VYSOKÁ ŠKOLA MÚZICKÝCH UMENÍ V BRATISLAVE

DIVADELNÁ FAKULTA

BAKALÁRSKA PRÁCA

2010 **Matej Moško**

VYSOKÁ ŠKOLA MÚZICKÝCH UMENÍ V BRATISLAVE

DIVADELNÁ FAKULTA

TÉMY DVADSIATEHO VÝROČIA REVOLÚCIE V SLOVENSKEJ DRÁME A DIVADLE

BAKALÁRSKA PRÁCA

AUTOR: MATEJ MOŠKO

ŠTUDIJNÝ PROGRAM: TEÓRIA A KRITIKA DIVADELNÉHO UMENIA
ŠTUDIJNÝ ODBOR: DIVADELNÉ UMENIE
PRACOVISKO : KATEDRA DIVADELNÝCH ŠTÚDIÍ
VEDÚCI ZÁVEREČNEJ PRÁCE/ŠKOLITEĽ: MGR. ART ZDENKA PAŠUTHOVÁ ARTD.
KONZULTANT: MGR. ART ZDENKA PAŠUTHOVÁ ARTD.

2010 **Bratislava**

Čestné vyhlásenie

Čestne vyhlasujem, že záverečnú prácu som vypracoval samostatne a že som uviedol všetku použitú literatúru.

Dátum: .....
(podpis študenta)

ABSTRAKT

MOŠKO, Matej. *Témy dvadsiateho výročia revolúcie v slovenskej dráme a divadle* – Vysoká škola múzických umení v Bratislave. Divadelná fakulta; katedra divadelných štúdií. – Vedúci záverečnej práce: Mgr. art Zdenka Pašuthová ArtD. – Bratislava: DF VŠMU, 2010, 52 strán.

Cieľom záverečnej práce bolo nájsť spojitosti medzi troma textami mladej generácie slovenských dramatikov, ktoré si divadlá vybrali pri príležitosť dvadsiateho výročia nežnej revolúcie. Práca je rozdelená do štyroch kapitol. Prvá kapitola je venovaná stručnému historickému vývoju dokumentárnych a politicko-spoločensko kritických drám, aby sa čitateľ lepšie orientoval v kontextoch.

V ďalšej kapitole sa kladie dôraz na dramaturgické východiská inscenovania posudzovaného typu drámy s cieľom vyvodiť závery o dostatočnosti záujmu profesionálnych divadiel oň.

Tretia kapitola sumarizuje hlavné informácie o posudzovaných hrách a ponúka ich stručnú analýzu.

Štvrtá a zároveň záverečná kapitola analyzuje hry cez optiku vybraných tém, ktorými sú egoizmus, pravda, dokončenie revolúcii a porevolučná generácia

Výsledkom skúmania danej problematiky je zistenie, že väčšina posudzovaných hier sa venuje podobným témam, i keď rozdielnymi metódami a s odlišnými závermi.

Kľúčové slová:
divadlo, dráma, nežná revolúcia, výročie, analýza

ABSTRACT

MOŠKO, Matej. *The topics of the twentieth anniversary of the revolution in Slovak drama and theatre* – Academy of performing arts, Bratislava. Faculty of theatre; Department of theatre studies. – Supervisor of final work: Mgr. art Zdenka Pašuthová ArtD. - Bratislava: DF VŠMU, 2010, 52 strán

The aim of final work was to find coherences among three plays, written by young generation Slovak playwrights, that were chosen by theatres in occasion of twentieth anniversary of velvet revolution. The work is divided into four chapters. In the first chapter there is a short overview of development of documentary and politically critical plays to help reader orientate in the context.

The second chapter focuses on planning of theatre houses considering the plays under review. The aim is to decide whether the demand for them is sufficient.

The third chapter summarizes the basic information about plays under review together with short analysis.

In the last chapter, the plays are analysed using the selected topics, these are the egoism, the truth, the fulfilment of revolution and the post-revolution generation.

The result of study of the subject is the discovery that the most of plays under review are devoted to similar topics, although the methods and attitudes are different.

Keywords:
theatre, drama, velvet revolution, anniversary, analysis

Ďakujem konzultantke Zdenke Pašuthovej za jej trpezlivosť, priateľom za ich ohľaduplnosť a všetkým tým, ktorí spôsobili nežnú revolúciu. Bez nich by táto práce nikdy nevznikla.

Matej Moško

Obsah

I Teoretická časť.....8
Úvod.....9
1 Historická a obsahová úloha revolúcie pre drámu.....11
2 Výročie a divadlá.....16
3 Výročie a tvorcovia.....19
3.1 Ján Šimko a Posledná historická úloha mladej generácie.....19
3.2 Dodo Gombár a Tretí vek.....20
3.3 Michal Ditte a Nežná.....21
4 Výročie a jeho témy.....24
4.1 Egoizmus - dedičstvo či nový neduh?.....24
4.2 Pravda ako téma pre umelcov.....26
4.3 Nutnosť revolúciu dokončiť.....29
4.4 Čo s porevolučnou generáciou?.....30
4.5 ŠTB a politika strachu.....33
4.6 Historické osobnosti.....35
Záver.....38

II Praktická časť.....39
Úvod.....40
1 Jiří Honzírek: Osmdesátdevět.....42
1.1 Nikdy nevíš, kdo vedle tebe sedí.....42
2 Vladimír Morávek: Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa.....45
2.1 Sme Láďa naozaj všichni?.....45
3 Jan Mikulášek: 1984.....48
3.1 „Nakolik mu dovolíme, aby byl velký?“.....48
3.2 „Ironie nám příde rafinovanější“.....49
Zoznam použitej literatúry.....50

I Teoretická časť

Úvod

V tejto práci sa vedome a zámerne nechcem venovať hodnoteniu porevolučného vývoja slovenskej drámy. Mojím cieľom je venovať sa iba snahe mladých slovenských dramatikov reflektovať slovenskú minulosť, konkrétne nežnú revolúciu a jej dosah na človeka, kultúru a spoločnosť. Rozhodol som sa tak kvôli aktuálnosti tejto témy, keďže minulý rok sme spolu s Českou republikou oslávili dvadsiate výročie nežnej revolúcie, čo výrazne ovplyvnilo celospoločenský diškurz. Následne sa to logicky odrazilo nielen v dramaturgii divadiel a festivalov, ale trochu skôr aj v témach, ktorým sa venujú slovenskí dramatici.

Reflexia minulosti a jej spoločensko-politických súvislostí sa do centra záujmu slovenského divadla výraznejšie dostáva po uvedení inscenácie *Tiso* v bratislavskom Divadle Aréna z apríla 2005. Drámy podobného typu samozrejme vznikali aj predtým no práve počas posledných troch rokov sa ich počet výrazne zvýšil a zasiahol dramaturgiu viacerých divadiel. Tie sa začali zaujímať o hry reflektujúce kontroverzné historické osobnosti, hľadanie slovenskej identity, či politické zmeny. V tejto práci sa preto čiastočne venujem aj zvýšenému záujmu o hodnotenie nedávnej minulosti. Ťažiskovými ale zostali tematické analýzy pôvodných hier mladých autorov, ktoré divadlá uviedli práve pri príležitosti výročia. Zaoberám sa hlavne takými, ktorých centrálnou témou je buď samotná revolúcia *(Posledná historická úloha mladej generácie)*, alebo zmeny, ktorými od nej prešla slovenská spoločnosť *(Tretí vek, Nežná)*. Hru Karola Horáka *Buridanov osol* beriem do úvahy najmä, ak sa v nej objavujú generačné rozdiely pri vnímaní konkrétnych tém.

Čoraz väčší časový odstup od revolúcie podnietil slovenských dramatikov k písaniu reflexií na totalitu už skôr, veď koniec koncov to robili aj za čias socializmu. Ale až teraz, keď autorsky dospieva prvá porevolučná generácia, zapĺňa sa pole politického divadla drámami, ktoré revolúciu '89 priamo reflektujú. Skôr okrajovo preto v práci spomínam hry a inscenácie, ktoré tiež významne prispeli k diskusii o nežnej revolúcii, jej ideáloch a dosahoch na súčasnosť, no zaoberali sa skôr tým, čo jej predchádzalo. Nie preto, že by som ich považoval za menej významné pri odhaľovaní „démonov minulosti“. Rozhodol som sa tak skôr z pragmatického dôvodu. Chcel som totiž, aby si práca udržala istú tematickú homogénnosť. Venoval som sa preto skôr téme zmeny, ktorá by bola prítomná priamo v texte, než pripomínaniu si minulosti. I keď aj to bezpochyby vedie k následnej analýze prítomnosti.

1 Historická a obsahová úloha revolúcie pre drámu

Divadlo a dráma odjakživa reflektuje aktuálne politicko-spoločenské udalosti a obdobia. Slovo aktuálne v tomto prípade znamená majúce priamy vplyv na bežný život. Nejde teda o hry, ktoré môžeme už v autorových časoch považovať za historické.

Už v piatom storočí pred Kristom píše grécky tragéd Aischylos hru *Peržania*, v ktorej popisuje víťazstvo Grékov nad Peržanmi. O čosi neskôr autor komédií Aristofanes, ktorý sa dá považovať za otca politickej komédie, napísal viacero hier pranierujúcich peloponézsku vojnu (*Mier, Acharňania, Lysistrata*).

V nedávnej histórii čerpal námety aj William Shakespeare, ktorý napísal až desať „historických" hier. Dajú sa v nich nájsť stopy reálnych udalostí z histórie Britských ostrovov, z ktorých nie všetky patrili pre renesančného dramatika k až takej dávnej minulosti.

Jednou z najznámejších politických hier, ktorá sa dokonca dotýka priamo témy revolúcie, je *Dantonova smrť* od Georga Büchnera. Autor v tejto hre uvažuje o osude Dantona a Robbespierra, „detí", ktoré požrala Veľká francúzska revolúcia.

V polovici dvadsiateho storočia sa priamo k spoločenským udalostiam azda najviac vyjadrovala americká dráma, v ktorej môžeme nájsť napríklad hru Arthura Millera *Cena* pátrajúcu po dôsledkoch hospodárskej krízy. V Európe vidíme hry významne ukotvené v spoločenských súvislostiach najprv u priekopníkov dokumentárneho divadla Bertolta Brechta alebo Erwina Piscatora. Neskôr sa takéto hry objavujú napríklad u autorky Marguerite Durasovej *(Kino Eden,* život v kolóniách po ich odtrhnutí od Francúzska*)*.

Zatiaľ vrcholom používania konkrétnych spoločenských súvislostí v divadle je model dokudrámy, ktorá sa pri tvorbe názoru a celého diela spolieha na kolektívne autorstvo. Keďže jej formát ponúka pozoruhodný diapazón možností, v ostatných rokoch sa jej zástoj v svetových divadlách značne rozšíril.

Zamýšľanie sa nad aktuálnymi politickými udalosťami a ich dopadom na spoločnosť môžeme nájsť aj v slovenskej dráme. Kvalitné hry o konkrétnych zmenách zriadenia zatiaľ nemáme veľa, no existuje viacero drám, ktoré mali za cieľ poskytnúť názor na významnú aktuálnu udalosť. Zo slovenskej minulosti takými boli napríklad tzv. roky meruôsme (revolúcie 1848/1849), v širšom kontexte teda celé štyridsiate roky devätnásteho storočia, udalosti v Černovej, prvá a druhá svetová vojna alebo Víťazný február. Obdobie od

šesťdesiatych rokov dvadsiateho storočia až po dnešok môžeme považovať za súčasnosť, ku ktorej sa autori v snahe reflektovať súčasný stav spoločnosti vracajú doteraz.

Snáď prvé slovenské hry, ktoré odkazovali na nie dávne významné udalosti vznikli v 60-tych rokoch devätnásteho storočia. Jozef Podhradský napísal na pamiatku popravených národovcov Karola Holubyho a Viktora Šuleka hru *Holuby a Šulek.* Hra *Dobrovoľníci* Jána Chalupku je taktiež situovaná do revolučných rokov 1848/1849. Udalostiam v Černovej venoval Jozef Hollý v hre *Černová*, ale i Ferko Urbánek v hre *Krvosavci.*

Vladimír Hurban Vladimírov ponúka vo svojej hre *Milica Nikoličová* pohľad na okupáciu Srbska počas prvej svetovej vojny z pozície človeka a lásky. K tejto vojne sa vyjadril aj Ferko Urbánek svojou nedokončenou hrou *Za slobodu.* Július Barč-Ivan sa v hre *3000 ľudí* snaží nájsť liek na svetovú hospodársku krízu z roku 1929.

Po víťaznom februári sa mnohí dramatici pustili do budovateľských hier, ktoré zväčša úplne nekriticky alebo idealizujúco pristupovali k znárodňovaniu, budovaniu socializmu či k problematike združstevňovania.

Neskôr sa slovenskí dramatici venovali výraznejšie napríklad Slovenskému národnému povstaniu. Určite k tomu prispelo aj politické velebenie SNP počas obdobia komunistickej totality. Povstanie však určite patrí k významným politickým udalostiam a dá sa považovať za nie celkom vydarený pokus o politický prevrat. S časovým odstupom, no stále ako aktuálnej téme o ňom písali napríklad Ivan Bukovčan (*Kým kohút nezaspieva*), Leopold Lahola (*Štyri strany sveta*), Peter Karvaš (*Polnočná omša, Antigona a tí druhí...*) či Ján Solovič, ktorý sa v hre *Meridián* pokúsil o analýzu toho, čo z ideálov povstania zostalo v sedemdesiatych rokoch.

V osemdesiatych rokoch, v čase postupného uvoľňovania normalizačného zovretia krajiny sa na Slovensku utvárali prvé „ostrovčeky slobody“ medzi sociológmi, či napríklad ochranármi. Sprievodným javom bola čoraz otvorenejšia kritika systému, na čo reagovali okrem iných Milan Lasica, Július Satinský a Jaro Filip programom *Dni radosti* či Stano Štepka, ktorý napísal a odohral výstup Dany Piskorovej (pseudonym, ktorý používal strane poplatný novinár v denníku Pravda).

Zaujímavým fenoménom iste je, že kým po takzvanom Víťaznom februári v roku 1948 vznikali umelecké diela ospevujúce nový spoločenský poriadok pred a aj po tejto udalosti, revolúcia z roku 1989 takéto dlhotrvajúce nadšenie nezažila. Divadelné hry ospevujúce

nový spoločenský poriadok sa neobjavujú doteraz. Podobne ako samizdatoví tak aj tí predfebruároví umelci verili v iné, lepšie usporiadanie sveta. Rozdiel však nastal v porevolučnom vývine umenia.

Koncom štyridsiatych a začiatkom päťdesiatych rokov sa oficiálna umelecká tvorivosť dala tematicky považovať za takmer jednotnú. Prevládali nadšené optimisticky angažované diela o svetlejších zajtrajškoch. Samozrejme, že sčasti to bolo ovplyvnené aj cenzúrou a politickými čistkami medzi „nevhodnými" umelcami. Nemožno si však nevšimnúť fakt, že mnohí renomovaní umelci sa dali strhnúť k bezhraničnej láske k ideám komunizmu. Podobné prejavy sa po nežnej revolúcii nájsť nedajú, umelci akoby sa dokonca báli hodnotiť zmenu spoločnosti. A o to viac hodnotiť ju pozitívne. Prvý román o revolúcii a novej spoločnosti *Milodar slučka* napísal síce už v roku 1991 Peter Jaroš, išlo však skôr o ojedinelý pokus, než o celospoločenský fenomén.

Podobne v dráme sa hodnotenie zmien v skorých porevolučných rokoch veľmi neobjavovalo. Hra *Garsónka* Petra Ševčoviča z prvých porevolučných rokov, v ktorej autor vykresľuje nemožnosť prekonať spoločenský tlak snahou o čistotu charakteru v čase spoločenských zmien, je tiež skôr osamelým pokusom o priamu reflexiu (po)revolučného vývinu spoločnosti.

Značne osobitý pohľad na revolúciu ponúkla v roku 2003 Eva Maliti-Fraňová hrou *Jaskynná panna.* Približne v tom istom čase uviedol Dodo Gombár v Brne prvýkrát na verejnej čítačke svoju hru *Tretí vek,* po ktorej neskôr, keď nastal čas pripomenúť si dvadsiate výročie nežnej revolúcie, siahol opäť v Mestskom divadle v Žiline. Tentokrát ju uviedol ako plnohodnotnú inscenáciu.

Systematickejšie začal slovenský divadelný svet nazerať na obdobie komunistickej totality po uvedení hry Viliama Klimáčka *Dr. Gustáv Husák* v Divadle Aréna. Inscenácia z októbra 2006 bola po *Tisovi* Rastislava Balleka už druhou na repertoári tohto divadla so snahou o kritický až polemický pohľad na slovenskú historickú osobnosť a na nedávnu minulosť ako takú. Divadlo v tejto tendencii pokračovalo v novembri 2008 inscenáciou *Komunizmus.* Tu sa už divadelne nehodnotila význačná osobnosť, ale doba, ľudia a mašinéria tajnej polície. Opäť išlo o polemický pohľad na otázku, ktorá kvôli lustrácii doteraz rezonuje v spoločnosti – Je spolupráca s režimom osobným zlyhaním, alebo vybraním si menšieho zla?

Medzitým sa do výpovedí o nedávnej minulosti zapojil s cieľom zachovať spoločenskú

pamäť o pred- a porevolučnej Petržalke Ján Šimko inscenáciou *Pamäť Bratislavy I – Petržalské príbehy.*

Osobitou bola pre roky 2008 a 2009 súťaž *Deti revolúcie,* ktorú organizoval Divadelný ústav. Túto súťaž sprevádzali bloky prednášok, divadelných predstavení a výstav s témami socializmu, revolúcie a post-socializmu na našom území. Cieľom projektu bolo zvýšiť záujem dospievajúcej generácie o minulosť, do ktorej ešte nemohla aktívne zasahovať.

V tom istom čase uviedli novú hru Petra Pavlaca o Brežnevovej dcére *Červená princezná*. Podobne ako Ballek pri Tisovi a Klimáček pri Husákovi, sa Pavlac snažil sa o čo najautentickejšiu výpoveď až spoveď historickej postavy. V tomto prípade s výdatnou pomocou dokumentárneho rozhovoru, ktorý poskytla Galina Brežnevová v roku 1992 pre BBC dokumentaristovi Rogerovi Finniganovi. Nešlo síce o pohľad na (česko)slovenskú minulosť, ale inscenácia tejto hry v divadle Astorka Korzo '90 z apríla 2009 taktiež prispela k diskusii o socialistickej totalite na Slovensku a tým aj k reflexii domácich problémov.

Vyvrcholením stupňujúcej sa snahy o reflexiu totalitnej minulosti na našom území sa stala sezóna 2009/2010. Aj preto, že 17. novembra 2009 ubehlo 20 rokov od zlomového bodu nežnej revolúcie. Na festivale Divadelná Nitra poukázali na závažnosť vplyvu minulosti na súčasnosť a budúcnosť témou *Forward: Memory*.[1] A viaceré divadlá uviedli na repertoár texty priamo reflektujúce revolúciu z osemdesiateho deviateho a jej vplyv na súčasnú spoločnosť.

Prvou inscenovanou hrou bol *Buridanov osol* dramatika Karola Horáka v prešovskom Divadle Alexandra Duchnoviča, 6. novembra. Pokračovali dve premiéry zo 17. novembra a síce *Tretí vek* Doda Gombára v Mestskom divadle Žilina a *Sarkofágy a bankomaty* v Bábkovom divadle na rázcestí v Banskej Bystrici. Tie sú kolážou 13 textov renomovaných slovenských dramatikov, ktoré vznikli ako generačný pohľad na minulosť, dnešok a budúcnosť. O štyri dni neskôr uviedli v martinskom Komornom divadle hru Michala Ditteho *Nežná*. Ako posledné sa vo februári pridalo k inscenáciám o revolúcii divadlo Stanica-Záriečie Žilina autorským projektom Jána Šimka *Posledná historická úloha mladej generácie.*

Ostatné výročné inscenácie tohto charakteru z druhej polovice sezóny sa znova

1 KARROVÁ, Meno. *FW: memory* [internet]. Dostupné na webovskej stránke : http://www.nitrafest.sk/fest09/index.php?co=prihovor. Dátum zhliadnuta dokumentu 5. mája 2010.

prikláňajú skôr k hodnoteniu a reflexii totality a jej dosahov na vtedajšieho človeka. Medzi ne patrí dramatizácia textov Egona Bondyho *Máša a Beta* v trnavskom Divadle Jána Palárika z februára, ktorú pripravili Martin Gazdík a Viktor Kollár. Inscenácia popisuje revolúciu z roku 1948 a nechutné praktiky totalitného režimu a ŠTB. Inscenáciou o prvých rokoch komunistickej totality a desiatich rokoch, ktoré im predchádzali, sa k výročiu vyjadrilo Slovenské národné divadlo. Dramatizáciu nového románu Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra* pre javisko pripravil spolu s Petrom Pavlacom autor literárnej predlohy.

Samostatnú kategóriu tvoria hry a inscenácie o ženách slovenskej minulosti. Len za posledné dve sezóny sa objavili hneď dve. Nedá sa povedať, že by zásadne prispeli k diskusii o spoločensko-politickom dianí na našom území. Venujú sa skôr, a to veľmi dobre, intimite a vnútornému životu týchto osobností. Prvou z nich bola autorská inscenácia Kamila Žišku a Zuzany Palenčíkovej *A budeme si šepkať* v SKD Martin z marca 2009, ktorá je vlastne kolážou prevažne autobiografických textov spisovateliek Hany Gregorovej, Ľudmily Podjavorinskej, Eleny Maróthy-Šoltésovej a Terézie Vansovej. Druhá, inscenácia *M.H.L.* Slávy Daubnerovej v Štúdiu 12, vznikla už v „revolučnej“ sezóne 2009/2010 a zaoberá sa životom prvej veľkej profesionálnej slovenskej režisérky Magdy Husákovej-Lokvencovej. Vznikla tak zaujímavá situácia, keď na slovenských javiskách možno vidieť dve na sebe nezávislé monografické inscenácie o oboch členoch manželského páru Gustáva Husáka a Magdy Husákovej-Lokvencovej.

Zo spomenutého je teda celkom jasné, že obracanie sa do blízkej minulosti, ktorá je z dlhodobého hľadiska vlastne stále prítomnosťou, nie je vôbec novým javom v slovenskej ani svetovej dráme. Autori hier mali možnosť poučiť sa z celkom solídnej tradície, ktorá siaha až do antiky, k zrodu prvých zachovaných divadelných hier. Už vtedy sa totiž aktuálne spoločensko-politické témy dostávali na javiská a výrazne prispievali k celospoločenskej diskusii.

2 Výročie a divadlá

Jediné slovenské divadlo, ktoré v posledných rokoch systematickejšie spracúvalo problematické témy slovenskej minulosti je Divadlo Aréna. Je síce pravda, že z času na čas sa rôzne pohľady do národnej histórie objavili vo viacerých divadlách, zväčša to však ostalo pri osamelých pokusoch. Ako napríklad inscenácia *Štúrovci* v martinskom divadle, či Demokrati v SND. Je teda skôr prekvapivé, že práve v Divadle Aréna, ktoré za posledné štyri roky uviedlo postupne inscenácie *Tiso*, *Dr. Gustáv Husák* a *Komunizmus*, nevytvorili žiadnu špeciálnu inscenáciu k dvadsiatemu výročiu nežnej revolúcie. Bolo by to totiž prirodzeným vyvrcholením tejto dramaturgickej línie.

V slovenských divadlách teda nie je veľká tradícia reflektovať nedávne obdobia a už vôbec nie orientovať týmto smerom dramaturgický plán. Dokonca ani Divadlo Andreja Bagara v Nitre, ktoré prišlo v sezóne 2007/2008 s odvážnym dramaturgickým konceptom „Rodinné striebro“, si na výročnú sezónu nielenže nepripravilo dramaturgiu s témou revolúcie, ale ani žiadnu takúto inscenáciu. A to aj napriek tomu, že téma festivalu Divadelná Nitra v septembri 2009 bola „Forward: memory“ (Vpred: pamäť) a organizátori ju vybrali práve kvôli dvadsiatemu výročiu revolúcie.

V Slovenskom národnom divadle zväčša dramaturg netvorí repertoár tematicky, avšak určite sa od národnej scény čaká reflexia väčších udalostí. Akousi reakciou je inscenácia dramatizácie nového románu Pavla Rankova *Stalo sa prvého septembra,* ktorú a režíroval mladý úspešný režisér Kamil Žiška. Román mapuje obdobie rokov 1938 až 1968. I keď sa tieto roky priamo nedotýkajú nežnej revolúcie, zachytávajú viacero prevratových udalostí, ktoré jej predchádzali. No ťažiskom výročnej sezóny Slovenského národného divadla je aj napriek tejto inscenácii pripomínanie si slávnych inscenácií z jeho minulosti, pretože divadlo v tejto sezóne oslávilo 90-te výročie založenia Slovenského národného divadla.

Divadlo Astorka Korzo '90 pripravilo už koncom sezóny 2008/2009 v réžii Patrika Lančariča zdivadelnenie dokumentárnych rozhovorov s dcérou Leonida Iľjiča Brežneva. Inscenácia Patrika Lančariča *Červená princezná* tiež nekomentuje revolúciu priamo, ale cez zmenu, ktorá zasiahla konkrétnu historickú osobnosť. Na repertoári divadla bola v čase písania práce aj staršia inscenácia *Kentauri*, v ktorej režisér a autor textu Roman Polák hovorí o peripetiách divadelnej tvorby pred a po roku 1989. Napriek týmto dvom inscenáciám nemôžeme povedať, že by sa toto divadlo systematicky venovalo reflexii slovenskej minulosti.

Je zaujímavé, že viac výročných inscenácií vzniklo mimo Bratislavy. V trnavskom Divadle Jána Palárika pripravili Viktor Kollár a Martin Gazdík inscenáciu textov Egona Bondyho *Máša a Beta*. Rovnako ako pri románe Stalo sa prvého septembra, aj tu ide najmä o tému revolúcie z roku 1948 a otázku ŠTB v päťdesiatych, budovateľských rokoch.

V Žiline vznikli hneď dve takéto inscenácia. V Mestskom Divadle Žilina uviedol Dodo Gombár vlastnú hru z roku 2002 *Tretí vek* a v divadle Stanica-Zárečie inscenoval hru *Posledná historická úloha mladej generácia* Ján Šimko. Napriek tomu, že tu vznikli hneď dve inscenácie k výročiu prevratu, ani jedno zo žilinských divadiel nepristupuje k reflexii slovenskej minulosti systematicky. Obe hry môžeme považovať za reakciu na nežnú revolúciu. Avšak každá to robí iným spôsobom. Kým inscenácia, ktorú Šimko poskladal z rozhovorov s aktérmi nežnej revolúcie, patrí k žánru dokumentárneho divadla (nie dokudrámy, pretože najprv vznikol hotový text až dodatočne inscenácia), Gombárov *Tretí vek* má ambíciu nájsť vhodný kľúč k porevolučným vzťahom, teda k budúcnosti, a nie k minulosti.

Priamo na revolúciu poukazuje aj inscenácia *Nežná* v martinskom Komornom divadle. Hoci na repertoári tohto divadla je inscenácia o štúrovcoch (*Štúrovci*) aj o významných slovenských spisovateľkách (*A budeme si šepkať...*), nevenuje sa v nich politicko-spoločenskej reflexii. Ani tu sa teda nedá hovoriť o systematickej tradícii reflektovania spoločenských zmien. Hrou Michala Ditteho ukázala režisérka Iveta Ditte-Jurčová ako sa zmenil život niektorých spoločenských tried za posledných dvadsať rokov.

Bábkové divadlo na rázcestí v Banskej Bystrici siahlo rovno po zbierke krátkych drám *Sarkofágy a bankomaty,* ktorá vznikla priamo k výročiu revolúcie, aby reflektovala minulosť, súčasnosť a budúcnosť. Marián Pecko poskladal do jednej inscenácie viac než polovicu z celej zbierky. Vynechal iba texty Ľuba Burgra, Uršule Kovalyk, Pavla Weissa, Mariusa Kopcsaya a Zuzany Uličianskej. Urobil to pravdepodobne preto, že až na tú od Mariusa Kopcsaya sa všetky ostatné vynechané hry venujú zmenám v spoločnosti v obraze revolúcie skôr okrajovo, ak vôbec.

Svojou inscenáciou prispelo k výročiu revolúcie aj Divadlo Alexandra Duchnoviča v Prešove. Horákovu viacgeneračnú hru *Buridanov osol* tu režíroval poľský režisér Henryk Rozen. Dekomponovanými obrazmi putovania do vlastnej, teda aj celospoločenskej minulosti poukázal na to *„ako zvraty dejín priamo či nepriamo menia stav spoločnosti a*

jednotlivca“[2]

Okrem týchto divadiel sa relatívne systematicky venovalo odkrývaniu minulosti cez zrkadlo dneška (a naopak) aj Radošinské naivné divadlo. Na repertoári malo viacero inscenácií, ktoré mapujú človeka na pozadí spoločenských zmien. Sú to napríklad *Veľké ilúzie*, *Kino Pokrok, Hostinec Grand, Ako sme sa hľadali, Mám okno* či *Tata.* K výročiu revolúcie však Stano Štepka zatiaľ žiaden text nenapísal a v posledných hrách sa obracia skôr k aplikovaniu biblických tém na súčasnosť než k nedávnej minulosti.

Je evidentné, že hoci v celoslovenskom meradle je zástoj posudzovaných inscenácií relatívne výrazný, ide skôr o ojedinelé pokusy. Rovnako aj téma dvadsiateho výročia nežnej revolúcie sa v širšom dramaturgickom kontexte slovenských divadiel javí ako nedostatočne pokrytá. Okrem Divadla Aréna si v posledných rokoch žiadne slovenské divadlo nevybudovalo v tomto smere systematickú dramaturgiu.

Ojedinelé inscenácie textov o revolúcii, hoc aj kvalitné, sa preto logicky strácajú v bohatých repertoároch divadiel. Čo vo výsledku slabo motivuje ďalších dramatikov k odkrývaniu minulosti aj k jej porovnávaniu s prítomnosťou a to aj napriek tomu, že väčšina pôvodných textov vo „výročnej sezóne“ sa práve tejto tematike venovalo. Dá sa však povedať, že je to dlhodobá situácia, aj vďaka tomu, že už raz inscenovaná pôvodná hra sa svojej inscenácie iba málokedy dočká aj v inom divadle.

2 MALITI, Romana. Ako v kruhu alebo Smutnosmiešne dilemy našich otcov a synov. In IS.theatre.sk: monitoring divadiel na Slovensku [internet]. Bratislava : Divadelný ústav, [16.4.2010]. http://www.theatre.sk/sk/02/IS.theatre.2009/2009-11-06-buridanov-osol.htm.

3 Výročie a tvorcovia

3.1 Ján Šimko a Posledná historická úloha mladej generácie

Ján Šimko je vo svojich autorských projektoch, ako je prvá a zatiaľ jediná inscenácia z cyklu *Pamäť Bratislavy, Petržalské príbehy*, známy najmä dokumentárnymi tendenciami. Autorským projektom prispel aj k výročiu nežnej revolúcie. V hre *Posledná historická úloha mladej generácie* použil autentické rozhovory s účastníkmi revolučného diania. Nezvolil si však ľudí, ktorých bolo možné vidieť na tribúnach, ale študentov, ktorí sa spontánne zapojili podpornými aktivitami ako je napríklad výroba a vylepovanie plagátov.

Hra *Posledná historická úloha mladej generácie* sa na revolúciu pozerá pohľadom tých menej viditeľných. Revolúciu zbavuje akýchkoľvek mýtov a snaží sa k nej vyjadriť názor v širšom zmysle. Postavy dianie komentujú s dvadsaťročným odstupom a pozerajú sa najmä na to, čo robili v tom čase oni.

V intenciách performancie porušuje tradičné divadelné konvencie. Samotný text sa nedá vnímať bez uvedomenia si diváckej prítomnosti. Herci priamo oslovujú divákov a snažia sa vytvoriť atmosféru spoločného hľadania pravdy. Na začiatku hry Šimko definuje pravidlá, v ktorých bude divadelné predstavenie prebiehať. Začatím úvah na témy pamäte, divadla, undergroundu – tzv. podpultových umelcov, pasívneho spolupáchateľstva a dôležitosti hercov pre revolúciu si pripravuje atmosféru. Snaží sa manipulovať diváka do takej roviny myslenia, aby sa na predstavenie pozeral z ním požadovaného uhla pohľadu.

Čím sa hra posúva ďalej, je podobných úvah menej, no nemiznú. Hra sa stráni dlhšieho príbehu, aby divák nezačal iba pasívne prijímať. Každý príbeh je prerušený sporom hercov, ktorý má za úlohu definovať ďalší pojem pre diváka a zároveň o ňom vytvoriť polemiku. Nie je možné definovať, o čom hra presne je. Na malom priestore tu autor zámerne kopí veľké množstvo tém v snahe, aby sa aspoň k niektorým z nich divák mimovoľne vrátil neskôr. Ani týmto sa netají a priamo to v hre vyslovuje. Nie však pateticky, ale pragmaticky, možno až encyklopedicky: *„Tento zážitok trvá do konca predstavenia. Alebo aj po jeho konci. Možno naň budete spomínať. A po dlhšom čase si ho už vôbec nedokážete vybaviť.“*[3]

Aj tento výrok má zároveň prenesený význam. Šimko ho neskrýva a okamžite

3 ŠIMKO, J. *Posledná historická úloha mladej generácie.* 2010. 27 strán. Elektronický dokument získaný od autora. s. 26.

pomenúva. Vytvára analógiu medzi vnímaním divadelného predstavenia a revolúcie. Vysvetľuje divákom, že tak ako vnímajú toto predstavenie, rovnako vlastne vnímajú aj revolúciu. Tak ako totiž neboli priamymi účastníkmi prevratu, ani v divadle neovplyvňujú dianie na javisku.[4]

3.2 Dodo Gombár a Tretí vek

Už vo svojej prvej úspešnej hre *Hugo Karas*[5] z roku 1999 sa Dodo Gombár výrazne vybral moralizátorským smerom. Rovnako ako v *Treťom veku* sa zameral na viac-menej čiernobiele vykreslenie spoločenského problému, v tomto prípade drog, neviazaného sexu, násilia a z toho plynúceho absolútneho nihilizmu. Hlavná postava Hugo Karas, ktorý je zároveň rozprávačom príbehu, priamo komentuje svoje životné chyby a vystríha diváka pred ich napodobňovaním. V Treťom veku autor upúšťa od zjednodušovania a svoje moralistické tendencie prehlbuje. Namiesto konkrétnych problémov si definoval abstraktnejší pojem – egoizmus. Spolu so spomínaným sa zbavil aj spirituálneho rozmeru.

Text *Tretí vek* Dodo Gombár prvýkrát uviedol ako scénické čítanie počas svojho pôsobenia v Zlíne 5. novembra 2006 na festivale Náraz. Hra teda nevznikla kvôli dvadsiatemu výročiu novembrovej revolúcie, ale o čosi skôr. Spomedzi tu posudzovaných hier sa aj najmenej dotýka revolučného procesu. Venuje sa skôr generačným otázkam dvoch generácií, ktoré delí skúsenosť s normalizačným socializmom. Autor sa v hre snaží pomenovať javy týkajúce sa tých, ktorí prežili svoj produktívny vek počas normalizácie a tých, ktorí začali aktívne prispievať k spoločenskému životu až po revolúcii. Prvá skupina mala v novembri osemdesiatdeväť takmer päťdesiat rokov, tá druhá pätnásť. Autor sa takto vysporadúva aj so svojimi životnými pocitmi (narodil sa v roku 1973).

Zjednodušene povedané hra začína problematickou situáciou, v ktorej každý niekoho využíva a končí šťastným rozuzlením. Postavy sa zbavili sebectva a hľadia skôr na všeobecné dobro. Na konci hry je čitateľ konfrontovaný so svetom, ktorý autor považuje za ideálny. Podľa slov postavy herca Dolinu to je tretí vek.

Samotné postavy tu nie sú všeobecnými symbolmi, tak ako to je napríklad v Ditteho hre *Nežná*, ale vytvárajú tradične chápané vzťahy, ktoré sa počas hry vyvíjajú. Ani po ich rozdelení na generácie sa nedajú presne kategorizovať. Definujú ich najmä vzťahy. Práve

4 Pozn. Maximálne môže svojím úplným nezáujmom spôsobiť, že sa hra vôbec nebude inscenovať. Pretože nebude pre koho hrať.

5 Hra sa dostala medzi finalistov súťaže o Cenu Alfréda Radoka 1999. Inscenovali ju v Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene a v Divadle Petra Bezruče v Ostrave

narúšaním ustálených väzieb medzi postavami dochádza ku konfliktom, no tie nie sú vyhrotené a k ich riešeniu vlastne nedochádza. Na konci iba v dejovej nadväznosti autor ponúka idealizovanú nesebeckú alternatívu sveta, v ktorej konflikty označuje ako minulosť.

Tém revolučných zmien sa dotýka najmä pri konfrontácii oboch generácii. Egonova matka synovi akoby vyčítala, že si nedokáže vážiť možnosti, ktoré mu jej generácia *„vystála v rade“*. Spolu so svojím manželom reprezentujú v tomto smere najmä dôsledky nemožnosti cestovať. Herec Dolina pri Egonových otázkach o prevrate priamo pomenúva problémy, s ktorými sa po revolúcii stretli divadelníci. Arnošt o revolúcii nehovorí, no je akýmsi mementom neviditeľného umelca minulej éry.

Takto pripravené témy minulého režimu však autor nestavia do svetla nových súvislostí. Napríklad problém cestovania, ktorý viackrát vyčíta Egonovi jeho matka sa priam núka ako podklad na komentár ku globalizácii. Možno iba Dolinovo hľadanie tém pre umelcov možno sledovať v Egonovej až zúfalej snahe dostať nápad na film. Arnošt, ktorý stelesňuje pre bývalý režim nevhodného, a aj preto neúspešného, homosexuálneho umelca, však tiež nedostáva svoje zrkadlo, alebo aspoň odraz vlastnej témy v súčasnom svete.

3.3 Michal Ditte a Nežná

Hry mladého autora Michala Ditteho vynikajú premyslenou prácou so slovom. Inšpiráciu v literatúre, najmä v poézii, ktorú priznáva pri viacerých jeho hrách[6] možno vidieť práve v dôraze, ktorý dáva na významy slov. Tie sa uňho menia spolu s meniacim sa uhlom nazerania čitateľa. Nevnucuje mu ho však priamo, ale postupne sa ho snaží „dostať na svoju stranu“. Často pracuje aj so symbolistickými postupmi, čo možno vycítiť už v názve jeho prvotiny pre dospelého diváka z roku 2003 *Dve slová Belisy súmračnej... Príbeh Evy Luny.* Rovnaký dôraz na významy viet a symbolické prvky sú aj v *Nežnej*. Ženích a Nevesta, postavy, ktoré nepodliehajú času, zdôrazňujú v rozhovoroch s ostatnými postavami, značne vystupňovanú, metaforickú rovinu. Samé sú tiež iba premysleným symbolom revolučného trenia dvoch svetov.

Väčšinu svojich hier písal Michal Ditte pre Divadlo Pôtoň, kde spolu s režisérkou Ivetou Ditte Jurčovou vytvorili stabilný divadelný tandem dramaturga a režiséra. *Nežnú* ale pripravoval dramatik priamo pre SKD Martin a hoci aj tamojšiu inscenáciu tejto hry

6 Napríklad Dve slová Belisy súmračnej... Príbeh Evy Luny, Restart: Frankenstein, Venuša v sieti

pripravila jeho dvorná režisérka, dá sa už v texte vybadať výrazný odklon od autorovho tradičného postupu budovania drámy. Namiesto sérií obrazov a „obrázkov“, z akých vyskladal napríklad hry *Dve slová Belisy súmračnej... Príbeh Evy Luny, Venušu v sieti* či *Terra Granus,* sa stretávame iba s dvoma zásadnými obrazmi. V poslednej spomínanej hre sa ale, najmä po tematickej stránke, dá nájsť istá prípravu na *Nežnú*. Autor v texte *Terra Granus* namiesto inšpirácie literárnym dielom siaha do rôznych období slovenskej minulosti. Svoj pohľad na vyvlastňovanie Maďarov po druhej svetovej vojne, Čechov pred ňou a Slovákov počas budovania socialistického štátu vykresľuje na konkrétnych osudoch ľudí z Pohronia.

Napriek tomu, že sa hra volá *Nežná*, nevenuje sa v nej autor iba samotnej revolúcii a ani sa nesnaží vstúpiť do diskusie o vhodnosti pomenovať revolúciu z novembra 1989 práve týmto eufemizmom. Jeho hlavným cieľom je porovnávanie rôznych sociálno-spoločenských tried v časoch revolúcie a dnes. Nastolená otázka znie, čo komu revolúcia vzala a dala. Pokúsil sa dokonca zhodnotiť aj jej dosahy na presvedčeného prednovembrového komunistu Imricha či pragmatického revolučného kolaboranta ŠTB Miloša. Do protikladu k nim stavia bežného apolitického človeka, aktívnych umelcov revolúcie i tých kvôli normalizácii radšej pasívnych a nakoniec aj človeka, ktorý proti totalite vedie individuálny vnútorný boj.

Hra nemá klasickú dejovú výstavbu. Skladá sa z dvoch častí, ktoré od seba oddeľuje dvadsaťročné porevolučné obdobie. Celý dramatický tvar je teda postavený na porovnaní posunu charakterov postáv. Obe časti spája bližšie nepomenovaná dvojica Ženích a Nevesta. Ich charaktery neprechádzajú vývojom a svojou statickosťou vytvárajú istú filozofickú nadstavbu deja. Pre samotný dej majú dve zásadné úlohy. Najprv svojou svadbou, spojením dvoch názorových rovín, a ohlásením, že čakajú dieťa vlastne oznámia počiatok novej doby. Spojili tým dve ideovo opozičné rodiny. V druhej časti čakajú na svoju dvadsaťročnú dcéru – výsledok tohto zväzku, symbol rozvíjajúcej sa demokracie. Tá však neprichádza a my sa teda nedozvedáme, aká je nová generácia. Toto čakanie môžeme chápať aj ako alúziu Čakania na Godota, no na rozdiel od Beckettovej hry, tu nás nezaujíma, kto Godot je alebo prečo naňho čakáme, ale najmä to, aký je. Spojovníkom je medzi hrami je otázka či vôbec Godot niekedy príde. Napriek tomu novú generáciu, ktorá je úplne oslobodená od reálneho socializmu, aktivista Kamil vyzýva k napĺňaniu novembrových ideálov.

Totalitu a hlavne normalizáciu ako takú zosobňuje v Ditteho hre práve spomínaná postava presvedčeného komunistu. Imrich – pán v obleku, aktívny člen komunistickej strany a príslušník ŠTB vytvoril vo svojej štvorčlennej rodine malú napodobeninu totality. On je hlavou tohto miništátu a vyžaduje od ostatných bezhraničnú poslušnosť. V ich životoch sa odzrkadľujú najznámejšie absurdity socialistického režimu. Či už je to láska k sovietskej hudbe, siahodlhý príhovor pred obedom, skladanie sľubu komunistickým ideálom alebo vyžadovanie dôstojného až uniformného správania.

V opozícii k tejto vzornej socialistickej rodine je dvojica zlomeného otca a revoltujúceho syna. Obaja sú spisovatelia, no režim im bráni tvoriť. Otec radšej „drží hubu“, pretože už raz vypočúvaný a perzekuovaný bol, synov román sa zasa nikdy nemá dočkať vydania. Ochranca verejnej mienky, komunista Imrich, si ho prečíta, no aj tak nepochopí, až dvadsať rokov po.

Revolúciu Michal Ditte nepovažuje za ukončenú a cez postavu aktívneho účastníka jej novembrových začiatkov vyzýva anonymnú novú generáciu k jej pokračovaniu. Tú zastupuje dcéra Ženícha a Nevesty, ktorá sa narodila počas revolučného diania, je teda úplne oslobodená od totalitnej minulosti. Zároveň je symbolicky považovaná za nádej na demokraciu. Na konci hry však na svoje vlastné dvadsiate narodeniny meška a až do konca hry nepríde, čakajú na ňu iba rodičia a spisovateľ – aktivista a spúšťač revolučných procesov, ktorý jej musí odovzdať pravdu.

4 Výročie a jeho témy

Sľúbili sme si lásku
Sľúbili vravieť pravdu len
Sľúbili sme si vydržať
Sľúbili sme si nový deň

Ivan Hoffman

Počas revolučných udalostí z konca roka 1989 si aktéri určili priority a ciele, ktoré dnes označujeme za ideály revolúcie. Obrazne ich vtedy pomenoval Ivan Hoffman v texte piesne *Sľúbili sme si lásku*. V skratke išlo najmä o informovanosť, spravodlivosť, otvorenosť, priestor na sebarealizáciu a rozvoj, zodpovednosť a dôstojnosť.

4.1 Egoizmus - dedičstvo či nový neduh?

Sľúbili sme si lásku

Nejaká forma egoizmu sa prejavuje vo všetkých tu spomínaných hrách. Či už v hre *Dr. Gustáv Husák*, ktorý je nespokojný s tým, že v šesťdesiatom ôsmom je iba mužom číslo dva, alebo aj v hre *Máša a Beta*, kde postavy namiesto toho, aby budovali socialistickú spoločnosť ju už od jej začiatkov v rámci vlastného profitu búrajú. Trochu iný typ je prítomný v hre *Komunizmus*. Otec a nakoniec aj syn v nej namiesto toho, aby otvorene bojovali proti režimu, nakoniec volia zvláštnu formu nesebeckého egoizmu, keď, kvôli pokoju pre svojich blízkych, volia spoluprácu s režimom.

Egoizmus je pre *Tretí vek* nosnou témou. Vyplýva to zo základného odkazu autora, ktorý označuje súčasnú generáciu a celkovo súčasný vek za egoistický, pričom ten ďalší začne práve potlačením egoizmu. Nutnosť vybudovania spoločnosti nanovo tlmočí nielen postava Dolinu: *„Príde celkom nová generácia, ktorá začne úplne od začiatku, ktorá sa vráti k podstate, ktorá si bude uvedomovať iné hodnoty… ako seba.“*, ale aj Egonov Otec: *„Treba novú generáciu. Úplne novú.“* a dokonca aj samotný Egon: *„Ja by som chcel, aby mali moje deti všetko svoje… (*pozn.: Aby sa nepodobali na rodičov*)“*[7].

Prezývku Egon zvolil autor pre svojho hlavného hrdinu práve v snahe upozorniť na to,

7 GOMBÁR, J. *Tretí vek*. strany 54, 45 a 46.

akým spôsobom má čitateľ túto postavu vnímať. Egon využíva vo svoj prospech svojich lbízkych a kamarátov a nehanbí sa ani dolovať príbeh pre film zo vyhoreného alkoholika. Podobným spôsobom vybral dramatik meno aj pre herca Dolinu (na dne spoločnosti, no s hlbokými myšlienkami).

V *Treťom veku* sa egoizmus nakoniec podarí prekonať. Pozitívny záver hry sa snaží akoby ukázať obrázok z ďalšej vývojovej etapy ľudstva aplikovaný na súčasné pomery. Postavy v nej zámerne strácajú svoje realistické ukotvenie v dnešku a vykazujú najmä pokoj. Potlačili svoje vnútorné túžby, prestali sa zaoberať sebou samými a začali byť spokojné s tým, čo práve majú.

V *Nežnej* síce zaznejú výstražné slová voči aktuálnym pomerom, no autor ich priamo v texte nerieši. Problémy pomenúva, slúži mu pri tom rovnaký slovník aký používali revoluční aktivisti, ale neodvažuje sa tvrdiť, že je možné ich všetky odstrániť. Bude to pravdepodobne aj z toho dôvodu, že sa na problematiku zmeny pozerá spoločensko-politickým pohľadom a nie cez optiku medziľudských vzťahov, ako to robí Gombár.

Pre *Nežnú* je príznačné vnímanie politiky ako nástroja moci. sebecká postava Imrichovho karieristického syna – Miloš (predobraz má v agentovi provokatérovi, ktorý údajne zohral počas nežnej revolúcie úlohu mŕtveho študenta), považuje prevrat za dobrý iba v tom prípade, ak z neho má osobný zisk. Rovnako hodnotí aj konanie ostatných postáv. Svoju idealistickú sestru označí za hlupaňu, pretože nevyužila príležitosť, ktorú jej ešte v bývalom režime protekčne vybavil vplyvný otec. V druhej polovici hry patrí k porazeným. Keďže revolúciu, ktorú vlastne ani nechcel spôsobil a následne sa vďaka svojej oportunistickej povahe dostáva do politiky, stáva sa neprijateľným tak pre minulý ako aj pre súčasný svet.

Keďže egoizmus nie je primárne ukotvený v postavách, ale v systéme, treba zmeniť všeobecný systém – celospoločenské postoje. Začiatok tohto obrodného procesu vidí Ditte pred dvadsiatimi rokmi. V jeho naplnenie však zatiaľ iba dúfa.

Pre Šimka nie je egoizmus témou, asi najviac sa približuje k jeho reflexii, keď sa postavy snažia prisvojiť si predrevolučné odbojové zásluhy:

„Jano: Niekto to hovoril. Niekto tam večer niečo také povedal. Že Praha.

Vlado: To nebolo vtedy. Normálne sme sa bavili, bol to obyčajný piatok, večer.“

Ďalej to však vôbec nerozvíja. Možno to však považovať za výsmech z porevolučných

disidentov, ktorí sa po revolúcii sami označili za predrevolučný odboj.

Egoistická mladá generácia je aj hre *Červená princezná.* Podobne ako Egon v *Treťom veku,* aj Oleg v tejto hre opíja pamätníka minulého režimu, aby z neho vydoloval čo najlepší príbeh pre svoj film. Obaja majú spoločné aj to, že o ďalší osud tohto človeka sa veľmi nezaujímajú. Oleg však na rozdiel od Egona, pohŕda svojou obeťou. Galina Brežnevová je pre Olega zlom minulosti, Herec Dolina pre Egona iba zdrojom materiálu.

4.2 Pravda ako téma pre umelcov

Sľúbili vravieť pravdu len

Veľká časť umeleckého sveta bola počas takmer dvadsiatich normalizačných a konsolidačných rokov zameraná hlavne na boj proti aktuálnemu spoločenskému stavu. Tvorivé sily mnohých umelcov smerovali práve na snahu poukázať na nefunkčnosť socialistického režimu. Počas dvadsiatich rokov sa takto vytvoril akýsi podvedomý pud maskovať do umenia kritický názor na skôr utajované spoločenské fenomény. Akonáhle však všetko, čo umelci kritizovali po novembri '89, zdanlivo vymizlo, zmenil sa aj ich postoj k takýmto témam.

Zdá sa, že strata tém postihla najmä divadlo a drámu. Divadlo je, narozdiel od literatúry, či iných umení, divadelné. Odohráva sa tu a teraz, je úzko prepojené s divákmi a reakcia publika je okamžitá. Mnoho literátov mohlo istým spôsobom pokračovať v línii komentovania spoločenského zriadenia, či už socialistického alebo kapitalistického prípadne, i keď nie v takej veľkej miere ako sa očakávalo,[8] publikovať „šuflíkové“ texty práve preto, že neboli nútení priamo reflektovať dopyt.

Najvplyvnejší slovenskí režiséri a dramaturgovia (Peter Mikulík, Vladimír Strnisko, Martin Porubjak...) patria práve k normalizačnej generácii. Veľkú časť ich dvadsaťročnej práce po roku 1968 tvorí poukazovanie na chyby spoločenského zriadenia. Je teda celkom samozrejmé, že bezprostredne po nie celkom očakávanej revolúcii akoby nemali o čom hrať. Kým sa im opäť podarilo nájsť a vypracovať si témy pre nové spoločenské zriadenie, trvalo to istý čas, a preto sa medzi divadelníkmi začali objavovať názory o strate tém po roku 1989. Tendencie komentovať takto dramatickú a sčasti aj divadelnú tvorbu pretrvávajú aj dvadsať rokov po nežnej revolúcii.

Dodo Gombár sa svojou hrou Tretí vek tiež prikláňa k tomuto názorovému prúdu. Na

8 Pozri HOCHEL, I. a kol. s. 90.

problémy tvorcov nájsť si témy po revolúcii poukazuje jeho postava herca Dolinu: *„Videl som, ako nemajú dovtedy plodní a skvelí autori, moji rovesníci, zrazu o čom písať, ako nemajú režiséri inotaje, ktoré by vpašúvali do svojich inscenácií. Ako sa náhle stávajú z géniov… priemerní…“* a *„je možné, že som si zvykol svoje sny len snívať. Zrazu som ich mal žiť. A na to som bol už starý.“* [9]

Náznaky tohto motívu nájdeme aj v texte *Nežná*. Porevolučne vyprázdnených umelcov zastupuje postava spisovateľa Kamila, ktorý však narozdiel od generačne staršieho herca Dolinu z Gombárovej hry bol počas revolúcie jej aktívnym mladým účastníkom. Otázka znie, prečo vidí Michal Ditte rovnaký problém aj u mladšej generácie. Podľa názoru herca Dolinu mali predsa problémy s témami iba tí „géniovia“ predrevolučnej éry, ktorí si na totalitu akoby príliš zvykli.

Autor v Kamilovi vytvoril postavu revolucionára - aktivistu, teda človeka, ktorý celý svoj potenciál naraz vložil v prospech zmeny zriadenia. Postavu, ktorá by v iných okolnostiach možno ani nezačala umelecky tvoriť. Po revolúcii totiž už nepíše a ak hovorí priamo o svojej tvorbe, tak iba o „ostrom článku na jedného poslanca“, ktorý však nikto nečítal. *„Nik ma nechcel obesiť, nik so mnou nepolemizoval, nik so mnou akoby ani nesúhlasil. Akoby si to nikto ani len nevšimol. Akoby to ani nebolo. Akoby som ani nič nepovedal. Bolo to akoby som nemal hlas.“*[10] Kľúčové pre tento typ postavy umelca teda nie je tvoriť, ale vytvárať polemiku, diskusiu. Proste vyprovokovať nejakú reakciu, čo sa mu však nedarí. Ditte vinu nehádže na stratu tém, ale na stratu záujmu. Nie že by neexistovali politické problémy, ale nie je o nich komu hovoriť, pretože sa o ne nik nezaujíma. Situáciu vhodne pomenúva apolitická Žofia slovami: *„V podstate mi to bolo asi aj jedno, že čo sa deje... veď sú to aj tak len také malichernosti v tých novinách, nie?“*[11]

Ďalším typom postavy umelca v hre *Nežná* je Kamilov otec Anton. On spolu s Arnoštom z hry *Tretí vek* nevidí v revolúcii umelecký problém. Anton bol počas revolúcie perzekuovaný za disidentskú činnosť, a preto ďalej radšej netvoril. Potlačil v sebe potrebu umelecky reflektovať spoločenské zriadenie, a preto nerozumie, prečo umelci po revolúcii prestávajú tvoriť.

Autocenzúru do dôsledkov na sebe vykonala Imrichova dcéra Zoja. Totalitnému režimu znemožnila akýmkoľvek spôsobom zneužívať jej umelecké schopnosti. Po

9 GOMBÁR, J. *Tretí vek*. s. 5.
10 DITTE, M. *Nežná.* s. 29.
11 DITTE, M. *Nežná.* s. 29.

revolúcii teda logicky trpí. Agresívny čin voči sebe, ktorý mohol byť v minulom režime považovaný za odbojný, sa v nových súvislostiach zdá byť zbytočným. Zoja stratila nielen možnosť, ale aj schopnosť umelecky tvoriť. Odišla do silnej vnútornej emigrácie tak skoro, že sa vlastne ani nemá kam vrátiť. Odmietla umeleckú tvorbu ešte predtým, než ju skúsila. V jej postave možno nájsť talenty umlčané bývalým režimom ešte pred ich vznikom.

Gombárov Arnošt však ide ešte ďalej. Za svoju jedinú motiváciu považuje lásku, čím divákovi signalizuje, že sa v umení (a ani v živote) politike vôbec nevenuje. Jeho problém umeleckej tvorby vôbec nie je v nedostatku tém, ale v nedostatku lásky, čím posúva problém umenia do úplne inej roviny.

Šimko vytvára postoj k tejto téme nepriamo. Poukazuje na tvorcov, ktorí sa pred a počas revolúcie neorientovali na politiku. Revolúcia nie je historickou úlohou pre nich osobne. Historickou je iba z hľadiska dejinnosti. Oni ani počas nej neprestali pracovať na svojej vlastnej tvorbe, ktorú iba dočasne prispôsobili náladám novembra 1989. V tendencii, ktorú začali už pred revolúciou teda mohli bez problémov pokračovať. Témy, ktorým sa venovali totiž neboli integrálne prepojené s aktuálnou spoločenskou situáciou.

Hra *Posledná historická úloha mladej generácie* ale ponúka aj inú rovinu pohľadu na túto tému. Práve tým, že sa autor snaží vyprovokovať divákov k tomu, aby o inscenácii[12] premýšľali, poukazuje na prevládajúci nezáujem o politickú realitu. Ľudia nemajú záujem o zamýšľanie sa nad dianím. Je na to mnoho dôvodov, no tými sa nezaoberá ani jedna z hier, Šimko sa však ako jediný snaží tento stav nejako ovplyvniť. A to podprahovým návrhom divákom: Myslite.

Gombár, Šimko a Ditte sa viac-menej zhodli na tom, že spoločensko-kritickí idealisti, ktorí zažili prevrat a priamo či nepriamo sa ho zúčastnili, svoje hlavné témy stratili, a to narozdiel od tých, ktorí sa buď politike nikdy nevenovali alebo sa radšej pragmaticky vzdali tvorby. Teda tí, ktorí neboli žiadnym spôsobom politicky angažovaní.

Druhou rovinou problému je strata záujmu verejnosti o hľadanie pravdy. Verejnosť podľa autorov nestratila záujem o kultúru, ale o informácie. Pričom Gombár vidí vinu najmä v tom, že snahu informácie podávať stratila najprv kultúra. Ostatní dvaja autori majú názor skôr opačný.

12 Slovo inscenácia používam zámerne, pretože tento text sa nedá vnímať bez predstavy jeho javiskového stvárnenia.

4.3 Nutnosť revolúciu dokončiť

Sľúbili sme si vydržať

Z pohľadu marxistickej filozofie je revolúcia dokončená, keď sa dosiahne komunizmus. Lenže tomu podľa Karla Marxa predchádza socializmus.[13] Podľa neho sme teda v novembri 1989 zažili nie revolúciu, ale kontrarevolúciu. Je teda otázne, k čomu vývin smeruje. Tým, že sa skúmaní dramatici rozhodli načať aj tému pokračovania a napĺňania ideálov nežnej revolúcie, dostali sa na pôdu filozofie, ku ktorej každý z nich pristupuje z inej strany a s inými závermi.

V „treťom veku“, ktorý podľa Gombára príde po tom dnešnom, bude potlačený egoizmus. Zjednodušene povedané, každý bude spokojný práve vtedy, keď budú spokojní všetci ostatní. Príklad tohto stavu ponúkajú obrazy zo záveru hry. V rozhovoroch Otca s Matkou na vlakovej stanici, Tamary s Dušanom v kaviarni aj Magdy s Egonom na lavičke v parku možno vidieť stopy idealizovaného happyendu, ktorý sa zakladá práve na spomínanom prekonaní egoizmu. Gombár si však nevytyčuje cestu, hru koncipuje na dvoch protikladných zobrazeniach sveta – predtým a potom. Prekonanie egoizmu je rovnako cieľom ako aj spôsobom. Jediný návod znie: hľadieť na dobro ostatných, čo sa opäť dá rovnako dobre povedať aj slovami: prekonať egoizmus. Výstražnými prstami sú v tejto hre rodičia.

Tí Egonovi, hoci ich manželstvo vôbec nie je harmonické, sa snažia tlmiť synovo sebectvo. Tamarin otec Dolina, ktorý je tiež egoistom a nesnaží sa to zmeniť, zasa stále hovorí o nesebeckom treťom veku, ktorý zákonite musí prísť. Postavy predchádzajúcej generácie vedia, že nový vek musí prísť, ale sami sa ho akoby nesnažia dosiahnuť. Napriek tomu však k nemu v závere dospejú.

Zaujímavé je to, že tento Gombárov pohľad sa neprie s komunistickou filozofiu. Tá totiž počíta s tým, že ľudia dospejú do štádia, kedy si budú brať iba to, čo budú potrebovať. Nebudú mať žiadne nadštandardné nároky. Úplne teda poprú svoj egoizmus. Treba však podotknúť, že filozofia potlačenia vlastného ega pre všeobecné dobro je spoločná pre viacero filozofických a náboženských prúdov, nielen pre komunistické teórie.

O čosi menej vizionárska je hra *Nežná* Michala Ditteho. Nedáva odpovede na otázky, aký bude nový svet, ale hľadá spôsob, ako ho urobiť lepším. Postava aktivistu Kamila

13 Pozri MARX, K., ENGELS, F. Manifest komunistickej strany. In *Čítanka marxistickej filozofie*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1975. zväzok I.

tlmočí požiadavky na nový svet, ktoré sú oproti tým Gombárovým menej abstraktné a dotýkajú sa oveľa viac konkrétnej súčasnosti. Ilustruje to aj fakt, že namiesto toho, aby Ditte vytvoril vlastný text, ktorý by nabádal k zmene, použil manifest, ktorý pri svojom vzniku spísalo hnutie VPN. Oveľa priamejšie sa teda odvoláva na revolúciu z osemdesiateho deviateho a zároveň poukazuje na jej nedokončenosť. Výsledkom by mala byť občianska demokracia, pre ktorú je prirodzené, že sa vyvíja a rastie tak ako dcéra Ženícha a Nevesty.[14]

Ján Šimko tiež nepovažuje revolúciu za dokončenú. Revolúcia bude uňho trvať dovtedy, *„kým neskysne“*[15], teda kým ju budú mať ľudia v čerstvej pamäti. Narozdiel od oboch ostatných autorov nevyzýva divákov priamo k pokračovaniu revolúcie, respektíve k snahe o lepší svet. Bez hodnotenia revolučných udalostí sa zameriava na to, že na cudzie myšlienky človek vždy zabudne. Aj keď bol ich pasívnym spolupáchateľom. Podprahovo tak divákom odkazuje, aby na revolúciu nezabúdali, lebo hoc boli ideály aktivistov *„trápne“*, predsa nejaké boli.

4.4 Čo s porevolučnou generáciou?

Sľúbili sme si nový deň

Gombár a Ditte sa na porevolučnú generáciu pozerajú rozdielne. V *Treťom veku* sa ňou stávajú tí, čo boli v novembri '89 tesne postpubertálnymi[16] deťmi. Teda tí, ktorí si socializmus síce pamätali, no ešte proti nebrojili a nemohli si naňho ani navyknúť. Ditte však za takú považuje až generáciu, ktorá so socializmom nemá absolútne nič spoločné, a preto musí patriť k takzvaným deťom revolúcie. Pre ne je príznačné to, že dospievajú práve v čase jej dvadsiateho výročia, čiže teraz.

V *Treťom veku* je porevolučná generácia definovaná celkom presne. Vychádza to z toho, že použil generáciu, ktorá bola už v čase publikovania hry (2006) dospelá a už aj ekonomicky činný. Reprezentujú ju štyri postavy: Egon, Tamara, Dušan a Tereza. Všetky štyri sú egoistické. Egon využíva vlastnú priateľku, kamaráta lekára a nakoniec aj herca Dolinu, ku ktorému mu ostatní dvaja pomohli dostať sa.

Porevolučnú generáciu Gombár skôr definuje, než pre ňu hľadá reálne východiská. Jediné, – zbavenie sa egoizmu – ktoré autor ponúka, pôsobí skôr ako naivné želanie, než

14 Pozri kapitolu 4.4 Čo s porevolučnou generáciou?
15 ŠIMKO, J. *Posledná historická úloha mladej generácie.* s. 27.
16 Porov GOMBÁR, J. *Tretí vek*. s. 5.

snaha reálne niečo hľadať. Zovšeobecnením sa však autor dostáva k zaujímavému tvrdeniu. Nová generácia nie je závislá od revolúcie, ale revolúcia je závislá od novej generácie. Keď sa začnú ľudia správať nesebecky, až vtedy nastane pravá revolúcia. I keď v tomto kontexte či má ľudstvo k tzv. tretiemu veku dospieť revolúciu, alebo evolúciou. Autor sa prikláňa skôr k druhej alternatíve.

Michal Ditte naopak nevie, aká je nová generácia, zatiaľ ju nepozná. Vie však, čo jej treba povedať. Celú druhu polovicu hry vybudoval na tom, že postavy čakajú na Dcéru. Tá má reprezentovať nový demokratický svet, no až do konca hry neprichádza. Nevieme, či nepríde vôbec, pretože Kamil – aktivista na ňu ostáva čakať naďalej, aj po skončení hry. Nie preto, aby ju spoznal, ale aby jej odovzdal ideály revolúcie. Dôležité tu je to, že Michal Ditte stotožňuje novú generáciu s demokraciou. Nie preto, aby ju spoznal, ale aby jej odovzdal ideály revolúcie. Dôležité tu je to, že Michal Ditte stotožňuje novú generáciu s demokraciou. Nie v zmysle, že by ju ona spôsobila, ale preto, že majú spoločné črty. Nikto nevie aká bude, zatiaľ sa výrazne neozvala, ešte stále sa vyvíja, ako každá nová generácia je nádejou...

*„**Nevesta:** Už keď sa nám narodila, čakalo sa od nej príliš veľa.*

Ženích: *Že začne hneď rozprávať.*

Nevesta: *Chodiť.*

Ženích: *Čítať, písať.*

Nevesta: *Kresliť v perspektíve.*

Ženích: *Že bude riešiť lineárne rovnice bez pomocného papiera.*

Nevesta: *Všetci boli plní očakávaní. Neviem prečo to tak bolo, veď bola ako každé iné dieťa.*

Ženích: *Neviem odkiaľ to všetci nabrali, že práve ona by mala byť takáto.“*[17]

Demokratizácia je preňho proces, ktorý v osemdesiatom deviatom roku doslova prišiel na svet a logicky sa teda musí vyvíjať. A presne tak ako rástla nová generácia, vyvíjala sa aj demokracia. A tak ako dcéra, ani demokracia nemohla hneď chodiť a riešiť lineárne rovnice bez pomocného papiera. Teraz, keď je dcéra dospelá, mala by byť dospelá aj demokracia. Podľa autora však nie je, a preto musí Kamil ideály revolúcie, ktoré vytvoril,

17DITTE, M. *Nežná.* s. 30.

odovzdať ďalšej generácii. Iba tá má totiž silu zmeniť súčasný stav.

Ján Šimko sa porevolučnej generácii nevenuje. Preňho je dôležitá generácia, ktorá sa aktívne podieľala na revolučných procesoch. V útržkoch rozhovorov sú to skôr apolitické vyjadrenia jednotlivcov, než pokus o generačný pohľad. Šimko v hre *Posledná historická úloha mladej generácie* túto generáciu nezovšeobecňuje. Nesnaží sa vytvoriť generačný prototyp. Ani k nej nevyjadruje postoj, preňho totiž nie je objektom ale subjektom revolúcie. Názory vyjadruje cez ňu a čitateľ sa o nej dozvedá iba málo.

Opäť úplne inak sa k mladej generácii stavia Karol Horák vo svojej hre *Buridanov osol.* Má pre ňu zovšeobecňujúcu postavu vnuka Reného, ktorý spáchal malý zločin a chce sa preto ukryť. Nová generácia je v tejto hre pohodlná, bez úcty ku koreňom, no narozdiel od medzigenerácie podnikateľov jej chýba drzosť a dravosť. Autor sa vôbec nezamýšľa nad jej budúcnosťou. Dôležitejšia je preňho minulosť a jej dopady na súčasnosť, ktorých prirodzeným výsledkom je celá vyobrazená rodina a teda aj René.

Je vcelku pochopiteľné, že dramatici nezdieľajú spoločný názor na mladú generáciu. Dajú sa síce nájsť spoločné črty, hlavne tendencia k egoizmu, či nezáujem o ťažkú prácu, no líšia sa hlavne rozhodnutím, kto je vlastne nová generácia a prístupom k jej budúcnosti. Viacerí však veria skôr v nádej než bezvýchodiskovosť situácie.

4.5 ŠTB a politika strachu

Za nás boli bití, za naše mlčanie

Odkazy na politiku strachu totalitného režimu sú prakticky vo všetkých spomínaných hrách. V niektorých túto tému stelesňuje ŠTB, v iných je pohľad na strach ako vládnu zbraň o čosi širší.

Ditte vytvoril v *Nežnej* čosi ako alegóriu totalitného režimu, ktorého stredom je postava otca rodiny a príslušníka ŠTB, Imricha. On je všemocným vládcom. V každej nekonvenčnosti vidí zárodok odporu. Ak vo vlastnej rodine nepomáha priame napomenutie „devianta“, využíva ako sprostredkovateľa manželku Žofiu. Tá totiž cíti, že otca sa treba báť. Dcéra Zoja odišla v rámci rodiny do vnútornej emigrácie. Sama sebe odoprela hru na klavír, pretože ju k nej nútil otec. Syn Miloš voči otcovi rebeluje. Má vnútornú potrebu zmeny, avšak nezabúda, aby z nej mal nejaký zisk.

Profesor - inteligent Anton má takisto ako Žofia strach z Imricha. Jeho strach je však

vedomý, reprezentuje zlomeného intelektuála, ktorý sa bojí opakovaných problémov. Jediný, kto je voči Imrichovej politike strachu imúnny, je Kamil. Mladý spisovateľ – aktivista, ktorý v hre zastupuje otvorený odpor.

Tak ako sa podľa Ditteho stratila po revolúcia všemocnosť strachu, odsunul aj Imricha do ústrania. Dokonca ho karikuje, čím poukazuje na úplný zánik jeho spôsobu moci. V druhej polovici hry sa autor prestáva spoliehať na javiskovú akciu, postavy nehrajú, ale komentujú spoločenskú situáciu. K téme strachu sa vracajú v spomienkach na minulosť. Anton aj Imrichova bývalá manželka Žofia už v slobodnej spoločnosti vyjadrujú pocity, ktoré mali v predchádzajúcom režime. Zaujímavé je, že u oboch autor poukazuje na nemožnosť definitívne sa zbaviť strachu. Anton neprestáva mať obavy, že sa pôvodný režim môže vrátiť. Je samozrejme rád, že došlo k prevratu. U Žofie to nie je také jednoduché. Vymanenie sa z psychického útlaku je pre ňu príliš veľká zmena. Prispôsobenie sa novému stavu jej trvá dlhšie.

Politika strachu je v *Nežnej* dedičstvom socialistickej totality, ktoré najviac ovplyvňuje súčasnosť. Život obyčajných ľudí ovplyvňuje ešte viac než už rozoberaný nezáujem o pravdu. Z toho možno jasne odčítať Ditteho negatívny a odmietavý postoj k politike strachu. Tá sa kryštalizuje aj v definitívnom odmietnutí akejkoľvek spolupráce s ŠTB. Obom jej spolupracovníkom predurčuje beznádejnú budúcnosť.

V hre sú dve postavy, ktoré nepodliehajú strachu ani pred prevratom ani po ňom. Prvou je Kamil, u ktorého je práve odmietanie strachu dôležité na to, aby vytrval vo svojich postojoch. Autor ho označil za aktivistu, čo znamená, že je aktívny. Presne oproti nemu stojí Jano, bližšie neurčený príbuzný. V jeho dvoch prakticky takmer totožných výstupoch autor vykresľuje človeka, ktorý stojí mimo akýkoľvek režim. Tento bača – tvor prírody – nežije s ľuďmi, pretože *„ľudia sú pľuhaví“*.[18] Hlása autor návrat k prírode? Určite nie bez výhrad. Jano síce nemá strach, no jeho jednoduchosť je v kontraste aj ku Kamilovi, ktorý je rovnako „autorom protežovanou postavou“. Janova cesta je teda skôr jednou z možností, ako sa strachu zbaviť.

Dodo Gombár sa k politike strachu vyjadruje iba okrajovo. Strach zo súčasnosti a budúcnosti je však preňho kľúčový. Nepovažuje ho síce primárne za pozostatok totalitného strachu, no priznáva istú nadväznosť. Obavy herca Dolinu, ktoré zažil po prevrate pramenia zo skutočnosti, že počas normalizácie existovala autocenzúra, ktorú si umelci

18 DITTE, M. *Nežná*. Strany 18 a 32.

často aj s istou dávkou strachu prispôsobovali svojim potrebám. Dá sa teda povedať, že Dolina nadobudol obavy zo súčasnosti práve preto, že sa nemá čoho báť.

Strach majú postavy v hre *Tretí vek* zo vzťahov. Každá postava sa bojí niečoho, čo je vo svojej podstate veľmi intímne. Tieto obavy však vychádzajú z obavy o vlastnú, nie cudziu existenciu. Egon sa bojí o seba, keď si nedokáže udržať trvalý vzťah, lekár Dušan má strach z vlastnej staroby a stereotypu, do ktorého upadá on sám. Rovnako aj ostatné postavy hry podliehajú egoistickému strachu, ktorý aj vychádza z nich samotných. Nemá vonkajší spúšťač. Vôbec teda s politikou strachu nesúvisí.

V *Poslednej historickej úlohe mladej generácie* vychádza najsilnejší komentár k politike strachu v rozhovore o sadizme. Logickou úvahou, ktorá vyvrcholila tvrdením, že agent Zifčák (tzv. mŕtvy študent) sa na demonštrácii zmlátil sám, Ján Šimko vysvetľuje nie praktiky tajnej polície, ale spôsob ochrany voči nim: *„Ak to dokážeme, ak sa v tom všetci spojíme a budeme sa všetci mlátiť sami, polícia nebude mať čo robiť a o chvíľu zanikne!“*[19]

Strach, ktorý bol azda najsilnejšou zbraňou bývalého režimu sa dá prekonať popretím jeho existencie. Ak sa totiž budú ľudia biť sami, neostane pre tajnú políciu žiaden prostriedok, ktorým by strach dokázala vyvolať.

Teóriu autosadizmu rozvíjajú Šimkove postavy s dôsledkami do obdobia po revolúcii, pričom poukazujú najmä na Mečiarovu vládu z rokov 1994 – 1998. Tvrdením, že radikáli sami vybuchovali v autách, strieľali na seba zo vzdialenosti štyristo metrov a unášali sa v kufroch áut poukazuje na dôsledky politiky strachu. A síce na formu politiky mafie, kedy sme sa my – obyčajní ľudia *„starali sami o seba“*.[20] Postava Jana (nie je autorovým alter-egom) takto polemizuje sama so sebou. V revolučných časoch velebí novonájdený spôsob odboja proti represívnej tajnej polícii, no následne poukazuje na kauzy novej tajnej polície, ktorá podľa autora využíva na zakrývanie svojich činov práve nezáujem ľudí o veci verejné. Politika strachu sa zmenila na politiku systematického nezáujmu.

Strach ako kľúčová hybná sila je prítomný najmä v tu neposudzovaných hrách. *Komunizmus* Viliama Klimáčka rozoberá tému nútených spolupracovníkov tajnej polície. Ponúka tým spoločnosti iný pohľad na relevantnosť zväzkov ŠTB. On, hlavná postava hry, nepristúpil na udavačstvo kvôli vlastným výhodám, ale nesebecky. Najprv kvôli predĺženiu života umierajúceho otca a neskôr už z lásky k vlastnej žene. Dôležité je, že k podobnému

19 ŠIMKO, J. *Posledná historická úloha mladej generácie.* s. 13.
20 ŠIMKO, J. *Posledná historická úloha mladej generácie.* s. 13.

rozhodnutiu pristúpi nesebecky aj syn, ktorý najprv otcom pohŕdal. Aj on chce, aby bola jeho žena šťastná. Spolupráca s ŠTB v Klimáčkovej hre teda dostáva narozdiel od Ditteho *Nežnej* hlbšie rozmery.

Úplne iná je v tomto dramatizácia Bondyho textov. Hra *Máša a Beta* hovorí o politike strachu najmä v druhej polovici, v ktorej vykresľuje strach ako najsilnejšiu zbraň, ktorá je neporaziteľná. ŠTB sa priamo nespomína. Všetky postavy pomaly viac a viac podliehajú akémusi strachu pred niečím, čo sa nedá vidieť, aby sa nakoniec pomiatli. Jediná možná obrana je neprovokovať.

Každá hra sa k strachu postavila inak, no v každej je nejakým spôsobom prítomný. Stále však chýba komplexnejší pohľad na strach ako nástroj moci. Totalitná mašinéria strachu totiž nepracovala iba na úrovni represií, ale snažila sa vytvárať aj strach z imperialistickej hrozby. To sa jej síce darilo skôr v päťdesiatych rokoch, než počas normalizácie, avšak každopádne to patrí do celého systému, ktorý totalitná moc vytvorila.

4.6 Historické osobnosti

Ešte pred výročím nežnej revolúcie vzniklo niekoľko hier, v ktorých sa autori vyrovnávali s dôsledkami minulosti cez jej veľké osobnosti. Či už tie, ktoré ju symbolizovali, alebo tie, ktoré sa stali jej obeťami. Nás zaujímajú iba tie, ktoré okrem dramatizácie životopisu človeka ponúkajú aj spoločensko-politické hodnotenie doby a jej presahov na revolúciu a súčasnosť.

Hra *Dr. Gustáv Husák* je hlavne pohľadom Gustáva Husáka na československé dejiny od začatia SNP až po revolúciu v roku 1989. Celé toto obdobie rozpráva z vlastnej perspektívy hlavná postava, podľa ktorej je hra aj nazvaná. Viliam Klimáček si položil otázku, nakoľko je bývalý prezident ČSSR zodpovedný za miestny politický vývoj. Text rozdelil do dvoch častí. V tej prvej, o Husákovom pôsobení v politike až po rok 1968, autor vykresľuje politika ako aktívneho, cieľavedomého, ctižiadostivého, presvedčeného a hlavne hrdého komunistu, ktorého vieru v marxistické ideály nezlomilo ani väznenie v päťdesiatych rokoch. V tej druhej, ktorú už prezident rozpráva z retrospektívy, sa Husák snaží obhájiť a ospravedlniť svoje prezidentské obdobie.

Hlavnou výhodou autora bola všestrannosť historického pôsobenia zvolenej osobnosti. Klimáček chronologicky prešiel všetkými dôležitými udalosťami našej minulosti. Bývalý prezident bol totiž zároveň aj organizátorom SNP, predsedom Zboru povereníkov v

povojnovom Slovensku, jednou z vedúcich osobností Víťazného februára, politickým väzňom v päťdesiatych rokoch, mužom jari 1968 a následne predsedom Ústredného výboru KSČ počas normalizácie. Hra končí Husákovým viac-menej dobrovoľným odchodom z politickej scény, pri ktorom ako inteligentný človek chápe, že ľudia na jeho politické pôsobenie nebudú spomínať v dobrom.

Červená princezná, ktorú Peter Pavlac poskladal tiež prevažne z autentických materiálov o Brežnevovej dcére, je postavená na princípe interview. Odvoláva sa tak priamo na základný zdrojový materiál, ktorým bol dokument o Galine Brežnevovej z roku 1992, ktorý natočila britská BBC.

Zostarnutú Galinu Brežnevovú tak Pavlac stavia do konfrontácie s mladým človekom. Dokumentarista Oleg je Galininým bohémstvom zhnusený, no aj tak o nej natáča film a pragmaticky do nej nalieva jednu fľašu šampanského za druhou. Tieto protiklady vytvárajú treciu plochu, na ktorej sa kde-tu objavuje hodnotenie a porovnávanie minulosti s prítomnosťou. V hre vystupuje aj postava Galininej vnučky. Tá sa tiež nedokáže zaradiť do spoločnosti. Napriek tomu, že priame spojenie medzi ňou a jej starou mamou nikdy nebolo a Galina dokonca popiera jej existenciu, nedokázala sa mladá Gaľa Filipovna od svojej minulosti odpútať. Hľadá odpovede na svoje otázky a pohŕda Galinou ešte viac než Oleg. Ako jediná postava však nie je egoistická. Napriek známemu osudu tejto ženy (skončila v psychiatrickej liečebni) pôsobí v dráme, narozdiel od ostatných dvoch postáv, relatívne triezvo.

Dramatizácia textov Egona Bondyho od Viktora Kollára a Martina Gazdíka výrazne odkazuje na autora poviedok, ktorý patril k dôležitým osobnostiam Víťazného februára. Po sklamaní z reálneho výsledku sa časom stal až významným človekom undergroundu sedemdesiatych rokov. Na jeho kontroverznosti a absurdnosti prvých dní socialistického režimu vybudovali text, ktorý priniesol ďalšiu tému. A síce postavu presvedčeného intelektuála marxistu, ktorý veľmi skoro odhalil, čo sa vlastne v štáte deje. Za čo bol dôsledne perzekuovaný a následne sa stal významným odporcom režimu. Podobný sa síce spočiatku javí aj typ Gustáva Husáka, no ten sa časom vlastným ideálom spreneveruje.

Autori nastolili tému rozdielov medzi reálnym socializmom a marxistickým komunizmom. Nehľadajú ospravedlnenia pre zverstvá socialistickej totality, dokonca ich v druhej časti aj trefne popisujú, no poukazujú na to, že už od počiatku nesmeroval Víťazný február k naplneniu marxistických ideálov.

Historické osobnosti ako kľúč k minulosti je veľmi obľúbený spôsob vyjadrovania postojov k minulosti. Ponúka totiž overiteľný prierez istým časovým obdobím, pričom stále ponúka značný priestor na vlastnú sebarealizáciu. Dramatici si vyberajú buď komplexnú postavu, ktorá ovplyvňovala spoločenské dianie dlhodobo (Dr. Gustáv Husák, Egon Bondy), prípadne kratšie no stala sa akýmsi symbolom vybranej doby (Tiso, M. R. Štefánik) alebo stála v úzadí, zväčša sú to blízki ľudia významných štátnikov/štátničiek (M.H.L., Červená princezná...).

Záver

Treba si všimnúť, že po dvadsiatich rokoch sa autori v textoch, ktoré hodnotia dobu v zrkadle revolúcie vracajú spravidla k veľmi podobným témam, ak nie k tým istým. V *Treťom veku* demonštruje v rovine vzťahov Dodo Gombár egoizmus, čiže nezodpovednosť a nespravodlivosť. Dôležitou témou pre Michala Ditteho v *Nežnej* je informovanosť a záujem o informácie a Ján Šimko v inotajoch predostiera témy pravdy, zodpovednosti, ale aj dôstojnosti. Vidieť v tom konštatovanie a sklamanie, že ideály revolúcie neboli naplnené, že verejnosť sa nezaujíma, či vôbec splnené boli, a že sa o ich naplnenie ani sama nesnaží.

Okrem týchto troch základných tém sa v hrách vyskytuje aj boj o tvár novej generácie. Je to akýsi logický dôsledok predchádzajúceho. Ak totiž neboli súčasná a predchádzajúce generácie schopné zmeniť usporiadanie sveta, vidia mladí dramatici nádej práve v tej úplne novej. Tí zrelší (Karol Horák) sa na ňu radšej nespoliehajú.

Ďalšou veľkou témou každej totality je politika strachu. Pre mladých dramatikov je to dôležité odmietnutie represívnej zložky moci a jej dosahy na psychiku súčasného človeka. Starší dramatik Viliam Klimáček hľadá dôsledky ovplyvňovania ľudí strachom a snaží sa poukázať na nedostatočné interpretovanie zoznamov tajnej polície.

Nie témou, ale formou je obracanie sa na historické osobnosti. Tie pomáhajú nielen v nachádzaní národnej identity, ale pre dramatikov predstavujú aj širokú škálu možností práce s históriou. Dá sa totiž pri nich poukázať na rôzne témy, aj tu spomínané, a pri tom si môžu udržať dokumentárnu rovinu, sú teda uveriteľné.

II Praktická časť

Úvod

Prečo slávia českí divadelníci viac?

V prvom rade si musíme priznať, že v českom divadelnom svete zaznelo výročie nežnej revolúcie o čosi viac, než u nás. Naraz však treba pripomenúť, že českí divadelníci mali narozdiel od nás oveľa pevnejšie základy, na ktorých stavali. Na Slovensku sa pomaly začínali formovať takzvané ostrovčeky slobody. V Čechách mali už desať rokov predtým celkom stabilne vybudovaný disent a dokonca aj jeho vedúcu osobnosť – Václava Havla. A ten bol významným dramatikom, ktorý mnohými svojimi hrami a inými textami priamo poukazoval na problémy a chyby režimu.

Keď sa teda dramatici a divadelníci spoza Moravy pozerajú do minulosti, nemusia stavať spoločensko-politickú drámu takpovediac na zelenej lúke. A my nemôžeme nič iné ako im priznať, že túto výhodu využili obzvlášť dobre. Sám Václav Havel spolupracoval na viacerých inscenáciách a niektoré divadlá dokonca siahli priamo po jeho textoch.

Medzi najpozoruhodnejšie počiny určite patrí koláž všetkých doteraz napísaných Havlových textov v Divadle Husa na Provázku s názvom *Cirkus Havel: aneb my všichni jsme Láďa.*[21] Brnenské divadlo si pod umeleckým vedením Vladimíra Morávka vybudovalo viacerými dlhodobými projektmi[22] silný repertoár, ktorý akcentuje práve hľadanie duše českého človeka. Súčasťou cieleného výročného projektu *„Svoboda! Svoboda?“*, bola aj slovenská inscenácia Divadla Stanica Žilina-Zárečie *Posledná historická úloha mladej generácie,* uviedli *Mein Gott aneb Žijeme v Gottlandu?,* v ktorej rozvili tému fenoménu Karel Gott, ktorý s úspechom prežil nielen socialistickú normalizáciu, ale aj kapitalistický prevrat.

V oveľa menšom divadle a s neporovnateľne menším počtom divákov pripravilo zaujímavý projekt aj zoskupenie Divadlo Feste. Interaktívne divadlo *Osmdesátdevět: trenažer jedné revoluce*[23] je taktiež súčasťou rozsiahlejšej dramaturgickej línie „*Identita“*. Následne v nej autor a režisér Jiří Honzírek pokračoval opäť projektom, ktorý možno považovať za príspevok k výročiu nežnej revolúcie. Inscenácia *Havel píše Husákovi aneb Bývalí lidé* už síce nevznikla pod hlavičkou Divadla Feste, ale v Národním divadle v Brne.

21 Súčasťou práce je recenzia na túto inscenáciu.
22 Najvýraznejšie v repertoári vyniká dramaturgický projekt Perverze v Čechách, ktorého súčasťou je okrem inscenácií *Lásky jedné plavovlásky* a *České moře* aj spomínaná koláž.
23 Súčasťou práce je recenzia na túto inscenáciu.

V ostravskom Divadle Petra Bezruče síce nemajú dramaturgický plán vybudovaný takýmto spôsobom, no ambicióznou dramatizáciou aplikovali román Georga Orwella *1984*[24] na pomery normalizačnej totality.

Unikátny projekt *Šance 1989 aneb window of opportunity* je príspevkom pražského divadla Archa do projektu *„Svoboda! Svoboda?“* Scenár inscenácie napísala spolu s Janou Svobodovou aj slovenská dramatička Anna Grusková. V Prahe už skôr vznikla v Národnom divadle dokonca opera *Zítra se bude*, v ktorej autori pôsobivo rekonštruujú politický proces s Miladou Horákovou z päťdesiatych rokov.

Ďalším a určite nie posledným projektom českého divadelníctva je inscenácia čerstvých absolventov KALD na DAMU. *Osobní anamnéza* zoskupenia Opona o.p.s. Je polodokumentárnym ponorom do detstva a súčasnosti protagonistov, ktorí počas revolučného diania patrili k takzvaný deťom revolúcie.

Tento zoznam určite nemá ambície byť kompletným, no už takýto zlomok celkom dobre ilustruje, že český divadelný svet sa revolúcii venuje nielen viac, ale určite aj oveľa systematickejšie.

24Súčasťou práce sú rozhovory s účinkujúcimi a režisérom inscenácie.

1 Jiří Honzírek: Osmdesátdevět

Svoju profesionálnu kariéru začal Jiří Honzírek v Slováckom divadle v Uhorskom Hradišti, kde sa uviedol svetovou premiérou hry Léto v Laponsku. Neskôr pracoval na viacerých úspešných projektoch nielen v tomto divadle (Médeia...), ale napríklad aj v Divadle Feste.

Divadlo Feste v podstate ani nie je divadlo. Funguje totiž ad hoc a *„nemá ambici vytvářet stabilní herecký ansámbl ani se usazovat v divadelní budově.“* Ochrannú ruku nad existenciou tohto nesúboru drží občianske združenie REPT. Divadlo spája aj osoba režiséra Jiřího Honzírka a dramaturgický plán na najbližších pár rokov s názvom Identita.

„Identitu chápeme jako vědomou komunikaci mezi minulostí, přítomností a budoucností.“ Cieľom je rozprúdiť spoločenskú diskusiu o otázkach identity okrem iného aj v kontexte európskom, svetovom, či českom. V rámci tohto projektu už premiérovali inscenácie *Náš Islám*, *Popis obrazu*, *Osmdesátdevět* a najnovšie (4.5.) aj *Marie Restituta aneb Nemocnice na kraji Říše.*

Tak ako Divadlo Feste v podstate ani nie je divadlom (nemá vlastnú budovu ani herecký súbor), tak ani inscenácia nie je inscenáciou. Osmdesátdevét je trenažér. Doslova a dopísmena. Dopredu pripravené prejavy a spísané rozhovory si diváci (ak sa im v tomto prípade dá takto hovoriť) vyskúšajú na vlastnej koži. Každý, kto príde sa môže stať Václavom Havlom, Petrom Pithartom, Sašom Vondrom, Šimonom Pánkom, Ladislavom Adamcom či Václavom Klausom. Ako sľubujú odozvy z predstavení, nikto sa tomu nevyhne. Jedine ak si zabudne okuliare.

Prvýkrát bola táto inscenácia uvedená v Prahe 15.11.2008, čiže dva dni pred devätnástym výročím začiatku revolučných udalostí, o ktorých hovorí. Osmdesátdevět však nemá za úlohu vytvoriť dokonalú ukážku ako to vyzeralo, ale pokúša sa pomocou techník performancie rozprúdiť diskusiu o tom, čo s tým. Ako sa k tomu postaviť. Táto inscenácia patrí k doteraz štyrom ďalším z dramaturgického plánu s názvom Identita v Divadle Feste.

1.1 Nikdy nevíš, kdo vedle tebe sedí[25]

Naľavo Petr Pithart, napravo príležitostná komunistka, oproti Čarnogurský. Kto je však

25MOŠKO, M. Nikdy nevíš, kdo vedle tebe sedí. In *Festivalový zpravodaj*. Číslo 4. Olomouc : Divadelní flora, 15.5. 2009. s. 6.

v strede? Ťažko povedať. Som Matej Moško, mám 21 rokov a v novembri 89 som sa učil chodiť. Asi to bola chyba. Ak by som sa učil „ako chodiť v tom“, dostal by som sa určite niekam, kde by som si určite nemusel robiť starosti s tým, či mám čas na svadobnú cestu.

Osmdesátdevět. Minimálne toľkokrát som si počas predstavenia položil otázku, komu môžem veriť a či naozaj jediná dôležitá otázka na rokovaniach revolucionárov bola: „Ako to nazvať, správa alebo komuniké?“

Štrngať kľúčami, so zdvihnutými rukami oslavovať revolúciu a tancovať, hoc aj na stole. To bola úloha diváka – obyčajného človeka. Čomu sa ale v tom čase naozaj venovali „rozhodující síly “revoluce? Skladali novú vládu, predsa. A tú starú zvrhávali. Vraj.

No koniec koncov, žiadna revolúcia vlastne ani nebola. Príležitosná komunistka po mojej pravici sa v správnom momente mení na príležitostnú členku Občianskeho fóra. Stranu pre istotu zmenila ešte včera. „Někdo si to předse bude muset odpykat“ A prečo by to mala byť práve ona? Veď jej ide iba o tú vlastnú hifi vežu, o vlastný byt. Verím jej každé slovo a podvedome si odťahujem stoličku. Mrazí ma.

Tma. Klauni vládnu revolúcii, klauni rozkážu aj svetlu. A prinajmenšom bláznom je každý z nás. Najprv sa dozvedám pointu a potom mi ju vysvetlia. To, že po prevrate sa mnohí iba prezliekli do priateľnejších kabátov, vieme všetci. Tušíme však, čo to znamená? Každému nám prišlo zle, keď spomínaná „komunistka“ opisuje ako úžasne sa vo všetkom vyzná Havel. Myslím, že v tom momente nám všetkým bolo jasné, koľko udrelo. A síce že neudrelo vôbec.

Ak sa neudiala revolúcia, o čo teda šlo? Inscenátori vedia odpoveď a ukazujú nám ju hneď na začiatku. Pri vstupe nás víta klaun, diskusiu vtipne moderuje klaun, hercov usmerňuje klaun. „Byla to šaškárna.“

Občas žiaľ bolo iba šaškárnou aj samotné predstavenie. Najmä počas trenažérovych pasáží. Nepočúvali sme totiž obsah slov, ale to, kto ich akým spôsobom povie a kto sa kedy pomýli. Nesmiali sme sa teda z prázdnych rečí plných hláv, ale sami zo seba. A možno presne o to šlo.

Ak sa má človek vžiť do situácie, nestačí mu dať do rúk text, ktorý má prečítať. Musí si navodiť pocit. Nám režisér Jiří Honzírek pocit vnútil. Vedeli sme, že to čo robíme je smiešne aj napriek vážnej tvári klauna nad nami.

Všetci za jedným stolom, každý so svojimi replikami, no kto je vlastne kto? Ktoré

repliky patria komunistovi a ktoré revolucionárovi. Prakticky je to úplne jedno. V porevolučnej vláde sedia aj jedni aj druhí. I

né je to s obyčajným človekom. Tí čo boli šikovní v KSČ, prestúpili do Občianskeho fóra už včera. Pre tých, čo boli sociálne donútení vynechať tréning a ísť na schôdzu, už bude zajtra dávno neskoro. „Někdo si to předse bude muset odpykat."

Som Matej Moško, mám 21 rokov a v novembri roku 1989 som sa učil chodiť. Som rád, že som vtedy nemusel myslieť. Neznamená to však nič. Aj dnes sa musím báť, či sa raz budem môcť pozrieť do očí svojim deťom. Ani dnes ešte nemá každý chrbticu (páteř). Prečo? Inscenátori vravia jasne: „Vy máte výhodu. Historia magistra... Vždyť každý to zná."

2 Vladimír Morávek: Cirkus Havel aneb My všichni jsme Láďa

Vladimír Morávek sa narodil v roku 1965 v Moravském Krumlove a na Morave získal aj základ pre svoje divadelné pôsobenie. Po vyštudovaní činohernej réžie na JAMU v Brne pracoval v rokoch 1989-1995 v brnenskom divadle Husa na Provázku. Tam zaujal napríklad invenčným predstavením *1980 čili jak Lukáš V. a Sagvan T. vařili dort*. Pre Klicperovo divadlo v Hradci Králové, v ktorom sa už v roku 1997 stal umeleckým šéfom činohry, režíroval napríklad Shakespearovho *Hamleta* a *Kráľa Leara*. Pred piatimi rokmi sa vrátil späť do divadla Husa na Provázku, aby sa to znova stalo *„předním českým a předním evropským divadlem.“*

Za svoju prácu bol už mnohokrát nominovaný na rôzne prestížne divadelné a filmové ocenenia. Okrem divadla sa totiž venuje aj filmu. Známy je napríklad scenármi a zároveň réžijami filmov *Nuda v Brně* a *Hrubeš a Mareš jsou kamarádi do dešte*.

V novembri 2008 pripravil koláž Havlových textov s názvom Cirkus Havel, ktorú v spolupráci s dramaturgom Petrom Oslzlým uviedol vo svojom domovskom divadle Husa na Provázku.

Dramatické dielo Václava Havla bolo rozobrané, vytriedené, prepracované a znova zlepené. Do jedinečnej koláže zobrazujúcej nie svet vykonštruovaný, ale ten ozajstný.

Cirkus Havel je už druhým dielom dramaturgického projektu Husy na Provázku *Perverze v Čechách*. Prvou bola inscenácia *Lásky jedné plavovlásky*, ktorú rovnako režíroval Morávek. Kým však v prvej sa venoval euforickým šesťdesiatym rokom, tá druhá má tému o dosť zložitejšiu.

Inscenátori sa v brnenskej Huse na Provázku pustili do odkrývania duše Čecha v odbobí normalizácie. Nechcú však ostať iba v minulosti. Svojou inscenáciou majú ambíciu pozrieť sa aj na ten najsúčasnejší svet. Konkrétne na svet český. Na svet Čechov.

Okrem cirkusového je v inscenácii prítomné aj niečo z hudobnej produkcie českej normalizácie. Na scéne sa objavia postavy ako Karel Gott či Hana Zagorová a spievať nebude môcť Marta Kubišová.

2.1 Sme *Láďa* naozaj *všichni*?[26]

„Takže to nebylo nadarmo!“ Prvá polovica predstavenia skončila a vo mne stále doznievajú hlásky posledného slova tejto vety. Určite nie iba vo mne. Väčšina divákov vychádza zo sály spokojná. Veď spievala Zagorová aj Gott... A čo viac, spoločne sme si poplakali pri spomienkach na koniec normalizačného papučového alibizmu: *„Musí to jít, že jo?“*

Čo však s tou druhou polovicou? Divadlo predsa nemôžeme hrať iba do polovice. Revolúciou sa nič neskončilo, práve naopak. Keď si jedna z postáv povzdychne nad absurditou ako hrom, už sa žiaľ nehovorí o období pred pádom režimu.

Vladimír Morávek vedel čo robí. Nemal ambíciu vytvoriť dokument o normalizácii a jej páde. Dal si cieľ oveľa vznešenejší a neporovnateľne ťažší. Možno až nemožný. Chcel, aby sa divák pri jeho predstavení zamyslel a začal rozumne uvažovať. Havlove repliky, z ktorých poskladal takmer celú inscenáciu vložil do nových, často až protichodných situácií voči autorovým predpisom a zabsurdnil absurdného Havla. Prvá časť jeho úmyslu sa mu určite podarila. V sále neostal hádam nik, kto by sa nezamyslel. Problém je však s uvažovaním. Diváci sa síce už tradične rozdelili na niekoľko táborov.

Jedna skupina bola očarená scénickými nápadmi a krásne použitými inscenačnými postupmi. Dve viac-menej zrkadlové pôdiá, medzi ktorými je pár stolov. Hrá sa prakticky všade. V závere prvej časti dokonca aj na visutej hrazde. Rovnako zaujímavá je aj nápad hrať cez prestávku. Tesne pred začatím druhej časti zaspievala a na gitare zahrala Andrea Buršová. A dokonca aj po prestávke prišli ďalšie a ďalšie nápady. Na scénu sa totiž pri replikách z Havlovho Odchádzania podarilo v krhlách priniesť dokonca aj predpísaný dážď a búrku.

Iní diváci čakali vždy iba na to, kedy herci prestanú replikami prerušovať hudbu. Mimochodom, to prerušovanie bolo naozaj skvostne naplánované. Klobúk dole pred režisérom Morávkom aj dramaturgom Oslzlým. Lenže ako vravím, niektorých práve toto na predstavení najviac iritovalo. Ako si predsa niekto môže dovoliť prerušiť takú krásnu pesničku. A je naozaj jedno či sa práve spievali Zvonky štěstí alebo Bratríček. Žiaľ.

Divadelne poučenejších zaujalo herectvo. Ľudia na javisku, aj *„jevištní dělníci“,* hrali bezchybne. Každá intonácia a každý pohyb bol nielen dokonale naplánovaný, ale aj

26MOŠKO, M. Sme Láďa naozaj všichni? In *Festivalový zpravodaj.* Číslo 2. Olomouc : Divadelní flora, 13.5. 2009. s. 5.

výborne prevedený. A to všetko nie bez humoru. Na všetkých hercoch bolo naozaj vidieť, že vedia, o čom hrajú a aj to, čo tým chcú povedať.

A posledná skupina? Tí pochopili. A nielen to, že revolúcia požiera svoje deti. Ale hlavne, že: *„Demokracie zavládla, zpívá nám Gott i Walda, zbaštíme sóju bez sádla u strejdy McDonalda.“*

Čiže sa pýtam znova, čo s tou druhou polovicou? No nie predstavenia. Čo s tou druhou polovicou divákov. Každého toho človeka, ktorý na toto predstavenie príde, usmeje sa nad príjemnými vtipmi, pokochá sa scénografiou a nápadmi, zabaví sa síce hlasnou, ale predsa len strhujúcou hudbou. No nakoniec sa predsa len zahrúži do spomienok na to, aké bolo mlieko lacné, keď sa takto krásne spievalo. A až sa po prestávke vráti do hľadiska, neostane mu nič iné, iba krútiť hlavou. Nie však nad stratou ideálov a pamäťe. Iba nad divadlom. A to som ešte nespomenul tých, ktorí nevedia ani len čo je to normalizácia.

3 Jan Mikulášek: 1984

3.1 „Nakolik mu dovolíme, aby byl velký?“[27]

O tom, ako sa ubrániť pred veľkým bratom. Pohľad protagonistu Jana Vlasa a herečky vo vedľajšej úlohe Terezy Vilišovej.

Čítali ste Orwellov román?

JV: Já jsem to četl kdysi dávno, teď jsem si jenom dohledával konkrétní věci, které jsme skoušeli.

TV: Ano, několikrát.

Inscenácia je značne komplikovaná. Prišiel režisér už s hotovou koncepciou, alebo ste ju dotvárali počas skúšok?

JV: Jednoznačne bych řek, že tohle je hlavně Honzova práce. Protože on z celého románu v podstatě „vymáchnul“ to, co tam bylo nejdůležitejší.

Jan Mikulášek používa štylizáciu pomerne často (Evžen Oněgin, Hedda Gablerová...). Ako sa Vám pracovalo konkrétne v tejto jej forme?

JV: Myslím, že každý režisér používa určité prostředky. Přes tuto stylizaci je inscenace poněkud zábavnejší a více působí na diváka, než kdyby se hrálo úplně realisticky. V opačném případe by bylo představení úplně neúnosná věc a mohlo by působit hloupě.

TV: Mně se ta koncepce líbí moc, protože hrajeme s jistým odstupem. Inscenace nabízí širší pohled na svět kolem. Poukazuje nejen na mezinárodní, ale také na českou společnost.

Postava Winstona môže svojím spôsobom vyvolávať u ľudí súcit. Stáva sa vám, že by vás ľudia niekedy ľutovali? Aké sú vôbec reakcie ľudí na túto inscenáciu?

JV: Podle mě nejde o to, aby lidé Winstona litovali. Je to spíš člověk, kterého semelou okolnosti. Je typickým vzorem člověka, kterých je hodně v Číne nebo Rusku. Určitě si myslím, že je strašně důležitý dělat takovýhle typ divadla. Hlavně teď, když někteří politici, mluvím konkrétně o panu Rathovi, který úplně nestydatě porušují zákony. Orwell ukazuje právě na to, co by se mohlo stát, kdybychom si manýri takových lidí neuhlídali.

TV: Jako diváci se na tomhle představení už vystřídali všichni od patnácti letých puberťáků až po padesátileté lidi. Báli jsme se, co na představení budou říkat mladí. Jestli to pro ně nebude dlouhé, náročné nebo nejednoznačné. Nakonec na něj máme moc pěkné reakce.

27LEJKOVÁ, L. – MOŠKO, M. Nakolik mu dovolíme, aby byl velký? In *Festivalový spravodaj*. Číslo 6. Olomouc : Divadelní flora, 17.5.2009. s. 5.

Počas predstavenia padla otázka, kedy sa žilo lepšie, pred rokom 89, alebo po ňom. Ako je to s vami?

TV: Já jsem ročník osmdesátjedna, takže stejně jak praví v ukázkách jedna slečna, byla jsem ještě dítě. Určitě ale vnímám to, že svoboda nebyla vždycky samozřejmá. V dnešní době máme neskutečné možnosti výběru, názoru.

Je aj teraz, v dnešnej dobe, všadeprítomný veľký brat?

TV: Je všude, ale záleží na nás, nakolik mu dovolíme, aby byl velký.

3.2 „Ironie nám přijde rafinovanější“[28]

S režisérom Janom Mikuláškom na témy štylizácia, pastelové farby, veľký tlstý chlap a žena.

Ako ste sa dostali k inscenovaniu Orwellovho románu 1984, a prečo ste sa rozhodli vytvoriť svoju vlastnú dramatizáciu?

S tím nápadem přišla naše bývalá dramaturgyně. Já jsem tehdy román neznal. Četl jsem jenom jeho britskou dramatizaci, která se mi nelíbila a z níž jsem na román vyvodil svůj názor. Na nějakou dobu jsem tedy nápad pustil k ledu, dokud se mi do rukou nedostala Orwellova kniha. Zjistil jsem, že dramatizace ukazovala jenom pohled toho britského autora a že je možnost, jak se na věci podívat jinak.

Už ste celkom známy vyjadrovaním sa cez štylizáciu. Prečo ste sa tak rozhodol aj pri tejto inscenácii a prečo takýmto spôsobom?

Je to můj vyjadřovací jazyk, i když ne u všech inscenací. Nemám rád divadlo, které jenom nějakým způsobem ilustruje realitu. Myslím si, že stylizace svým jednoduchým rámcem odkazuje na zásadnější věci, než na černobílé nazíraní. Je to jazyk, se kterým pracuji v Divadle Petra Bezruče. Herci už na mě slyší a nemusíme ztrácet čas se základními otázkami, jak se dívat na divadlo. Můžeme o důležitých věcech přemýšlet hlouběji.

Orwellov román je pochmúrny až mrazivý, prečo ste vo svojej inscenácii použili upokojujúce pastelové farby?

Tato otázka je spíš na scénografa Marka Cpina. V zásadě ale nemáme rádi inscenace, kde autoři trhají svoje vnitřnosti a ukazují svou nezměrnou bolest. Ironie nám přijde

28 LEJKOVÁ, L. – MOŠKO, M. Ironie nám přijde rafinovanější? In *Festivalový spravodaj.* Číslo 6. Olomouc : Divadelní flora, 17.5.2009. s. 3.

rafinovanější. V těch nejdepresivnějších scénách jsme chtěli zachovat jakousi divadelní lehkost. Odkazujeme na to nejenom ve scénografii, která spíš poukazuje na normalizační dobu u nás, i postavou moderátora, kterého hraje Tomáš Dast- lík. Ten odlehčuje i ty nejbrutálnější komunistické skladby, které máme zažity v jiném kontextu.

Aký ste mali dôvod na obsadenie Kateřiny Krejčí, teda ženy, do roly O‘Briena?

Říkal jsem si, jak na divadle ukázat zvláštní perverzní povahu toho člověka. Napadlo mě, že kdyby to hrála křehká, inteligentní žena, jakou Kateřina je, mohlo by v kontrastu s postavou vzniknout zvláštní napětí. Náš O‘Brien je nepojmenovatelný hermafrodit, ze kterého jde větší strach než z nějakého tlustého brutálního chlapa.

V inscenácii sa pýtate ľudí, kedy sa im žilo lepšie. Kedy sa lepšie žilo vám? Pred revolúciou, alebo teraz po nej?

Jednoznačně teď. Jsem z rodiny, která byla poměrně tvrdě perzekuována. Můj dědeček byl básník, který byl od šedesátého osmého zakázaný. Měl napíchnutý telefon a jistým hravým způsobem se s tou situací vyrovnával. Ale cítili jsme to každý den.

Zoznam použitej literatúry

1. ABRAHÁMOVÁ, D. Zázraky na počkanie sa nedejú. In *Dráma 2002-2003*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004. ISBN 80-88987-49-0.
2. BÚTORA, M. *Odklínanie*. Bratislava : Kalligram spol. s.r.o., 2004. ISBN 80-7149-701-0.
3. BÚTORA, M. Pozvanie k otvorenej knihe. In *Kdo řekl A, musí říct i B*. Bratislava : Neinvestičný fond mosty, 2008. ISBN 978-80-969970-9-1.
4. GRUSKOVÁ, A. a kol. *Posledná sezóna : Sprievodca po divadelnej sezóne 1998/99*. Bratislava : Divadelný ústav, 1999. ISBN 80-88987-10-5.
5. HOCHEL, I. a kol. *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2008. ISBN 978-80-89222-34-6.
6. KRAPFL, J. *Revolúcia s ľudskou tvárou : Politika, kultúra a spoločenstvo v Československu po 17. novembri 1989*. Bratislava : Kalligram spol. s.r.o., 2009. ISBN 978-80-8101-253-2.
7. KRET, A. Dramatické peripetie slovenskej drámy. In *Slovenská dráma 1995*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996. ISBN 80-85718-27-6.
8. MARX, K., ENGELS, F. Manifest komunistickej strany. In *Čítanka marxistickej filozofie*. Bratislava : Nakladateľstvo Pravda, 1975. zväzok I.
9. MAŤAŠÍK, A. Slovenská dráma 1997-1998 : edičná poznámka. In *Slovenská dráma 1997-98*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. ISBN 80-85455-82-X.
10. PODMAKOVÁ, D. a kol. *Dráma divadlu, divadlo dráme*. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 1994. ISBN 80-967283-0-X.
11. RANKOV, P. *Stalo sa prvého septembra.* Bratislava : Kalligram spol. s.r.o., 2008. ISBN 978-80-8101-069-9.
12. ŠIMKO, J. Zišli by sa nejaké tradície. In *Dráma 2004-2005*. Bratislava : Divadelný ústav, 2006. ISBN 80-88987-72-5.
13. ŠTEFKO, V. V stave rôznosti : Na margo súčasnej slovenskej drámy. In *Slovenská dráma II. : 1989-1992*. Bratislava, 1992. ISBN 80-85718-03-0, 2. zväzok.

Divadelné hry

14. DITTE, M. *Nežná.* 2010. 35 strán. Elektronický dokument získaný od autora.
15. GAZDÍK, M., KOLLÁR, V. *Máša a Beta*.2010. 28 strán. Elektronický dokument získaný od Divadla Jána Palárika, Trnava.
16. GOMBÁR, J. *Tretí vek*. 2010. 56 strán. Elektronický dokument získaný od Mestského divadla Žilina. Vyznačené škrty pre inscenáciu z roku 2009.
17. GRUSKOVÁ, A. a kol. Sarkofágy a bankomaty. In *Dekøder – informačná príloha časopisu KØD : Jún-august 2009.* Bratislava : Divadelný ústav, 2009.
18. HOLLÝ, Jozef. Černová. Zlatý fond denníka SME 2008, [cit. 9.5.2010]. Dostupné na webovskej stránke (world wide web): http://zlatyfond.sme.sk/dielo/627/Holly_Cernova.
19. KLIMÁČEK, V. *Komunizmus.* In : bulletin k predstaveniu Komunizmus v divadle Aréna. Bratislava : Divadlo Aréna, november 2008.
20. PAVLAC, P. *Červená princezná*. 2010. 66 strán. Elektronický dokument získaný od divadla Astorka Korzo'90. Verzia I.II. Dokončená v Bratislave 1.9.2008.
21. ŠEVČOVIČ, P. *Garsónka.* In Slovenská dráma I. : 1989-1991. Bratislava, 1992. ISBN 80-85718-02-2, 1. zväzok.
22. ŠIMKO, J. *Posledná historická úloha mladej generácie.* 2010. 27 strán. Elektronický dokument získaný od autora.

Internet

23. KARROVÁ, Meno. *FW: memory* [internet]. [cit. 5. mája 2010]. Dostupné na webovskej stránke : http://www.nitrafest.sk/fest09/index.php?co=prihovor.
24. MALITI, Romana. Ako v kruhu alebo Smutnosmiešne dilemy našich otcov a synov. In

IS.theatre.sk: monitoring divadiel na Slovensku [internet]. Bratislava : Divadelný ústav, [cit. 16.4.2010]. Dostupné na webovskej stránke : http://www.theatre.sk/sk/02/IS.theatre.2009/2009-11-06-buridanov-osol.htm.

Praktická časť

25. MOŠKO, M. Sme Láďa naozaj všichni? In *Festivalový zpravodaj* [dokument PDF]. Číslo 2. Olomouc : Divadelní flora, 13.5. 2009 [cit. 4.5.2010]. s. 5. Dostupné na internete http://www.divadelniflora.cz/2009/zpravodaj/20090513zpravodaj2.pdf.
26. MOŠKO, M. Nikdy nevíš, kdo vedle tebe sedí. In *Festivalový zpravodaj* [dokument PDF]. Číslo 4. Olomouc : Divadelní flora, 15.5. 2009 [cit. 4.5.2010]. s. 6. Dostupné na internete http://www.divadelniflora.cz/2009/zpravodaj/20090515zpravodaj4.pdf.
27. LEJKOVÁ, L. – MOŠKO, M. „Nakolik mu dovolíme, aby byl velký?“ In *Festivalový zpravodaj* [dokument PDF]. Číslo 6. Olomouc : Divadelní flora, 17.5.2009 [cit. 4.5.2010]. s. 5. Dostupné na internete http://www.divadelniflora.cz/2009/zpravodaj/20090517zpravodaj6.pdf.
28. LEJKOVÁ, L. – MOŠKO, M. Ironie nám přijde rafinovanější? In *Festivalový zpravodaj* [dokument PDF]. Číslo 6. Olomouc : Divadelní flora, 17.5.2009 [cit. 4.5.2010]. s. 3. Dostupné na internete http://www.divadelniflora.cz/2009/zpravodaj/20090517zpravodaj6.pdf.