

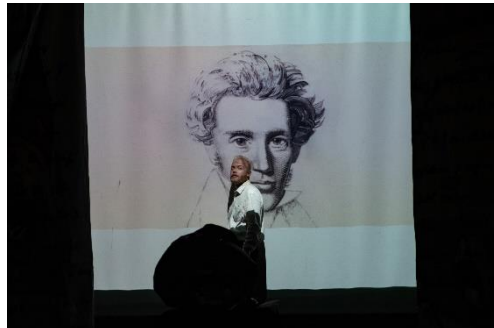
SPRÁVY A RECENZIE

Esencia biografie na javisku

Nie je vari prehnané tvrdiť, že filozofia si v súčasnej kultúre tiež hľadá cestu na javisko. Predovšetkým ide o námetovú látku, príp. predlohou k inscenovaniu sa stáva biografia konkrétnej osobnosti z dejín filozofie a pod. Dokladom takýchto presahov (filozofie a divadla) by mohla byť napríklad inscenácia *Søren Kierkegaard* nezávislého divadelného zoskupenia Reštart.

Tvorcovia inscenácie *Søren Kierkegaard* (2018, Reštart) vytvorili inscenáciu inšpirovanú životom a dielom dánskeho mysliteľa, teoretika, filozofa Sorena Aabye Kierkegarda – považovaného za otca existencializmu. Možno preto konštatovať, že aj v kontexte nezávislej divadelnej kultúry sa stala inšpiratívnu táto filozoficky ladená tematika. Rumunský režisér Silviu Debu spolu s kolektívom výrazne historizujúcim prístupom dokumentovali životopisnú faktografiu tohto predstaviteľa filozofie existencializmu. Tvorivý tím (Silviu Debu a Mário Drgoňa) vytvoril *de facto* divadelné dielo o filozofii, resp. filozofickej osobnosti zásadného charakteru pre myslenie, umenie, kultúru 20. storočia. Podarilo sa im sprostredkovať nielen životný príbeh dánskeho mysliteľa, ale aj esenciu jeho filozofického myslenia. Inými slovami povedané, výrazným spôsobom prelínali divadlo a filozofiu, resp. filozofiu v divadle, ktorá sa stala pre inscenačný tím nezávislého umeleckého združenia Reštart viac než kľúčová. Práve ponorením sa do životných svedectiev S. Kierkegarda – jeho myšlienok, strastiplných príbehov, zážitkov vznikla v mnohom pozoruhodná javisková meditácia o tejto filozofickej osobnosti. Zároveň otvorila podnetné pole možností nad uvažovaním, reflexiou o divadelnom diele. Je viac než isté, že filozofia sa otvorila pochopiteľne už v téme

tejto inscenácie (životopisná línia Sorena Aabye Kierkegarda), no pritom v divadelnej recepcii sa zase nevyklúčila možnosť filozofického myslenia – t. j. príležitosť klásť si otázky, vyplývajúce z povahy myslenia tohto predstaviteľa existencializmu *par excellence*.



Osvetliť životný osud známeho dánskeho filozofa mal v sebe silný potenciál k evidentnej prítomnosti filozofie v divadle. Tvorcovia tým, že odrážali vybrané čriepky epizód zo zážitkov severského, depresívneho mysliteľa – oživovali tiež sústredene i roviny jeho myslenia. Stali sa významnými v prchavom, efemérnom zachytávaní v celkovej javiskovej koncentrácii. Mário Drgoňa ako S. Kierkegaard ponúkol na scéne všemožným spôsobom jednotlivé fragmenty (z) uvažovania tejto postavy dejín filozofie. Sprostredkoval ich takpovediac publiku ako zážitkovú sondu s nesmiernym introspektívnym zahĺbením sa do neľahkých stretnutí so samým sebou, s vlastnou bytostnou podstatou a bytím vôbec ako takým. Herec svojou javiskovou prítomnosťou znakovo stelesňoval charakter zmýšľania S. Kierkegarda v konkrétnych situačných vzťahoch, resp. rôznorodých situačných výjavoch. Snahou mladých inscenátorov bolo sprostredkovať sumu najmä takejto „ontologickej“ dimenzie herectva. Režisér S. Debu spolu s M.



Drgoňom sa predovšetkým zaujímali dosiahnuť, resp. vyprovokovať prostredníctvom herectva takéto rozmery bytostnej prítomnosti na javisku. Nebáli sa pritom využívať siahodlhé pasáže ticha, mlčania v statických aranžmánoch ako aj vnútorne nabitých obrazoch bez akcie, napätosti, deja atď. Osobitne zaujali v inscenácii také momenty, keď sa v herectve doslova navodila situácia bytia, stretnutia s bytím – tichom, evokáciou filozoficky stíšenej koncentrácie do vnútra, zjavnej interiorizácie prežívaného sústredenia v depresívnych, často nesmierne ponurých monotónnych rozpoleženiach postavy dánskeho filozofa.



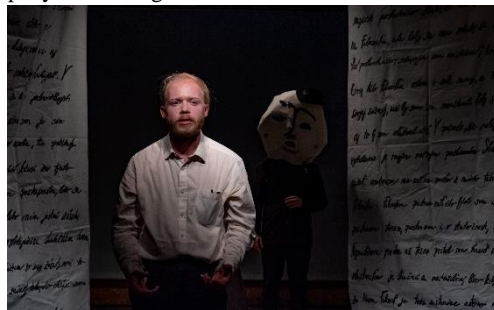
M. Drgoňa v úlohe dánskeho filozofa sa rad za radom dostával práve do takýchto polôh, dilem, rozporov či jednotlivých existenciálnych kríz v rámci svojho hereckého prejavu. Nebál sa ich totižto vzbudzovať. Svojím výstupom hneď v introdukcii zaujal neznesiteľne dlhotrvajúcim výstupom, keď v postave S. Kierkegaarda mlčky len tak stál na scéne v kombinácii s tikajúcimi hodinami. Jeho nekonečné státie v dynamike plynúceho času iritovalo jednoducho svojou monotónnosťou. Inými slovami povedané: provokatívne nudila (štyri minúty ticha je pomerne veľký čas pôsobiaci navyše veľmi stereotypne). Tiež anticipovala určitý vedomý rozmer doslova filozofického ponorenia sa, istého stavu navodenej recepcnej meditácie v odhalenom bytí na scéne. Mário Drgoňa v dobovom prísllovečnom kostýme zaujímal svojím spôsobom polohu jednoducho statického aranžmánu. Stojaci mierne rozkročene v ruke držiaci dáždňík, kabátový plášť a na hlave klobúk: upútal svoj zrak niekam uprene dohora. Až po prílišne dlhotrvajúcom tichu zrazu ako kontrast dôrazne vyriekol prvé slová:

SØREN KIERKEGAARD: „Aká len nuda býva príšerná, príšerne nudná; nepoznám silnejší ani pravdivejší výraz. Vraj čas plynie, život je ako rieka atď. Nič také nevidím, čas nehybne stojí a ja s ním.

Jediné, čo vidím, je prázdno, jediné, čo žijem, je prázdno, jediné, v čom sa pohybujem, je prázdno. Netrpím bolesťami. Bolesť sama stratila pre mňa svoje osvieženie. Kujem plány, ale všetko sa mi letkom vráti späť a keď si odplujem, naplujem si do tváre. Mój pohľad na život je úplne nezmyselný. Mám pocit, akoby mi zlý duch nasadil na nos okuliare: zatiaľ čo jedno zo sklíčok nesmierne zväčšuje, druhé v rovnakom pomere zmenšuje. Jednoducho sa mi do ničoho nechce. Nechce sa mi jazdiť na koni, je v tom priveľa telesného pohybu. Nechce sa mi chodiť pešo, hrozne ma to namáha. Nechce sa mi ísť si ľahnúť, lebo potom by som musel ostať ležať, a to sa mi nechce, lebo by som zase musel vstať, a ani to sa mi nechce. Summa summarum: jednoducho sa mi nič nechce.“

Navodená depresia v takomto komornom predstavení monodrámy tvorila možný kľúč k prenikaniu do myslenia existencializmom presiaknutého, človeka vrhnutého i osamoteného v konfrontácii s transcendentnom – bytím medzi životom a smrťou.

Režisér takto v skratke už na základe introdukcii celej inscenácie priniesol akýsi úvodný akord do konceptov svojrázneho filozofického myslenia - uvažovania o spôsoboch svojho pobytu. Hercov (Drgoňov) pobyt na scéne aspoň v krátkosti odrážal (v javiskovej skratke skoncentroval) *de facto* životný pobyt S. Kierkegaarda.



Tvorivý tím si zároveň vystačil s minimom prostriedkov. V rámci svojej monodrámy sa napriek tomu variabilne pohrali s viacerými vizuálnymi i akustickými elementmi ako aj bábkovými vyjadrovacím postupmi. Aj to svedčí o syntetickejšom postihnutí komorného ladenia divadla jedného herca. K plastickému portrétu S. Kierkegaarda dopomáhali na zasúvacích stenách monumentálna obraz tváre dánskeho mysliteľa ako aj reprodukcie písma, dodávajúce monodráme charakter vylúpnutej „živej knižnice“. M. Drgoňa takýmto spôsobom zhmotňoval

myšlienkovú matériu diela S. Kierkegaarda a svojim bytím na scéne v kontexte tejto monodrámy oživoval idey, písmo, slová filozofa.



Tvorcom nezávislého divadelného združenia nemožno uprieť intenzívny záujem o tajuplné životné osudy S. Kierkegaarda. Niekedy tie sú často zaujímavé a nevšedné. Takýmto spôsobom sa pokúsili o skomprimovaný filozofický portrét prevažne zozbieraním jednotlivých čriepkov (zážitkov S. Kierkegaarda z jeho detstva, mladosti, zamilovanosti, lásky, strachu zo smrti a pod.). Preto sa z postupne inscenovanej životnej trajektórie S. Kierkegaarda vylupovala sama filozofia: ako už bolo spomenuté – „filozofia v divadle“ *pars pro toto*. Režisér ju implementoval pomedzi jednotlivé výstupy. Komponoval vlastne obrazy, ktoré dotvárali plastický portrét vybranej osobnosti z dejín filozofie.

Søren Kierkegaard

Søren Aabye Kierkegaard, Mário Drgoňa, Rebeka Mehlyová: *Søren Kierkegaard*, preklad: Milan Žitný, réžia: Silviu Debu (Rumunsko), text a koncept: Søren Aabye Kierkegaard, Mário Drgoňa, Rebeka Mehlyová, scénografia a bábk: Matej Truban, Hrajú: Mário Drgoňa, Matej Truban, premiéra: 8. 9. 2018 v Štúdiu 12 v Bratislave.

Literatúra a zdroje

KIERKEGAARD, S. – DRGOŇA, M. – MEHLYOVÁ, R.: Søren Kierkegaard. Scenár k divadelnej inscenácii. [Rozmnoženina.], 2019, 9 s. Bez ISBN.

Autor fotografií: Eva Rácová

*doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.
Katedra kulturologie FF UKF v Nitre*

Pozície hereckej dvojpólovosti v inscenácii Banalita lásky

Nitrianski tvorcovia aktuálne predostreli v rámci svojej objavnej dramaturgie nebyvalú tematickú zložitosť vzťahových osudov lásky ako aj nevšednú možnosť reflektovania dvoch rozhodne neprehliadnuteľných osobností filozofického myslenia 20. storočia: Martina Heideggera a Hannah Arendt. Presahy filozofie a divadla pritom ani zďaleka neboli ničím raritným v súčasnom slovenskom divadle. Vystopovať by sa dali z niekoľkých inscenácií z predchádzajúcich divadelných sezón ako napríklad: *Európa v korešpondencii* (Bábkové Divadlo na Rázcestí, 2017), príp. *Søren Kierkegaard* (Reštart, 2019) a i. Neprekvapuje preto, že si aj Divadlo Andreja Bagara v Nitre vo svojom repertoári našlo miesto pre vyslovene filozoficky ladené divadelné dielo.

Námetom inscenácie *Banalita lásky* (DAB v Nitre, 2019) sa stali pozoruhodné životné okamihy dvoch významných predstaviteľov filozofie 20. storočia: Martina Heideggera a Hannah Arendt. Izraelská autorka, spisovateľka Savyon Liebrecht z tematického hľadiska odkryla vo svojej hre jeden tabuizovaný milostný pomer učiteľa /profesora k svojej študentke.

Dej hry tvorí séria retrospektívnych sond. Jej dominantnú časť tvorí línia rozpomínaní starej a uznávanej profesorky v určitých útržkoch pomedzi interview so študentom Hebrejskej univerzity v Jeruzaleme. Dotieravý a neodbytný doktorand Michael Ben -Shaked sa v ňom spočiatku domnelo vypytoval len na kvalifikované otázky výlučne filozofickej povahy. Jeho skutočným záujmom sa stal kontroverzný a nepochopiteľne záhadný vzťah Hannah Arendt k M. Heideggerovi, kvôli ktorému zanevrela dokonca na svojho úprimného priateľa zo študentských čias Rafaela Mendelsoňa v úplnom poblúznení. Ako sa napokon ukázalo, bol jeho syn a vymyslené, naaranžované interview s uznávanou židovsko-americkou filozofkou sa mu stali zámienkou, aby ju prinútil k bolestnej, introspektívnej spovedi.

Počas prebiehajúceho rozhovoru sa teda črtali spomienkové záblesky zo života H. Arendt a jej prežívanej študentskej mladosti, húževnatosti,

ambicióznejšej vedeckej akribie, výrazne poznačený autoritou nemeckého filozofa Martina Heideggera a jeho fenomenologickým myslením prevratného rozmeru. V týchto spomienkových návratoch sa jednotlivaj zameriavala na záblesky mysle, intelektu, ducha osobnosti svojho profesora/ pedagóga, ktorým sa úplne nechala uniesť v spoločnej intelektuálnej spriaznenosti a medziľudskej spolupatričnosti. Zreteľne hlboko poznačený vzťah medzi nemeckým profesorom (dokonca pôvodne sympatizantom s nacizmom v Nemecku ako aj otvoreným antisemitom) a židovskou študentkou pretrval hrôzy a príkoria vojnového besnenia. .

Už názov biografickej drámy Savyon Liebrecht *Banalita lásky* (2019) poskytoval zrejmy interpretačný kľúč. Zvlášť vytváral asociáciu na známe dielo Hannah Arendt *Eichmann v Jeruzaleme: Správa o banalite zla* (1963), napísaného po druhej svetovej vojne a zreteľne súvisiaceho s procesom denacifikácie v Nemecku.

„Autorka Savyon Liebrecht zobrazuje holokaust ako súčasť súkromného ľubostného príbehu, ktorý sa odohral v prvej polovici 20. storočia medzi dvoma veľmi známymi osobnosťami (...) Podobnosť medzi

oboma názvami je však oveľa zložitejšia než pokus vychvaľovať Hannah Arendtovú a zdôrazňovať jej dôležitosť. Utajený príbeh lásky medzi ňou a Martinom Heideggerom, ktorého dôkazom je ich korešpondencia, ako aj svedectvo jej bývalého spolužiaka, neskôr tiež významného filozofa Hansa Jonasa, sú pre mnohých ľudí vysvetlením, prečo nebola schopná obviňovať Heideggera z jeho zjavnej náklonnosti k nacistickému režimu a nacistickej ideológii.“¹

Láska ako opak zla sa stala leitmotívom aj v rovnomennej inscenácii v réžii Mariána Pecka. Inscenovaná biografická dráma, sčasti založená na fikcii, sa hlbšie sústredila na problematizovanie lásky, resp. jej relativizovanie. Zachytil sa v nej intímny vzťah medzi M. Heideggerom a H. Arendt), prechádzajúci viacerými štádiami: mileneckým pomerom (založenom na pudovej vášnivosti), razantným odlúčením/ separáciou v období nacizmu – až po opätovné úprimné priateľské puto dvoch uznávaných osobností zrelého veku. Láska sa tvorcami inscenácie prakticky banalizovala, no nie bagatelizovala (i keď miestami preda len bagatelizovala). Príkro kontrastovala so zlom



OBR. č. 1. Savyon Liebrecht: *Banalita lásky*. Divadlo Andreja Bagara, Nitra, 2019, réžia: Marián Pecko. Zľava Eva Pavlíková (stará Hannah Arendtová), Jakub Rybárik (Michael Ben-Shaked).

Snímka COLLAVINO.

v kontexte celého 20. storočia v turbulentných dejinných udalostiach – medzivojnových, vojnových i povojnových. Režisér M. Pecko prílišne akcentoval tieto kontradikcie medzi láskou a zlom, ktoré sa najväčšmi ukázali na paradoxe osobnosti samotného M. Heideggera. Hoci mal tabuizovaný milostný pomer vo veku 35 rokov ako ženatý muž v strednom veku so svojou študentkou (sotva 18 ročnou) židovského pôvodu – zastával pozície striktné antisemitské ako (spočiatku) otvorený sympatizant NSDAP. Očividne v tom spočíval rozpor v jeho osobnosti (zásadne sa v ňom museli miesiť tieto protichodné tendencie, zreteľne plynúce z konfliktu medzi rozumom a citom). Tvorcovia inscenácie napriek tomu nijakým spôsobom tento nepochopiteľný a vo veľkej miere kontroverzný vzťah netraumatizovali. Predstavili ho civilne, bez zbytočného zveličovania, príp. strádateľskej bolesti. Motív lásky sa v ich podaní práve takto rôzne „banalizoval“, avšak nie degradujúco ironizoval. Diváci sa stali svedkami spomienok starej uznávanej profesorky. Tvorcovia ju vykreslili prirodzene s mnohými chybami a nedokonalosťami ako tuhú fajčiarku, infantilne túžiacu po aspoň jednej jedinej cigarete. V jej retrospektívach sa striedavo vyjavovali obrazy mladých študentských liet s pochabou drzosťou i nespútanou temperamentnosťou. Múdrosť, nadhľad, serióznosť uznávanej autority renomovanej profesorky v podaní Evy Pavlíkovej sa dostávala do rýdzej kontrastnosti so zreteľnou ctižiadostivosťou, poblúznením vášnivo zaľúbenej študentky v úlohe Nikolety Děkany. Iskrivá láska mladosti sa metamorfovala pod vplyvom citeľných skúseností z prežitých katakliziem 20. storočia.

Režisér M. Pecko inscenoval túto biograficky ladenú hru izraelskej autorky v kontrastnom prelínaní a oscilovaní medzi povojnovým obdobím a reminiscenciami do mladých študentských liet H. Arendt. Toto striedanie udržoval v citlivom vyvážení a relatívne udržovanej monotónnosti. Ako už bolo spomínané, dej sa točil okolo nahrávaného interview študentom Michaelom Ben-Shakedom s H. Arendt. Realizovaný rozhovor, v istom rekapitulujúcom prúde, odkrýval zauzenia jej vzťahu k Heideggerovi v zdanlivej diskontinuite. Spomienky sa počas tohto nahrávaného rozhovoru odohrávali v akomsi vzdialení (rovnako aj pri rozpomínaní z minulosti sa nám vynárajú čiastočne už len útržky). Kým v popredí hracieho priestoru sa väčšinou

realizoval kontext nakrúcaného rozhovoru študenta s profesorkou pre vedecké účely, v pozadí sa prostredníctvom vysúvajúcich stien odkrývali dobové evokácie predvojnových študentských časov v študentskej chatke. Tieto dve časové roviny sa dohromady vzájomne prelínali aj v scénografickej rovine. Pavol Andraško vo svojej scéne štýlovo kombinoval medzivojnové obdobie v zadnej časti hracieho plánu a modernej doby druhej polovice 20. storočia v popredí hracieho priestoru. Kým v evokovaných reminiscenciách sa odkrývala chata zo študentského obdobia, moderné obdobie na sklonku života H. Arendt predstavovala celá predná časť javiska so zariadenou pracovňou profesorky. Strohé zariadenie tejto kancelárie s gaučom, popolníkom, telefónom so šnúrou a kamerovou záznamovou technikou: dodávalo prostrediu akademickú strohú atmosféru. Práve v tomto prostredí sa odohrával fiktívne vedený rozhovor. Počas neho sa stará profesorka H. Arendt ustavične vracala k svojim bytostným spomienkam, bilanciam, triezvemu hodnoteniu i súhrnnému „banalizovaniu“ vzťahu, ktorý prechádzal rôznymi metamorfózami (od milostného pomeru, odluky, separácie až po znovu nájdené priateľské puto vo forme priaznivo udržovanej korešpondencie).

Režisér Marián Pecko postavil do kontrastu dve rozličné polohy hereckej interpretácie postavy Hannah Arendt. Mladú študentku Hannah stvárnila Nikolett Děkány v konfrontácii so starou, uznávanou profesorkou zase v podaní Evy Pavlíkovej. Vznikol dvoj portrét židovsko-americkej autorky: v mladosti plnej temperamentu a dravej ambicióznosti ako aj rozvážnej staroby na vrchole svojej akademickej kariéry. Zaiste mladý a neskorý dospelý vek si vyžadoval určitým spôsobom odlišný prístup v zmysle pravdivej vernosti a presnosti.

N. Děkány stvárnila pochabú študentskú dravosť a vášnivosť svojej postavy. Nadšenú študentku mladého M. Heideggera podala so zvýrazneným temperamentom i akčným potenciálom. Živelne rozpútala svoje zapálenie pre vedu, čím mnohým mužom doslova učarovala. Vykreslila viac menej komediálnejšie polohy naivného poblúznenia (sa), ženúceho sa do riskantného a tabuizovaného vzťahu.

Mladá herečka nezvyčajne zvýraznila túto labilitu neraz v situáciách so svojimi hereckými partnermi: najmä Jakubom Rybárikom ako jej dobrým priateľom Rafaelom Mendelsonom a Petrom Oszlíkom ako jej

učiteľom Heideggerom. N. Dékány si zachovala vo vyjadreniach nesporne zakázanú (tajnú) lásku striedmosť racionálnej hereckej interpretácie. Citlivým, decentným spôsobom predostrela zraniteľnú krehkosť aj napriek nespornej energetickej drzosti kontrastujúcej pozície mladého veku.

Eva Pavlíková sa ocitla rozhodne v odlišnej pozícii voči svojej hereckej partnerke N. Dékány v úlohe starnúcej Hannah Arendt. Z tohto dôvodu uplatnila celkom odlišnú stratégiu hereckej výrazovosti. E. Pavlíková v postave uznávanej, erudovanej profesorky filozofie vniesla prirodzenú uveriteľnosť so značným zvýraznením bezpochyby rôznych ľudských nedokonalostí. Nutné je však zdôrazniť, že tieto neresti (H. Arendt ako náruživá fajčiarka, ktorá po sérii viacerých srdcových príhod si musela túto svoju závislosť vyslovene odpustiť) E. Pavlíková dômyselne využila túto skutočnosť a herecky ju rozvinula s komickými odteňmi výrazu. Dosvedčovalo to najmä húževnaté bľabotanie do telefónu, opakované zamotávanie sa do jeho šnúr, doslova žobravé prosíkanie aspoň o jednu jedinu cigaretu plasticky dotváralo obraz postavy. Napriek tomu to na jej vážnosti nijako neuškodilo. E. Pavlíková dokázala udržať striktnú úroveň intelektuálne ladenej

orientácie postavy s maximálnou dôslednosťou i koncentráciou. Na základe toho prejavovala značný odstup v postave uznávanej, etablovanej profesorky, prostredníctvom ktorého bilancovala jednotlivé osobné skúsenosti profesijného i ľúbostného pomeru s jej intelektuálne blízkym, životným partnerom. Pavlíkovej sa stalo doménou prakticky striedanie rôznych polôh hereckého prejavu. Prechádzala celkom jednoducho od rutinných situácií života vedca/akademika s množstvom ľudsky pochopiteľných zlovykov k rekapitulovaniu, resp. racionálnemu triedeniu životných spomienok s minimom emocionálneho zaujatia (s chladnou dikciou a pod.). Podávala ich v rezervovanom odstupe, napriek citovo nezjazveným ranám. Zobrazenie starej Hannah Arendt sa z tohto pohľadu stalo oveľa zložitejšie: integrovať zažitú životnú skúsenosť v značne dokumentujúcej (rekapitulujúcej) sonde – často do kamery i mimo nej, citujúc z permanentnej korešpondencie atď. E. Pavlíková v sústredenej, kondenzovanej polohe dosiahla istý konsenzus medzi realisticky autentickým zachytením každodenných banálností a vyslovene komentujúcimi sondami životných pravd/svedectiev.

Rovnakú polohu značných existenčných kolízií rozhodne v sebe niesol významný nemecký filozof



OBR. č. 2. Savyon Liebrecht: *Banalita lásky*. Divadlo Andreja Bagara, Nitra, 2019, réžia: Marián Pecko. Zľava Nikolett Dékány (Mladá Hannah Arendtová), Peter Oszlák (Martin Heidegger). Snímka COLLA VINO.

Martin Heidegger v podaní Petra Oszlíka. Paradoxne jeho postava sa stala v inscenácii sekundárnou, lebo o ňom sa viac menej vypovedalo, referovalo, hodnotilo atď. P. Oszlík na základe toho získal dosť nevďačnú úlohu, ktorá zastávala v inscenácii iba ilustratívnu funkciu (t. j. využitú len vo vynárajúcich sa zábleskoch spomienok Hannah Arendt z jej dávnej minulosti). Preto sa v celej prvej polovici inscenácie objavoval v obrazoch zo života mladosti študentky H. Arendt. V druhej časti sa jeho rola zredukovala len na archiváciu rôznych svedectiev – usvedčení z kolaborácie, resp. explicitne otvorených zástojev antisemitizmu, resp. zachovanej korešpondencie a osobných výpovedí, z ktorých sa osobne vyvliekal z predošlých ideologických nánosov. Oszlíkova herecká stratégia spočívala v kombinácii realistického a komentujúceho stvárnenia. V takejto sudzujúcej polohe vyjadril diskutabilnú pozíciu rektora. Herec, čítajúc do mikrofónu so zdržanlivým, ponurým výrazom, replikoval slová z jednotlivých rektorských príhovorov napríklad o vylúčení židovských študentov z Univerzity vo Freiburgu, príp. takýmto tónom zreteľne združujúcej potupy tiež vyjasňoval svoje kompromitujúce výpovede (napríklad v rámci denacifikačného procesu v Nemecku po druhej svetovej vojne a pod.). Prítomnosť filozofa Heideggera sa najmä v druhej polovici doslova zredukovala do jednotlivých video-animácií fotografických portrétov modelov hláv starého i mladého filozofa Martina Heideggera na projekčnú plochu zadnej steny (autorom jednotlivých animácií bol vizuálny umelec András Cséfalvay).

V ďalšej dvojúlohe sa predstavil v inscenácii aj študent Rafael Mendelson – platonicky zaľúbený do svojej spolužiačky Hannah. Útly študentský priateľ/spolubývajúc v podaní Jakuba Rybárika väčšmi zotrval v realistickom hereckom prístupe k tak trochu postave submisívneho charakteru. Jeho Rafael dovedna prezentoval trpkú znášajúcu žiarlivosť na neopätovanú lásku od mladej, pribojnej židovskej spolužiačky s vedomou trpkou pokorou a citeľne zraňujúco. Disponoval najmä hlasovo potrebnou dávkou rezignácie v častých potupných pre neho konfliktných situáciách. Jednoducho sa nedokázal vyrovnáť s bezhlavým počínaním svojej spolužiačky a preto radšej volil cestu tichého utrpenia a pasivity. J. Rybárik podal mimoriadne vyvážený a hlavne disciplinovaný výkon. Vyjadril na malej ploche intenzifikujúcu ťaživosť, bolesť aj bez slov –

nonverbálnymi prostriedkami, polohou tela či širším diapazónom herecky presvedčivej kresby v stiesnených priestoroch spoločne okupovanej (obývanej) študentskej chatky s dobovým interiérom (knížnicou, študentským nepokojom a chaosom frenetického zapálenia sa pre vedu i štúdium vôbec). Jeho Michael (v dvojúlohe) naberal zreteľné kontúry i tendencie domnelo vtieravého neodbytného študenta predsa len civilnejšieho rozmeru herectva. Ako domnelý doktorand podrobil H. Arendt intenzívnemu interview spolu s nakrúcaním na videokameru. Monotónny záznam (mechanické zaznamenávanie rozhovoru na kameru metódou oral history) svojím spôsobom neprinášalo priveľa priestoru na hranie. J. Rybárik počas neho dodržiaval výlučne exaktnú nenútenosť, striktnosť, ako aj strohosť výrazu. O to viac kontrastnejšie mohlo vyznieť: následné prezradenie. Nebol nikým iným ako potomkom Rafaela (niekdajšej študentskej lásky H. Arendt z univerzitných liet). Rybárik aj túto zažívanú existenciálnu situáciu postihol v civilno-autentickej rovine výrazovosti, ktorá rozhodne nebola ľahká pre oboch zainteresovaných, zúčastnených.

Režisér M. Pecko predovšetkým docielil nevšednú dvojpolovosť hereckého výrazu. Tvorcov k tomu zjavne nabádala už samotná predloha z pera izraelskej spisovateľky. Účinkujúci v nej chciac-nechciac kombinovali dve polohy hereckého stvárnenia: realistickú, resp. psychologicko-realistickú a civilno-dokumentárnu polohu tzv. komentujúceho, sudzujúceho herectva (napr. v podobe reprodukovania obojstrannej listovej korešpondencie, nahrávanie záznamu pomyselného interview príslušnou záznamovou technikou, príp. prehovory jednotlivých postáv: H. Arendt či M. Heideggera v rámci denacifikačného procesu). Herci a herečky museli koniec koncov s takýmto druhom hereckej práce rátať (narábanie s autentickým, dokumentárnym materiálom a fiktívnymi dialógmi). Fikcia i autenticita sa takýmto spôsobom dostali na javisko – preplietali sa navzájom do vyúsťujúcej javiskovej meditácie. Herecký kolektív sa teda konfrontoval s týmito dvoma princípmi, ktoré našli svoje miesto v tejto inscenácii prostredníctvom dvoch rozdielnych hereckých polôh vyznenia.

Režisér do veľkej miery tiež prelínal prakticky dve kontrastné časové historické dekády: 20. roky 20. stor. a 70. roky 20. stor., ktoré predstavovali značný odstup vo svojom kontrastnom rozpätí. Kým obdobie

univerzitných štúdií sa ilustratívne vykreslilo prevažne realisticko-deskriptívne: interiérovým zariadením, dizajnom, kostýmovou zložkou i medzivojnovým štýlom ako vyslovene podrobnejšia, detailnejšia evokácia, tak vrcholné životné štádium akademickej dráhy H. Arendt charakterizovala náznakovosť. Bytové zariadenie pracovne slávnej filozofky v interiéri jej pracovne rámcovali zároveň steny popísané rôznymi textami v hebrejčine – čím sa významovo vyzdvihla filozofkina príslušnosť k židovskému štátu Izrael, jej identifikácia s ním minimálne prostredníctvom procesu s A. Eichmannom.

Záverom možno konštatovať, že tvorcovia inscenácie *Banalita lásky* (2019) výrazne detabuizovali lásku na pozadí katakliziem dvadsiateho storočia. Fragmenty z nej v zachovanej, letmo udržovanej korešpondencii, sa vyskytli aj v tejto najnovšej nitrianskej inscenácii ako dôležité svedectvo či memento paradoxov životných existenčných kolízií.

Banalita lásky

Savyon Liebrecht: *Banalita lásky*, preklad: Jana Juráňová, dramaturgia: Magdaléna Žiaková, kostýmy: Eva Farkašová, scéna: Pavol Andraško, hudba: Róbert Mankovecký, réžia: Marián Pecko, účinkujú: Eva Pavlíková (Stará Hannah Arendtová), Nikolett Dékány (Mladá Hannah Arendtová), Peter Oszlik (Martin Heidegger), Jakub Rybárik (Michael Ben-Shaked, Rafäel Mendelson), premiéra: 22.11.2019 v Štúdiu DAB v Nitre.

¹ LEVITAN, O.: *Izraelská dráma ideí: záranky a dokumenty*. In *Antológia izraelskej drámy*. Bratislava: Divadelný ústav, 2017, s. 13. ISBN 978-80-8190-016-7.

*doc. Mgr. Miroslav Ballay, PhD.
Katedra kulturologie FF UKF v Nitre*

Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení

OBRAZY CITLIVÝCH MIEST SLOVENSKEJ HISTÓRIE



REINTER- PRETÁCIA KULTÚRNEJ PAMATI V UMENÍ

Eva Kapsová
& kol.

V roku 2018 vydal Ústav literárnej a umeleckej komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre vedeckú monografiu *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*, v rámci riešenia grantového projektu VEGA /0461/16 *Reinterpretácia obrazov kultúrnej pamäti v súčasnej estetickú a umeleckú reflexii*. Jednotliví autori (menovite: Eva Kapsová, Erik Vilim, Eva Paláriková, Hana Zelenáková, Renáta Beličová, Milan Michalec) sa prostredníctvom svojich príspevkov snažia podať relevantný obraz skutočností a taktiež doplniť nezmapované dejiny nášho národa so zameraním na umelecké reflexie po roku 1989. Tému obrazov citlivých miest slovenskej histórie sleduje kolektív autorov v troch okruhoch umeleckých druhov – výtvarného umenia, literatúry a hudby.

Autori jednotlivých štúdií sa zameriavajú na históriu a vytvorenú kultúrnu pamäť, ktorá je artikulovaná prostredníctvom rôznych prejavov umeleckého zobrazenia, či v každodennom prežívaní. Nadväzujú na reflexívnu črtu kultúrnej pamäte, o ktorej hovorili aj Jan Assmann a Ansgar Nünning:

„kultúrna pamäť podrobuje kritike a kontrole kultúrne rozšírený a konvenčný obraz, resp. seba samu.“¹ Každý artefakt (či už umelecké dielo alebo úžitkový predmet) je potrebné čítať, vykladať s ohľadom na dobový diskurz, v ktorom bolo vytvorené, používané, interpretované. Prostredníctvom recepcie diela dochádza k formovaniu obrazu o diele, autorovi, spoločenskej realite, recipientovi, k modelovaniu histórie a zároveň utváraniu kolektívnej pamäte a identity. Spôsoby interpretovania alebo reinterpretovania artefaktov sa technologickým pokrokom menia, čo umožňuje a spôsobuje nielen prehodnotenie historických udalostí, ale často aj manipuláciu s nimi. K tomu dochádza aj prostredníctvom nových diel súčasných autorov, práve nadväzovaním na historické témy a ich vlastnou reinterpretáciou minulosti. Môže ísť nielen o vyrovnávanie sa s minulými udalosťami, poukázanie na ich dôležitosť aj v súčasnosti, ale taktiež o obrátenie optiky nazerania na dielo, napr. aj potlačenie pôvodného zámeru diela, zmanipulovaním jeho historického obrazu a odkazu.

„Umenie má však silu všeobecne a kolektívne znútorňovať – nielen pozrieť sa na obraz zvonka, ale prežívať ho (tomu sa treba podvoliť), urobiť ho súčasťou identity.“²

Identita každého z nás sa buduje nielen našim vnútorným pociťovaním seba samých, ale aj konfrontáciou s okolitým svetom, ktorého neoddeliteľnou súčasťou je aj umenie. Je obsiahnuté v objektoch a predmetoch každodennej potreby, preto sa v mnohých prípadoch stalo prehliadané, neviditeľné. Nahradili ho mediálne obrazy, ktoré vďaka svojej technológii ponúkajú okamžitý zážitok, sú ihneď dostupné a konzumovateľné. Nie je nutné ísť do galérie, divadla a uvažovať nad posolstvom a odkazom v dielach autorov. Umenie však vytvára dlhodobšie vplyvy, samo má historickú pamäť, ktorú odovzdáva recipientom. Reflektuje obdobia, udalosti dôb, kedy prchavosť a rýchla konzumovateľnosť neexistovali (resp. nie v takej intenzite), zároveň prenáša na recipientov ducha doby, v ktorom dané dielo vzniklo. Reprodukujú, opisujú, provokujú na myslenie, hľadanie súvislostí a úlohy človeka v danej situácii. Núti k zamysleniu, vnímaniu pocitov, zahĺbeniu, nachádzaniu vlastných koreňov, identifikovaniu seba samého ako príslušníka určitej kultúry, ako nasledovníka odkazov minulosti. Uvedomujeme si určitú príslušnosť k národnej

historickej pamäti a to nám umožňuje vôbec reagovať na oblasti, udalosti, osobnosti, ktoré sa z nejakých dôvodov stali páličivými obrazmi v našej histórii. Častejším javom sa stalo znovuo značovanie diel vo verejnom priestore, či tvorba side-specific projektov, ktoré upozorňujú na ich hodnotu. Túto dôležitosť umenia vidia aj autori jednotlivých štúdií a poukazujú na rôzne tendencie vyrovnávania sa s minulosťou v jednotlivých umeleckých formách a žánroch.

Úvodný príspevok slovenskej estetiky a teoreticky výtvarného umenia Evy Kapsovej vytvára terminologický a metodologický rámec, kde sa zameriava na širšie objasnenie problematiky. Poukazuje, že téma historickej, kultúrnej a umelecky modelovanej pamäte sa v novom miléniu spája s rôznymi aspektami. Zároveň je rozšírená takmer vo všetkých postupoch výtvarného zobrazovania, nielen v politickom umení, aktivizme, ale aj v tých tradičných, či využívajúcich hru. Diela chápe ako figúry kultúrnej pamäti alebo ako figúry spomínania. Upozorňuje na dôležitosť nielen estetickej stránky, ale aj výrazovú povahu diela, resp. vzťah diela k citlivým miestam v histórii. Na príkladoch demonštrovala ako umelecké dielo a spracovanie histórie vytvára priestor, inšpiráciu na reinterpretáciu a zmenu optiky aj prostredníctvom umelecko-dokumentačne artikulovaných foriem. „... ide im o reinterpretáciu v zmysle nového a doplneného čítania histórie, ktorá je spracovaná osobitou umeleckou formou.“³ Zámer a výpoveď iného autora v komunikácii s pôvodnými dielom prináša individualizované ideové posolstvo. Dochádza k zvýznamneniu, podčiarknutiu určitého aspektu pôvodného diela a posunu jeho významu aj do inej roviny, iného čítania, téma sa dostáva do iného kontextu. Svoju pozornosť venuje aj semiotickému hľadisku a stratégiám artikulácie pamäti, dôležitosti miesta, identity autora, projektovaniu sa do postavy obete, či vinníka. Ako uvádza: „V procese reinterpretácie v oblasti „vážneho“ či „artového“ umenia ide o aktivovanie a rozšírenie ideového potenciálu pôvodných diel s presahom na otvorenie sa, odkrytie a utvorenie vzťahu k aktuálnym spoločenským (i dejotvorným) procesom.“⁴

V línii výtvarného umenia sa slovenský teoretik a kurátor Erik Vilím venuje otázke resuscitácie obrazov kultúrnej pamäti. Na základe reflexie súčasného kultúrno-spoločenského smerovania k oživovaniu „veľkých naratívov moderny“ (tzv. akceleračionalizmus), v ktorých vidí určitú možnosť

zmeny súčasných tendencií. Na príkladoch demonštruje navracanie sa do minulosti a tzv. historiografický obrat, pričom nadväzuje na českého teoretika umenia a kurátora Jána Zálešáka: „*Depresívni charakter našej prítomnosti, spočívajúci z veľkej časti v našej neschopnosti predstaviť si nijakou uspokojivou budúcnosťou, je nepochybné jednou z príčin toho, proč v oblasti kultúrnej produkcie tak výrazne vzrostol záujem o minulosť.*“⁵ Vo svojom príspevku sa zameriava na interpretačné analýzy diel mladých autorov a ich príklon k témam Slovenského štátu a osobnosti Jozefa Tisa, pričom upriamuje pozornosť na spôsob artikulácie a zobrazenia kultúrnej pamäti. Svoje analýzy vybraných diel postavil napr. na koncepte miest pamäti Pierra Noru, ktorý hovoril o rozpade kolektívnej pamäti už v začiatkoch postmodernity cez procesy globalizácie a mediálnou manipuláciou nás. „...*Pamäť je v jeho ponímaní formotvorným materiálom histórie. ... pamäť je vždy konvergenciou starého (diskurzu) s novým, formuje sa. Dochádza v nej k vrstveniu starého sveta s aktuálnym.*“⁶ Vilím v nadväznosti na Noru hovorí o estetickéj materializácii pamäti, kedy umelecké diela predstavujú miesto projekcie a ich znaková štruktúra modeluje určitý odkaz pamäti. Dôležitým aspektom je poukázanie na obraz (ikon) ako nositeľa hodnotového rámca, ktorý vyzýva zaujať určitý morálny a etický postoj. „... *umelecké diela, ktoré vyjadrujú vzťah k minulosti, poukazujú na vopred hotové významy.*“⁷ Túto operatívnu hodnotenia pri tematicky zameraných obrazov kultúrnej pamäti vníma Vilím ako priestor na redefiníciu a reinterpretáciu minulosti. „*Umelecký artefakt ... môže fungovať skôr ako nástroj, ktorý umožní „nasvietiť“ iné miesto pamäti, urobí ho viditeľným v metaforickom význame a často aj v doslovnom...*“⁸ Vilím interpretoval výber diel troch umelcov mladej generácie – Jaroslava Kyšu, Jaroslava Vargu, Dalibora Baču a ich aktualizáciu historického námetu. V tomto kontexte sa ich diela stali opäť nositeľmi nového morálneho, či etického postoja. „*Umelecká reflexia aktualizuje, nanovo významňuje, ale aj zintenzifikuje pamäť a jej pôsobenie na potencionálneho diváka. ... Esteticko-umelecká reflexia slúži ako aktualizácia miesta pamäti.*“⁹

Problematicke redukovania pamäti národa, nepriznaniu si viny vlastného národa, či vytváranie ideálu kultúrnej pamäti sa venovala slovenská estetiká Eva Pariláková. Tieto fenomény skúmala na portrétovej fotografii ako osobitého sémantického

miesta, či už spomínania, zabúdania, alebo vytesňovania. Vo svojich teoretických východiskách sa odvoláva najmä na kultúrnu a literárnu teoretičku Aleidu Assmannovú, pričom využíva aj pojem „biele miesta“ v metaforickom význame istých geografických miest, ako niečoho neobjaveného. Zameriava sa presun akcentu od „bielych miest“ k „citlivým miestam“ našej kultúrnej pamäti, ktorý signalizuje aktuálny stav spoločnosti: „*kým v súčasnej dobe sú viaceré dejinné zlyhania už faktograficky, informačne demaskované, zatiaľ stále nie sme schopní dostatočne ich integrovať do vlastnej histórie z emocionálneho hľadiska.*“¹⁰ Na konkrétnych príkladoch fotografických výstav alebo public-artových prezentáciách poukazuje na posun a apel u vybraných mladých autorov na páľivé témy slovenskej histórie, napr. prehodnocovanie obrazu Slovenského národného povstania projektom *Partizáni*. Ako uvádza Paláriková nadväzujúc na Johna Bergera, či Rolanda Bartha, fotografia sa začala chápať ako najdokonalejšie médium autenticity, pravdivosti reality, ale aj daného momentu minulosti. „*Je jisté, že fotografie více než jakékoli jiné umění otevírá bezprostřední přítomnost na světě – souprítomnost; avšak tato přítomnost není jen z řádu politiky (prostřednictvím obrazu se podílet na současných událostech), je rovněž z řádu metafyziky.*“¹¹ Zároveň neopomína aj negatívum fotografie, ktorá je vnímaná ako dôkaz ľudskej smrteľnosti. V rámci interpretačných rovin poukazuje na niekoľko aspektov a sémanticky dôležitých prvkov, napr. tvár ako médium pamäti, či umiestňovanie diel vo verejnom priestore. Tieto nielen upozorňujú na vybranú historickú tému ako napr. SNP, ale transformujú ju, čím podporujú dôležitosť prepajenia umeleckých, sociologických a historických prístupov pri vytváraní relevantnej výpovede.

Kultúrnej pamäti v slovenskej literárnej tvorbe sa venovala slovenská teoretička estetiky Hana Zelenáková. Poukazuje na snahu aktualizovať a prinavrátiť do komunikačného obehu vytesňované témy, v prípade Zelenákovvej umelecké zobrazenie slovenského štátu (1939 – 1945). Reflexia témy priniesla nielen objasnenie terminologického rámca, ale aj zložitost' fenoménu a odkrytie problémov ako manipulácia, prepisovanie pamäti a pod. Ide najmä o moment prerozprávania témy, teda aj prekračovanie generácií. Autorka sa zameriava na utváranie kolektívnej pamäti a poukazuje, že potreba

uchovávaní kultúrnych obsahov pre ďalšie generácie podlieha výberu. Špecifickou formou je umelecká rekonštrukcia minulosti. Literárny príbeh je vnímaný ako individuálne a autentické rozprávanie, ktoré nemusí úplne korešpondovať s kolektívnou pamäťou. Pretváranie, posúvanie a prehodnocovanie histórie nespôsobujú len tvorivosť autora a umelecká forma, ale dôležitým prvkom je aj čas. Okrem autorovho videnia reality, ktoré pretavuje do diela, odráža aj politicko-spoločenský kontext a aj „... samotný literárny a poetologický vývoj kulminujúci v súčasnej postmodernej literatúre...“¹² V posledných rokoch je pozorovateľné inštitucionálne posilnenie spomínania, vďaka čomu sa odkryli názorové nesúlady na tému slovenského štátu, osobnosť Jozefa Tisa, či SPN. Interpretačne sa autorka zamerala na dielo S. Lavrika Nedeľné šachy s Tisom, „...ktorý chce evidentne spoluutvárať kultúrnu pamäť Slovákov.“¹³ „...*Osveľovaním tienistých podôb minulosti Lavrik celkom zrejme obnovuje, ale najmä problematizuje kultúrno-národné povedomie, ktoré sa utvára práve vo vzťahu k minulosti.*“¹⁴ Literatúra predstavuje jednu z častí, ktorá utvára historickú, národnú a kultúrnu pamäť. V prípade Lavrikovho románu hovorí Zeleňáková o „*historickej metafikcii/ metahistoriografickej fikcii*“¹⁵, nakoľko autor pracoval aj s dobovými fotografiami, článkami a prejavmi o Tisovi a autorsky ich zasadzoval do diela. Návraty do minulosti, napr. cez historické romány so zjavnými dokumentárnymi presahmi sa usilujú podať obraz určitej lokality, alebo osobnosti, jednotlivca, ale zároveň predstavujú doplnenie národnej histórie ako celku. Dôležitým aspektom je aj čas, v ktorom je dielo publikované a jeho odkaz pre recipientov, ktorí sa stávajú spolutvorcami príbehov.

Slovenská estetička a teoretička hudobnej estetiky Renáta Beličová sa vo svojom príspevku zamerala na hudobné umenie, konkrétne na operu, ktorá predstavuje formu hudobného divadla. Ako poukazuje, umelecké diela výraznou mierou dotvárajú kolektívnu pamäť, aj napriek tomu, že mu je vyčítaná istá deformácia, ku ktorej podľa Beličovej dochádza aj v historických vedách. V oboch prípadoch skresľovania zohráva úlohu prítomnosť imaginácie, či už explicitná, metaforická, alebo nepriznaná. Individuálna pamäť a prežívanie jednotlivca sú častým inšpiračným zdrojom pre tvorbu umeleckého diela, ktoré sa transformáciou do umeleckej formy dostávajú do späť do kolektívnej pamäte prostredníctvom

metafory, aktualizácie. Opera sa vďaka komercionalizácii, udržaniu kultu speváckych hviezd a zameraním na spektakulárne produkcie stala jedným z prvkov populárnej kultúry. Jej synkretický charakter umožňuje opakovanú aktualizáciu námetov s akcentovaním najmenších detailov. „*Ak skladateľ uvažuje o „velkých“ témach, ponúka sa mu ako logické žánrové riešenie “velký“ hudobný druh – opera. ... Aj dnešní hudobníci udržuujú historickú pamäť na vznešený pôvod opery a jej sociálny (i politický) význam v európskych dejinách.*“¹⁶ Beličová vo svojom príspevku interpretuje z viacerých hľadísk hudobné dielo *Apolloopera* Mareka Piačeka, v ktorej autor spracoval takmer zabudnutú časť histórie hlavného mesta. Charakteristickým prvkom Piačekových diel je dokumentárny rozmer libreta, ktoré vytvára z citácií, parafráz dobových textových materiálov. Jeho dokumentárny výskum materiálov využíva aj pri tvorbe fabuly a zápletiiek, ktoré zároveň ovplyvňujú štylistickú podobu diela. *Apolloopera* je autonómny hudobno-dramatický pódiový útvar inšpirovaný melodramou a operou. Obsahovo odkazuje na bombardovanie bratislavskej rafinérie Apollo 16.6. 1944, ktoré je prepojené so širším spoločenským kontextom v strednej Európe. Tieto kontexty dopĺňa aktuálnym stavom a zabúdaním na tragédiu, obeť a neúctu ku genius loci tohto miesta. Jednotlivé časti zobrazujú nielen samotné bombardovanie a obsadenie továrne, ale implementujú aj svedectvá jednotlivcov a prepájajú súdobý politický kontext. V poetike autor využíva tvorivé stratégie a prepája populárnu hudbu s tradičnými a archaickými technikami, ktoré Beličová identifikuje v hĺbkovej analýze jednotlivých častí diela. „*Umelecké stvárnenie bombardovania rafinérie v Apolloopere pripomína vždy a všade prítomnú osobnú zodpovednosť. Zodpovednosť spoločenstva nielen za jeho minulé udalosti, ale i zodpovednosť za spoločnú budúcnosť.*“¹⁷

Téme rómskej hudobnej kultúry a takmer nezmapovaného rómskeho holokaustu sa venoval slovenský estetik a teoretik hudby Milan Michalec. Už v úvode svojej štúdie poukazuje na prítomnosť nenávisťi majority voči rómskemu etniku ešte pred nástupom nacistickej ideológie. Narastajúci vplyv extrémizmu sa stal paradoxne aj motivátorom na sledovanie kultúrneho obrazu Rómov v slovenskej kultúrnej pamäti, pričom sa autor zamerával na projekt *Sendriovci le Orchestra*, „...*je dôkazom, že*

*rozmanitá slovenská spoločnosť vie a chce posilňovať vzájomné porozumenie a toleranciu.*¹⁸ V stručnom náčrte rómskej identity približuje, že práve tá sa vyvíjala v rámci vyčleňovania, perzekovania a odmietania zo strany majority, najmä kvôli spôsobu života. Dôležitým krokom bolo aj uznanie genocídy v roku 1982 za Rómsky holokaust počas 2. sv. vojny, ktorý bol dlho prehladaný. Prijatie vyhlásenia o rómskom holokauste je nevyhnutným krokom na obnovenie dôstojnosti a spravodlivosti pre rómske komunity. Práve táto téma sa objavuje aj v spomínanom projekte ako piata časť deväťčasťovej kompozície *Sendreiovcí le Orchestroha*. Michalec sa vzhľadom na svoj výskum a prax s deťmi z detských domovov zameriava na podporu kultúrnej pamäti a identity rómskych detí počúvaním a interpretovaním hudby. Ako konštatuje, deti v detských domovoch počúvajú rómsku hudbu, ktorá len fragmentami nadväzuje alebo sa inšpiruje tradičnou rómskou kultúrou, čím môže dochádzať k degradácii ich kultúrnej pamäti týchto detí. Jedným z príkladov ako podporiť zachovanie ich identity mimo života v komunite uvádza Michalec projekt *Sendreiovcí le Orchestroha*, ktorého autorom je Slavo Solovic. Solovic „... vie, že prostredníctvom umenia – spolupráce umelcov z rôznych etník, majoritnej a menšinovej spoločnosti či rôznych sociálnych vrstiev – možno prispieť k zlepšeniu alarmujúcej situácie dneška.“¹⁹ Projekt *Sendreiovcí le Orchestroha* predstavuje spojenie rómskeho folklóru s orchestrom symfonického typu. „...pomocou spolupráce a akceptácie rozdielneho vnímania „hudobnosti“ a odlišného spôsobu vnímania tvorby hudby prispieva k šíreniu tolerancie a porozumenia v spoločenstve majority a rómskej menšiny“ ... „cieľom je prispievať k budovaniu pozitívneho obrazu rómskej komunity v spoločnosti, posilniť sebaidentifikáciu tohto etnika, ale aj uľahčiť včlenenie marginalizovanej rómskej komunity do širšieho prúdu slovenskej kultúry.“²⁰ Pozitívny obraz aj začlenenie rómskeho etnika do slovenskej kultúry prispieva nielen k vzájomnému obohacovaniu, budovaniu národnej identity v rámci rozmanitosti slovenskej kultúry, ale poukazuje aj na rozvoj multikultúrnej občianskej spoločnosti. „Prepojenie vážnej hudby a cigánskeho folklóru akoby symbolicky zrovnoprávňuje tzv. vysokú kultúru s prejavmi rómskeho folklóru.“²¹ Uvádzaný projekt je jedným z príkladov ako sa umenie snaží reagovať na

narastajúci extrémizmu v snahe vyhnúť sa opakovaniu histórie.

Zborník *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení* sa zamerá na dôležitú tému, najmä z pohľadu súčasného politicko-spoločenského vývoja a nárastu extrémizmu. Nesnaží sa vytvoriť zovšeobecňujúce sondáže jednotlivých umeleckých druhov a ich podiel na odrývaní citlivých miest v histórii slovenského národa. Reflektuje pohľady na rôzne umelecké prejavy a aspekty, ktoré môžu byť problematizované v procese reinterpretácie a znovu prehodnocovania diel. Jednotliví autori prostredníctvom svojich interpretačných sond približujú iniciatívy umelcov po roku 1989 o zmenu optiky pri dôležitých historických udalostiach, čím vyzdvihujú aj úlohu jednotlivcov pri hľadaní pravdy. Práve nový rámec, do ktorého sú historické diela vsadené, umožňuje rozšírenie ich pôvodnej výpovede a konfrontáciu so zobrazovanými udalosťami. Okrem toho sprostredkujú aj spôsoby videnia histórie jednotlivcov a hľadanie pravdy, dopĺňajú obraz celistvosti historických udalostí, čím sa revitalizuje aj historická a kultúrna pamäť národa. Vybrané umelecké žánre, ktoré zachytili historické udalosti, osobnosti a ich aktualizácia, revitalizácia danej témy, poukazuje na dôležitosť reflexie umenia ako jedného z prameňov našej národnej identity a kultúrnej pamäte, ktoré sú nevyhnutnými prvkami, piliermi socio-kultúrneho vývoja spoločnosti. Zaujímavé je ponímanie postmodernity v niektorých interpretovaných dielach, ktoré „popierajú“ koniec modernistických „veľkých“ príbehov. V uvedených analýzach a interpretáciách je zreteľná opačná situácia, kedy jednotlivé diela využívajú postmoderné techniky a spracovanie témy, no v konečnom dôsledku podporujú „veľké“ rozprávania, ich opodstatnenosť a príklon k ich navráteniu v rámci osvetlenia pamäti národa. Techniky spracovania vybraných tém v rámci analyzovaných umeleckých žánrov nielen prinášajú nový pohľad a vnímanie histórie, ale zároveň vytvárajú nový apel na jej prehodnotenie. Recipient je konfrontovaný rôznymi formami zobrazenia a sprítomnenia dôležitosti pamäti, či už autentickými obrazovými prameňmi, textami, výpoveďami pamätníkov, ktoré autori aktualizujú a prenášajú tak ich skúsenosti, zážitky, videnie sveta do súčasnosti. Jednotlivé štúdie zároveň poukazujú na dôležitosť individuálnej pamäte pri odkrývaní citlivých miest

národnej histórie. Práve zasadenie skúsenosti a spomienky jednotlivcov do širšieho kontextu národných dejín, dodávajú dielu nielen autenticitu, ale komunikujú s recipientom adresnejšie. Zborník v tomto kontexte prináša zaujímavý príspevok do diskusie na dôležité témy osvetľovania národných dejín, najmä v dobe hoaxov, postpráv, nárastu extrémizmu a nenávisťi, kedy je hľadanie pravdivého obrazu minulosti stále náročný.

KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, 273 s. ISBN 978-80-558-1354-7.

¹ KAPSOVÁ, E. Úvod. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 10.

² KAPSOVÁ, E. Úvod. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 8-9.

³ KAPSOVÁ, E. Stopy v pamäti v obrazoch bolestivých miest národnej histórie. Vizúálne figúry pamäti. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 15.

⁴ KAPSOVÁ, E. Stopy v pamäti v obrazoch bolestivých miest národnej histórie. Vizúálne figúry pamäti. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 46.

⁵ VILÍM, E. Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti. Teórie, formy, stratégie vo výtvarnom umení. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 58.

⁶ VILÍM, E. Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti. Teórie, formy, stratégie vo výtvarnom umení. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 60.

⁷ VILÍM, E. Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti. Teórie, formy, stratégie vo výtvarnom umení. IN:

KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 62.

⁸ VILÍM, E. Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti. Teórie, formy, stratégie vo výtvarnom umení. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 63.

⁹ VILÍM, E. Resuscitácia obrazov kultúrnej pamäti. Teórie, formy, stratégie vo výtvarnom umení. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 76.

¹⁰ PARILÁKOVÁ, E. „Face history“ – fotografický portrét ako citlivé miesto slovenskej kultúrnej pamäti. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 83.

¹¹ Cit. BARTHES, R. (2005, s. 81) PARILÁKOVÁ, E. „Face history“ – fotografický portrét ako citlivé miesto slovenskej kultúrnej pamäti. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 93.

¹² ZELENÁKOVÁ, H.: Protí spomienkovému optimizmu. Rekonštruovanie kultúrnej pamäti v románe Silvestra Lavríka Nedefné šachy s Tisom. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s.137.

¹³ Ibid, s. 137.

¹⁴ Ibid, s. 139.

¹⁵ Ibid, s. 154.

¹⁶ BELIČOVÁ, R.: Historické témy v súčasnej opere. Ako odolať mýtom a nepodľahnúť imaginácii? IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 163.

¹⁷ BELIČOVÁ, R.: Historické témy v súčasnej opere. Ako odolať mýtom a nepodľahnúť imaginácii? IN: KAPSOVÁ, E. (eds.): *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti*

v *umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 192

¹⁸ MICHALEC, M.: Obraz Rómov v kultúrnej pamäti a súčasná hudobná kultúra. Rómovia v holokauste. Sendreiovci le Orchestroha a pieseň Aušvicate hi kher báro. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.). : *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 219

¹⁹ MICHALEC, M.: Obraz Rómov v kultúrnej pamäti a súčasná hudobná kultúra. Rómovia v holokauste. Sendreiovci le Orchestroha a pieseň Aušvicate hi kher báro. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.). : *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 217.

²⁰ MICHALEC, M.: Obraz Rómov v kultúrnej pamäti a súčasná hudobná kultúra. Rómovia v holokauste. Sendreiovci le Orchestroha a pieseň Aušvicate hi kher báro. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.). : *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 219

²¹ MICHALEC, M.: Obraz Rómov v kultúrnej pamäti a súčasná hudobná kultúra. Rómovia v holokauste. Sendreiovci le Orchestroha a pieseň Aušvicate hi kher báro. IN: KAPSOVÁ, E. (eds.). : *Obrazy citlivých miest slovenskej histórie. Reinterpretácia kultúrnej pamäti v umení*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2018, s. 236.

PhDr. Lucia Valková
interná doktorandka
Katedry kulturológie FF UKF v Nitre