

Slovensko v obrazoch alebo obrazy (zo) Slovenska v angažovaných líniách súčasného nezávislého divadla

Miroslav Ballay

Abstrakt

Autor štúdie sleduje na vybranom príklade zo súčasnej inscenačnej praxe angažované polohy súčasného nezávislého divadla. Skúma konkrétnu divadelnú inscenáciu s názvom *Slovensko v obrazoch* (Nové divadlo, 2018, réžia: Šimon Spišák). Viacnásobnými interpretačnými sondami ozrejmuje recepcný imagen divadelného diela a postupne preniká do jeho významovosti. Osobitne ho zaujíma funkcia ilúzie a antiilúzie ako aj obraz, respektíve plynulé zret'azenie jednotlivých obrazov (scénických impresií) v kontexte režijných prístupov Šimona Spišáka.

Kľúčové slová

Obraznosť, dramtizácia, angažovanosť, zážitkovosť, lyrickosť, výrazovosť, ambivalentnosť, réžia, etická interpolácia, inscenácia.

Úvod

Zámerom súčasných divadelných tvorcov v kontexte slovenského nezávislého divadla je nastoľovať témy, príp. reflektovať mnohé spoločensky aktuálne problémy dnešného sveta. S angažovanými polohami súčasného nezávislého divadla sa možno stretnúť čoraz frekventovanejšie v tvorbe viacerých domácich režisérov (napr. Iveta Ditte Jurčová, Šimon Spišák, Sláva Daubnerová a mnohí iní). Ich cieľom je eticko-recepcne pôsobiť, resp. súvislejšie rozvíjať profylaktickú funkciu divadla.

Do tejto skupiny divadiel možno zaradiť *Nové divadlo* ako jedno z najmladších nezávislých divadelných zoskupení na Slovensku,¹ ktorého tvorcovia sa v inscenácii *Slovensko v obrazoch* (Nové divadlo, 2018, réžia: Šimon Spišák)² priblížili k angažovanej polohe inscenovania vo viacerých smeroch:

¹ Nové divadlo vzniklo v roku 2016 v Nitre a funguje na nezávislej platforme.

² SPIŠÁK, Šimon – GABČÍKOVÁ, Veronika: *Slovensko v obrazoch* – scénická impresia na motívy poviedok Františka Švantnera (*Piargy, Ludská hra, Sedliak, Suky*) – dramtizácia: Šimon Spišák, Veronika Gabčíková – koncept: Šimon Spišák, Veronika Gabčíková – dramaturgia: Veronika Gabčíková – scénické riešenie inscenácie a kostýmy: Karel Czech – réžia: Šimon Spišák – Hrajú: Lubomíra Dušaničová, Agáta Spišáková, Miloš Kusenda, Ivan Martinka – premiéra: 25. 5. 2018 o 19.00 h. v Dome Matice slovenskej v Nitre.

- a) dramtizáciou štyroch poviedok Františka Švantnera (*Piargy, Suky, Ludská hra, Sedliak*), slovenského predstaviteľa literárneho naturizmu, referovali o stave spoločnosti;
- b) z pohľadu minulosti vypovedali o aktuálnosti doby;
- c) plynulo vytvorili jednotlivé obrazy (scénické impresie) zo Švantnerovej literárnej tvorby ako paralelu k súčasnému svetu s rôznymi transformovanými neduhmi či rôznymi negatívnymi javmi.

1 Sujetový profil inscenácie Slovensko v obrazoch

Tvorcovia divadelnej inscenácie *Slovensko v obrazoch* sa inšpirovali niektorými dominantnými motívmi zo Švantnerovej literárnej tvorby, ktorá sa pritom dostala na javiská slovenských divadiel za minimálne posledné desaťročie už niekoľkokrát. Spomenúť možno napríklad inscenáciu *Piargy* (Divadlo Andreja Bagara, 2008, réžia Roman Polák), ktorá vznikla dramtizáciou troch poviedok významných predstaviteľov slovenskej lyrizovanej prózy: Dobroslav Chrobák, Margita Figuli a František Švantner.³ V roku 2009 sa vytvorila inscenácia na motívy Švantnerovej poviedky *Nevesta hôľ* (Divadlo Pôtoň, 2009, réžia: Iveta Ditte Jurčová) ako inovatívny príklad pouličnej (exteriérovej) divadelnosti s významným využitím dokonca aj intermediálnych prvkov.⁴ Ďalšiu podobu dramtizácie Švantnerovej literárnej tvorby na javisko predstavovala inscenácia *Nevesta hôľ* (SND, 2015, réžia: Roman Polák), v ktorej sa režisér R. Polák opätovne vrátil k tomuto predstaviteľovi literárneho naturizmu.

Tvorcovia divadelnej inscenácie *Slovensko v obrazoch* z nitrianskeho Nového divadla sa inšpirovali niektorými dominantnými motívmi zo Švantnerovej literárnej tvorby. Podujali sa na pozoruhodnú transkripciu viacerých poviedkových diel, notoricky známych i menej známych: *Piargy, Suky, Ludská hra, Sedliak*. V tomto prípade zaujala kolekcia vybraných literárnych poviedok, ako aj ich tvorivé vyskladanie v aditívnej línii. Tvorcovia nielenže budovali ich súvislejšiu postupnosť za sebou, ale tiež sledovali aj určitú konštantnosť objavujúcich sa tém v nich. Ako uviedla dramaturgička Veronika Gabčíková : „...inscenácia *Slovensko v obrazoch* pracuje so základnou Švantnerovou témou. Naša scénická materializácia poviedok *Suky, Ludská hra* a *Sedliak* hľadá odpoveď na dôvody narodenia „diabla“ v poviedke *Piargy*. A to prostredníctvom asociačných moderných obrazov a postupov hovoriacich jazykom súčasných mladých ľudí.“⁵

Inscenačný zámer tvorcov tohto nezávislého divadelného zoskupenia spočíval preto v nástojčivom hľadaní univerzálneho ľudského zla v človeku. Samotný režijný koncept následne rátať s angažovaným uchopením tohto svojbytného literárneho materiálu. V tejto súvislosti by zaiste nezaškodilo zrekonštruovať sujetový profil inscenácie a jej jasnejšie interpretačné ozrejmienie.

³ Podľa poviedky posledného zmieného autora sa aj nitrianska inscenácia pomenovala. Pozri viac BALLAY, M.: *Zaspané Piargy*. In: *kod – konkrétne o divadle*, roč. 2, č. 4, 2008, s. 6 – 11.

⁴ Pozri tiež BALLAY, M.: *Edukačný vplyv divadla*. In: Inštorisová, D. a kol.: *Vzdelávanie divadlom*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013, s. 43 – 54.

⁵ GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. In: *Facebook*. [online]. Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/novedivadlo/> [cit. 2018-10-18]

Tvorivý kolektív nás v úvodnom obraze voviedol do epicentra jednej fašiangovej veselice Švantnerových *Piargov* s maskovanými postavami. Na scéne sa v tanečnom víre prezentovali štyria herci v kostýmoch a maskách postáv ľudového divadla v ilustratívnom, zvukovom podfarbení folklórnym hudobným motívom. Jedna z nich pripomínala fašiangovú postavu Kozy, ktorú: „...predstavuje buď tvarovo autentická hlava kozy, alebo jej štylizácia z dreva obtiahnutého kožou či látkou.“⁶ Ďalej sa vo fašiangovom kolektíve obdobne vyskytovala aj postava Turoňa, ktorá: „...je štylizáciou býčej i baranej hlavy. Máva aj tvary fantazijných podôb, vždy však s rohmi. Atribút rohov ako samčieho symbolu determinuje vlastne postavu Turoňa; to podmieňuje v maske licenciu ich pôvodu. (...) Obidve masky majú pohyblivú čeľusť, ktorá je dynamickým prvkom hereckej akcie. Vzhľad i funkcie Kozy a Turoňa sa neraz prelínajú a hranice udáva len názov.“⁷

Keď sa fašiangové postavy primitívnym tanečným vláčikom dostali až za priesvitný horizont, imitovali kopulujúce pohyby s erotickým vzdychmi. Mali naznačiť ľudskú zmyselnosť, korešpondujúcu okrem iného aj s plodivou mágiou postáv fašiangových osláv. Podľa slovenského filmového dokumentaristu a teatrológa Martina Slivku: „...zoomorfne postavy fašiangových hier súvisia s falickými kultmi a svojimi ľudickými motívmi majú napomáhať znovuoživeniu plodnostných síl prírody. Častou témou ich hry je symbolická smrť a znovuzrodenie.“⁸



Obrázok 1 *Slovensko v obrazoch*. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zl'ava Ivan Martinka, Agáta Spišáková, Ľubomíra Dušaničová a Miloš Kusenda. Snímka *Collavino photography*.

6 SLIVKA, M.: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002, s. 115.

7 *Ibid.*, 2002, s. 115.

8 *Ibid.*, 2002, s. 115.

Každú časť inscenácie oddeľoval jednotný zvukový motív plačúceho novorodenca, ktorý súvisel s témou Švantnerovej poviedky. Išlo v tomto prípade o nemanželské dieťa, ktoré sa na dedine väčšinou prijímalo v podobe výsmechu, uskrňania a celkovej ľudskej neprajnosti. Úvodný motív z tejto literárnej poviedky sa stal základným, udaným akordom v skúmaní všeobecnej ľudskej neprajnosti, zla a inklinácie k hriechu postáv zo Švantnerovej poviedkovej tvorby. Jasným dôkazom toho bolo ohováranie dedinčanov (fašiangových postáv), ktorí sa vysmieľujú žene s mŕtvym dieťaťom (porodeným netvorom/capom v perinke s rohami) z pozadia priesvitného horizontu. Léna (Luba Dušaničová) zo Švantnerových *Piargov* sa stala verejne pranierovanou uprostred tohto fašiangového víru s perfídnou dávkou samopašnej primitívnosti a ľudskej zloby.

Inscenácia pokračovala v štruktúre divadelne adaptovanou poviedkou *Suky*. Nie nadarmo nasledovala ako druhá v poradí. Opätovne sa aj v nej prejavil jeden z ďalších variantov zla. Išlo o ústretovej motív ženy/ suky v podobe bačovej manželky.⁹ Toto drsné, doslovné prirovnanie odrážalo i vo Švantnerovej poviedke istú analogickú surovosť, ako aj nesmiernu krutosť (predovšetkým bačovej ženy s valachom). Tematika nevery sa odohrávala v rázovitom prírodnom teréne, obklopenom autorovou ustavičnou, lyricky opisovanou kulisou prírodného divadla. Na scéne sa objavil ranený bača aj s valachom, zaháňajúci na pašu svoje stádo spolu s vernou ovčiarskou sukou (Agáta Spišáková). Valach (Miloš Kusenda) navyše stál pred dilemou – zachrániť zraneného baču (Ivan Martinka), prípadne ho ponechať napospas svojmu osudu. Mal s jeho ženou (Lubomíra Dušaničová) mimomanželský pomer. Bačova žena ako suka bola z tohto dôvodu schopná svojho muža nechať vykrváčať (odviazaním obväzu z poraneného kolena), len aby sa mohla oddávať smilnej rozkoši s jednoznačne mladším valachom. Scénograf Karel Czech si zvolil na vyniknutie ženinej rafinovanej krásy, v kontraste s jej hriešnosťou, jednoduchý drevený rám, v ktorom sa vynímala ako ezoterický obrázok. Plány hriešnikov (nechať zraneného baču vykrváčať) prekvapilo ráno. Ranený bača zázrakom pookrial, čím nemilo šokoval oboch milencov.

Krátku scénickú impresiu opätovne vystriedal predierajúci sa detský plač, známy už z predchádzajúceho intermezza. Herecký kolektív sa pousádzal dole pred javiskom v civilnom ustrojení. Niekoľkokrát za sebou sa pokúšal spoločne interpretovať známu rómsku pieseň s poštárskou témou *O poštaris avel*. Tancujúci herec (Ivan Martinka) opakovane podával lístok herečke, hrajúcej na gitaru (v zmysle významu textu známej piesne: „*Ide poštar, ide, telegram mi nesie...*“¹⁰) ako temperamentný vstup do ďalšej Švantnerovej poviedky s názvom *Ľudská hra*. Na odovzdanom lístočku, adresovanom Marte (Lubomíra Dušaničová) stála lakonická veta: „*Mária umiera, príď hneď. Marko*“¹¹. Martu táto informácia významne zasiahla i zaboľela zvláštnym spôsobom. Svoju sestru nevdojak vnímala ako rivalku vo vzťahu k tajne milujúcemu Markovi (Ivan Martinka). Signál vyslaný z telegramu sa stal jej povzbudením – akoby blížiaci sa smrť sestry mala predznamenávať začiatok prebudenia jej hlboko ukrytej túžby k osobe sestrinho manžela. Túto anticípáciu vyjadril Spišák na scéne komickým výstupom dvoch starien

9 Suka zároveň reprezentovala v inscenovanej poviedke inštinktívnu polohu ľudského správania predovšetkým v jeho pudových prejavoch: erotiky a násilia. Dôkazom toho sa stala evidentne spomínaná nevera s pokusom o vraždu vykrvácaním bačovho kolena.

10 Motív tejto piesne zároveň pripomínal aj známy film Dušana Hanáka *Ružové sny* (1976).

11 SPIŠÁK, Š. – GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. Nitra : Nové divadlo v Nitre, 2018. [Rozmnoženina.]. Nečíslované.

s čiernymi ručníkmi na hlave. Letmo si počas zametania šepotali: „Marko ostane vdovcom“¹² ako temné príznaky a po vyrieknutí tejto predzvesti ufujazdili na metlách ako čarodejnice.

Stretnutie Marty s umierajúcou sestrou sa stalo príležitosťou pre ich ostrú konfrontáciu vzájomnej súrodeneckej rivality. Mária pritom sedela na stoličke v statickom aranžmáne počas celého výstupu. Marta zase zaujímala úlohu komentátorky – rozprávačky celého príbehu poviedky a rekapitulovala celý priebeh ich zoznámenia s bývalým seminaristom, charizmatickým Markom, ako aj proces ich zaľúbenia sa do seba. Pred touto retrospektívou sa nalíčila pred očami divákov sýto-červeným rúžom a svoju sestru zase chorobným odtieňom na tvár. Postupne stvárnila svoju postavu v plnej jarej mladosti svojho života, keď svojvoľne laškovala i koketovala s mnohými mužmi v celkovej bezstarostnosti až do momentu zoznámenia sa s Markom. Jeho návšteva aj s pátrom u Marty a Márie tvorila alúziu na evanjeliový text o stretnutí Marty a Márie s Ježišom.

Mária a Marta

Ako šli ďalej, vošiel do ktorejsi dediny, kde ho prijala do domu istá žena, menom Marta. Tá mala sestru menom Máriu, ktorá si sadla Pánovi k nohám a počúvala jeho slovo.

Ale Marta mala plno práce s obsluhou. Tu zastala a povedala: „Pane, nedbáš, že ma sestra nechá samu obsluhovať? Povedz jej, nech mi pomôže!“ Pán jej odpovedal: „Marta, Marta, staráš sa a znepokojuješ pre mnohé veci, a potrebné je len jedno. Mária si vybrala lepší podiel, ktorý sa jej neodníme.“

(Lk, 10, 38 – 42)

Príchod Marka do života Marty predstavoval veľký, strhujúci zlom. Správala sa pod jeho vplyvom nesmierne bláznivo a pojašene. Pokojne sediac Mária sa naopak venovala rozhovorom s Markom a pátrom. Obdobne ako Mária v evanjeliu sv. Lukáša si ako pozorne počúvajúca vybrala ten lepší podiel. Z ich duchaplného rozhovoru, plného nesmiernej vrúcnosti, vážnosti i úcty vyžarovalo obojstranné porozumenie. Vášnivá Marta prezentovala zase opačný pól prežívania lásky takmer na telesnej úrovni. V dôsledku toho si počas duchaplnnej konverzácie svojej sestry počas návštevy nasadila slúchadlá na uši a počúvala slastne zmyselný hit „*Je T'aime*“ interpretov Serge Gainsbourga a Jane Birkin. Kontrastnom k tejto ľúbostnej piesni sa stal ohnivý prejav pátra (Miloš Kusenda) o pekle a hriešnosti. Keď napokon Marko požiadal o ruku počúvajúcu Máriu, pre Martu to znamenalo veľkú ranu. Mária až na smrteľnej posteli prosila svoju sestru o odpustenie. Svojím úmrtím jej vynahrádila všetko to, čo jej vzala – Marka, ktorý jej nemal patriť. On sa napokon vrátil do kňazského seminára, pretože smrť manželky vnímal ako boží trest.

12 SPIŠÁK, Š. – GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. Nitra : Nové divadlo v Nitre, 2018. [Rozmnoženina.]. Nečíslované.



Obrázok 2 *Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018.* Zľava Miloš Kusenda, Ivan Martinka, Agáta Spišáková a Lubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Tvorcovia opätovne odhalili v tejto inscenovanej poviedke ambivalentný príbeh dvoch sestier Marty a Márie vo vzťahu k jednému mužovi Markovi. Išlo o konflikt v láske s množstvom zosilneného napätia. Bolesť súženia dvoch povahovo odlišných sestier v prežívaní lásky k Markovi bola veľmi trefne zvýraznená cez erotickú paletu vedomej i nevedomej príťažlivosti partnerov voči sebe.

Láska u oboch sestier sa odhaľovala v hĺbkach ich skrytých túžob ako dva kontrapunky. Kým Mária predstavovala bujarú pochabosť ženstva, utiahnutá Marta prezentovala rezervovanú rovinu neodhalených citov. Presne v tomto diapazóne sa odohrávala nebezpečná ľudská hra. V inscenovanej poviedke sa zásadným spôsobom snúbila nielen polarita lásky a túžby, konfliktu citu a rozumu, ale aj života a smrti. Smrť Márie v úvode poviedky zobudila iskrú života utiahnutej Marty, ako keď sa po odkvitnutí kvetu opätovne niečo nové zrodí vo večnom cykle. Hoci je u Švantnera táto ambivalentnosť prejavila na pozadí prírodnej dynamiky živlov, v inscenácii tvorcov Nového divadla sa predovšetkým upriamila pozornosť na variabilnosť prezentovanej ľudskej hry s evidentným odstupom ako aj konštantnou antiilúziou. Nasledujúce intermezzo detského plaču odkazovalo v tomto prípade na nenarodené dieťa v manželstve Marka s Máriou, ktoré im nebolo z božej vôle dopriate, ako aj memento skrytého prežívaného ľúbostného citu Marty k Markovi.

Poslednú inscenovanú Švantnerovu poviedku *Sedliak* spočiatku charakterizovala strohá, ťažkopádna atmosféra zo života obyčajného sedliaka spolu s jednoduchou ženou kdesi na periférii ďaleko v horách. Osamotený manželský pár neustále trpel atakmi partizánov, inokedy zase Nemcov. Režisér vyjadril partizánske i nemecké oddiely tým, že dvojica hercov (Ivan

Martinka, Lubomíra Dušaničová) si len prezliekla kostým pred očami divákov (upletené svetre vymenili za kožené kabáty s kriedovým hákovým krížom na chrbte). Š. Spišák naznačil vojnový konflikt aj pomocou umelých figúrok vojakov, s ktorými sa hrali herci. Až raz im zabúchali na dvere ďalší nečakaní návštevníci – partizáni so zbehom – istým židovským lekárom. Zavšivenú siluetu postavy ukrývaného utečenca (zrejme z koncentračného tábora) stelesňovala veľká figuratívna bábka z ľanového plátna vypchatá handrami. Pre židovského lekára, na smrť vysileného a zavšiveného, bolo jediným zmyslom, aby prežil jeho synček – ukrývajúci sa niekde mimo. Bábkoherec Ivan Martinka animovaním figuratívne bábky zvýrazňoval posledné náznaky života krehkej, umierajúcej bytosti. Jednoduchý sedliak sa mu z čistej kresťanskej lásky pokúšal jednoducho pomôcť. Jeho konanie do veľkej miery odrážalo lásku, súcit a zároveň totálnu frustráciu: ako pomôcť, keď všade navôkol zúri smrť i vojnové nebezpečenstvo? Silu prírody režisér evokoval dominantným objektom – maketou umelého ťažného koňa v životnej veľkosti, ktorú dotiahli herci na scénu. Jeden z najdojímavejších momentov nastal pri prenášaní zúboženého lekára na ňom do mestskej nemocnice v sychravej zimnej fujavici.¹³ Potom ako ho tam neprijali, zaumienil si, že ho nechá v snehovej chumelici nahého zmrznúť. Svedomie mu to však nedovolilo, pretože cestou míňal poľný kríž ako memento pripomínajúce kresťanské spytovanie si svedomia z hriešnych skutkov. Zdvihnutý krucifix v ruke sediaceho herca za reprodukovanie znenia *Agnus Dei* od Samuela Barbera ešte viac zvýrazňoval tento etický záchvev v postoji sedliaka. Vzal preto jeho skrútené telo – položenú látkovú bábku – a vyložil ju na koňa. Hneď po návrate domov následne začal kopat' hrob, aby pochoval zmrznuté telo úbožiaka. Znenazdajky sa lekár prebral k životu. Vši na nahom tele vyhubil ukrutný mráz. Preľaknutý sedliak preto ihneď prestal kopat' hrob a nakázal žene navariť lipiny. Za scénou ho počas ženinej neprítomnosti umlátli a dorazil k smrti. Po manželkinom návrate zahrabali jeho telo do sotva dokončeného hrobu. F. Švantner ukončil poviedku jednoduchou, lakonickou vetou: „Tú noc sedliak spokojne spal.“¹⁴

¹³ Režisér sa zároveň pohral aj so znakovosťou tohto objektu ťažného koňa ako statického prvku v inscenácii. Na naznačenie cesty po zvlhnom reliéfe ďaleko do mestskej nemocnice využil prototyp detského konika na hranie, ktorého animoval herec na chrbte tejto objemnej makety ťažného koňa na scéne.

¹⁴ ŠVANTNER, F.: *Novely*. Zlatý fond slovenskej literatúry. Bratislava : Tatran, 1979, s. 553.



Obrázok 3 *Slovensko v obrazoch*. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zľava Agáta Spišáková a Miloš Kusenda. Snímka *Collavino photography*.

Reprodukovaný zvuk snehovej lavíny znamenal v závere doslova predzvesť kataklizmy. Bezprostredne po nej zaznel už len detský spev známej ľudovej piesne *Fašiangy, Turíce...* Kým na začiatku sme videli motív fašiangov s rôznymi maskovanými postavami, v závere sa motív plodenia (zrodzenia) života – prezentovaný jednotlivými postavami s magicko-obradovou symbolikou, snúbil s jeho presným opakom – smrťou. Pokiaľ sa život prejavoval v inscenácii jednotlivými motívmi narodenia dieťaťa (v úvodných *Piargoch* – rohaté dieťa v perinke alebo v *Sedliakovi* lekárov synček, kvôli ktorému nevzdával svoj boj o život) a zároveň zvukovým intermezzom detského plaču medzi každým uzatvoreným obrazom inscenácie, tak smrť sa ako diametrálny opak narodenia prejavila napríklad v *Ludskej hre* úmrtím Márie, pokusom o vraždu baču v *Sukách* nevernou manželkou, príp. dorazením na smrť ľudského úbožiaka v poviedke *Sedliak*. Život a smrť charakterizoval kolekciu týchto štyroch inscenovaných poviedok F. Švantnera.

2 Režijno-dramaturgická koncepcia

Š. Spišák (*1987) pristupoval k slovenskému autorovi v kontexte dramatisácie (v spolupráci s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou) s patričnou pokorou. Pomerne kriticky nahliadal na slovenskú realitu, poväčšine známu z povinnej, čítankovej literatúry. Vytvoril sčasti esenciálny obraz Švantnerových literárnych diel auditívnymi i vizuálnymi prostriedkami javiskovej syntézy. Švantnerove poviedky osvetlil z určitej **výrazovej dvojpólovi**sti, v ktorej sa predovšetkým miešajú aspekty temnosti, negatívnosti s očistnou smútočnou dimenziou

zasiahnutia.¹⁵ Štyri scénické obrazy (impresie) o Slovensku sa v inscenácii vynárali poväčšine implicitne (skryto).

Dramaturgicko-režijný zámer tvorcov spočíval najmä v priblížení literárnych obrazov Slovenska na javisku. Stáli pred neľahkou úlohou: nájsť adekvátnu cestu javiskovo spracovať starostlivo povyberané príklady zo Švantnerovej tvorby. Stála za tým idea skomprimovania samotnej literárnej predlohy do javiskovo účinnej znakovkej podoby.

Ďaleká medzivojnová a vojnová (totalitná) doba 40. rokov 20. storočia sa tematizovala umnou hravosťou najmä vo vizuálnej rovine. Použili sa v rámci nej rôznorodé motívy dedinského koloritu. Dominovala v nich schválne výrazná folklórna maniera i realistický, prostý šat v kostýmovej zložke. Scénograf Karel Czech vytvoril systém dvoch rámp, na ktoré upínal opony či záclonové priesvitné závesy kvôli promptným scénickým zmenám. Na javisku vznikali realistické interiérové výjavy. Hrací priestor sa tak často viacnásobne varioval takýmito účinnými a zároveň jednoduchými prostriedkami. Na scéne sa ocitli nielen alúzie na masky a kostýmy fašiangových postáv ľudového divadla v inscenovanej poviedke *Piargy* (išlo najmä o rôznorodé masky s príslušnou magicko-obradovou funkciou a symbolikou),¹⁶ ale aj znaky dedinského inventára čiastočne zbaveného dekoratívnosti. Jednotlivé vizuálne, resp. výtvarno-znakové prvky sa vyskytovali spolu s hudobnými aranžmánmi v účinnej miere.

Herecký kolektív účinkujúcich predeľoval odohrávajúce sa výstupy tesne pred očami divákov v otvorenej konfrontácii (v priestore pred javiskom), sediac pred mikrofónom pre rôzne inštrumentálne, resp. vokálno-inštrumentálne hudobné produkcie. Herci sa v kontexte divadelnej inscenácie stávali občas multiinštrumentalistami i performermi, najmä počas medzihier. Z tejto vyslovene hudobnej (inštrumentálno-vokálnej) pozície postupne vystupovali na javisko, na ktorom sa následne odvíjali jednotlivé obrazy (scénické impresie) literárnych poviedok. Kombinovali prakticky dva hracie priestory, ktoré mali k dispozícii: priestor bezprostredne v prvom rade oproti divákovi a javisko. Kým javisková plocha sa vyplňala lyricko-scénickými momentmi Švantnerových literárnych poviedok v určitej ilúzii, priestor pred scénou so stoličkami a mikrofónmi na stojanoch dovoľoval účinkujúcim prezentovať civilnú rovinu svojho hudobného vyjadrenia.¹⁷ Ani v tomto prípade sa toto pravidlo nedodržiavalo konzekventne. Súviselo to so zjavným úmyslom režiséra porušovať ponímané princípy akéhokoľvek poriadku v zmysle vytýčenej variability a invencie v režijnej práci. Účinkujúci vhodne predeľovali konkrétne inscenované poviedky songami ako samostatne uzatvorenými kompozičnými časťami v bezprostrednom, autentickom podaní.

Dosahovali zväčša edukačno-názorný charakter, ktorý sa v nich ozrejmoval v angažovanej podobe ako celostný výrazový vplyv diela. Režisér sa o to usiloval najmä uplatnením antiilúzie. Prostredníctvom nej dôrazne odkrýval esenciu diel komentovaným spôsobom v hereckej zložke. Vyznela tak následne viac demonštračná tendencia akéhokoľvek javiskového konania v kombinácii komentárov hercov za mikrofónmi v evidentnom scudzení. V inscenácii preto dominovali najmä javisková skratka, grotesknosť, striedanie javiskovej ilúzie a antiilúzie

¹⁵ Pozri viac BALLAY, M.: Expressional Bipolarity of Theatre (Selected Case Studies in Contemporary Theatre). In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 241.

¹⁶ Z galérie fašiangových postáv sa dali napríklad identifikovať zoomorfne masky postáv Kozy, príp. Turoňa.

¹⁷ Š. Spišák v zmysle svojej už vyprofilovanej poetiky rád uplatňuje antiiluzívne postupy na osobitné „ozvláštnenie“ a inakosť pohľadu z hľadiska režijnej perspektívy uchopenia.

v zmysle už niekoľkonásobne vyprofilovanej poetiky režiséra.¹⁸ Stalo sa to viac než účinným v samotnom inscenačnom prístupe, v ktorom paradoxne nevystupovali do popredia obraznosť, metaforickosť, opisnosť.

Režisér komponoval fragmenty zo Švantnera do pozoruhodnej kolekcie. Predstavené ústredné motívy z poviedok: *Piargy*, *Suky*, *Ludská hra*, *Sedliak* odhaľoval postupne za sebou. Predovšetkým sa kreatívne pohrával s poetikou prózy naturizmu, respektíve lyrizovanej prózy, vybraného autora slovenskej literatúry. Musel zároveň zápasiť s jednotlivými prvkami lyriky v tvorbe F. Švantnera, ktoré na javisku zvädzali k ilustratívnym tendenciám vyjadrenia (zvukovým aj vizuálnym).

Zvlášť sa usiloval, aby prílišná lyrickosť nenadobudla v inscenácii vyslovene opisnú podobu. Podobne už literárny vedec František Miko konštatoval, že lyrickosť v literatúre: „...musí mať svoju príčinu v sujete. Musí to byť špecifický subjekt, ktorý ústi do lyrickosti. Subjekt s troskotajúcim riešením, kde lyrickosť je náhrada za sťažené alebo nijaké riešenie (...) Lyrickosť je v próze symptómom márnosti subjektu, neriešiteľného rozporu subjektu a postavy. Noeticky je to zlom z objektívna do subjektívna.“¹⁹ Režisér preto nevyobrazil v inscenácii *Slovensko v obrazoch* prioritne drsnú prírodnú scenériu ani kolorit dedinského prostredia (sčasti len v náznakoch, v javiskovej skratke bez zbytočných ilustrácií a pod.).²⁰ Prírodné prvky, resp. motívy nenastavoval zväčša z iluzívnej polohy. Naschvál ich eliminoval, alebo miestami nahradil prostredníctvom scudzujúcich prostriedkov. Herca napríklad posadil za mikrofón, aby fúkaním do neho vytvoril v recipientovi predstavu snehovej chumelice. Režisér prírodu neimitoval, ale len čiastočne takýmto spôsobom naznačil. Rátal s predstavivosťou diváka a jeho schopnosťou odčítať zvukové a vizuálne podnety. Inde naopak prírodné prvky vizuálne podporil. V poslednej inscenovanej poviedke tomu nasvedčovala maketa ťažného koňa v životnej veľkosti. Hyperbolu v tomto prípade dotiahol Š. Spišák ešte ďalej. Herec (Miloš Kusenda) sa schoval za obrovskú atrapu zvierat'a, zaberajúcu takmer celú plochu hracieho priestoru a animoval detskú, drevenú hračku koníka s povozom po línách jeho chrbta. Naznačoval tak cestu sedliaka dolu do dediny cez snehovú víchricu. V tomto prípade sa prírodné motívy nepotlačili v rámci vizuálnej zložky, ale naopak vyzdvihli vo schválnej preexponovanosti.

Z vyššie uvedeného rovnako vyplýva aj to, že každá inscenovaná poviedka zaučinkovala z hľadiska angažovaného výrazového vplyvu. Š. Spišák poväčšine volil účelnú polohu tlmočenia konkrétneho literárneho príbehu v snahe vyhnúť sa opisnosti. Všetky vyabstrahované témy z vybraných poviedok F. Švantnera poslúžili k tomuto citeľnému eticko-recepčnému účinku. Poukazoval nimi na to, že latentne stále fungujú a hýbu súčasťou spoločnosťou. *Obrazy zo Slovenska*, prezentované kolektívom tvorcov, ožili v ich aktuálnom nastolení i nastavení k prieraznému, angažovanému prijatiu publikom.

Inscenátorom rovnako poslúžila próza slovenského autora na eminentné vystavenie kultúry a jej skúmaných mechanizmov. Odzrkadľovala sa v nich prevažne silueta národnej povahy. Cez

¹⁸ Pozri viac BALLAY, M.: Šimon Spišák v kontexte súčasného alternatívneho divadla. In: Pukan, M./Kušnířová, E. (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla v súčasnom myslení*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 200 – 211.

¹⁹ MIKO, F.: *Estetika výrazu*. Nitra : Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969, s. 169.

²⁰ S týmito tematickými kategóriami prostredia musel každopádne počítať pri adaptácii týchto literárnych poviedok do konečnej javiskovej podoby.

prizmu štyroch inscenovaných poviedok sa uskutočnil i súvislejší ponor do rôznorodých zákutí a tajomstiev slovenského naturelu so všetkými pozitívami i negatívami. Tvorcovia do istej miery vystihli v každej z nich dilematickú situáciu konkrétnych postáv (Valach v *Sukách* sa rozhoduje či má zachrániť krvácajúceho baču a pritom je v spornom, mileneckom pomere s jeho ženou, Mária v *Ludskej hre* preberie Marte milovaného Marka z rafinovanej závidy – pretože nedokáže zniesť jej oddanú vášnivosť v zaľúbení a takpovediac kalkuluje s citmi, príp. Sedliak v situácii dorazenia zavšiveného židovského doktora chcel mať v podstate len pokoj pre seba a svoju ženu a nestresovať sa pred evidentnými agresormi atď.).



Obrázok 4 *Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018.* Zľava Ivan Martinka, Agáta Spišáková, Miloš Kusenda a Lubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Tieto prečiny postáv predstavovali dominujúce, eklatantné prejavy zla. Inscenačný tím *Nového divadla* ich postupne prezentoval publiku ako obrazy Slovenska, resp. Slovákov. Do popredia silne vystúpili motívy zla v naakumulovanej podobe. Najviac pritom zarezonovali neutrálne postoje postáv v rozhodujúcich momentoch. Dominovala v nich zosilnená krutosť, ako aj evidentná konfliktná tendencia. Erotika, drastickosť, surová beštiálnosť ľudských vzťahov kontroverzne vplývala na recipienta vo zvýšenej etickej interpolácii. Inscenačný kolektív takpovediac vypovedal aj o dnešnej situácii, v ktorej rovnako ľahostajnosť v mnohých aspektoch prispieva k tolerancii šíriaceho sa zla v rôznych, neblahých prejavoch. Práve v tom spočíval angažovaný výrazový vplyv inscenácie.²¹



Obrázok 5 *Slovensko v obrazoch*. Nové divadlo, Nitra, 2018. Zľava Ivan Martinka, Agáta Spišáková, Miloš Kusenda a Ľubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Tvorcov Nového divadla jednoznačne nadchlo bohatstvo pestrej škály ľudskej emocionality. Jej analogickým výrazovým ekvivalentom bola v literárnom diele F. Švantnera dravá príroda so zradnými nebezpečenstvami. Dôležité je tiež spomenúť, že postavy Švantnerových poviedok sa neraz dopúšťali vášnivej hriechnosti na pozadí ustavične pulzujúcej prírodnej kulisy. Príkladom by mohol byť záverečný obraz inscenácie končiaci iba jednoduchým zvukom duniacej lavíny, ktorý súvisel s literárnou poviedkou *Piargy*. F. Švantner pritom apokalyptický kolorit vykreslil nasledovne:

²¹ Angažované divadlo by sa pritom malo usilovať o korekciu týchto negatívnych prejavov v spoločnosti.

„Najprv niečo zahučalo. Keby to mohla k niečomu pripodobniť. Ale k čomu? Nedá sa. Na svete niet takého zvuku. Vietor je azda hlasnejší, sprevádza ho ozvena, lebo má otvorené všetky strany, a toto znelo pritupo, akoby sa v niečom dusilo, akoby vhušlo do ozrutného vreca. Voda jačí a popri divej vrave prúdu môžeš ľahko rozpoznať čľapot vln, a tuto sa zvuk nerozštiepil ani na jedinom mieste. Nuž nebola to voda ani vietor. A keď na okolí všetko meravie pokojom, tak čože to mohlo byť? Keby to bol len jedinký dojem, mohlo by sa ľahko súdiť na ošial, lebo keď sa ušiam zachce upozorniť na seba, používajú divný spôsob prejavu, lež tuto hneď nasledovali aj také zvuky, ktorých pôvod bolo ľahko určiť. Voľakde lomilo horu. Ihličie svišťalo, korene pukali, konáre sa drúzgali, štiepy hviždali a drevo sa tlklo. Treskot rástol, divel a potom zastonal a zmlkol, akoby celý šlóg dreviska bol zletel voľakde do kotliska.“

(František Švantner: *Piargy*)

Š. Spišák čiastočne stlmil lyrickosť literárnej predlohy. Z prírodnej symboliky a obraznosti Švantnerových poviedok sa využili iba náznamy. Konkrétne aj z tohto apokalyptického huriavku zostal zvukový motív v závere inscenácie. Inak lyrickosť redukoval zase v poviedke *Ludská hra*. Aj v tomto obraze (scénickej impresii) väčšinou vynechal opisný kolorit. Išlo najmä o situáciu, keď Marte skrsne nádej po prečítaní telegramu o umieraní sestry na základe takto prihovárajúcej sa prírodnej kulisy:

„Vonku vládla už jeseň. Ovocné stromy nemali už korún. Stáli na záhrade v niekoľkých radoch ani staré ometlá, na ktorých sa nocami prehánajú zlé ženy. Všetko lístie ležalo na zemi a černelo. V priekopách leskla sa špinavá voda. Spod ťažkej oblohy spúšťal sa podchvilou divý vietor a svojim besným tancom spôsoboval na poli a nad horami veľké množstvo zmätených hlasov. Boli to všetko mŕtve hlasy, ktorým mohol rozumieť len on sám. Ale náhle medzi nimi ozvalo sa celkom zreteľne: – Marko bude vdovcom.“

(František Švantner: *Ludská hra*)

Z uvedeného príkladu vidieť ako sa vietor (reč vetra) zo Švantnerovej poviedky nahradil dvoma starenami – rytmicky zametajúcimi jesenné lístie. Počas tejto monotónnej činnosti jedna z nich vyriekla antipačnú vetu: – *Marko bude vdovcom*. Vzápätí si obe z nich presunuli metly medzi nohy, aby krásnym spôsobom ufujazdili zo scény. Folklorne prvky sčasti nabrali v inscenácii aj parodický, vtipný podtón.

Potrebné je tiež zdôrazniť, že inscenátori predviedli Švantnerovu lyrizovanú prózu stroho, ba až chudobne. Odkryli širokospektrálnosť ľudských citov, vášní v celkovej ambivalentnej hodnote, kontrastnosti i konfliktnej polarite. Š. Spišák sa v kontexte svojej režijnej poetiky orientoval hlavne na scudzujúci efekt v hereckej zložke. Do popredia sa tak dostal civilný prístup s citlivo zvolenými prostriedkami, takzvanej antiilúzie. Tvorcovia zakaždým vyabstrahovali obraz o Slovensku a surovom natureli jeho ľudí predovšetkým načretím do tém príbehov Švantnerových poviedok. Výsledkom sa stal svojrázny pohľad na slovenské, dobové realie prevažne 40. rokov 20. storočia vo Švantnerovom videní.²²

²² V inscenovanej poviedke *Sedliak* sa okrem iného dostal do popredia aj obraz života v totalite.

3 (Ne)komponovanie obrazov (zo) Slovenska

Ako už z názvu inscenácie vyplýva, jeho tvorcovia sa usilovali v prezentovaných poviedkach poskytnúť recipientovi skomprimovaný obraz o Slovákoch a Slovensku. Cieľom sa nestal obraz ako skôr obrazotvornosť, keďže ako je známe: „...recipient divadelného diela sa teda nespoluoddieľa len na vytváraní jeho sémantickej vrstvy, ale je spolutvorcom aj jeho tvaru.“²³ V prípade režiséra bola zvolená koncepcia „nekomponovania“ obrazov paradoxne prítomné v inscenácii, nesúcej vo svojom názve obraz ako taký. Podľa českého divadelného teoretika Jaroslava Vostrého sa obrazom obyčajne rozumie „...vizuálne vnímateľné zachycení nejakého predmetu alebo jevu. O umeleckom obraze se obvykle mluví tehdy, jde-li o nepřímé vyjádření nejakého obsahu smyslově vnímateľným způsobem (ať už bezprostředním nebo jenom do té či oné míry představitelným na základe slovní výpovědi...) (...) v daných souvislostech můžeme umeleckým obrazem rozumět vizuálně či/a pomocí slov vnímateľné zachycení obsahu, který není s názorně či verbálně zachyceným předmětem totožný.“²⁴

Divák si v drvivej väčšine konfrontoval recepcný imagen²⁵, opierajúci sa o znalosť jednotlivých literárnych poviedok už len z toho dôvodu, že: „...dianie obsiahnuté v texte si recipient predstavuje aj zo stránky zvukovej, pohybovej, hudobnej, proxemickej, výrazovej atď., pričom predstava je zároveň výsledkom úvah nad významom jednotlivých informácií a ich úlohy v texte.“²⁶ Dokázal si preto mnohé predstaviť, keď literárne (poviedkové) útvary následne dostali svoju javiskovú podobu. Vznikali tak v diváckom vedomí predstavy z komponovaných obrazov aj z /ne/obrazov. Herci väčšinou „len“ tlmočili komentovaným spôsobom Švantnerov text, ba v niektorých momentoch ho len prerozprávali. Stimulovali v tomto prípade divákovu imaginatívnosť, rovnako aj následne budovanými scénickými obrazmi. Rozprávaný, komentovaný text spolu aj s jeho „rozohratím“, (rozprestretím) na scéne nepôsobil duplicitne, ale komplementárne. Spôsobilo to zosilnenú predstavivosť na strane recipienta. K predstave z reprodukovateľného textu hercom sa pridružil zážitok z javiskovej akcie rozohratia konkrétneho scénického obrazu. Divák si obrazy z počutého a následne viditeľného súvislejšie vedel pospájať v kontexte recepcie. Je potrebné si v tejto súvislosti ozrejmiť niektoré zistenia slovenskej teatrologičky Dagmar Inštitutorisovej, ktorá rozlišuje imagen v kontexte čítania dramatického textu (predstavu diania v dramatickom texte) a imagen v rámci recepcii divadelného diela. Podľa nej: „...divadelná fiktitivita sa tvorí pomocou mimeticko-metaforických postupov. Znak vždy nejakým spôsobom odkazuje (vzťahuje sa poukazuje), na denotatívnu rovinu (dokonca je ňou)

²³ INŠTITORISOVÁ, D.: *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013, s. 15.

²⁴ VOSTRÝ, J.: *Režie je umění*. Praha : Akademie múzických umění, 2009, s. 94.

²⁵ Pod imagenom rozumie František Miko imaginatívny ekvivalent textu vo vedomí. Ako ďalej uvádza: „...dielo treba chápať ako komplex „text – recepcný imagen“, a to v ich náležitej proporcii, v ktorej jadrovým prvkom je imagen: „(text) recepcný imagen“. Podstatu štatútu diela tvorí potom ekvivalencia dielo = recepcný imagen. To je aj modelové vyjadrenie tézy o „recepcnom bytí diela“. Recepcný imagen treba pritom chápať ako v širokom slova zmysle: ako neukončenú množinu individuálnych recepcií amalgamovaných metakomunikačnými modelmi tohto imagenu do podoby „spoločenského vedomia diela“. In: MIKO, F.: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1988, s. 138.

²⁶ INŠTITORISOVÁ, D.: *Interpretácia divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2010, s. 107.

a zároveň vždy zosobňuje (vytvára) rovinu konotatívnu. Samozrejme, otázkou je, či vieme presne identifikovať, na čo sa význam do tvaru vložený autorom vzťahuje, a čo je ním cieleňé a ako je prijímaný alebo tvorený recipientom.“²⁷

Pokiaľ literárne predlohy plnohodnotne poskytovali aspekt zobrazovacieho vyjadrenia, resp. intenzívnu produkciu obrazov v zmysle ikonickosti výrazu, tak inscenácia túto schopnosť vlastne duplovala. Takúto zameranosť komunikácie (prostredníctvom inscenačného diela), v ktorom sa sprostredkuje obraz – jeho plastickým inscenovaním, budovaním alebo vyvolávaním – náznakom, skratkou, prenesene – možno nazvať ikonickosťou výrazu: „„hovoríť o niečom“ čiže mienenej skutočnosti.“²⁸

Je viac než zrejmé, že obraznosť sa z tohto dôvodu prenášala do javiskového života s istými ťažkosťami. Napriek tomu sa s ňou režisér do istej miery vyrovnal. Š. Spišák vhodne zapojil bábky (najmä pri poslednej inscenovanej poviedke F. Švantnera: *Sedliak*).²⁹ Figuratívna bábka bez zbytočných ilustračných detailov (v spomínanej inscenovanej poviedke *Sedliak*) podporovala v recepcii tohto divadelného diela zreteľnú predstavivosť. Využitím bábky sa ideálne mohla stelesniť postava indiferentného človeka. Manipulovalo sa s ním ako so živou mŕtvolou (napríklad v situácii, keď vonkoncom nebolo isté či prežije v extrémnych prírodných podmienkach nahý na snehu a pod.). Práve predstava nahého zmrznutého jedinca, ešte k tomu zavšiveného, takto mohla v inscenácii pokojne nahradiť ľanová figuratívna bábka v životnej veľkosti i tvarovosti človeka.

²⁷ Ibid., 2010, s. 116.

²⁸ PLESNÍK, Ľ. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kategórií*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2008, s. 24.

²⁹ Š. Spišák si bol jednoznačne vedomý tejto vyjadrovacej schopnosti figuratívnej bábky v alternatívnom zmysle, ktorou intenzívne vedel podporovať imaginatívnosť v divákovi.



Obrázok 6 *Slovensko v obrazoch. Nové divadlo, Nitra, 2018.* Zľava Miloš Kusenda, Agáta Spišáková, Ivan Martinka a Ľubomíra Dušaničová. Snímka *Collavino photography*.

Režisér okrem spomínaných bábkových divadelných postupov zapojil v rámci svojho inscenačného zámeru aj muzikalitu hereckého prejavu. Prezentovaná hudobnosť, živo vytváraná hercami sediacimi za mikrofonmi s vokálno-inštrumentálnou tvorbou, rozhodne prispievala k podpore predstavivosti v kontexte asociatívnej divadelnej recepcie. Herci sediaci pred mikrofonmi napríklad jednoduchými náznakmi evokovali fúkanie vetra či iné zvukovo-asociačné podnety.

Hudobnosť a bábkovosť sa stali preto v inscenácii dominantnými indikátormi výrazovosti (výrazovej variability divadelného diela) v súvislosti s recepciou tvorby predstavivosti. Jednotlivé asociácie sa v rámci nej optimálne tvorili v zmysle divadelnej skratky, vďaka čomu sa Slovensko (vtedajšie i dnešné) pozoruhodne vyjavovalo v obrazoch.

Opätovne v poviedke *Sedliak* sa kolektív tvorcov primárne zamerlal na vykreslenie atmosféry, ako aj emocionálnej tiesne v rodine sedliaka, ktorá počas 2. svetovej vojny ukrývala chorého židovského lekára. V tejto poslednej inscenovanej poviedke sa vďaka tomu najvýraznejšie uplatnili účinky etickej interpolácie na diváka. Surovosť a krutosť, vyvierajúca z dedinskej lokality situovania tejto poviedky, sa snúbili s drastickosťou vojnového obdobia 2. svetovej vojny. Ako kontrast k vojnovým hrôzám sa aj v inscenácii prejavili jednotlivé prírodné živly, resp. analogická prírodná symbolika. I tu prírodu nahradili umnou skratkou. Zhrnújúco ju

zastúpil dominantne zvýraznený výtvarný prvok, objekt (maketa spomínaného umelého ťažného koňa v životnej veľkosti) ako znak.³⁰

V inscenovanej poviedke *Ludská hra* zase vynikol herecký koncert dvoch herečiek (Lubomíry Dušaničovej a Agáty Spišákovej), v rámci ktorého sa čiastočne využil antiiluzívny prístup inscenátorov: spôsob kombinovania jednotlivých prehovorov herečiek v civilnom tóne až po úpenlivo prežívanú intenzitu duševného bohatstva. Obe herečky: suverénne striedali tieto polohy hereckého stvárnenia. Kombinovali spomínané civilné repliky³¹ s iluzívnymi stvárneniami najtajnejších citov v implicitnej sfére. S takýmto odstupom permanentne nastoľovali hravý rozmer prezentovania „ľudskej hry“ než jej iluzívneho vyjavenia.

Motívy lásky i smrteľného násillia sa podobne vynorili aj v inscenovanej poviedke *Suky* v celkovej naturálnej drsnosti. Ludská beštialnosť sa v nej prelínala s prírodnou krútnavou vo Švantnerovom poňatí. Z textu útlej poviedky sa okresali iba významné dialógy medzi postavami.³² Na scéne tak ostala holá, prostá ľudská situácia. Krutosť (v tomto prípade bačovej ženy) sa odohrávala ako odkrytý súboj pohlaví. Vytážila sa z nej najmä drsnosť (temer až animálnosť) v divokom, prudkom konaní postáv.

Š. Spišák dokázal takýmto spôsobom rozohrať v inscenácii systém obrazov, z ktorých vytŕčala svojráznosť predovšetkým nestereotypného spodobenlia Slovenska. Hodnotu literárneho textu pritom nijako neanuloval. Ba práve naopak, ozvláštnil ho prostými náznakmi s civilným odstupom.

Záver

Inscenáciu *Slovensko v obrazoch* (2018) by sme mohli považovať v kontexte súčasného nezávislého divadla svojím obsahom, vplyvmi i rezonujúcim dosahom na rôznorodého prijímateľa za prinajmenšom angažovanú podobu divadelného diela. Obrazy dávneho Slovenska, prezentované v čiastočne strohej inscenačnej chudobnosti, naberali na nezvyčajnej aktuálnosti. Tvorcovia inscenácie týmito nastavenými, extrémne vyhrotenými situáciami z povyberaných poviedok (*Piargy*, *Suky*, *Sedliak*, *Ludská hra*) smerovali k zvýšenej apelatívosti celkového eticko-recepčného vyznenia. Artikulovali úspornými prostriedkami: nastolenými komponovanými obrazmi, premyslene fungujúcimi mizanscénami, ale aj antiilúziou prekvapivú krutosť v interpersonálnej sfére, surovosť, ako aj v mnohom tematizovanú mortálnosť. Nastolené účinné vplyvy (účinky) v prejavoch vyjasnenej etickej interpolácie by sa dali následne považovať za aktuálne pôsobiacu, zvýrazňujúcu angažovanosť.

Štúdia je výstupom grantových projektov:

VEGA 1/0282/18 *Charakter a vývoj nezávislej kultúry a umenia na Slovensku po roku 1989.*

APVV-17-0199 *Kultúrny produkt regionálneho múzea v kontexte objektívnej spoločenskej potreby: Život v totalite v rokoch 1939 – 1945.*

³⁰ Inscenačný tím aj takýmto spôsobom kreatívne a hravo predviedol vzorku z tvorby F. Švantnera. Do istej miery skúmal, ako sa ideálne môže preniesť sémantické literárne posolstvo, a zároveň hľadal rozmery jeho optimálneho vyznenia v javiskovej podobe.

³¹ Rozprávanie postáv s funkciou rozprávača (opisné jednotlivé pasáže).

³² V zmysle antropomorfizácie sa človek vyslovene v častých prípadoch prihovára zvieratú (psovi najčastejšie) ľudskou rečou, akoby jej a priori mal rozumieť v systéme jednotlivých povelov, príkazov v rámci tzv. pozitívneho podmieňovania atď.

Literatúra a zdroje

- BALLAY, M.: Expressional Bipolarity of Theatre (Selected Case Studies in Contemporary Theatre). In: *Slovenské divadlo*, 2018, roč. 66, č. 3, s. 231 – 241. ISSN 0037-699X.
- BALLAY, M.: Šimon Spišák v kontexte súčasného alternatívneho divadla. In: Pukan, M./ Kušnírová, E. (eds.): *Kontexty alternatívneho divadla v súčasnom myslení*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2017, s. 200 – 211. ISBN 978-80-555-1951-7.
- BALLAY, M.: Zasypané Piargy. In: *kød – konkrétne o divadle*, roč. 2, č. 4, 2008, s. 6 – 11. ISSN 1337-1800.
- GABČÍKOVÁ, V.: Slovensko v obrazoch. In: *Facebook*. [online]. Dostupné na internete: <https://www.facebook.com/novedivadlo/> [cit. 2018-10-18]
- INŠTITORISOVÁ, D.: *Interpretácia divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2010. 223 s. ISBN 978-80-8094-462-2.
- INŠTITORISOVÁ, D. a kol.: *Vzdelávanie divadlom*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013. 415 s. ISBN 978-80-558-0499-6.
- INŠTITORISOVÁ, D.: *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie, Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, 2013. 288 s. ISBN 978-80-558-0519-1.
- MIKO, F.: *Estetika výrazu*. Nitra : Kabinet literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1969. 292 s. Bez ISBN.
- MIKO, F.: *Aspekty literárneho textu*. Nitra : Ústav jazykovej a literárnej komunikácie Pedagogickej fakulty v Nitre, 1988. s. 138. Bez ISBN.
- PLESNÍK, Ľ. a kol.: *Tezaurus estetických výrazových kategórií*. Nitra : Ústav literárnej a umeleckej komunikácie FF UKF v Nitre, 2008. 474 s. ISBN 978-80-8094-350-9.
- SLIVKA, M.: *Slovenské ľudové divadlo*. Bratislava : Divadelný ústav, 2002. 599 s. ISBN 80-88987-39-3.
- SPIŠÁK, Š. – GABČÍKOVÁ, V.: *Slovensko v obrazoch*. Nitra : Nové divadlo v Nitre, 2018. [Rozmnoženina.]. Nečíslované.
- ŠVANTNER, F.: *Novely*. Zlatý fond slovenskej literatúry. Bratislava : Tatran, 1979. 612 s. Bez ISBN.
- VOSTRÝ, J.: *Režie je umění*. Praha : Akademie múzických umění, 2009. 268 s. ISBN 9788073311483.

Slovakia in Pictures or Pictures (of) Slovakia in Engaged Lines of the Contemporary Independent Theatre

The aim of the study is to mainly reflect engaged aspects of the contemporary independent theatre on a selected example. The author explores a particular theatrical performance ‘*Slovakia in Pictures*’ (2018, New Theatre, Nitra). The director Šimon Spišák reported in it on the state of the society by means of dramatisation of four stories by František Švantner (‘*Piargy*’, ‘*Ludská hra*’/‘*The Human Game*’, ‘*Suky*’/‘*Bitches*’, ‘*Sedliak*’/‘*The Peasant*’). From the point of view of the past he told about the topicality of the time period. He created continuous pictures (scenic impressions) from Švantner’s literary work as a parallel to the contemporary world.

doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.

Katedra kulturológie, FF UKF v Nitre

Hodžova 1

949 01 Nitra

mballay@ukf.sk