereotypno-otupenej všednosti. Ani režisérovi nešlo o viac než o predstavu sna a skutočnosti, ktoré skôr rozlievajú blen a nudu než bolesť a strasť. Trochu ľahkovážne sa tvorcovia pohrali aj s divákovou trpezlivosťou, keď mu banalitu a jej zastretú tvár ukázali viac-menej ako gýč. Inscenácia získala na Slovensku všemožné ocenenia, Dosky za réžiu, scénografiu a dokonca aj za najlepšiu inscenáciu roka. Ale na festivale Divadlo divadelníkov ani publikum o svojich mimoriadnych kvalitách nepresvedčila.

Festival Divadlo v Plzni sa v roku 2004 stal ukázkovo vyrovnaným. Divák aj divadelník si mohli skutočne nájsť nemálo príležitostí na to, aby slávnosť divadelnosti vychutnali.

(2004)

V Prahe tlieskajú Zuzane Kronerovej ako Shirley Valentine

Pre herečku Zuzanu Kronerovú sa divadelná sezóna začala v Prahe v Café Teater Černá labuť na ôsmom poschodí s pohľadom na večernú Prahu a jej magickú panorámu. Tam mala v pondelok 13. septembra 2004 premiéru v jej interpretácii predloha W. Russella *Shirley Valentine*. Alebo skôr pre ňu vôbec neskončila tá minulé sezóna, pretože celé leto skúšala so svojím uctievaným režisérom Ivanom Baladom (nedávno hrala v jeho pozoruhodnej inscenácii *V hodine ryša* v bratislavskej Aréne) neľahkú predlohu – monodrámu.

One-man show nie je pričastým úkazom na našich scénach, ba zriedkavým, ale o to lákavejším (pripomeňme si aspoň tie najpozoruhodnejšie: Hubovho Kontrabasistu alebo Labudovho Lazara z *Lazariády* v Štúdiu S za onoho času osemdesiatych rokov). V spolupráci s Divadlom Astorka a Černou labutí pripravila producentka Iva Benačková titul, ktorý akoby bol predurčený pre Zuzanu Kronerovú. Pre jej zmysel pre dvojdomosť smiechu a plaču, sarkazmu, irónie, humoru, ale aj utajených slz a ešte utajenejších temných tónov.

Anglický dramatik a scenárista Willy Russell (1947), autor svetoznámych *Pokrvných bratov*, muzikálu, ktorý sa v réžii Jozefa Bednárika úspešne hral ešte nedávno v hviezdnom obsadení aj na Novej scéne v Bratislave, má za sebou už množstvo úspešných hier a scenárov.

Monodráma *Shirley Valentine* je však jednou z jeho najúspešnejších. Je to hra z konca 80. rokov (premiéra 1986 v Russellovom rodnom Liverpoole). Vzápätí sa úspešne hrala na mnohých európskych scénach aj v Amerike. Ale jej filmová verzia slávila najprenikavejší úspech. Anglický film s divadelnou herečkou Pauline Collinsonovou, ktorá stvárnila aj javiskovú podobu, bol dokonca nominovaný na Oscara (v roku 1989) a herečka získala niekoľko prestížnych divadelných cien za najlepšiu ženskú hereckú postavu.

Monológ Shirley, ktorého podoba nie je, ako sa vyslovuje jeden zo známych režisierov o monodrámach, našťastie „len neustálym sťažovaním sa“, mimoriadne zaujal pražské publikum. Práve v interpretácii Zuzany Kronerovej je o to púta-vejší. Jej premenlivosť a prekvapivé zmeny vyznenia či tónu hry, ale aj pesničkové vsuvky z pera Jakuba Nvotu (text) a Michala Ničíka (hudba), to všetko v netradičnom priestore kaviarne tvorí z inscenácie nezabudnuteľný zážitok.

Autor Willy Russell vyšľachtil v tejto monodráme novú podobu monologickej výpovede. Necháva svoju Shirley Valentine hovoriť najskôr so stenou a potom s morskou skalou. Kto je Shirley? Zrelá žena zúfajúca si v prázdnom hniezde? Alebo veselá osamelá bežkyňa, ktorej pulzujúca komika si získava diváka pozorujúceho, ako jej rastú krídla a ako sa odpútava od svojho osudu starnúcej manželky, domácej panej a matky? Jej prelet nad premrhaným životom nie je len „umret“ (umeleckou retrospektívou života, ako to nazval Július Satinský). Je návratom k nej samej a jej utajeným skutočnostiam, jej intímnyim snom a spomienkam. Pravdou do očí nechce len šokovať, ale aj provokovať a zároveň vyplaziť jazyk stagnácii, a tým sa napokon pohnúť z miesta. A tak sa odoberie do krajiny „za stenou“, ktorej sa spočiatku obáva a dokonca aj bojí. Ale potrebuje konečne vykročiť, aby našla samu seba. Vydáva sa teda do sveta a zároveň na otvorenú plavbu k svojmu skutočnému Ja. Objavuje nielen chuť olív a vína, ale aj novú chuť do života.

Zuzana Kronerová majstrovsky stvárňuje starnúcu ženu ako individualitu, ktorú objavuje ona sama pre seba a pre diváka. Jej náhle strihy situácií a nálad dynamizujú príbeh pod jemným vedením režiséra I. Baladu, ktorý vie hľadať aj nachádzať pointy nielen v rozprávaní a situáciách, nielen v divadelnom vizualizovaní, ale predovšetkým vo vnútorných svetoch, v tom, o čom postava Shirley v podaní Kronerovej hovorí, kričí a mlčí.

Divadlo Černá labuť je jedným z mnohých malých pražských divadielok, ale jedným z mála, kde sa prezentujú predovšetkým monodrámy. Okrem Zuzany Kronerovej tu hrá Zuzana Bydžovská Cocteauov *Ludský blas* a Ester Kočíčková *Vyučovanie Dony Margaridy*.

Na *Shirley Valentine* sa môžeme tešiť aj v Bratislave, Z. Kronerová ju v budúcich mesiacoch zahrá v Divadle Astorka a v Štúdiu L+ S.

(2004)

Vladimír Štefko – osobnosť spätá s divadelnou tradíciou aj súčasnosťou

Zaoberať sa kritikou a teatrologiou, presnejšie kritickou a historickou reflexiou divadla je neraz veľmi rizikové a nebezpečné, ale predovšetkým nevďačné. Vladimír Štefko sa tejto nevďačnej úlohe venuje s uvzatosťou vskutku obdivuhodnou. Nie náhodou si vybral ako tému pre svoju inauguračnú prednášku šesťdesiate roky. Práve v nich vstupuje naplno a definitívne do zradných vôd divadelnej kritiky. Zrejme aj preto toto desaťročie pomenoval „fenomén slovenského divadelníctva“. Pojem fenomén nie je náhodný, celé desaťročie šesťdesiatych rokov nám pod prizmou nezvyčajnosti, mimoriadnosti a originality pripomína akési znovuzrodenie slobodnej či oslobodenej tvorivosti.

Spočiatku pestuje kritiku ako novinár (absolvent žurnalistiky na FF UK v Bratislave). Nielen ako novinár, ale aj ako znalec divadla. Prenikol doň cez martinské divadlo, kde intenzívne nasával a zároveň aj spoluvytváral atmosféru slávneho obdobia jeho úspechov, keď sa zrodila tradícia martinského divadelného obrazoborectva. Reflektovanie divadelného diela, ale predovšetkým jeho kritické hodnotenie patrí k povolaniam z najťažších. Práve na tejto rizikovej pôde – medzi rodinne žiživým Martinom a individualisticky veľko-malomestskou Bratislavou, ale aj medzi tradíciou a ochotníckymi či amatérskymi počiatkami a profesionálne nezrelo-zrelosťou – sa ocitol V. Štefko.

Jeho kniha *Svedectvá o divadle* zostáva svedectvom jeho úsilia, ale predovšetkým správou o stave únie divadla. Tak ako ju videl zo svojho kritického pohľadu v priebehu niekoľkých desaťročí, predovšetkým pod prizmou režijných koncepcií jednotlivých režisérov. V. Štefko sa neustále pohybuje na pohyblivých pieskoch ochotnícko-profesionálneho dvojtvára slovenského divadla. Akoby neustále zostával na pôde amatérov, tých z duše milujúcich divadlo, a zároveň, sám opantaný divadelnou múzou, smeruje k profesionalite a k profesionálom. Jeho

vedomie pevných zväzkov ochotníckej minulosti a prítomnosti a profesionálnej prítomnosti ho viedlo k tým večným návratom k počiatkom a k tomu uzatému smerovaniu k dokonalosti, vysokým métam profesionality, kde kvalita je synonymom tvorivosti.

V tomto uhle pohľadu sa radí ku klasikom, k teatroológom, ktorí na Slovensku ešte stále pátrajú po ochotníčení, ochotníctve a ochote k divadlu v tom najpriateľšom a najoptimistickejšom zmysle slova, ktoré je synonymom lásky k divadlu.

Ako autor závažných publikácií o profesionálnom divadle – *Divadlo, ktoré vzniklo* či *Divadelná Nitra*, mapujúc celé desaťročia tvorby a činnosti týchto divadiel, si vzápätí odskakuje opäť a zas k ochotníkom. Sleduje ich aktivity a dokonca desaťročie aj redakčne vedie časopis *Javisko* (1974 – 1983) venovaný ochotníkom. Možno preto sa javí jeho dvojdomosť ako pritradične a priam fundamentálne tradicionalistická. Ale miesto Vladimíra Štefka napriek jeho úzkemu vzťahu k ochotníckemu divadlu a neustálym výletom do prapočiatkov profesionalizmu je pevne určené práve v profesionálnom divadle. Tam zasiahol svojimi podstatnými dielami do diania, ktoré menilo tvár nášho divadla predovšetkým ako kritik, čo váži a zvažuje každé slovo, výrok a hodnotenie.

Jeho *Svedectvá* sú o tom svedectvom najpodstatnejším. Nevyhol sa však dobovým anomáliám. Musel neraz tvrdo zápasíť s ideologizáciou divadla aj náhľadov na jeho vlastné dielo. Svoju svetonázorovú hodnotovú škálu, svoju nezávislosť a slobodu názorov a postojov si vždy znovu vybojoval.

Niektoré zo svojich kníh si doslova vyvzdoroval (*Nada Hejná*).

V *Svedectvách* zahŕňa všetko, čo sa mu vidí podstatným a závažným z rokov šesťdesiatych až osemdesiatych, teda tri desaťročia intenzívnej divadelnokritickej aktivity vtesnal do prierezovej publikácie, v ktorej mapuje svoje postoje k jednotlivým režisérovi a ich dielam: z dnes už klasikov sú tu zahrnutí Jozef Budský a Karol L. Zachar, ale aj Tibor Rakovský, z o čosi mladších, tých čo predznačili moderný vývin, sú tu Jozef Palka aj Pavol Haspra, z martinských tvorcov Miloš Pietor a Ivan Petrovický a Ľubomír Vajdička, z bratislavských Vladimír Strnisko, Peter Mikulík, Stanislav Párnický, Juraj Nvota a Roman Polák, z nitrianskych Jozef Bednárík aj Martin Kákoš. Teda celá paleta tvorcov a všehočuhú prístupov a poetík. Roky sedemdesiate, roky príkrej závislosti, roky normalizácie, a teda manipulácie v tom najhanebnejšom štýle, sú tu zastúpené len výberovo. Hádám tam sa prierazne votreli normalizačné manipulácie aj do postojov kritika?

Šesťdesiate roky dokumentuje dvadsiatimi recenziami, ale roky normalizácie tu zrkadlí predovšetkým cez DSNP Martin v zastúpení M. Pietor, I. Petrovický, Ľ. Vajdička. V jeho výbere je trinásť recenzií Vajdičkových inscenácií, jedenásť Petrovického a deväť Pietorových. V tesnom závесе sa ocitá Peter Mikulík, Štefko zaradil do výberu osem recenzií, štyri z rokov šesťdesiatych, dve zo sedemdesiatych, dve z osemdesiatych. K. L. Zachara si tiež považuje, vybral sedem kritik, J. Budský tu figuruje ako režisér štyroch inscenácií, napospol zo šesťdesiatych rokov, zaradil aj šesť recenzií na inscenácie P. Haspru, rovnako aj J. Palku. Rakovskému V. Strniskovi či Bednárikovi tu venuje po päť recenzií, J. Nvotovi, R. Polákovi a S. Párnickému po štyri. Napokon aj M. Kákoš s dvomi inscenáciami sa vraduje do vývinu ako jeden z tých, podľa Štefka, ktorí zasiahli do divadelného tvaru čímsi podstatnejším než len inscenačnou rutinou.

Z výberu kritik, ktorých je istotne dvoj až trojnásobok na konte tohto autora, ale aj z tejto databázy sú zrozumiteľné Štefkove preferencie – jednoznačne tvorcovia z Martina. Najväčší nepomer je tu medzi Vajdičkom a Strniskom. Obaja primárne divadelní režiséri, tvorcovia, čo začali naplno svoju profesionálnu dráhu koncom šesťdesiatych rokov a dnes sú zhodne režisérmi Činohry SND a častými hosťujúcimi režisérmi pražskej metropoly (napokon obaja navyše aktuálne aj profesormi réžie na VŠMU). Príčinou nepomeru nie je len ruptúra v profesijnom životopise V. Strniska v sedemdesiatych rokoch, ale predovšetkým veľká pozornosť, s akou kritik sleduje všetky režijné výboje svojho možno povedať (napokon na základe tohto výberu), obľúbeného a vysoko ceneného režiséra Ľ. Vajdičku. Do výberu recenzií o Vajdičkovej tvorbe zaradil aj štúdiu o koncepcii uvádzania slovenských predlôh (predovšetkým klasiky) na scéne. Ku kritikám Strniskových diel priradil aj obsiahlu štúdiu označenú ako „interné hodnotenie“, typický normalizačný pojem, ktorým sa označovala reflexia inscenácie prezentovaná pred skupinou tvorcov na pôde divadla za účasti celého divadelného súboru. Ide o „hodnotenie“ inscenácie Goetheho hry *Clavijo*, ktorá znamenala prudký prielom do normalizačnej stagnácie v roku 1976 a vyvolala veľmi rozporné stanoviská, hoci v obci divadelníkov bola jasným favoritom. V tom čase v Bratislave jediným javiskovým vysoko ceneným dielom. Uprostred normalizačného marazmu znamenala jasný únik z ničoty a prienik do slobody tvorivosti. (Posledná Pietorova inscenácia, ktorá niesla nespochybniteľné hodnoty, bola z roku 1974,

jeho *Hamlet* na NS, len vďaka tvorcom, ktorí sledovali svoje hodnotové ciele, sa divadlo nestalo len interpretačným molochoom rutiny a propagandistickým nástrojom ideológie).

Kritik Vladimír Štefko znamenal už v šesťdesiatych rokoch v oblasti divadla podstatný a závažný hlas. Jeho vkladom bola mimoriadna citlivosť na divadelné hodnoty (ako jeden z prvých zdôraznil nevšedné divadelné prínosy Divadla na korze vo svojich kritikách).

Jeho bazírovanie na súvislostiach ochotníckeho a profesionálneho divadla, ktoré predkladá v každej zo svojich kníh (s výnimkou *Svedectiev*?) Ale veď aj tu v úvodnej stati znovu zdôrazňuje: „... slovenská pospolitosť nemala pozitívny vzťah k profesionálnemu divadlu. Bolo podozrivé, považovala ho za komediantstvo...“ (*Svedectvá o divadle*, s. 15).

Nebezpečenstvo návratov a svedectiev založených na pamäti je v tom, že „pamäť, príčina všetkých nešťastí“, ako hovorí francúzske príslovie, vymaní zo vzducholode času len to najpodstatnejšie, ale zlomyseľne podčiarkne časovo ohraničené, dočasné, a teda nepodstatné...

Ako historik a autor kníh *Divadlo, ktoré vzniklo, Nada Hejná, Divadelná Nitra* dobre pozná váhu kritiky, o ktorú sa vo svojich knihách hojne opiera a ktorú sumarizuje aj cituje. Sám sa kritike venuje natoľko zodpovedne, aby aj budúcich historikov a analytikov jednotlivých diel odkázal na podstatné z priehŕstia núkajúcich sa posolstiev, alebo odkrýva fakt, že o poslanstve nemožno uvažovať, ba ani ho hľadať. „Nie je to príležitostný kritik,“ hovorí o ňom P. Karvaš a dodáva: „sprevádza divadelnú tvorbu kalendárom i politikou a ideológiami, je divadlu verný a je verný aj kritériám, ku ktorým organicky dospel a ktoré čestne zachováva“ (*Svedectvá o divadle*).

O aké kritériá teda ide? Bezpochyby je jeho divadlom divadlo, čo má pevne a jasne stanovený štýl a tvar, herecky precízne a psychologicky zdôvodňované, režijne smerujúce k posolstvám, ktoré je možno dešifrovať.

Patrí teda ku kritikom klasických hodnôt, tie hľadá a tie vie aj najlepšie pomenovať. Všíma si celok aj detail, neprehliadne rutinu, ale ani predstieranie zastreté a zahalené tzv. artistnosťou. Siahla po presvedčivosti a pravdivosti divadelného diela, ktoré ho musí a má osloviť.

Ak nazýva šesťdesiate roky fenoménom, je to bezpochyby preto, že v spätnom

zrkadla pamäti sa jasne črtajú všetky mimoriadne znaky tohto obdobia, ktoré nazýva J. Vostrý „obdobím utopizmu“ aj preto, že práve v tomto období vzrástla viera a nádej v to, že oslobodená tvorivosť, povedané s Dostojevským, „spasí svet“.

Viera v silu ochotníčenia a ochotníctva v divadelnej oblasti pretkala Štefkove názory na divadlo. V úvode ku knihe *Premeny slovenského ochotníckeho divadla* (1984) napísal: „V ochotníckom divadle pravdaže existuje istá tendencia k zotrvačnosti, ktorá spôsobuje, že ochotníctvo nie hneď a nie okamžite reaguje na zmenené spoločenské pomery.“

Možno práve tu je tajomstvo toho neutíchajúceho vplyvu ochotníctva na dnešnú podobu profesionalizmu v divadelnej oblasti – v schopnosti preniesť sa a preniesť hodnoty ponad anomálie spoločenských premien a uchovať to najušľachtilejšie – teda slobodu a spontánnosť tvorivosti.

V. Štefko je teatroológ, ktorého dielo sa nedá prehliadnuť, jeho prínosy v zaznamenávaní vývinu ochotníckeho divadla a jeho histórie sú nemalé, takisto jeho postoje a hodnotenia v rámci profesionálneho divadla znamenajú podstatný vklad do uchovávanía a zaznamenávania toho, čo utváralo modernú tvár slovenského divadla, ale predovšetkým hodnôt, ktoré určujú mapu kultúry a jej premien.

(Posudok k inaugurácii doc. PhDr. Vladimíra Štefka, CSc.

Prednáška: 60. roky – fenomén slovenského divadelníctva.

Dielo: ŠTEFKO, Vladimír. *Svedectvá o divadle*. Úvod Božena Čahojová, doslov Peter Karvaš. Bratislava : Dilema, 2001. 261 s. ISBN 8096841351.)

(2004)

Priestor: výnimočnosť

Sarah B. – božský klam

O veľkej osobnosti a veľkej herečke Sarah Bernhardtovej

Pre túto ženu je typická ambiguita, teda dvojznačnosť, dvojsmyselnosť, viacroz-
mernosť boli pre ňu samozrejmosťou. A stali sa pre ňu určujúce. Nielenže hrávala
transvestitné úlohy, teda úlohy mužov (dnes to pokladáme skôr za paradox doby
alebo čosi nezvyčajne posúvajúce vnímanie diváka), čo bolo však pre 19. storočie
tiež napodiv typické. Jej postavy Orlík, Hamlet, Lorenzaccio, Peléas... Pierrot sú
dnes už legendami.

Bola priveľmi chudá na to, aby mohla byť dobovým ideálom krásy... „Temná
tenká kráska“ alebo „temná krásna nitka...“ to platilo pre sarahoobdivovateľov,
sarahológov...

Práve ona urobila z dvojznačnosti módu. Bola to ona, kto povýšil dvojsmys-
elnosť na umenie. Bola to ona, kto dvojdornosť osobnosti vžil ako synonymum
tvorivosti, neustále sa rozvíjajúcej dynamiky nestálosti osobnosti.

Prežila neuveriteľne dlhú kariéru. Od počiatkov v Comédie-Française v roku
1861 až po starobu a smrť v roku 1923 vytvorila 70 postáv. A hrala v sto dvad-
siatich piatich hrách, z toho bolo iba 14 súčasných. Boli to romantické či post-
romantické úlohy od Huga, Musseta či od klasikov Racina, Voltaira, ale aj
melodrámy Sardoua a Rostanda, či úlohy v meštiackych hrách od Dumasa ml.

V mladosti mala až mystický elán, ktorý uplatnila v úlohách ako Jeanne d'Arc
či Samaritánka.

„Som klamstvo, ktoré vždy hovorí pravdu,“ toto motto je vpísané do kapitoly
Masky a tváre v knihe, ktorá je venovaná celá jej aure. Autori ju síce nazvali
Portrét Sarah Bernhardtovej a chceli v nej vyčerpávajúco pomenovať celú životnú
dráhu veľkej hviezdy francúzskej činohry, ale stala sa nechtiac a mimovoľne aj
emblémom úspešnosti. Podobne ako iné diela o nej, ktoré nemajú charakter
románových spracovaní témy jej života, ktorých je neúrekom. Každá z týchto

románových podôb hreší na dramatizmus jej života a mysticizmus jej charakteru. Celá jej legendárna existencia priam ponúka románové sprisahania.

Imidž ako určujúci moment

Kostýmy Sarah B. sú akýmsi defilé narcisizmu. V súkromí a intimite sa oblieka rovnako pozoruhodne ako na verejnosti. Vo svojom súkromí holduje japonskému kimonu pestrých farieb a v interiéri vysokým japonským vázam. Na turné v Amerike ako aj pri svojich početných cestách reprezentuje typickú Parížanku, kúsky jej odevu si vášnivé obdivovateľky a obdivovatelia nechávajú na pamiatku.

Jeden z veľkých módných domov v Bostone jej venoval kostým a nevyžadoval zaň honorár, len preto, že si ju zaviazal požiadavkou šíriť tento fakt, že ju oblieka, všade kam príde. Dnes si povieme, banálna reklamná kampaň, ale v tom čase išlo o čosi mimoriadne a nezvyčajné.

V roku 1880 v Amerike sa stretáva aj s nezávislými Američankami, ktoré neboli zamerané na módu a Sarah im poradila, aby si uchovali svoju identitu a individualitu!

Jej účes z nakučervených vlasov chauve-souris, čiže „netopier“ ju preslávil rovnako ako jej oblečenie.

Už od mladosti sa venovala svojmu vzhľadu natoľko, aby sa predovšetkým uvzato odlišila od iných. Svoju vlastnú odlišnosť totiž cítila zvnútra, bolo to jej vnútorné svetlo, ktorým sa líšila od detstva od svojej sestry, matky, priateľiek.

Vychovali ju v kláštore. A všetky príkoria, ktoré tu musela zažiť, si niesla vo svojej pamäti ako potravu pre svoje budúce postavy. Práve z nich ich vyživovala.

Travesti show?

Hrať Hamleta či Lorenzacciu, Orlíka alebo Pierota je natoľko ozvlášťujúce pre iných, ale v prípade Sarah B. je to len jeden z jej mnohých talentov.

Veď nebola len herečkou /hercom?, ale aj spisovateľkou a sochárkou, maliarkou a všestrannou kontroverznou osobnosťou nespútanej ženy svojej doby, ktorá neznávala nijaké hranice a nijaké obmedzenia.

Aj z toho vyplynuli jej mužské úlohy hrané ako zložité mužsko-ženské či žensko-mužské bytosti, ktoré sami seba vnímajú v tejto – pre tzv. normálnych ľudí viacznačnosti, spontánne. Ako jedínú možnú celistvosť.

Komplexná mytológia tejto zvláštnej bytosti, ktorú v sebe objavila už v deviatich rokoch, bola čímsi samozrejým, samozrejmosťou pre ňu, nie však pre jej okolie a napokon do konca jej života i dodnes ani pre svet.

Jej paradoxy: krásna i strašná, úžasná i desivá. Práve pre ňu vynášiel Jean Cocteau spojenie „sväté monštrum“ či zázračný netvor... „monstre sacré“... svätá príšera.

Faidra

Hrala túto Racinovu postavu zničujúcej vášne celé desaťročia. Práve Faidra ju preslávila aj mimo hraníc Francúzska. Ale práve túto postavu dostala náhodne. Len preto, že herečka, ktorá Faidru mala hrať, sa nepohodla s impresáriom Comédie-Française. Rousseilová bola už na plagátoch, prešla skúškami, šli na ňu kostým, ale Pérrin, od ktorého žiadala miesto stálej členky (sociétaire) Comédie Française sa rozzúril a považoval jej žiadosť za vydieranie. Odporučil jej, aby vyčkala riadny postup, ale keďže odmietala, siahol po radikálnom riešení a preobsadil ju. A to bol pre Sarah osudový moment. Takmer omdlela, keď jej oznámili, že bude hrať na premiére. Mala na prípravu a skúšky len sedemdesiatdva hodín. Je schopná naučiť sa text a zahrať jednu z najzložitejších a najťažších postáv klasického repertoáru? Spytovala sa sama seba. A čo skúšky na javisku, veď na ne nebol vôbec čas! Jej pochybnosti však prehlušila túžba po postave, jej vnútorná istota, že práve Faidra je jej súdená, jej presvedčenie, že je to postava jej života.

K jej mytológii patrilo aj to, že mala vo svojom byte vlastnú rakvu, v ktorej niekedy rada odpočívala... Aj to patrilo k dekadentným sklonom tejto divy. Alebo ak chcete, k jej excesom, ktorými sa jej excentrická bytosť hlásila k svetu, k jeho extrémom – k životu a smrti.

Jej memento mori však nebolo nijakou zvrátenou chuťou, bol to len prejav toho, že stojí pevne na zemi. V pomínutelnosti ľudskej bytosti.

Sarahománia

Jej postavy, ale predovšetkým jej všestrannosť a napokon jej výnimočnosť, ktorá sa prejavovala nielen v tvorivosti vo viacerých umeleckých, oblastiach ju radia k osobnostiam dvadsiateho storočia, ktoré predznamovali vývin.

Ale nadovšetko v jej zmysle pre divadelnosť, možnosti stelesnenia charakteru ako mytologickej bytosti upútavajúcej na svoju mágiu diváka ako na čosi transcendentné, čo ho prenáša do iných svetov, možno nájsť nielen predurčenie, ale predstih doby médií. A napokon jej schopnosť byť umelkyňou života je čosi, čo určujúco zasiahlo jej dobu. Podmanivý životný štýl a jej bohatý vnútorný, duchovný svet sa priečili a priamo protirečili každodennosti, ale zároveň podčiarkovali umeleckosť a výnimočnosť ako kvality tvorivého, kreatívneho individua. Nebolo až takou samozrejmosťou, aby takouto určujúcou individualitou bola žena. A predsa sa to práve tejto herečke podarilo. Jej Faidra sa nielen zapísala do análov veľkých ženských hereckých výkonov v celosvetových súradniciach, ale stala sa aj stredobodom záujmu tých, čo o tejto veľkej herečke písali.

Napokon hra *Posledné leto Sarah Bernhardtovej*, ktorú pod pôvodným názvom *Pamät'* (Mémoir) napísal John Murrel, môžeme už tretiu sezónu vídať na Malej scéne SND v Bratislave. Vo vynikajúcej interpretácii Božidary Turzonovovej nám režisér L. Vajdička priblížil svetoznámu divu ako mnohostrannú nevšednú osobnosť, ktorá ovplyvnila celú divadelnú epochu.

(2006)

Talent, odvaha a sebaíronia alebo Zábavnosť či šoubiznis? (so značkou L+S)

„Nepoznám nič, čo je vznešenejšie a nižšie, ako zabávať ľudí“ – takto sa vyjadruje B. Brecht na margo uľahčovania života ľudí „zábavou“. Hovorí o tom o čosi podrobnejšie vo svojom *Malom divadelnom organone*. Ide napokon o ten známy nízko-vznešený bod obratu šoubiznisu, o ktorom sa aj dnes u nás toľko hovorí. Nie však pre túto vzácnu korenistú zmes vznešeného a nízkeho, ale pre jej úžitkovosť a pragmatizmus úspechu. Pod heslom „po použití zničte“ sa rodí zábavnosť najrôznejších kvalít, alebo aj prevažne nekvalít.

V site času

„Humorista je moralista, ktorý sa vydáva za vedca,“ tvrdí Bergson vo svojej preslávanej eseji o smiechu. Podľa H. Bergsona sa ambivalentnosť viaže priamo na podstatu smiechu. „Humor v úzkom slova zmysle“ je preňho transpozíciou „morálneho do vedeckého“.

Znie to pre mnohých zábavychtivých natoľko odtrhnutu od bežného chápania humoru ako filozofie, spôsobu života či vnímania skutočnosti ako prapodstaty možností smiechu, že je až nepravdepodobné, aby sme zábavnosť zviazali s touto odľahlou krajinou paradoxu poznania a paradoxov etickosti.

V päťdesiatych rokoch, ale aj na prahu šesťdesiatych rokov 20. stor., v čase, keď tzv. komunálny humor znamenal zvyčajnú každodennosť používania smiechu a zábavnosti v úzkej spätosti na politikum a pracovno-sociálnu realitu, ale predovšetkým ideologickosť všedného dňa, sa zrodil humor, ktorý svojou podstatou odrazu presunul konflikt priblíženia a vyhnutia sa spomínanej komunálnosti a zaradil ho do kategórie vznešeného spätého s nízkym (Brecht). A transpozíciou morálneho do vedeckého ho zaradil kdesi mimo súradníc vnímateľného socrealistického chápania.

Odrazu sa stalo, že humor sa dostal do priestoru nikoho, oslobodil sa od sociálnych aj politických a ideologizujúcich väzieb a stal sa krajinou „čistého smiechu“. Jeho tvorcami boli dvaja samorastlí klauni, ktorí začali vystupovať už v roku 1959 pod značkou L+S. Milan Lasica a Július Satinský uskutočnili objav moderného slovenského humoru.

Čistý smiech v nečistej dobe

Viacrát sa kritici pokúšali navrúbľovať dvojici L+S politický humor, ako značku ich tvorby satiru, ale oni sami sa vždy znovu statočne bránili a vzopreli tvrdiac, že im ide predovšetkým a nadovšetko o čistý smiech. Možno práve tie dobové tykadlá, ktoré sa uvzato orientovali na hľadanie viacvýznamovosti a dvojzmyslov, čo by priamo popreli absurditu doby, viedli k hľadaniu politických viacvýznamovostí. Alebo práve preto, že išlo o slobodu smiechu, tu tá viacvýznamovosť tryskala so samozrejmosťou slobodomyselnosti. A paradoxy reality absurdistanu podčiarkovala v priamom vzťahu ku každodennosti a absurditám všedného dňa.

Predobrazom tejto slobodomyselnosti bola iná slobodomyselnosť, ku ktorej sa L+S hlásili. Boli to predscény W+V.

Klauni ako klauni, povieť si, všetci dobre vedía, čo je dobré pre divákov – smiech. Ibaže niektorí to vedía lepšie a iní horšie a tí virtuózní sa tým vpíšu do dejín smiechu svojho národa, pretože či chcete alebo nie, smiech je veľmi pevne upnutý na svoju vlastnú komunitu, na svoje občianstvo. Lebo je zamilovaný do jazyka a ten má svoje pravidlá, ktoré nevychádzajú z módy: bazírovať na tom, čo sa hovorí a ako sa to hovorí, bazírovať na živom a výživnom jazyku komunity, o ktorej je reč.

Zrušenie tmy

V dobe temna sa aj svetlo svätajánskej mušky javí ako náhle ožiarenie pravdy. Aj smiech sa stával takýmto prezrením. V tomto ožiarení sa zjavuje dvojica klaunov L+S ako nové zjavenie pravdivosti.

Po tridsiatich rokoch napokon M. Lasica narátal „tridsať zákazov a vyhodení

za tridsať rokov“³, ktoré im mali vždy znovu prekaziť možnosť jestvovať v pravom slova zmysle – pôsobiť na scéne. Aj s klaunami je to však podobné ako s akrobatmi, ako tvrdí jeden známy francúzsky akrobat: najlepší z akrobatov je ten, „čo pevne stojí na zemi“. Aj klauni, ktorí pevne stoja na zemi, sú tí z najlepších, takí boli W+V aj L+S.

Späťosť so zemou, uzemnenie a vzlet, tieto dve polohy sú v smiechu základnými pozíciami.

Vnútorným zrakom?

Zahliadli a dovideli k akémusi pomyselnému obzoru, kde v perspektíve oslobodzovania mohli vysloviť nezáväzne mnohé z nevysloviteľného. Hrali sa so slovami a chutilo to im aj ich divákovi, žonglovali so situáciou aj významami, z banalít sa stávali podstatné veci, a to všetko v tajomnom zatemnení viacvýznamovosti. Absurdné hrali vecne a vážne, a tým vyžívali svoj smiech.

To sa dialo už v prvých vystúpeniach, ktoré sa v zhode s dobovou výrečnosťou nazývali Mládežníckymi predpoludniami.

V rokoch 1959 – 1960 tu vyslovovali svoju aktívnu úctu dvojici V+W aktívnou podobou vlastných predscén a dialógov, ktorými si získavali čoraz väčší počet divákov. Súčasne ako študenti dramaturgie na VŠMU sa spoluzúčastňovali na vzniku divadelných inscenácií. Do pamäti svojich kolegov sa zapísali predovšetkým ako dvojica Brighella a Dottore v Čapkovej hre *Lásky hra osudná* (VŠMU, 1962), kde predviedli svoj nový slobodný humor na doskách divadelnej školy. To už nebolo len skúmanie terénu humoru, to už bol vážny vstup do profesionality divadelného sveta. Po ňom nasledoval *Večer pre dvoch* (1966), rovnako ako Čapkova hra v réžii Petra Mikulíka, ktorý sa odvtedy stáva ich stálym spolupracovníkom a domovským režisérom, spriazneným voľbou a krvnou skupinou. Podobne ako Ján Roháč či neskôr J. Nvota a M. Porubjak.

Bodom obratu na teréne slovenského humoru sa stali už prvé vystúpenia. Bol to obrat k jednoduchšej zložitosti či zložitej jednoduchosti, skrátka k vyslovovaniu podstatnému cez zrozumiteľné a blízke.

3 LASICA, Milan. *L & S / Milan Lasica & Július Satinský*. Súborné dielo, 1. zv. Doslov Martin Porubjak. Levice : L. C. A., 1996, s. 445. ISBN80-967516-6-2. S. 338.

Otvorená samozrejmosť

To, čo sa dnes zdá čímsi samozrejším, sa v čase uzavretého priestoru za železnou oponou javilo ako absurdné úsilie o otvorenú slobodu a slobodomyselnosť. Slobodomyselnosť sa stala nesamozrejmou samozrejmou humoru aj v neslobode, a to bolo nóvum, ktoré dvojica L+S vniesla do svojich improvizácií. „V čase slobody je divadlo už len zábavou,“ vyhlásil nedávno jeden z populárnych českých hercov. Jeho konštatovanie má všeobecnejší charakter. Je vyslovené vo vzťahu k „jemným tykadlám obecnstva“, ktoré dokázalo predtým čítať medzi riadkami. Tykadlá zmizli alebo sa stali zbytočnými, pretože medzi riadkami už nič viac nie je... Je to dnes už dobre známy fakt. Je to už zovšeobecnený pocit z prítomnosti. Nostalgia či ostalgia za stratenou zjednotenou javiska a hľadiska. Pociť blízkosti, porozumenia a čitateľného tajomstva, v ktorom sa spriaznení voľbou nachádzali v oáze zjednotenia.

To sprisahanie nad tajomstvom, čo spolu lúštili, ich spájalo a poskytovalo blažený pôžitok. Nebol to len pôžitok zo zábavy, ale z poznávania a prežívania skutočného aj zdanlivého nebezpečenstva existencie tlmeného uvoľňujúcim smiechom.

„Dá sa povedať, že zákazy a vyhodenia tvorili jednu z podstatných zložiek našej kariéry,“ tvrdí M. Lasica a dodáva: „V takej situácii sú iba dve možnosti – alebo sa utrápate, alebo to beriete športovo“ (*L & S*, 1996). A predsa našli ešte možnosť tretiu „brať to ako riziko podnikania“, a tak v podnikaní so smiechom pokračovali aj s rizikami.

Bolo by pre divákov priveľkým rizikom, keby sme o humor L+S prišli. Napriek ich zábavnosti alebo práve pre túto ušľachtilú zábavnosť spôsobili, že humor a smiech sa z úžitkového tovaru presunul medzi artikly vzácnej hodnoty. A výbušná zmes nízkeho a vysokého sa v ich podaní stala neopakovateľnou možnosťou zažiť iskrenie a ožiarenie náhleho prezrenia. V ohňostroji asociácií bolo poznanie ukryté do tajomného preoblečenia za smiech. „Pretože umenie nepoučuje, neusmerňuje, len tak jemne človeka pinkne...“ ako tvrdí J. Satinský, „... až preletíte cez zábradlie do tej dobre udržiavanej priepasti..., nad ktorou ste sa skláňali...“ (*Soirée*, 1968).

Nájdite priestor a čas

Ale to už sme v čase hviezdnom a v priestore legendárneho Divadla na korze, kde dvojica L+S svojím neopakovateľným humorom vytvorila špecifický svet, do ktorého oázy sa chodili osviežiť z každodennosti diváci najrôznejších vekových aj vzdelanostných či sociálnych skupín.

Okrem špecifického humoru a smiechu, okrem originálnych postáv, vlastného štýlu vytvorila komická dvojica L+S aj svoju vlastnú originálnu kompozíciu. Aj v nej sa všednosť a štylizácia striedajú s vysokým a nízkym, vznešené sa strieda s drsným. Slovné hračky a hravosť situácií sa mieša so situačnou komikou v náznakoch a znakoch, symboloch a metaforách. Skratkovitosť, ale predovšetkým ostré strihy ústiace do britkých point sú pre ich štýl typické. Krátke výstupy a ich montáž sú pre nich typické.

V inscenáciách *Soirée* a neskôr v *Radostnej správe* sa objavujú ich vynaliezavé spojenia paradoxov a prekvapivých kontrastov. Slovné hračky, poeticko-dadaistické hry so slovami a ich významami, absurdné prekvapivé pointy, to všetko šľachtili do podoby, ktorou vytvorili vlastný originálny, neopakovateľný štýl. Už po *Večeroch pre dvoch*, ale predovšetkým po virtuózných predstaveniach v Divadle na korze, kde vystupovali samostatne ako Divadlo L+S, mali svojich milovníkov, obdivovateľov, ale aj napodobňovateľov a epigónov.

Násilná ruptúra v ich aktivite, spôsobená politickou svojvôľou, znamenala dlhodobejšie prerušenie ich tvorby, ale našťastie prameň ich humoru nevyschol ani v neúrodných rokoch. V čase začínajúcej normalizácie (1971) uviedli ešte svoje predstavenie vo Večernom Brne s názvom *Ako vzniká sliedka*, a potom sa na viac ako desať rokov odmlčali.

Záchranné lano činohry

Hoci ich násilne, ba priam s perfídou zlomyseľnosťou umiestnili v opere Novej scény, občas si odskočili aj do činohry. Povzbudivým momentom sa stali ich predscény v predstavení *SOS*, kde vystúpili ako „zriadení“ (Zamestnanec divadla I, II) a nechali kolovať povestný „kameň úrazu“ medzi publikom. Ich komentáre v predscénach boli priamym pokračovaním dialógov z *Bumerangov*

či relácií *Ktosi je za dverami* z TV rovnako ako ich vynikajúcich predstavení zo šesťdesiatych rokov. Až rok 1978 znamenal teda náhly prielom do činohry Novej scény, keď v januári vystúpili v predscénach *SOS* a v júni v premiére *Márnej lásky snahy* pod režijným vedením svojho starého priateľa a spolupracovníka z Divadla na korze, režiséra Miloša Pietora. Vytvorili nezabudnuteľné dialógy Nathaniela a Holoferna v duchu svojich improvizácií a asociatívnych hier. Nadviazali tak priamo na prerušenú líniu vlastného autorského štýlu. Po dlhej prestávke sa vrátili v činoherných predstaveniach k svojim dialogizovaným hrám. Čistá hravosť sa tak v duchu ich štýlu znovu vrátila v plnom lesku. Aj predstavenie získalo novú účinnosť a diváci chodili na L+S, aby si vychutnali ich ozvláštnený humor. J. Satinský tu ako Holofernes dospel k názoru, že v názve mucha nie je nič bzučivého, ba ani hmýrivého, a je teda nevýstižný a navrhol nový názov: *bžžžkľa*. Zdôvodňovanie nového názvu zaberie dostatočný priestor na to, aby si divák vychutnal mimoriadny ostrovtip Holoferna aj Nathaniela.

Zvláštna radosť z bytia

V Štúdiu S sa o niekoľko rokov (1982) obnovujú ich pravidelné programy pod názvom *Nikto nie je za dverami*, zas (ako zvyčajne) v réžii P. Mikulíka. A napokon v roku 1986 konečne prichádzajú s dlhoočakávanou celovečernou produkciou s veľavravným názvom *Deň radosti*, ktorá prilákala do divadla všetkých, čo boli odchovaní na ich humore. Tentoraz v réžii J. Nvotu, ktorý sa stal jedným z ich stálych spolupracovníkov.

Unikátne predstavenie, ktoré ich predstavilo v novom lesku v priamej nadväznosti na legendárne predstavenia zo šesťdesiatych rokov. Tentoraz s nimi spolupracoval v úlohe Klaviristu Jaroslav Filip a do predstavení patrili odvtedy s úplnou samozrejmosťou jeho piesne. Protagonistami však boli Optimista a Pesimista v podaní L+S, a Klavirista sa stal tretím do partie.

Ako napísal Kornel Földvári vo svojom doslove k súbornému dielu *Skúška humorom*: „Žiaľ, Deň radosti čnie ako osamelý vrchol a nemá výčitka.“

O nemej výčitke nehovorí náhodou, je to dvojsmerná výčitka, vedie k tým, čo spôsobili tých tridsať zákazov a vyhodení, a tá druhá k nim samým, že už nepokračovali v línii takýchto diel.

Predstavenia *Jubileum*, *Kam na to chodíme* či *Dohoda možná*, ale aj *Náš priateľ René* podľa Bajzu či *Jakub a jeho pán* podľa Diderota boli vynikajúcimi plodmi ich spolupráce s inými autormi alebo herecko-autorskými spolutvorcami (S. Šteпка v *Kam na to chodíme* a *Dohode možnej*).

Transformácia Bajzovho románu do ozvláštnených dialógov L+S bola bezchybnou ukážkou ich celoživotného úsilia o odhalenie humoru a satiry v slovenskej literatúre.

Humor a satira, paródia a irónia, ale hlavne sebaíronia, to všetko sa v ich zábavnom smiechu nájde v priehrštiach štedrosti a priehršťami to aj rozdávaajú.

O bunkách na satiru sa zmieňuje Milan Lasica v súvislosti so svojou skúsenosťou z akéhosi kolokvia, kde sa dozvedá, že Slováci nemajú „bunky na satiru“, a tak zľahka dokazuje, že bunky na satiru malo svojho času nemálo z dramatikov (Chalupka, Záborský, Palárik, Tajovský, Stodola) a náš prvý román je tiež satirou (Bajza). Takpovediac povera o baladicko-lyrickom talente je teda vyvrátená.

Aj preto sa v ich humore a ich príslovečnom smiechu skrýva satirická správa o stave sveta tu a teraz, o Slovensku a Slovákoch cez prizmu sebaíronie, poznávaním priestoru a času, ale aj historických súvislostí, literárnych hodnôt, vzťahov a diel (citácie, parafrázy, transpozície, paradoxy). Súvislosti tvoria z tohto druhu zábavnosti veľmi vážnu záležitosť hodnú sémantickej analýzy. Ak k nej dosiaľ nedošlo, tak len z akéhosi ostychu, z obavy, že analýzou humoru dôjde k zničeniu jeho fluida, že vecným pitvaním sa stratí duša tohto humoru.

Humorista vie, že najlepším spôsobom, ako humor zničiť, je jeho pitva a vykostenie jeho štýlu.

Aj napriek tomu musíme vziať na zreteľ, že pamäť historických súvislostí, ale i etika sú vážnymi hodnotami, ktoré do zábavy vniesol humor L+S. Hoci je „zrejme, že etické je nevysloviteľné“, ako tvrdí Wittgenstein, aj tu sa nachádza kdesi v tajomných útrobách pôsobivosti ich smiechu a robí z neho mimoriadne vážnu záležitosť.

Humor ako svedectvo dobového ostrovtipu a talentu pre smiechovú kultúru.

Talent a odvaha. Veď „Ovaha bez schopností prináša aspoň také úbohé výsledky ako schopnosti bez odvahy,“ ako tvrdí M. Lasica. Je to vzácna odvaha stúpiť priamo dobe na otlak.

(2007)

Ariane na rýchлом vysokom koni

(Signály z Paríža)

Divadlo v jesennom Paríži žije predovšetkým Jesenným festivalom. Ten má niekoľko priorít a niekoľko preferenčných scén. Ale nielen tým je živý parížsky divák, možno práve naopak, práve tým, čo z tohto rámca vybočuje. V tomto roku to bola ešte stále výnimočná takmer 6-hodinová trilógia Ariane Mnouchkinovej *Posledný Caravanserail* (Odysea) v Théâtre du Soleil (premiéry 2003 – 2004). Časti: *Krutá rieka*, *Korene* a *Osudy* tvoria celok, ktorý inscenuje súbor Divadla slnka ako veľké divadlo sveta na tému: utečenci, stroskotanci, pútnici...

Francúzsko sa dnes uzatvára, Francúzsko – azylová krajina, krajina demokracie a Deklarácie ľudských práv tentoraz zatvára všetky dvere. Aj preto Héléne Cixous naliehavo poznamenáva: „Veď dnes sa na našej planéte každú minútu rozniecujú nové vojny a vrhajú do náručia beznádeje stovky a tisíce nových a nových utečencov.“

A práve o nich je táto epeja vzdoru a znepokojivej výzvy. Ariane Mnouchkinová spolu s Héléne Cixous vnímajú svet a jeho konflikty ako otázky, na ktoré treba odpovedať cez prizmu konkrétnych osudov a cez ňu vnímať ich subtílnu určujúcu individuálnosť.

Ťaživú tragiku a bolesť týchto osudov režisérka A. Mnouchkinová so svojimi hercami v kolektívnom diele predkladá divákovi, aby ich spoluprežíval a zúčastnil sa na tejto veľkej bolesti súčasnosti. Tým, že ju spoločne prežíva, možno potom dokáže aj spoluriešiť príčiny, ktoré ju spôsobujú, a nezostane len nezaujatým pozorovateľom, ale človekom, ktorý sa chce podieľať na riešení.

V tomto zmysle je dnes Divadlo slnka divadlom politickým, ale aj divadlom znepokojivých emočných výkrikov.

Zmeniť svet cez divadlo a divadlom, ako to kedysi zamýšľali Judith Malina a Julian Beck či Augusto Boal, už dávno vraj vyšlo z módy.

Ale klásť znepokojivé otázky a výzvy spoluúčasti, to je cez prizmu posledných tragédií (najnovšia katastrofa cunami v Indonézii, ktorá spojila k solidárnej pomoci celý svet) znovu tým, čo musí a má zaujímať svetoobčanov. A tak vníma toto obsiahle a rozsiahle divadelné dielo aj divák. Možno je paradoxom, že na tomto provokujúcom divadelnom diele stretáte aj noblesných divákov z najlepších parížskych štvrtí, ktorí sa (mimo divadla) svojím pohrdaním voči pristáhalcom a utečencom netaja a vlastné výhrady voči nim vyjadrujú ako svojprávnu prezieravosť a „náročnosť“ v občianskych požiadavkách... A predsa, alebo azda práve preto ich Mnouchkinovej derniéry určené na koniec roka 2004 prilákali do divadla v hojnom počte. Obecenstvo bolo premiesené gymnazistami a študentmi, čo chytali tiež poslednú príležitosť uvidieť túto unikátnu produkciu Divadla slnka.

Preplnená Cartoucherie priam praskala vo švíkoch. A neboli to len Francúzi, ozývali sa tu mnohé cudzie jazyky, návštevníci z anglofónnych, nemecky hovoriacich či slovanských krajín (tí len ako zriedkaví hostia), ale aj Indovia, Japonci či Švédi. Takáto multinárodná zmeska je však pre Théâtre du Soleil už samozrejmosťou rovnako v hľadisku ako na javisku.

V úvode, po potlesku patriacemu dvornému hudobníkovi, skladateľovi a interpretovi hudby Jean-Jacques Lemetrovi, ktorého nenápadne verejný príchod cez javisko je vždy signálom začiatku predstavenia, zaznie v pološere list domov. Vzápätí sa rozbúri neľútostný oceán pohlcujúci a vyvrhujúci úbohé plavidlo preplnené pasažiermi. Je to známa loď Tampa, v ktorej útrobách sa tiesnilo za neľudských podmienok 433 pasažierov (na lodi pre 50 ľudí) a ktorú Austrália odmietla prijať na svoj breh. Po dramatickom volaní o pomoc sa nad ňou zlutoval Nový Zéland a prijal úbožiacov z Afganistanu na svoje pobrežie.

Ale mnohí z nich už po ôsmich dňoch útrap našli hrob v neľútostných vodách oceána. Skutočný príbeh z roku 2002 sa stal tou poslednou kvapkou, ktorá viedla súbor Ariane Mnouchkinovej k vytvoreniu tejto veľkej epepeje utrpenia a bolesti. V tomto svojom kolektívnom diele ponúkla divákovi zdivadelnenie života v esenciálnych útržkoch skutočných udalostí.

Herci rok študovali autentické príbehy, osudy a dokumenty, aby mohli presvedčivo a predovšetkým pravdivo predostrieť čosi, na čo divák z blahobytné pokojne žijúcich rozvinutých krajín narazí len vtedy, ak sa pozorne započúva do toho, čo väzí medzi riadkami kusých správ.

Aj preto debatuje viac o divadelných princípoch či divadelnej pôsobivosti diela než o jeho zmysle a jeho poslanstve. To však je viac než apelatívne či vyzývajúce, je skutočnou pamäťou udalostí a ich diabolskej absurdnosti v našich takých nepodobných svetoch spokojnosti a nepokoja.

Veľká belaso-šedá plachta sa vzdúva celým javiskom a uprostred nej zraniteľné plavidlo, akási zmenšená archa ľudských bytostí, ktorá nám esenciálne a znakovo evokuje stratené nádeje tých, čo zanikajú v živloch.

Súbor používa prvky chudobného divadla, ale v jeho spektakulárnej hravosti je schopnosť doviest' ilúziu emocionálnej pamäti až do prísnej účinnosti mementa. Hoci si divák uvedomuje hru živlov s tragicky sa zmietajúcim plavidlom priam ako detskú hru na pravdu, tá prítomnosť živých bytostí ho vtahuje do hry. Divák uverí a prijme hru, z ktorej napokon tryskajú skutočné emócie. A o to režisérke ide, aby v tejto divadelnej hravosti našla v divákovi ešte nepoškodenú schopnosť prežiť skutočné emócie spoluúčasti. V tom je jej divadlo oslovujúce. Pravdivosť vypätých emócií je silná a reálna, akokoľvek divák vyvoláva svojich duchov dospelosti a chladnej úvahy, ak sa pustí po stopách spontánneho prijímania a prežívania reality, je v sieti, ktorú mu Ariane chystá od prvých do posledných momentov. Pretože jej divadlo je divadlom situácií, vzťahov a emócií.

Skutočným úvodom predstavenia je list afganskej mladej ženy, utečenky domov. Listy, autentické listy domov sú tým spojivom, ktoré ako tmel spája rôznorodé fragmenty osudov. Počujeme ich v pôvodnom jazyku, ale vidíme ich aj vo francúzskom preklade. Samotné udalosti sa pred nami vynárajú a zanikajú ako zlé sny. Dynamickú premenlivosť situácií rieši režisérka mobilnými transportnými nosičmi (sú to jednoduché drevené dosky na kolieskach, ktoré poháňa vždy jeden z hercov nohami a priväza aktuálne postavy do centra deja). Na nich ako na antických enkyklémach sa zjavujú vždy noví a noví aktéri veľkolepej epopeje o utečencoch. Jej podtitul je: Odysea vyrozprávaná, počúvaná a vypočutá, improvizovaná a stvárnená tridsiatimi piatimi hercami Divadla slnka.

Nájdete tu nielen Afgancov, ľudí z Iránu, Iraku či Čečencov, ale aj Rusov, Srbov, Nemcov a dokonca v predstavení, ktorého som sa zúčastnila, zazneli aj slovenské slová: Alenka, rýchlo, rýchlo...!, keď matka povzbudzuje malú dcérku k úteku cez tunel v Calais...

Množstvo osudov a množstvo príbehov, jednotlivci a ich veľká bolesť zo straty a ohrozenia. Spoločná je tu nielen vykorenenosť, strata záchytného bodu

a hľadanie istoty, ale predovšetkým fatálne hľadanie nového spôsobu ako prežiť, ako sa znovu uchytiť, ako sa nájsť v tej hrôzostrašnej spleti ohrození: v ponížení, vo vydieraní, v strate dôstojnosti, v až zvieracom úsilí nepoddať sa a prežiť. A nádej v pomocnú ruku, ktorú nikto alebo len málokto podáva.

Neustály pohyb, stála premenlivosť, akési blikajúce obrazy, ktoré sa v smršti zážitkov premieňajú na mnohofazetovaný príbeh. Jednotlivé situácie sú presne vystavané, zrozumiteľné a emocionálne vypointované tak, aby diváka priamo stali pred otázniky problému.

Zabijaci Talibanu, ktorí idú po mladých milencoch v ich obydlí, sú rovnako perverzní ako srbský vydierač a prevádzač od tunela pri Calais, kde sa ostatný drôt prelieza na povel a kde každú minútu ktosi uteká a ktosi hynie. Ale aj ten prevádzač spieva do telefónu pieseň svojej dcérke ako sentimentálny otecko (nechtiac?) aj vo chvíli, keď mieri zbraňou na budúcu obeť. Viacrozmernosť činov a situácií, ale aj ich obľudná jednoznačnosť – cynické výsluchy Iránca, ktorého roky držia vo vyšetrovacej väzbe v Austrálii, sú typickým modelom hierarchickej manipulácie a byrokratickej degradácie normality ľudských bytostí.

Jednoduchosť chudobného divadla, jeho hravosť a minimalizmus je napájaná programom znakových skratiek, symbolov jednotlivých kultúr a metafor zachytávajúcich ľudský rozmer riešených či neriešiteľných vzťahov.

Ruská dedinská realita, ale aj následné osudy Rusiek v anglickom prostredí či nelútostná dravosť, s akou sa slovanskí utečenci usilujú využiť všetko, čo im umožní prežiť, predaj mladých dievčat či ich zneužívanie, chladnokrvné zabíjanie v mene vierovyznania či vernosti zákonom a zákonitostiam (Stredný východ), to všetko zrkadlí tragiku týchto ľudských bytostí až po hranicu nástoječivého apelu, ktorým sú výkriky umierajúcich či ranených.

Nejde nikdy o sentiment, režisérka a herci podávajú hlboko pravdivé a emocionálne divadelné výzvy ako svedectvo a dokument.

Ako vždy v Cartoucherie už pred predstavením môžeme hercov pozorovať v ich malých kójach, ako sa líčia na predstavenie, nalíčení chodia aj cez prestávky pomedzi divákov vo veľkej hale foyeru, kde si môžete zajesť, vypiť, nakúpiť knihy i DVD či videozáznamy, ale najmä porozprávať sa o svojich dojmoch z videneho a odpočinúť si z nástoječivosti emočného stresu, akým bezpochyby toto náročné 6-hodinové dielo je. A napokon si môžete vymeniť zopár slov priamo s režisérkou

Ariane Mnouchkinovou, ktorá sa tu voľne pohybuje a debatuje so svojím publikom, s mladými študentmi i uznávanými teatroológmi.

Divadlo vstupuje do svedomia doby. Aj preto tieto derniéry mali svoju nebyvalú váhu. Hoci inscenácia už predtým vyvolala nemálo polemík. Treba ešte pripomenúť, že inscenácia a predstavenie sa tu vždy odlišujú. Každé z predstavení je iné, prináša nové, odlišné prvky, je komponované z fragmentov a situácií, ktorých súpis držíte v ruke už v úvode predstavenia a podrobne sa môžete s ich obsahom zoznámiť na paneloch vo foyer. Pohyb, premenlivosť, dynamika vpísaná do vnútorného života Théâtre du Soleil je aj vnútorným rytmom celého organizmu tohto kolektívneho diela.

Na opačnom póle

Paríž sa dá rád vyprovokovať k postojom, ktoré sú na tepe dňa. Nielen cez Ariane Mnouchkinovú, ale aj cez organizmy ďaleko klasickejšieho, konformnejšieho či snobskejšieho strihu. V divadle Comédie-Française tentoraz kraľuje Robert Wilson a jeho spektakulárne La Fontainove *Bájk*y, v ktorých sa obraznosť mení v zázračnosť vizualizácie. Publikum stojí na lístky od skorých ranných hodín v dlhom rade alebo si musí vyčekať trojmesačný limit a skúšať tak vlastnú trpezlivosť, ak chce nový wilsonovský scénický epos vzhliadnuť. Alebo si môže vybrať z ponuky: od Calderónovho *Veľkého divadla sveta* či *Procesu oddelenia Duše od Tela* v réžii Christiana Sciarettiho po *Večer trojkráľový* v réžii Andrzeja Seweryna. Tento naturalizovaný Francúz je dnes už veľmi známy poľský režirujúci herec, ktorý sa presadil v Paríži a otvoril tak priestor aj ďalším poľským umelcom.

Poľsko na každom kroku

Napokon poľská sezóna v roku 2004 znamenala priam frontálny útok poľských umelcov na francúzskeho diváka. Veď už avignonské poľské sezóny sú priam tradičnými. A v túto jeseň to bol nielen už dobre známy Krystian Lupa s T. Bernhardovým *Ritter, Dene, Voss*, ale aj jeho žiak Gregorz Jarzyna s *Yvonnou, princeznou Burgundskou* a mnohí ďalší. Ale aj herci Cricot 2, spomínajúci v Poľskom inštitúte v Paríži na svoju dlhodobú spoluprácu s Tadeuszom

Kantorom za prítomnosti Ludwika Flaszena, známych kritikov a teatrológov, ale aj študentov parížskej Sorbony.

A čo nové na pôde novej francúzskej dramatiky? To sa najlepšie dozviete priamo na pôde Théâtre Ouvert (Otvoreného divadla), kde sa ocitajú všetky nové texty a kde tentoraz slávi veľký úspech maďarský dramatik Imre Kertész svojím textom *Kaddish pre nenarodené dieťa* v réžii Joëla Jouanneau a interpretácii Joëla Jouanneau a Jeana Launay.

Hody vizuálnosti a spektakulárnosti však zavřšite najlepšie v Centre Pompidou na mimoriadne navštevovanej obsiahlej výstave Son et Lumière (Zvuk a svetlo), ktorá okrem iného venuje celú miestnosť nielen Johnovi Cageovi, ale aj happeningu a jeho histórii. Performancia tu má svoje nezastupiteľné miesto a šíri svoje svetlo i zvuk do nových priestorov súčasnosti. A tak sa ocitáme zas tam, odkiaľ sme vyšli, na pôde, ktorá ponúka to, čomu hovoríme: dvaja herci a jedna vášeň, na pôde divadla. Na pôde divadla sveta.

(2007)

Veľký smútok odchodu

Odišiel vynikajúci herec Marián Zednikovič (1951 – 2007)

Jeden z najvýnimočnejších hercov svojej generácie, predstaviteľ výrazných charakterov, ale aj výnimočný komik a klaun Marián Zednikovič nás opustil v raných hodinách 5. mája 2007.

Narodil sa v Bratislave (15. 8. 1951), kde chodil do školy a neskôr študoval na Divadelnej fakulte VŠMU herectvo (1970–1974). Patrí však k rodu Stražanovcov, dobre známeho svojím vzťahom k tradíciám ľudového divadla a známych bábkarov (Ján Stražan, zakladateľ rodu a tradície bábkarov v 19. storočí patrí k jeho prapredkom z matkinej strany). Podedil svoj talent i vzťah k divadlu priamo z rodových génov. Aj to sa prejavilo na výnimočnosti jeho talentu, ktorý mal od jeho prvých hereckých kreácií veľký rozkmit. Od drobného komediantstva, klaunských premien až k veľkým charakterovým postavám, ktoré divákov zasiahli, ale aj uchvacovali svojou silou a pôsobivosťou.

Začínal v Trnavskom divadle (vtedy DPDM – Divadlo pre deti a mládež) hneď po skončení štúdiá herectva s generáciou svojich kolegov z VŠMU (1974–1980). Tu vznikajú jeho prvé výnimočné herecké kreácie v spolupráci s režisérom Blahom Uhlárom a neskôr s režisérom Jurajom Nvotom, ktorý sa stal jeho súputníkom a generačne určujúcim režisérom a tvorcom aj neskôr v Divadle Astorka Korzo '90. V tomto divadle bol Marián Zednikovič nielen hercom, ale desaťročie aj umeleckým šéfom s jemným zmyslom pre formovanie súboru, ale aj repertoáru, ktorý sám utváral cez svoje herecké postavy (1990–2007). Jeho pôsobenie na Novej scéne v Bratislave (1980–1990) znamenalo skok v jeho kreatívnosti.

V Trnave rozvíjal predovšetkým svoju premenlivosť a hravosť, už tu sa prejavil ako herec, ktorý vie zaujať diváka bez určenia veku, od detí až po skôr narodených, pretože jeho Nevedko, Scapin, Tom Sawyer, Charly či Prospero alebo Chlestakov boli predovšetkým mimoriadnymi bytosťami, ľudsky nasýtenými

osobnosťami premien a tajomstiev, ktoré sa pohybovali na hrane smiechu a vážnych posolstiev.

V Štúdiu Novej scény sa zaskvel predovšetkým pod režijným vedením Vladimíra Strniska. Hral vždy s pozoruhodným nasadením a v dynamike jeho stvárnenia postáv sa zračila predovšetkým bohatosť jeho osobnosti, výnimočnosť jeho vnútorného osobitého duchovného života. Postavy v divadelných inscenáciách, ktoré stvárnil, sa stali nezabudnuteľné.

Takými sú jeho Jegor Glumov v Ostrovskeho *Aj múdry schybí* či La Roche v *Parazitovi* alebo Jaša vo *Višňovom sade*, neskôr Mižejev z *Mŕtvych duší* alebo Tartuffe z rovnomennej Molièrovej hry. Svoju hereckú premenlivosť potvrdil aj v Štúdiu S vo *Výrobcovi štastia*, kde hral celú plejádu postáv (Milka, Umelec, referent, Kľúč atď.), a predostrel tak divákovi priamo arzenál svojho komediantského nadania v spolupráci s dvojicou Lasica a Satinský, z ktorého sršala chuť hrať, rozdávať sa divákovi a zasahovať ho neočakávanými pointami, aby ho dovedol k oslobodzujúcemu smiechu.

Táto nesmierna chuť hrať a hrať sa vo vysokých obrátkach hereckej dynamickej tvorivosti prejavila sa naplno v Divadle Astorka Korzo '90 v jeho nezabudnuteľných postavách z hier Rudolfa Slobodu. V *Armagedone na Grbe* ako Vincent a v *Macoche* ako Lucifer vniesol do Slobodových hier svoj nezabudnuteľný zmysel pre tajomstvo postavy a jeho mnohovrstevnatosť plnú nečakaných premenlivostí a point na pomedzí smiechu a slz. K najpôsobivejším z ostatného desaťročia sa radí postava z Čechovho *Uja Vážu* (Vojnickij) a jeho Nešťastlivec z Ostrovskeho *Lesa* či Tóno Brtko z dramatisácie *Obchodu na korze*, kde zaznievajú veľmi vážne ťaživé tóny tragického údely, ktoré Zednikovič predostrel divákovi vždy s ľahkosťou vedomia tragiky ako životnej samozrejmosti údely.

Marián Zednikovič hral na javisku až do konca, rozdával sa divákovi a uchvacoval ho svojím ľudským bohatstvom a hereckým majstrovstvom, svojou chuťou smiať sa a rozosmiať diváka aj vo vážnosti chvíle či situácie. Smiech mal rád a považoval ho za očistný kúpeľ.

Hostoval v divadle West (nezabudnuteľný Al Lewis v *Zlatých chlapcoch*), ale v deväťdesiatych rokoch precestoval aj celé Slovensko ako Lord Norton a sluha James (oblúbená dvojica Zednikovič – Dančiak).

Vytvoril množstvo postáv vo filmoch, v televíznych filmoch a inscenáciách,

v rozhlase, ale aj v seriáloch. Pripomeňme si jeho Riaditeľa školy zo seriálu *Zborovňa*, ktorý nám ho práve pripomína na televíznej obrazovke, či postavu otca z populárneho filmu *Utekajme, už ide!*

Jeho herectvo, také pútavé a pôsobivé pre diváka, ocenili aj kritici a teatrológovia. Zaradili ho medzi výnimočné osobnosti slovenského hereckého umenia a pravidelne ho oceňovali cenami za herecké kreácie, ktoré sa vpísali do dejín slovenského umenia ako nezabudnuteľné.

Herec Marián Zednikovič nás opustil po ťažkej chorobe, o ktorej sme vedeli, a predsa sme na jeho odchod nepripravení. Zostáva tu opustené miesto nenahradiateľnej výnimočnosti, ľudskej i hereckej, a nepodarí sa nám túto jazvu veľkého ticha a smútku preklenúť. Zostáva v našej pamäti v nenapodobiteľnosti svojej hereckej dynamiky a ľudskej bohatosti a ústretovosti.

Jeden z mála zo svojej generácie, ktorý sformoval dnešnú podobu Divadla Astorka Korzo'90, ale aj celistvú podobu dnešného slovenského hereckého umenia v jeho mnohotvárnosti, ako ho poznáme dnes.

(2007)

Pantomíma oživená a živá

Dynamika gesta, pohyblivosť významu

Pantomíma alebo vše-napodobnenie, ako by znel otrocký preklad tohto známeho pojmu z oblasti pohybového divadla, je zdanlivo „prekonaný“ divadelný žáner (ak by sme sa chceli rúhať voči úcte k tradičným formám a žánrom), ktorý sa nám však pripomína v mnohých podobách divadla aj dnes ako aktuálny prvok všadeprítomnej neverbality a jej výrazu, pohybového divadla, divadla gesta a telesnej expresivity, divadla, ktoré vie, akú silu má pamäť tela.

Pred niekoľkými mesiacmi (september 2007) sa definitívne uzavrela životná púť jedného z najslávnejších mímov 20. storočia, svetoznámeho Marcela Marceaua (1923 – 2007), tvorca novodobej podoby pantomímy, ktorú preslávil na všetkých kontinentoch vlastnými etudami a mímodramami.

Marcel Marceau stvoril svoju postavu míma a nazval ho Bip. Práve cez postavu Bipa vyrozprával množstvo pôsobivých príbehov, situácií a emócií, odkryl podstatu ľudskej duše aj podstatu hereckej premeny.

Dojímal svoje publikum bez slov, ale výrečne a pôsobivo až do posledných chvíľ, veď v Prahe vystúpil so svojimi etudami ešte v roku 2005.

Marceau prišiel do Paríža, aby sa stal výtvarníkom a neskôr hercom, bol jedným zo žiakov slávneho tvorca čistého mimu (le mime pure) Étiennea Decrouxa, ktorý sa preslávil nielen ako herec a mím, ale predovšetkým ako pedagóg a analytik ľudského gesta a pohybu. Ako tvorca špecifického pantomimického jazyka ovplyvnil celú generáciu mímov aj činohercov.

Marcel Marceau však svoju hereckú kariéru, v pravom slova zmysle, začínal v Divadle Atelier u Charlesa Dullína, ktorý si osvojil myšlienku hereckej tvorby ako úsilia o *acteur total* – o totálneho herca. Herca, ktorý je schopný vyjadriť všetko svojím telom a dokonale zvládnutým jazykom. Svoje divadlo formoval ako

„laboratórium dramatických experimentov“. Rovnováha, balans medzi virtuozitou telesnosti a virtuozitou slovnej ekvilibristiky a espritu myšlienky, formulovanej cez slovo a telo zároveň, sa stal ideálom viacerých významných divadelných tvorcov 20. storočia. Aj preto sa pantomíma zameraná na duchovnosť gesta a jej telesný pohyb cieleň a sústredený na výrazové premeny, postupne stávala čoraz žiadanejším artiklom. Virtuozita Marcela Marceaua spočívala nielen v dokonalom ovládnutí gesta a pohybu, ale predovšetkým v absolútnom ovládnutí duchovnosti i telesnosti giest a pohybov, sily ich výrazu, ovládnutí expresivity telesnosti ako primárnej energie tvorivosti, ako preexpresivity tela, ktoré samo má svoju pamäť a musí ju vydať divákovi.

Veď v jeho sólových pantomímach – etudách, ktoré sú vždy malými drámami s presne vyváženou kompozíciou, sa zračí ako v kvapke vody celá esencia jeho schopnosti dotknúť sa podstaty duchovných hodnôt.

V etude *Život človeka – Mladosť, dospelosť, staroba a smrť*, nám veľmi jemne a citlivo, pomaly až úzkostne, otvára vhlád do zmyslu cesty, ktorou človek ako žijúca bytosť na svojej púti prechádza. V etude *Masky* je vtipný, dramatický a tragický zároveň. Hravo nás uvedie do nezáväznosti premien tvári, nasadzovaní si masiek ako zábavnej roztopašnej hry, aby vzápätí odkryl jej osudovosť a fatálnu pointu nemožnosti úniku z masky, s ktorou sme zrástli... Všetko nám predostrie s ľahkosťou a v dokonalej súhre myšlienky a jej vyjadrenia.

Jedinečnosť tvorcu alebo pointa

M. Marceau sa stal aj virtuózom point. Aj v tom je jedna z najsilnejších stránok jeho tvorby. Na veľkých osobnostiach mímov typu Marceaua je pozoruhodný aj fakt, že ako tvorcovia sú v jednote so svojím dielom v tom zmysle, že od prvotnej myšlienky, námetu, kompozície, až po stvárnenie, naplnenie a realizáciu svojej myšlienky, po fixovanie výrazu a jeho pôsobivosti, sú jedinými tvorcami vlastnej etudy či štýlového cvičenia alebo sólovej pantomímy. V tomto sú najabsolútnejšími a najnezávislejšími divadelnými tvorcami. O to väčšia sloboda, ale aj zodpovednosť leží na ich bedrách. Nikto, než oni sami, nie je zodpovedný za úspech či neúspech ich diela.

Pointa ako náhle, prekvapivé a mimoriadne pôsobivé zavŕšenie etudy je

neočakávaným odkrytím tajomstva či akýmsi protipohybom či vjazdom do protimeru, ktorý divák vníma ako ozvláštnenie, znevšednenie toho, k čomu ho mám dovtedy jemne viedol. Je náhlym prekvapivým odkrytím nečakaného nového poznania, v tom je aj jej sila.

Mímodrámky

Marcel Marceau začínal sólovými etudami. Vytvoril ich celé priehrštie: *Vrah a povaľač*, *Klietka*, *Dávid a Goliáš*, *Výrobca masiiek*, *Mladosť*, *dospelosť*, *staroba a smrť*, *Kontrasty* a iné. Často ich nazýval štýlovými cvičeniami, pretože práve v nich sa koncentrovala esencia budúceho výrazu míma a jeho postavy Bip.

Postavu Bipa vytvoril ešte na začiatku svojej kariéry (1947, Le Théâtre de Poche v Paríži). Vyrástla z reality dobovej súčasnosti, ale aj z tradície. Je zároveň najcharakteristickejším prejavom mímovej osobnosti. Mimické štúdie a štýlové cvičenia predchádzali vzniku Bipových pantomím a tvoria prechod od všeobecnejších tém k jeho osobným veľmi intímnym výpovediam cez Bipa ako jeho alter ego.

Štýlové cvičenia a štúdie odsunul mím postupne na perifériu svojich záujmov. Do centra jeho pozornosti sa dostali príbehy Bipa. Často ho označujú nielen za mímowe alter ego, ale stále viac sa sám charakterizoval ako poetický Baptist a burleskný a groteskný Charlie v novej, zjednotenej podobe. Bezpochyby má čosi z každého z nich, je však ich pokračovateľom. Trápi ho všetky dobové neduhy súčasnosti a chce im nastavovať zrkadlo, aby dal divákovi nazrieť na samého seba. Jeho Bip v pruhoanom tričku, tmavej vestičke a bielych nohaviciach na trakoch, s čiernym zdemolovaným klobúčikom a červeným klinčekom, s vždy nabiele nalíčenou tvárou, červenými perami a vertikálnymi klaunskými čiarkami cez viečka očí, je typickým uličníkom.

Klaunsky na nás žmurká ako výtržník a rebel, ale aj ako pouličný básnik a fac-kovací pajác. Jeho pierotovské aj harlekýnske vlastnosti tvoria v novej konštelácii novú osobnosť, ktorej mnohotvárnosť nás unáša do najbizarnejších svetov poézie aj rebélie voči skutočnosti. Bip provokuje aj dojma, vstupuje divákovi do svedomia, aj mu uštedruje studenú sprchu poznania. K jeho najpozoruhodnejším pantomímam patrí *Park*. Je zaľudnený postavami a postavičkami podobne ako jeho etuda *V spoločnosti*. Práve tieto pantomimické etudy sú už

budúcim predobrazom jeho mímódram, ktoré začína tvoriť vo svojom pantomimickom súbore Compagnie de mime, ktorú založil v roku v Paríži (1949), sa preslávila mímódramami. Prvú mímódramu vytvoril hneď po svojom rozchode s E. Decrouxom v roku 1948 pod názvom *Umriem pred úsvitom*. K jeho najslávnejším však patrí mímódrama *Plášť* (1951) podľa Gogolovej rovnomennej poviedky. Predstavil ju na viacerých festivaloch, v roku vzniku hneď v Berlíne priamo v Berliner Ensemble, kde ju videli Bertolt Brecht aj Helena Weiglová. Nasledovalo veľké turné po celom Nemecku. Neskôr pri návšteve Londýna predstavil aj ďalšiu mímódramu *Pierot z Montmartru* (1952). Nasledovne sa jeho pantomimická skupina rozbieha do celého sveta a každoročne do jeho repertoáru pribúdajú ďalšie mímódramy. K najslávnejším patria: *Pribeh vojaka* (1955) podľa Ramuza a Stravinského *Vlk z Tsu-Ku-Mi*, *Malý cirkus a Matadori* (1958) či *Paríž, čo sa smeje a plače* (1959) alebo *Don Juan* (1964).

V Kolíne dostal v roku 1969 pri odhaľovaní pamätnej tabule a busty Jeana G. Deburaua Zlatú medailu za zásluhy o rozvoj kultúrnych stykov. V tom čase sa konal I. medzinárodný pantomimický festival z iniciatívy Ladislava Fialku v Prahe v Divadle na zábradlí. Aj tu predstavil M. Marceau svoje najslávnejšie štýlové cvičenia a Bipove etudy (pozri podrobne In: Slovenské divadlo č. 3/ 1972). S veľkým úspechom zahral *Výrobcu masiek*, *Život človeka – Narodenie, dospelosť, staroba a smrť*, ale aj *Bipa v spoločnosti* či *Dávida a Goliáša* alebo etudu *Bip a neviestka*.

Od Deburaua po Bylanda

Nadväznosť na tradíciu má vo francúzskej línii novodobej pantomímy priame väzby na velikána tohto umenia, akým bol rodák z českého mesta Kolín Jean Gaspard Deburau.

Tradičia pouličného divadla a malých zábavných divadiel na Boulevard de Crime a Bd. du Temple v Paríži v 19. storočí sa pevne viaže k pantomíme a povrazolezcom. Divadlo Les Funambules (Povrazolezci) sa čoskoro preslávilo práve svojím výnimočným mímom, ktorého si všimla aj dobová intelektuálna elita, ako o tom svedčia vyjadrenia J. Janina, T. Gautiera či Ch. Nodiera.

Gautierov opis predstavenia *Starinár* v Revue de Paris (1842) je

jedným z najpozoruhodnejších dobových dokumentov. Uchoval nám podobu Debureauovho predstavenia aj jeho jedinečný herecký výkon.

Práve z tohto kritikovho opisu čerpali všetci tí, čo inscenovali príbeh Debureauovho života na javisku. Neraz ho premenili na scenár k inscenácii (Sládek *Starinár*) alebo dokonca na súčasť scenára pre film (*Deti raja*), alebo ho použili ako fragment či dodatok románovej témy (F. Kožík, J. Švehla).

Jean Gaspard Debureau – zasnený, rojčiaci Baptist

Najslávnejší mím 19. storočia začínal ako nenápadný a vysmievaný akrobat a povrazolezec v divadelnej skupine svojho otca Philippa Debureaua. Traduje sa, že bol najnešikovnejší z jeho detí, a práve preto sa mu stal osudným jeho Pierot či Baptist, ako si ho sám nazval.

V roku 1818/19 zasiahla do jeho osudu náhoda, ktorá určila jeho budúcu pantomimickú dráhu. Riaditeľ divadla prepustil jedného zo známych parížskych mímov Blancharda, ktorý sa neprístojne zachoval k jeho neteri (obťažoval ju trúfalo v zákulisí, dokonca sa šepkalo o znásilnení). Riaditeľ však okamžite hľadal zaňho náhradu do postavy Pierota v divadle Funambules. Vtedy oslovil Baptista, aby upokojil rozvášnené publikum, ktoré sa dožadovalo vystúpenia Pierota. Hoci sa Debureau spočiatku úporne zdráhal, napokon si prepudroval bielo nalíčenú tvár a vstúpil na javisko. Už jeho zjav vzbudil smiech, a tak sa od prvých krokov vo Funambules stal miláčikom publika. Jeho Pierot bol odlišný od tradičného chápania tejto postavy. Nebolo to len líčenie, hoci vonkajškové prvky boli najnápadnejšie. Okrem líčenia si požičal aj biely splývavý odev od Gillesa, ale predovšetkým gestá a mimiku rojka, lyrického klauna a básnika. Prirovnanie „pokojný ako Baptist“ sa odvíjalo od jeho poetického spleenu, ktorým obostieral svoju postavu melancholického vždy smutného, nostalgického, zasneného a zároveň smiešneho míma-rojka.

Práve touto melancholickou nostalgiou si získal slávnych romantikov. Prvý si ho všimol riaditeľ dnes už svetoznámej parížskej divadelnej knižnice Arsénal, Charles Nodier, ktorý bol aj známym spisovateľom. Navštívil divadlo Funambules a Debureau naňho zapôsobil tak, že publikoval článok pod názvom „Monsieur Debureau (sic!)“ v denníku La Pandore (1928). Vyzval v ňom celý Paríž, aby sa

prišli pozrieť na umenie nevšedného míma. Tak sa začína najnevšednejšia z kariér – Deburauova popularita u literárnej a umeleckej smotánky generácie romanti- kov. Jules Janin, „knieža kritikov“, napísal o Deburauovi článok do časopisu *Le Figaro*. O pár rokov vydal knihu *Deburau. História divadla za pár grošov*⁴. Malo to byť pôvodne pokračovanie jeho knihy *Dejiny francúzskeho divadla*. Deburau bol samozrejme Janinovi vďačný za monografiu, ale u G. Sandovej sa vyjadril takto: „Deburau u Janina, to nie som ja. Nepochopil ma.“ Jules Janin ho totiž využil na to, aby nastavil zrkadlo Comédie-Française a jej neduhom, jej oficióz- nosti, rigidnosti a snobizmu literárneho divadla vo všeobecnosti.

Janinova kniha však charakteristikou míma, štekľivými historkami z jeho ži- vota aj opismi jeho tvorby zapôsobila na umelecký Paríž ako bomba. Tak sa stalo, že vyvolala aj nevšedné polemiky, a práve preto sa umelci hrnuli do Funambules, aby na vlastné oči videli nekaždodenného míma, umelca par excellence, Baptista.

Objavili Funambules a Deburau žal v postave Baptista ich divácke nadšenie. Jeho odlišnosť od oficiálneho divadla bola pre nich tou pravou tvorivosťou. O to viac ho vebili, že predstavoval pre nich slobodu a spontánnosť tvorivosti, aj revoltu voči spoločenskému snobizmu a manierizmu či patetizmu literárneho divadla.

Prepojenie na poéziu a jej zvláštne melancholické fluidum ich najskôr prekva- pilo a súčasne očarilo. Mím rojko, snový idealista, ktosi, na koho sa nedá nazerať inak než na večného romantika, sa im priamo vnútil do arzenálu romantickej vízie sveta.

Jedna zo známych anekdot hovorí o melancholikovi, ktorý navštívil lekára, aby sa mu postážoval so svojím trápením: „Trpím nespavosťou a neprekonateľ- nou úzkosťou a smútkom,“ tvrdil pacient. „Navštívte Funambules, keď uvidíte Deburaua, hneď vás smútok prejde, rozveselí vás a vylieči z melanchólie...“ „Ja som Deburau,“ odvetil pacient.

Pierot a Harlekýn, Deburau prekvapivo obe postavy splietol v jedinú, obidve tváre dokázal dať svojmu Baptistovi a vtláčiť mu zároveň pečať nevtieravej poézie, v tom tkvela jeho originalita, v prepojení zdanlivo nespojitelných kontrastov.

Tristan Rémy vo svojej knihe *J. G. Deburau*, ale v knihe *Klauniády* hovorí

4 JANIN, Jules Gabriel. *Deburau, histoire du Théâtre à Quatre Sous pour faire suite à l'histoire du Théâtre-Français*. Paris, 1832.

o osobnosti tohto míma ako o mimoriadne tvorivom, jedinečnom a výraznom type. Mím nastolil na scéne podmanivú pravdivosť a zanietenú schopnosť portrétovať nielen ľudí okolo seba, ale aj spoločnosť a svet, ktorého bol uvzatým pozorovateľom.

V Carného filme *Deti raja* (scenár vytvoril básnik Jacques Prévert) stvárnil vynikajúco Deburaua J. L. Barrault, ktorý podčiarkol predovšetkým poetické prvky svojej interpretácie. V priamom kontraste k nemu utváral postavu otca Deburaua E. Decroux. Oboch môžeme obdivovať ako podmanivých mímov aj interpretov. Film nám približuje nielen Baptista a jeho etudy, ale aj mímodrámu *Starinár*. Scenár z pera J. Préverta veľmi podrobne a sugestívne približuje nielen biografické prvky zo života a tvorby slávneho Baptista, ale aj dobové reálie z divadla *Les Funambules* a zo slávnej štvrti komediantských ľudových divadiel z bulváru „zločinu“ (Bd. du Crime), kde sa ľudové komediantstvo, neviazaná zábava a spontánnosť tvorivosti prirodzene miešali s nerestami a drobnými priestupkami i zločinom.

Decroux a jeho návrat k telu

Étienne Decroux mal za sebou už pozoruhodnú cestu činoherného herca (v divadle a vo filme pôsobil intenzívne v r. 1923 – 1945), keď sa definitívne rozhodol pre pantomímu a jej špecifický model: le mime pure.

Čistý mimus sa stal jedným z nových vynálezov analytického jazyka neverbality. E. Decroux začal svoje skúmanie mimoverbálnych prejavov herca a neskôr míma ešte v divadle Atelier v spolupráci s Ch. Dullinom. Už vtedy vedel, že telesný výraz je určujúci nielen pre tanečníka, ale aj pre herca a míma rovnako podstatne, pretože určuje a vedie smer mimoverbálneho vnímania, preniká tak nielen do vedomého, ale aj do podprahového poznávania a dorozumievania.

Bol učiteľom J. L. Barraulta, ktorý tak výnimočne stvárnil Baptista v *Deťoch raja*, ale aj učiteľom najslávnejšieho míma 20. storočia, Marcela Marceaua. Obaja títo veľkí predstavitelia pantomímy sa však dali na svoju vlastnú nezávislú dráhu a v očiach Decrouxa sa spreneverili jeho požiadavkám čistého mimu. Decroux sa vo svojej pantomimickej škole v Paríži sústredil na nezávislý telesný výraz, ktorý

chcel oslobodiť od zbytočných vplyvov výtvarných, hudobných či literárnych. Svoj jazyk založil na analytickom telesnom pohybe.

Tvár míma zakryl rúškom (priesvitná gázová maska), míma obliekol do trikotu telovej farby, alebo ho nechal len v úsporných slípoch, aby tak vynikla pôsobiivosť telesnej expresivity trupu a končatín v jednotlivých pohyboch a postojoch. Trup sa stal preňho určujúcim prvkom, ktorý podľa Decrouxa najsilnejšie pôsobí v priestore. „Odkiaľ sa berie moje uprednostňovanie trupu? Prvky trupu sú veľké a prvky tváre malé, trup je ťažký a ramená sú ľahké,“ tvrdí Decroux. Vychádza z váhy a veľkosti aj zo sily pôsobivosti váhy a veľkosti v priestore.

Je presvedčený o tom, že dráma koncentruje čas a pantomíma podľa neho musí zhustiť a koncentrovať čas aj priestor.

Decrouxovi žiaci vo svojich cvičeniach zobrazovali lietajúce vtáky, uháňajúcich jazdcov, stromy vo vetre, kvety a ich rast, mechanické pohyby strojov, ale aj duševné stavy človeka, jeho duchovnosť a jej premeny, jednotlivé charaktery, ich vzťahy, aj odlišnosť prostredia a miesto človeka v nich.

Východiskom pre zrod gramatiky čistého mimu sa stali jednoduché, nekomplikované akcie. Predstavenia svojich žiakov usporiadal tak, aby začínali najjednoduchšími prvkami a gradovali k elementom zložitejším, k myšlienkam a zložitému vyjadrovaniu situácií a vzťahov. Dramatický útvar mal tak nadobudnúť napätie a stupňovanie, gradáciu tohto napätia. A rast jednotlivých prvkov.

Craigovo tvrdenie, že „štýl a symbol sú podstatnými znakmi umenia“, si osvojil aj E. Decroux. Jeho cieľom bolo totálne ovládnutie ľudského tela a jeho expresivity, podmanenie si telesného výrazu. „Štýl a symbol obliekajú hercovo či mímovo telo,“ tvrdí Decroux.

Jeho mím stojí v úplne prázdnom priestore takmer nahý, „oblečený“ len do štýlu a pohybových symbolov. Bol presvedčený, že „obecenstvo nikdy neznesie, aby sa človek zbavený šiat správal ako nezainteresovaný okolooidúci“. (To však už dnes, keď telo a jeho nahota prestala byť tabuizovanou témou, dávno neplatí.)

„Komika tejto situácie by hraničila s nehanebnosťou,“ tvrdil v tom čase Decroux. Netušil, že deštruovaním všetkých tabuizovaných prístupov sa aj ľudská nahota stane len jedným z možných prvkov dramatizovania a zdivadelňovania prázdneho priestoru.

E. Decroux dal do centra pozornosti atitúdu – postoj tela. Nikdy neprijímal

názor tanečníkov, že atitúda je len telesnou interpunkciou, naopak, tvrdil, že pohyb samotný je sledom jednotlivých atitúd.

Vo svojej terminológii odlišuje dva najzákladnejšie pohyby:

Mime objective – technika na evokovanie imaginárnych predmetov – tzv. „maľujúce gesto“, podľa starej terminológie, ktoré je založené na princípe napodobnenia, mimezis.

Mime subjective – technika na stvárnenie charakterov, tzv. „vyjadrujúce gesto“.

Prvý typ gesta je vytvorený analyticky a jeho základom je princíp protiváhy (preťahovanie lanom, ako základné cvičenie na protiváhu). Najznámejšie a dnes už priam banálnym príkladom je jedno zo základných cvičení, ktoré má však stále svoje miesto pri príprave mímov. Ak je virtuózne predvedené a dôsledne zvládnuté, má aj svoju vizuálnu pôsobivosť a dodnes sa hojne používa ako prvok, ako jedno z písmen abecedy mímu. Evokácia lana spočíva v protismernom premiestňovaní trupu voči ťahu lana. Dojem napätia vyvstáva ako predstava protivníka, ktorý imaginárne lano ťahá opačným smerom. Protismerný sklon trupu divákovi evokuje imaginárneho protivníka. Touto technikou sa potom tvoria ďalšie cvičenia. Najznámejšia je napr. chôdza vo vetre, po schodoch a pod. Je to známy princíp, ktorý už tisícročia poznajú čínski herci. Decroux však hojne využíval aj abstraktné a symbolické gesto. Abstraktné gesto nemá len dekoratívnu funkciu, ako sa to využíva v balete, ale má predovšetkým hodnotu výrazovú. Podobne aj gesto symbolické. Je dobre známe predovšetkým z orientálneho tanca. Má však svoje veľmi pevné miesto aj v konkrétnom reálnom geste a v kanonizovanom pohybe ľudového divadla.

Hlavným Decrouxovým prínosom bolo vytvorenie usporiadaného systému, v ktorom jednotlivé výrazové gestá hierarchizoval a vyjasnil ich funkciu, dal im pevné miesto.

Môžeme to demonštrovať na pohyboch rúk, ktoré možno identifikovať ako výraz emócií, ale aj ako prirodzené dynamické motorické gesto – prejav v bezprostrednom vyjadrovaní prirodzeného spontánneho človeka. Ich plný význam pochopíme len vo vzťahu ku konkrétnemu kontextu reality. Ruky trčiace spoza čiernej zásteny vo výrazovom pohybe nadobúdajú iný význam, sú viacznačnejšie než rovnaký pohyb vo vzťahu k telu a tvári. Aj pohyb či gesto musí nadobudnúť svoju vlastnú integritu, rovnako ako mím v priestore javiska.

Decrouxov systém pohybovej abecedy je premyslený a precízny a jeho žiaci ho využívali ako mimickú techniku, z ktorej potom vychádzali pri tvorbe cvičení s psychologickými úlohami. Dodržiavali však veľmi striktné telesné vyjadrovanie bez akéhokoľvek slovného spojenia. Presnosť gesta predpokladala presnú interpretáciu výrazu. Svet bol interpretovaný ako veľmi reálny a konkrétny výhradne mimickými prostriedkami telesnej expresivity. Dôraz kládol na trup a jeho význam, tam nachádzal centrum telesného výrazu. Ohýbanie, presúvanie a otáčanie, to boli tri základné prvky, z ktorých utváral svoju abecedu čistého mimu. Na prvé miesto však kladie trup, potom ramená a ruky i nohy a napokon tvár. Toto odsunutie tváre a jej podstatného významu pre herca a míma na perifériu je v Decrouxovom názore na telesnú expresivitu určujúce (tvár zahalil transparentným rúškom).

Štýlové cvičenia, ktoré Decroux vytvoril a ktoré si jeho žiaci osvojili, sa stali prirodzeným základom mímových zručností. Ich osvojením a zautomatizovaním mím rovnako ako jeho divák preniká k zmyslu a podstate pohybu. Porozumenie pohybu, komunikatívnosť mimickej reči, jej zrozumiteľnosť je vlastným cieľom týchto cvičení.

Koncentrácia je jednou z ústredných požiadaviek, ktorá je úzko spätá s mímovaním, ale nie je to len koncentrácia míma, ale aj jeho diváka. V roku 1940 si Decroux založil svoju pantomimickú Školu E. Decrouxa, ktorú po jeho smrti (1991) viedol jeho syn Maximilien Decroux. Maximilien učil aj na parížskom konzervatóriu triedy *Masky a Improvizácia* (1968 – 1976).

Spolu s Eliane Guyonovou (Maximilienovou manželkou) odovzdávajú Decrouxov odkaz pokračovateľom. Jeho turné obsiahli nielen európsky, ale aj americký kontinent. Po roku 1950, keď metóda mime pure mala už presnú štruktúru, cestoval od Amsterdamu cez Tel Aviv, Miláno, Štokholm, Zurich, Oslo až po New York, kde v rokoch 1957 – 1958 viedol dlhodobú sťaž. Jeho americký nasledovník a žiak Alvin Epstein s ním spolupracoval nielen na workshopoch v Carnegie Hall, ale preniesol dedičstvo čistého mimu aj na americký kontinent.

J. L. Barrault a jeho zápas o mímodrámu

Jedným z prvých a najvýnimočnejších Decrouxových žiakov bol Jean Louis Barrault. Do Dullinovej hereckej školy vstúpil v roku 1930. O niekoľko rokov neskôr predstúpil pred parížske publikum v postave Jewela, matky aj vzpínajúceho sa koňa (1935), v mímodráme *Okolo matky* podľa Faulknerovej novely *Keď som umierala*. Celý Paríž očakával premiéru v pochybnostiach a v sklone k výsmechu. Medzi divadelníkmi kolovali posmešné anekdoty a Dullin neprišiel ani na jednu skúšku (hovorilo sa však o tom, že špehoval za kulisami). Barrault nemal okolo seba nijaké zástupy stúpcov, keď ho v kaviarni Deux Magots, kam chodievala parížska umelecká mládež, ohovárali, a k názvu jeho pripravovanej mímodrámy *Autour d'une mere*, pridali písmeno: „d“ (čo tvorcu samozrejme nepotešilo, keď sa hovorilo *Autour d'une merde...*). Charles Dullin však predsa prišiel na generálku a tváril sa po nej tak zdesene, že Barraulta všetci nechali napospas „starému Charlesovi“, keď napokon vyhlásil, že na premiéru nepríde, aby mu z to „nebolo nanič“.

Večer v Atelieri pred premiérou sa publikum uštipačne posmievalo už desať minút pred začiatkom. V Paríži kolovali zvesti, že sa bude hrať v rúchu Adamovom. Bola to len čiastočná pravda. Barrault hral matku do pol tela nahý, len v sukni a v parochni z dlhých čiernych vlasov. Už prvé výstupy sprevádzali posmešky. S tým však Barrault rátal. Bol pripravený aj na to, že keď hurhaj neutíchnu, predstúpia pred publikum s Rimbaudovou básňou *Les Assis* (Vysedávači). Je to jedna z najironickejších a najmajstrovskjších Rimbaudových básní, po nej mala nasledovať báseň *Grève de Forgerons* (Štrajk kováčov, François Coppée, 1869). Dvaja herci mali predstúpiť pred publikum a inteligentne si mali utáľovať z meštiakov, čo nedokázali pochopiť ich umenie. Túto odpoveď si však publikum nevyžiadalo. Jewelovu scénu s krotením koňa (ktorá je dnes už jednou z najslávnejších v análoch pantomímy) prijímali najskôr zhovievavo, ale napokon ich predsa zaujala. Vtedy už bolo jasné, že Barrault vyhral. Dovolil si dokonca niekoľko variácií: kôň na kolenách, so vztýčenou hlavou, vzopätý na zadné nohy, rýchly odchod.

Predstavenie bez slov, len plné akcie. Hralo sa iba štyrikrát, ale malo veľký ohlas v divadelných kruhoch. Najlepšie ho pochopil už vtedy výnimočný individualista

a budúci otec divadelného experimentu 20. storočia, A. Artaud. Napísal najob-
siahlejšiu analýzu tejto inscenácie (nájdeme ju aj v jeho knihe *Divadlo a jeho*
dvojník). Artaud sa dobre poznal s Barraultom (napokon v predstavení hrala aj
Génica Athanasiou, Artaudova bývalá partnerka a herečka). Barrault priznal, že
sa usiluje o nový jazyk javiska, kde pomocou gest, rytmizácie, pohybu a zvukov
i minima slov, chce vyjadriť komplexnú scénickú akciu. Tomu Artaud nadmieru
dobre rozumel, veď aj on sa usiloval o nový scénický jazyk pohybov a gest, jazyk
divadla, kde by slovo stratilo svoju nadvládu a kde by nastolil na javisko mágiu
a tranz v hereckej akcii, ktorá by mágiou tranzu zasiahla aj publikum a „zjed-
notila poéziu a poznanie“. To zjednocovanie poézie a poznania v mimoslovnom
výraze herca bolo vlastné aj Barraultovi. Vo svojom predstavení (vtedy ho ešte
nenazval mímodrámou) nastolil mágiu, kde boli zjavné aj prvky divadla Nó, hoci
ako sám vtedy povedal, že nikdy divadlo Nó nevidel a spomínané prvky pou-
žil len inštinktívne. „Chcel som, aby sa herec stal totálnym nástrojom, ktorý je
schopný vsugerovať aj zviera aj jazdca, a oboch súčasne... Vyjadriť Podstatu aj
Priestor, o to mi išlo. Ten magický svet javiska sa mi javil ako svet poézie tela.“

Dnes je už zjavné, že prielom, ku ktorému vo vnímaní publika aj v divadelnom
jazyku došlo, skrz inscenáciu Faulknerovej novely v Barraultovej interpretácii,
mal vplyv aj na ďalší vývin neverbality v divadle.

Neskôr J. L. Barrault vyhlásil: „Myslím, že avantgarda je len stretnutie dvoch
individuí (v tomto prípade autora a diváka), na ktorú jeden z nich príde pred-
časne... Autor príde a jeho publikum sa dostaví až o päť či desať rokov neskôr...“

Táto výstižná charakteristika faktu, ako možno poľahky svojou tvorbou pred-
behnúť svoju dobu a jej vnímavosť, má dodnes čo povedať k osudu nejedného
z avantgardných umelcov (Artauda najvýstižnejšie charakterizuje vyhlásenie:
„Neuskutočnil som sa.“)

Predstihnúť svoju dobu je isto neľahký údel, najmä ak prvky, o ktoré sa umelec
opiera, priam visia vo vzduchu ako nový jazyk tvorby. Barrault sa bezpochyby
mnohé naučil práve cez svoj experiment s pantomímou. Jeho výnimočná schop-
nosť vyjadriť sa telesným výrazom fascinovala nielen jeho učiteľa Decrouxa, ale
predovšetkým divákov. A napriek tomu v čase, keď stvárňoval Deburaua vo filme
Deti raja, sa už pantomíme nevenuje systematicky. Vynálezca pantomimickej
chôdze, tak ako ju poznáme z dnes už klasických etud Marceaua či neskôr Fialku

alebo Sládka, sa naplno venoval činohernému divadlu, a tým sa „spreneveril“ v očiach Decrouxa nielen čistému mimu, ale nemému umeniu vôbec. O to pôsobivejšie boli jeho činoherné kreácie v divadle, kde nikdy nezabudol zabudovať čisto pohybové etudy zvyrazňujúce charakter postavy cez expresivitu telesného výrazu (pripomeňme si jeho nezabudnuteľnú éru interpretácií Claudelových básnických drám, kde v *Saténovej črievičke* v úvode inscenácie na horizonte čnie jeho pôsobivá postava rozprávača, aby nám v pohybovej kreácii priblížila sugestívne to, čo by inak zostalo len v slovách). Práve Barrault nás učí, ako prekračovať horizont činohry aj horizont pohybového a gestického umenia, ako ich násobiť a plodne krížiť.

Barraultovo násobenie pôsobivosti neverbality v dramatickom činohernom divadle a mimoverbálneho vyjadrovania radí k najpodstatnejším výrazovým prostriedkom telesnej expresivity v oblasti divadla. Veď spolu zdôrazňujú odlišnosť pantomímy a tanca. Decroux tvrdí, že pantomíma a tanec sú protikladmi. Pre Barraulta je tanec dieťaťom hudby a pantomíma dieťaťom ticha. Obaja spoločne však hovoria o tom, že tanečník a mím, ktorí prichádzajú z opačných pólův, idú si v ústrety, aby sa stretli.

Pantomíma – pohyb – výraz a Jacques Lecoq

Škola J. Lecoqa vzniká v Paríži v čase (1956), keď už dobre etablovaná Decrouxova škola (1940) odchovala rad nezabudnuteľných mímův. Radí sa však ku školám určujúcim a mimoriadne vplyvným. Medzinárodná škola pantomímy J. Lecoqa je známa svojou otvorenosťou a množstvom známych umelcov v rôznych profesiách z päťdesiatich krajín, roztrúsených dnes po celom svete (medzi ktorých patrí napr. mím P. Byland, herec G. Rush či režisérka A. Mnouchkinová, ktorí sa k nemu hlásia i dnes). J. Lecoq (1921 – 1999) pracoval intenzívne s maskami, a to ho odlišuje od jeho predchodcov.

Považuje masku nielen za určujúci prvok pre typy *commedie dell'arte*, ale aj za určujúci element orientálneho divadla či prvok, ktorý, ako hovorí Brook o maske, je „výrazom podstaty“, a tým vnáša do divadla novú mágiu a nový rozmer transcencie.

J. Lecoq strávil osem rokov v Taliansku (Piccolo Teatro di Milano), čo ho

talianskej komédii typov priblížilo ešte viac. Dokáže s maskami pracovať najrôznejším spôsobom, ale považuje ich za jeden z možných prvkov, cez ktoré sa telesný výraz rozvíja.

Jeho intenzívny tréning, jasne formulovaná abeceda pantomímy a široký záber pôsobnosti z neho urobil jednu z najvýraznejších osobností novodobej pantomímy. Vo svojej knihe *Divadlo gesta* (Le Théâtre du Geste), vydané v Paríži v roku 1987, s podtitulom *Herci a mímovia*, zhŕňa svoje skúsenosti v priebehu desaťročí. V kapitolách: *Od imitácie: mímovanie vždy a všade, cez Mímovanie – umenie pohybu, Explózia mímu, po Gesto v divadle a poslednú Divadlo gesta*, postupuje od najstarších čias k dnešku a mapuje najdôležitejšie prvky a zjavy, ako aj pojmy týkajúce sa pantomímy v histórii divadla. Ale dotýka sa aj najpodstatnejších tendencií pohybového divadla a miesta pohybu a pantomímy v súčasnosti činoherného divadla.

Jednou z kapitol je aj *Stretnutie s Ariane Mnouchkinovou*, ktorá bola jeho žiačkou a včlenila pohybový výraz a svoju skúsenosť s pantomímou a maskami neopakovateľne do vlastného originálneho divadelného jazyka v mnohých svojich inscenáciách. Podáva o tom svedectvo aj na DVD zázname zo školy J. Lecoqa, ktorý vyšiel v roku 2006 pod názvom *Dve cesty Jacquesa Lecoqa*.

Fialka, Turba, Polívka, Sládek... a tí druhí

Ladislav Fialka založil svoju pantomimickú skupinu v čase, keď nákazlivosť tohto telesného vyjadrovania bez slov bola v západnej Európe a neskôr aj v USA pod vplyvom francúzskych mímov samozrejmosťou, ale pantomimické divadlá sa začínali ešte len naplno rozvíjať.

K mimoriadnym osobnostiam umenia pantomímy sa radí izraelský mím Samy Molcho či neskôr Francúz Pierre Byland, švajčiarsky mím Dimitri, ale predovšetkým arménsky mím Jengibarov zo ZSSR, Rus V. Polunin či Poliak Tomaszewski.

Samy Molcho zaujal na oboch Medzinárodných festivaloch pantomímy v Prahe (1969, 1971) svojou vycibrenou technikou a osobným čarom, Pierra Bylanda aj Dimitriho poznáme nielen z týchto festivalov, ale aj ako spolupracovníkov Ctibora Turbu.

Leonid Jengibarov bol najvýraznejšou osobnosťou oblasti pantomímy z bývalého ZSSR. Poznala ho celá Európa ako nenapodobiteľného klauna aj míma. Bol absolventom (1959) známej cirkusovej školy v Moskve (Štátna škola cirkusového a estrádneho umenia), z ktorej si priniesol mimoriadne zručnosti klauna. Vystupoval denne v cirkusovej manéži a sám si pripravoval svoje pantomimické čísla. Jeho mimoriadna vynaliezavosť, invenčnosť a vtip ho preslávili natoľko, že sa natrvalo zapísal do dejín pantomímy. Dynamika a esprit jeho pantomím, ktoré vždy prekvapovali svojimi iskrivými pointami, divákov priam opantávala ozvláštnenou originalitou atmosféry na pomedzí grotesky a tragifrašky. K najznámejším jeho etudám patrili *Klaunove rozmary*, *Chirurg*, *Klietka* a iné. V roku 1964 ho na Medzinárodnom festivale klaunov v Prahe vyhlásili za najlepšieho klauna v Európe.

Chystal sa založiť vlastné divadlo, kde chcel aj učiť. Výučbu klauna a míma považoval za určujúcu aj pre herecké umenie a virtuozitu činohercov predovšetkým. Tragikomika a tragigroteska mu boli vlastné. Sám vystupoval veľmi prirodzene, bez výrazného klaunského či tradičného bieleho pantomimického líčenia a v takmer civilnom oblečení. Mlčky predvádzal svoje fyzicky náročné etudy s takou ľahkosťou, že divák nadobúdala pocit, že by to dokázal aj sám. Tvrdil, že „rozhovor s divákom o dobre a zle, o ušľachtilosti a podlosti, o láske a nehe“ je jeho najvlastnejším cieľom. Jeho náhla smrť (1972) uzavrela sľubne sa rozvíjajúcu kariéru.

Vjačeslav Polunin so svojím súborom Licedej sa stal dedičom jengibarovského klaunského kréda. Vytvorili však svoju vlastnú podobu pantomímy, s ktorou sa rovnako preslávili v celej Európe. Neskôr toto dedičstvo prebral súbor Derevo na čele s hercom a mímom Antonom Adasinským, jeho posledná inscenácia *Once* ponúka rozprávkové rozprávanie o starom klaunovi (v hlavnej postave klauna Adasinskij).

Henryk Tomaszewski a jeho vrocavský súbor (Vrocavské divadlo pantomímy, 1959) vyšiel z tanečného umenia. Vytvoril však originálnu verziu mímodrámy a jeho inscenácie *Plášť*, *Zábrada lásky*, *Woyczek*, *Labyrint*, *Zverinec cisárovnej Filisy*, *Hamlet – irónia a obžaloba*, *Márnotratný syn*, *Sen noci svätajánskej* atď. patria dodnes k najvýnimočnejším z tejto oblasti. Tanečná pripravenosť a prvok kontrastu aj kontrapunktu, ktorý vnáša Tomaszewski do expresivity mimickej reči spolu s inšpiráciami z dramatickej literatúry (príbehové podložie inscenácie),

ho vyniesli medzi najvýraznejšie osobnosti tohto umenia vo svetovom kontexte. Intenzívne spolupracoval aj s činohrnými divadlami ako choreograf.

Šesťdesiate roky otvárajú dvere pantomíme aj v Čechách a na Slovensku.

Ladislav Fialka a jeho Pantomíma v Divadle na zábradlí definitívne potvrdili silu pantomimickej tvorivosti v rámci bývalého Československa aj mimo neho, v pôsobivosti Fialkových mímódram. Pôvodne tanečník Fialka (absolvent klasického tanca) sa stal prvým virtuózom pantomimického umenia, ale aj tvorcom scenárov, režisérom, sólovým mímom či organizátorom medzinárodných festivalov. Jeho etudy rovnako ako jeho mímódramy sa vpísali do dejín pantomímy ako neopakovateľné. Veď plejáda jeho celovečerných inscenácií (*Devět kloboukov na Prahu, Cesta, Blázni, Knoflík, Lásky?, Funambules 77, Premena, Půtník, Caprichos* atď.) bola dielom, ktorým vytvoril so svojím súborom nezabudnuteľnú éru pohybového divadla v Divadle na zábradlí (1959 – 1991).

Ctibor Turba a Boris Hybner spolu s Richardom Rýdom založili svoju Pantomímu Alfreda Jarryho (1968) a prihlásili sa tak k odkazu, ktorý, už v počiatku 20. storočia vpísal do umeleckého kréda surreálno, fantazijnosť aj groteskno-dadaistickú hravosť v premostení na nemú grotesku filmového strihu. Veď v ich slávnom predstavení *Harakiri* je na pozadí príbehu neustále prítomný portrét Bustera Keatona, ktorý svojím nehybným výrazom pripomína memento stáleho pozorovateľa a komentátora bez slov.

Ich predstavenia *Harakiri* či *Udělej mu to sprava*, alebo Turbove predstavenie *Turba tacet* sú z tých, na ktoré sa nezabúda. Priniesli nový pohľad na pantomimické umenie. Na rozdiel od poetickej a hravej lyricky pierotovskej pantomímy Ladislava Fialku sa prihlásili k čiernej groteske, divadlu výziev a štavnatých provokácií, zmesi činohrneho dramatického rozprávania bez slov a fyzického výrazu, a zapôsobili ako zjavenie nielen na obidvoch medzinárodných festivaloch pantomímy v Prahe, ktoré usporiadal za prítomnosti M. Marceaua a iných veľkých osobností Ladislav Fialka (1969, 1971), ale neskôr aj vo svete. Ich montáž nemej grotesky, mímovania a dramatickej skratky napojenej na cirkusovú klauniádu, bola originálnou verziou novodobej pantomímy a neopakovateľným zážitkom. Prihlásili sa tak nielen k odkazu A. Jarryho, ale aj S. Becketta, A. Artauda či Ch. Chaplina.

Podobne ako sa neopakovateľnými zážitkami stali neskôr pantomímy Boleslava

Polívku, predovšetkým *Trosečník*, ale aj *Am a Ea* či *Pépe*, *Pezza verzus Čorba* a ďalšie. B. Polívka nahradil najskôr Rýdu v Pantomíme A. Jarryho (*Harakiri*).

Študoval herectvo na JAMU v Brne, kde vznikli jeho prvé pantomimické etudy a neskôr aj prvá mímódrama *Strašidielka*, ktorú potom preniesol aj do Divadla na provázku. Jeho partnerka Dáša Bláhová v pantomíme *Am a Ea* bola rovnako ako Polívka činohernou herečkou a členkou Divadla na provázku. V neskoršom období sa Polívkovým partnerom stáva Jiří Pecha v predstaveniach *Pezza verzus Čorba*, *Poslední leč* a iné či Chantal Poulain v *Šaškovi a kráľovnej*.

Boleslav Polívka vytvoril novú zmes metaforickej klauniády a dramatickej tragigrotesky. Jeho virtuózný pohyb, gesto a originálna mimika v prepojení na výbušnú zmes scénického rozprávania plného neočakávaných point a tajomných zvrátov, prekvapivých odhalení a klaunských trikov, silného vibrovania asociácií sa zapísali do vývinu českej pantomímy v priebehu ostatných desaťročí napr. predstavením *Šašek a kráľovna* (aj jeho filmovou verziou od V. Chytilovej, ktorá však divadelnú nedokázala priblížiť, tobôž nahradit'), ako mimoriadne tvorivé a prínosové aj v rámci svetového kontextu. Veď Polívka svojimi predstaveniami zaznamenal nebývalý úspech nielen v Európe, ale aj v Amerike a stal sa jedným z najvyhľadávanejších mímov sveta.

Slovenský zakladateľ pantomímy Milan Sládek (1938) je pre vývin pantomímy v európskom kontexte neopakovateľným dedičom predovšetkým pierotovskej línie klasickej pantomímy, ktorú dokonale ovládol a preniesol jej tradíciu aj na našu pôdu. Jeho zakladateľský prínos úzko súvisí predovšetkým s Ladislavom Fialkom a jeho vkladom do dedičstva umenia pantomímy. Podobne ako Fialka je nielen sólovým mímom, ale aj režisérom a pedagógom, v tomto roku oslávi svoje životné jubileum dvoma predstaveniami v SND v Bratislave (*Nové solopantomímy, Pantalone a Kolombína*, marec 2008).

Je to práve jeho výrazná osobnosť, ktorá aj na Slovensku vpečatila dedičstvo veľkých mímov svetovej pantomímy do divadelného vedomia (uctievaného už od línie veľkých rímskych mímov Pylada a Bathylla) ako samozrejmosť súvislostí pohybového výrazu, pantomímy a pohybového divadla, ako expresivity tela. Reč tela zostáva staronovým jazykom porozumenia a vhladu do nevysloviteľných sfér ľudského správania.

(2008)

Režisér hry a hravosti

(Juraj Nvota)

Režisér Juraj Nvota – to je výrazná éra Trnavského divadla či mimoriadne obdobie Divadla Astorka Korzo '90.

Jeho meno sa stalo synonymom divadelnosti v podobe hravosti a jej premien, ale aj neprotivenia sa zlu (tendovanie k nenásiliu) a sily divadla v jeho ľudskosti a humanite. Hra a hravosť, úsmev, ktorý prináša aj na javisko odľahčenie a úľavu, ale aj podprahový výsmech, iróniu a parodizáciu. Ale nemýľte sa, nejde o zábavu a zábavnosť. Je to iný zorný uhol vážnosti cez pohrávanie sa s vážnou témou ako s možnosťou hry. Jeho homo ludens je ten, čo chce „vidieť svet taký, aký je, a mať ho rád“, ako napísal v motte svojej habilitačnej prednášky v roku 2004.

Jeho roky po absolvovaní odboru réžie na VŠMU u profesora Budského v prvom angažmán v trnavskom divadle DPDM (neskôr Trnavské divadlo, dnes Divadlo Jána Palárika) boli rokmi učňovskými v tom pravom slova zmysle. Tu si vytvoril vzťah k divadlu ako autonómnemu umeleckému dielu s jeho zákonitosťami (s jeho jedinečnosťou, nezávislosťou a priestorom slobodnej tvorby), ale aj vzťah k hercovi a hereckému tímu a celému tímu tvorcov ako k akejsi intímnej komunite spolupracujúcej na spoločnom diele.

Juraj Nvota od počiatku vyhľadáva svojich spolupracovníkov ako spolutvorcov a spoluzdieľateľov, ako partnerov rovnakého svetonázoru, podobnej filozofie a blízkeho divadelného pohľadu, ale predovšetkým ako ľudí, s ktorými nielen komunikuje, ale aj spoluprežíva čas svojho života.

Prichádza do trnavského divadla (obnoveného v roku 1974) ako režisér v poradí tretí (od 15. 5. 1977), no prvý, ktorý v Trnave začína v pravom slova zmysle bez predchádzajúcich skúseností. Čoskoro však spolu s Blahoslavom Uhlárom vytvorila dvojicu režisérov, ktorá určí priam osudovo trnavské divadlo, jeho poetiku aj jeho umelecké smerovanie na desiatku rokov. Dvojicu protirečivú, priam

antagonistickú, dvojicu tvorcov vyhranených a tvorivých v pravom slova zmysle, dvojicu, ktorá v súperivosti nachádza voľné pole pre vymedzenie vlastných poetík tak, aby sa celkom zreteľne vyhranil každý z oboch tvorcov, a to nie v antagonizme, ale v akejsi prirodzenej homeostáze kompatibility, ktorú prináša zdanlivá odlišnosť, zvaná komplementarita.

Je to modus vivendi, ktorý Nvotovi svedčí. Zopakuje ho aj v Astorke po vyše desaťročí (v 90. rokoch) a podobne aj tam prinesie svoje plody. J. Nvota potrebuje výzvy, a tie sa mu dostávajú, ak nájde silného partnera – súpera, s ktorým vedie tichú polemiku, ba zápas o vlastnú tvár divadelnosti a jej podby, o svoju originalitu nenapodobiteľnosti. V trnavskom DPDM bol ním režisér B. Uhlár, ktorý dokázal vybudiť Nvotu do nezvyčajnej tvorivosti (ale aj vice versa), neskôr v Astorke Korze'90 to bol režisér Roman Polák, aj ten bol preňho dôstojným a tvrdým súperom, aj z tohto tvorivého zápasu vzniklo viac než len súperivé sebastredné úsilie, ale snaha o uplatnenie toho najlepšieho, čo spolu so súborom mohol v tom čase v divadle vytvoriť.

Už v začiatkoch, v sezóne 1977/78 sa zaskvel svojou inscenáciou dramatisácie *Toma Sawyera* z pera jeho dôvernej a do budúca aj dlhoročnej spolupracovníčky dramaturgičky Mirky Čibenkovej. Ich divadelné prístupy neskôr boli pre trnavské divadlo jednou z typických poetík (popri Uhlárovej drsnejšej a hranatejšej poetike ostrých a provokujúcich výziev), poetikou hravosti.

V spomínanej prvej sezóne v profesionálnom divadle sa zviditeľnil na Slovensku málo hrávanou Shakespearovou *Búrkou* prepísanou do prózy.

Najdlhšie sa predstavoval Nvota ako režisér slnečnej tváre sveta a láskavého humoru ľudskosti, podobne ako v čase svojho nástupu na profesionálnu dráhu. Dnes však možno s istotou povedať, že hravá slnečnosť, s akou predkladal a predkladá aj tragické konflikty, je len zdaním zľahčenia, je to len najnápadnejšia fazeta jeho viacdimenzionálneho pohľadu na príbeh. Jeho bezprostredný prístup k realite divadla (ale dobre už vieme, že aj filmu) cez prizmu hravosti a pohrávania i zahrávaní sa s rôznorodosťou prvkov vstupujúcich do jeho štylizácie, vytvára napokon sústredený výrazný celok. Celok, ktorý obsahuje aj tienisté stránky existencie, aj tragické a ťaživé tóny reality, celok ktorý problematiku či tému nezľahčuje ani neskrýva opúzdrenú páčivými prvkami.

Zľahčovanie je len akýmsi uľahčovaním bremena tragiky, ako to môžeme

pozorovať v jeho ostatných inscenáciách, rovnako v Uhdeho spletitej hre dedičstiev pamäti pre tých, čo žijú súčasnosti – *Zázrak v čiernom dome* z javiska Divadla na zábradlí, ale predovšetkým v Shakespearovom *Othellovi* a jeho podľa Nvotu bielo-čiernej podobe na javisku Astorky Korza'90 v roku 2007.

Originalita Nvotovho režijného rukopisu sa vyhranila v základných elementoch a líniiach už v trnavskom divadle v inscenáciách dramatizácií (*Tom Sawyer, Traja mušketieri, Hobit, Tajomný Dr. Ox*), ale aj dôrazných transpozícií slávnych predlôh klasikov (*Romeo a Júlia, Hamlet III., Búrka*) či v úsilí otvoriť priestor pre nový divadelný jazyk pre detského diváka (v čase keď pôsobí v DPDM). Spolu s M. Čibenkovou sa sústredil na témy, ktoré oslovujú deti bez hraníc či ohraničenia vekom (*Obyčajný deň, Charlie* a napokon najdôraznejšie v inscenácii podľa scenára k filmu *Aj kone sa strieľajú*). J. Nvota svoje divadelné objavy uplatňuje nevtieravo, bez manifestov a vyhlásení, ale o to nástojčivejšie v prieniku do divákovho sveta, v oslovovaní diváka cez dávku pozitívnej energie, ktorá prepája javisko a hľadisko.

Oslobodená hravosť bola tým najúčinnjším medikamentom či protiliekom ťaživej doby. Neskôr v Astorke Korze'90 od roku 1992 (od 1. októbra 1992 v profesijnom angažmán) ponúka nástojčivé témy ožívajúcej pamäti – v Ö. von Horváthovi, *Kabarete* či *Pomoci* – na scéne Štúdia S (1989).

Režisér doc. Juraj Nvota je výnimočný nielen svojou poetikou, ale aj svojou dramaturgiou. Typické preňho je priam zarážajúco výnimočne zriedkavé inscenovanie ruskej či slovenskej klasiky (predovšetkým v našich zemepisných šírkach).

Z ruskej klasiky inscenoval len Turgeneva, Birinského a Erdmana. Sústreďuje sa na rozdiel od svojich súputníkov a kolegov, ktorí mnohokrát opakovane skloňujú Čechova, Gorkého alebo Dostojevského či Molièra alebo Tajovského a Chalupku s Palárikom, na celkom odlišné repertoárové moduly.

Patrí k nim Ödön von Horváth či T. Bernhardt, Masteroff alebo Eliot, W. Allen, ale aj Rudolf Sloboda, predtým, ale aj dnes predovšetkým S. Šteпка (v ére trnavskej či v čase spolupráce s RND) alebo J. A. Pitínský a maďarskí dramatici Schwajda, Molnár alebo z klasiky netypický, hoci výnimočne aj Brecht z trnavskej éry – *Muž ako muž* (1985), do jeho diapazónu patril aj *Deň radosti* autorov a interpretov L+S v Štúdiu S.

Juraj Nvota je bezpochyby režisér, ktorý svojím rukopisom, dramaturgiou, ale aj schopnosťou výnimočne umocňovanej práce s hercom vnáša do slovenského divadla svojské tóny, farby aj tvary a línie, ktorými jeho ozvláštnená poetika získava preňho typickú tvárnosť.

K jeho prínosom patrí aj spolupráca divadelnej predlohy, ako to dokumentuje vznik drám Rudolfa Slobodu, ktoré by bez inscenačnej energie, vstupujúcej do procesu tvorby Sloboda – Nvota, pravdepodobne ani vôbec nevznikli a určite by nevznikli v podobe, ktorú im vpečatili režisér Juraj Nvota v dlhom procese kooperatívnej priam intímnej súhry pri práci na inscenačnej predlohe a na konkrétnom tvare inscenácie (*Armagedon na Grbe, Macocha*).

Režisér Juraj Nvota má nielen pozoruhodnú anamnézu dotýkajúcu sa jeho profesionálneho úsilia, ktoré uvzato vedie k vytvoreniu vlastného vyhraného scénického jazyka, ale dotýka sa aj filmovej tvorby. Práve preto okrem divadelných inscenácií z ostatného obdobia – *Manon Lescaut* (SND 2006), *Uhde: Zázrak v čiernom domě* (Divadlo na zábradlí 2007), a *Othello* (Divadlo Astorka Korzo'90 2007), dáva k inauguračnému pokračovaniu do pozornosti aj svoje dva filmy: *Kruté radosti* (2004) a *Muzika* (2007, dnes už viacnásobne ocenený).

Inscenačnou podobou *Manon Lescaut* (za postavu Manon získala hlavná predstaviteľka Táňa Pauhofová aj ocenenie Dosky '06) vrátil poéziu a romantický prelud viery v lásku do ťaživej reality skepsy a cynizmu dneška. Ukázalo sa, že práve tieto nezabudnuté prvky a stále hodnoty oslovujú aj mladú generáciu tvorcov aj divákov.

Prvky poézie patria aj k jeho filmovému videniu. Nielen v tom, ako rozvíja príbeh, ale predovšetkým v tom, ako stavia charaktery, ako rozvíja vzťahy a ako tvaruje celkovú atmosféru príbehu. Vo filme *Kruté radosti* divákovi poskytol veľkú dávku poetizovanej ľudskosti a v ostatnom filme *Muzika* podčiarkol čaro poézie v predkladaní emócií a ich sily ako vnútorného motora, energie ľudskej vôle na prežitie aj v absurdnom svete.

Režisér Nvota má veľmi jemný cit pre herecké stvárnenie charaktarov a ich vzťahov, pre silu situácií a ich modelovanie, ale predovšetkým pre presné herecké obsadenie jednotlivých postáv, ktoré v ostrých strihoch, v paradoxoch a nečakaných kontrastoch i pointách nastoľujú problém z viacerých pohľadov.

Vie si hercov dobre vybrať a vie s nimi pracovať tak, aby vydali zo seba

maximum, aj to je jeden z jeho nezanedbateľných prínosov k tvorivému procesu. Udržiava tajomné umenie herca v glorirole nepoznaného. Mágiu príbehu a tajomstvá postáv ponúka cez detail a jeho výnimočnosť, cez jemný humor a nevtieravú, ale pôsobivú prizmu krehkej ľudskosti. Takéto prvky využíva aj v princípoch svojej pedagogickej práce.

Ide mu predovšetkým o to, aby ponúkol zmes ľudskosti v zaujímavých osobnostiach, aby rozprával príbeh v krehkých, ale aj smiešnych a krutých prvkoch zraniteľnosti bez toho, aby si divák všimol, že herci svoje posolstvá ponúkajú na obdiv, alebo že on ako tvorca celku a režisér dáva na obdiv akúsi vopred vytvorenú mriežku vzťahov, zvanú koncepcia. Všetko vyplýva zo súhry a autentickejši bytia vo vnútri vzťahov. Má veľmi jemný a vycibrený cit pre pravosť situácií, ale aj prostriedkov, ktorými ich tvaruje, aj v tom je spolu s neopakovateľným nevtieravým delikátnym humorom nenapodobiteľný, vo vytváraní hrdinov z príbehov všedného dňa.

(k inauguračnému pokračovaniu doc. Juraja Nvotu,
Katedra réžie a dramaturgie VŠMU, máj 2008)

Premio Europa – echá ocenení

Európska divadelná cena – Europe Theatre Prize 2009

Cena divadelných kritikov v roku 2009 – podľa kalendára UNESCO venovanému Grotowskému – sa udeľovala v tomto jubilejnom čase (4. apríla) vo Vroclave v Poľsku.

Samozrejme, nie náhodne, pretože v Roku Grotowského si pripomíname 10. výročie úmrtia tohto slávneho výnimočného poľského divadelníka a zároveň 50. výročie založenia jeho svetoznámeho Divadla Laboratória, ktoré vzniklo pod názvom Divadlo 13 radov v Opole neďaleko Vroclavu.

Rok Grotowského má teda vo Vroclave celkom zvláštnu chuť a tón. Centrum Grotowského, ktoré sídli priamo v srdci tohto starobylého mesta, sa podieľa na množstve aktivít spojených s týmto jubilejným rokom, sú to festivaly, prehliadky, výstavy, workshopy.

Európska divadelná cena – Premio Europa je jednou z najpozoruhodnejších udalostí roka v divadelnej komunite. Pod egidou IATC/AITC (Medzinárodnej asociácie divadelných kritikov) sa v tomto roku udeľovala hlavná cena poľskému režisérovi Krystianovi Lupovi.

Prvýkrát ju získal poľský tvorca.

Krystian Lupa (1943) je jedným z najoriginálnejších súčasných poľských divadelných umelcov. Je režisérom množstva významných divadelných inscenácií, z ktorých si už začiatkom 90. rokov získala pozornosť predovšetkým jeho 9-hodinová adaptácia Dostojevského románu *Bratia Karamazovovi*. Pred rokmi to bola 3-hodinová adaptácia *Kalkwerk* (T. Bernhard, 1992) či adaptácia Brochových *Námesačníkov* (1995) a dnes aktuálne púta pozornosť 8-hodinovou trojdielnou ságou o Andy Warholovi nazvanou príznačne *Factory Two* (Faktory 2). Work in progress je sústredená pod jeho réžiou dnes aj na novú trojdielnú ságu – *Persona – Triptych*, tri portréty pozoruhodných osobností: Marilyn – Gurdžijev – Simone Weilová.

Mimoriadne výboje na divadelnom poli AICT nielen zaznamenáva, ale predovšetkým rozširuje po celom svete. Premio Europa bola založená v roku 1987, je to najdôležitejšie divadelné ocenenie európskeho kontinentu. Jej nositeľmi sú okrem iných napr. Pina Bauschová, Heiner Müller, Bob Wilson či Peter Brook. Krystian Lupa je prvým poľským divadelníkom, ktorý túto cenu dostal, aj preto, že koncom 80. rokov už Jerzy Grotowski aktívne netvoril.

Lupova zvláštna a pozoruhodná metóda analýz ľudského správania, ktorá preniká cez dokumentárne vsuvky do intimít jednotlivých bytostí a formou spovedí monologizuje akútne témy, je ako chirurgický proces, do ktorého divák nahliada, aby tam objavoval čosi neopakovateľné, vznikajúce ako náhoda.

Krystian Lupa je tvorca vzácnnej ozvláštnenej poetiky. Je režisér a zároveň aj scénograf a autor, preto celok jeho inscenácií vyznieva o to intenzívnejšie. Jeho poetika sa pohybuje na rozhraní sna a skutočnosti, ale aj dokumentu a predstáv či vízií. Je výnimočný aj využívaním výtvarného gesta a hudby. Jeho prístup je však centrováný na herca a herecký výraz. Dnes spracúva otvorené projekty, vedie zoskupenie krakovských hercov do tých, možno povedať, najrizikovejších sfér. Rozvíja svoje motívy hereckou akciou a ponecháva ich zámerne v nedokončenosti (*Factory 2*). Scénický chaos premieňa hereckou onnipotenciou na permanentný údiv. Triviálnosť a banalitu všednosti mení scénickou alchýmiou na novú estetiku, v zrode nového zorného uhla na akciu a bytie na javisku, ktoré sa pred očami diváka stávajú prehliadkou celého podivuhodného warholovského panoptika.

Ako pedagóg, vedúci katedry réžie na Krakovskej divadelnej škole PWST je aj inšpirátor a iniciátor tvorivosti mnohých mladých režisérov (najznámejší z jeho poslucháčov sú dnes už aj v zahraničí známi tvorcovia G. Jarzyna a K. Warlikowski).

Z Vroclavu si odniesli ocenenia Premio Europa ďalší piati laureáti: Guy Cassiers z Belgicka, Pippo Delbono z Talianska, Rodrigo García z Argentíny, Peter Schilling z Maďarska a François Tanguy z Francúzska.

Belgičan Guy Cassiers sa predstavil monodrámou *Sunken Red*, ktorú inscenoval na základe dramatizácie novely *Červeň* holandského spisovateľa J. Brouwersa. Kládol dôraz na posolstvo textu a sugesciu multimediálnych vizuálnych premien. Záhadu pamäti a spomínania otvára do priestoru, s ľahkosťou prechádza z jedného média do druhého, pričom sila jeho akcentu zostáva na slove a jeho

posolstve odovzdávanom cez herca. Cassiers sa narodil v Antverpách (1960) a patrí medzi najvýraznejších predstaviteľov všestrannosti v scénickom umení. Dnes je riaditeľom ROTheatru v Rotterdame. K jeho najlepším dielam patrí *Triptych moci*, o miere ľudskosti v dejinách. V prepojení a spolupráci s majstrom video-artu Kurtom d'Haeseleermom hľadá dnes svoje sebvýjadrenie v témach moci politiky, moci médií a (ne)moci umenia.

Režisér Pippo Delbono je typickým predstaviteľom číreho a spontánneho komediantstva. Tvorí divadlo na hranici medzi umením a skutočnosťou. Do vlastných projektov angažuje veľmi často amatérov, spolupracuje rád a dlhodobo s postihnutými či s ľuďmi marginálnych skupín (bezdomovci, tuláci). Delbono je hercom, režisérom aj tanečníkom, ale predovšetkým veľkým improvizátorom a komentátorom skutočnosti a súčasných spoločenských anomálií. Hovorí aj o skostnatej podobe divadla, jeho konformizme či úniku od páčivých tém.

Vo Vroclave predstavil svoje dve inscenácie v jeden večer. Hral so svojimi hercami *Čas zabijakov a Divoké temnoty*. *Čas zabijakov* je jeho prvým divadelným predstavením z roku 1985 s argentínskym hercom Pepe Robledom. Je to čiastočne autobiografická svedčnosť o smrti. *Divoké temnoty* vznikli v roku 2006 na základe výpovedí autobiografie spisovateľa Harolda Brodkeya, ktorý zomrel na AIDS. O páčivých témach hovoril aj na stretnutí s divákmi a spolupracovníkmi za účasti obce divadelníkov v Bábkovom divadle vo Vroclave, kde sa konala podstatná časť podujatí týždňa Premio Europa. Jeho improvizácie na aktuálne témy spolu s Marisou Berenssonovou boli skutočne nebyvalým silným zážitkom spontánnej divadelnosti.

Argentínsky enfant terrible, režisér Rodrigo García je večne provokujúci tvorca (ako sme ho mali možnosť spoznať aj na festivale Divadelná Nitra), ktorý stále intenzívne bojuje proti konzumným prejavom kapitalistického sveta a ukazuje divákovi, ako sa on sám premieňa pod týmto silným tlakom na marionetku v rukách manipulátorov.

Rodák z Buenos Aires začínal na argentínskej scéne. Je synom mäsiara a toto povolanie pôvodne vykonával aj sám. Vo svojom Teatro Carniceria z Madridu chce priblížiť konkrétnosť problémov súčasnosti divákovi tak vyzývavo, aby ho provokoval a šokoval. To sa mu aj darí. V prvom predstavení z cyklu *Nehody* v inscenácii *Zabiť a zjesť* pred očami diváka zabíja langustu, ktorú si herec upečie

a zje. Na pozadí tejto činnosti ide komentár o nehode, pri ktorej zahynie ktosi blízky. V predstavení *Zasypte mojim popolom Mysliaka Mickeyho* zas potrápil myši a žaby. Mladí diváci reagovali priamym protestom a odchodom z predstavení, ale aj protestnou výzvou proti prémii udelenej tomuto tvorcovi. García vyvolal mierny rozruch, ale napokon o to mu išlo, vyburcovať diváka z ľahostajnosti.

Francúz François Tanguy kladie do centra pozornosti stieranie hraníc medzi divadlom, výtvarným umením a hudbou v inscenačnom diele plnom pohybu a premien. Jeho snová fúga *Ricercar* sa odohráva v neustálom skúmaní priestoru a času. Postavy sa vynárajú a miznú, naliehavo sa nám zjavujú, aby sme ich takmer nepolapiteľne nestíhali zachytiť, stávajú sa zdaním či víziou na pomedzí hľadania a nachádzania.

Jeho Théâtre du Radeau z Bretónska je dnes už pojmom, najmä ale nielen pre francúzskych divadelníkov.

Árpád Schilling je aj u nás dobre známy maďarský tvorca. Jeho inscenácie z divadla Krétakor sme mali možnosť vidieť viackrát na Divadelnej Nitre, a vždy zaujali.

Dnes už nepôsobí v Krétakor, ale vydal sa na novú, experimentálnu cestu hľadania, čoho dôkazom bol aj jeho minuloročný projekt z Divadla MC 93 Bobigny v Paríži. Jediný z nominovaných režisérov sa nepredstavil inscenáciou, ale happeningom *Apológia Eskapológa*, ktorého záznam prezentoval účastníkom diskusných stretnutí.

Vroclavské stretnutia pri diskusných matiné s jednotlivými tvorcami, ale aj priehrštie inšpiratívnych predstavení, výstavy, prezentácie kníh, to všetko bohato saturovalo účastníkov tohtoročného odovzdávania Premio Europa, Európskej divadelnej ceny. Zavŕšením bola prezentácia najnovšej monografickej knihy o diele Krystiana Lupa z pera Krzystofa Bieliňského, ktorú za účasti umelca predstavili tvorcovia pod názvom *Lupa / Teatr*.

Ceny sa rozдали, ale Rok Grotowského nekončí, ďalšou jeho aktivitou bude divadelná prehliadka v júni, za účasti takých autorít, akými sú E. Barba, P. Brook, P. Bauschová, R. Schechner či A. Vasiljev a T. Suzuki.

(2009)

20 rokov Astorka Korzo'90

Poznámka na okraj výročia

Priestor, dedičstvá, echo a blúdenie v bludisku dneška
Vpád mladosti alebo G ako generácia

V roku 1998 sa prvýkrát v Divadle Astorka Korzo'90 hralo predstavenie *Na koho to slovo padne*. Partia rozohraná ako slubné méty. Štyria mladí herci. Ideálna zostava pre inscenáciu, aj pre divadlo, ktoré hľadá spôsob, ako prekročiť svoj tieň. Inscenácia vznikla pod režírnym vedením pedagóga Petra Mankoveckého ešte na DF VŠMU a patrila k tomu najlepšiemu, čo na DF VŠMU v tých rokoch vzniklo, čoskoro sa rozbehla po festivaloch aj divadlách (KD Martin, Astorka). Nielen preto, že herci sa našli, ale aj preto, že autor hry, bol práve Maďar Gábor Görgey...

Jeden z protagonistov dostal príležitosť hosťovať aj v inscenácii Astorky, ktorú pripravoval Roman Polák, režisér známy svojimi výskumnými výpravami medzi adeptov herectva (*Romeo a Júlia, Anna Kareninová, Vražda sekerou, Ujo Váňa, Herodes a Herodias* atď.). Obsadil Juraja Kemku do postavy úradníka.

Inscenácia sa hrá aj dnes, v roku 2010. Prečo a začo? Neustále pre to isté, je vtipná, dynamická a má čo povedať. Nie je len vtipná a dynamická. Hovorí čosi, čo stojí za to počuť. To je ten pravý dôvod.

Mať čo povedať

Mať čo povedať a hovoriť to. Aké jednoduché je mať čo povedať a aké zložité je skutočne to aj hovoriť. Strata identity? Neznámy nepriateľ? Nevyjasnenosť postojov? O čo ide? O čom kde a kedy? Alebo len ako?

Napokon sa zistí lakmusovým papierikom publika, ktoré tak zľahka olíže okraje vašich kostýmov svojimi znuđenými pohľadmi, že v skutočnosti nemáte čo povedať. Že tie témy sú len sebaklam. Že to, čo ste mali na mysli, je obohraté

klišé. Že tie vtipy už dávno nie sú vtipné a tie tzv. nápady sú len obohraté platne.

Čo s tým? Ako na to? Odkiaľ a kam? Všetko je inak? Ako vravia naši klasici humoru: Odkiaľ a kam? Nikto neodpovedá... (L+S).

(2010)

Performancia – večne prítomný okamih a jeho podoby a metamorfózy

Ku knihe R. Schechnera *Performancia*

Vydanie knihy Richarda Schechnera *Performancia: teórie, praktiky, rituály*⁵ patrí bezpochyby k udalostiam ostatného roka. Nielen preto, že konečne máme v rukách slovenskú verziu dobre známych Schechnerových objavov, ktoré sme mohli dosiaľ čítať predovšetkým v angličtine či poľštine (v Pavisovom *Divadelnom slovníku* napr. jeho meno pri hesle *Performancia* prekvapivo vôbec nenájdeme), ale aj preto, že jeho celoživotné úsilie na poli performatívnych štúdií a performancie je určujúce pre európsku aj americkú kultúru.

Práve v minulom roku sa Richard Schechner dožil 75. narodenín v plnom dynamickom neutíchajúcom záujme o divadlo a jeho výzvy. V arménskom Jerevane ho v júni 2010 pri príležitosti odovzdávania prestížneho ocenenia kritikov, Ceny AICT za celoživotné dielo, počas Svetového kongresu AICT divadelníci nazvali „velikán novodobého divadla“.

Divadelný časopis KØD uverejňuje aj preklad jeho ďakovnej reči (gratié) na slávnostnú laudáciu predstaviteľov AICT. Svoje ďakovné slová zameral, ako inak, aj na vlastnú prácu, na vlastné performatívne aktivity a ich súvislosti, ale tentoraz cez prizmu ženy a žien v divadle (napokon to bola téma kongresu – premeny postavenia žien v divadle).

Richard Schechner (1934) je americký režisér, kritik a teoretik avantgardného divadla. Svojou redakčnou prácou v časopise *Drama review* (Tulane Drama Review) a režijnou objaviteľskou aktivitou (TPG najmä *Dionysus in 69*, DRC či FST alebo ECA) poznamenal vývin alternatívneho/avantgardného divadla od šesťdesiatych rokov až po súčasnosť. Je vzdelaním teatroológ, doktorát získal z divadelnej vedy na Tulane University (1962). Najskôr zanieteny teatroológ (často

5 SCHECHNER, Richard. *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Preklad Zuzana Vajdičková, Veronika Kolejáková. Bratislava : Divadelný ústav, 2009. 342 s.

publikoval v *The Drama Review*), neskôr ešte zanietejší tvorca. Jeho polemická náruživosť spojená s erudiťou a originálnym pohľadom na súdobé divadlo viedli k založeniu výnimočného divadla The Performance Group (1967), ktoré svojimi aktivitami, ale predovšetkým prepojením týchto aktivít a ich erudovaným reflektovaním, zverejňovaním nových tendencií v novom divadelnom aj teatrologickom jazyku vytvorili živnú pôdu pre divákov.

Pomenovávanie nových avantgardných úsilí a ich podstaty sa stalo hlavným Schechnerovým prínosom vo vare šesťdesiatych rokov v N.Y., ale aj neskôr, keďže primárne bol zameraný na výučbu antropologických performatívnych štúdií na univerzite ako pedagóg. Je zakladateľom performatívnych štúdií na Tulane University a University of New York na Katedre performatívnych štúdií, kde sa venuje dodnes teórii performancie.

Na tomto mieste možno hádam pripomenúť, že v čase Schechnerovho pôsobenia v redakcii *The Drama Review* (šéfredaktor 1967 – 1969) tu publikoval aj absolvent bratislavskej divadelnej vedy DF VŠMU František Deák, autor knihy *Symbolistické divadlo* a dlhoročný dekan University La Jolla v Kalifornii, dnes žijúci v Paríži. Schechner patrí k najznámejším teoretikom a vykladačom avantgardného divadla šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov aj divadla antropologického (osemdesiate, deväťdesiate roky), a sleduje, ako sa vyvíja až po dnešné dni. Je autorom kníh *Essays on performance theory, 1970 – 1976* (Eseje o teórii performancie, 1977) alebo *Between theater & anthropology* (Medzi divadlom a antropológiou, 1985), ale aj spoluautor knihy *Rituál a performancia* (1976) či *Environmental Theater* (Environmentálne divadlo, 1973). Úpadku avantgardných úsilí sa venoval v knihe *The End of Humanism: Writings on Performance* (Koniec humanizmu, 1982).

Dnes prednáša teóriu drámy a divadla na Univerzite v N.Y. a v decembri 2010 sa pri príležitosti jeho 75. narodenín koná na jeho počesť v Haife v Izraeli veľká konferencia. Bude venovaná priamo Richardovi Schechnerovi a jeho teórii performatívneho umenia.

Kniha, ktorá sa nám práve dostáva do rúk, je jednou zo základných pre poznávanie performatívneho umenia. Jednotlivé kapitoly knihy vydanej v Divadelnom ústave v Bratislave, počnúc veľmi zasväteným úvodom srbskej teatrologičky Alexandry Jovičević, sa sústreďujú na najpodstatnejšie prínosy Schechnerovho

prístupu k avantgardnému a antropologickému performatívnemu trendu v divadelných úsiliach druhej polovice 20. storočia a začiatku tretieho tisícročia.

A. Jovičevićová ho nazvala posledným metafyzickým dandym, ktorý sa zaoberá aktívne performatívnymi štúdiami, výskumom aj tvorbou performancií. Vie veľmi dobre, že jeho úsilie sa nachádza na pohyblivých pieskoch marginálneho a vytvárajú aktívny odpor voči tvoreniu jednotného prístupu či tvaru poznania ako jednotnej metodológie. Je večným polemikom a zanieteným tvorcom nového uhla pohľadu, uchováateľom odlišnosti. Vníma umenie a inscenácie špecificky ako procesory symbolického materiálu. Uvedomuje si veľmi nástojčivo, že emisia a vnímanie, recepcia znakov a signálov vznikajú a prebiehajú súčasne, a práve preto je ich priame aj skryté komunikácie ťažko pomenovávať či zachytávať do slovných podôb.

Kniha je zložená zo štúdií a esejí, ktoré tvoria akýsi vejár a súčasne network, teda sieť. Dvadsaťpäťročné sústredené úsilie sa premenilo na teóriu aj svedectvo výskumu súčasne. Zdôrazňuje zložitosť pojmu performancia a jeho šírku s množstvom zorných uhlov, z ktorých možno naň nazerať. Divadlo sa preňho stalo len jedným bodom na súvislom kontinuu od rituálov u zvierat cez rituály v každodennom živote po hry, šport, divadelný obrad či obrady v bežnom živote, až po performancie veľkých rozmerov.

Sieť je podľa Schechnera dynamickejší pojem a tu kladie do stredu záujmu svoju environmentálnu výskumnú činnosť v teréne. Zahŕňa sem etológiu rovnako ako históriu či antropológiu, ale aj genetiku a evolučnú teóriu. Umelecké performancie pridáva k historickým a environmentálnym či antropologickým štúdiám. Ide mu o to, aby odkrýval „hlbinné štruktúry“.

Keďže sú performancie predovšetkým väčšinou konjunktívne, teda využívajúce to známe „keby“ či „akoby“, sú zároveň hrou aj skutočnosťou či hrou, predvádzaním aj uskutočňovaním či stváňovaním. Sú hraničné, na pomedzí skutočnosti a výmyslu, predstáv, simulacrum.

Jednotlivé kapitoly knihy boli napísané v rokoch 1965 (Konceptie) až 2008 (Päť avantgárd... alebo nijaká?), okrem nich tu nájdeme aj prierez celým spektrom Schechnerových skúmaní a skúseností: Aktuality, Dráma, scenár, divadlo a performancia, Obnovené správanie, Od rituálu k divadlu a späť: spleť účelnosti a zábavy, K poetike performancie, Selektívna nepozornosť, Etológia a divadlo,

Rozmery performance, Rasická estetika, a Schechnerov záver: Vejár a sieť s jeho vlastným CV.

Nemožno zabudnúť pripomenúť, že Schechner neobišiel ani výskum nášho rodáka teatrológa Františka Deáka, ktorého cituje v súvislosti s Robertom Wilsonom a jeho terapeutickými workshopmi, kde Deák prináša svedectvo o tom, ako Raymond Andrews, ktorý hral v *Deafman Gance* (Pohľad hluchého, 1971) alebo v *The King of Spain* (Španielsky kráľ, 1969), má zvláštny spôsob zmyslového vnímania a všetko vníma skôr pomocou kinetického vedomia než vďaka diskurzívnemu verbálnemu dialógu. Využíva celkom neznáme kanály pre nepočujúcich na nadväzovanie komunikácie, spojivá a cesty nám počujúcim takmer neprístupné a neznáme.

Richard Schechner zdôrazňuje, že performance je širokospektrálnym po-medzným i hraničným spôsobom komunikácie, ktorý využíva nielen scenár a priestorové presúvanie akcií, ale aj pohybové vzorce, ktoré zdôrazňujú procesy oddeľovania, ikonografiu tiel či zahŕňanie a presuny obecnstva. Obecnstvo sa stáva hlavným kolektívnym strojom a uskutočňovateľom akcie. Hranie je jej súčasťou, podobne ako obrad a obradnosť. Neukončenosť, ako aj repetitívnosť patria spolu s realnosťou k prvkom, ktoré do svojich performancií zahŕňal Schechner programovo.

Jednotlivé opisy procesu vzniku performance alebo jeho priame inšpirácie z Papuy-Novej Guiney alebo jeho skúmania v Kalkate a šamanských ciest v cykle hevehe.

Performer je podľa neho človek, ktorý predkladá viaceré aspekty samého seba „tu a teraz“. Performance je teda navonok prejavovým fantazírovaním, „vnútrajšok aj vonkajšok sú navzájom otvorené, hranice medzi nimi sú priepustné a pohyblivé“.

Kniha *Performance: teória, praktiky, rituály* je veľkým obohatením a otváraním nových pozícií vo vnímaní divadla a divadelnosti predovšetkým v našich zemepisných šírkach, kde tradičný vzorec divadla má dosiaľ pevné a neotrasené, nie však neotrasiteľné postavenie.

(2010)

Zväčša ide o náraz na pomyselné predstavy

Festivaly – výber inscenácií za a proti

Kritérium výberu je pre festival základným bodom križovatky. Môže spojiť aj rozdeliť. Ak sa stane, že názory sa rozídu, zväčša je to len náraz na pomyselné predstavy. Skúsenosť Projektu Istropolitana nám napovedá, že akokoľvek sme precizovali kritériá, vždy došlo k difúznym riešeniam.

Zdanie

Spočiatku sme žili v mylných predstavách, že dochádza k nedôslednosti výberu, ak ho ponecháme na jednotlivých účastníkoch. Po rokoch skúseností sme dospeli k záveru, že práve tento spontánny výber je symptomatický a prináša najviac osobitostí.

Videozáznamy

Riešenie cez výber videozáznamov a ich posúdenie pre vhodnosť festivalovej reality sa nám istý čas zdalo najschodnejšou cestou k tomu, aby sme uspokojili divákov, účastníkov aj organizátorov.

Objektívny charakter týchto materiálov poskytol predstavu inscenácie aj jej účinku. Predsa sa neraz názor výberovej komisie rôznil a odhad pôsobivosti inscenácie bol rovnako neistý ako pri spontánnom výbere súborom a jeho ponukou bez zhliadnutia predstavenia.

Vektorizácia

Nielen inscenácia a jej analýza, aj samotný festival nesie svoje vektory, ktoré určujú jeho energiu a rytmus.

Samozrejmosťou sa stáva téma, ktorá má niekoľko základných určení:

1. jasne vymedzí sujet
2. eliminuje cudzorodé témy
3. ohraničí teritórium a pomenuje ho
4. dá najavo ohnisko záujmu
5. artikuluje spoločné styčné body
6. určí komornosť či rozmernosť inscenácie
7. indikuje spôsob spracovania
8. vymedzí trvanie.

V téme sa určí aj trvanie (minutáž inscenácie) a počet postáv zúčastnených na inscenácii, rovnako ako celkový počet účinkujúcich a celkový počet participantov (režisér, dramaturg, scénograf). Tieto základné požiadavky vymedzujú do značnej miery aj budúcu inscenáciu a jej komorný charakter (my sme si určili 60 minút a 12 postáv).

Maximálne trvanie inscenácie na Projekte Istropolitana bolo 60 min. Stalo sa však, že účastníci ho prekročili, nedodržali limit (ak to bolo v mene kvality produkcie, potvrdilo to len samopohyb autonómneho výberu).

Polyvalencia a multikultúrovosť

Na „križovatke kultúr“, ktorú vnímame na konci milénia čoraz nástojčivejšie, si uvedomujeme dva základné rozmery: tým prvým je rozmer globalizácie, čo v našom vnímaní znamená zblížovanie a zjednocovanie, príbuznosť. Tým druhým rozmerom je mnohokultúrovosť a jej všehočnosť, teda odlišnosť a špecifikovanie odlišností, vzdalovanie.

Obidve tieto tendencie v divadelnom umení a jeho čase a priestore festivalu plynú spoločne, neodpudivo, neparalelne, prelínajú sa, akoby sublimovali do seba.

Spoznávanie

Miera odlišnosti a miera zblíženia je najprenikavejším prínosom festivalov, na ktorých účasť a stretávanie, komunikovanie a spoluprežívanie tvoria základné hodnoty. Nedávno, v januári 1999 zomrel Jerzy Grotowski, ktorý sa vpísal do divadelného života svojím zblížovaním duchovných svetov. Jeho aktívna kultúra a jeho predstavenie ako skutočnosť, život a proces tvorby ako cesta, ale aj cieľ divadla ako stretnutie človek – človek, akt. Táto aktívna kultúra stretnutí je silne prítomná ako posolstvo aj pre festivalové komunity. Pretože každý festival sa počas svojho trvania postupne (ak je to kvalitný, otvorený proces) stáva komunitou, stretnutím človek – človek, aktom. Divadlo účasti sa stalo jeho poslednou výzvou. A ak ju divadelníci dokázali zachytiť, preniesli ju do svojho chápania podstaty divadla v našom svete ako prieniku do podstaty človeka, „pretože človek nemá nič iné na vyjadrenie, len seba“ ako hovoril Grotowski.

Krátke spojenia

Festival Istropolitana začínal ako otváranie okien, ako voľné dýchanie, hoci len v rámci strednej Európy a počiatku len v rámci Východu a soc-krajín. Až po roku 1990 sa Projekt Istropolitana zmenil na spontánnu prezentáciu moderných divadelných škôl naplno. Ak dovtedy prinášali divadelníci z Anglicka, Belgicka či Francúzska provokujúce revoltujúce výzvy, vrúbľovali tým na naše divadlo nové vnímanie, spontánnu otvorenosť. Dovtedy nešlo o nijaký výber. Bolo to prijímanie bez výberu. Až v posledných rokoch ide skutočne o dilemu výberu.

Dilema výberu

Jej najošemetnejším momentom je hierarchia hodnôt a uprednostňovanie požiadaviek nad umeleckosťou. Hodnotový systém nás nútil prijímať a požiadavky nás nútili bazírovať na určených kritériách (trvanie, počet postáv, téma). Takže akékoľvek požiadavky sa napokon stali obmedzujúcimi a voľný výber zostal slobodou a chaosom zároveň.

Čírenie témy

Čechov, Shakespeare, Amfitrion, Čajka alebo Romeo a Júlia dnes, to boli témy, ktoré sme zadali našim účastníkom.

Pravidelne sa zúčastňovalo na Projekte Istropolitana od 10 do 16 súborov. V piatich dňoch trvania festivalu v nahustenom programe sa odohrali všetky dovezené predstavenia (po dvakrát sme začali uvádzať predstavenia pre veľký záujem verejnosti od roku 1994). Ďalších päť dní sme sa venovali workshopom. Aj workshop, či predovšetkým ten, mal svoju ústrednú tému, po štyroch dňoch intenzívnej práce, v piaty deň sa jednotlivé skupiny predstavili svojím dielom.

P. Pavis použil termín Divadlo na križovatke kultúr do titulu svojej knihy aj my sme si vypožičali jeho pojem ako interný názov pre naše úsilie v Projekte Istropolitana. Križovatka i multikultúrovosť zároveň sú pre stredoeurópske krajiny pojmami hraničnými. Naše národy žijú odvždy na akejsi križovatke kultúr vo viacerých významoch.

Križovatkou pre nás bol rok 1989, desaťročie po ňom sme stále na križovatke, hoci už inej, viacúrovňovej s oveľa väčším chaosom i nepokojom. S množstvom havárií, škrabnutí i tvrdých nárazov. Jedným z nárazov je náraz na Slobodu. Slobodu výberu, možností, všehochuti, priestoru, jazyka, času.

Cenzúra 40-ročnej diktatúry nám vymedzila presné koľajnice, išli sme ako osobný vlak na slepej koľaji a dnes stojíme v stanici medzikontinentálnych striel. Aj festival Istropolitana patril k majákum, ktoré čneli ako signály. Dnes nám už zovšedneli všetky všehochute a uvažujeme o ich prirodzenom vplyve na to, čomu sa hovorí divadlo. Divadlo je typickým tímovým a multikultúrnym javom. Už len preto, že v mojej krajine sa neustále ešte drží obyčaj repertoárového divadla, ktoré je typickým polyvalentným javom.

Záhada témy

Keď sme na Projekte Istropolitana vo výbere tém určili tému Amfitrion, zvolili sme ponuku všetkých hier s týmto námetom, a predsa si takmer každé divadlo vybralo hru antickú, prvú z adaptácií témy (Plautus, Molière, Kleist, Giraudoux, Kaiser, Figureiredo). Anatolij Vasiljev neskôr z počiatočného cvičenia,

z workshopu voľnej improvizácie vytvoril celé úspešné predstavenie, napokon hrané aj v Avignone. Téma Čajka sa stala inšpiratívnou aj pre P. Pavisu a jeho ateliér „psychologického gesta“, z ktorého sa zrodila aj myšlienka predstavenia na Univerzite Paris VIII Saint-Denis (1998).

Pêle-mêle ako inšpirácia

Každý festival je do istej miery vždy eintopfom, či pêle-mêle rôznorodých uhlov pohľadu. Tento chaorder je však trampolínou inšpirácie viac než čokoľvek iné. Ak aj jednotiaci téma sústreďuje rozptylové prúdy do ústredného toku, predsa sa vždy presadia aj samovoľné, prítokové prúdy či paralelné toky.

Na Projektoch Istropolitana v poslednom desaťročí sa osvedčila všehočuh domáciach súborov podľa ich vlastného výberu a jednotiaci workshopová téma. Zároveň sme uprednostnili debatu po uplynutí každého festivalu a brainstorming nápadov a pripomienok. Tak sme vyčírili dnešnú podobu festivalu. Súčasnosť a súčasná hra sa stane hlavnou témou ďalšieho projektu. Bez ohľadu na príťažlivosť a nosnosť klasických autorov a overených tém sa nám vidí príťažlivosť rizikovej súčasnosti nosnou témou pre zvedavé festivalové publikum. Festival Istropolitana totiž nie je len atraktívnou akciou univerzity či akadémie, ale aj atraktívnou akciou mesta a divadelnej komunity. Aj v tom je nosnosť pêle-mêle príťažlivých predstavení s prínosom multikultúrových postojov a prístupov.

V histórii Festivalu Istropolitana v Bratislave sa vystriedalo od roku 1977 množstvo škôl. V prvom roku to bolo 5 divadelných škôl: z Bulharska, Nemecka, Maďarska, Československa a Poľska, festival sa konal pravidelne ako bienále. V 80. rokoch začali pribúdať aj školy zo západnej Európy (Juhoslávia, Francúzsko, Španielsko, Švédsko, Taliansko, Belgicko, GB) a z Austrálie v roku 1986. V roku 1986 ich už bolo celkovo 12. Neskôr sa po roku 1989 tento počet ešte rozšíril a trvanie festivalu sa natiahlo na 10 dní. Tento model kulminuje v období 10. ročníka Projektu Istropolitana. Neustále hodnotiace tribúny so spätnou väzbou kritických workshopov či seminárov mladej kritiky podčiarkuje význam výberu a dôrazom na kvalitu inscenačných postupov a inscenácií.

(2010)

Astorka Korzo'90 – Vysoký let dvadsaťročím

Na prahu novej éry našej kultúry, tesne po Nežnej revolúcii sa objavilo ako zvláštne znamenie na divadelnom nebi prvé profesionálne divadlo, čo vzniklo z vôle divadelníkov a pretrvalo.

V tomto roku si Divadlo Astorka Korzo'90 pripomína dvadsaťročie svojho vzniku a trvania.

Nadväznosti

Prvým impulzom vzniku divadla bolo nadviazanie na divadelné vynálezy Divadla na korze (1968 – 1971), ktoré v šesťdesiatych rokoch vzniklo ako plod nezávislého myslenia a slobodného konania, z vôle mladých tvorivých ambiciózných dynamických divadelníkov (V. Strnisko, M. Porubjak, M. Čorba, M. Huba, M. Labuda, S. Dančiak, Pavol Mikulík, Lasica+Satinský, Z. Furková, Z. Kolínska, P. Debnár, M. Vášáryová, M. Kňažko, J. Kukura, L. Gregor a iní) bolo liahňou talentov a modernej divadelnosti v čírej podobe.

Vyhraňenosť a sloboda

Prvým uvádzacím predstavením Divadla Korzo'90 bolo iniciačné Havlovo *Vyrozumenie* v réžii Vladimíra Strniska.

Prezident Václav Havel bol sám prítomný na predstavení a divadlo Astorka na Suchom mýte, v tom čase ešte v pôvodných priestoroch bývalej kaviarne Astória, premenenej na divadlo v šesťdesiatych rokoch, bolo obliehané davmi divákov.

Zakladateľmi divadla boli herci Zita Furková a Ľubo Gregor, podporovaní

svojimi kolegami, z ktorých sa utvoril prvý tím súboru: M. Zednikovič, B. Farkaš, V. Černý, Z. Kolínska, J. Koleničová, P. Debnár, F. Kovár, N. Kotršová. Zriaďovaciu listinu podpísal minister kultúry Snopko priamo na letisku tesne pred odletom do Prahy, a tak sa divadlo stalo skutočnosťou.

Len uzavreté úsilie Furkovej a Gregora, ktorí sa zahryzli do svojej dejinnej úlohy, pokým ju neuskutočnili, spôsobilo, že divadlo tri mesiace po Nežnej revolúcii spontánne vzniklo. Herci sa mohli vzápätí pokojne pustiť do svojho slobodného diela. A pokračovali na svojom ostrove pozitívnej deviácie v diela, ktorého neviditeľné nitky viedli až k slobodomyselnosti priam zázračných súvislostí v inscenáciách posledných desaťročí v Štúdiu NS (v magických priestoroch Astorky na Suchom mýte), kde sa sloboda šírila ako kyslík do vyprahnutých pľúc v znakovnej reči podtextov a v hieroglyfoch neutajiteľných giest, medzi riadkami a v zámlkách slov. Vnútorňa sloboda bola tým najvzácnejším elixírom tvorivosti.

Na javisku bývalého Štúdia Novej scény, nazývaného odjakživa Astorka, sa hrali ešte v prvých rokoch po vzniku Korza'90 tie predstavenia, ktoré tu inscenoval so svojimi hercami režisér Strnisko: *Mŕtve duše*, *Don Juan*, *Tartuffe*, ale postupne k nim pribudli novšie: *Vyrozumenie*, *Proces*, *Kazimír a Karolína*, *Hlava medúzy*, *Veľvyslanec*, *Rosenkrantz a Guildenstern*, *Stroskotanci*, *Harold a Maude*, *Dom Bernardy Alby*... a iné.

Súbor sa obohatil o ďalších hercov, prišiel M. Landl, A. Hajdu, Z. Kronerová, M. Sládečková, A. Šišková, Sz. Tobias, P. Šimun, L. Moravčík, M. Noga.

Zrodenie poetiky

Nový jazyk a štýl priamo súvisel s koreňmi či pupočnou šnúrou tohto zoskupeenia, ktorá priamo nadviazala puto s Divadlom na korze. Aj preto pôvodný prvotný názov znel: Korzo'90, až o čosi neskôr, v roku 1993 sa mení názov divadla na Divadlo Astorka Korzo'90. V tom čase už patrí k jednému z najbližších divadiel na Slovensku. Aj keď sa po roku 1990 prudko mení divácky vkus a publikum na určitý čas dokonca zanevrie na divadlo všeobecne, akoby život sám vo svojej dramatickej premenlivosti bol zaujímavejší než príbehy na javisku. Korzo'90, ani Astorka tento akútne problém nemali. Ich poetika patrí dobe aj dnes rovnako naliehavo ako príbehy, čo vtedy písal sám život.

Objavy

Dokonca aj divadlo samo začína utvárať nevdojak vlastnú dramatickú históriu. Patrí k nej neodmysliteľne aj zrod nového dramatika, ktorého objavia v prozai-kovi neobyčajne ľudsky originálnom umelcovi života, Rudolfovi Slobodovi. Herečka Zita Furková a režisér Juraj Nvota ho naviedli na písanie drámy. Postupne vytvoril v spolupráci so súborom dve nezabudnuteľné hry: *Armagedon na Grbe* (s Furkovou v ústrednej postave Kláry) a *Macocha* (s Furkovou, Kronerovou, Šiškovou a Sládečkovou v ženských postavách). Heretik Sloboda sa v obidvoch vyznáva zo svojich pochybností, viery a bohorúčastva a dokonca v nich predzna-menáva aj svoj tragický koniec.

Vzácná poetickosť i mystickosť týchto hier spolu s ich absurdným humorom určili aj novú poetiku divadla.

Dedičtvá

Astorka Korzo'90 sa vyhranila ako divadlo, kde dedičstvo Divadla na korze a jeho groteskný realizmus v zmesi s tragifraškou a tragigroteskou absurdít reality, v prímеси čistého humoru nachádzalo svoju najskutočnejšiu tvár. Súbor zlo-žený z výrazných hereckých individualít nastúpil svoju najhviezdnejšiu éru.

Inscenácie: *Cyrano* (s Milanom Lasicom v hlavnej úlohe), *Kabaret* (s V. Hajdu v úlohe MC a so Sz. Tobias, A. Šiškovou a M. Sládečkovou vo výrečných posta-vách moderných žien, ale aj s vynikajúcim B. Farkašom, ktorého humor vo váž-nosti osviežuje tragiku vo viacerých inscenáciách), *Ujo Váňa* (s nenahraditeľným Mariánom Zednikovičom), *Matka* (s neopakovateľnou Zuzanou Kronerovou) či *Les* (s výnimočnou Zitou Furkovou v úlohe Gurmyžskej a s Mariánom Zednikovičom a Borisom Farkašom v úlohe hercov Šťastlivca a Nešťastlivca), v ktorom režisér Roman Polák aj herci jasne dali najavo svoje postoje k výrokom politikov – ministra kultúry a predsedu vlády na margo „tretotriednych hercov“ a ich postavenia v spoločnosti... v tom čase, v tej dobe. Zhodou okolností práve *Les* bol ostatnou inscenáciou Divadla na korze (jej jediná repríza uzavrela existen-ciu tohto divadla na prahu normalizácie).

Aj ďalšie inscenácie boli svedectvami spätosti súboru s tepom čias: *Cintorín*

slonov, Scény z domu Bezsemenovovcov (Meštiaci), Historky z Viedenského lesa či Vražda sekerou v Sv. Peterburgu (Zločin a trest), Kvarteto a neskôr Play Gorkiy, Pred odchodom na odpočinok, Kentauri, ale aj Romeo a Júlia, Othello, Mesiac na dedine, Tolstoj a peniaze či Červená princezná a Stella.

Dialóg výrazných režisérskejších osobností Juraja Nvotu a Romana Poláka prinášal divadlu vždy vzácné podnety.

Úsilie uniknúť tvorivosťou a slobodomyselnosťou rozpäťých krídel, ale aj hereckou virtuozitou epidémii komercie a konzumnosti, a humorom i smiechom z anomálií prítomnosti siahť na neuralgický bod prítomnosti je vpísané do životopisu Astorky.

Hoci za dvadsaťročie viackrát aj na toto divadlo siahla kradmá ruka zlacnenia, predsa sa mu podarilo aj po vstupe mladej generácie (Latinák, Kemka, Miezga, Jakab, Vajdová, Poláková, Konečná) uchovať si nielen svoju slobodnú tvorivosť, ale aj elixír smiechu a zmyslu pre smiešnosmutné tiene prítomnosti v podobe groteskného humoru, ktorý absurditu premieňa na katarznú nanajvýš vážnu jasnosť divadelnej metafory. A v tom je chvála dvadsaťročia trvania tohto divadla.

(2010)

Noblesa talentu a sila krehkosti

(K jubileu Emílie Vášáryovej)

Herečka Emília Vášáryová je jemná a noblesná žena.

To, čo nám najnápadnejšie padne do oka na prvý pohľad, je jej spontánna elegancia, jej krehkosť a sila zároveň.

A potom smútok. Melancholický pohľad. A vedomie súvislostí, múdrosť, s akou pradiť a sprádza svoje postavy vo vzťahu k ich vnútornému tajomstvu a vo vzťahoch k tomu, čo ju obklopuje. Všimol si to už Jan Werich, keď spolu nakrúcali film *Až přijde kocour* s Vojtěchom Jasným. Našiel vtedy tú krehkosť v mene Emília (nazval to tónom Toskánska), a tú silu v jej priezvisku Vášáryová (počul ho ako „pochod dragúnov“).

Emília nám pripomína

neustále kontinuitu hereckej rieky v tej nenápadne nápadnej nevtieravej tónine nadväznosti na istoty minulého. Ako povedala pred rokmi v jednom rozhovore, nadviazala na dve také odlišné osobnosti, ktoré ju prijali v Slovenskom národnom divadle s otvorenou náručou a zasväcovali ju priamo aj nepriamo do posvätností tohto divadla a celkovo do divadla. Na Hanu Meličkovú, tú zvláštnu a nenapodobiteľnú herečku, ktorá bola ako košatý strom a ktorej právom patrí prívlastok charizmatická (dnes už žiaľ neprávom taký opotrebovaný), a na Máriu Prechovskú, osobnosť ostrých hrán a presných postáv s tmavými miestami, ktorá ju zasvätila do ironického a sebaironického videnia sveta.

Upozorňuje nás

na jemné a temné miesta detailov – pohyb rúk, nenápadný pohľad, sklon hlavy, polohy rúk, postoj, ale aj na intenzitu vnímania toho druhého, na schopnosť počúvať a vypočuť si.

Spomínam si, ako som ju zahliadla v deväťdesiatych rokoch v relácii francúzskej televízie Cinérama počas môjho pobytu v Paríži vo vysielaní o filmovom festivale v Cannes. Na obrazovke sa mihali fotografie slávnych hercov z celého sveta, tých najsvetoznámejších, dobre známych z mnohých filmov, a odrazu sa objavila fotografia mladučkej Emílie Vášáryovej z filmu *Až príjde kocour*. Tvár ideálnej mladej ženy, Diany v červenom trikote. Bol to úžasný pocit a satisfakcia, vedieť, že prekročila hranice Slovenska do Európy s takou samozrejmosťou. Veď napokon práve tento film spôsobil v roku 1964 veľkú udalosť práve v Cannes.

Bol to aj čas, keď sa Emília Vášáryová vydala definitívne na dráhu profesionálnej herečky, kde stvárnila nepreberné množstvo postáv v divadle, vo filme aj v televízii.

Nezabudnuteľnými a určujúcimi zostáva jej Ofélia či Helena zo *Sna noci svätôjanskej*, kde ešte ten peľ krehkosti prevláda, podobne ako v Nataši z *Vojny a mieru* alebo v Aničke z televízneho *Kuba*, kde hrala po boku Jozefa Kronera.

V inom tóne už zaznieva jej postava z *Balady o siedmich obesných*. V Hollého filme odrazu nejde len o pôvab a eleganciu krásky, ale aj o jej vnútorný oheň, o tú silu, s ktorou sa potom stretáme v jej zreloch postavách, ale aj o smútok, ktorý sa odrazu práve do tých postáv vnútorne silných a nezlomných vkráda a rozprestiera ako čaro nechceného. Tón melancholického poznania, že život je neuchopiteľný a neobsiahnuteľný, plný temných a bolestivých miest.

To sa potom zrači v jej zreloch postavách naplno. V Natálii z Turgeneovho *Mesiaca na dedine* či Ellide Wanglovej z Ibsenovej *Pani z mora*, ale aj v Čechovovej Máše z *Troch sestier*, v postave Ona z Barč-Ivanových *Dvoch*, v barónke Castelli-Glembayovej v *Pánoch Glembayovcov*, v herečke Johanne Heibergovej z drámy o Andersenovi *Zo života dáždoviek* či neskôr v Estelle zo Sartrovej hry *S vylúčením verejnosti*, podobne ako v Isadore Duncanovej z *Keď som tancovala*, alebo v Ranevskej z *Višňového sadu* či v Starenke zo *Stoličiek*.

Ale najintenzívnejšie vo virtuózne stvárnenej Márii Callas v *Majstrowskej lekcii*

Marie Callas v réžii Jozefa Bednárika na javisku historickej budovy SND. Práve v tejto postave akoby sa prepojili a znásobili všetky temno-krehké a smutno-bolestné sily s jej zmyslom pre élan vital s tragickým podtónom. Neopakovateľne sa tieto impulzy šírili k divákovi, ktorého dokázali rozplakať. A hoci mnohí veria, že rozosmiať z javiska je ťažšie ako rozplakať, je to práve naopak. Je možné dojať a dokonca „chytiť za srdce“, ale rozplakať sa podarí málokedy. Oveľa častejšie je možné rozosmiať až k slzám.

Tragika nechceného a smiech

je prepojením tých prameňov, čo sídlia kdesi pod povrchom a vyvierajú do postáv ako životodarné impulzy. A práve tieto impulzy dokáže herečka Emília Vášáryová zachytiť a rozvíjať, pretože sa vie zahľadiť do očí svojich spoluhráčov, ale aj do neviditeľných očí diváka. Jej smiech je výrazom jej sily.

A v jej očiach sa zračí čoraz intenzívnejšie ten tajomný tikot určujúci vnútorný rytmus postavy ako neuchopiteľný mohutný prúd, ktorý unáša hlbinnými pohútkami do nepoznaných, ale vďaka jej herectvu dobre tušených vrstiev jej postáv.

Čoraz častejšie to môžeme vídať v jej postavách aj v českých filmoch, ktoré za posledné roky stvárnila. V jej matkách (*Pelíšky*, *Václav*), ktoré vyjadrujú čosi podstatné a nepomenovateľné, čomu divák rozumie, lebo je tak nástojčivo a tak presvedčivo zasiahnutý.

Neopakovateľnosť

je tým, čím je nenahraditeľnosť. Ani smiech, ktorý od jej mladých postáv až podnes perlí z javiska, nemožno zopakovať (a usilujú o to takmer všetky mladé herečky, najmä tie, ktoré učí na VŠMU a ktorým vskutku nedovolí, aby ju imitovali. Jedine ak by to bolo napodobňovanie pretkávané inteligentným a jemným humorom, lebo jej postavy, tak ako ona sama, majú zmysel len pre jemne kultivovaný nevtieravý humor). O to menej, ba ani štipku záhady smútku a osamelosti jej postáv nemožno napodobniť, lebo tá preniká do tváre a výrazu postavy kdesi z nepomenovateľných zdrojov prežitého.

Výnimočnosť sa nám javí ako

samozrejmy údel tejto veľkej herečky, ktorá našla svoj vlastný neopakovateľný štýl. Je a bude tým, čo môžeme nazvať „zlatý hlas“ slovenského činoherného divadla.

(2012)

Súčasný jazyk súčasného aj minulého v plášti viacznačnosti...

(Roman Polák)

Niekoľko výrazných období tvorby režiséra Romana Poláka indikuje jeho režijný rukopis ako mimoriadne vyhranený spôsob sebvýjadrenia prostredníctvom či noherného dramatického divadla, ale aj operného tvaru.

Režisér Roman Polák je výraznou osobnosťou nášho divadelného sveta už niekoľko desaťročí. Inscenácie, ktoré patria k tým najvýnimočnejším z jeho ostatnej tvorby, sa stali predmetom našej analýzy v rámci habilitačného pokračovania. Niekoľko spomínaných výrazných období tvorby režiséra Poláka zahŕňa aj celú plejádu mimoriadnych inscenácií. Upozornil na svoju tvorbu nielen na domácej pôde, na Slovensku, ale aj v zahraničí. Jeho inscenácie z martinského obdobia (DSNP Martin 1984 – 1990) sa stali predmetom záujmu divadelníkov aj v Edinburhu či v Belehrade alebo v Moskve a vo Vroclave, neskôr po roku 1990 zaujal aj v Paríži či USA.

Upozornil na seba už svojím úsilím v amatérskom divadle, kde niekoľko rokov aktívne pracoval aj súběžne s profesionálnou prácou (Divadelný súbor J. Chalupku Brezno, Plastické divadlo Bratislava, Divadelný súbor ZŤS Martin). Dosiahol aj tam výsledky, ktoré neunikli pozornosti divadelných odborníkov. Jeho režijné začiatky na profesionálnom javisku ho zaviedli do činohry Štátneho divadla v Košiciach (1982 – 1984), ale až neskôr v činohre martinského Divadla SNP (dnes SKD) sa naplno etabluje ako výbojný výrazný tvorca scénických kompozícií, ktorými vytvára v martinskom divadle svoju vlastnú, hoci krátku, ale výraznú éru (1984 – 1987). V jeho režijnom rukopise sú zreteľné ostré ťahy v mene myšlienky a jej vyznenia, v poetike expresívnych kontrastov sa prejavili predovšetkým v *Sne noci svätajánskej* (1985), *Neveste hól'* (1986), inscenácii *Dotyky a spojenia* (1988). Neskôr aj v Bratislavskom bábkovom divadle (ŠBD) v adaptácii Gogoľovho *Pláštá* (1988) a v nezabudnuteľnom martinskom *Baalovi* (1989),

ktorým reprezentoval slovenskú divadelnú kultúru aj na festivale v Edinburghu.

V *Procese* (1990), už na pôde Divadla Astorka Korzo '90, ale aj v DAB v Nitre v *Triumfe lásky* (1991) či v Taboriho *Mein Kampf* v SND (1991), v *Lulu* (1993) a *Romeovi a Júlii* (1992), v Horákovom *Nebo, peklo, Kocúrko* (SND 1995) či pozoruhodnej a nedocenennej inscenácii Ibsenovho *Johna Gabriela Borkmana* v Trnavskom divadle (1999) uskutočňuje svoje divadelné vízie prístupmi, v ktorých sa odlišuje od všetkých svojich generačných aj mimogeneračných kolegov. Koncentrovaný obzor komorného divadla mu v tom čase pristal o čosi viac než široké plátno veľkého javiska (SND, ND Praha, ND Brno).

Po príchode do Divadla Astorka Korzo '90 (interne od roku 1995) sa stal čoskoro osobnosťou určujúcou čitateľne profil tohto divadla. Astorka tak získala režiséra, ktorého výrazné inscenačné činy znamenali a znamenajú pre jej vývin podstatný nezameniteľný prínos.

Režisér Roman Polák sa tu jasne profiluje ako experimentujúci depatetizátor klasických predlôh a provokatér a inovátor tém. Od prvej inscenácie Kafkovho *Procesu* (1990) a Rostandovho *Cyryana* (1993) cez *Kupca benátskeho* (1995) sa postupne priblížil k svojej sérii ruskej klasiky. Čechov, Ostrovskij, Gorkij, Dostojevskij, Turgenjev. To je jeho séria nových uhlov pohľadov na klasickú predlohu. Jeho jemne, ale výrazne parodická a ironická parafráza reality s prvkami súčasného cynizmu a výsmechu je dnes už preňho príslovečná.

Roman Polák potvrdil svoju výnimočnosť a originalitu v nastolovaní divadelnej skutočnosti ako sveta plného zmesi tajomnosti nedorozumení, frustrácií a cynizmu inscenáciou *Uja Váňu, Lesa*, neskôr Dostojevského *Zločinom a trestom (Vražda sekerou...)* či Gorkého *Letnými hosťami* alebo *Mesiacom na dedine*, ale aj inscenovaním vlastnej dramatickej predlohy *Kentauri* (2006) a neskôr *Platonovom* či Kafkovým *Zámkom*, ale predovšetkým *Ivanovom* v Martine, ale aj kvartetom molierovských inscenácií a výnimočnou *Annou Kareninovou* v SND (2009), ktorej predchádzali *Tri sestry* (2008) a Hviezdoslavov *Herodes a Herodias* (2009).

Jeho výber inscenácií pre habilitačné pokračovanie je len potvrdením spomínaných tendencií k divadelnému jazyku, ktorý realitu súčasnosti nielen demaskuje a interpretuje, ale dáva jej aj metaforizujúcu divadelnú podobu, ktorá artikuluje nastolované otázky jasne a precízne, ale predovšetkým provokujúco a provokatívne.

Triáda Molièrov v SKD Martin patrí k zvláštnym a výnimočným činom slovenského činoherného divadla v ostatnom desaťročí *Don(a) Juan(a)* (2001), *Striptíz Tartuffe* (2002), *Úbohý lakomec* (2003) a napokon ďalšieho Molièra, toho štvrtého (*Mizantrop*), predkladá aj v habilitačnom výbere.

Mgr. Roman Polák predkladá na svoje habilitačné pokračovanie tri výnimočné umelecké diela z ostatného obdobia, činoherné inscenácie:

1. *Ivanov*, SKD Martin, 2006
2. *Anna Kareninová*, SND Bratislava, 2009
3. *Mizantrop*, SKD Martin, 2010

Inscenácie napospol mimoriadne a oceňované, všetky okrem iného získali cenu Dosky za réžiu.

Režisér Polák sa síce pohybuje trvale na pôde interpretačného divadelného jazyka, kde má literárna predloha svoje pevné miesto a je rovnako, zjednodušujúco povedané, režisérskom interpretačného divadla, kde sa výklad textu a hľadanie svojbytnej výpovede prevažujúco nahrádza cestou pátrania po významoch ich zvnútorňovaním a zviditeľňovaním. Hlavný dôraz zostáva na svojbytnosti individuálnej výpovede subjektu režiséra a na komponovaní tohto posolstva do originálneho tvaru.

V inscenácii dramatisácie románu L. N. Tolstého *Anna Kareninová* sa spolu s dramatisátorom a jeho spolutvorcom Danielom Majlingom sústredil na princípy symbolizácie situácií a hereckých vzťahoch v priestore a čase a na dynamizujúci vnútorný aj vonkajší výtvarný znak ako pohyb a gesto a ich vrstvenie významov.

Spolupráca s výtvarníkom je pre Poláka určujúca. Výtvarné gesto a pohyb výtvarných znakov určuje aj vnútornú dynamiku jeho režijnej výpovede a rytmus celej inscenácie. Herec je preňho ťažiskovým prvkom. Vo všetkých troch inscenáciách, rovnako v *Ivanovovi* ako v *Mizantropovi* či v *Anne Kareninovej* stojí zdefinitívnenie explikácie a interpretácie vnútorných významov na hercovi a jeho schopnosti otvárať a určovať zmysel situácií a vzťahov. Je to jasne čitateľné v *Ivanovovi* cez interpretáciu ústrednej postavy Ivanova, na ktorom leží celá zmyslová aj ikonická naliehavosť výpovede. V mnohom však hercovi napomáha obraznosť a dynamika výtvarného riešenia a viacnásobné zmnoženie významov a viacvrstvosť výpovede cez využitie bábok v ich primárnej aj mnohorozmernej

viacnásobnej výpovednosti, ktorá podčiarkuje esenciálnosť významov a dynamizuje pointy situácií.

Polák sa v ostatnom desaťročí sústreďuje na vytváranie mnohoznačných zložitých kompozícií, ktoré nevyužívajú v hereckom stvárňovaní psychologizovanie. Hodnovernosť motívácií a psychologických podtextov je akýmsi vedľajším produktom, nepatrí do centra pozornosti, ale vyviera z premyslene komponovanej obraznosti.

V skratke a inscenačnom strihu aj tieto elementy vedú herca k veľmi jasnému a esenciálnemu výrazu. Je to rovnako čitateľné v *Anne Kareninovej* vo výkone Zuzany Fialovej či Slávky Halčákovskej, ale aj vo výkonoch Martina Hubu, Gabriely Dzuríkovej či Táne Pauhofovej alebo v životnom výkone Vladimíra Obšila.

Podobne sa esenciálnosť významov dostáva do popredia v martinskom *Mizantropovi*, kde sledujeme Marka Geišberga či Daniela Heribana, ale aj Janu Olhovou a Luciu Jaškovú, ako rozvíjajú svoju argumentáciu v striedmych a presných konkrétnostiach.

Polák nadväzuje vo svojich najlepších réžiách na to najpodstatnejšie, čo určilo vývin modernej slovenskej rézie, na dielo Miloša Pietora či Vladimíra Strniska a Lubomíra Vajdičku alebo Petra Mikulíka. Ich dielo premostilo tradíciu so súčasnosťou v novodobom modernom režijnom štýle využívajúcom expresívnu divadelnú obraznosť a silu divadelného gesta prepojeného s filmovým strihom a esenciálnosťou jazyka znakov a symbolov, jazyka groteskného realizmu a konkrétnosťou prepojenia na realitu súradníc súčasnosti.

Silu pôsobivosti jeho režijných posolstiev poznáme z tvorivých a inšpiratívnych obrazov spomínaných inscenácií.

Práve na základe podnetov získaných od spomínaných osobností rozvíja divadlo paradoxov, silných expresívnych zážitkov, kontrastov, kontrapunktov a protirečení s dôrazom na obsah a význam výpovede a jej vnútorné významy vyjadrené cez detail aj komponovaný celok.

V jeho divadelnom jazyku je jasné premostenie toho najlepšieho z dedičstva slovenského moderného divadla, ale aj inšpirácií toho najpodstatnejšieho zo svetových javísk. Polák ako režisér prináša nielen nové ozvlášťujúce pohľady na dobre známe divadelné texty, ale otvára aj celkom originálne a provokujúce filozofické súvislosti a aktualizuje ich ako odkazy či posolstvá v prepojení na našu

zžieravú súčasnosť. Ale najpôsobivejšie je jeho divadelné dielo práve v tom, že neraz vyvoláva až kontroverzné divácke reakcie i názory odborníkov. Aj v tom je dôkaz toho, že nevyhľadáva páčivosť či prijateľnosť bez výhrad.

Mohla by som tu spomínať ešte jeho úspechy v zahraničí či jeho operné réžie (práve v ostatnom čase žne úspechy s inscenáciou operného diela *Coriolanus*) alebo jeho televízne či filmové diela.

Režisér Roman Polák je prenikavo inšpiratívne pôsobiaci v najlepších svojich dielach a utvára inšpiratívne novotvar súčasnej slovenskej režijnej tvorby.

(K habilitačnému pokračovaniu Mgr. Art. Romana Poláka, 2012)

STOKA song

Po stopách *Kolapsu* a *Noxu* viac *Dyp inaf* a ešte *Impassom* a *Hetsatom* do temných vôd alternatívneho divadla *Sami meri vari*, a teda *Zdialky* – po dvadsiatich rokoch

Možno sa v tomto roku stalo niečo, čo si budeme pripomínať ako bod obratu. Uplynulo dvadsať rokov od vzniku nezávislého experimentálneho alternatívneho divadla zvaného Stoka pod vedením režiséra a zakladateľa Blahoslava Uhlára. Pri tomto výročí si uvedomujeme, že slávna éra Stoky zanechala stopu v dejinách slovenského divadla významným a určujúcim počínom malej skupiny divadelníkov, ktorí svojou tvorbou ovplyvnili celý moderný vývin našej divadelnej kultúry v rámci alternatívneho prúdu. Divadlo Stoka založil režisér Blaho Uhlár v roku 1991 v reakcii na nehybné divadelné vody vtedajších čias. Divadelníkov z nehybnosti vytrhla načas Nežná revolúcia, aby upadli do novej, a ešte evidentnejšej nehybnosti, tentoraz však menej nápadnej a menej viditeľnej. Keďže „všetko už bolo dovolené“ a nikto nikomu nič nezakazoval, začala pracovať autocenzúra pragmatizmu (napokon ako kedykoľvek predtým, aj za totality išlo o čistý pragmatizmus „ako prežiť v čo najkomfortnejšom mode vivendi...“), ľudská povaha sa nemení, pre mnohých je to dodnes ideálom doby... či všetkých čias – prežiť v čo najkomfortnejšom statuse. Dnes sa tomu hovorí konzum, vtedy to bol „meštiacky“ spôsob života...

Dvadsaťročie Stoky si pripomína divadelná obec v čase, keď je Divadlo Stoka už nenávratne minulosťou.

Režisér Blahoslav Uhlár za svoje nezabudnuteľné pôsobenie v oblasti experimentálneho divadla na Slovensku získal nedávno „Divadelný kameň úrazu“, jednu z neformálnych cien Katedry Divadelných štúdií Teórie a kritiky DF VŠMU. Cenu dostal už v uplynulom roku (odovzdáva sa pravidelne ku Dňu divadla 27. 3.), avšak neprevzal si ju, nedostavil sa na odovzdávanie cien, uviaznuc v bočných uličkách Starého Mesta.

V tomto roku cenu Divadelný kameň úrazu získal jeho nasledovník, učeník,

pokračovateľ Ľubo Burggr za výnimočné aktivity v oblasti experimentálneho divadla súvisiace s divadlom SKRAT.

Obaja muži sa stretli na malom pódiu Divadla Ar teatro 4. apríla 2011 o štvrtrej popoludní na Bielej ulici v Čiernom havranovi, aby si „Divadelné kamene úrazu“ za rok 2010 a 2011 prevzali a spolu to oslávili a vzájomne si pogratalovali... Tak sa bard experimentálneho alternatívneho divadla Blaho Uhlár a jeho nasledovník stretli znovu (od čias aktívnej Stoky deväťdesiatych rokov) na jednom javisku.

Keď si v roku 1993 na festivale MIMOS vo francúzskom Périgueux preberal bratislavský súbor Stoka, pre Francúzov vtedy a napokon aj dnes z neznámeho vzdialeného Slovenska, hlavnú cenu, riaditeľ festivalu Peter Bú blahoželal svojim krajanom veľmi srdečne a nadšene.

Bola som členkou poroty, ktorá cenu udeľovala a priznám sa, že ma spolu s Petrom Bú stálo nemálo námahy presvedčiť porotu zloženú prevažne z francúzskych kritikov a divadelníkov-teatrológov o tom, že to, čo robí Stoka, je celkom nový a originálny vynález ich autorskej tvorivosti.

Svetom skúsení Francúzi, odchovaní na nejednej svetovej produkcii, sa totiž neomylnne usilovali dokázať, že podobné postupy poznajú už zo sedemdesiatych aj osemdesiatych rokov až priveľmi dobre. Mojmím argumentom bola nepriestrelnosť „železnej opony“ ktorá nás chránila pred akoukoľvek nákazou „buržoáznym a imperialistickým umením“. Postupnými debatami sme spolu s riaditeľom festivalu Petrom Bú dospeli v porote k zhode, že Stoka prináša originálne a nové prístupy, ktoré síce v západnej Európe a Amerike performatívne divadlá používajú (napokon preukázateľne prinajmenej už od konca 60. rokov), ale celkom odlišným spôsobom a na odlišnom teritóriu tematickom, priestorovom aj situačnom a žánrovom.

Divadlo Stoka získalo Hlavnú cenu festivalu MIMOS vo Francúzsku v roku 1993 a dostalo sa odvtedy do centra pozornosti už definitívne nielen na Slovensku a v Česku, ale aj vo Francúzsku. V tom istom roku divadlo pozvali aj do francúzskeho Die na prehliadku slovenskej kultúry zásluhou kultúrnej radkyne slovenskej ambasády v Paríži prekladateľky M. Jurovskej. Zahráli tam nielen *Impasse*, ale aj *Donárium* a *Koncert*. Ak dovtedy hosťovali predovšetkým v Čechách či nanajvýš v Maďarsku, po úspechu vo Francúzsku dostali príležitosť aj vo švajčiarskom Lausanne či v talianskom Cividale del Friuli.

Ich sláva sa rozletela po celom vtedy už bývalom Československu, ale

predovšetkým po vtedy už samostatnom Slovensku. Peter Bú hodlal byť ich divadelným agentom pre oblasť frankofónnu aj pre nemecky hovoriace mestá, s ktorými spolupracoval.

V tom čase bolo Divadlo Stoka obliehaným, ba najobliehanejším divadlom, kde publikum postávalo v intenzívnych rozhovoroch pred predstavením i dlho po ňom pred divadlom či debatujúc družne v jeho Krčme, žijúc tak priateľskou a tvorivou atmosférou, ktorú súbor pod vedením B. Uhlára vytváral a rozvíjal.

Divadlo Stoka utvorilo neformálnu komunitu milovníkov Stoky a priaznivcov nezávislej alternatívnej kultúry spontánne, na báze spoločného názoru na život, politiku, kultúru, ľudskú existenciu. Uhlár svojimi divadelnými manifestmi predznamenal už dva roky pred revolúciou a pádom komunizmu vznik budúcej Stoky a jej divadelný jazyk formuloval v základných kontúrach.⁶

Dekompozícia bola tou hlavnou myšlienkou jeho vzbury voči oficiálnemu divadlu. Začal s ňou pred rokom 1989 najskôr v DPDM, jeho domovskom divadle v Trnave a neskôr ešte nástojčivejšie v UND v Prešove.

V čase, keď vznikli jeho inscenácie *Kvinteto*, *Kde je sever* a *Predposledná večera*, ešte na pôde trnavského divadla DPDM, kde strávil Blahoslav Uhlár viac než pätnásť rokov (1974 – 1989) ako interný režisér trnavského divadelného súboru, bol už duchovne mimo súboru. Jeho hľadania novej trasy sa čoskoro odzrkadlili v jeho inscenáciách. Nastúpil do trnavského divadla DPDM hneď po absolvovaní odboru réžie na DF VŠMU v Bratislave, kde bol študentom Jozefa Budského, vytvoril tam spolu s režisérom Jurajom Nvotom slávnu a nezabudnuteľnú éru trnavského divadla, kde sa usídlila malá zóna slobodného hravého nezávislého tvorivého ostrova pozitívnej deviácie pod rúškom tvorby pre deti a mládež.

Tí, čo sa zhromažďovali po roku 1991 pred Stokou, boli nielen nekonformní divadelníci, ale aj študenti, intelektuáli, liberálni politici, vysokoškolskí pedagógovia, spisovatelia, výtvarníci, hudobníci, prekladatelia, ale aj bežní diváci, milovníci divadla bez ohľadu na úroveň vzdelania a profesiu.

Rôznorodosť publika bola skutočne výnimočná a neopakovateľná. Podobala sa svojím zložením kedysi legendárnemu Divadlu na korze v jeho hviezdnej existencii troch sezón 1968 – 1971.

6 MISTRÍK, Miloš. Manifesty režiséra Blahoslava Uhlára. *Slovenské divadlo*, roč. 37, 1989, č. 4, s. 481-504.

Zdá sa, že najproduktívnejšie roky alternatívneho divadla na Slovensku sa viažu definitívne k rokom šesťdesiatym a rokom deväťdesiatym.

Divadlo Stoka začalo naplno svoju slávnú éru hneď po revolúcii '89, ale naplno žilo až po získaní priestorov na Pribinovej, neďaleko Domu lodníkov, ktorý mladí Bratislavčania poznali z mnohých kultúrnych podujatí za sociku a jeho totality. Ani v nej prienik spontánnej tvorivej energie nebolo možno úplne eliminovať a nivelizovať.

Prvé obdobie tvorby Stoky bolo najplodnejšie. Vznikli inscenácie: *Kolaps (who is who)*, *Impasse (sentimental journey)*, *Dyp inaf (heavy metal)*, *Koncert, Slepá baba, Vres (optimistická)*, *Donárium (metamorfóza premien)*, *Sami meri vari, Haptika, Nikto, len čajka* (monodráma I. Hrubaničovej), *Eo ipso, Lido di Jesolo, Nox, Monodrámy, Tváre, Dno, Hetstato, Zdialky* (1991 – 1999).

V prudkom tempe prvých rokov postupne skupina hercov spolu s Blahom Uhlárom a spočiatku aj s výtvarníkom M. Karáskom (tvorcom výtvarnej podoby inscenácií v Ukrajinskom národnom divadle v Prešove, kde spolu s Uhlárom začínali formulovať svoju vlastnú poetiku v inscenáciách *Sens nonsens, Záha* atď. 1988, 1990).

Uhlár a Karásek vyčírili svoj autorský rukopis natoľko presvedčivo, že jednotlivé inscenácie vytvárali akúsi súvislú entitu ich výpovede, kde bolo neraz aj ťažké odlišiť inscenáciu od inscenácie.

B. Uhlár si aj v Stoke už bez spolupracovníka výtvarníka M. Karáska uchoval a kultivoval do novej presvedčivej podoby asociatívny prúd obrazov, metafor a divadelných znakov a symbolov umne premiešavaný s banalitami každodennosti, s odpadkami dobovej reality a násosom všednosti. Ozvlášťňoval ho prvkami bežnej skutočnosti, ale aj prvkami divadelnosti a artificiovej novej reality, v zmesi koláži a montáží reálneho a fantazijného, snového a konkrétneho.

Pri sledovaní inscenácií bolo nepopierateľné a isté, že vidíte Stoku a jej neopakovateľnú autorskú reč, jej vyhranenú poetiku nevšednej všednosti. Inscenačné prvky nevtláčal celku len prirodzený neformálny vodca a režisér súboru Blaho Uhlár, ale rovnovážne každý z tvorcov súboru. V tom čase to boli: Vlado Zborož, Laco Kerata, Ľubo Burgr, Jozef Chmel, Lucia Piussi, Ingrid Hrubaničová, Erika Lásková, Veronika Turanová, Zuzana Piussi (spočiatku predovšetkým kostýmová

výtvarníčka a tvorkyňa výtvarnej tváre inscenácií vo vzťahu k hercom), neskôr aj herečka a speváčka. Aký podiel mal každý z tvorcov na podobe jednotlivých inscenácií, by nám mohli ozrejmiť len ich priame svedectvá.

Manifesty

V manifestoch, ktoré Uhlár vytvoril spolu s výtvarníkom Milošom Karáskom na sklonku osemdesiatych rokov, tesne pred Nežnou revolúciou '89 najhlučnejšie zaznievali protestné slová priamych útokov na oficiálne zbanalizované kamenné divadlo: „Momentálny stav divadla na Slovensku je tragický. Väčšina divadiel váži hlboko v XIX. storočí a dusí svojich už aj tak preriedených!!! divákov svojimi tradičnými predstavami o !!!!! zábave!!!!“, píše v I. slovenskom divadelnom manifeste pod názvom *Divadlo krízy* Miloš Karásek (bulletin k inscenácii *A čo?*, DISK Trnava, 29. apríl 1988).

„Dekompozíciou, motívickou difúznosťou, polytematizáciou, nedeterminovanosťou sa vytvára nová estetika dramatickej tvorby,“ píše v I. slovenskom divadelnom manifeste Blahoslav Uhlár (1988).

V II. slovenskom divadelnom manifeste adresovanom Ľudu Ľudu Ľudu zvolal: „Postmodernizmus je mŕtvy“ a dodáva vyzývajúc k „supersubjektivismu“:

„Vo svetle novej estetiky môže byť vlastný výklad autora považovaný len za jeden z ďalších diváckych názorov.“

A dodáva:

„Dekompozícia znamená:

- Popretie tradičnej dejovej štruktúry
- Aditívny spôsob stavby diela z náhodne – zvolených a zoradených udalostí
- Zdôrazňovanie nadväznosti a nezávislosti jednotlivých udalostí a ich absolútnu rovnocennosť
- Zobrazenie sveta nerozprávačskou formou prinášajúcou popretie začiatku a konca diela
- Neustále potvrdzovanie nedramatickosti.“

(*Ocot*, bulletin, UND 15. december 1988).

Manifest obaja tvorcovia (Uhlár, Karásek) uzatvárajú zvolaním: „Slobodu hercom – slobodu divákovi – svetu mier!“

Keď som v roku 2004 a následne v roku 2006 bola na svetových kongresoch AITU/IUTA na tému Kolektívna tvorba (Collective creation) živá či mŕtva??? v Kolíne nad Rýnom a neskôr v talianskom Urbine s príspevkami o Divadle Stoka (Divadlo Stoka: Nová alternatíva, áno či nie?, NOX ako Noc plná košmaru. Analýza inscenácie NOX, 1995), príbeh Stoky sa stretol s nevšedne veľkým záujmom diskutujúcich účastníkov predovšetkým z Ameriky a Európy.

Prekvapujúce pre väčšinu z nich bolo najmä to, že sa atmosféra divadelnej reality tak podobala tej, ktorú vnímali už ako historickú skutočnosť späť s alternatívnym hnutím šesťdesiatych rokov (revoltujúce divadlo Living Theatre či La Mamma alebo Open Theatre či príbuznosť s Divadlom utláčaných v Južnej Amerike, ktoré tak intenzívne tvoril a obhajoval známy divadelník Augusto Boal).

Celé profesionálne curriculum Divadla Stoka je dnes už vpísané do análov divadelnej pamäti dejín slovenského divadla. Je nepochybné, že Stoka vytvorila vďaka režisérovi B. Uhlárovi výnimočnú a dôležitú éru vo vývine slovenského divadla a premostila tak slovenské divadlo svojimi prístupmi a poetikou s divadelnou alternatívou európskych aj amerických nezávislých divadiel. Moderné divadelné trendy druhej polovice dvadsiateho storočia sú dosiaľ živým žriedlom tvorivej energie. Tú možno nástojčivo pocítiť vždy znovu, keď sa zahĺbime do intenzívne pôsobiacich diel Divadla Stoka. Ich záznamy sa nám našťastie uchovali a sú takmer také pôsobivé ako samotné predstavenia... s výkladom tvorcov či zasvätených pamätníkov majú neopakovateľnú silu aj dnes.

(2012)

Otvorený (nedokončený) list herečke Božidare Turzonovovej

Je tisíc spôsobov, ako zabiť čas, ale ani jediný, ako ho vzkriesiť...

Albert Einstein

Celok je pravdepodobnosť. Presvedčivosť je v detaile!

Drahá Sarah, vidím Tvoju drevenú nohu, ale aj Tvoju neviditeľnú rakvu, v ktorej spíš...

Vidím Tvoje obrazy a sochy, Tvoje texty, Tvoje záhadné a tajomné Ja...

Ale predovšetkým vidím tú záhadnú tajomnú bytosť Sarah Bernhardtovú, Tvoju ostatnú (zatiaľ) veľkú postavu na javisku SND, hoci v komornom priestore Malej scény, a predsa monumentálnu, mnohoznačnú plnú vzletov a pádov...

Aj takto pristupovala Božidara Turzonovová k svojej ostatnej veľkej postave, hoci paradoxne v komornej, priam intímnej hre v intímnom priestore. Nijaké veľké monumentálne plátno, nijaký vzlet a pátos grandióznosti veľdiela, len subtilná intimita komornosti hry Američana Johna Murrella *Posledné leto Sarah Bernhardtovej*, kde mala priestor na sústredenie aj výpoveď až takú priestannú a obštrnu, že sa usídlila v našej pamäti dodnes.

Možno aj preto, že znamenala lúčenie s priestorom Malej scény SND. S priestorom, ktorý mal byť pôvodne experimentálny stánok, tam sa mali rodiť tie najlepšie nápady mladých začínajúcich divadelníkov (60. roky), plných elánu, tam to všetko malo vybuchovať, variť sa a rodiť sa z nevšednosti tých najsmelších drzostí mladosti spochabenej do nepričetnosti tvorivosti.

Spaľujúce vášne, ktoré vyšľahnú nevdojak, ale sú stále prítomné, to je stvárnenie a sprítomnenie Sarah v podaní Božidary Turzonovovej.

Jediným protihráčom a spoluhráčom bol Božidare v tejto inscenácii komorník Georges Pitou v podaní Michala Dočolomanského alebo Juraja Slezáčka, obaja celkom odlišní, inak provokatívni a provokujúci. Obaja výborní vyzývateľa na slovné súboje, ktorých pointy iskrili, ale len vďaka tomu, že Turzonovová vie majstrovsky pracovať s tajomstvom, so zaváhaním, s nehybnosťou a jemným, takmer neviditeľným gestom, so záhadou pohľadu, úsmevu, gesta a jeho

dvojznačností či mnohoznačnosť a s tichom a jeho priestormi a mystikou, či s nadväzovaním tisícok nitiek zázračného, výrečného ticha... Ticha spoluhráča a protihráča.

Spomínam si na Ninu z *Maškarády*. Mladučká, takmer éterická Nina v za-
jatí démonov. S Mikulášom Hubom v postave Arbenina jej to ladí, jeho mužný
spôsob dvorenia i žiarlenia, sťahovania osídien jej neustále signalizuje, že môže
pracovať svojou krehkou zraniteľnosťou ako výbušnou zmesou.

A ona to vie, dobre to vie už vtedy, ako aj oveľa neskôr v postave Sarah – už bez
krehkosti, už s uvzatou vierou v seba, a predsa citlivo a zraniteľne.

Placho, vrúcne aj pokorne, vo vzopätiach náhlejšej revolty voči svetu, voči povo-
laniu, voči údely, voči sebe. Prvky hrdosti, utajovanej pýchy a plachosti, ale aj
prvky urazenej horkosti, stiahnutých kútikov úst, trpkkej vrásky okolo očí a úst,
bolestného pohľadu temných plachých, ale aj nepoddajných očí hájnikovej ženy
Hanky. Nezabudnuteľná Hanka z televízneho spracovania zostáva dokladom
tých prvých pravých tónov tragédie.

Zvláštny pátos nevšednosti

Herečka, ktorá ojedinelým spôsobom stvárňovala svoje postavy už od prvých stu-
dentských ucelenejších kreácií. Nie je paradoxom, že končí odbor herectva na DF
VŠMU v Borodáčovej réžii postavou starej ženy? Jej Bora v Tajovského aktovke
Hriech akoby predznamenal dramatismus jej budúcich veľkých postáv.

Ale pre mňa nezabudnuteľnou zostáva ako Chiména v *Cidovi* (majstrovsky
zvládajúca verš!), ale aj Ala v *Tangu*, Aňa vo *Višňovom sade*, neskôr Oľga v *Troch
sestrách*, Sofia v *Platonovovi*, úžasná Jozefína v *Napoleonovi I.* či Kaléria v *Letných
hostoch*, ktorej irónia a sarkazmus vošli pod kožu divákovi ako drobné vrypy
na grafickej platni.

Vibrácie, ktoré sa rodia z vnútorného chvenia postavy, sa šíria neviditeľne, ale
nástoživo v jej Matke či Smrti v *Krvavej svadbe*, ale aj v jej Speváčke v *Na skle ma-
ľovanom* (tá melódia zostáva ešte dlho zniet' v ušiach) alebo v spomínanej Jozefíne
či Šarlote vo *Višňovom sade*. Ten oblúk od Ane k Šarlote v Čechovovi nie je ná-
hodný, tvorí akúsi osudovú vivisekciu jej hereckého údely, do ktorého nevdojak
vstupí baladickosť aj smiech a sarkastický až klaunský úsmešok.

Nedávno som sa dočítala s údivom v istom texte mladej kritičky, že Turzonovová sa dokázala „popasovať s novým herectvom“. To, o čom sa tu hovorí ako o novom herectve – úspornosť, presnosť, šetrnosť a jasnosť ticho a výkrik, šepot a nehybnosť, drobný pohyb a jemný úsmev namiesto prudkých vzopätí – to všetko využíva s presnou vyváženosťou a vážnosťou. Vystupuje na vrcholky a zostupuje do tajomných chodieb a katakomb hereckého umenia s takou ľahkosťou už pred rokmi. Irónia, vtip, ľahkosť aj nástojčivosť, pátos neťažší ani postavu, ani diváka, ale dovoľí jej vzlietnuť z prízemnosti.

Z banality sa odpútať do nevšednosti.

Vzácné korenie vznikajúcich prízrakov pred očami jediného diváka a vrúcnosť držaná na uzde. A zmysel pre humor, pre pointu, pre smiech aj výsmech. Inteligentný humor stále prítomný v jej postavách.

S Brechtom sa stretla ako Katrin v *Matke Guráži* a potom ako pani Peachumová v *Opere za tri groše*. Čechova má už v niekoľkých variáciách: mladučká Aňa, ktorá v ošiali „neverí na lásku“, ale verí v budúcnosť; zrelá Oľga, ktorá s pokorou prijíma horké kvapky od života; a šialená Šarlota, tuláčka ničoty a osamelosti v rúchu komediantky a klaunky. Človek bez minulosti a bez budúcnosti opakujúci: „nevím, kto som“.

Šarlota, ktorá definitívne potvrdila jej vycibrený zmysel pre humor a klauniádu. Nenadarmo tvrdí jedno staré príslovie: „Je mnoho šašov, ale málo klaunov.“ A ona je z tých vzácných klaunov s tragickým rozmerom. V Šarlote, ale aj v Kalérii či v Dojke a napokon aj v ostatnej postave v Harwoodovom *Kvartete*. A samozrejme, v Sarah Bernhardtovej, v tom „monstre sacré“, v tej modle svojej doby, v excentrickej a večne vyzývajúcej a vyzývavej. Aj keď jej to inscenátori sťažili tým, že jej tú dekadenciu uletených a extravagantne originálnych kostýmov a „imidžov“ nechali ukrytú len v nej, musela si pomôcť zvnútorneným, presvedčivým nástojčivým prejavom (odetá úsporne do banálneho domáceho županu).

Vášeň v nádhere kostýmov jej nedožičili (sfalšovaná história alebo len či až inscenačná zjednodušenosť...?), a predsa úlety Sarah predostrela v plnej kráse a presvedčivosti.

V televíznom Dürrenmattovi po boku výnimočného herca Milana Lasicu v inscenácii *Romulus Veľký* predstavila svoje nové „brechtovské variácie“. V plnom vedomí súvislostí si zahrala manželku cisára Romula Augusta, ktorá je nad vecou,

vidí do vecí, a predsa chod vecí nedokáže zvrátiť... Tomu sa hovorí osudovosť, fatálnosť našich životov.

V Shakesperovi sa zaskvela v postave plnej jej vlastného spontánneho humoru a sarkazmu ako Dojka v *Romeovi a Júlii*. S chuťou sa pohybovala na hrane paródie i lascivnosti.

V iróniou aj sebaíroniou prekypujúcej plnokrvnosti zemitej ženy z ľudu našla svoju pevnú pôdu aj svoj dramatismus skrytý za smiech naplno aj v postave Mary (*Ženský zákon*).

Hoci jej ženy z ľudu vedia byť aj hrdó noblesné a plné hravej pýchy (*Inkognito, Dobrodružstvo pri občinkoch, Ženský zákon*). Ako to v náznaku už ukázala ako elévka herectva svojou Borou.

A muzikálnosť jej dramatismu? Tak pevne súvisí s melodickou líniou toho tragického podtónu, ktorý fatálne poznamenal Sarah či Šarlotu alebo Matku v *Krvavej svadbe*, ale aj jej Speváčku v *Na skle maľovanom*.

Baladickosť nesúca sa priestorom a časom jej postáv. V tom je jej sila.

V drammatizme baladickosti, kde spolužijú nástoživosť vrúcnosti, plamene vášne a sarkazmus a horkosť poznania, pochybností, večne prítomnej pochybujúcej múdrosti ženy, ktorá sa poučila z vlastných chýb, ktorá nazrela do toho temna priepasti, a predsa pokračuje v ceste. Tragická hrdinka našich čias, jej večná Šarlota a večná Sarah, ale aj nezloinná Ema Destinová, vyzývateľka a podnecovateľka veľkých nádejí.

Podmaňujúca krása, ušľachtilosť, noblesnosť a elegancia v drammatizme tragicko-baladického podtónu.

Baladický tón, ktorý sa nesie krajinou šírou nášho ženského herectva, aby sa chytil kdesi pevne ako monumentálny tón modernej intonácie zapísaný v zlatej knihe neopakovateľných jedinečných a nenahraditeľných.

Výnimočnosť jej osamelosti a smútku v klauniáde groteske dnešného javiska.

Čakám na to, kedy sa dočkáš veľkej príležitosti, akú si Tvoj talent a Tvoja herecká všestrannosť v plnej pokore očakávania zaslúži. „Všetko podstatné je skryté pod povrchom“, v tušení, v melodii, ktorú mám v ušiach v clivej melodii Tvojho podmanivého hlasu keď spievaš svoje „na skle maľované...“.

Nedávno si zahrála starnúcu opernú divu Jean Hortonovú v Harwoodovom *Kvartete* s príslovečnou sebaíroniou, ale aj pochopením, hrejivým empatickým

postojom plným dramatismu aj porozumenia k bláznovstvu starnutia. „Každé divadlo je blázinec a opera je pre nevyliciteľných,“ ako tvrdil Franz Liszt.

Tvoja Sarah si zahrala ešte ako x-ročná Hamleta, Orlíka, Lorenzaccia..., ale najmä tú legendárnu Faidru, avšak vo svojom vlastnom divadle... v Divadle Sarah Bernhardtovej.

Ty si hrala „božskú Sarah“ aj „božskú Emu“, ešte čakáme netrpezlivo na božbožskú... neznámu... do tretice.

Srdečne

Zuzana Bakošová Hlavenková,
teatrologička
12. 2. 2012 Bratislava

Moje obľúbené slovenské filmy...

Film je opojné umenie, ktoré otvára pre diváka nové svety – to je stará pravda.

Od môjho útleho detstva ma toto opojné umenie ešte v kine Mladosť v Bratislave (akosi šťastnou náhodou jestvuje to malé výnimočné kino navzdory času dodnes), do ktorého som chodila popri starej synagóge v Bratislave (dnes už desaťročia neexistujúcej), bral film do svojho sveta fantázie a imaginácie, predstavivosti bez hraníc.

Ak som premýšľala o tom, ktorý z filmov je mojím nezabudnuteľným, bez ktorého si neviem predstaviť slovenskú filmografiu, musím jednoznačne povedať, že sú to Hanákove *Obrazy starého sveta*. Všetky filmy režiséra Dušana Hanáka považujem za nenahraditeľné a výnimočné v ich zobrazovaní nášho sveta, ale *Obrazy starého sveta* sú spomedzi nich akýmsi vzácnym klenotom.

Obrúseným nielen dramatickým osudom filmu samotného, ktorý takmer dve desaťročia ležal nedotknutý v trezore, odsúdený na zabudnutie, ale aj vnútornými drámami utajených, ale najmä odkrytých svetov jeho postáv či hrdinov všedného dňa, ktorých vzácnosť, nepochybná nevšednosť a ľudská autentickosť nám ako divákom vždy znovu vyráža dych.

Mnohí nazývajú hrdinov tohto filmu marginálnymi bytosťami, ľuďmi z okraja, zabudnutými osudmi či čudesnými prípadmi. A predsa sú to oni, hrdinovia tohto filmu, čo poľudšťujú našu prítomnosť a poľudšťovali aj prítomnosť, keď film vznikol a vznikol.

Dávajú nahliadnúť do bolestných rán všednosti, do nezahojiteľných jaziev statočnej ľudskosti, bez pretvárk a falše s otvorenou náručou ponúkajú ústretovo svoju bolestnú netajenú biedu ľudskosti, ktorá nás učí nádeji. Nachádzame tu trufalosť veľkého dúfania v to, že svet môže spasiť nielen krása a utrpenie (ako to kázal Dostojevskij), ale aj добрota a láska, otvorená náruč prijímania sveta ako

nevšednosti, mnohorakosti osudov a uhlov pohľadov, ale aj sily žiť a prežiť napriek príkoriať. Hanák hovorí o princípoch ľudskosti s páťosom, ktorý nás blaží a očisťuje poéziou, ktorá útočí na naše najvnútornejšie citlivé miesta.

Film režiséra Dušana Hanáka nás učí nielen veľkej pokore a veľkej nádeji, ale vždy znovu nám vháňa slzy do očí. Hanák totiž dokázal uchopiť príbehy ľudí takým jemným gestom, takým scitliveným hmatom, že pocítime každý záchvev vnútorných údelov jednotlivých postáv. Učí nás porozumieť najtajnejším motiváciám ľudskej existencie.

Duša tohto filmu je duchovným prínosom, ktorý dnes tak potrebujeme, je nenapodobiteľný a nenahraditeľný, obohacuje a zušľachťuje a v tom je jeho najväčšia sila a prínos.

(časopis Kino.sk, 2013)

O herečke Z. C.

(Zuzana Cigánová)

*Ak nepoznáte herečky
Neviete
že Herečky
Majú rady slová iných*

*Majú veľmi rady
Slová
Ktoré nenapísali samy,
ale vyzerajú celkom tak
Akoby ich samy písali
Akoby ich napísali samy*

*Ak nepoznáte herečky
Neviete
Že Herečky najradšej hrajú
Samy seba
Ale
Samy seba v koži
Niekoho iného
V koži
Veľkých postáv
A v žiari reflektorov*

*Ak nepoznáte herečky
Neviete vôbec nič o tom že*

*Aj naša herečka má bezpochyby
rada žiaru
žiaru reflektorov
ktorej sa jej dostávalo hojne v čase aj v priestore
na javisku SND
ale aj žiaru
ktorá
sa vpečatila do filmového pásu
povedané archaicky*

*Veď dnes už aj jej slávny film
ROMANCE pro KRÍDLOVKU
Kde si zahrala svoju mladučku kolotočárku Terinu
Takmer rovnako mladučka
Tesne pred vstupom na VŠMU
Je zdigitalizovaný teda iným slovom
preparovaný pre budúcnosť
Naša Herečka
Je Herečka čo má rada
SLOVÁ
Ale tie
Čo si
Napiše sama*

*Musím sa priznať,
že som s touto
vtedy ešte budúcou herečkou zdieľala
jednu školskú lavicu
na Gymnázium Novohradská dnes toho času Juraja Hronca...
ale aj jednu rodnú štvrť rovno pod Hradom...
aj s inými dnes už slávnymi
Jurajom Kukurom či Milanom Čorbom alebo s Olegom Dlouhým
Či s bratmi Švecovcami alebo súrodencami Šebestovcami či s Desanou*

*a Olegom Tatarkom... alebo Melitou Winkler... skrátka bezpočet mien...
takže cestu na gymnázium a späť sme merali
spolu v trolejbuse číslo 17
roku pána... pomlčme
o tom potom...*

*V trolejbuse č. 17
sa človek môjbo či herečkinho typu
mohol naučiť cestou na gypel
celú báseň v ruštine, napr. Lermontov: Burja či pár veršov z Démona...
Už vtedy som si všimla
Že slová slová slová
Jej nie sú lahostajné
A priznám sa, že
Mnou lomcovala opodstatnená
Obdivná závišť
K jej originálnym slovným skokom v slohových úlohách / hoci aj
matematických...
Ona síce málokedy
Skutočne minimálne
Ba treba dodať pričasto vedela
a aj to len približne, čo sa práve v škole učí,
Ale zato keď si mohla vymýšľať
Keď mohla povoliť uzdu fantázii
Robila to s chuťou a bravúrou
Takže
Už vtedy to patrilo k jej vášňam
TaKžE
Hoci sme takmer polstoročie merali cesty odlišnými smermi
Vôbec ma neprekvapilo a
Tobôž nešokovalo
Keď vydala svoju prvú prózu
KONEČNE*

*Ale JEJ TO TRVALO pomyslela som si
Pri vydani jej prvej knihy
DOPADNE TO DOSŤ DOBRE: PES bude RÁD
Pozvala ma na krst*

*A dnes
Keď čítame z ostatnej knihy: ŠPAKY v TRNÍ
Viem aj to, že už napísala a vydala aj hru*

*TEDA
Ako jediná z herečiek SND! Sic!
Pretože jej kolegyňa herečka Milka Zimková ich napísala niekoľko!
Ale všetky výlučne pre SEBA! Mono
Monodrámy
Ale tá nie je ani zo SND / tá herečka Zimková*

*Na rozdiel od nej CIGÁNOVÁ
Píše pre iných o sebe
Alebo
Nie?
To nikto nevie
Zatiaľ sa nepriznala ani pod nátlakom...
Ale píše tak, že jej veríme,
že nás nenudí,
že nás vtiahne priamo do sveta svojej postavy
naplno
a tak dôkladne že
na jej postavu NEZABUDNEME*

*V písaní slov
Je nielen ORIGINÁLNA
Ale
predovšetkým spontánna a autentická*

*A preto jej veríme
A preto ju čítame*

*A to odporúčam aj vám
V živote rada tají
Odkiaľ kam
Prečo – začo
Či načo
Koľko a kedy
Ale v literatúre prezrádza aj medzi riadkami
A o to vášnivejšie
Takže čítajte a tajte
Dych
Nad jej verejnými tajomstvami...
A tajomstvami Pipiny...
Ak chcete*

Ešte na záver zopár vážnych slov:

Jej kniha je mozaikovitou vitrážou, čo hľadí do farebného vnútorného sveta mladej ženy, ktorá sa cielene a bezcielne usiluje zachytiť príčiny a následky svojich pocitov a činov, svojho zaradenia vo svete.

Chce uzvato pochopiť vlastné spleť vzťahy, ale predovšetkým viacznačné a viacdimenzionálne pocity, chytá ich kdesi v nedozierne aby pomenovala sama seba. A konečne si porozumela v tom veľkom nedorozumení akým je pre ňu „tu a teraz“...

A v tom je práve autorkina originalita: ponecháva svoju novelu v akomsi neustálom chvení, v trblietaní emócií, ale aj v úzkosti z nich.

Mnohochuť dnešnej slovenskej prozaickej tvorby plnohodnotne dopĺňa Zuzana Cigánová svojím uhlom pohľadu, nájdeme v ňom nielen autorkinu životnú skúsenosť, ale aj múdrosť jej intuície poznávania ženského sveta nie ako sveta banalít a povrchnosti, ale ako zložitého puzzle, ktorého líštenie je aj veľmi bolestné. A to je jej prínos do mnohochuti literárneho dneška.

Ako si všimol už pred časom Jozef Bžoch: jej štýl má „poetickú atmosféru“ a miešanie pocitov a informácií je pre ňu zdrojom vyjadrenia emócií, možno práve tieto prvky nás uistujú o tom, že príbeh píše žena, ktorá ženám dobre rozumie.

Prozaické knihy Zuzany Cigánovej:

Kúsok cesty okolo sveta (1991)

Dopadne to dosť dobre, Pes bude rád (1995)

K+K alebo naša etuda (2004)

Špaky v trní (2012, nominácia na cenu Anasoft Litera 2013)

Dramatická tvorba:

Divadelná hra (2011)

Pes bude rád (dramatizácia, 2013)

(Prezentácia v Artfore, apríl 2013)

Románopisec a divadelník v dynamike a turbulenciách času

Juraj Bindzár *Hekuba, román herečky*

Najnovší román Juraja Bindzára *Hekuba, román herečky*⁷ je z divadelného prostredia, ktoré je vždy vďačné nielen pre množstvo dramatických situácií, ale aj pre atraktívne postavy či postavičky. Autor toto prostredie dobre pozná a zasvätené o ňom aj píše.

Vie, že hrať a hrať sa je jednou zo základných situácií divadla, rovnako však zasvätené vie, že predstierať a predvádzať či premieňať sa je tou bazálnou situáciou divadla.

Vie však aj to, že jeho esenciou by malo byť prenikanie do podstat ľudského konania, jestvovania a otázok zmyslu nášho sebaspytovania o jestvovaní tu a teraz práve situáciou presvedčivého bytia na javisku, pokusmi a omylmi upriamenými niekedy, možno častejšie než by konzumný divák chcel, ku katarzii.

On sa však zaujíma predovšetkým o zákulisie. Nielen preto, že k divadlu bytostne patrí, ale predovšetkým preto, že vypovedá o ľudskej situácii a jej aktéroch naliehavo a pôsobivo. Je istou jasnou vzorkou zvláštnej, avšak nie až takej výnimočnej society.

Autor sa vrátil do minulosti, priamo do rokov, keď sa „lámali lady“, ale lámali sa aj chrbtové kosti či charaktery, ak chcete morálne hodnoty či zásady v dobe bez tváre a bez chrbtice. Tá doba, tak príkro sa podobajúca mnohému z dneška. Lebo na to nás chce autor upriamiť: vykreslí nám obraz normalizácie, o ktorej sme si mysleli, že pokrútila ľudskú dušu aj morálku len a iba z ideologických dôvodov, a preto, že zneužila ľudské slabosti a pud sebazáchovy či povedané s Jungom „strach z bolesti a úzkosť zo smrti“.

7 BINDZÁR, Juraj. *Hekuba, román herečky*. Bratislava : Orman, 2012. 262 s. ISBN 978-80-89504-10-7.

Ale prečo sa odrazu v tomto príbehu zasadenom do minulosti tak podozrivo nápadne zračí aj podoba dnešného rozkladu hodnôt a nejestvujúcej morálky?

Nijaký „morálny zákon vo mne a hviezdna obloha nado mnou“, ako tomu spolu s Kantom hovorili klasici mravných zásad, ale len povrchnosť a pragmatizmus princípu slasti.

Aby to autor jasne podčiarkol, využíva čisto divadelné prostriedky: vkomponoval do príbehu pôsobivé medzihry.

Jeho román nás priam strhujúco vedie normalizačným marazmom a jeho viac-tvárovosťou, jeho temným pragmatizmom, ale aj strachom a úzkosťou, ktorá tiež na seba berie, rovnako ako zlo, viaceré podoby a mení svoje tváre.

Prispôsobivosť, s akou sme sa stretali kedysi v tých temných časoch, nie je o nič flexibilnejšia než tá dnešná...

A to je to pravé memento, ktoré autor vyslal ako správu vo fľaši do dnešných rozbúrených vôd bezbrehej lásky k „užívaniu si“, dnes tu a teraz.

Je to jedno z mála diel, ktoré prepája divadelné prostredie aj zdivadelnenou formou. Medzihry nám nevedojak napovedajú, že Bindzárov výnimočný román *Hekuba* sa priam núka na zdramatizovanie a uvedenie na doskách, ktoré znamenajú vraj svet.

(2013)

O hrách Evy M.

A nielen o tom O tom potom...
Zopár poznámok k jubileu

Písať divadelné hry je jednou z tých najspochybniteľnejších, ba možno aj najzbytočnejších vecí:

Ak

Ak nemáte divadlo

Ak nie ste režisérkou

Ak nie ste manželkou režiséra a zároveň herečkou

Ak nie ste milionárkou či spolumajiteľkou výnosných miest...

Ak neovládate reč tela

Ak viete len písať a písať a písať

Ak nechodíte na Opern bály, kde by ste si nejakú tú známosť mohli urobiť

Ak viete len písať a písať a písať

Ak toto všetko nemáte, len píšete hry!

Ak viete teda len a iba písať a písať a písať

Ak ste teda ženou-invalidkou povedané slovami Júliusa Satinského (ó aké politicky nanajvýš nekorektné či priam trestuhodné, povedané s Aspektom).

Ak toto všetko nemáte, len píšete hry... a uvidíte... že je dobré slovami aforistu a fóristu Tomáša Janovica, používať, ale nezneužívať heslo: Rekapituluj, ale nekapituluj!

Ako hovorí známy francúzsky teatroológ Patrice Pavis z Paríža, autor veľkého *Divadelného slovníka* (má manželku Slovenku z Trnavy), ktorý preložili už do desiatky jazykov, ba aj do češtiny a slovenčiny: „Nikdy nie je neskoro začať písať hry, ktoré nikto nikdy nikde nehrá...“ – má to z prvej ruky, sám ich napísal niekoľko.

A tak píšete hry a odkladajte ich do šuflíkov a do kufrov a do zásuviek a do šatníkov, až jedného dňa začnú Vaše hry hrať, berte tantiémy a honoráre, ach tie slovenské honoráre... ach tie ťažké-preťažké honoráre... čo s nimi?

Ale toto vôbec nie je prípad našej autorky Evy Maliti Fraňovej.

Ona nielenže hry píše, ale ona s nimi aj súťaží a nielen súťaží, ale vyhráva súťaže a nielen vyhráva, ale aj hrá, teda nie ona, ale jej hrajú, ju hrajú.

Jej víťaznú hru zahrali herci v Martine aj v Činohre SND. To bol ten *Krčeň nesmrteľný*. Najskôr vyhrala súťaž o najlepšiu slovenskú hru v súťaži Dráma 2001 a potom tú víťaznú hru zahrali najskôr v Komornom divadle v Martine v roku 2002 a vzápätí v Činohre SND Bratislava (2003). V réžii Romana Poláka hral hlavnú postavu protagonistu Krčeňa vynikajúci a skvelý herec Martin Huba.

Desaťročie, celé desaťročie uplynulo od uvedenia jej prvotiny, ktorá vznikla na základe rovnomennej poviedky z knihy *Krpatý vrch*.

Voľná trilógia hier *Krčeň nesmrteľný*, *Jaskynná panna* a *Vizionár* mala úspech. *Jaskynnú pannu* hrali aj v Štúdiu 12 v Bratislave (2004), preložili ju do nemčiny a ruštiny, a *Krčeň nesmrteľný* dokonca je okrem spomínaných jazykov aj v angličtine, macedónčine a osetčine, ale i vo francúzštine.

Jej hry boli prezentované na medzinárodných festivaloch v Nitre, Orléanse, vo Viedni, v Miláne a v Hamburgu, scénické čítanie sa uskutočnilo dokonca aj v USA.

A napriek tomu (teda tomuto šoku z realizácie) sa autorka nevzdala a napísala ešte ďalšie hry:

Unavenú Médeu a *Zuzanu a starcov*.

Zatiaľ... do tejto jubilejnej chvíle, keď sa autorka Eva M. Dožíva svojho okrúhleho životného jubilea.

A dokonca tieto hry aj vydala vo vydavateľstve Drewo a srd roku 2007.

Isto-iste už má zas čosi rozpísané... ako ju poznám. Nedá si povedať, je nepočítateľná, skrátka, rozpísala sa nám.

Treba povedať, že jej tón, teda tón jej hier je vážny, veľmi vážny, dokonca priveľmi vážny ale ona sama rada vtipkuje.

Dokonca veľmi rada si zavtipkuje.

Veď v jej ostatnej či poslednej hre *Zuzana a starci* herečka Zuzana, vydaná napospas paparazzom, zabije svojho režiséra a uloží si ho priamo do vane vo vlastnej

kúpeľni potom, čo mu omotá hrdlo červeným šalom a škrtí ho... až ho uškrtí a v závere, keď nesadne na lep bulváru a médiám, si zatancuje s mŕtvym režisérom... svoj dance macabre.

Možno si poviete: nie je to priveľa, takéto vtipkovanie?

Ale pre koho priveľa? Pre koho?

V doslove k jej hrám sa píše: „Príbeh Médey je detektívkou, v ktorej vystupujú: Médea, kufor, údajná autorka-klasička, básnik a kritici. Médea bojuje o autorstvo svojej tvorby.“ A tento ľúty boj Médeu zruinuje. Je svedkom zrútenia poslednej bašty intimity. Intimity slov.

Aj v *Zuzane a starcoch* ide o detektívny motív, aj tu sa čosi ruína a rúca, rozpadá, aj tu sa privátne mení na verejné, ale nezverejniteľné, utajené, tajné. Tu už nejde o hodnotu slova, ale o hodnotu činu či zločinu.

V hrách Evy M. Je aj riadna dávka fantaska a ešte k tomu riadna dávka fantazírovania a sebairónie, ale aj jemná persifláž a ostrý sarkazmus.

To všetko pekne tichučko, ale účinne a s citom a pocitom zodpovednosti za vlastné už autonómne umelecké dielo, ktoré sa po správnosti má ocitnúť vo verejnom prázdnom priestore javiska, kde o ňom napokon definitívne rozhodne režisér a najmä herci, to všetko namiešava do svojich hier zľahka, aby sa zavďačila nevďačnému divákovi.

Lebo ako píše Shakespeare jediný súdny divák rozhoduje a napokon aj rozhodne o kvalite či nekvalite, úspechu či domnelom úspechu.

Takže nezostáva iné, len vyzvať praktických a aktívnych divadelníkov, režisérov, dramaturgov, hercov a herečky: hrajte autorku Evu Maliti Fraňovú!

Nielen, že si zahráte, ale sa aj inteligentne a elegantne zabavíte. A čo viac od divadla v tomto momente chciete? Takú noblesnú zábavu ponúkajú dnes málokde.

Nuž, hrajte, ale aj čítajte Evu Maliti Fraňovú. Jej hry budú pre vás nielen zábavou a poučením, ale aj balzomom na dušu rozjatrenú prázdnotou a konzumom, týmito jarmočnými atribútmi našich čias.

Dobrá zábavu!

Zuzana Bakošová Hlavenková,
teatrologička

(naslovovzatá a za slovo chytaná)

21. 2. 2013 v Klube spisovateľov na stretnutí
Klubu nezávislých spisovateľov AOSS)

Menný register

- A**
- Abirached, Robert 103
Adasinský, Anatolij 265
Adolphe, Jean-Marc 106
Aischylos 295, 296
Albee, Edward 69, 70, 72
Allen, Woody 364
Andersen, Hans Christian
231, 305, 306, 387
Andersonová, Laurie 275
Andráši, Oliver 57
Andrejev, Leonid 87
Andrews, Raymond 376
Apollinaire,
Guillaume 153
Aragon, Louis 289
Arbuzov, Alexej 139, 151
Arrabal, Fernando 272
Artaud, Antonin 74, 83,
84, 89, 90, 91, 93, 106,
107, 108, 109, 112, 113,
180, 200, 227, 276, 289,
295, 297, 356, 360
Athanasiou, Génica 356
Aurier, Albert 82
Austin, John L. 107
Avron, Philippe 20
- B**
- Bagar, Andrej 70
Bagdonas, Vladas 315
Bachelard, Gaston 280
Bachtin, Michail 52
Bajza, Jozef Ignác 60,
157, 158, 335
Bakoš, Ján 136
Bakošová Hlavenková,
Zuzana 161
Balada, Ivan 208,
215, 218, 318, 319
Ballek, Ladislav 303
Balzac, Honoré de 71
Barák, J. 119
Barba, Eugenio 95, 96,
104, 106, 114, 223, 290,
296, 298, 307, 370
Barč-Ivan, Július 73, 387
Barrault, Jean L. 108,
109, 351, 355, 357
Barton, Bruce 248, 250
BARTOŠEK, L 252
BARTOŠKOVÁ, Š. 252
Bašťovanský 131, 136
Baudelaire, Charles 80,
81, 86
Bauschová, Pina 81,
87, 91, 92, 93, 94, 95,
125, 180, 368, 370
Beckett, Samuel 13,
32, 52, 53, 118, 360
Beck, Julian 336
Bednárik, Jozef 87, 151,
256, 318, 321, 322, 388
Beněš, Juraj 233
Benjamin, Walter 225
Beran, Míla 20
Berensson, Marisa 369
Bergson, Henri 58, 329
Berkoff, Steven 275
Bernhard, Thomas 191,
204, 214, 340, 364, 367
Bernhardtová, Sarah 212,
227, 325, 326, 327,
401, 403, 404, 405
Bérová, Olga 20
Besozzi, Nino 20
Bieliňski, Krzysztof 370
Bindzár, Juraj 197,
414, 415
Birinskij, Leo 364
Bittová, Iva 23
Bláhová, Dáša 361
Blanchard 349
Blaškovič, Dušan 170
Blažková, jaroslava 157
Boal, Augusto 308,
336, 400
Bobulová, Barbara 233
Bogartová, Anne 126,
234, 235, 299, 300
Bogdan, Tibor 13
Bollack, Sabina 254
Borodáč, Ján 110, 140, 221
Bosch, J. W. van den 244
Boulangerová, Denise 267
Bral, Gregorz 316
Braun, Kazimierz 237
Brecht, Bertolt 9, 67, 74,
153, 163, 164, 166, 168,
169, 329, 348, 364, 403
Breton, André 23, 289
Broch, Hermann 367
Brook, Peter 74, 115, 180,
236, 277, 294, 295, 298,
308, 357, 368, 370
Brouwers, José 368

Budský, Jozef 117, 119,
121, 132, 133, 134,
138, 139, 142, 148,
322, 362, 397
Büchner, Georg 138, 304
Bú, Peter 265, 266,
268, 396, 397
Burg, Lubomír 302,
304, 396, 398
Burian, Emil František 10,
14, 115, 117, 163,
195, 239, 240, 241,
242, 243, 244
Burton, Richard 71
Bydžovská, Zuzana 319
Byland, Pierre 348,
357, 358
Bžoch, Jozef 412

C

Cage, John 283, 341
Caillois, Roger 290
Calderón, de la Barca,
Pedro 295, 296, 340
Callas, Maria 388
Camus, Albert 46
Capko, Števo 267
Carlson, M. 180
Carné, Marcel 351
Cassiers, Guy 368
Cassirer, Ernst 20,
23, 85, 86
Ciéslak, Ryszard 113
Cigánová, Zuzana 408,
412, 413
Cixous, Hélène 296, 336
Claudel, Paul 357
Clementis, Vladimír 136
Cocteau, Jean 327
Collinsonová, Pauline 318
Copeau, Jacques 236, 308

Coppée, François 355
Craig, Gordon 78, 84,
89, 90, 102, 107, 119,
155, 277, 278, 281, 352
Cunningham,
Merce 92, 106
Curl, Jurij 314
Cvengrošová, Viktória 150

Č

Čapek, Karel 331
Čavojský, Ladislav 37, 66
Čechov, Anton Pavlovič
11, 15, 72, 142, 143,
145, 146, 149, 212, 217,
218, 220, 308, 343, 364,
380, 387, 391, 402, 403
Čepurov, Alexander 308
Černý, Vladimír 35, 58,
153, 189, 192, 383
Čibénková, Mirka 159,
199, 363, 364
Čičvák, Martin 309, 317
Čorba, Milan 36, 53,
152, 161, 382

D

Danckwart, Gesine 302
Dančiak, Stanislav 13,
15, 26, 35, 53, 58,
122, 189, 343, 382
Daubnerová, Sláva 245
Daumas, Jean-
Paul 207, 273
Deák, František 78,
79, 80, 81, 82, 84, 85,
88, 105, 374, 376
Debnár, Peter 15, 35, 36,
53, 58, 189, 190, 382, 383
Deburau, Jean G. 94,

348, 349, 350
Deburau, Philippe
349, 356
Decroux, Étienne 89, 92,
106, 109, 125, 236, 265,
266, 268, 345, 348, 351,
352, 353, 354, 356, 357
Decroux, Maximilien 354
Delaneyová, Shelagh 197
Delbono, Pippo 368, 369
Deleuze, Gilles 223, 224
Derrida, Jacques 113, 123
Destinová, Ema 404
Devotčenko, Alexej 314
Dibarbora, František
51, 167
Diderot, Denis 37, 61,
106, 159, 209, 335
Dimitri (Dimitri Jakob
Müller) 358
Dočekal, Michal 215,
309, 310
Dočolomanský,
Michal 401
Donelaitis, Kristijonas 315
Donizetti, Gaetano 151
Dostojevskij, Fjodor,
Michailovič 191,
309, 311, 324, 364,
367, 391, 406
Droppa, Virgil 150
Dubačová, Viera 253, 257
Dudka, Matej 23
Duijffes, Barbara 81, 267
Dullin, Charles 89,
106, 236, 345, 351
Dumas, Alexander ml. 325
Durasová, Marguerite 312
Dürrenmatt, Friedrich
31, 61, 73, 403
Duse, Eleonor 227, 277
Dzuríková, Gabriela

- 227, 236, 393
- E**
- Eco, Umberto 25,
33, 121, 279
- Edwards, Jang 37
- Ehnmark, Anders 306
- Einstein, Albert 401
- Ejzenštejn, Sergej 135
- Eliot, T. S. 37, 209, 364
- Enquist, Per Olov 208,
231, 305, 306
- Epiktetos 85
- Epstein, Alvin 354
- Erdman, Nikolaj 202,
203, 364
- F**
- Fabry, Rudolf 170
- Farkaš, Boris 124, 157,
159, 189, 192, 193,
206, 383, 384
- Farkašová, Eva 253, 258
- Faulkner, William
355, 356
- Fedotovová, Glikerija
Nikolajevna 212
- Feldek, Lubomír 151
- Felix, Jozef 138, 139
- Féral, Josette 105, 113
- Feydeau, Georges 202
- Fialka, Ladislav 348,
356, 360, 361
- Fialová, Zuzana 227,
233, 234, 317, 393
- Figueiredo, Guilherme
de Oliviera 380
- Figura, Štefan 110
- Filčík, Ctibor 16, 69,
70, 71, 72, 73, 74, 75,
76, 77, 172, 173, 174
- Filip, Jaroslav 55, 57, 152,
155, 158, 159, 199, 334
- Finleyová, Karen 275
- Fischer-Lichte, Erika 180
- Fischer, Otokar 223
- Flaszen, Ludwik 341
- Fokin, Valerij 313, 314
- Földvári, Kornel 54, 57,
58, 60, 161, 179, 334
- Foreman, Richard 275
- Forman, Miloš 24
- Franke, Georg 301
- Frejka, Jiří 223
- Frisch, Max 69, 70,
72, 172, 173
- Furková, Zita 13, 35, 53,
58, 159, 189, 190, 191,
192, 193, 194, 204, 214,
229, 382, 383, 384
- G**
- Gajdoš, Július 105,
112, 275, 276
- García, Rodrigo 368,
369, 370
- Garlon, Hadar 215
- Gasset, Ortega 51
- Gautier, Théophile 348
- Gay, John 164
- Gažiová, Lucia 192,
194, 233
- Geišberg, Marek 393
- Genet, Jean 302
- Genty, Philippe 87
- Gerould, Daniel 180
- Giraudoux, Jean 380
- Glass, Phil 275
- Goethe, Johann W. 187,
191, 240, 322
- Goffman, Erving 249, 290
- Gogolová, Marta 151
- Gogoľ, Nikolaj Vasilievič
154, 156, 175,
313, 348, 390
- Goldoni, Carlo 151
- Gombrowicz, Witold
126, 290
- Görgy, Gábor 371
- Gorkij, Maxim 13,
67, 194, 364, 391
- Götz, František 223
- Grahamová, Martha 89,
92, 95, 106
- Greenspan, David 303
- Gregor, Lubo 15, 35,
53, 190, 382, 383
- Gregor, Martin 39, 68
- Gribojedov, Alexander
Sergejevič 16, 133
- Grossman, Evelyne
107, 117
- Grotowski, Jerzy 32, 74,
94, 104, 108, 113, 180,
181, 236, 238, 276, 277,
289, 296, 297, 308, 316,
367, 368, 370, 379
- Guderna, Ladislav 170
- Gurdžijev, Georgi
Ivanovič 367
- Guyonová, Eliane 354
- H**
- Haeseleerm, Kurt d' 369
- Hafsahl, Mona 206
- Hajdu, Vladimír 26,
192, 206, 383, 384
- Halčáková, Slávka 393
- Hamsun, Knuth 305
- Hanák, Dušan 18, 19, 21,
23, 26, 27, 406, 407
- Hanúsek, Jozef 51

Hartmann, Matthias 245
Harwood, Ronald 11,
16, 74, 75, 404
Haspra, Pavol 321, 322
Hauptmann, Gerhart
138, 140
Havel, Václav 56, 190, 382
Heggenová, Claire 266
Heibeg, Johan Ludvig 231
Heibergová, Johanna
Luisa 231, 305, 306
Hejná, Naďa 25, 321
Helšus, J. 23
Hepburnová, Audrey 312
Heriban, Daniel 393
Heřman, Jiří 309, 313
Hikmet, Nazim 141
Hilar, Karel Hugo 223
Hložek, Milan 146
Hoffmann, Ferdinand 138
Hochhuth, Rolf 72
Hollý, Jozef 387
Horák, Karol 391
Horanský, Miloš 316
Hornák, Vido 67
Horníček, Miroslav 58
Horváth, Emil 189
Horváth, Ödon von 190,
209, 229, 364
Hořínek, Zdeněk 122
Hrabal, Bohumil 290
Hraba, Ondrej 292
Hrabovská, Katarína
39, 168
Hrubaničová, Ingrid 398
Hrušovský, Igor 140, 141
Hryc, Andy 24
Huba, Martin 13, 15, 16,
35, 36, 37, 39, 40, 41, 42,
43, 53, 58, 75, 122, 124,
142, 143, 144, 146, 148,
158, 159, 188, 189, 231,

306, 318, 382, 393, 417
Huba, Mikuláš 37, 38, 39,
40, 41, 42, 43, 116, 402
Hugo, Victor 138, 325
Huizinga, Johan 21, 22
Hurbanová-Kronerová,
Terézia 202
Husák, Gustáv 136, 162
Hviezdoslav P. O. 11, 221
Hybner, Boris 94, 360
Hynnar, Jan 114,
222, 223, 290

Ch

Chalupka, Ján 335, 364
Chaplin, Charles 88,
92, 360
Chmel, Jozef 398
Chmel, Viliam 170
Choma, Branislav 172, 173
Chorváth, Michal 136
Chudík, Ladislav 145,
167, 169
Churchillová, Caryl 275

I

Ibsen, Henrik 78, 87, 93,
305, 309, 312, 387, 391
Ingarden, Roman 119
Ionesco, Eugène 37,
52, 118
Ižofová, H. 199

J

Jaborník, Ján 40,
115, 116, 117
Jakab, Róbert 192, 385
Jakubisko, Juraj 18, 19,
20, 21, 22, 24, 26

Jamnická, Vilma 138
Jamnický, Ján 14, 38,
71, 109, 115, 116, 117,
119, 120, 132, 133,
134, 135, 138, 139
Jamrich, Dušan 256
Janin, Jules 348, 350
Janovic, Tomáš 53,
160, 178
Janžurová, Iva 23
Jariabek, Ondriš 51
Jarry, Alfred 86, 94, 360
Jarzyna, Gregorz 340, 368
Jasný, Vojtěch 386
Jaspers, Karl 257
Jašková, Lucia 393
Jengibarov, Leonid 358
Jesenský, Janko 154, 156
Jewel 355
Ježek, Jaroslav 152
Jitíkovský, Václav 221
Johnson, Paul 163
Jouannnea, Joël 341
Jouset, Marcel 90
Jouve, Louis 124,
125, 236, 308
Jovičevićová, Alexandra
374, 375
Jung, Carl G. 83,
86, 279, 414
Jurovská, Michaela
254, 396

K

Kadár, Jan 273
Kafka, Franz 118,
190, 313, 391
Kaiser, Friedrich 380
Kákoš, Martin 321, 322
Kalvodová, Dana 104
Kaminska, Ida 273

- Kandinskij, Wasilij 270
 Kant, Immanuel 415
 Kantor, Tadeusz 69, 73,
 87, 91, 95, 112, 276, 277,
 278, 279, 280, 281
 Karásek, Miloš 183,
 398, 399
 Karvaš, Peter 11, 67,
 72, 137, 175, 323
 Kazlas, Rolandas 315
 Keaton, Buster 360
 Kemka, Juraj 192, 371, 385
 Kerata, Laco 398
 Kertész, Imre 341
 Kierkegaard, Søren
 231, 232
 Kipphardt, Heinar 32
 Kirby, Michael 276
 Kleist, Heinrich von 380
 Klimáček, Viliam 151, 180
 Klos, Elmar 273
 Klosowski, Roman 22, 23
 Kňažko, Milan 15,
 53, 58, 148, 159,
 161, 189, 201, 382
 Knowles, Christofer 283
 Kobboldt, Dietmar 301
 Kocáb, Michael 243
 Kočíčková, Ester 319
 Kohut, Heinz 89
 Koleničová, Jarmila 383
 Kolínska, Zora 35, 53,
 58, 189, 190, 382, 383
 Kompánek, Vladimír 259
 Konečná, Zuzana 194, 385
 Kopecský, Jan 107
 Korenči, Štefan 217
 Kotršová, Naďa 189, 383
 Kouřil, Miroslav 241, 242
 Kovalčuk, Josef 311
 Kovár, František 213, 383
 Kožík, František 349
 Kožková, Iveta 205
 Kožuch, Ján 254, 257, 258
 Krajíček, Ivan 53
 Králík, Štefan 134, 139
 Král, Stano 233
 Krejča, Otomar 67,
 117, 142, 223
 Kristínová, Eva 70
 Kroner, Ján 148
 Kroner, Jozef 35, 110,
 177, 202, 213, 252,
 271, 273, 387
 Kronerová, Zuzana 157,
 159, 161, 189, 192, 193,
 194, 197, 198, 199, 200,
 201, 203, 204, 206,
 207, 208, 209, 210,
 212, 213, 214, 216, 217,
 218, 271, 273, 306,
 318, 319, 383, 384
 Kubran, Martin 303, 317
 Kučera, Jaroslav 243
 Kudláč, František 162
 Kukura, Juraj 15,
 53, 58, 189, 382
 Kundera, Milan 61,
 159, 209
 Kura, Adam 23
 Kushner, Tony 275
 Kvietik, Štefan 70
 Kyrmezer, Pavel 32, 52, 94
- L**
- Labuda, Marián 13, 15, 35,
 47, 48, 53, 58, 118, 122,
 158, 159, 189, 318, 382
 LaBute, Neil 244
 Ladizinský, Štefan 150,
 160, 161
 La Fontain 340
 Lagerlöfová, Selma
 305, 306
 Lančarič, Patrik 245
 Landl, Matej 189, 192, 383
 Larrue, Jean-Marc 308
 Lasica, Milan 13, 15, 28,
 29, 30, 31, 33, 36, 46,
 47, 48, 49, 50, 53, 54,
 55, 56, 57, 58, 59, 60,
 61, 62, 150, 152, 153,
 154, 155, 156, 157, 158,
 159, 160, 161, 176, 177,
 179, 189, 190, 191, 330,
 335, 382, 384, 403
 Lasker-Schullerová,
 Else 153
 Lásková, Erika 398
 Latinák, Lukáš 192, 385
 Launay, Jean 341
 Lavřík, Silvester 214
 Leary, Timothy 97
 Lebhart, Thomas 267
 Le Bon, Gustave 131, 134
 Lecoq, Jacques 357, 358
 Lec, Stanislav Jerzy 50,
 157, 175, 219
 Lehmann, Hans-Thies
 181, 247, 248
 Lehocký, Ján 204
 Lehuta, Emil 256, 258
 Lemetre, Jean-Jacques 337
 Lemetr, Jean-Jacques 337
 Lenin, Vladimír
 Iljič 164, 165
 Leonov, Leonid 137
 Lepage, Robert 246,
 247, 248
 Levi, Primo 218
 Lichard, Ivan 139
 Lindovská, Nadežda 234
 Liška, Pavel 310
 Loherová, Dea 209
 Lokvencová, Magda 9,

162, 163, 166, 167,
168, 169, 170, 171
Lorca, Federico García
203, 204, 208, 229
Lorelle, Yves 90
Lorenz, Engell 93
Lugné Poe, Aurélien 83
Lukeš, Milan 228,
236, 237
Luknár, Roman 24, 26
Lupa, Krystian 236,
340, 367, 370
Luther, Miloslav 18, 19,
24, 25, 26, 27, 190

M

Mačugová, Gizela 41
Maděričová, Kristína
312, 313
Maeterlinck, Maurice 78
Magnani, Anna 203, 216
Magnat, Virginia 113
Mácha, Karel Hynek
240, 241
Majakovskij, Vladimír
134, 164, 165, 166, 171
Majling, Daniel 392
Malina, Judith 336
Maliti Fraňová,
Eva 417, 418
Mallarmé, Stéphane 16, 86
Mandelštam, Osipe E. 290
Mankovecký,
Peter 233, 371
Mann, Heinrich 153
Marceau, Marcel 92,
267, 345, 346, 347,
351, 356, 360
Marc, Yves 266
Markovič, Milan 57
Marlow, Christopher 296
Marranca, Bonnie 93
Marthaler, Christoph
87, 300
Masteroff, Joe 364
Máša, Antonín 243
Matho, (Mathilde
Dumont) 100
Matuška, Alexander 136
Mayenburg, Mario
von 304
Mejerchold, Vsevolod
Emilievič 84, 89,
134, 135, 153, 240, 308
Meličková, Hana 63, 64,
65, 66, 67, 141, 386
Melkovič, Ján 20
Mesmer, Franz Anton 305
Mičinec, Stanislav
164, 166
Miezga, Marián 192, 385
Michelik, Juraj 23
Mikloško, František 256
Mikotová, Zoja 292
Mikulík, Pavol 15,
35, 53, 58, 189, 321,
322, 334, 382
Mikulík, Peter 52,
154, 331, 393
Mináč, Vladimír 59, 136,
151, 153, 154, 157, 251
Mistrík, Ivan 124,
170, 172, 173, 174
Mistrík, Miloš 41, 119, 182
Mittellmann-Dedinský,
Móric 140
Mizera, Ivan 151
Mnouchkinová, Ariane
101, 176, 248, 296, 298,
336, 337, 340, 357, 358
Mojžišová, Iva 254
Molcho, Samy 358
Molière, Jean-Baptiste
Poquelin 44, 45, 47,
48, 141, 154, 309, 310,
343, 364, 380, 392
Molnár, Ferenc 364
Monroe, Marylin 88
Moravčík, Ladislav
215, 383
Morávek, Vladimír 309,
310, 311
Morávková, Alena 74
Moreno, Jacob L. 66
Mórová, Diana 227,
235, 317
Mozart, Wolfgang
Amadeus 25
Mrljan, Rudolf 72
Mrožek, Sławomir 52,
61, 158, 159, 209, 217
Mrštíkovi, Alois a
Vilém 202
Mukařovský, Ján 119
Müller, Heiner 181,
276, 287, 368
Müller-Stahl, Armin 25
Murrell, John 328, 401
Musset, Alfred de 325

N

Nagy (Nadj), Jozef 87,
269, 270
Nekrošius, Eimuntas 315
Nemsilová, Emilia 34, 178
Neužil, Václav 312
Ničík, Michal 192,
193, 319
Nietzsche, Friedrich
82, 260
Nodier, Charles 348, 349
Noël, Bernard 259
Noga, Miro 57, 192, 383
Novomeský, Ladislav 136

Nvota, Jakub 319
Nvota, Juraj 23, 60, 111,
155, 158, 159, 190, 191,
193, 199, 200, 204,
206, 207, 209, 214, 215,
229, 230, 245, 321, 322,
331, 342, 362, 363,
364, 384, 385, 397

O

Obšil, Vladimír 393
Obuch, Ladislav 33
Ochlopkov, Nikolaj
Pavlovič 132, 135
Olhová, Jana 393
Olivětin, Šimon 316
Olos, Rado 259
O'Neill, Eugen 138, 216
Opočenský, Gustav 26
Orwell, George 166
Osborn, John 11
Oslzlý, Petr 94
Osolsobě, Petr 231
Ostrovskij, Alexander 11,
67, 74, 201, 204, 207,
209, 343, 391
Overlie, Mary 235

P

Page, Christine 308
Palach, Ján 252
Palárik, Ján 335, 364
Palka, Jozef 321, 322
Párnický, Stanislav
321, 322
Pascal, Blaise 20
Paštěková, Jelena 138
Patočka, Jan 260
Pauhofová, Táňa 227,
234, 235, 365, 393

Pavelka, Ondřej 20
Pavis, Patrice 12, 79, 111,
119, 373, 380, 381, 416
Pecko, Marián 251,
253, 254, 255, 257
Pecha, Jiří 25, 361
Pérrin, Marie 327
Petrovický, Ivan 321, 322
Piaf, Edith 258
Pietor, Miloš 10, 11, 12,
13, 14, 15, 16, 59, 74,
118, 142, 146, 148, 221,
321, 322, 334, 393
Pilátová, Jana 292, 293
Pinok (Monique
Bertrand) 100
Pintér, Béla 316
Piscator, Erwin 240, 241
Pitínský, Jan Antonín 191,
193, 203, 205, 208,
209, 216, 233, 272,
309, 312, 364
Piussi, Lucia 179, 398
Piussi, Zuzana 398
Platón 22
Plautus 380
Plessner, Helmuth 96
Podlipná, Erika 254
Poe, Edgar Allan 80
Pohle, Christiane 314, 315
Pokorný, Jiří 309, 312
Poláková, Rebeka 227,
233, 385
Polák, Roman 111, 155,
159, 160, 161, 190, 191,
193, 194, 207, 217, 233,
234, 235, 243, 244, 321,
322, 363, 371, 384, 385,
390, 392, 393, 394, 417
Poliaková, Blanka 258
Polívka, Boleslav 20,
25, 160, 358, 360

Poloczek, Bronislav 25, 26
Polónyi, Viliam 170
Polunin, Viačeslav
358, 359
Poničan, Ján 138
Poničanová, Hana 115
Popovič, Anton 161
Popov, Igor 134, 139
Porubjak, Martin 11,
15, 29, 30, 35, 36, 52,
53, 61, 62, 155, 158,
159, 161, 331, 382
Poulain, Chantal 361
Prechovská, Mária 70, 386
Preissová, Gabriela
309, 312
Prévost, Jacques 153, 351
Prévost, Antoine
François 234
Priestley, John
Boynton 137
Pudovkin, Vsevolod 20
Puškin, Alexander
Sergejevič 240

Q

Quillard, Pierre 82

R

Racin, Jean 325, 327
Radičkov, Jordan 159
Radok, Alfréd 117, 239
Rakovský, Tibor 9,
139, 321, 322
Raličková, Veronika 23
Rapaičová, Ida 201
Rapoš, Gabriel 178
Rapoš, Ivan 40
Reidinger, Jiří Bilbo 267

- Rémy, Tristan 350
 Reza, Yasmina 159
 Rihák, Jaroslav 273
 Rimbaud, Arthur 153, 355
 Robled, Pepe 369
 Roháč, Ján 59, 331
 Rolland, Romain 41
 Rösner, Boris 309, 310
 Rostand, Edmond 191, 325, 391
 Rousseilová, Florence 327
 Rozner, Ján 168, 169
 Rózewicz, Tadeusz 52
 Rush, Geoffrey Roy 357
 Rusnák, Igor 171
 Russell, William 208, 210, 318, 319
 Růžičková, Dana 312
 Rýd, Richard 360
- S**
- Salvatore, Gaston 62, 158
 Salzmannová, Eva 316
 Sandová, George 350
 Sardou, Victorien 325
 Sartre, Jean Paul 70, 71, 73, 387
 Satinský, Július 13, 15, 28, 29, 30, 31, 33, 36, 47, 50, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 176, 179, 189, 319, 330, 332, 334, 382, 416
 Saussure, Ferdinand de 276
 Savarese, Nicola 290
 Sciaretti, Christian 340
 Serafimovič, Alexander 32
 Sérusier, Paul 87
 Seweryn, Andrzej 340
 Shakespeare, William 11, 44, 59, 66, 67, 72, 74, 141, 200, 235, 294, 363, 364, 380, 404, 418
 Shaw, George Bernard 138
 Sheppard, Sam 291
 Schechner, Richard 308, 370, 373, 374, 375, 376
 Scherhauffer, Peter 94
 Schiller, Friedrich 17, 218
 Schilling, Áprád 370
 Schilling, Peter 368
 Schimmelpfennig, Roland 309, 317
 Schnitzler, Arthur 61
 Schonbeinová, Ilke 265, 266
 Schorm, Evald 61
 Schwajda, György 159, 364
 Skácel, Jan 254
 Skrúcaný, Štefan 57
 Sládeček, Ján 146
 Sládečková, Marta 192, 194, 383, 384
 Sládek, Milan 15, 28, 32, 33, 52, 54, 94, 122, 186, 266, 357, 358, 361
 Sládkovič, Andrej 139
 Slezáček, Juraj 401
 Sloboda, Rudolf 157, 191, 193, 205, 209, 229, 343, 364, 365, 384
 Slovák, Marián 25
 Smékal, Peter 53, 54
 Smetana, Bedřich 222
 Smoláková, Vlasta 135
 Snopko, Ladislav 383
 Sobota, Pavol 31
 Sofokles 271, 296
 Solivajsová, Zlata 254
 Solovič, Ján 59
 Sontagová, Susan 218
 Sprušanský, Svetozár 244
 Srba, Bořivoj 240, 241
 Stalin, Jozef, Visarionovič 130, 164, 165
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič 9, 10, 11, 16, 65, 66, 71, 84, 89, 90, 113, 116, 123, 129, 130, 132, 133, 140, 212, 281, 308
 Stanke, Richard 313
 Stehnová, Jana 20
 Stodola, Ivan 154, 156, 335
 Stoppard, Tom 11
 Storey, David Rhames 11
 Strasberg, Lee 124
 Stražan, Ján 342
 Strindberg, August 291, 305
 Strnisko, Vladimír 15, 29, 30, 34, 36, 41, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 58, 73, 74, 117, 118, 121, 142, 146, 148, 154, 155, 156, 189, 190, 200, 201, 202, 204, 209, 271, 272, 321, 322, 343, 382, 383, 393
 Suhrkamp, P. 163
 Suhaříp, Leoš 35
 Suchý, Jirí 159
 Suzuki, Tadashi 370
 Svoboda, Josef 239, 243, 313
 Svobodin, Alexander 73
 Sýkora, Jiří 20, 176
 Szajna, Józef 74
- Š**
- Šamaj, Jozef 257, 259
 Šebesta, Juraj 179, 180
 Šefránek, Július 136
 Ševčíková, Františka 23

Šimečka, Martin M. 254
Šimečka, Milan 252, 254
Šimerová, Ester 170
Šimková, Soňa 102
Šimun, Peter 159, 192,
214, 215, 383
Šišková, Anna 159,
190, 192, 194, 215,
273, 383, 384
Škripková, Iveta 251, 253,
254, 255, 256, 257, 260
Šoth, Ondrej 243
Štefan, Emil Bohdan 129
Štefko, Vladimír 66, 68,
320, 321, 322, 323
Šteпка, Stanislav 13,
25, 57, 60, 159, 161,
208, 335, 364
Štrasser, Ján 161, 177
Štrbák, Ján 303, 304
Šulc, Viktor 138, 140
Švehla, Jaroslav 349

T

Tabori, George 391
Tairov, Alexander 14,
17, 89, 91, 135
Tajovský, Jozef Gregor 66,
67, 120, 335, 364, 402
Tanguy, François 368, 370
Tárjánová, Kamila 26
Tatarka, Dominik 19,
136, 251, 252, 254,
255, 258, 259
Tatarková, Desanka 254
Teige, Karel 56, 61
Tidof, Max 25
Tobias, Szidi 192, 194, 227,
229, 230, 231, 383, 384
Tolstoj, Lev Nikolajevič
101, 392

Tomaszewski, Henryk
358, 359
Treňov, Konstantin
Andrejevič 134, 139
Turanová, Veronika 398
Turba, Ctibor 94,
267, 358, 360
Turgenev, Ivan
Sergejevič 39, 364
Turzonová, Božidara 70,
145, 328, 401, 403
Tushingham, Rita 197
Tynan, Kenneth 73
Tzara, Tristan 177

U

Udalska, Eleonora 225
Uhde, Milan 364, 365
Uher, Štefan 19, 170
Uhlár, Blahoslav 95, 100,
181, 182, 183, 184, 199,
342, 362, 363, 395,
396, 398, 399, 400
Uhlířová, Eva 173, 174
Uličianska, Zuzana 231

V

Vaculík, Juraj 190, 193
Vaculík, Ludvík 252
Vacvalová, Helena 57
Vajdička, Lubomír 39,
40, 42, 74, 121, 142,
148, 202, 256, 321,
322, 328, 393
Vajdová, Petra 194, 385
Valach, Gustav 176
Válek, Miroslav 54
Vanek, Marián 178
Vasiljev, Anatolij 370, 380
Vášáryová, Emília 143,

172, 174, 231, 237, 306,
382, 386, 387, 388
Vášáryová, Magda 15,
20, 23, 53, 58, 189
Vášová, Alta 273
Vavrová, Yvonne 306
Vega, Lope de 141
Verret, François 270
Višňovský, Pavel 139
Vitez, Antoine 236
Vodopjanov,
Alexander 135
Voltaire, François-Marie
Arouet 325
Voskovec, Jiří 152
Vostrý, Jaroslav 35,
222, 324
Votava, Aleš 192, 193
Vrbka, Stanislav 66,
68, 170, 172
Vyskočil, Ivan 292, 293

W

Wagner, Richard 80,
309, 313
Waits, Tom 275
Walser 302
Warhol, Andy 367
Warlikowski, Krzysztof
236, 368
Watteo 294
Wedekind, Frank 240
Weiglová, Helena 348
Weill, Kurt 163
Weilová, Simone 367
Weislitzová Lustigová,
Vera 218
Welles, Orson 187
Wells, Herbert
George 88, 192
Werich, Jan 152, 386

Wilde, Oscar 65
Wilson, Robert 87, 88,
91, 93, 95, 105, 125,
247, 275, 276, 282, 283,
284, 285, 287, 289, 299,
300, 340, 368, 376
Witkiewicz, Stanisław
Ignacy 291
Wittgenstein, Ludwig 335
Wysińska, Elżbieta 14
Wyspiański, Stanisław 296

Z
Záborský, Jonáš 335
Záborský, Viliam 38, 116
Zachar, Karol L. 66,
67, 68, 119, 120,
221, 321, 322
Zavarský, Ján 253, 257, 258
Zboroň, Vlado 398
Zeami, Motokiyo 90,
103, 104
Zednikovič, Marián 153,

157, 189, 192, 193, 215,
342, 343, 344, 383, 384
Zoščenko, Michail 136
Zubrzycka, Anna 316
Zvon, Peter 11, 175, 176

Ž

Ždanov, Andrej 127, 136
Želenský, Drahoš 137, 162
Žiak, Miloš 254

Pramene a zdroje

- ABIRACHED, R.: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994.
- ASLAN, O.: *L'Acteur au XXe siècle. Évolution de la technique. Problème d'éthique*. Paris : Seghers, L'Archipel, 1974. 398 s.
- ASLAN, O.: *L'acteur au XXe siècle. Éthique et technique*. Vic-la-Gardiole : l'Entretemps éd., 2005. 490 s.
- ASLAN, O.: *Aktor XX wieku : ewolucja techniki, zagadnienia etyki*. Przeł. Maria Olga Bieńka. Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1978.
- ARONSON, A.: *Americké avantgardní divadlo*. Praha : Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, 2011. 208 s. ISBN 978-80-7331-219-0.
- ARTAUD, A.: *Divadlo a jeho dvojník*. Prel. Soňa Šimková. Bratislava : Tália - press, 1993. 147 s. ISBN 80-85718-06-5.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Pantomíma v súvislostiach tradície a súčasnosti*. Bratislava : Osvetový ústav, 1979.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Od teórií a techník k tvorivosti v herectve*. Bratislava : Umenovedný ústav SAV, 1977; Bratislava : VŠMU, 1986. 124 s.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie, 1990. 394 s.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Premena herca v XX. storočí*. In *Šesť prednášok o divadle. Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992. 87 s. ISBN 8085718073.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Herectvo staré a nové podľa Pietora*. In *Režisér Miloš Pietor*. Zost. Miloš Mistrík. Bratislava, 1992. 136 s. ISBN 80-900513-5-9. S. 107 – 116.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Scitlivenie obrazov a slov. Niečo o človeku a hercovi vo filmoch J. Jakubiska, D. Hanáka a M. Luthera – na margo osemdesiatych rokov*. In *Slovenský hraný film 1970 – 1990*. Zborník štúdií. Kol., ved. Václav Macek. Bratislava : SFÚ, 1993. 185 s. ISBN 80-85187-05-1. S. 73 – 79.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Sloboda hravosti a hravosť smiechu alebo Herci a klauni na Korze*. In *Divadlo na Korze (1968 – 1971)*. Zost. Ján Jaborník a Miloš Mistrík. Bratislava, 1994. 1796 s. + foto príloha. ISBN 80-85718-20-0. S. 24 – 33.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *O neodmysliteľnej potrebe herca alebo Konkrétnosť a abstraktnosť hereckej odlišnosti (M. Huba st. a M. Huba ml. v Mesiaci na dedine)*. In *Mikuláš Huba. Herec poetickej duše*. Zborník. Zost. Dagmar Podmaková. Bratislava : Tália-press, 1995. 202 s. + súpis postáv a foto. ISBN 80-85718-27-8. S. 53 – 60.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *L + S alebo energia humoru*. In *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália-press, 1996. 274 s. ISBN 80-85718-30-8. S. 119 – 132.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Charizmatická osobnosť Hana Meličková. Hana Meličková*. Zborník. Zost. Dagmar Podmaková. Bratislava : Tália-press, 1996. 260 s. ISBN 80-85718-29-4. S. 73-80.

- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Priestor a čas Ctibora Filčíka. In *Ctibor Filčík*. Zborník súdií a dokumentárnych materiálov. Zost. Zuzana Bakošová Hlavenková a Vladimír Štefko. Bratislava : Tália-press, 1996. 140 s. ISBN 80-85718-21-9. S. 11 – 19.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Herec (ako dobové médium) – komik, tragéd a klaun. In *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália-press, 1996. 274 s. ISBN 80-85718-30-8. S. 107, 114 – 119.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Osobnosť a dielo Petra Karvaša*. Zborník z vedeckej konferencie, ktorá sa konala 26. – 27. apríla 1995 na Fakulte humanitných vied UMB v Banskej Bystrici. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, 1996. 122s. ISBN 80-88825-49-0.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Bodylanguage ako chaos a poriadok. In *Divadlo v človeku, človek v divadle*. Sborník referátů z 1. symposia divadelní antropologie I. vyd. Brno : JAMU, 1997. ISBN 80-85429-34-9. S. 37 – 40.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Zita Furková – Smiech a plač alebo Stopy v prachu hereckých dní*. Bratislava : Artefakt, 1999. 179 s. ISBN 80-968113-9-8.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Symbol a symbolizmus ako teatralita. Niekoľko poznámok na okraj knihy Františka Deáka a čo s tým súvisí... In MALITI, Eva, zost. *Symbolizmus v kontextoch a súvislostiach*. Bratislava: ÚSL SAV, 1999. ISBN 80-88815-11-8. S. 267-276.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Uhlárovo Divadlo Stoka a jeho vpečatenia. In *Stretnutie kultúr a divadlo*. Bratislava : VŠMU, 2000. S. 83 – 90.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Kolotoč herectva. Divadlo Astorka Korzo '90 1990 – 2000. Bratislava : DÚ, 2001. 304 s. + 60 s. bibliografia.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Slovo tela a telo slova. In *Prednášky o divadle I*. Bratislava : Divadelný ústav – VŠMU, 2004. ISBN 80-88987-53-9. S. 26 – 50.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Slovo tela a telo slova. In ŠTEFKO, V. (ed.) *Prednášky o divadle I*. Bratislava : Divadelný ústav a VŠMU, 2004. 40 s.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Skomoleniny a skameneliny. In PAŠTÉKOVÁ, Jelena a kol. *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Slovak Academic Press, 2004. ISBN 80-88746-14-0. S. 208 – 222.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Višňový sad deväťdesiatych rokov. In KOVAČIČOVÁ, Oľga, zost. *Čechov medzi nami*. Bratislava: FF UK, 2005. ISBN 80-223-2105-2. S. 114 – 121.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. Commedia dell'arte – ako sloboda sebavyjadrenia. In *Peter Scherhauser – Učiteľ „šajšků“*. Zost. Dagmar Inšititorisová a kol. Bratislava: NM CODE, 2006. S. 36.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Stretnutia na novom sprfbuznení. K inscenáciám MHL na Novej scéne v Bratislave. In LINDOVSKÁ, Nadežda a kol. *Magda Husáková Lokvencová – Prvá dáma slovenskej réžie*. Bratislava : Divadelný ústav – VŠMU, 2008. ISBN 978-80-88987-79-6.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Čas smiechu – svedectvá času In MAŤAŠÍK, Andrej, zost. *Časovosť a nadčasovosť v dráme a divadle*. Zborník referátov zo VI. banskobystrickej teatrologickej konferencie v cykle DNES a TU, ktorú pripravili Fakulta dramatických umení Akadémie umení a Kabinet divadla a filmu Slovenskej akadémie vied 5 – 6. decembra 2008. Bratislava : FDÚ a KDF SAV, 2008. ISBN 978-80-89078–56-1.

- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Elixír smiechu. Jozef Kroner a Kronerovci*. Bratislava : Divadelný ústav, 2010, 359 s. 2. vyd. 2012, ISBN 978-80-89369-42-3.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Divadlo a intermedialita. Divadlo a nové médiá; intermedialita, teatralita, (re)-prezentácia*. Bratislava : VŠMU, 2012. 140 s. ISBN 978-80-89439-16-4.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Večné Čajky a tí druhí... Niekoľko poznámok k mladým slovenským divadelným herečkám v ostatných desaťročiach. In BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. – PODMAKOVÁ, D., zost. *Generačné premeny a podoby slovenského divadla* (od 80. rokov 20. storočia po dnešok). Zborník z konferencie, ktorá sa konala 18. 6. 2012 v Bratislave. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012. ISBN 978-80-971155-0-0. S.69 – 83.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Intermediálny priestor divadla. Divadlo ako intermediálny priestor, obraznosť a metaforizácia? In *Divadlo a intermedialita. Divadlo a nové médiá, intermedialita, teatralita, (re)prezentácia*. Bratislava : VŠMU, 2012. ISBN 978-80-89439-16-4. S. 9 – 25.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: Privýkanie na svetlo. Smutný hrdina alebo Dojmate ma veľmi... Dominik Tatarka v divadle a vo filme. In POSPÍŠIL, Ivo – ZELENKOVÁ, Anna, zost. *Dominik Tatarka v souvislostech světové kultury* (jazyk – styl – poetika – politika). Zborník z konferencie. Brno : Tribun EU, 2013. ISBN 978-80-263-0385-5. S. 187 – 201.
- BARBA, E. – SAVARESE, N.: *Slovník divadelní antropologie*. Praha : Divadelní ústav, 2000. 288 s. ISBN 80-7106-369-X.
- BARBA, E. – SAVARESE, N.: *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*. London : Routledge, 1991.
- BARBA, E.: *Théâtre: solitude, métier, révolte*. Paris : L'Entretemps, 1999.
- BARBA, E.: *Beyond the Floating Islands*. N.Y. : PAJ, 1986.
- BANU, G.: *Divadlo alebo naphnený okamih*. Bratislava : Tália-press, 1998. ISBN 80-85455-42-0.
- BANU, G.: *Peter Brook de Timond Athènes a la Tempete*. Paris : Flammarion, 1991.
- BRAUN, K.: *Wielka reforma Teatru w Europie: ludzie – idee – zdarzenia*. Wrocław : Ossolineum, 1984.
- BRAUN, K.: *Druga reforma teatru?* Wrocław : Ossolineum, 1979.
- BRAUN, K.: *Druhá divadelní reforma?* Praha : Divadelní ústav, 1993.
- BROOK, P.: *Prázdný prostor*. Prel. Alois Bejblík. Praha : Divadelní ústav, 1988. 232 s. ISBN 402-22-855.
- BROOK, P.: *Pohyblivý bod*. Prel. Jan Hancil. Praha : Studio Ypsilon, 1996. 246 s.
- BROOK, P.: *The Shifting Point*. London : Methuen, 1987.
- BROOK, P.: *Nitky času*. Praha : Divadelní ústav, 2004.
- CARLSON, M.: *Dejiny divadelných teórií*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006. 449 s. ISBN 8088987237.
- CORVIN, M.: *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Bordas, 1991.
- CRAIG, E. G.: *Towards a New Theatre*. London, 1913.
- CRAIG, E. G.: Herec a uber-marioneta. In *Slovenské divadlo*, roč.37, 1989, č. 2.
- CRAIG, E. G.: Umelci divadla budúcnosti. In: *Slovenské divadlo*, roč. 37, 1989, č. 1.
- CRAIG, E. G.: *Gordon Craigh istoria życia*. Warszawa, 1976.
- CRAIG, E. G.: *O sztuce Teatru*. Warszawa : Wydawnictwo Artystyczne a Filmowe, 1985.
- CRAIG, E. G.: *O divadelním umění*. Praha : Divadelní ústav, 2006.

- ČAHOJOVÁ, B.: *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002. 243 s. ISBN 8085455978.
- ČAHOJOVÁ-BERNÁTOVÁ, B.: *Pútnici a tuláci v umení 20. storočia*. Bratislava : Tatran, 2009. 186 s. ISBN 9788022205672.
- FISCHER-LICHTE, E.: *Dejiny drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 521 s. ISBN 80-88987-47-4.
- FISCHER-LICHTE, E.: *Eстетika performativity*. Prel. Markéta Polochová. Praha : Na Konári, 2011. 336 s. ISBN 978-80-904487-2-8.
- GROTOWSKI, J.: *Texty z lat 1965 – 1969*. Wrocław : Wiedza o kulturze, 1990.
- GROTOWSKI, J.: *Divadlo a rituál. Texty 1965 – 1969*. Bratislava : Kalligram, 1999. 208 s. ISBN 8071492760.
- HYVNAR, J.: *Francouzská divadelní reforma*. Praha : Pražská scéna, 1996 . 237 s. ISBN 8090167179.
- HYVNAR, J.: *Herec v moderním divadle. Víze, metody a techniky herectví 20. století*. Praha : Pražská scéna, 2000. 292 s. ISBN 978-80-86102-07-8.
- HYVNAR, J.: *Virtuosové*. Praha : KANT, 2012. 232 s. ISBN 978-80-7437-056-4.
- JUNA, J.: Tadeusz Kantor – výtvarník a divadelník. In *Světová literatura*, č. 2 ,1991.
- JOHNSON, P. *Intelektuálové*. Praha : Návrat domů, 1995. ISBN 80-85495-50-3.
- KANTOR, T.: Já reálný. In *Svět a divadlo*, 1991, č. 1. s. 49.
- KOPECKÝ, J.: *Antonín Artaud – Poslední z prokletých*. Praha : Herrmann a synové, 1994.
- KOVALČUK, J.: *Těma: autorské divadlo*. Brno : JAMU, 2009.
- LINDOVSKÁ, N.: Herecká škola Tairova. In *Slovenské divadlo*, roč. 33, 1985, č. 1, s. 8 – 37.
- LINDOVSKÁ, N.: *Od Antona Čechova po Michaila Čechova*. Bratislava : VŠMU, 2012. 154 s. ISBN 978-80-89439-16-4.
- LINDOVSKÁ, N. a kol.: *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava : Divadelný ústav, 2008. 454 s. ISBN 9788088987796.
- LUKEŠ, M.: *Divné divadlo našeho věku*. Praha : SAD, 2008. 203 s. ISBN 9788025437001.
- MARTÍNEK, K.: *Dejiny sovietskeho divadla 1917 – 1945*. Bratislava : Tatran, 1980. 574 s.
- MARTÍNEK, K.: *Dejiny sovětského divadla 1917 – 1945*. Praha : Orbis, 1967.
- MARTÍNEK, K.: *Mejerchold*. Praha : Orbis, 1963. 429 s.
- MARTÍNEK, K.: *Ruská divadelná moderna*. Bratislava : Divadelný ústav, 1971. 88 s.
- MARTÍNEK, K.: *Poetika K. S. Stanislavského*. Bratislava : Tatran, 1981. 461 s.
- MEJERCHOED, V.: *Rekonštrukcia divadla*. Bratislava : Tatran, 1978. 267 s.
- MISTRÍK, M. a kol. (ed.): *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : Veda, 1999, 545 s.
- MISTRÍK, M.: *Jacques Copeau a jeho Starý holubník*. Bratislava : STS vo vydavateľstve VEDA, 2006, 560 s.
- MISTRÍK, M.: *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : Veda, 2002, 256 s.
- MISTRÍK, Miloš: *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2003, 308 s.
- MISTRÍK, Miloš: *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : Tália-press, 1994, 208 s.
- MOUSSINAC, L.: *Divadlo od počiatkov po naše dni*. Bratislava : SVKL, 1965. 500 s.
- OSIŃSKI, Z.: *Grotowski i jego Laboratorium*. Warszawa : Państw. Instytut Wydawniczy, 1980.
- OSIŃSKI, Z.: *Jerzy Grotowski: od Divadla predstavení k rituálnym hrám*. Bratislava : Tália-press, 1995.

- OSLZLÝ, P. – KOŘÁN, J.: *Living Theatre*. Brno : Jazzpetit, 1982.
- PAVIS, P.: *Divadelný slovník*. Prel. Soňa Šimková, Elena Flašková. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. 542 s. ISBN 8088987245.
- PAVIS, P.: *Dictionnaire du Théâtre*. Paris : Messidor, 1987; Paris : Dunod, 1996.
- PAVLOVSKÝ, P. a kol.: *Základní pojmy divadla*. Teatrológický slovník. Praha : Národní divadlo, 2004.
- PILÁTOVÁ, J.: *Hnízdo Grotowského*. Praha, 2009. ISBN 978-80-7008-239-3.
- PLEŠNIAROWICZ, K.: *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*. Chotomów : Werba, 1990.
- PLEŠNIAROWICZ, K.: *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław : Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- PLEŠNIAROWICZ, K.: *Hommage á Kantor*. Krakow : Crikotéka, 1999.
- PTÁČKOVÁ, V.: *Divadlo na konci světa*. Praha: Pražská scéna, 2009. 344 s. ISBN 978-80-86102-65-8.
- RICHARDS, T.: *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*. Paris : Actes sud, 1999.
- ROUBAL, J.: *Souřadnice a kontexty divadla: Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha : Divadelní ústav, 2005. 162 s. ISBN 8070081891.
- SCHECHNER, R.: *Performancia: teórie, praktiky, rituály*. Prel. Z. Vajdičková, V. Kolejáková. Bratislava : Divadelný ústav, 2009. 336 s. ISBN 978-80-89369-11-9.
- SCHERHAUFER, P.: *Kalendárium z dejín divadelnej réžie*. Bratislava : Tália-press, 1997.
- SCHERHAUFER, P.: *Čítanka z dejín divadelnej réžie 1 – 4*. Bratislava : Divadelný ústav, 1998 – 2007.
- SEMIL, M. – WYSIŇSKA, E.: *Slovník světového divadla 1945 – 1990*. Praha : Divadelní ústav, 1998.
- STANISLAVSKIJ, K. S.: *Můj život v umění*. Bratislava : Tatran, 1980. 411 s.
- STANISLAVSKIJ, K. S.: *Můj život v umění*. Praha : Fr. Borový, 1941.
- STANISLAVSKIJ, K. S.: *O hercovej práci I*. Bratislava : Tália-press, 1997.
- STANISLAVSKIJ, K. S.: *Moje výchova k herectví*. Praha : Athos, 1946.
- STANISLAVSKIJ, K. S.: *Hercova práca I., II*. Bratislava : SVKL, 1953.
- TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo (Režisérový zápisky)*. Praha : Orbis, 1927.
- TAIROV, A.: *Odpoutané divadlo*. Prel. A. Morávková. Praha : AMU, 2005. 200 s. ISBN 80-7331-035-X.
- VEBER, V.: *Příběh pantomimy*. Praha : AMU, 2005. 424 s. ISBN 8073310546.
- VINAŘ, J.: *Moderní systémy herecké hry*. Praha : OKS Praha-západ, 1982.
- VOSTRÝ, J.: *O hercích a herectví*. Praha: Achát, 1998.

Obsah

ŠTÚDIE

Herectvo staré a nové podľa Pietora	9
Scitlivenie obrazov a slov	18
Sloboda hravosti a hravosť smiechu alebo Herci a klauni na Korze	28
O neodmysliteľnej potrebe herca alebo Konkrétnosť a abstraktnosť hereckej odlišnosti	37
Herec (ako dobové médium) – komik, tragéd a klaun	44
L + S alebo energia humoru	50
Charizmatická osobnosť Hana Meličková	63
Priestor a čas Ctibora Filčíka	69
Symbol a symbolizmus ako teatralita	78
Bodylanguage ako chaos a poriadok	89
Uhlárovo Divadlo Stoka a jeho vpečatenia	97
Slovo tela – telo slova	102
Päťdesiate roky – masky, premeny, deformácie	127
Višňový sad deväťdesiatych rokov	142
Deň radosti a dni iné alebo Inakosť ako originalita bez hraníc	150
Stretnutia na novom spríbuznení	162
Čas smiechu – svedectvá času	175
Divadlo pod lupou: Astorka Korzo'90 dnes Toto miesto veľkej hry a hravosti... smiechu a grotesky, záhadných žiarivých aj temných pútí	185
ND – koncept a model?	197
Večné Čajky a tí druhí ... Niekoľko poznámok k mladým slovenským divadelným herečkám v ostatných desaťročiach	219
Intermediálny priestor divadla	227
Privykanie na svetlo	239
	251

ČLÁNKY

MIMOS slávil Decrouxa a Derevo	265
Tanec ako úprimná (?) reč tela... alebo NADJ	269
Zuzana Kronerová	271
Vyhliadkový let postmodernou	275
Tadeusz Kantor – herec ako magické pole	277
Robert Wilson – nová vízia	282

Príspevok do diskusie	290
Užitočnosť neužitočného s veľkým D	292
Divadlo ako bezhraničie	294
Slovensko-nemecky výsostne divadelne	301
S Enquistom na dno duše a hlbšie...	305
Kolektívna tvorba stále aktuálna?	307
Rovnováha v rovnováhe či Spytovanie harmónie	309
V Prahe tleskajú Zuzane Kronerovej ako Shirley Valentine	318
Vladimír Štefko – osobnosť spätá s divadelnou tradíciou aj súčasnosťou	320
Priestor: výnimočnosť	325
Talent, odvaha a sebaironia alebo	
Zábavnosť či šoubiznis? (so značkou L+S)	329
Ariane na rýchlom vysokom koni	336
Veľký smútok odchodu	342
Pantomíma oživená a živá	345
Režisér hry a hravosti	362
Premio Europa – echá ocenení	367
20 rokov Astorka Korzo '90. Poznámka na okraj výročia	371
Performancia – večne prítomný okamih a jeho podoby a metamorfózy	373
Zväčša ide o náraz na pomyselné predstavy	377
Astorka Korzo '90 – Vysoký let dvadsaťročím	382
Noblesa talentu a sila krehkosti	386
Súčasný jazyk súčasného aj minulého v plášti viacznačnosti...	390
STOKA song	395
Otvorený (nedokončený) list herečke Božidare Turzonovovej	401
Moje obľúbené slovenské filmy...	406
O herečke Z. C.	408
Románopisec a divadelník v dynamike a turbulenciách času	414
O hrách Evy M.	416
Literatúra	419
Register	

