

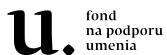
TRNAVSKÁ UNIVERZITA V TRNAVE



PEDAGOGICKÁ FAKULTA
TRNAVSKEJ UNIVERZITY V TRNAVE



Kniha vznikla s podporou Fondu na podporu umenia v programe 3.1.1 Výskum, publikačná a prekladateľská činnosť, v rámci projektu č. 16-311-03169 *Vývin a dielo Divadla SkRAT*.



Recenzenti:

prof. PhDr. Dagmar Inštorisová, PhD.
doc. PhDr. Juraj Hladký, PhD.

Agáta Pavlovičová – Jozef Pavlovič

Interpretácia hier divadla SkRAT



TRNAVA 2018

© Agáta Pavlovičová, Jozef Pavlovič, 2018

ISBN 978-80-568-0133-8

Obsah

1. Stručné dejiny divadla SkRAT a jeho činnosť	7
2. Stredná Európa Ťa miluje	25
3. Smutný život Ivana T	43
4. Umri, skap a zdochni...!!!	55
5. Extrakty a návrhy	69
6. Záver	81
7. Fotografická príloha s komentárom	83
8. Literatúra a pramene	101

1. Stručné dejiny divadla SkRAT a jeho činnosť

Bratislavské divadlo SkRAT (zjednodušene aj SkRAT) začalo svoju činnosť čoskoro po rozpade divadla Stoka. Najprv si hľadalo provízorne priestory, ako bola pivnica Vlada Zboroňa a jeho suseda (uskutočnilo sa v nej prvé predstavenie *Stredná Európa Ťa miluje*). V spomínanej fáze bolo všetko okolo tohto divadla nejasné. Jasné bolo iba jedno: nástoživá túžba hrať. Svoju „domovskú“ scénu v priestore A4 na Námestí SNP 12 muselo po čase opustiť. Teraz pôsobí v priestoroch YMCA. Možno aj v týchto zmenách miesta je príčina, že verejnosť, ba dokonca ani študenti divadelných odborov, ho dôkladne, alebo vôbec nepoznajú. Môže to však väziť aj v typológii diváka. SkRAT je pre diváka, ktorý sa môže zabávať do bezvedomia – ale predtým mal vedomie. Inými slovami, dobrý divácky partner SkRATu je uvažujúci, so zmyslom pre reflexiu, možno aj filozoficky zdatný, pričom proces jeho partnerstva nieže nevylučuje, lež priam vyžaduje uvoľnenosť, slobodu pre hru a zábavu.

Divadlo je veľmi úspešné, o čom svedčí aj jeho účasť na rôznych divadelných festivaloch a zájazdoch po európskych krajinách, najmä v Čechách a Nemecku. Napriek tomu treba uviesť, že sa o ňom dosiaľ napísalo pomerne málo. Divák však má popri písomnej podobe možnosť využiť aj informačný zdroj priameho rozhovoru s jeho tvorcami, ktorí sú ochotní priblížiť veci okolo divadla celkom osobne. Aj pri písaní interpretácií hier, a to *Stredná Európa Ťa miluje*; *Smutný život Ivana T.*; *Umri, skap a zdochni...!!!* a *Extrakt y a náhrady* sme sa opierali o tento zdroj, pravda, popri scenári a návštevách konkrétnych predstavení. Uvedené hry reflektujeme aj v cykle fotografií, ktoré boli zrealizované priamo počas predsta-

vení. Byť divákom medzi divákmi a zároveň fotografom predstavenia vytvára celkom osobitú situáciu, plnú napätia, v ktorej bežný fotodokument nadobúda črty reportážnej fotografie. Pri tvorbe týchto fotografií odpadla akákoľvek možnosť pokynov fotografa, jednotlivé zábery si vyžadovali rýchlosť a pohotovosť, čiastočne sa však opierali o poznanie hry. Z toho dôvodu dokladáme fotografickú prílohu ako súčasť interpretačného procesu.

V knihe sa odrážajú dva hlavné aspekty. Na jednej strane v nej ide o divadlo SKRAT ako inštitucionalizovaný kultúrny a spoločenský jav, na druhej strane si všímame konkrétnu tvorbu, a to cez interpretačné sondy vybrané na interpretáciu. V interpretáciách ide o výklady či priblíženie hier ako umeleckých diel. Za materiálové východisko analýzy nám slúžia scenáre hier a ich konkrétne realizácie (iba osobne videné predstavenia).

Teatrologička Dagmar Inšitorisová kladie vznik autorského divadla ako novej netradičnej formy do širších súvislostí s postmodernou a jej rozvojom, keď hovorí: „V deväťdesiatych rokoch sa divadlo začalo pomaly otvárať novým spôsobom myslenia. Jednu z jeho výrazných línií tvorí nadviazanie na postmoderné uvažovanie o svete.“¹ Pojem *postmoderné divadlo* sa všeobecne ustálil medzi sedemdesiatymi až deväťdesiatymi rokmi 20. storočia.² O širšom kulturologickom kontexte autorského divadla sa zmieňuje aj V. Marčok vo svojom literárnohistorickom diele *Dejiny slovenskej literatúry*.³

Podľa Hansa-Thiesa Lehmana postmoderné divadlo sa vnútorné diferencuje prostredníctvom rozličných znakov, na základe ktorých ho možno zatriediť do štyroch skupín: „divadlo dekonštrukcie, multimedialne divadlo, obnovené tradičné/konvenčné divadlo, divadlo gest a pohybu.“⁴ Lehmann vo svojej knihe ďalej píše, že „je zložité obsiahnuť také široké pole z hľadiska obdo-

1 INŠITORISOVÁ, D. – ORAVEC, P. – BALLAY, M., 2006, s. 48.

2 LEHMANN, H.-T., 2007, s. 22.

3 MARČOK, V. a kol., 2004, s. 338.

4 LEHMANN, H.-T., 2007, s. 22.

bia, o čom svedčia početné výskumy, usilujúce sa charakterizovať ‚postmoderné divadlo‘ od roku 1970 na základe pozoruhodného zoznamu znakov, akými sú viacvýznamovosť, oslava umenia ako fikcie, oslava divadla ako procesu, diskontinuita, heterogénnosť, netextualita, pluralizmus, viackódovosť, subverzívnosť, zahrnutie všetkých priestorov, perverznosť, aktér ako téma a hlavná postava, deformácia, text iba ako základný materiál, dekonštrukcia, autoritatívny a archaický text, performancia ako tretí článok medzi drámou a divadlom, antimimetickosť, vymykanie sa interpretácii“.⁵

D. Inštorisová charakterizuje slovenské autorské divadlo ako „sled voľne zoradených výtvarno-pohybovo-hudobných obrazov s minimálnou mierou klasického dialogického alebo monologického textu. Neskôr pribudol aj dialóg a monológ. Celkove však je preň príznačná epizodizácia fabuly a veľká miera vizuálnosti a symbolickosti. Charakterizuje ho dekompozícia, ktorá sa stala prínosom pre divadelné obsahové chápanie postmoderny“.⁶ Lehmannovo tvrdenie, že postmoderné divadlo charakterizuje „vymykanie sa interpretácii“, rozumieme ako vymykanie sa klasickej interpretácii, keďže sám predmet interpretácie, konkrétne hry, je budovaný vysokou mierou iracionálna a individuality, ako to uvádza aj Anna Grusková v časopise *Medzičas*: „V postmodernistickom duchu by sme o jeho poetike mohli povedať, že sa vzdal racionálnych a funkcionálnych foriem na prospech obhajoby individuálnej rozmanitosti a pluralitnej interpretácie, že v dôsledku tohto rozhodnutia pripustil rozpory a nedôslednosti, rozšíril spektrum záujmov atď.“⁷ Táto naša práca je postavená na bytostnom presvedčení, že všetko, čo je komunikátom, možno interpretovať. Všimnime si napríklad, že aj atypické komunikáty, vymykajúce sa zvyčajnej paradigmaticke, ako napr. výpovede psychicky chorých ľudí, ponúkajú možnosť uchopiť ich z istého aspektu a rozvinúť ich zmysel. Na prvom mieste tak pri „zložitých“ komunikátoch

5 LEHMANN, H. -T., 2007, s. 22.

6 Porov. INŠTORISOVÁ, D. – ORAVEC, P. – BALLAY, M., 2006, s. 51.

7 GRUSKOVÁ, A., 1996, s. 111.

autorského divadla nestojí systém konvenčnej poetiky, ale antropologický diskurz. Najprv človek, potom mechanizmy. Tu, samozrejme, je vhodné, ak čo najlepšie spoznáme ontologicitu autorského divadla ako expedienta. Neznačí to, že náhodný návštevník ojedinelého predstavenia nebude nič „rozumieť“. Znamená to len toľko, že ide o rozpoznanie celého komunikačného procesu, v ktorom je vždy prítomná intencionalita autorov.

Divadlo SKRAT je jednak alternatívne⁸ divadlo, jednak, so zreteľom na vývoj, pracuje na princípe „dekompozičného divadla“.⁹ Hry takéhoto divadla sa síce pridriavajú textu scenára, ale vlastného, keďže herci sú zároveň autori svojich postáv. Predstavenia sa rodia na skúškach, kde každý robí, čo sám chce, čo sa mu páči.¹⁰

O autorskom divadle platí, že úlohou, ktorú si kladie, je viesť diváka do iného sveta; emotívneho, plného zaujímavých zvláštnych situácií,¹¹ ale aj „prekvapovať, šokovať, či zabávať (...) pretavovať svoje pocity a nálady reflektujúce zložitosti tohto sveta a ľudskej duše“.¹² Podľa divadelného kritika Juraja Šebestu sa tvorba alternatívneho divadla dá rozdeliť na inscenácie, v ktorých dominuje pohyb, hudba, divadelne výtvarné obrazy, a na inscenácie, kde dôležitú úlohu hrá aj slovo. Pre jeho poetiku je charakteristická bežná hovorená reč.¹³ Nástup novej divadelnej kreativity teda signalizuje aj náhle zlyhanie tradičného jazyka.

Ešte počas éry Stoky herec a režisér Lubomír Burgr v roku 2000 založil Združenie pre súčasnú operu, v ktorom autori realizova-

8 Alternatívne divadlo podľa Pavisa predstavuje alternatívu ku komerčnému a subvencovanému verejnoprávnemu divadlu. Alternatívne, experimentálne alebo tretie divadlo (paradivadlo) ponúka celkom originálny program, štýl a spôsob fungovania. Skromnosť prostriedkov paradoxne umožňuje testovať nové formy oveľa iniciatívnejšie, a to vďaka úplnej ekonomickej a estetickej nezávislosti. Porov. PAVIS, P., 2004, s. 35.

9 PASTIRČÁK, F., 2003.

10 Podrobnejšie o tom p. CHELEMENDIK, S., 1998, s. 44.

11 Porov. ŠTUBEROVÁ, T., 1995, s. 1.

12 Porov. ŠEBESTA, J., 1994, s. 151.

13 ŠEBESTA, J., 1998, s. 9.

li nový druh opery ako druhu divadelného umenia. Tento druh opery bol autorský, uvoľnenejší v chápaní opery ako takej. Bolo v ňom viac hovoreného slova, menej spevu, libreto vzniklo metódou autorského divadla. Pod vedením Lubomíra Burgra vtedy vznikli predstavenia *Smrť v kuchyni* (2001), *Módna prehliadka* (2000), *Hrádza* (2000), *Okná, brehy, pozostalosti* (2000), *Čo bude zajtra* (2001), *Morča* (2003) a *Paranoja* (2004).

Podobné projekty riešili aj iní autori. Martin Burlas vytvoril *Údel* (2001), Daniel Matej predstavil operu *John King* (2001) a Marek Piaček *Posledný let* (2001).¹⁴ V Združení pre súčasnú operu Lubomír Burgr začal spolupracovať s režisérom a hercom Dušanom Vicenom. Spolu s herečkou Ingrid Hrubaničovou a hercami Vladimírom Zboroňom a Vítom Bednárikom vytvorili hru *Stredná Európa ťa miluje* (2003). Združenie pre súčasnú operu vlastne iba zastrešilo túto hru, ktorá bola z organizačných dôvodov pôvodne premiérovaná v pivničných priestoroch domu jedného z hercov na Jelenej ulici číslo 10 v Bratislave.¹⁵ Prostredníctvom tejto hry, ako aj v spolupráci s režisérom Dušanom Vicenom sa znovu autorsky spojili Lubomír Burgr a Ingrid Hrubaničová. Lubomír Burgr sa v rozhovore v priestoroch A4 o vývine divadla SKRAT vyjadril takto: „Toto obdobie bolo nekonsolidované, hľadali sme priestor. Spolu so Slávom Krekovičom, ktorý robil Nultý priestor A4, sa Združenie pre súčasnú operu stalo súčasťou, respektíve tvorcom A4-ky.“ Po usadení divadla nastali organizačné zmeny. Hra *Stredná Európa ťa miluje* sa začala hrať v priestoroch A4, pretože na Jelenej ulici sa už hrať nemohla. V tom čase nastala azda najväčšia zmena, pretože Združenie pre súčasnú operu sa premenovalo na divadlo SKRAT. „Tam sa vlastne uzavrel jeden vývoj, aj ľudí, ktorí v podstate zo Stoky odišli, aj nových ľudí a vyriešenie názvu SKRAT.“¹⁶ Myšlienka názvu divadla SKRAT vznikla podľa Dušana Vicena v hlavách Lubomíra Burgra a Marka Piačka. „Slovo SKRAT má grafickú po-

¹⁴ Združenie Pre súčasnú operu, 2009.

¹⁵ Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgom.

¹⁶ Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgom.

dobu Sk RAT, čo znamená Slovenský potkan (angl. *rat* – potkan), čo sa aj tak často cítime v slovenskej kultúre ako potkany, ktoré nahľadávajú ten systém, ktorý by úradníci napríklad na ministerstve kultúry chceli mať.“¹⁷ Podľa Ľubomíra Burgra má tento názov aj iný význam. „Je to zlomový výbuch, skrat nejakých emócií, racionálnych úvah, proste nejaký výboj, alebo kríza niečoho, a na druhej strane ako slovenský potkan. Páčilo sa nám to, že sme takí slovenskí potkani.“¹⁸ Vznik názvu SKRAT možno vysvetliť aj tým, že názov Združenie pre súčasnú operu je príliš dlhý, zaváňajúci skôr administratívnym ako umeleckým štýlom. Divadlo SKRAT teda oficiálne vzniklo v roku 2004.

Do repertoára SKRATu postupne pribúdali nové hry: *Umri, skap a zdochni...!!!* (2005), *Nemusím veľa, stačí dobre* (2006), *Smutný život Ivana T.* (2006), *Narodeniny* (2007), *Mŕtve duše* (2008), *Zvyšky* (2009).

V roku 2007 sa uskutočnili obnovené predstavenia opier Ľubomíra Burgra a Marka Piačeka – *Smrť v kuchyni* a *Posledný let*.¹⁹ „Inscenácie, ktoré má divadlo SKRAT v repertoári v súčasnosti, sú dôkazom toho, že tvorcovia si hľadajú vlastnú cestu (...) Istý rozdiel pozorujeme aj medzi skupinami starších a novších inscenácií (...) Akoby do poetiky (...) čoraz väčšími prenikal realizmus, hoci je to realizmus, ktorý si vyžaduje rôzne ďalšie prívlastky: bizarný, asociatívny, mozaikovitý, snový; o niektorých scénach by sme radšej mali hovoriť ako o surrealistických.“²⁰

Hry sú pre diváka neopozierané, sledovateľné, aktuálne. Ich vznik charakterizuje Ľubo Burgr takto: „Vznik hier je veľmi rôzny. Ale taký spoločný princíp je ten, že keď odmyslím pitie, je to kvasenie a čakanie na zázrak, ktorý je naplnený rozhovormi, spomienkami, úvahami a všeličím možným, skúšaním samozrejme. Proste

17 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

18 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Ľubomírom Burgrom.

19 O divadle. In Internetová stránka divadla SKRAT, Úvod. [online]. [cit. 2010-02-15]. Dostupné na internete: <http://www.skrat.info/index.php?page=index>.

20 ŠEBESTA, J., 2006.

je to kumulácia pocitov, dojmov, ale aj racionálnych uvažovaní, ktorá sa hromadí a hromadí, zaleje sa to alkoholom, potom kvasí, keď sme trpezliví a máme čas to robiť, tak potom z toho niečo vylezie.“²¹ Podľa Dušana Vicena hry v SkRATe vznikajú aj tak, že sa zadá téma a na skúškach sa improvizuje, rozpráva sa o nej a skúšajú sa okolo nej rôzne veci, alebo sa začína úplne z bodu nula, keď sa autori stretávajú a nezáväzne sa rozprávajú o tom, o čom by asi chceli vypovedať. Keď sa niečo také objaví, na skúškach sa to potom ďalej rozvíja.²²

Ingrid Hrubaničová v rozhovore s Dášou Čiripovou podrobne vysvetľuje vplyv divadla Stoka na divadlo SkRAT: „Všetkých nás spôsob tvorby v Stoke ovplyvnil a my sme ovplyvnili to, čomu sa hovorí stokárska poetika (...) V SkRAT-e hrám v piatich inscenáciách, štruktúrne sú celkom iné, ako boli inscenácie Stoky. V téme sú konkrétnejšie, ale aj obnaženejšie, sú to omnoho menej vhlady do mnohých mikrocelkov a väčšmi detailizovanie jednej situácie, problému, spôsobu komunikácie. Pre niekoho sú v porovnaní so stokárskymi možno menej imaginatívne ako celok (okrem *Mŕtvych duší* hádam), ak toto porovnanie musí byť (...) Ale neznamená to, že im chýba poetickosť, metafora či presah do abstrakcie. Imaginácia je zvyčajne buď koncentrovaná na jedno výrazné miesto (napríklad v inscenácii *Stredná Európa...*; *Umri, skap...*, *Paranoja*), vo *Zvyškoch* je zas roztrúsená. Začalo sa tu narábať s prvkami dokumentárneho divadla (*Ivan T.*). Ukázali sme, že vybudovať jednotu miesta a času nie je pre nás problém, ani urobiť rezavú obývačkovú drámu (*Narodeniny*).“²³ Divadlo SkRAT vo svojich hrách okrem iného často využíva aj takzvanú Stanislavského „štvrtú stenu“, čo je dôkazom toho, že tvorcovia sa neboja využívať ani tradičné prvky divadla.

Súbor sa okrem pravidelného hrania vo svojich priestoroch v Bratislave úspešne predstavil na niekoľkých festivaloch na Slo-

21 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

22 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

23 ČIRIPOVÁ, D., 2010.

vensku. Sú to napríklad Divadelná Nitra, Víkend atraktívneho divadla Zvolen, Festival Kremnické gagy, Akademický Prešov, DIV Trnava, Alternatívne Vianoce Trenčín, Cibulák Pezinok, Hodokvas Piešťany, Dotyky a spojenia Martin, ale aj v Čechách; ide o Divadlo v pohybe v brnianskej Huse na provázku, Horácke divadlo Jihlava, divadlo Viola a alternatívny priestor NOD Praha, Dni slovenskej kultúry České Budějovice, klub FLEDA Brno. Inscenácie divadla SKRAT mali tiež možnosť vidieť diváci v Nemecku (Kolín, Potsdam, Regensburg), v Maďarsku (Budapešť), v Rakúsku (Viedeň) či Slovinsku (Lublana), Macedónsku (Skopje).²⁴

S hrou *Umri, skap a zdochni...!!!* získalo divadlo v roku 2006 cenu Grand prix za najlepšiu slovenskú hru na festivale Nová Dráma/New Drama. V roku 2007 získala na rovnakom festivale inscenácia *Smutný život Ivana T.* cenu za dramaturgiu a v roku 2008 získal SKRAT cenu Grand prix za hru *Narodeniny*. Medzi tvorcov divadla SKRAT zaraďujeme členov bývalej Stoky, počnúc od spomínaného Ľubomíra Burgra, známeho tiež ako lídra hudobnej skupiny *Ali ibn Rachid*, ktorá v 90. rokoch výrazne ovplyvnila vývoj a smerovanie slovenskej alternatívnej hudby, a absolventa DF VŠMU Dušana Vicena, dvojnásobného držiteľa ceny Alfréda Radoka za najlepší český a slovenský dramatický text (1. miesto v r. 2003, 3. miesto v r. 2005).²⁵ Poprednou autorkou divadla je Ingrid Hrubaničová, niekdajšia členka Stoky, jazykovedkyňa, publicistka a autorka románu *Láska ide cez žalúdok*,²⁶ odbornej knihy *The Slovak Matrix* alebo *Slová v maskáčoch*,²⁷ pričom je aj spoluautorkou *Synonymického slovníka slovenčiny*²⁸ a spolu s J. Geržovou zostavovateľkou slovníka

24 O divadle. In Internetová stránka divadla SkRAT, Úvod. [online]. [cit. 2010-02-15]. Dostupné na internete: <http://www.skrat.info/index.php?page=index>.

25 O divadle. In Internetová stránka divadla SkRAT, Úvod. [online]. [cit. 2010-02-15]. Dostupné na internete: <http://www.skrat.info/index.php?page=index>.

26 Bratislava : Aspekt, 2007. 189 s. ISBN 978-80-85549-68-3.

27 Bratislava : Q111, 2010.

28 Bratislava : Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra, Veda, vydavateľstvo SAV, 1995. 998 s. ISBN 80-224-0427-6.

*Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia.*²⁹ V súčasnosti je vedeckou redaktorkou *Slovníka súčasného slovenského jazyka*. Pre jej tvorbu je príznačné, že spája vedeckú a umeleckú činnosť, a tak aj vo vedeckej oblasti sa zaoberá jazykovednými, ako aj literárnovednými, resp. dramaturgickými problémami. Autorka spolu s hercom Vladimírom Zboroňom získala za divadelný text *Nymfomani a nímandi* tretie miesto v súťaži *Dráma 2006* (spoluautorka tu bola aj Anna Grusková). Silnou osobnosťou divadla bola donedávna aj režisérka kontroverzných dokumentárnych filmov, napr. *Výmet, Bezbožná krajina, Anjeli plačú, Koliba, Babička, Myslím, tedy slam, Hrdina našich čias, Koliba, Nemoc tretej moci, Kuracia láska, Muži revolúcie, Od Fica do Fica, Krehká identita, Kríza slovenských elít, Fenomén Šmejdi, Priamy prenos a Ťažká voľba, Zuzana Piussi*.³⁰ Noví členovia, ktorí so Stokou nespolupracovali, sú Vít Bednárik, herec pochádzajúci z trnavského divadla Disk, ako aj herečka Dana Gudabová z toho istého divadla. Okrem toho tu účinkujú absolvent DF VŠMU Milan Chalmovský, Petra Fornayová (venuje sa tanečnému divadlu), Staňa Vlčeková, Lucia Fričová a príležitostne aj daktorí ďalší.

Ako sme už uviedli, poetika divadla SKRAT sa vo výraznej miere zakladá aj na jazyku a na tom, ako s ním tvorcovia pracujú: „Jazyk divadelného textu je tu nevyumelkovaný, pôvabne hovorený, t. j. s tým najjemnejším zmyslom pre intonáciu, melódiu vety a pre jej stavbu, odráža sa v ňom prostá, verná, hovorená reč. V jazyku je veľká devíza tohto umenia. Nie nezvyčajný je šokový princíp reči, pri ktorom divák môže počuť bez akéhokoľvek očakávania dno jazykovej vulgarity, ale aj hravej nežnosti.“³¹ Nevyumelkovanosť jazyka spočíva predovšetkým v tom, že scenár nevzniká ako text jedného autora, ale pri jeho tvorbe sú vždy prítomní všetci účast-

29 *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia. Gramatická a sémantická charakteristika*. Bratislava : Kruh súčasného umenia PROFIL, 1998. 124 s. ISBN 80-88675-55-3.

30 Ibid.

31 PAVLOVIČ, J., 2007.

níci. Text vzniká tak, že zo spontánných dialogických improvizácií sa spoločne selektujú dialógy pre hru. Jazyk je neštylizovaný, sú to predovšetkým hovorové slová, slangové a nespisovné výrazy, no najmä množstvo autorských okazionalizmov. Vyskytujú sa tu aj vulgarizmy a tabuové slová. Často sa tu uplatňuje jazyková deformácia. To znamená, že pri vzniku konkrétnej vety sa autor neopiera o paradigmy písanej spisovnej slovenčiny, ale podriaďuje stavbu vety predovšetkým živej a spontánnej rečovej situácii. Výrazne sa to prejavuje v skladbe, najmä na nedopovedaných a prerušených výpovediach a na výstavbe replík dramatického dialógu.

Divadlo SKRAT kladie dôraz aj na hudobnú stránku predstavení. Okrem hudby a naživo interpretovaných piesní Luba Burgra majú diváci v predstaveniach možnosť počuť spev Inge Hrubaničovej, hudbu skladateľa Marka Piačeka a ďalšej neprehliadnuteľnej formácie na slovenskej alternatívnej hudobnej scéne, ktorou je Požož sentimentál.³² V scenároch SkRATu sa niektoré hudobné vstupy často charakterizujú slangovým výrazom „hudobný podmaz“. Tým sa naznačuje, že hudba tu má sprievodnú funkciu. Hudba a spev z typologickej stránky už trvalo zapadajú do umeleckého výrazu spomínanej tvorivej skupiny. Najmä v období intenzívnej tvorby v Stoke bola ona vo veľmi úzkej spolupráci s týmto divadlom. Už vtedy niektorí hudobní skladatelia, a zároveň textári aj muzikanti (napr. Peter Zagar a Lubo Burgr) popri čisto hudobnej tvorivosti vstupovali do inscenácií aj ako herci. Vyplýva to aj z toho, že účinkujúci tu majú rozmanité typy vzdelania. Takmer zákonite to nie je herectvo, ale iná umelecká, a tým aj filozofická kvalifikácia. Hudobné vstupy však niekedy majú aj vyššiu významovú funkciu ako len „podmaz“. Napríklad prechody medzi jednotlivými obrazmi v hre Stredná Európa ňa miluje, vyplňané hrou na akordeóne, ktorá má funkciu jednak vyplniť čas nevyhnutný na prestavanie scény a presun hercov, ale zároveň má

32 O divadle. In Internetová stránka divadla SKRAT, Úvod. [online]. [cit. 2010-02-15]. Dostupné na internete: <http://www.skrat.info/index.php?page=index>.

vyvolať aj atmosféru rodinnej idyly, podvečera, má anticipovať napätie (že príde hosť) atď. Celkom osobitné miesto majú piesne, alebo vybrané árie, ktoré interpreti vkladajú priamo do samostatného obrazu na vystupňovanie myšlienky (spev Ingrid Hrubaničovej po jej odchode z izby do kúpeľne v hre Stredná Európa... alebo hra a spev L. Burgra v hre Umri, skap a zdochni...!!!, ktorá má uzavrieť všetky spomienky na práve zosnulého futbalistu Mira tak, že tieto spomienky vyústia do ódickej formy).

SKRAT ako autorské divadlo pracuje na vzniku hier kolektívne, čo znamená, že herci si sami utvárajú aj réžiu. Réžiser má úlohu skôr koordinátora. Ak teda herci úzko spolupracujú s režisérom, režiser nemá v takom prípade funkciu ako v bežnom, kamennom divadle. „Réžiser môže ovplyvniť začiatok a koniec, ale to kdesi uprostred je viac alebo menej závislé od ľudí, ktorí sú spoluautormi. A v akej miere sú spoluautormi, to záleží od nich a od toho procesu. Ale sú inscenácie, napríklad *Mŕtve duše*, alebo *Smutný život Ivana T.*, kde režiser dosť výrazne určil, aká tá inscenácia bude, a má dosť výrazný autorský a režijný koncept, ktorý nakoniec tvorí základný scenár. To sú inscenácie, kde naozaj herci a spoluautori hlavne pri textoch svojím spôsobom aj spolurežujú, aj keď režiser možno z nejakých technických príčin má posledné slovo, teda dáva to dokopy a vyberá, koordinuje názory, ktoré tam sú, inak by sa asi nepodarila inscenácia urobiť, lebo v konečnom dôsledku niekto musí povedať, ako to bude. Lebo by sme sa mohli hádať aj pol roka, aj dva roky, každý si bude obhajovať to svoje.“³³ Na základe týchto slov Lubomíra Burgra môžeme usúdiť, že herci ako spoluautori majú pri vzniku hier veľmi voľné pole pôsobnosti a recipročne môžu ovplyvňovať režiséra. V kontexte slovenského divadla to nie je absolútne výnimočná situácia. Veď v mnohých divadlách režiseri akceptujú hereckú subjektivitu a čiastočne ponechávajú vytvorenie postavy na herca samotného. Prirodzene, sú aj despoticke režisérske postupy, pri ktorých sa každá herecká akcia musí presne takmer matematicky pripraviť, čo často vychádza z celko-

33 Osobný rozhovor s Lubomírom Burgrom.

vého charakteru inscenácie. Tento typ réžie sa častejšie uplatňuje v takých umeleckých dielach, v ktorých je viazanosť na rytmus, a teda aj časový interval atď. (napr. v muzikáli). Ale aj v SkRATe sa môže stretnúť s takto dôkladne načasovaným postupom (napr. telefonický rozhovor postavy I. H. v inscenácii *Smutný život Ivana T.*).³⁴

Ďalší problém, ktorý tu vzniká, je charakteristika autorského divadla podľa princípu akademizmu. Autorské divadlo sa totiž veľmi často dáva do protikladu s tzv. profesionálnym divadlom. Je to ťažký omyl. V slovenskej divadelnej tradícii sú predsa známi tvorcovia formátu nebohého Jozefa Kronera, ktorý napríklad dosiahol najvyššie hodnotné ocenenia herca – umelca (zaslúžilý umelec 1967 a národný umelec 1978). Ani mnohí iní herci zo staršej generácie nemali akademické vzdelanie. Preto vhodnejšie sa rozdiel medzi autorskými divadlami a „klasickými divadlami“ vyjadruje protikladom autorské a kamenné divadlo. Pravda, činnosť niektorých malých autorských divadiel vyznieva, akoby kopírovali činnosť a postupy kamenných divadiel. V divadlách typu GUNAGU, Disk atď. sa často uplatňuje fixný autorský scenár a režisér.

Druhý režisér divadla SkRAT Dušan Vicen sa o funkcii režiséra vyjadril takto: „Tu je naozaj špecifická funkcia režiséra, jednak je to dané tým, že je to autorské divadlo, a jednak tým, že každé predstavenie je iné a každé sa svojím spôsobom vytváralo inak. Myslí, že tu nie je funkcia režiséra, že donesie nejaký text a nejak ho interpretuje a má to všetko vymyslené a potom do toho zamontuje hercov, tu ide skôr o to, že režisér organizuje skúšky a nahráva, zapisuje, nejakým spôsobom to triedi a potom sa to snaží dať do nejakého tvaru, ale stále vo veľmi tesnej spolupráci s hercami, ktorí sú vlastne tým pádom aj spoluautori.“³⁵ Vznikli aj také predstavenia, pri ktorých režisér prišiel s nejakou témou alebo konceptom, ktorý sa viac alebo menej naplní. „Niekedy sa naplní presne tak, ako bol napísaný, a niekedy sa na skúškach a pri improvizáciách

³⁴ Porov. príslušnú časť v interpretácii hry.

³⁵ Osobný rozhovor s Dušanom Vicenom.

od neho odkloní a vznikne niečo, čo tým bolo viac-menej inšpirované, ale nie je to presne to, čo bolo na začiatku. Čiže tu režisér viac-menej riadi ten tvorivý proces na skúškach a riadi zbieranie materiálu a nejakým spôsobom ten materiál organizuje a dáva ho do formy toho predstavenia. Ale tým, že veľa vecí vznikne na skúške, zaznamenávajú sa a tie najlepšie sa z nich vyberú. V tom prípade teda režisér nemusí vysvetľovať hercovi, ako má hrať a čo má hrať, pretože tá postava je vlastne toho herca, on si ju vlastne sám vymyslel a režisér ju už len zakomponováva do toho celého tvaru, predstavenia.“³⁶

Pohľad Ingrid Hrubaničovej túto otázku dopĺňa: „Niekedy je to len také matné a pomaly sa to nejakým spôsobom skladá a odrazu sa to niekam pohne a vtedy je to kolektívne. Napríklad takto vznikli predstavenia *Stredná Európa Ťa miluje* a *Narodeniny*.“³⁷ Ingrid Hrubaničová dodáva, že niekedy zase príde jednotlivec s tým, že má určitú predstavu a očakáva od spoluautorov nápady, ktoré si zapisuje, nahráva, má ako keby na starosti manažovanie. „Nie je to len manažovanie skúšok, ale aj zhŕňanie materiálu, lebo nejaká osoba to musí robiť. Aj keď napríklad nahráme päťsto hodín záznamu, niekto to musí prepisovať a musí sa rozhodovať, čo z toho použije a čo nie.“³⁸

Prínos divadla SKRAT je predovšetkým v tom, že sa vymyká z akéhokoľvek stereotypu slovenských divadiel, teda prináša niečo nové, inakosť, ktorá vyplýva najmä z toho, že ide o autorské divadlo. Dá sa teda povedať, že herci, a teda autori vytvárajú hry sami sebe „šité na mieru“. A hrajú v podstate sami seba, vrátane inscenovania svojich vlastných problémov, otázok, projekcií, túžob, pravdaže, nie bez vedomej štylizácie. Možno aj preto jeho repertoár poskytuje divákovi obrovský priestor na vlastnú interpretáciu zahraniého, na autoreflexiu a na seba budovanie. Divadlo teda

36 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

37 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Ingrid Hrubaničovou.

38 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Ingrid Hrubaničovou.

má formačnú schopnosť. V tejto osobitnej charizme tkvie podstata jeho spirituality.

Dušan Vicen má na ovplyvňovanie, respektíve odovzdávanie posolstva divákovi divadla SkRAT takýto názor: „Všetky inscenácie majú ten spoločný znak, že nedávajú návody na to, ako žiť, ako riešiť problémy, lebo jednak ich nepoznáme a jednak si ich musí každý človek nejakým spôsobom sám usporiadať v živote. Ale to, čo divadlo chce, je nastolovanie otázok. To, že každé predstavenie je o niečom inom a iným spôsobom často využívajúc iróniu, nadhľad vytvára otázky a často aj témy, ktoré iní obchádzajú. Nebojí sa ani tém, ktoré sú chúlостivejšie, nebojí sa zarýpať do niečoho, čo niekto radšej necháva tak. Chce klásť otázky, na ktoré si ľudia v hľadisku, ktorí prídu, budú musieť odpovedať sami, a ponúka aj iný pohľad na mnohé veci, ktoré sa u nás, alebo okolo nás dejú.“³⁹ Inakosť pohľadu na mnohé veci (napríklad politická situácia, manželská kríza, vyrovnávanie sa so smrťou atď.), ktoré autori predstavujú, je tu veľmi špecifická. Uvedené témy autori podávajú humorne či ironicky, veľmi emotívne, akoby išlo len o zábavu. Vo veciach názorov a postojov má divadlo veľké ponuky, ale v duchu rešpektovania individuálnej slobody: kto môže, nech pochopí.

Lubomír Burgr hovorí, že od divadla sa nedá očakávať dávanie nejakého posolstva. Myslí si, že keď je akýkoľvek umelecký projekt dobrý – nemusí to byť ani divadlo – nejakým spôsobom ľudí ovplyvňuje. Je to podľa neho prosto určitá komunikácia. „Umelecké dielo má svoje spôsoby, ako nadviaže kontakt s niekým, kto príde, pozerá sa na to, alebo to počúva. Niekedy stačí, že sa človek zabaví, niekedy o tom rozmýšľa, niekedy len dobre strávi čas, niekedy ho to aj zmení. Inokedy zase stačí, že sa pri tom môže stretnúť s nejakými známymi. Malo by to dajako vplývať, ale to závisí od mnohých vecí. Určite naše predstavenia inak vplývajú na ľudí, ktorí majú šesťnásť rokov, ako na ľudí, ktorí majú päťdesiat rokov. A možno by to stálo za nejakú štúdiu, porovnať si, čo to dáva šesťnásťročným a čo päťdesiatročným. Bolo by zaujímavé

39 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

vidieť, čo si vlastne tvorcovia predstavovali, keď to robili, či sa to vôbec s nejakou generáciou stretne. Ale v konečnom dôsledku to nie je podstatné.“⁴⁰

Napokon treba venovať niekoľko slov problematike autorského divadla SKRAT vo vzťahu k oficiálnym kultúrnym inštitúciám, ktoré by mohli alebo mali jeho spoločenské a kultúrne iniciatívy podporovať. Je to problematika pomerne zložitá, a preto len ťažko možno tieto vzťahy objektivizovať. Prispieva k tomu aj skutočnosť, že verejnosti nie je prístupná dokumentácia z grantových a iných komisií zodpovedných orgánov. Strohé finálne údaje zverejnené na internetových stránkach neposkytujú adekvátne argumenty, ktoré by sa dali aplikovať na problematiku týchto vzťahov. Máme však možnosť aspoň v globálnych kontúrach porovnať slovenskú situáciu toho autorského divadla s obdobnými situáciami divadiel v iných krajinách EÚ. Okrem toho treba počúvať ako relevantné aj informácie od členov tohto divadla, keďže z existenčného hľadiska ide o subjekt divadla, nie o administratívne a mocenské štruktúry.

Vzťah divadla SKRAT a kultúrnych inštitúcií na Slovensku, ktoré by mali podporovať druh umenia produkujúci spomínané divadlo, je veľmi kontroverzný. Na jednej strane je divadlo veľmi úspešné v zahraničí, na druhej strane je na Slovensku veľmi málo podporované. Podobne fungujúce nemecké divadlo v Potsdame dostalo do užívania niekdajšie kasárne po sovietskych vojskách. Priestory boli zveľadené, vznikla v nich aj galéria výtvarného umenia a umelci každoročne dostávajú finančnú dotáciu od štátu a zároveň od mesta.⁴¹ Lubomír Burgr sa o slovenských kultúrnych inštitúciách vyjadruje takto: „Na túto tému sú veľmi jednoduché ekonomické ukazovatele, keďže honorár v SKRATe je 40 eur za predstavenie. Z toho sa žiť nedá.“⁴² Dodáva, že keby mohol platiť hercom viac peňazí, aby sa mohli divadlu venovať viac, aby mohli

40 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

41 Podľa rozhovorov s hosťiteľmi SKRATu v Potsdame.

42 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

skúšať, bolo by to podstatne iné. Najväčší problém vidí zrejme v dotáciách od štátu: „Keď porovnáam pomer, ktorý sme dostali minulý rok od Ministerstva kultúry, a čo sa dalo do SkRATu z tržieb, dvoch percent a ešte sponzorských peňazí, tak to bola asi úroveň štyridsať percent od štátu a šesťdesiat percent z divadla SkRAT.“⁴³ Ďalej dodáva: „Ak by ten pomer bol aspoň šesťdesiat percent štát a tá čiastka zo SkRATu by ostala taká istá, tak by som mohol dávať hercom paušálne aspoň dvesto eur mesačne, predsa len by im to pomohlo, aj keď je to stále málo.“⁴⁴

Na porovnanie s inými divadlami Lubomír Burgr uviedol takýto príklad: „Keď si vezmem, že Astorka dostala z VÚC dvadsať miliónov eur a Aréna, ktorá nemá súbor, dostala nejakých tridsať miliónov, o Národnom divadle ani nehovorím... My sme dostali od štátu päťtisíc sedemsto eur, čo sa nedá porovnať.“ Lubomír Burgr dodal príklad, ktorý vystihuje túto finančnú situáciu divadla slovami, ktoré použil Dušan Vicen v jednom rozhovore s Evou Andrejčákovou pre článok v novinách Sme: „Je to, ako keď idú nejakí hokejisti z Oravskej Polhory, ktorí trénujú na rybníku, na ktorý musia počkať, než zamrzne, a až prídu z týždňoviek chalani niekde z Ostravy, a idú hrať proti Slovanu. Tak to je podobne, aj keď tie výsledky tomu nezodpovedajú, sú v inom pomere, ale finančne je to tak. Súbor, ktorý sa snaží pravidelne hrať a s takýmito peniazmi – je to proste nonsens.“⁴⁵

Dá sa teda prinajmenšom povedať, že predstavitelia divadla SkRAT robia toto divadlo zo svojej vnútornej potreby, pretože svoju prácu, respektíve koníček majú radi a sú ochotní zaplatiť takúto cenu za určitú nezávislosť. Kultúrne inštitúcie majú k tomuto divadlu veľmi nejasný vzťah. Úradníci, ktorí by mali divadlu uľahčovať tvorbu, ktorej by sa herci mohli venovať predovšetkým na skúškach, sa väčšinou zachovávajú nečakane protikladne. Dušan Vicen vidí túto situáciu veľmi podobne ako jeho kolega Lubomír

43 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

44 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

45 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

Burgr: „Namiesto toho, aby sme sa venovali tvorbe, obrovskú časť energie vynakladáme na to, že stále bojujeme s nejakými nezmyslenými, malichernými spormi s grantovými komisiami a ministerstvom. Je to prapodivné, lebo samotné ministerstvo kultúry nám v konečnom dôsledku podporilo všetky inscenácie aj reprízy, ale vždy je to až na zásah ministra, alebo niekoho z vyššieho postu, kto pozná naše inscenácie. Tí úradníci nám aj v grantových komisiách dávali čoraz menej peňazí, až došlo k tomu, že nám dali nulu na rozdiel od iných porovnateľných projektov a nikto nám nevyšvetlil, prečo. Tohto roku nám zase vyradili žiadosti na zájazdy aj na reprízy, čo je vlastne celoročná činnosť súboru, z nezmyselného dôvodu, a to, že žiadosti boli neúplné. Momentálne sa to rieši, pretože tie žiadosti boli úplné, len boli nejakou svojvoľne vyradené.“⁴⁶ Vicen dodáva: „Je to stále nepochopiteľné. Akoby úradníci nenávideli niekoho, kto má svoj názor, kto myslí inak ako oni. Keď si vezmeme, že komu by mali byť granty určené, ak nie súboru, ktorý dokázal za sedem rokov vyprodukovať niekoľko ocenených inscenácií, ktoré sa hrali aj v zahraničí, aj po celom Slovensku. To je dôkazom toho, že tie inscenácie, ktoré boli pred šiestimi rokmi finančne podporované, sa dodnes hrajú, čiže boli efektívne využité.“⁴⁷ Dušan Vicen si myslí, že úradníci, ktorí rozhodujú o týchto veciach, by mali byť ľudia, ktorí sú osobnosti, ktorí majú určitý nadhľad nad danou vecou.

S touto problematikou veľmi úzko súvisí aj budúcnosť divadla SkRAT, keďže je do istej miery závislé od Ministerstva kultúry SR, ale aj od „spolunažívania“ tvorcov. Nie je teda jasné, akým smerom sa posunie. „Mám istú predstavu, ako by malo divadlo vyzerať, ale dlhoročná prax mi nedovoľuje o tomto vôbec snívať, čiže mám skôr obavy z vyčerpania a obavy z toho, že to divadlo a ľudia, ktorí sú spolu, majú obmedzený čas, keď sa môžu tolerovať bez výnimiek. Potom príde tolerancia s výnimkami a potom prí-

46 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

47 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

de intolerancia. Sú to prirodzené procesy, ktoré sa opakujú všade, nielen v našom divadle, alebo v Stoke. Teda tá životnosť má nejaké limity. Možno, keby sa splnili moje sny a plány, že by sme mohli niekoho zamestnať, kto by riešil administratívne veci a podobné záležitosti, teda keby sme mali peniaze.“⁴⁸ Burgr ale ďalej polemizuje, že možno práve vtedy by divadlo SkRAT zaniklo. Napriek mnohým ťažkostiam autori stále nachádzajú motiváciu pracovať na nových projektoch. Dušan Vicen povedal: „Veľmi ťažko povedať, čo bude... Veľmi by sme chceli robiť, baví nás to, myslím, že by sme stále mali čo povedať.“⁴⁹

Pozorujeme, že SkRAT dozrieva, jeho práca prináša jedinečné hry, ktoré dosvedčujú, že tvorcovia majú prst na pulze doby. Vnútri divadla v ostatnom období prebehli isté zmeny, medzi ktorými je pozorovateľné najmä posilnenie norežisérkej autorskej línie v tvorbe. Veľkým pokladom tohto súboru je charizma úprimnej nefalšovanej profétickej výpovede.

48 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Lubomírom Burgrom.

49 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Dušanom Vicenom.

2. Stredná Európa ťa miluje

Po odmietnutí žiadosti Slovenska o prijatie do Európskej únie za mečiarovskej vlády nastala veľká dezilúzia. Nádeje a očakávania, ktoré sa zrodili počas Nežnej revolúcie, sa stále viac zahmlievali. A trvalo to dobrých desať rokov. Slovenská európskosť oživila až po politickej zmene.

V slovenčine sa v tomto období vytvorilo neskutočne veľa slov s afixoidom euro. Čo všetko sa vtedy začínalo na euro! Hádám to zachytili vtedajšie jazykovedné články alebo študentské diplomovky. Bolo toho veľa, až to bolo niekedy príkre. Euroobaly a euroobálky plné euroslov. Tak to však býva. Štrngot klúčov nahradil štrngot slov, ktoré chceli anticipovať konečne iný, nový život. Euroheslá už unavovali... No a v tomto období vznikla hra, ktorá má v názve spojenie „stredná Európa“. Bola to opovážlivá voľba. Hre predsa hrozilo, že bude obvinená z dobového konformizmu, že nadbieha trendovosti, a z trivializmu. Veď ktoré umelecké dielo, ktoré vtedy nechcelo byť príležitostné, by si dovolilo pomenovanie z preomáľaného spodného prúdu?

SkRAT v tomto ohľade nemá nijaké zábrany. Nezakladá si na vyumelkovanvej jazykovej panštine. Jazyk je preň všeobsahujúce univerzum so všetkými manuálmi, ktoré používa bezprostredne, situačne a zároveň ich presahuje, prekračuje vžitú jazykovú normu, a tak si vytvára „antijazykové“ pole. Čím jazyk osebe rozvíja... K jazyku SkRATu sa ešte vrátíme. K interpretácii názvu diela ako základnej informácie o celku sa žiada uviesť, že v sebe zahrnuje viaceré komunikatívne funkcie. Môže to byť ubezpečenie samého seba (tu postáv, polarizovaných na interné, t. j. postavy jednej prostej domácnosti, a externé, t. j. režisér, akordeónista, ale predovšetkým hosť z Viedne) o tom, že ešte tu je princíp lásky. Lásky, ktorú „sme si sľúbili“ v známom songu Nežnej revolúcie

„Sľúbili sme si lásku“. Môže to však byť aj ironizovanie onej revolučnej viery v lásku. Úprimná Inge a Vlado sú v manželstve, ktoré si nepeštujú egoizmus v dvojici, ale vychádza v ústrety celej spoločnosti, chce ju obdarovať – dnes už starobylou – láskou, zatiaľ čo iní „Stredoeurópania“ si v honbe za ziskom obsadzujú „trafiky“, iní sa vyberajú do cudziny s vidinou zisku či lepších životných podmienok. A slovenskí emigranti spred revolúcie vidia v „stredoeurópskom“ priestore príležitosť, ako si tam rozložiť svoje udice, aby v tej chudobe niečo ešte ulovili pre seba, alebo aby sa tam etablovali pre perspektívu podnikateľského hospodárenia. Vo vete „Stredná Európa ťa miluje“ rezonuje aj sebaepochopenie Stredoeurópanov – Slovákov zo šesťdesiatych rokov: holubičí národ, ako to vyslovili v dobe uvoľnenia M. Lasica a J. Satinský. Milujúci, ale aj naivný, aj ziskuchtivý, aj kresťanský, ale aj ateistický... Na svojej hrudi si pozohrieva každého. Aj invazívne vojská Varšavskej zmluvy. Kolíki slovenskí Stredoeurópania sa v tom čase stali propagátormi a uskutočňovateľmi proletárskeho internacionalizmu a ideí večne žijúceho sovietskeho boha! Veru, aj sme študovali vedecký komunizmus, vedecký ateizmus... A niektoré aj vedecky. Láska poznáva...

Ťažko tu zinterpretovať všetky komunikatívne výpovedné od-tienky onoho vyznania v názve, ktorý znie ako heslo. Politické heslo. Heslá sa v našej spoločnosti natoľko vžili, že sa ich nedokážeme zriecť ani po politickej zmene. Sú prosto súčasťou národnej vyjadrovacej mytológie. Zámeno „ťa“ (miluje) sa obracia smerom von, ale aj na seba samého. Autoreflexia pred zrkadlom dejín...

V čase vzniku hry sa Slovensko medializovalo ako stred Európy. Týchto stredov je viacero, veď pozícia stredy je závislá od krajnostného aspektu. Ale my sme sa chceli vyhlásiť za stred, aby si nás okolie viac všimalo. Po rozpade Československa bola naša malá krajinka natoľko neviditeľná, že aj pre významných politikov sveta bolo jedno, či sme Slovensko alebo Slovinsko. Pri identifikácii stále bolo treba použiť tradičné zaklínadlo „Czechoslovakia“ a potom vysvetľovať... Či teda nie je najjednoduchšie povedať: Hľadte, svete, sem, na samý stred Európy (a možno aj vesmíru),

tu žijeme my dobrí milujúci Slováci!? Aj pápež Ján Pavol II., keď letel z Ríma do Bratislavy, zatiahol to až cez Tatry, aby videl ten ohromujúci celok z vtácej perspektívy. Bol to sychravý deň, pršalo, takže pri rituáli bozku zeme mu Ján Čarnogurský pohotovo poskytol svoj baloniak, prestrel mu ho, aby si nezašpinil bielučkú reverendu a aby nebodaj nepobozkal namiesto pevnej slovenskej zeme slovenské blato. Napriek zlému počasiu z lietadla pápež pozoroval tatranské jazierka, ktoré mu boli symbolom, že stará viera sa tu nevytratila. Oplatila sa tá okľuka smerom na východ strednej Európy. Ex Oriente lux.

Pravdaže, stredná Európa nie je ideálna. To vieme. Preto si mečiarovské billboardy vypožičali budúcnosť Slovenska zo švajčiarskych lúk a hôr. Veď to boli len fotografie, nech si dobromyseľní Stredoeurópania posilnia svoje sebavedomie.

Na porozumenie názvu sa žiada toto všetko uviesť, lebo spomenuté okolnosti predstavujú významové konotácie. Bez nich by nebol zrozumiteľný.

Divadelná hra *Stredná Európa ťa miluje* sa vyníma z radu všetkých ostatných hier SkRATu, ba možno povedať, že výrazne „unikla“ aj stokárskej poetike. Kým uvedená poetika stála na absurdite nedejovosti hry ako celku, tu výrazne pozorujeme logicky usporiadaný dej. Treba zdôrazniť, že ide o konštruovanie celej hry. Tá zvyčajne pozostávala a pozostáva z relatívne monotematických obrazov (ale s vlastným „dejom“ či dejovým spádom), spojených do celku hry bez toho, aby medzi nimi bola určujúca sémantická koordinácia, akú možno pozorovať na takmer celých dejinách činohry, počnúc od antiky, v ktorej už bola známa štruktúra, dnes nazývaná dramatický oblúk, novšie Freytagova krivka. Nové v tvorbe bratislavských autorských divadelných tvorcov Stoky a SkRATu spočíva v tom, že jednotlivé obrazy sú rozvitými divadelnými metaforami podľa princípu osvietenia, známeho v kresťanskej mystike zjavení. Takýto obraz už teda nie je metaforou, vybudovanou jazykom, či už prirodzeným alebo univerzálnym divadelným jazykom, ale sám je zábleskom, „zážehom“ či zápa-

lom, chvíľkovým zažiarением v čase, jaskynkou, v ktorej sa zjavuje, v ktorej sa uskutočňuje prostá, až detinsky jednoduchá komunikácia medzi divákom a obrazom na javisku. Toto všetko sa v „Strednej Európe“ zachováva, ale zároveň sa tu uskutočňuje odpoveď na otázku: prečo by sa jednotlivé obrazy nemohli zmysluplne spojiť? A spojili sa, hoci nezáväzne a nevtieravo. Koordinuje ich jemná, takmer neuchopiteľná, ale predsa prítomná niť dejovej súvislosti obrazov.

Na prvom mieste si tu treba všimnúť predovšetkým narábanie s divadelným priestorom. Na začiatku predstavenia, už keď diváci vchádzajú do sály, je javisko otvorené a nasvietené v pracovnom svetle. Scéna je upravená na obývaciu izbu, pričom v centre je stôl so stoličkami, priestor dotvárajú typické lacné sväté obrazy atď. Len čo sa predstavenie začína, vstupujú do hry aj ďalšie priestory. Na hranici proscénia a hľadiska je umiestnený akýsi kuchynský kút, v ktorom vytvára akciu postava Vlado Zboroň tým, že tam varí. Do hry je zapojený aj priestor zákulisia, a to vo chvíli, keď vstupuje do akcie postava Ingrid Hrubaničovej, nakúkajúc spoza opony na scénu a kladúc otázky režisérovi. Priestor javiska sa vyčleňuje aj tým, že v jeho zadnej časti je pult technika, ktorý obsluhuje režisér. Okrem toho v pravej časti javiskového priestoru má vyčlenené miesto hudobník na akordeóne, ktorý ako postava sa nezúčastňuje na priebehu deja, je skôr jeho komentátorom, avšak jeho komentár je bezslovný, výlučne hudobný. Ako neskôr ukážeme, do priestoru vstupuje aj jeho plošná, t. j. filmová realizácia, ktorá trojrozmerný priestor iba sprostredkúva. Ide o priblíženie hôr a orchestra počas spevu postavy Ingrid Hrubaničovej. Priestor v semiotickom zmysle sa do inscenácie premieta na princípe redukcie. Napríklad hra s malým plastovým futbalovým ihriskom symbolizuje veľké ciele, ktoré postavy majú ako spoluhráči. Po revolúcii majú pocit, že ich čaká svet, alebo presnejšie Európa, kde získajú svoje „skóre“. Táto redukcia sa týka aj malej detskej postieľky v pravom zadnom kúte scény, do ktorej sa nakoniec vtesnajú hlavní protagonisti. Priestor scény ako obývacej izby predstavuje určitú zovretosť typickú pre bytovú situáciu v slovenských domácnostiach. V hre sa táto zovre-

tosť uvoľňuje napr. tým, že v určitej situácii z neho postava Ingrid vychádza a vystupuje na rebrík, z ktorého hrá, čím sa priestor vertikálne štylizuje.

Dômyselná redukcia spojená s metaforou je aj v umiestnení čierneho-bieleho televízora na scénu. Divák síce nevidí obraz, obrazovka iba osvetľuje tváre hercov, avšak z kontextu vyplynie, ako ešte neskôr ukážeme, že tu prebieha určitý dej.

Táto hra dosť prekvapivo predstavuje akési divadelné retro, a to tým, že je vybudovaná na dramatickom oblúku. Prirodzene, nejde tu o tradične poňatý sujet. Hra pozostáva z viacerých plánov, ako sa to napokon naznačuje aj v jej poetike, ktorá sa v jednom momente triešti na činohernú poetiku a čiastočný filmový vstup. Súčasťou osobitej výrazovej stránky tejto hry je aj porušenie hranice medzi javiskom a hľadiskom, alebo skôr ladný prechod medzi týmito dvoma priestormi. Možno povedať, že uvedené presahy z klasického rámca zodpovedajú modernej, ako aj postmodernej poetike. Z tohto hľadiska možno uviesť aj ďalšie prvky, ktoré predstavujú opúšťanie tradičných foriem. Jednak je to prvok akéhosi superrealizmu podobne, ako to býva v postmodernom výtvarnom umení. Ten je v rekvizitách. Polievka, ktorú postavy jedia, sa reálne varí v pravej časti hľadiska. Podobne aj víno, ktoré postavy pri večeri pijú, je vždy reálne alkoholické víno. Počas konzumácie jedla a nápojov postavy skutočne reálne jedia a pijú, pričom textové repliky majú nastavené tak, aby konkrétnu situáciu fyziologicky zvládali.⁵⁰

Už sme naznačili viacplánovosť v štruktúre tohto predstavenia. Téma hry nie je monolitická, jednoliata, ale sa triešti a znova v istých bodoch spája, takže divák má pocit, akoby sledoval viaceré línie, ktoré mu sem-tam unikajú, ale znova sa objavujú, kontext sa sceľuje. Viacplánovosť na úrovni témy sa konštatuje aj v recenziách, ktoré vyšli o hre v tlači. Najmä dve z nich sú takmer až kontroverzné, hoci sa nevylyčujú. Andrea Konečná pokladá za nosnú

⁵⁰ O superrealizme vo výtvarnom umení pozri bližšie heslo *hyperrealizmus* in Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia, s. 107 – 109.

tému vzťah medzi „mužom a ženou“. Je pravda, že centrálné postavy Inge a Vlado sú v partnerskom vzťahu, ktorý sa odohráva v „ošumelej a ponurej kuchyňospálni“.⁵¹ Divák, a ním je aj kritik, môže v tejto hre vidieť, alebo sledovať, alebo vyzdvihovať plán, ktorý chce. Súvisí to s tým, že dramatické útvary predstavujú syntetické umenie, t. j. sú „zlúčeninou“ všetkých umení. Hovoríme, že činohra je syntetické umenie. Mnohovrstvosť štruktúry takto poskytuje interpretovi viaceré prístupy ku komunikátu. Na druhej strane ale dramatický činoherný útvar popri tejto svojej výrazovej štruktúre má jedinečnú sémantiku, ktorú určuje intencionalita, daná mu autormi, a pragmatická zameranosť na adresáta (diváka). Syntetický text či komunikát hry tak obsahuje určitý konkrétny autorský zámer, s ktorým sa podáva na príjem konkrétne „posolstvo“, majúce dosť jasne vymedzený gnozeologický obsah. A. Konečná tu nachádza tradičnú tému manželského páru, dokonca tento pár aj tradične (bez kritiky patriarchalizmu) pomenúva: „medzi mužom a ženou“. Veď to môže byť aj „medzi ženou a mužom“. Z témy sa nič nevytratí, ale poradie, v ktorom ženské pohlavie je na prvom mieste, nemusí signalizovať len dnes už takmer všeobecne konvencionalizovanú zdvorilosť voči ženám, ale môže aj anulovať zvykové sexistické stereotypy. V hre sa síce tematizuje pár – žena a muž, dokonca aj určitý trojuholník – žena a dvaja muži (Vlado a Vito), ktorý svetielkuje cez Ingino pokušenie, aspoň v polohe rozvažovania, či ísť, či neísť do Viedne ako barová speváčka...

Jungovsky povedané, téma „muž a žena“ je v prvotnopospolnej spoločnosti, v ktorej človek rozpoznával ako podstatnú túto polaritu, reprezentovanú rozdielnosťou genitálií. V ére rozvitej ľudskej kultúry sa závažnosť tejto témy minimalizuje, až ruší. Spomeňme tu napríklad dvetisíc rokov staré poznanie z novozákonného textu: „už nie je medzi nami muž ani žena... všetci sme jedno...“⁵²

Prirodzene, v ďalšom vývine otázky v kresťanstve pozorujeme rozmanité, a aj dosť výrazné návraty patriarchalizmu, voči čomu

51 KONEČNÁ, A., 2004, s. 19.

52 Porov. Gal 3, 28.

nemôže ostať ľahostajná ani dnešná európska kultúra, nevdojak utváraná (aj) na podloží kresťanského myslenia. Tretie tisícročie nevytesňuje párovosť; stále sa stretáme s biologicitou ženy a muža. Jej modifikácie, doplnenia i eliminácie, však utvárajú inú predstavu o páre, ako to doznievalo ešte v prvej polovici 20. storočia. SkRAT citlivo vníma tento rozdiel a možno povedať, že tradičná problematika ženy a muža nie je jeho tematickou doménou. Práve naopak, hry SkRATu rozohrali veľkú hru žensko-mužskou polaritou, ktorá môže mať všetky možné prívlastky – len nie onen „tradičný“. To až kričí z obrazu Nový človek v hre Umri, skap a zdochni...!!! alebo z hry Extrakt a náhrady. Hej, v reálnom predstavení je na javisku žena a muž, to každý vidí. Lenže samy osebe nie sú tieto komponenty témou, sú iba nevyhnutnou existenciálnou bázovou štruktúrou, podnožkou inej veľkej dobovej témy, ktorá má kultúrny a politický rozmer. Nádej, ako nevyhnutný motor prežitia, má v období po Nežnej revolúcii nové dimenzie. Revolúcia otvorila nové možnosti: cestovať, podnikáť, vzdelávať sa, dopĺňať zanedbané, získať stratené, rozvinúť sa a budovať seba samého. Nové perspektívy seba projekcie, vychodiace zo snov mladosti, ktoré sa z podvedomia hlásia o slovo, sa tematizujú v skromnom „betlehemčeku“, v jaskynke jednoizbovej bytovej jednotky so socialistickým vymedzením priestoru, pričom sa tu otvára nový priestor: budúcnosť a výboje. Pár ešte nemá dieťa, má však detskú postieľku. Vlastne má všetko, čo by potrebovala jedna tradičná rodina: kúpeľňu s toaletou, kuchyňospáľňu, stôl a stoličky, varič, telefón, chladničku... Ale aké dieťa príde? Čo sa tu narodí a bude uložené do čakajúcej postieľky? Bude to odpoveď biologickej úrovne? Nič tomu nenasvedčuje. Dokonca sa zdá, že pár je v takom štádiu individuálnej erotickej kultúry, že nepraktizuje sexualitu. Ak to príde na pretras a vec sa tematizuje, návrh je: poďme dabovať. Je to forma ukájania sexuálneho pudu sublimáciou. Pár neobcuje fyziologicky, sex prebieha v hlavách, a to cez sledovanie neozvučeného pornofilmu, ktorý postavy ozvučujú čisto herecky stvárnenými partnerskými replikami.

Celkom iné porozumenie témy hry predstavuje Anna Grusková. Gruskovej videnie sa neopiera o „tradičnú hodnotu rodiny“, ale vyberá z hry aktualizácie, v ktorých sa premieta spoločensko-politický kontext, ktorý zodpovedá „procesu hľadania európskej identity“.⁵³ Takéto vystihnutie témy sa ponúkalo, ba priam až vnucovalo v čase, keď sa vo veľmi tesnej následnosti blížilo prijatie Slovenska do Európskej únie. V spoločnosti vreli mnohé očakávania, najmä vízie vyššieho ekonomického štandardu. V sebauvedomovaní Slovákov sa v tom čase zdôrazňovalo stredové postavenie Slovenska, iluzórne tak z geografického, ako aj z kultúrneho hľadiska. Predsa však sme v oblasti strednej Európy, a tak výraz Stredoeurópania sa v tom čase stal nositeľom našej identity, ale aj nositeľom veľkých nádejí. Obe spomenuté tematické línie sú síce celkom odlišného charakteru, ale sa nevyklučujú. V tejto konfrontácii dominuje skôr názor A. Gruskovej, ktorá nevidí v hre iba akýsi izolovaný príbeh dvoch všedných ľudí žijúcich vo všednom manželstve, usilujúc sa o vymanenie zo stereotypu. Po páde socialistickej diktatúry, ktorá trvala takmer štyridsať rokov, nastala pre každého jednotlivého občana v bývalom východnom bloku úplne nová situácia. Spoločenský a politický kontext je v tejto hre prítomnejší možno silnejšie ako ľudský príbeh postáv. Neslobodno však od seba odlučovať tieto dva uhly pohľadu. Hlavné postavy sú témou samou v sebe v tom zmysle, že si vytvárajú projekciu budúcnosti na základe nádeje, ktorá im svitla v nových podmienkach. Čo sa z toho narodí? Táto otázka je vlastne definíciou centrálnej témy hry, pričom podobne centrálny je symbol detskej postieľky.

Ona symbolizuje základný tematický ťah hry, v ktorom postavy rozohrávajú zmysel svojej budúcnosti, ktorá sa tu má narodiť ako „dieťa“ (v rovine symbolu), vyvolávané na scénu prostredníctvom metonymie: prázdna detská postieľka čaká (na základe vnútornej súvislosti pojmov dieťa – postieľka) na to, čo sa narodí, čo je v nádeji očakávané a konštruované.

53 GRUSKOVÁ, A., 2004, s. 26.

Keďže hra pozostáva z troch dejstiev,⁵⁴ aj pri analýze sa možno pridŕžiavať tohto trojstupňového formálneho členenia. Hra sa dost radikálne odlišuje od ostatnej tvorby SkRATu tým, že predkladá istý príbeh. Napriek tomu nám príbeh často uniká, lebo je pomerne silno zatláčaný do pozadia, takmer šifrovaný, takže nie vždy je jasné, kedy ide o líniu príbehu a kedy o líniu obrazu, ktorý do nej viac menej zapadá. Ale na časovej osi prebieha, akoby to bolo pokračovanie deja. Medzi takéto obrazy, ktoré nie sú sujetovo nosné v centrálnej konštrukcii deja, patŕi napríklad hra na napodobňovanie rôznych zvierat, padajúceho lietadla alebo obraz o strate kódu netere G. Junga. Preto na porozumenie tejto hry je veľmi výhodné až deskriptívne pomenovať jednotlivé dejové fázy, lebo tým sa zároveň odlišia nedejové zložky, ktoré majú iba funkciu obrazu. Nejde tu len o deskripciu a akési pomenovanie postupných „krokov“, cez ktoré sa uskutočňuje dej. Je tu dialóg postáv, názorová výmena, napríklad o bolesti, utrpení, chorobe a smrti, alebo na tému slovenčiny ako „svetového jazyka“ atď. Tieto idey nachádzajú v dejovej akcii svoje miesto, lebo sú do nej umiestnené. Sú to často idey genderu (rodový stereotyp, muž macho, ktorý chce byť dobrým manželom, ale aj silným mužom, a pritom sa neovláda, takže fyzicky napadne aj svoju manželku...). Je tu prítomná aj veľmi často predkladaná idea nacionalizmu, ale len v jemnejšej forme. Divadlo SkRAT si však nezakladá na transparentnom podávaní týchto tém, ale sa im ani nevyhýba. Divák tu má pocit, že sú to rovnaké či rovnocenné témy, takže v existencii prostých ľudí, ako sú hlavní predstavitelia tejto hry, je nacionalizmus, machizmus, diskriminácia ženy takou istou témou ako varenie polievky či futbalová hra na plastikovom ihrisku. Možno je v tom aj zámer, veď niektorí ľudia sa často dajú zviešť lacnými politickými heslami a silákosťou, či aj vulgaritou niektorých politikov, ktorí im sľubujú naplnenie neuskutočniteľných rozprávkových ilúzií. V tomto hra, prirodzene, výrazne korešponduje s politickou situáciou na Slovensku v čase jej vzniku.

54 Porov. publikáciu Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 32 – 57.

Prvé dejstvo dáva nahliadnúť do vzťahu Inge a Vlada a do ich súkromia. Diváci ešte len vstupujú do hľadiska, no už prebieha akcia. Na boku scény hrá harmonikár, postava Vlado varí na jednoplatničke rozvoniavajúcu gulášovú polievku. Na scéne je prítomný aj režisér, na ktorého sa spoza závesu obracia Inge, či už môže nastúpiť na scénu. Pracovná prítomnosť režiséra nadľahčuje priebeh deja, čím sa zároveň naplňa zátvorkový podnadpis hry: *Verejná inscenovaná skúška*. Je tu akési priznanie autorov, pripúšťajúce improvizáciu. Toto predstavenie časove väčšinou trvá nerovnak. Niekedy v zime 2009 – 2010 trvalo predstavenie vyše dvoch hodín, čo vzniklo vďaka improvizáciám dialógov medzi Vladom a Inge, keď sa „divák zabával“. Neskôr sa ale predstavenia znova odvíjali v pôvodne plánovanom časovom harmonograme.

Vlado dôkladne pulíruje poháre, otvára fľašu s vínom, robí posledné úpravy na prestretom stole, popritom má dostatok času hrať stolový futbal, striedajúc pozície, keďže hrá sám zo sebou. Do tejto situácie zvonku prichádza Inge. Má na sebe erárny mäsiarsky kabátec, ktorý nosili predavači mäsa ešte za socializmu. V týchto časoch nebolo nič nezvyčajné, že chudobnejší ľudia nosievali „vyfasované“ súčasti oblečenia alebo obuv, napríklad z vojenského prostredia a podobne.⁵⁵

Na reč rekvizít a kostýmov neslobodno zabúdať. Mäsiarsky kabátec hovorí nielen za seba (referencie o erárnosti, praktickosti, uniformnej signifikatívnosti atď.), ale vypovedá niečo aj o postave, ktorá ho nosí. Ako radi máme, keď niečo dostávame zadarmo! Patrí k ľudskej povahe, že človek chce bez námahy dosahovať hodnoty. V dobovej situácii mnohí ľudia podľahli naivnej predstave, že otvorením hraníc sa im všetko bude sypať zadarmo. Koľko ľudí takto vycestovalo na Západ v domnení, že tam zbohatnú! Teraz má toto pokušenie aj Inge. Pravdaže, nie v hrubej naivite, ale zvažujúc obidve strany (my tu doma, náš jazyk – naše bohatstvo – verzus veľké operné javiská sveta), pričom devíza, s ktorou kalkuluje, je

⁵⁵ Tento kultúrny fenomén je zdokumentovaný napr. aj vo filme s česko-slovenským obsadením *Pelíšky* (réžia Jiří Hřebejk, 1998).

talent spevu. Keď sa rozoznie jej ária, malý bytík sa razom premení na veľkú vysnenú scénu a aplaudujúce publikum.

Štruktúra filmu, ktorá prekrýva pôvodný priestor scény, dobre zodpovedá snovej výrazovosti. Lenže realita je trochu iná. Tak ako lekári hnaní túžbou po ocenení v Nemecku robili ako zdravotné sestry a množstvo vysokoškolsky vzdelaných ľudí ako operky, aj Inginmu talentu sa namiesto Viedenskej opery ponúka ocenenie barovej speváčky na viedenskej periférii. Ináč povedané, naháňачky konzumného.

A tieto časy v niektorých mestách pretrvávajú dodnes. Scéna kreslí situáciu v domácnosti. Lacný svätý obraz na stene, v kúte prázdna detská postieľka, hoci o dieťati v celej hre nepadne žiadna zmienka. Zato do nej dajú spať – ako sa ukáže na konci druhého dejstva – hosťa z Viedne.

Náboženský obraz ešte predsocialistickej proveniencie s motívom novozákonnej svätice Márie Magdalény má na scéne transparentné postavenie. V deväťdesiatych rokoch nastala u nás výrazná inverzia. Zašlú komunisticko-ateistickú ideológiu vystriedal návrat k tradícii. Kostoly boli vtedy plné a ľudia verejne potvrdzovali svoju kresťanskú identitu. Často masovo a transparentne. Inge však nepatrí do tohto konformného prúdu. Veci viery fungujú tak, že sa prenikajú ako samozrejmosti v samozrejmom živote. V úvaha o bolesti a večnom utrpení po malej terapii vlastného boľavého zuba napríklad rozvinie svoje myšlienky tak, že prepája prirodzené javy života s náboženským náhľadom na ne; je hlboko začítaná do Biblie podobne ako stojaca Mária Magdaléna s otvorenou Bibliou. Náboženský obraz tu signalizuje vyšší princíp. Inge nepatrí do prúdu slovenských ekonomických emigrantov a migrantov oných čias, ktorí hľadali v cudzine vyšší zárobok. Je spokojná v domácom prostredí, kde sa hovorí slovenčinou (ktorú podľa nej dokonca študujú na toľkých chýrečných univerzitách sveta!). Inge chce vstúpiť do rovnej komunikácie so svetom, ktorý by v nej mal spoznať, čo sa tu deje.

Stavia pritom na svojom poňatí „duchovných hodnôt“ a na ambiciózności až po symbolicky najvyššie odstupňovanie, po

prezidentský post. Vítovi vysvetľuje „náš problém“, t. j. problém ostblokových Stredoeurópanov s nízkou ambicióznosťou. V malej rozprave – „Ja poviem napríklad vetu: chcela by som byť prezidentka...“ – ilustruje a porovnáva mieru ambicióznosti u nás a v Amerike. Nejde tu o číru literárnu geografiu bez konotácií. Konfrontujú sa mentality, vzťah k slobode, postavenie žien, ekonomika...

V prvom výstupe sa vykresľuje osobnostný profil postáv Inge a Vlada. Inge má vysokoškolské vzdelanie, za socializmu študovala dejiny. Divák sa dozvie len to, že jej „povolanie je slabo platené, vyhliadky na zlepšenie žiadne“.⁵⁶ Ingo postavenie vo vzťahu je dominantné. Ukáže sa to pri hre, do ktorej sa zapojí. Presadzuje si, že chce hrať s modrými figúrkami, hoci sú iba červené a žlté. Aj Vlado však má v tento večer zvláštny cieľ a potrebuje partnerkin súhlas. Preto tá okázala večera s vínom. Pôsobí ako zakríknutý, prispôsobuje sa partnerkinmu teroru. Opatrne dostáva zo seba svoj zámer. Má už po štyridsiatke a chcel by začať študovať na vysokej škole – napríklad filozofiu. To Inge nahnevá, ale pripustí, že tento jeho cieľ má zmysel. Navrhne, že ona ho bude učiť pri pravidelných stretnutiach, dva razy do týždňa. Lenže Vlado chce riadne štúdium: „Ja potrebujem papier, mať pocit, že som zdolal nejaký ten končiar.“⁵⁷ Vzniká konflikt, ktorý prerastá do hádky, až napokon obaja na seba úpadkovo pľujú. Po precitnutí si uvedomia, ako neúnosne sa správajú. Lenže každý z nich čaká ospravedlnenie od toho druhého. Dominantná Inge ukončí konflikt dlhším monológom, v ktorom zahrá „európskou kartou“: „V západnej Európe napríklad, v Holandsku, vo Francúzsku“ – tam pochopili, že takéto atmosféry sú rakovinové a eliminujú ich.“

Motív „európskosti“ tu už raz bol, hneď na začiatku, keď Inge prichádza domov a kritizuje novopristáňovanú rodinu z Holandska. Zdalo by sa, že zmienky o obyvateľoch a krajinách rôznych častí Európy sú tu len samoučelné slovné barličky, rezonujúce hrou, keďže už v názve hry je tento motív výrazne prítomný. Nie

56 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 37.

57 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 38.

je to vŝak tak. Inge ako Vladova partnerka hrá svoju „hru“. Trochu viac sa o nej dozvedáme eŝte v rámci prvého dejstva, v obraze, v ktorom Inge strihá Vlada krajčírskymi noŝnicami. Zdanlivo je to akýsi rodinný rituál chudobnejŝích ľudí, ktorí nevyuŝívajú ŝluŝby, ale čo môžu, urobia si sami doma. Takým je napríklad strihanie – ved' napokon, Vlado má pomenej vlasov. Z kompozičnej ŝtránky to vŝak je dôleŝitý motív, ktorý anticipuje d'aľŝiu zápletku. Krajčírŝke noŝnice anticipujú – ako sa ukáŝe neskôr – holiaci strojček z Rakúska, ktorý získa Vlado ako cenu.

Vlado sa totiž prihlásil do súťaŝe o Európana roka, ubehol určitý čas a chce to dodatočne dať odobriť partnerke. Pripomína jej opatrne, ako mu raz čítala článok z novin o tejto súťaŝi. Tentoraz má Vladova akcia pozitívnu odozvu. Inge prepukne do uvoľneného smiechu a napokon obaja spievajú srbskú pesničku *Srebrna duga*, bláznivo sa roztancujú. Obidvaja sú spokojní. Vlado – a rovnako ani divák – vŝak eŝte netuŝia, ŝe sa tu deje niečo, čo prefíkaná partnerka sama narafičila. To ona chcela, aby sa Vlado prihlásil do súťaŝnej ankety, preto mu podŝtrčila informáciu z novin. A vŝetko ide podľa jej plánu. Aj ona má svoje nezrealizované túŝby. Neskôr sa explicitne ukáŝe, ŝe sníva o spevákkej kariére. Vec sa zamotá aŝ v druhom dejstve, keď ŝkutočne príde úradník z Viedne, aby odovzdal Vladovi ocenenie – slovné i vecné (elektrický strojček) a pre jeho partnerku cédečko so ŝlágami Uda Jurgensa. Je pochopiteľné, ŝe na Slovensko je takouto úlohou poverený niekdajŝí emigrant, ktorý ovláda domácu reč. Ibaŝe nikto netuŝí, ŝe to bude starý známy z Inginho detstva, ktorému kedysi Inge vyrazila zub – Víto.

Vítova návŝteva z Viedne sa odohráva v druhom dejstve. Toto dejstvo sa začína malou zápletkou s kľúčom. Ktosi vstúpi do bytu, hoci je zamknuté. Inge si vŝak aŝ neskôr uvedomí, ŝe sama poslala nadácii kľúč od bytu pre prípad, ŝe by pri príchode úradníka nebol nikto doma. Ako vidieť, o postupe v súťaŝi mala priebeŝné informácie, ibaŝe si ŝelá, aby vŝetko prebehlo akoby spontánne. Po vyjasnení kľúča, ale aj rozpoznaní Víta vzniká nový konflikt. Tentoraz je to na celkom novej významovej rovine, ktorá vznikne z herečkinho vybočenia z reálneho deja hry. Je to konfrontá-

cia so spoluhercom a režisérom, v ktorom si Inge nie ako postava, ale ako herečka vyjasňuje techniku stretnutia s Vítom – neželá si, aby ju chytal špinavými rukami za ústa. Režisér ju utišuje, Víto sa bráni, až napokon režisér vysloví ultimátum: „Hráš, alebo ňu vymeníme?“ To dá Inge podnet na ďalší monológ o „prevádzke divadla“, plný irónie. Keď sa táto digresia skončí, divák si znova uvedomí, že je na skúške, ako sa to signalizuje v podnázve predstavenia. Vybočenie z deja, pracovný rozhovor a komentovanie vlastnej postavy jej predstaviteľkou priamo počas hry je typickou črtou postmodernej poetiky. Divák sa tu občerství humornosťou digresie a znova pokračuje pôvodný dej.

Vlado sa teší zo strojčeka s tou najväčšou naivitou. Možnože Vítova návšteva by prebehla „západniarsky“ rýchlo a vecne, nebyť Inginých zdržiavacích manévrov, ako je napríklad odmietnutie podpísania prevzatia darčeka. Keď sa jej podarí Víta dostať do nostalgickej nálady, začne pracovať na svojich cieľoch. V rámci všeobecných spomienok na detstvo tematizuje svoj spevácky talent z detstva. Pritom vstúpi do konfliktu s Vladom, ktorý tvrdí, že v minulosti spievala v kostole. Nevie, že spievala aj v akomsi bare. Inge sa ho chce zbaviť, lebo rozvíja tému jej spevu nesprávnym smerom, a tak ho vyženie, nech ide pozrieť Holanďanov, aby ich nevytopili ako minule...

Inge a Vlado sú pri preberaní darčeka rozdielni. Inge naznačuje obavu, že ak dá svoj podpis, azda sa zaviazne aj na niečo netušené... Podozrievavosť, ktorú sme tu mali z eštabáckych praktík. Kto iný by nemal byť poučený, ak nie vysokoškolsky vzdelaná historička. Navyše darček nie je pre ňu predmetom očakávania. Stretnutie s úradníkom súťaže je pre ňu len mostík na prechod k vyšším cieľom, k naplneniu speváckych ambícií – a k ich oceneniu.

Vlado je povahovo viac vecný, konkrétny, možno povedať, že sa dokáže tešiť z drobností všedného dňa, najmä ak sú zadarmo. Strojček na strihanie však je pre neho veľká vzácnosť. V minulosti si ho mohli dovoliť len v kaderníctvach, súkromníci vlastnili elektrické strojčeky na holenie, nie však na strihanie. Scenár je tu lakonický, čo sa týka Vladových reakcií. Všetko necháva na hercovo

stváranie. V reáli je to naozaj silný obraz, ktorý vytvoril rozbaľovaním strojčeka. Úprimná detinská radosť chlapca skrytého v zrelom mužovi. Na tomto mieste treba niečo povedať o sile dramatického obrazu. Dramatický obraz je „namaľovaný“ naživo, exponuje sa v ňom konkrétny človek v konkrétnej úlohe postavy. Istý divák, ktorý videl toto predstavenie, spomína, že kedykoľvek si doma v kúpeľni rozkladá strojček na strihanie, vždy sa mu pritom vynorí oná spomínaná scéna s Vladom. Niektoré obrazy svojou silou vstupujú hlboko do divákovho podvedomia.

Po Vladovom odchode padne očakávaná ponuka, aby Inge odišla spievať do Viedne. Lenže Inge je sklamaná – je to ponuka spievať vo Vítovom bare na predmestí Viedne. To Inge nesedí, ale aj Vítovi uniká línia jeho záujmov, rozčúli sa a nevhodne kričí na hostiteľku. Podarí sa mu byť agresívnym podobne, ako aj Vladovi. Obaja, bežne pokojní muži, sa zrazu dostali do hysterického krčča. Inge narieka. Keď si na ňu aj hosť dovolil kričať, odchádza, akoby do kúpeľne. Odchádza však aj do iného významového rozmeru: Na ľavej bočnej stene sa spustí filmová projekcia – raz zábery na hrajúci orchester, raz zábery na švajčiarsku prírodu slovenských hôr – v čase vzniku to bola narážka na predvolebné billboardy mečiarovskej propagandy. Do projekcie Inge spieva. Nový rozmer má význam sna. Inge sníva o svojej speváckej kariére, nepochopená odchádza do kúpeľne a tam si spieva, čo sa vizualizuje na pódiu vysunutom z proscénia a vo filme.

Po ukončení Bocelliho *Melodrammy* Inge vstupuje do deja. Vító sa ju ešte pokúša presviedčať, aby s ním odišla, ale ona odmieta. Zotrvanie na Slovensku hodnotí ako „prinášanie obetí“, vyzdvihuje hodnoty kolektívneho subjektu „my“ – recituje Onegina poukazujúc na „naše“ hodnoty. Vlado sa pridá k recitácii a vtedy nastane zlom – Inge volá: „Vidíš, on (t. j. Vlado) mi rozumie! On mi rozumie!“ Nastáva katarzia, od tejto chvíle je znova pri Vladovi, čo sa potvrdí aj v záverečnom dejstve, keď Vító zaspí. Inge ešte rozvíja myšlienky o hodnotách „domáceho“, ilustruje ich na prípade psa, ktorý bol presťahovaný do Viedne a zdochol. Potom argumentuje, že o slovenčinu je vo svete veľký záujem. Napokon vážna debata

skĺzne do detinskej zábavky, ktorá spočíva v tom, že jeden napodobňuje napríklad nejaké zviera a ostatní hádajú, čo to je. Keď táto hra doznie a muži sa rozprávajú, Inge zoberie Vítov kufor a hrá neter C. G. Junga, vraj práve pricestovala. Chce ako prevtelená postava otvoriť kufor, akoby chcela predsa len odkryť ešte dajaké zábavné, stále očakávané tajomstvo, ale sa jej to nepodarí. Kufor je zatvorený na kód. Vzrušene oznamuje stratu kódu, pričom sa vďaka homofónickosti slov *kód* a *kot* premení na kotkodákajúcu sliepku. Či je to len prostý návrat k predchádzajúcej hre, chvíľkové zabudnutie na seba v úplnom oddaní sa jazykovej hračke alebo sebaironická autoreflexia postavy, to sa ponecháva na diváka.

Tretie dejstvo je výrazne kratšie ako predchádzajúce dve dejstvá. Na jeho začiatku Vító spí, Inge a Vlado „dabujú“. Je to komická scéna, v ktorej obaja pozerajú pornofilm z čierneho-bieleho televízora tak, že vypnú zvuk a tvoria si ho sami – hrajú – dabujú. Na svetelnom predele sa situácia na scéne vracia akoby do začiatočného obrazu prvého dejstva, ktorý prebieha v manželskom rozhovore. Rozhovor je tematicky triviálny, už tu nie sú nijaké nevyslovené želania, nijaké tajomstvá, a teda ani napätie. Napätie tentoraz vzniká ináč. Inge rozbolí zub, fyzická bolesť vedie k úvahám o filozofoch a ich zomieraní – i o našom zomieraní. Nechýba tu náboženský kontext v porovnaní času a večnosti.

V triviálnom rozhovore zase nechýba téma jedlo – dedinské, mestské a – európske! Keď sa Inge uvoľní hnis z ďasna, nastáva detenzia a partneri sa poberú spať. Obaja čoskoro usínajú, ale z polospánku zaznejú ešte štyri krátke repliky. A tie sú najdôležitejšie, významovo uzatvárajú celú hru. Po obligátnej otázke „Už spíš?“ Vlado povie, že sa mu snívalo, že bol druhý... Akiste v súťaži, do ktorej sa prihlásil. A Inge odpovie: „Vidíš... a Američanovi by sa snívalo...“ Nedopovie. Ale je jasné, že by sa mu snívalo, že bol prvý. Vyslovená a nedopovedaná pravda teda znie: Slovak sa o niečo usiluje, ale netrúfne si byť prvý ani vo sne. Tento stručný rozhovor zaspávajúcich partnerov je veľmi výrečný o slovenskej mentalite, o pasivite, neschopnosti radikálne zmeniť svoje postavenie.

Názov hry *Stredná Európa Ťa miluje* vyznieva ako dobové heslo, ktoré ako také nemá informatívnu hodnotu ani pre jednotlivé postavy, ale ani pre diváka. Je to vzletná fráza, podobná vyznaniam lásky voči všetkým z úst mediálnych hviezd pri preberaní ceny. V hre vystupujú neúspešní ľudia, ktorí majú pocit, že im dačo chýba. Slovenský pár chce ešte niečo dosiahnuť. Inge speváčku kariéru, Vlado štúdium. Emigrant Víto má pocit, že odchodom zo Slovenska niečo stratil, hoci zároveň už je v dištancii voči svojim slovenským hosťom, čo artikuluje opozíciou „my – vy“. Chce odviesť Inge do svojho predmestského baru, aby mu tam spevom zvyšovala tržby. Inge očakáva, že kontaktom s Viedňou cez anketu, do ktorej navliekla Vlada, sa dačo radikálne zmení, spláca. Ona sa však nevzdáva, ale všetko definuje akýmsi abstraktným vlastenectvom, keď hovorí o slovenčine ako lukratívnom jazyku, ktorý sa študuje v rozmanitých miestach sveta. Alebo keď opisuje náš kolektívny slovenský subjekt ako „my“ a keď ho stotožňuje s nositeľom hodnôt v strednej Európe.⁵⁸ Oproti tomuto „my“, ktoré je pólom „svojho“, predstavuje Víto „cudzie“: „Ty si sa už celkom odcudzil, odľudštil, nerozumieš našim hodnotám...“⁵⁹ Obraz ľudských neúspešných osudov v hre – takmer národne sebaironicky – prestupuje do slovenskej seba projekcie absurdného vlastenectva a utilitárne videných hodnôt. Hra získala mnohé ocenenia doma a v zahraničí.

58 Porov. Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 49.

59 Ibid., s. 50.

3. Smutný život Ivana T.

Divadlo SkRAT má vo svojom repertoári už od roku 2006 inscenáciu *Smutný život Ivana T. Zápis z mimoriadneho zasadnutia Rady* č. 8/7/2005 pod režijným vedením Lubomíra Burgra. Autormi textov sú režisér a kolektív účinkujúcich hercov. Inscenácia získala na festivale Nová dráma v roku 2007 Cenu za najlepšiu dramaturgiu.

Hra je pokračovaním národnorituálneho štrngotu kľúčov z čias Nežnej revolúcie. Divadelníci SkRATu viacerí pomáhali v osemdesiatom deviatom šíriť myšlienky revolúcie na prispatom slovenskom vidieku. Niektorí z nich vtedy obetavo cestovali na východ, roznášajúc informácie o jej priebehu a poskytujúc osobné svedectvo. Ako je to dnes? Zmohlo ich rozčarovanie, sklamanie? Alebo stále veria vo víťazstvo vtedajších ideálov? Možno to už nie sú správne otázky. Je v nich príliš veľa mantinelizmu. Človek nedokáže byť v ustavičnom napätí. Veď aj materiál sa unaví... Isté však je, že myšlienkové povedomie SkRATu dáva fah permanentnej revolúcii. A veru je to fah silný, prekvapivo energický, zdravo dravý. Akoby sa nič nestalo, akoby skratovci nezažili žiadne osobné otrasy a príkoria osudu. Zo scény SkRATu stále vanie duch mladistvý, ostrý ako „dvojsečný meč“. Táto hra je vybudovaná na dvoch veľkých synekdochách: Ivan T. je časťou ľudu, smutný prostý jednotlivec, ktorému je akoby náprotivkom simultánne prebiehajúce zasadnutie „nejednoduchých ľudí“, nazývajúcich takých, ako je Ivan T., jednoduchými ľuďmi. Je to teda určitá zostava, celok – horda skorumpovaných ľudí, ktorí sú pracovne sústredení okolo média rozhlasu. Rozhlas má zas vplyv na celú spoločnosť. Vo vrstve hordy je jedna výnimka – tá je v kontraste s vlastnou skupinou do takej miery, v akej je rozpoltená. Akoby jedna jej polovica vnášala svetlo do temnej koexistencie s členmi rady. Bolo by však trochu jednostranné čítať posolstvo celej hry len ako kritiku spoločnosti,

hoci táto profétická línia je jasná v ironii aj v hneve. Hra je aj hrou v pravom zmysle – s čistou detinskou gurážou. Tak ako sa kedysi v polovici 20. storočia deti hrávali na fašistov a „našich“ či parti-zánov, ale pritom boli jedno – jedny deti. Alebo ako sa dnes deti hrajú na playstation, vpustia si do budovania projektov nivočiace príšery a dravce. Pri tom všetkom vnútri, v hĺbke vedomia (a svedomia) konfiguruje zápas dobra a zla v jednom, t. j. v indivíduu. Hra neponúka hotové sformulované ciele, ale otvára myseľ diváka pre dobrovoľné rozhodovanie. Nie je násilnícka, nie je diktátorská. Je ako evanjelium, ktoré sa ponúka spasiteľne vlúdne: vezmite – jedzte – pite. Imperatívy tu nevyjadrujú donucovanie, ale ponuku. Šírenie viery násilím, mečom spadá do obdobia fundamentalizmu. Revolucionár čistého srdca vie, že jeho život sa sám nazve „smutným životom“. V tom je smútok života, v interpretácii indiferentného Ivana T., ktorý už nesedí hore na posiedke v lese, ale sedí v hľadisku a začína ohýbať gramémy svojej existenciálnej autokomunikácie (autoreflexie) podľa paradigiem Ivana T. Alebo aj Ingrid H.

Pri tejto hre je zaujímavé poňatie priestoru inscenácie, ktorý sa člení horizontálne aj vertikálne. Vertikálne členenie, teda na výšku, vzniklo tak, že na scéne je postavená poľovnícka posiedka, v ktorej je umiestnená divadelná postava – poľovník. Ako náprotivok je tu partnerka, ktorá hrá pod javiskom pri sporáku, na ktorom vypráža rezne pre svojho muža. Priestor rozčlenený dlhým stolom predstavuje zasadaciu sieň, ku ktorej je bezbariérovo pripojený fajčiarsky foyer s veľkým popolníkom ešte z čias socializmu. Veľký stôl ako prvok scény sa však mení aj na akúsi mikroscénu umiestnenú v scéne, keď na ňom postavy úradníkov začínajú tancovať, čím sa oficiálne zasadnutie mení na súkromnú zábavu. Členenie priestoru, ako sa ukáže neskôr, prestupuje aj do významových súvislostí jednotlivých príbehov.

V tejto inscenácii sa prelínajú príbehy všedných ľudí s ich všednými aktivitami. Navzájom nemajú nič spoločné, azda len toľko, že riešia veci, ktoré sa nikdy nevyriešia. Jednotlivé výstupy sa oddeľujú farebným svetelným strihom Slavomíra Šmálíka a mag-

netofónovou nahrávkou, v ktorej dej rozpráva František Kovár. Herci ho naznačujú bez rozprávania. Svetelný efekt je zaujímavo vymyslený, pretože divák vidí len tých hercov, ktorí sú práve nasvietení, čiže ostatní herci z javiska neodchádzajú, ale čakajú na svoje výstupy v tme.

Ivan T. (Víto Bednárík) je poľovník v rokoch, ktorý pravidelne, „odkedy začal poľovať, aj tento rok čaká na laň, ktorá poslednýkrát vydýchne po výstrele z jeho guľovnice“.⁶⁰ K výstrelu však nikdy nedôjde, pretože Ivan T. si do lesa chodí viac-menej pospať a od-dýchnuť si od ženy (Dana Gudabová), kým ona sa doma trápi, že je sama... Príbeh, ktorý sa tu odvíja, je o manželskom vzťahu, ktorý zovšednel, ochladol a protagonisti nie sú schopní urobiť posun do nejakej inej, novej roviny, a tak tomuto páru ostávajú už len spomienky na mladosť, na deti, rodinu...

V zasadnutí Rady č. 8/7/2005 herci Lubomír Burgr, Ingrid Hrubaničová, Vlado Zboroň, Dušan Vicen, Petra Fornayová, Lucia Fričová a Milan Chalmovský znázorňujú stretnutie rady, ktorá má vyriešiť problémy finančnej krízy v Slovenskom rozhlase, no nikto netuší, čo treba urobiť. Členovia sa tvária nóbl, ale v skutočnosti ide skôr o bandu primitívov, ktorá sa len snaží vyzerať múdro. Ich správanie tak pôsobí kontrastne.

Aké charakteristické pre spoločnosť, v ktorej žijeme, sú oba tieto príbehy. Ivanova žena, ktorá celý svoj život zasvätila rodine, teraz nemá čo robiť, nudí sa, jej manžel od nej uteká čo najďalej, aby si mohol v pokoji vypiť, posedieť, popremýšľať...

Zasadnutie rady zase pripomína tých, čo namiesto podstatných problémov večne riešia to, čo vôbec nemajú v náplni práce, alebo celkom triviálne záležitosti, ako je napríklad fajčenie v rokovacej sále,⁶¹ a pritom všetkom nedokážu skryť, akí sú vulgárni. Autori tu použili v rozhovoroch autentické nahrávky z reálneho slovenského prostredia. Prirodzene, v skrátenej podobe, čiastočne zoštyli-

60 Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 129.

61 Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 133.

zované.⁶² Autentické repliky prisúdili jednotlivým postavám a texty vložili medzi svoje autorské dialógy, ktoré v podstate spájajú a umiestňujú jednotlivé citačné fragmenty do celku dramatického tvaru. Tie fragmenty, ktoré idú z pásu, sú obsahovo i formálne autentické citáty zo zápisnice z internetu, nahrané ako čítanie správ. Výroky, ktoré sú tu obsiahnuté, boli vyslovené na zasadnutí istej konkrétnej rady s účasťou istého konkrétneho ministra, ako sa to aj v texte naznačuje.

Sú to nič nehovoriace výroky plné kancelarizmov, klišéovité formulky a administratívne klauzuly, v ktorých sú šikovne zašmódrchané utilitárne záujmy, ale aj nevyhnutné jazykové detektory odkrývajúce ľudí, ktorých pokazila moc nad podriadenými. Charakterizuje ich aj vecný kontrast, ktorý je typický pre narábanie s financiami v pažravej vidiecko-malomestskej slovenskej spoločnosti: odmena generálnemu riaditeľovi na jednej strane, na druhej strane prepúšťanie z práce. Obidva fakty stačí len takto denotatívne vedľa seba spomenúť. Sú to fakty, ktoré samy osebe majú výpovednú silu, samy osebe zatrasú divákom. Pravdaže, nechýba tu ani záznam o celej pyramíde ľudí, ktorí sa zo ziskuchtivosti podližuju vyššie postaveným: druhý podpredseda inicioval schválenie odmeny generálnemu riaditeľovi; iný člen kritizuje iného kolegu, ktorý sa o tom zmienil, v zmysle, že táto jeho zmienka je nemiestna.

Jednotlivé výroky sú do textu hry radené v zreteľne odstupňovaných odsekoch. Metóda takejto recyklácie umožňuje divákovi počúvať autentický text z reálnej rady, ktorý takto „vyzdvihnutý“ odkrýva mafiánsko-zločinecké štruktúry spoločnosti. Záverečné časti, nazvime ich koncovkami odsekov, sú miestami odľahčené čistou hovorovosťou, expresívnosťou, prípadne použitím vulgarizmu: „že to asi nepôjde a nech si vyserie oko“; „celkom mimo kontextu ich poslal do piče“; „že nech doňho už toľko nejebú, lebo aj on sa vie nasrať“. Uvedené koncovky nemajú však len funkciu odľahčiť text zaťažný administratívčinou. Sú integrálnym

62 Osobný rozhovor A. Pavlovičovej s Ingrid Hrubaničovou.

dokončením textu ironizovanej vrstvy, takže náhla zmena dikcie nachvíľu akoby nasvieti pravú tvár tých, ktorých si inscenácia – vďaka technike textovej recyklácie – preniesla na svoju scénu, aby ich vysmiala. Toto je krutosť divadla! Lež je to krutosť chirurgická, ktorá odkrýva vtedy zločinu na organizme spoločnosti, aby ich odstránila. Divadelník sa takto stavia do pozície šaša, ktorý smie hovoriť svojmu kráľovi pravdu.

Sprostredkovaná polopriama reč v sebe nesie vysokú mieru autenticity. V textoch sa vyskytuje množstvo úradníckeho kliše a politická hantírka, čo samo osebe je zdrojom komiky. Herci na javisku dotvárajú pasáže do obrazu zasadnutia. Niektoré len pohybom, niektoré aj rečou. Podobne to však funguje aj v príbehu poľovníka Ivana T. Časť príbehu číta herec z nahrávky, časť sa reálne hrá v aktuálnom čase predstavenia. V postmodernej dráme sa aplikácia autentických textov do hry nazýva recyklácia. Autentický text zo zasadnutia tak dostáva novú dimenziu. Možnože takto sa pre dejiny fixujú aj doklady o tých, ktorí majú v spoločnosti význačné postavenie, lež si ho neustoja.

V prvom výstupe sedí Ivan T. na posiedke a zo zvukového záznamu sa dozvedáme, že pomaly zaspáva. Obraz má pôsobiť komicky, pretože hneď po tomto výstupe nasleduje svetelný strih a zjavuje sa smutná Ivanova žena. Po celom priestore sa pomaly šíri vôňa vysmázaných rezňov, ktoré Dana Gudabová smaží na dvojplatničke priamo na javisku a popritom si spieva a spomína na svojho deda. Táto scénka je veľmi komická (rezne sú slovenským atraktantom), no smutná zároveň, pretože ukazuje samotu ženy, ktorá má už aktívny život za sebou a nemá sa s kým ani porozprávať, tak sa rozpráva sama so sebou. Rezne naloží do obedára, zhasne za sebou a odchádza smerom k Ivanovi. V tom sa nasvieti javisko v časti, kde prebieha zasadnutie.

Nasleduje krátka etuda, v ktorej sú všetci veľmi vážni, v tom však Inge dostane záchvat smiechu, prosí o pomoc a tu sa rýchlo ukážu jednotlivé charaktery. Vlado znervózne a označí Inge za chrochtavú sviňu, Dušan si z nej začne robiť žarty a Ľubo B. zvalí zodpovednosť na prísediacu.

Svetelnou prelínačkou sa zase začne odohrávať ďalšia krátka scéna. Na stole sú fľaše vína, chlebíčky a iné občerstvenie, na ktorom si herci pochutnávajú. Je to zápis zo zasadnutia. Herci nerozprávajú, ich pohyby a gestá sprevádza hlas z nahrávky. Tu už majú mená, ako napríklad Michal Dž., alebo Mária H. Slúžia na označenie postáv.

Je to postup prevzatý z publicistiky. Novinár takouto formou uvádzania osoby chráni seba a do istej miery aj osobu, ktorú spomína. Od seba odvracia právne následky, ak by ho zmienená osoba právne konfrontovala. Spomínanú osobu zase síce identifikuje, ale do istej miery aj zastiera, keďže neuvádza plné priezvisko. Je to v počiatočnom štádiu odkrývania jeho témy, keď ešte nemusí byť všetko dokázané a súdne potvrdené. Jeho úlohou ani nie je súdiť. Chce iba odkrývať, aby všetci videli, čo majú vidieť. Pravdaže, súdy, ak sú kúpené, môžu podozrenie odvrátiť, alebo založiť prípad ad acta. Tu prichodí na myseľ prípad kúpeného novinára. Nuž ale ten neodkrýva, resp. odkrýva vždy afirmatívne, aby jeho chlebobarca vyznel v pozitívnom svetle, takže ho nepotrebuje mystifikovať cez skrátenie plného priezviska.

Uvedený žurnalistický postup v dramatickom komunikáte umožňuje vytvárať zo živých postáv v akcii postavy definovateľné ako zovšeobecnené paradigmy, ako indiferentné modely, ktoré vo vyabstrahovanej podobe môžu byť príležitosťou na komparáciu v divákovom vnímaní.

Znovu sa všetci začnú doťahovať a scéna sa končí osočovaním. Takto sa jednotlivé scény striedajú za sebou a v podstate sa končia vždy rovnako.

Inge chce zase zo záchvatového smiechu pre zmenu plakať, ale nedarí sa jej, tak jej členovia rady pomáhajú rôznymi spôsobmi, napríklad, že jej striekajú do tváre minerálku, alebo sa dohadujú, či pôjdu fajčiť a kam pôjdu fajčiť, nakoniec si ani nespomenú, prečo sú vlastne na mimoriadnom zasadnutí, tak sa pohádajú.

V pohybových scénkach opäť hlas z nahrávky komentuje priebeh hry, v ktorej sa zasa len dourážajú, odmietajú akúkoľvek komunikáciu. Napriek tomu si počas vyhlásenej pauzy v za-

sadnutí spolu spievajú, tancujú na stole, smejú sa a zase plačú. Pripomína to vzťahy slovenskej opozície a koalície vo vrcholovej politike.

Takto to ide vlastne stále dokola, kým Inge nezazvoní telefón. Prichádza rozhovor, v ktorom sa rozpráva sama zo sebou. Ženský hlas na druhej strane linky sa jej snaží prehovoriť do duše, no ona to najprv odmieta, lebo sa bojí, aby ju nepočuli ostatní členovia rady. Aj keď je na druhej strane zvedavá, čo jej chce žena povedať, zloží telefón. Zavolá však neskôr. Hlas hovorí o jej živote, o samote, o strachu, o tom, že odmieta komunikovať sama so sebou, teda rozmýšľať nad svojím životom, zmenou. Vlastne hovorí o živote kohokoľvek, kto stráca sám seba pod vplyvom ostatných, a o strachu vymaniť sa z tohto kolobehu. Postava tejto členky rady I. H. je celkom výnimočná, vybočuje z konvencií, ktoré budujú radu úradníkov, vrátane ministra (čítajúceho noviny a nezapájajúceho sa do priebehu rady). Je iná svojou povahou, viac sa prejavuje (hysterický plač a smiech), nosí si so sebou vyšívaný vankúšik, na ktorom si cez prestávky podrieme, akoby netúžila vyjsť zo zasadačky, akoby jej existencia bola úplne zviazaná s týmto miestom. Jej osobitosť sa najvýraznejšie prejavila vo výstupe nazvanom „Inge a Inge/telefón“. Je to spomínaný telefonický rozhovor, v ktorom sa Inge rozpráva sama so sebou tak, že jednu repliku naživo hovorí, druhá ide z pásu. Technicky určenou časovou limitovanosťou je dialóg veľmi náročný. Inge nezbadá, že sa rozpráva s vlastným hlasom, najprv chce hovor oddialiť s odôvodnením, že je na zasadnutí rady. Zasadnutie však je znôška vulgárnych žartov. Po prelínačkách s príbehom poľovníka Ivana a so zasadnutím rady pokračuje spomínaný rozhovor. Nejde však o techniku prelínania, ktorá prerušuje príbeh prebiehajúci v tom istom čase, aby umožnila nahliadnúť raz do jedného, raz do druhého deja. Tu ide o ďalší telefonát, ktorý sa uskutočňuje počas fajčiarskej prestávky na zasadnutí rady. V ňom sa prehĺbi rozpoltené vnútro postavy, ktorá sa rozpráva sama so sebou ako s niekým iným. Je to rozhovor so svojou odcudzenou časťou. Dramatický výraz tejto konfrontácie je veľmi silný. Inge túto scénu hrá vynikajúco, dokáže sa do svojej roly vžiť tak silno,

že do nej priamo vŕahuje divákov. Ide tu zrejme o jeden z najsilnejších momentov hry vôbec.

Sila tohto výstupu je ponajprv v jeho nestrojenosti, vo všednom priebehu. Rozhovor má štruktúru bežného telefonického rozhovoru.

V náboženských dejinách pozorujeme, že veľké posolstvá sa k človeku dostávali cez jednoduché médiá, ktorými boli prosté veci všedného života. Tak napr. Mojžiš počúval hlas Jahveho z horiaceho kríka. Pre kresťanstvo je podstatnou mediálnou materiálou chlieb a víno ako úplne bežná potravina a nápoj Palestíny v čase ustanovenia eucharistie. Čo môže byť vhodnejším médiom, charakteristickým pre dnešnú dobu, ako mobilný telefón?! Všetci všade usilovne telefonujú, esemeskujú, četujú. Prežívame nevidaný rozmach mobilného telefonovania, takže mobil je tým prostým nástrojom všedného života všetkých generácií. Mobil si vyberie tajomná telefonistka na to, aby vstúpila do Inginho vnútra so zámerom pomôcť jej. Je to Ingina lepšia polovica? Alebo Ingino svedomie? Skrátka, hlas je Ingin, Inga sa rozpráva s Ingou, sama je so sebou. Mobil neponúka takú službu, pri ktorej by mohol človek volať sám sebe. Inga expedientka je oddelená od Ingy percipientky, je niekto iný, pravda, svoju adresátku veľmi dobre pozná: „Ja vás dlho poznám. Ja o vás viem všetko, čo ani vy sama o sebe neviete.“ Lenže čím viac sa obidve Ingy myšlienkovito prekrývajú, tým viac sa dialóg komplikuje, pôvodné ciele telefonátu sa rozplývajú. Profétická hlasu Ingy expedientky je len dovtedy zmysluplne prítomná, kým je telefonujúca oddelená, rozhraničená od prijímateľky. Prienikom obidvoch sa znova vytvára jednotná Inga, oná členka rady, pre ktorú „celý ten proces jestvovania je ako keby definovaný“. Inga sa rozpráva so svojím svedomím nahlas, tak ako to bežne robia ľudia na verejnosti. Zvláštnosťou je, že divák počuje aj hlas jej telefonujúcej partnerky. Zaznieva z javiska ako hlas v mystickom zjavení. (Spomeňme tu klasickú katechetizmovú definíciu, že svedomie je hlas Boží...). Tento hlas (I2) zastihne Ingu (I1) v jej pracovnom prostredí, takže rozhovor je sujetovo zapojený, kým napr. Ingina výstup podávajúci verejné zasadnutie zastupi-

telstva je iba digresiou v obraze, ktorý je rozšírený do dramatickej dialogickej formy. Telefonát Ingu nachvíľu vytrhne zo zasadnutia, prestáva byť v integrite s ostatnými členmi rady, má príležitosť na zmenu, na obrátenie. Rozhlasový efekt výstupu sa zdivadelňuje dramatickou synestéziou. I2 apeluje na zmýšľanie I1 prostredníctvom reči (povšimnutiahodná je v tejto súvislosti tematizácia hlasu), ale pôsobí nie na sluchové zmyslové vnímanie, lež dáva pokyny pre zrak. Všimnime si slovesá pozerat' sa, dívat' sa, vidieť, nevidieť v úvodnom dialógu, v ktorom I2 chce I1 presvedčiť, že potrebuje pomoc:

I2: ...*pozrite* sa okolo seba. *Dívate sa?*

I1: *Dívam sa.*

I2: A čo tam *vidíte*?

I1: Čo *vidím*? *Vidím, vidím* miestnosť, *vidím* stôl, ľudí, ktorí sedia pri tom stole a čakajú...

I2: A *vidíte* ten neporiadok, ktorý všade okolo vás panuje?

I1: Ten *nevidím*.⁶³

Dramatický priebeh rozhovoru umožňuje vnímať I2 dichotomicky jednak ako neznámu, takmer nadprirodzenú volajúcu inú osobu, jednak ako konotatívne vyštylizovanú tú časť tej osoby, ktorá je jej svedomím. I1 však až do konca hrá na denotatívnej strune, t. j. akoby sa rozprávala s cudzou neznámou osobou. Je v tom istá obrana I1, ktorá sa pudovo bráni pred tým, aby sa niečo zmenilo. Miestami dokonca pozorujeme, že I1 je voči I2 aj ofenzívna, a to až do takej miery, že I2 stráca svoje prvotné sebavedomie a veľmi zneistie. Divák tu však má možnosť percipovať rozhovor v posunutej rovine – čiže volajúca Inga (I2) nie je inou, cudzou osobou, ale je totožná s príjemkyňou hovoru (I1), pravda, v rozpoltenosti, v ktorej proti sebe stoja „*niečo sa zavrelo...*“⁶⁴ a hlas svedomia volajúci po zmene.

63 Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 142.

64 Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 143.

Kľúčové miesto v tejto semióze je v týchto replikách:

I1: „Stretli sme sa niekedy?“

I2: „Nie, nie“.

Takže svedomie sa nikdy nestretlo so žitím tej stránky osobnosti Ingy, ktoré chce zmeniť. A I2 v tejto výkladovej línii dodáva: „... hovoríte prsto cudzím jazykom...“⁶⁵

Réžia do deja zakomponovala aj tajný život medzi dvoma členmi rady, ktorí spolu žijú už niekoľko rokov, no ostatní členovia rady o tom nevedia. Vznikajú tak komické situácie, ku ktorým dochádza najmä pri hlasovaniach a reakciách. Paradoxne, spravidla vždy hlasujú a reagujú proti sebe.

Medzi prestrihmi zo zasadnutia sa dozvedáme stále viac o Ivanovom živote, o jeho svadobnej noci, o deťoch, o chvíľkových známostiach, o tom, prečo sa stal poľovníkom. Divák pomaly začne rozumieť Ivanovi a tomu, prečo trávi toľko času v lese, aj keď jeho žena síce nie je zlá, no v spoločnom živote stratili senzory, generujúce nové vzájomné prepojenie. Odmietala si totiž po dvoch deťoch plniť „manželské povinnosti“. Preto Ivan vysedáva celé dni v lese a snaží sa trafiť laň,⁶⁶ aby sa pomstil celému ženskému pokoleniu za všetky krivdy, ktoré vraj ženy páchajú na mužoch po celej generácii.

Príbeh sa odvíja v opisnej er-forme, je čítaný a ide z nahrávky. Po prelínačke so zasadnutím Ivan stále sedí na posiedke a pomaly sa opíja rumom. Začne mať vidiny, vidí obrovský hríb, neskôr lesné víly, no to mu len jeho žena nesie rezne a volá ho domov. Ivan však ostáva, domov ísť nechce. Dana Gudabová túto rolu hrá veľmi presvedčivo, citlivo a pritom s komickým efektom. Svojou prosbou „pod domov“ vyvolala v Ivanovi T. akési precitnutie, a tak svoju ženu ponúka rumom a začínajú spolu preberať obyčajné veci, ako napríklad tohtoročný nadbytok orechov, alebo Daninu 86-ročnú babku plnú elánu, či zvláštne úmrtia na ich ulici.

65 Ibid., s. 144.

66 Ibid., s. 129.

Ivanovi T. zrazu začala byť jeho žena nesmierne blízka a uvedomil si, že aj keď ju vlastne za veľa vecí nenávidí, predsa len je to človek, ktorý mu rozumie najlepšie a najviac ho pozná. V tomto momente by sa výstup dal označiť za najsvetlejší v celej hre.

Ide tu o zobrazenie samoty v dvojici. Ľudia spolu žijú, ale sú sami. Konajú zvykovo. Zvyk je aj v tom, že spomínajú na predkov, rozoberajú všedné i nevšedné javy – bez vnútornej zaangažovanosti na tom všetkom. Je to mechanizmus, ktorý im umožňuje zabíjať čas. Sú blízko pri sebe, ale vnútorne už takí vzdialení. A predsa ešte majú očakávania. Ich výrazom je Ivanova posiedka. Lovec vždy má, alebo mal by mať víziu úlovku. Čaká na to, čo príde. Môže to byť rýchla laň, ktorú dostane civilizačnou rýchlosťou strely, toľko ráz znásobenou v porovnaní s pohybom prirodzeného diania v prírode. V horšom prípade môže v lese naďabiť aspoň na „statické“ hríby, ktoré sa mu namanú... Stačí iba sedieť a byť v strehu. Nečinne. Stačí iba myslieť – a príde okamih lepšej budúcnosti. Namiesto lane a hríba, toho všetkého čakaného, však príde najmenej čakaná jeho najvšednejšia časť – jeho žena. Kriminálny antihrdina by využil situáciu a zabil by ju, čo by sa dalo ospravedlniť omylom. Ivanov defekt však nie je v agresívnej kriminalite, ale v malátnej pasivite. Jedinou aktivitou je preňho zabezpečenie si rumu, ktorý sa, pravdaže, v lese nepredáva. Rum je majstrom jeho psychológie úniku.

Inscenácia je teda v podstate ironickým rozprávaním o smutnom živote Ivana T., ktorý sedí na poľovnickej posiedke a čaká. Pretrval v ňom lovecký inštinkt v podobe akéhosi rudimentu, takže už v podstate nečaká na nič, lebo už nič od života neočakáva. Jeho manželka Dana sa pokúša nejako sa k nemu priblížiť, vyberie sa v noci za ním do lesa, ale je to stále tá istá technika: chce si ho získať jedlom a prosbami.

Stratégia obidvoch postáv zlyhávajú, ciele unikajú. Ivan chce laň, Dana chce Ivana. Laň je trofej v počte trofejí. Ivan pre Danu je evidencia manžela „doma“. Nie je v nich vášeň, iba hľadanie istoty vo vlastníctve. Aj Dana je koristnícka lovyňa. Tvrdou realitou je, že ani jeden z nich netriafa cieľ. Istým jej obmäkčením je

prozreteľnosť spádu dramatickej akcie, ktorý ich umiestnil vedľa seba v lesnej samote, aby im dal príležitosť na komunikáciu, ktorá si nesie v sebe minulosť, ale vždy je prítomným aktom pre chvíľu daného prehovoru.

V tom istom čase prebieha kdesi v mestskom civilizovanom svete zasadnutie rady o niečom, čo vyznieva ako nič. O ničom, okrem jedenia chlebičkov, pitia kávy a prázdnych rečí. Je tu kontrast medzi obrazom z lesa a obrazom z civilizovaného „pralesa“, v ktorom žijú „veľké zvieratá“ – politici. Aj oni majú smutný život, hoci paradoxne s Ivanom T. neodmietajú jedlo, ono je to jediné, čo akceptujú. Z ich radu sa vyníma excentrická Inge H., ktorá si sama so sebou nevie dať rady, má svoje druhé „ja“, svedomie, čo jej robí výčitky, ktoré chcú napraviť jej cestu. Ale nie je schopná rozpoznať sama seba v spleti politického rečového paškvilu a vulgarity.

Jednotlivé obrazy sa uvádzajú do akcie nasvietením. Táto hra však ako celok je nasvietením do našej spoločnosti, v ktorej si žijú svoj smutný život prostí ľudia, čakajúci, alebo už ani nečakajúci, že im príde pod ranu ten pravý úlovok. Smutný život je však aj život opaku „jednoduchých občanov“, teda politikov, nasvietený zvonku, ale aj zvnútra, ako to odkryl napríklad autokomunikačný telefonát postavy I. H., členky rady.

4. Umri, skap a zdochni...!!! (Pánsky duševný striptíz, nielen pre dámy...)

Divadelná hra Umri, skap a zdochni...!!! mala premiéru 15. apríla 2005. Je založená na čisto mužskom hereckom obsadení, čo sa naznačuje aj v podnadpise v zátvorkách – ide o „pánsky duševný striptíz“.

Priebeh hry sa uskutočňuje v priestore scény, ktorá sa účelovo mení pomocou jednoduchého prehodnotenia tých istých rekvizít. Priestor možno rozčleniť na reálny (t. j. vlastná scéna) a fiktívny, respektíve už len priestor minulého deja, ktorý sa do inscenácie premieta filmovou technikou. Základnou rekvizitou je rakva, ktorá je v centre javiska. Rakva je uzavretým priestorom, ktorý vo svojom vnútri skrýva pomyselnú mŕtvolu spoluhráča Mira. Najprv je umiestnená do priestoru šatne pre športovcov, v ktorej sa postavy Mirových kamarátov prezliekajú tesne po zápase. Prítomnosť rakvy v tomto priestore má funkciu komického, ale aj aktualizácného prvku. Príbeh mŕtveho je spojený s príbehmi živých v tom, že všetci sú hráčmi a popri futbalovej hre hráči snívajú o plnšej sexuálnej realizácii. Rakva sa v ďalších obrazoch funkčne mení na barový pult, ale napokon sa znova vracia k pôvodnému statusu rakvy, a to v scéne, v ktorej sa postavy troch kamarátov chcú obešiť. Rakva tam čaká ako symbol, do ktorej budú uložené, symbol, ktorý má niečo spoločné s motýľou kuklou v biológii. Smrť umožňuje nový život (postavy ako bábätká).

Určenie adresáta „pre dámy“, zdá sa, je tu skôr rytmický prvok, vyvažujúci vetný úsek, v ktorom je zároveň prítomné opozitum (páni – dámy). V skutočnosti je hra určená pre pohlavne indiferebného diváka, ktorý sa na ňu môže pozerať z nadhľadu, bez „zatiehnutosti“ do deja. V celej hre však cítiť isté napätie v pro-

tiklade „mužské – ženské“, ktoré je tak v samých protagonistoch (muži), ako aj v téme, kde je častým motívom žena. Ženský prvok sa tak v hre realizuje ako ilúzia, predstava, sprostredkovaná mužským svetom. Celou hrou sa však vinie aj téma smrti, ako to v názve signalizuje slovo *Umri!* a jeho synonymá.

Dokonca pojmy žena a smrť sa zamieňajú ako ekvivalentné, akoby označovali to isté. Muži síce radi tematizujú ženu ako svoj prirodzený náprotivok, či objekt túžob, no na druhej strane utvárajú rovnakopohlavné fórum, ktoré ženu odmieta ako smrť ich cieľov a túžob.

Hra pozostáva z deviatich obrazov. Jednotlivé obrazy sú štruktúrne rozdielne, obsahovo nezávislé. Až v záverečnom obraze sa naznačuje spojitosť s iným obrazom (motív futbalu), akoby išlo o ukončenie dramatického oblúka. V skutočnosti tu však ide o sled obsahovo nezávislých obrazov, založených väčšinou na dialógoch, piesňach, alebo len na pohybe. Kontinuita medzi obrazmi sa zachováva v usporiadaní scény, ktorá sa výrazne nemení. Reálny dej obrazov v aktuálnom čase sa kríži s fiktívnymi dejmi, ktoré sú exponované prostredníctvom filmovej projekcie.

Prvý obraz je nazvaný *Miro (plej of alebo zástrčkári)*.⁶⁷ Na začiatku počas znenia hudby prichádza na scénu najprv „bledá postava zahalená v čiernom“. Je to alegorická postava – ako sa neskôr potvrdí –, ktorá symbolizuje smrť. Táto postava nikdy neprehovorí, prichádza a odchádza iba medzi obrazmi, takže táto personifikovaná Smrť anticipuje, prináša, alebo akoby dodatočne potvrdzuje, spečatuje. Nevtieravosťou postavy sa tu rieši aj technický problém. Postava Smrti odsunie rekvizity z predchádzajúceho obrazu a uspôsobí scénu na ďalšiu akciu. Iba v prvom príchode má čisto významovú (alegorickú a symbolickú) funkciu.

Anticipovaný motív smrti sa hneď po odchode tejto postavy naplňa. Na scénu s náznakmi športovej šatne prichádzajú traja muži v prepotených futbalových dresoch a prinášajú rakvu. Di-

⁶⁷ Cudzie výrazy v celej práci citujeme zo scenárov v autorsky pôvodnej, slovakizovanej podobe.

vák čoskoro pochopí, že v rakve je telo štvrtého muža, ktorý patril do partie, bol kamarát, spoluhráč, a že zomrel práve pri športe. Pravdaže, konštatovanie „športovcov“, ktorí zároveň výdatne popíjajú, nezostáva v konštatovaní holej pravdy. Hľadajú príčinu. A nachádzajú ju. Príčinou Mirovej smrti je jeho manželka. Ona je príčinou všetkého zla, ktoré súvisí s Mirom („*Ale to tá jeho žena, to tá z neho spravila*“)⁶⁸ a s partiou („*Ona chcela podľa mňa rozbiť mužstvo*“).⁶⁹

Spôsob, ako sa postavy rozprávajú, je založený na banálnej jazykovej asociácii, z ktorej sa odvíjajú mužské klebety. Tieto mužské postavy sú stelesnením sexistického stereotypu, v ktorom dominuje „machovstvo“, utvárané na dvoch základoch: šport a pitie alkoholu. Ženský svet sa tu sprítomňuje len prostredníctvom slovných odkazov, cez klebety a kritiku Mirovej manželky, takže zvyčajné sexistické kliše, že ženy sú klebetné, sa tu prevrháva na mužov. Jediný ženský princíp je tu postava v čiernom, sémanticky zodpovedajúca pojmu Smrť, pravdaže, ženské je tu vyjadrené iba gramaticky (smrť je ženského rodu), v slovenskej kultúrnej tradícii však sa jej pripisujú skôr ženské vlastnosti, hoci v ikonografii nosí kosu, čo je mužský prvok (kosu nosia kosci, ženy nosia hrable). Možnože práve táto ikonografická univerzálnosť či zmiešanosť mužského a ženského je výrazom metafyzickej osudovosti. Smrť teda je „unisex“. V hre však ako postava je polyfunkčná. Popri vlastnej sémantike, ktorú v sebe nosí, je technickým riešiteľom chodu hry bez prestávky (preskupuje scénu, usporadúva rekvizity a umožňuje hercom prezliekanie kostýmov).

Muži podchvíľou zabúdajú, že majú medzi sebou mŕtvolu, a idú „cez mŕtvolu“ úmerne s tým, ako popíjajú. Tu sa začína ich duševný striptíz. Najprv analyzujú Mira, aký bol, vyjadrujú svoje nikdy nevyslovené podozrenia (čudne sa na nich pozeral pod sprchou), ale aj skutočnosti, o ktorých vedeli, ale z falošnej kolegiality o nich nehovorili (Miro kradol peniaze, takže si museli brať pe-

68 Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 83.

69 Ibid., s. 84.

ňaženky so sebou na zápas). Napokon Lubo vyhlási za všetkých: „Všetci sme vedeli, že Miro je bezcharakterná sviňa.“⁷⁰

Týmto definitívnym hodnotením sa však odkrývanie nekončí. Nastáva sebaodkrývanie, pôvodne akoby nezamýšľaný striptíz, ktorý sa odvinie z rozprávania o Mirovej žene Jarke. Všetci s ňou mali dajaké osobné stretnutie, ktoré vysvetľujú celkom všednými príčinami, ako je oprava zástrčky, požičanie fúrika atď. Pravdaže, boli to iba zámienky. Napokon zisťujú, že všetci mali s Jarkou ešte za Mirovho života a nezávisle od seba taký osobný kontakt, ktorý prerástol do sexuálneho styku, čo sa naznačuje vulgarizovaným obrazom elektrickej zástrčky, typickým pre podnapitých futbalistov. Rad za radom poodkrývajú svoje intímne tajomstvá. Sú rovnaké, čo ich ešte viac zblíži, zjednotí. Nastáva katarzia, po odkrytí svojho vnútra všetko zvalia na Jarku. Mirova manželka je stesnením prototypu „ženy – hriešnice“, ako sa to v patriarchálnej spoločnosti traduje o žene vôbec, s využitím biblického príbehu o hriechu Adama a Evy. Podľa neho je viac hriešna Eva, lebo ona komunikovala s hadom a naviedla na hriech Adama. Tento stereotyp jednostranne sexisticky zafinovanvej viny sa skumuluje do záverečnej Vladovej repliky: „Beštia. Ani si nezaslúžila takého chlapa, ako bol Miro. Taký veľký človek, futbalista, kamarát!“⁷¹ Jasne tu vidieť ako mužský pól, reprezentovaný Mirom, ktorý bol predtým zlodej a sviňa, je zrazu veľký človek, a to len preto, že je náprotivkom ženy, že je muž. Táto zmena nastala vyslovením viny, prenesením viny na ženu ako príčinu všetkého zla a stiahnutím viny z muža.

V tejto časti mužského „striptízu“ sa odkrýva zovšeobecnený model mužského správania, ktoré je známe v celej spoločnosti. Muž muža rešpektuje, lebo sú v pozícii sokov. Byť sokom však je biologický princíp, ktorý v čistej forme platí pre zvieratá. Ľudská kultúra poopravila tento model v súlade s pravidlami manželstva, takže v praxi muži už nie sú voči sebe navzájom v konkurencii,

70 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 82.

71 Tamže, s. 84.

lebo paradigmy výberu žien sa vzdialili biologickej paradigme silnejšieho jedinca. Tým sa muži zblížujú, čo navonok reprezentujú športové, ale ešte viac fanúšikovské komunity rozmanitého typu, čisto alebo prevažne mužská štruktúra vidieckej krčmy atď. Mužská solidarita sa však prejavuje aj na akademickej pôde alebo v sfére umenia. Z vlastného pozorovania možno uviesť, že v slovenskom vysokoškolskom prostredí muži pedagógovia zhovievavejšie hodnotia muža študenta ako ženu študentku. Nad čisto racionálnym, matematicky vyčísliteľným výsledkom hodnotenia má ešte slovo, najmä v nerozhodných situáciách, rešpekt muža voči inému mužovi. Tento „penisový bonus“ umožňuje, že napríklad sa hovorí o „ženskom“ písaní či o „ženskej“ maľbe ako o anomáliách písania alebo maľovania vôbec. Divadelníci SKRATu (ale azda aj divadelníci vôbec) majú viac predpokladov na prekonávanie spomínaných stereotypov, keďže ich práca prebieha v úzkej integrite so ženami, čo platí najmä o autorskom divadle, kde výkon pri tvorbe textov zďaleka nie je definovateľný mužskosťou či ženskosťou pohlavia, ale intelektuálnou zrelosťou, talentom, víziou. Tento druh práce, ktorá je nastavovaním zrkadla celej spoločnosti, je silno zviazaný s prekonaním a oslobodením od sexisticko-kultúrnych zatažení. Ba zdá sa, že herecká alebo dramatická intuícia v tomto smere prevyšuje intuitívne myslenie vedecko-pedagogických inštitúcií. V dejinách je známe, že na hrote vývoja, ktorý preráza cestu k novému, často stojí umelecká intuícia a vízia. Intuitívne myslenie spája vedecké a umelecké prostredie. Rozdielne sú až projekcie. Túžba človeka lietať ako vtáky vygenerovala intuitívny model najprv v umeleckej štruktúre. Daidalos a Ikaros tak dospeli k určitému výsledku, ktorý mal pre ľudstvo veľký zmysel: umelecká intuícia sa prenáša do intuície vedeckej či predvedeckej, ako to v konkrétnom prípade dokumentujú Leonardove nákresy „lietacej“ techniky až po prvý nákres reálneho lietadla. Nevdojak sme sa tu dostali aj k vyjadreniu o význame umenia pre spoločnosť. Áno, práve takéto scény či obrazy, ktoré nachádzame v dramatickej „poézii“ interpretovanej hry, môžu sformulovať pre diváka novú informáciu, ktorá pohýna evolúciu.

Motív, reprezentujúci všeobecný slovenský ideový princíp telesnej i morálnej nadradenosti muža nad ženou (v hre iste podaný kriticky a ironicky), vyúsťuje do druhého obrazu, ktorý je relatívne krátky. Nazýva sa *Ahoj, Miro... (pieseň na počesť)*. Po Mirovej morálnej očiste nastáva nový, logicky vyplývajúci rituál: pieseň na jeho počesť. Počas tejto piesne sa prostredníctvom filmovej projekcie dostáva na scénu živý Miro, akoby z archívnych záberov. Je na veľkom futbalovom ihrisku, oblečený v drese, „maznajúci“ sa s futbalovou loptou. Ľubo hrá na klavíri a spieva monologicky zostavený text piesne, v ktorom je Miro akoby reálne prítomný. Spevák sa mu prihovára. Miro je prítomný v polopriamej reči, ktorú uvádza spevák: „Miro sa ma pýta, že čo plánujem ďalej.“⁷² Text je ľahký, nemá výraznú výpovednú hodnotu, je to hlavne oslavná výpoveď o Mirovi, čo vyplýva aj zo štvornásobne uvedeného mena Miro.

Tretí obraz prebieha na scéne identickej so scénou prvého obrazu. V centre diania je rakva s Mirom, zmení sa len skutočnosť, že Vlado prichádza s nákupom, vyberá klobásy a fľašu tvrdého alkoholu, pričom rakva slúži ako bufetový stôl. Pribudli aj zapálené sviečky na rakve, čo dodáva novú atmosféru. V nej sa znova stretajú traja kamaráti Víto, Vlado a Ľubo. Stretnutie nazývajú rozlúčka s kamarátom. Podstatou rozlúčky je rituálne popíjanie pálenky a zajedanie klobásou. To im umožní rýchlo zabudnúť na prítomnosť mŕtvol. Pôvodná atmosféra so sviečkami na rakve navodzuje myšlienku pietnej rozlúčky so zosnulým, vďaka alkoholu ju však čoskoro vystrieda myšlienka párty – večierka, na ktorom sa popíja, alkohol rozväzuje jazyk do uvoľnenej konverzácie, takže po chvíli postavy už vôbec nevnímajú Mirovu mŕtvolu, ale rozvíjajú ľahké zábavné motívy.

Základnou témou je žena. Je to však tematizácia poňatá z veľmi nízkej úrovne, z konzumného hľadiska. Žena tu zapadá do kontextu tak, ako klobása a pálenka. Chutí a je zdrojom zábavy a pôžitku, ale je na úrovni vecí a vecou zostáva. Rozhovor sa odvíja akoby pomocou kľúčových výrazov, ktoré zadajú látku a na zadanie re-

72 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 85.

agujú ostatní. Je to lascívne krčmové tematizovanie ženy, ktoré sa chce javiť ako filozofické, zostáva však v prízemných, jednostranne gastronomických alebo sexuálnych súvislostiach. Raz je to žena kuchárka, potom celý rad inteligentných žien (inteligencia ženy sa predkladá ako vzácna výnimka, takmer neskutočná vlastnosť), inokedy žena ako objekt zamilovania. Hlavne atribút „inteligentná“ sa tu „skloňuje“ v replikách mužov v rôznych spojeniach. Ak žena vie dobre variť, je to inteligentná kuchárka. Ak sa žena s mužom miluje, je to inteligentná milenka. Tu vidieť, že každú výpoveď treba skonkrétniť. Všeobecne „inteligentná žena“ pomenúva neexistujúce, o čom možno len snívať. Z konfrontácie so ženou vyplýva aj sebapozorovanie, v ktorom muži objavujú mimoriadnu výkonnosť a obdivuhodnú schopnosť. Je ňou schopnosť denne sa zamilúvať do rôznych žien.

V hlbšej fáze opitosti muži futbalisti rozvíjajú tému, ako si ženu vycvičiť tzv. „slovenskou tantrou“ tak, že žena im napokon donešie raňajky do postele. Po doterajších témach o ženách ako o „tom“ („Ženy – mňa to stále fascinuje“)⁷³ nasleduje konfrontácia vydedukovanej ženy „oveľa mladšej... s mliečnymi zubami“ a „ženy manželky...“⁷⁴ Ľubo simuluje domácu hádku so ženou na tému o farbe oblohy, z ktorej mu vychodí, že s jeho ženou sa nedá komunikovať. Nemožnosť komunikovať so ženami v rovine intelektuálnych tém (porov. napr. farba oblohy!) vyústi do verbálnej narážky, pripomínajúcej jedínú možnú komunikáciu so ženami – sexuálnu. Narážka spočíva v opakovanom tvare slovesa *stáť*, ktoré stále viac vynáša do popredia falický motív (erekcia). Je to napokon jediné slovo, ktoré opití futbalisti vkladajú do svojich replík.

V rýchlom rytmickom spáde replík sa tvar slovesa *stojí* ukladá do situácie ako dobre vychádzajúci tromf v kartovej hre. Uplatňuje sa tu jazyková hra s polysémiou, vychodiaca z Ľubovej úvahy o tom, „či riskovať tie problémy za tú krásnu hodinku s tou

73 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 90.

74 Tamže, s. 91.

ženou krásnou neznámou“,⁷⁵ „či to stojí za tie problémy, ktoré potom prídu“.⁷⁶

Kľúčové sloveso *stáť* je z idiomatizovaného spojenia „stojí to za to“ a má význam „mať istú cenu, rovnať sa hodnotou, byť hodný“,⁷⁷ ktoré v replikách významovo osciluje s významom zo sexuálnej oblasti, prirodzene, ako možnosť v interpretácii:

Vito: Ja si myslím, že stojí!

Lubo: Stojí? Toto potrebujem vedieť! Stojí to za to?

Vlado: Už v Biblii to je, zanechaj rodinu, otca, matku, syna, dcéru, ženu a hľadaj kráľovstvo nebeské!

Lubo: Takže stojí!

Vito: Rozhodne stojí! Len musíš potom uniesť tie dôsledky.

Lubo: Seriem ti na dôsledky! Ja sa opýtam, či to za to stojí?

Vlado: Tak potom stojí!

Vito: Stojí!

Lubo: Stojí to za to?

Vlado: No, stojí, no...

Vito: Stojí!

Lubo: Stojí?

Vlado: Stojí!

Vito: Stojí?

Lubo: Stojí!⁷⁸

Muži sa rozchádzajú a po nich prichádza alegorická Smrť, ktorá prestavia scénu, čím ju pripraví na ďalší obraz. Smrť si ešte úchytkom odje z klobásy, ktorá zostala po futbalistoch, azda ako falický symbol, charakterizujúci týchto mužov.

Štvrtý obraz je čisto pohybový. Na scénu prichádzajú Vito, Vlado a Lubo, zastanú akoby na zastávke a čakajú. Počas čakania Lubo len akoby náhodou zhodí šiltovku z hlavy Vladovi, čo je im-

75 Tamže, s. 91.

76 Tamže, s. 91.

77 Porov. Krátky slovník slovenského jazyka, s. 672.

78 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 91.

pulz na reakciu s katastrofálnym záverom. Vznikne reťaz nových fyzických napadnutí a odviet, až sa napokon všetci traja navzájom pozabíjajú. Je to akási apoteóza mužského sveta, ktorý si svoju mužnosť buduje na samcovskej agresivite a je schopný sám v sebe sa vyhubiť, čo v konečnom dôsledku ironizuje mužskosť. Tento obraz má však aj dôležitú funkciu v nadväzovaní medzi jednotlivými obrazmi hry. Anticipuje totiž piaty obraz nazvaný *Nový človek (ani žena, ani muž alebo láska čistá, nesexuálna)*.

V tomto obraze sú Víto a Vlado oblečení v čiernych oblekoch a bielych košeliach, na hlavách majú klobúky, fajčia cigary a tancujú pod znejúcou hudbou. Muž v čiernom s bledou tvárou (alegorická Smrť) vytvorí atmosféru baru, z rakvy urobí barový pult, trasie urnou akoby shakerom a nalieva. Muži vytvárajú kontinuitu s motívom smrti kamaráta Mira, akoby fázu pohrebu, ale zároveň pôsobia ako mafiáni, silní muži, machovia, ktorí sa občas v tanci k sebe mäkko plížia, kým ich nik nevidí. Vtom prichádza na scénu Lubo, je v ženskom oblečení, lakuje si nechty, jeho miesto je na okraji javiska, sadá si na rozťahovaciu rybársku stoličku, ktorú si priniesol so sebou. Vlado a Víto na neho hľadia s odporom a nedôverou. Lubo sa prihovori a rozprúdi sa rozhovor, v ktorom je témou on sám. Negatívnou témou. Nie je ako iní, je to postava „inakosti“. Machovia ho najprv skúmajú. Čoraz viac ich dráždi otázka, kto je a aký je. Skúmajú jeho sexuálnu orientáciu, chcú zistiť niečo o jeho psychickom založení (asexualita, exhibicionizmus), pričom otázky, ktoré mu kladú, vznikajú mechanicky, podľa vonkajších znakov a zostávajú v povrchovej rovine. Nie je v nich skutočný záujem o iného človeka, ale skôr nízka podráždená zvedavosť. Lubo na všetko reaguje mierne, takže v istej chvíli pripomína biblický archetyp Ježiša vypočúvaného pred Pilátom. Naznačujú to aj daktoré biblické výrazy, napr. v tematizácii kríža.⁷⁹

⁷⁹ Túto spojitosť s Ježišovým príbehom vyzdvihuje aj D. Inštitorisová v recenzii *Apokalyptická vízia odľahčená humorom. Umri, skap a zdochni...!!! alebo kam vedie oplakávanie náhle zosnulého futbalistu*.

Víto a Vlado skúmajú Ľuba a útočia naňho stále novými otázkami. Dráždi ich, že nemôžu porozumieť jeho individualite. Ľubo seba nazýva novým človekom. K jeho sebadefinícii patrí „láska čistá, nesexuálna“, ako to obsahuje aj nadpis tohto obrazu. Ak teda jeho láska funguje bez sexuality, sexualita nepodmieňuje zvykový spôsob obliekania dôkladne odlišeného od stereotypu mužského a ženského. Mužské a ženské sú pre neho indiferentné kategórie. Ľubo si uvedomuje, že je príčinou konfliktu, ktorý však majú machovia skôr sami so sebou, a preto sa usiluje zmierňovať situáciu. Prijíma údery a je odhodlaný aj zomrieť, lebo v smrti vidí novú skúsenosť („Som šťastný, že ma čaká niečo nové, neviem čo, ale určite niečo nové...“).⁸⁰ Svojou smrťou chce zároveň otvoriť Víta a Vladu pre život, chce, aby sa otvorili životu...

Víto a Vlado ho chcu odstrániť zo spoločnosti, aby nemal nasledovníkov.⁸¹ Je to charakteristický prejav extrémizmu. Ešte predtým, ako Vlado vysloví tento úmysel, rozzúri sa a vykrikuje kvázi nemecky, pripomínajúc reč a gestá Hitlera, pričom búcha po rakve. Je tu akýsi náznak segregácie, ktorá sa v období druhej svetovej vojny vzťahovala na Židov, homosexuálov, Rómov a všetkých nepohodlných ľudí, ktorí nesúhlasili s fašistickým režimom. Týmto náznakom chcu autori ukázať, že všetky druhy diskriminácie sa začínajú slovom, ale môžu sa končiť smrťou. Ľubo napokon zomiera. Víto a Vlado vyťahnu svoje revolvery, položia ich na rakvu a pohľadmi nútia Ľuba, aby si jeden vzal a zastrelil sa, čo aj urobí. Nezodpovedaná zostáva otázka, či je samovrah, alebo skôr otázka, aký podiel na jeho smrti má typ týchto dvoch neznášanlivých mužov – ináč, ako hovorí Ľubo Vítovi – tento typ je „typický Slovák“.⁸²

Otázka o spôsobe smrti nového človeka, či bol zastrelený, alebo sa zastrelil, sa dá zodpovedať dvojako. V spôsobe jeho smrti totiž je obraz spoločnosti, ktorá v minulosti často svojím tlakom na ľudí s neštandardnou či neheterosexuálnou orientáciou pôso-

80 Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006, s. 98.

81 Porov. tamže, s. 95.

82 Tamže, s. 95.

bila tak, aby si ako východisko volili samovraždu. Z druhej strany núkanie pištoľí a nabádanie prostredníctvom gesta môže byť len predĺžením mučivého okamihu. Machovia nechcú svoju chuť odstrániť v jednom krátkom okamihu zastrelenia, ale chcú ho trýzniť, naťahovať tento okamih mierou svojej nenávisti. Možno uzavrieť, že v obidvoch prípadoch sú vrahovia oni. Prípadná justícia tu však má poruke argument, že nový človek je samovrah.

V závere obrazu prichádza na scénu bledý muž v čiernom, odnesie poháre, obrus a popolník. Svojím príchodom potvrdzuje smrť, ktorá sa tu práve stala. Smrť môže mať rozličné príčiny, ale vždy je tá istá.

Filozofický odkaz scény Nový človek je pozoruhodný v tom, že vybočuje z rámca doterajších prozaických, dramatických alebo filmových zobrazení inakosti. Pri tejto téme sa nevdojak stretáme s tým istým utilitárnym javom: spravidla sa vyjadruje v protikladoch (homo – hetero, homo – trans, trans – hetero atď., pričom autori často preferujú niektorý z pólov, prirodzene, menšinový, za ktorý sa v diele sumarizujúco angažujú. Sprievodnou črtou takýchto výkladov je, že východiskom im pritom je princíp sexuality. Nový človek (Lubo) však je postava bez uvedených domén. Nemá charakteristickú sexuálnu orientáciu podľa typológie spoločnosťou vnímaných foriem. Sexualitu pokladá za indiferentnú. Je všetko vo všetkom a nič v ničom. Nehľadá si teda ani náprotivok z pozície sexuálnej orientácie. A predsa sa socializuje. Veď sa rozpráva s mužmi, s ktorými náhodne príde do styku, dokonca ich prvý osloví. A – je smutný, čo pramení zrejme z toho, že je sám. Komunikanti však s ním nevedú bytostný dialóg. Ich reč s ním má za úlohu zistiť, kto vlastne je. Teda je čisto analytická. Odhadujú: asexuál, na zvieratka, exhibicionista, provokatér, masochista, mutant... Triaľajú však vedľa. Lubov sebaodhad ich ešte viac zneisti: „Ja som na voľnej nohe.“ „Skôr taký menedžer.“⁸³

83 Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006, s. 94.

Neúspešná klasifikácia Nového človeka postupne vyvoláva priznanie typu: „Veď aj ja chodím doma nahý.“⁸⁴ Nemohúcnosť pri jeho zaradení v nich vyvoláva potrebu vymenúvať spoločenské normy. Lubo Nový človek na všetko mierne odpovedá ako nevinný baránok. V jeho postave sú akési mentálne odblesky z novozákonnej Biblie. Napr. po pokusoch udrieť ho im „nastavuje aj druhé líce“: Skúste ešte do ľadviny... Náboženský model sa však najviac asociuje slovné, a to v samom pomenovaní Nový človek. V Biblii nachádzame viaceré spojenia s atribútom nový, ktoré signalizujú evolučnú fázu nástupu nového náboženstva, a tak aj novej antropoférickej vývojovej vrstvy: nové stvorenie, nová zem a nové nebesia... K hrovosti scény prispieva skutočnosť, že aj éra socializmu, v kulturologickej rovine, kopírujúc modely ináč potláčaného kresťanstva, pomenúvala svoj ideálny prototyp výrazom „nový človek“. Nový človek bol súdruh, človek konvenujúci s komunizmom, samozrejme a predovšetkým člen komunistickej strany... A boli tu pionieri – v pravom zmysle slova deti – priekopníci novej éry, z ktorých sa stanú noví ľudia. Toto všetko prebehne vizuálnou pamäťou diváka pri pohľade na Nového človeka na javisku v SKRATe. Je v tom archetyp, metatext, ale aj nová výpoveď o tom, že kultúrne zafinované paradigmy sú dočasné, dobové a pozvoľna sa menia.

Šiesty obraz je odľahčujúci, rezonuje v ňom motív Slovenska a slovenskosti v konfrontácii s Amerikou. Prebehne v rozsahu piesne v angličtine, ktorú spieva Lubo a hrá pritom na klavíri.

Aj siedmy obraz je kratší. Vystavaný je na pohybovej etude. Po silnej scéne s novým človekom, v ktorej dialógoch sa v podstate tematizuje celá problematika diskriminácie v skratkovitých, ale zato až filozoficky premyslených vhladoch, ťažko čakať ešte niečo argumentačne silnejšie. Preto sa znova pozeráme na „odľahčujúci“ obraz, v ktorom sa akoby ilustruje niečo, čo možno z hľadiska pohybu nazvať príchod a odchod. Je to život a smrť? Z dvoch strán prichádzajú postavy, ktoré držia v rukách vodidlá pre psy. Priblížila sa k šachovnici, ale na šachovnici Lubo zmetie figúrky (t. j.

84 Tamže, s. 95.

nechce riešiť nijaké problémy) a nahradí ich pohárkami s alkoholom (únik od problémov do alkoholického opojenia). Napokon po vypití tí, ktorí mali viesť psy (tie sú imaginárne, akoby zostávajúce za scénou na obidvoch jej stranách), sú sami vedení – vodidlá ich odtiahnu od šachovnice naspäť na scénu. Scéna sa volá *Vychádzkari*, akoby sa týmto názvom chcelo naznačiť, že život a smrť ohraničujú len krátku „vychádzku“.

Ôsmy obraz *Fed aut (osudová chvíľa)* sprvoti pôsobí tragicky: Lubo, Víto a Vlado stoja nad otvorenou rakvou, oblečení sú v čiernych nohaviciach a bielych košeliach a na krk si navliekajú povrazy so slučkami. Jasný je tu motív smrti, neskôr osudovej chvíle. V skutočnosti nejde o smrť, prípravné rituály sa konajú ľahko, nenútene, vo vtipnej konverzácii, v ktorej sa znova hovorí o ženách, o nevere a jej prezradení. Ide o divadelnú metaforu, pravda, veľmi naturalisticky podanú, ktorá vypovedá, že život prebieha ľahko a nebadane, ako konverzácia o reálnych a fiktívnych zápletkách so ženami, ale čas smeruje k smrti – na konci je slučka, v ktorej sa zastaví. Smrť sa v závere tohto obrazu tematizuje aj vyzliekaním šiat. Postavy odkladajú košele a nohavice a pod nimi majú detské plienky. Smrť je odchod jedných a príchod druhých – „bábätiak“. Herci ako bábätká poskakujú po javisku v rytme hudby, Vlado nasadne do rakvy, ale už to nie je schránka pre mŕtvolu, je to loď. Postava imituje veslovanie. Je to chárónovský motív, šialený tanec, v ktorom postupne odtancujú zo scény.

Muž v čiernom poukladá veci na scéne a nastáva dramatické vyvrcholenie celej hry. Prebehne vo filmovej projekcii, v ktorej sa na ihrisku zjaví trojica vo futbalovom drese, prichádzajú mladé krásne nymfy, hrajúce futbal, a napokon sa zjaví Miro, s ktorým sa zvitajú. Futbal nýmfa – napriek tomu alebo vďaka tomu, že v dnešnej dobe jestvuje ženský futbal, zďaleka však nie so spoločenským významom rovným mužskej hre – je potlačením sexistického stereotypu a zároveň náznakom zblížovania pohlaví a či rušenia rozdielu medzi nimi v kultúrnej oblasti.

Hra je sebaironizujúcim príbehom mužov futbalistov, ktorí sa cítia ako machovia, sú uniformovaní v rituáli pitia alkoholu, v hre

(podľa pravidiel), ale aj v názoroch, najmä na ženy, ktoré nie sú ich partnerky, ale skôr objekty ich zábavy, resp. konštrukty ich predstáv. Je to ľahko kriticky až humorne nastavený súbor dramatických obrazov, v ktorom sa odkrývajú slabošské miesta mužných futbalistov po nečakanej smrti ich spoluhráča. Ako to naznačujú autori, je to striptíz, obnažujúci duševné založenie mužov. Nespokojnosť postáv s vlastným životom, ktorá sa odvíja z ľudskej neúplnosti vzťahu muža a ženy a mužov navzájom (vrátane odstráneného muža inakosti), sa vypovedá v expresívnych povrávkach, ktoré priliehajú na niečo zbabrané, neporiadne, nedokonalé atď.: „Skap!“ alebo „Zdochni!“, ktoré zákonite nemusia byť adresované inému adresátovi; môžu byť aj nadávajúcemu hodnotiacim existenciálnym výrokom pre seba samého. V názve hry spolu s neutrálnym umri predstavujú tautológiu so zosilneným stúpaním expresivity.

5. Extrakty a náhrady

O názve akéhokoľvek umeleckého textu sa predpokladá, že je akousi zhustenou informáciou o celom diele. Platí to aj o tejto hre. Prírodné (extrakty vo farmakológii) a umelé (ich chemicky vyrobené náprotivky), alebo ináč povedané: prirodzené – umelé. Tento protiklad rezonuje v celom diele, čo by sa pri podrobnejšej analýze dalo doložiť aj excerpciou jednotlivých výrazov, polarizujúcich v uvedenom protiklade: spotený – osprchovaný (parfém...); saponáty – bio, eko; cvikla – plasty, konzervy, plechy atď.

Je však otázne, čo je a čo nie je prirodzené v spleti kultúrnych vzorcov. Veď aj extrakty sú produktom určitej technológie a na druhej strane náhrady nesú v sebe niečo z prírody...

Témou hry je zoznamovanie, hľadanie partnerstva v zrelšom veku, keď sa už prvotná naivita či prostota rýchlych vzplanutí pomínula. Dej sa utvára medzi ľuďmi, ktorí už majú „nažité“, ale sú sami a chcú si naplniť svoje túžby. Prostredníkom takéhoto spojenia je pracovník zoznamovacej agentúry. Prirodzene, už sama inštitucionalizovaná forma zoznámovania osebe je produktom určitej technológie. Ide o premyslený postup, ktorý by mal priviesť k úspešnému cieľu. Pracovník je odborne pripravený, má spoznámkované jednotlivé kroky. Pravdaže, služba agentúry je platená. Cena narastá, ak si klient vyberie náročnejší program (priebeh zoznamovania v provízornej domácnosti v Tatrách, možnosť s participáciou dieťaťa ako trenážer, bungee jumping). Zoznamovanie vždy stojí nejaké peniaze, nech už ide o vstupné na diskotéku, konzumačné v baroch, kluboch atď. Prečo si teda nezaplatiť dobrý servis, v ktorom funguje moderné programovanie? Úvahy tohto typu majú účastníci – klienti už za sebou. Rozhodli sa za zoznámovanie asistované odborníkom. Inge „už nemá veľa času“ a Milan má za sebou

už desať pokusov cez zoznamovaciu agentúru. Zdá sa, že pomaly je závislý od tejto formy do istej miery adrenalínového podujatia. Ale aj Inge si túto možnosť vyberá ako východisko zo stavu dlhodobej nekomunikácie s mužmi. Ani Vlado sa neocitá v zoznamke náhodou. Má ženu, ale nežije s ňou. V agentúre vlastne pracuje ako šofér. Keďže však mal v poslednom období málo výjazdov na to, aby si zaslúžil riadny plat, dal sa zapísať do databázy klientov. Na tomto momente je podstatné, že aj jeho zoznamovanie je platené, hoci trochu inou formou, ako je bežné. Navyše má reálny problém s osamotenosťou. Lubo je prefíkaný, ale distingvovaný mediátor. Kým pre zoznamky v elektronických a iných masovokomunikačných médiách je charakteristická určitá virtuálnosť reality, spomínaná agentúra ponúka zoznámenie naživo. A to je jej veľkým plus, naživo je predsa to isté ako prirodzene, spontánne. Aj mladým ľuďom často vstupuje do zoznámení určitý nevedomý mediátor (kamarát, súrodeneц, spolužiak atď.), prečo sa štítiť dobre zorganizovaného zoznámenia prostredníctvom profesionálneho agenta? Lubo, prirodzene, nie je osobne citovo zainteresovaný na zdare klientov, motivuje ho plat za prácu. Úlohu supervízora si plní predovšetkým s racionálnym zaujatím, zdá sa však, že sám sa trochu aj zabáva, ale i učí, hoci miestami ťažko potláča smiech zo situácie medzi klientmi, alebo nakrátko vystupuje z takejto situácie pod zámenkou, že ide vziať občerstvenie. V momentoch, keď sa stráca pozitívna konštrukčnosť priebehu zoznamovania, zasahuje vždy s invenciou a pragmaticky posúva veci ďalej, aby nenastal blok, a teda aby si „udržal“ zákazníkov. Pre neho ako postavu je celá záležitosť čistý obchod. Predáva produkt. Až v závere nastane v tejto veci veľký zvrät aj pre neho, predávajúceho. Ostatní traja účastníci sú v pozícii platcov, kupujúcich. No záver bude prekvapivým zvratom pre všetkých. Nikým netušené rozuzlenie (takmer akoby deus ex machina) nastane v poslednom výstupe.

Na scéne je centrálné umiestnený stôl a štyri stoličky. V scenári sa poznamenáva, že sú „obalené v hrubších veľkých igelitoch“. Takto privíta scéna diváka už pri jeho príchode do hľadiska. Táto umelá „ochrana“ nábytku je zmaterializovaný elementárny sym-

bol celej hry. Divák to však ešte nemusí tušiť. Prvý interpretačný dojem vyznieva tak, že by mohlo ísť o provizórium: nábytok ešte nie je rozbalený, azda je práve privezený. Ale nie je to tak. Nábytok je už zabalený! – To znamená, môžeme začať: so zoznamovaním – aj s „balením“. Ba ešte hlbší zmysel sa tu skrýva: igelit je signálom miesta, na ktorom sa koná špeciálna technológia utvárania ľudského vzťahu. Akoby v laboratóriu, akoby v skúmanke, v pragmaticky zameranej sterilite. Je to začiatok „spriemyselnia“ lásky. Igelit zostáva na nábytku až do konca hry. V závere sa potvrdí jeho pojmovosť ešte iným pojmom, zodpovedajúcim obsahovo zúženému synonymu. Netreba však predbiehať. Len čo sa začne hrať a divák začína chápať, že igelitový obal všetkého je zámer, nastupujú možné výklady. Je to akoby jeden veľký mnohotvarový kondóm, ktorý dostane v závere potvrdenie rovnako umelým predmetom (dildo), kričiaci celou silou obrazu, že tu sa deje niečo, čo je nad prirodzenosťou, a to ako technicky lepšie, úspešnejšie. (Poznámka: v slovenskom kontexte sa tu uzatvára ešte iná súvislosť, a to naliehavá propagácia tzv. prirodzenej metódy regulácie počatia, ktorú hlásali isté nábožensky orientované kruhy. V princípe tu išlo o to, aby sa s cieľom regulácie nepoužíval kondóm a iné zabraňujúce prostriedky. Pozitívne, v protikladnej dikcii sa o účelnosti kondómu vyjadril pápež Benedikt – Jozef Ratzinger, čím našiel schodnú cestu v riešení tohto starého problému, odhaliac tak skutočnosť, že ide o nástroj, ktorý má poslúžiť určitému cieľu. A nástroje, ako je známe, si človek vytváral už v neolite...)

Kompozične je hra vystavaná z deviatich výstupov. Medzi výstupmi je nadväzujúcim spojivom paralelizmus (*Prvý kandidát pán Milan a Druhý kandidát*) a komplementarita (na dialogický pohovor každej dvojice s pracovníkom agentúry sa viažu tri samostatné analogické autoreflexie účastníkov zoznamky). Predel medzi zoznamovaním s prvým a druhým kandidátom je vo výstupe mužského tria, v ktorom sa všetci mužskí účastníci, vrátane agenta, zjednotia na princípe opozície mužského a ženského, tematizujúc imaginárneho muža ako prototyp nechceného, nesprávneho, kto-

rý, prirodzene, je pre všetkých nejaký „niekto“, abstraktný princíp, za ktorý možno dosadiť kohokoľvek, len nie seba. Všetci si vytvárajú zrejmy dištanc od neho.

Osobitné miesto má peripetický výstup *Ešte jedna otázka*, v ktorej Inge, precitnúc predtým v autoreflexii, dodatočne kladie agentovi otázky späť s duchovným zameraním a záujmami klienta Milana, akoby na vyváženie toho, že v prvej časti u nej dominovali záujmy zo zmyslovej oblasti.

Záverčný výstup je veľkým dopovedaním predchádzajúcich vstupov o technológii spájania ľudí: keď technológia, tak poriadna a do maxima! V tomto výstupe nastáva fáza rozuzlenia, dramatický oblúk sa uzatvára. Nastáva obapolné dovŕšenie tak prirodzeného, ako aj umelého v osobitnej technológii.

V prvom výstupe sa exponuje asistovaná zoznamka naživo ako jedna z možných ciest nájsť si partnerku, partnera. Klienti žena Inge a muž Milan (ako prvý kandidát) sa podriaďujú vedeniu Luba, odborníka na zoznamovanie. Obidvaja sú v takej životnej situácii, ktorá im z rozmanitých príčin ponúka práve túto možnosť, pre ktorú sa vedome rozhodnú. Obidvaja majú na partnera špecifické nároky. Na ich dosiahnutie nestačia sami, preto siahajú za technológiou zoznamky; do istej miery jej odovzdajú svoje najvnutornejšie danosti. Pripúšťajú tretieho, ktorý by mal sanovať ich vlastnú nedostatočnosť. Technológiu stelesňuje pracovník agentúry. Lubo sebaisto otvára sedenie. Navzájom predstaví klientov a chce začať s vopred pripravenou zoznamovacou rozcvičkou. V jeho krátkom predslove so stratégiou obchodníka s „duchovným materiálom“ však hneď na začiatku zaznie kvázi kazateľské povzbudenie so žoviálnym ladením, vyjadreným výrazom „*my... takto spolu*“, ktoré má zvýšiť dôveru klientov. Lubo nehovorí o „vy“, ale o „my“. To môže diváka mierne vyrušiť. Ak sa to stalo, je to dobrá percepcia. Áno, v komentovanej výpovedi totiž je anticipácia záverečného rozuzlenia. Lubo hovorí: „... *mne sa tak zazdalo, že by sme tu, mohli takto spolu zažiť niečo pekné. Nejaké také... hlbšie pochopenie, porozumenie.*“ To sa v závere naozaj stane, hoci v tomto štádiu to ani jeden

z účastníkov nemôže tušiť. Lubo vyslovuje túto anticipáciu nevedomky, pre diváka.

Po jej zaznení – v línii dialogickej repliky – koriguje výpoveď takto: „...aby sa to medzi vami... udialo!“ Táto korekcia vyplýva z toho, že Lubo ani len nepripúšťa, že by sa mohol nie ako agent, ale ako človek zúčastniť na niečom, s čím v tejto expozícii narába pracovne, profesionálne, teda ako s „vecou“. Človek niekedy celkom mimovoľne, bez racionálneho odôvodnenia vyslovuje skutočnosti, ktoré sa ho môžu bytostne dotknúť. Podvedomie tu pracuje podobne ako vo sne. Dáva impulzy potlačeným hnutiam. Lubo je síce obchodník, inštalatér ľudských vzťahov, ale sám je človek, muž, ktorý sa podvedome „pári“. Profesionalita jeho úlohy mu káže potlačiť angažovanosť „ja“, ale zároveň práve tento druh „inštalatérstva“ ho už svojou povahou vnútorne utilitárne zaangažuje na tom, čo sa práve deje. Ako a či prehovorí hlas jeho podvedomia, dozvieme sa v závere hry.

Kým Milan ako starý klient zoznamky sa cíti sebaisto, dáva súhlas na hlbšie spoznávanie, Inge očividne po prvý raz takto experimentuje. Napriek tomu, že sa vedome rozhodla a „zaplatila toľké peniaze“, má obavy z umelo sprostredkovaného zoznámia, a tak skôr, ako by pripustila Luba k prvému pripravenému kroku, berie vec do vlastných rúk a vyžiada si prirodzený, projekciou agentúrnej racionalizácie nezaťažený postup: „mohla by som ho ešte predtým... ovoňať?“ Jej žiadosť je pre všetkých (vrátane divákov) zarážajúca.

Trvá však na nej: „Pre mňa je to strašne dôležité...“ Príslovkou „strašne“ sa tu vyjadruje najvyššia miera podobne ako superlatívom alebo elatívom. Jej presvedčivej formulácii podľahnú obidvaja účastníci výstupu. Inge si nechce pripustiť, aby sa zoznamovala čisto technologicky, podľa schémy dajakého civilizačného výdobytku, ktorý môže obísť prirodzené, nezastupiteľné podmienky dobre fungujúceho vzťahu. „Strašne dôležité“ vystupňuje, čo je ďalšie zarážajúce prekvapenie, takpovediac do krajnosti. Po prvom ovoniavaní jamky pod krkom prejde na podpazušie a napokon kľaciač ovoniava rozkrok klienta. Pravdaže, Milan, ktorý

síce podľa jeho slov nezvykne takto hneď na prvýkrát, si nenechá ujsť príležitosť recipročného ovoniavania. Lubo sa zmôže na aké-si zhrnutie, parafrázujúc obligátne úslovie *láska na prvý pohľad – láska na prvý pach*, ale Inge ho ani po treťom ovoniavaní nepustí k slovu. Ďalej interviewuje Milana, a to v pôvodnej myšlienkovvej línii, preferujúc prirodzenú bázu. Pýta sa Milana na saponáty. Adresátovi nie je celkom jasné, kam otázka mieri. Neskôr sa aj Lubo na to opýta. Inge chcela zistiť, či Milan nie je fixinista. Uvedený okazionalizmus utvorený od názvu čistiacieho prostriedku Fixinela vyjadruje mieru Milanovho zafaženia, ktorá je krajnosťou medzi úplnou dôverou v reklamu (mať chemický prostriedok na všetko) a minimalizovaným používaním (jeden prostriedok na všetko).

Prvý výstup sa ukončí Milanovým odchodom a simultánne prestupuje do druhého, resp. iba pokračuje v dvojici aktérov. Inge a Lubo zhodnotia prvého kandidáta. Lubo sa spytuje na Ingin pocit. Zdal sa jej ako fučmáčik. Lubo však neudrží na uzde svoju zvedavosť. Chce vedieť, kam Inge smerovala otázkami o chemikáliách. Tu je už jasné, že Inge má v danej situácii plnú hlavu protikladu medzi prirodzeným a umelým, takže stačil malý impulz na to, aby vznikla veľká debata o prírodnej báze. Tematizácia prirodzeného tlenia a prevzdušňovania, ale aj zmiešanie prírody a umelín („*šupky z cvikly medzi konzervy a plechy*“) nie je ničím iným ako úpornou obranou jej archetypálneho presvedčenia, že vzťah musí vzniknúť prirodzene, alebo ak umelo, tak nech je v tom celom aspoň nejaká báza prirodzenej spontaneity. Je celkom logické, že ak by vytvorila vzťah na čisto technologickej báze v zaplatenom laboratóriu agentúry, cítila by sa menejcenná. Nenadhodnotila však pri prvom sedení svoje rozhodnutie ísť prirodzenou cestou? Na odpoveď si treba počkať v autoreflexii *Monológ Inge*, od ktorého nás delia ešte dva výstupy.

Výstup *Monológ Vlado* je do celku veľmi dobre umiestnený. Jednak umožňuje striedanie motívov, jednak anticipuje výstup, v ktorom Vlado predstúpi ako druhý kandidát. Vlado je jednoduchý, nekomplikovaný muž. Má však problém ako mnohí iní muži: nechuf' vracaf' sa domov. Radšej vysedávať pri pive, naťa-

hovať čas, oddaľovať. Prirodzené by bolo tešiť sa na návrat domov k žene.

Lenže Vlado so svojou ženou iba býva, už sa jej nevie dotknúť... Ležia spolu, sú celkom blízko, a predsa sú si vzdialení. V teológii sa takéto manželstvo nazýva vyhasnuté spolužitie. V teologickej teórii sa uvažuje, aká je analógia medzi fyzickou smrťou aspoň jedného z manželov, ktorou sa manželstvo trvajúce v čase ukončuje, a medzi psychickou smrťou. Vlado nerieši problém len pitím piva. Vyhodnocuje svoj stav tak, že je disponovaný na ďalší vzťah. Preto sa bez problémov zapíše do databázy zoznamovacej agentúry ako klient. V pozadí jeho uvažovania je konfrontácia s náboženskou normou, preto polemizuje s obsahom termínu *Božia spravodlivosť* (o ktorej minule čítal).

Tretí výstup *Bungee jumping* predstavuje pohovor Luba s Milanom. Lubo začína stereotypne otázkou o prvom pocity. Milanovi vyznel Ingin „priamy fah“ (ovoniavanie) ako neprirodzený, proti zvyčajnému chodu (napr. „niekde pri vítku“). Vidíme tu teda rozmanité uhly pohľadu na to, čo je a čo nie je prirodzené. Milan už vo veľkej miere podlieha technológii zoznamovania. Opakovane prešiel dokonca aj tzv. trenažérom zinscenovanej domácnosti. Za desať pokusov zaplatil nemalé peniaze. Jeho jazyk potvrdzuje, že si osvojil technologické myslenie o ženách. Hovorí o ženách v ponuke agentúry, vyžaduje na papieri potvrdené zdravotné vyšetrenia kandidátok, ide dokonca do minulosti, ktorú takisto chce mať doloženú dokumentmi (úmrtné a rodné listy), takže potenciálna kandidátka pre neho je vlastne vec, nejaké, buberovsky povedané, „to“: „...za chvíľu to nebude schopné udržať moč...“

Z toho všetkého vidieť, že Milan je posadnutý technológiou zoznamovania. Preferuje ako prirodzené a samozrejmé to, čo sa dá zabezpečiť iba technológiou (lekárske vyšetrenia, administratívno-právne záruky). Ani nepomyslí na seba. Celkom mu unikla autoprojekcia v možnom vzťahu. Závislosť od mnohých foriem spôsobuje zabudnutie na seba.

Nastáva *Monológ Inge*, v ktorom herečka striedavo prestupuje z tmy do svetla, čo je signálom vnútornej polemiky. Inge v do-

datočnej reflexii zvažuje svoje konanie v pohovore s Milanom. Uvedomuje si, že svojou požiadavkou prirodzeného inštinktu, t. j. ovoniavaním, prekročila spoločensky prirodzenú normu. Tu si treba všimnúť jazykové stvárnenie opytovacích viet, v ktorých si „ja“ vypomáha s dialogickým „ty“, pravdaže, v tom istom subjekte: „*Čo som to zase urobila?*“ – „*Čo si to zase robila?*“ Tento druh jazykovej autokomunikácie vyjadruje dlhodobú samotu. Sama si kladie otázky, sama sa udrie, sama si odpovedá, sama sa upokojuje („*kl'ud, kl'ud, len klídek... dýchaj, dýchaj, dýchaj*“). V okamihu, keď sa retrospektívne pozerá na svoj pohovor s Milanom, spoznáva, že „*ovoniavať... na prvý raz a všade, pred cudzími ľuďmi*“ nezodpovedá prirodzenému správaniu. Východisko sa však nájde. Spomenie si na radu psychológa Joža, aby sa stále nebrzdila. Presunutie zodpovednosti naňho je pre ňu výhodné. Inge sa vracia k svojmu prvotnému presvedčeniu: „*ja bez lásky nemôžem.*“ Lenže ideál lásky nie je v jej situácii schodnou cestou. Nepatrí k jej terajšej skutočnosti. Preto pripustí ešte jeden myšlienkový posun, tentoraz neuzavretý, spočívajúci v otázke: „*aký je človek v skutočnosti?*“ Ak by mala platiť odpoveď, že mimo uvedeného ideálu by bola ako „*človek..., ktorý je niekto iný*“, zákonite by skončila s technologickým zoznamovaním. Bude pokračovať?

Piaty výstup *Oberkokot* je už jazykovo symptomatický tým, že v pomenovaní sa uvelebilo vulgárne slovo. Herci tvoria mužské trio, ktoré vedie dialóg povrchného tárania s častým výskytom vulgarizmov. Okrem toho týchto troch mužov spája fajčenie jedinej cigarety. Leitmotívom ich replík je akýsi vyabstrahovaný pomyselný muž v negatívnom obraze. Imaginárna postava umožňuje všetkým zanadávať si, ale aj aplikovať svoje teórie o vzťahu medzi ženou a mužom. Zisťujú, že danosti onoho muža sú indiferentné a relatívne rovnaké, ako je relatívna dĺžka vzťahu v pomere k šťastiu. Zdanlivo vyplňujúci výstup v rozložitosti celej hry má však úlohu anticipácie, ktorá sa dovŕši v závere hry. Postavy tu nie sú v pôvodných úlohách agenta, šoféra a klienta, ale sú prosto iba mužmi. Výrazom *oberkokot* pomenúvajú model hlupáka, s ktorým však „*žena má (môže mať)... reálny zážitok*“. Takže na jednej strane je

tu aj séma pohlavnosti. S tou prvou sa ani jeden z účastníkov, isteže, nestotožňuje. Druhá, všetkých troch zjednocujúca, sa v závere hry stane spoločným menovateľom tohto tria.

Výstup *Druhý kandidát* obnovuje expozíciu známu z prvého výstupu. Lubo pri predstavovaní predstiera, že „pán Vladimír“ (oficiálnejšia forma!) je firemný šofér. Uvádza ho výrazom „*náš dlhoročný známy*“. Vlado však je úprimný prostáček a sám to povie, vidiac aj protikladnosť: „*ona je profesorka*“ – „*ja som len obyčajný šofér.*“

Zo začiatku ľahká konverzácia o aute a jeho súčiastkach otvorí Ingu, aby porozprávala svoju skúsenosť s autom, ktoré si kúpila ako (neúčinný a drahý) prostriedok emancipácie. V tejto súvislosti sa vynorí téma zraku. Vladove názory o očiach Ingu zaujmú. S Vladom po svojej reflexii prvého pohovoru už nemieni skúšať test s čuchom. No Vlado sám ako čistú náhodu rozvíja vlastné názory na problematiku zraku. To Inge zaujme. Vlado nad oči nadraduje *cítienie, naozajstné videnie, hlbšie videnie*, čo nie sú domény fyziologického zraku. Ingu začína Vlado fascinovať: „*To mi ešte nikdy nikto nepovedal.*“ Inge si síce neodpustí, aby nezahmula do spoločnej úvahy tému pachu, ani v myšlienkach však nemusia experimentovať. Vlado sa sám ovoniava.

Inge objavuje Vlada na prirodzenej báze. Je uvoľnená, rozpráva svoje postupy vo vzdelávaní, kariére, v učení. Vladovo ocenenie nádherného smiechu a hlasu (aj keď ten jej sa mu zdá „*strapatý trochu*“), ju uvedie do ďalšieho otvárania svojho vnútorného sveta. Začína rozvíjať svoje názory o témach zo svojho profesionálneho života na univerzite. So zápalom vysvetľuje, čo je pre ňu vzrušujúce v antropológii, v kultúre, pri skúmaní civilizácií, nehľadiac na Vladove jazykovoinformačné skraty pri (ne)porozumení kontextu v súvislosti s menami významných dejinných osobností (Lévi-Strauss, Malinovsky).

Vlado ju prosto inšpiruje, aby hovorila o svojich vedeckých zameraniach, ktoré postupne menila od antropológie k archeológii až prešla na štúdium klasických jazykov. Ukazuje sa, že títo dvaja, každý na svojej úrovni, sú schopní viesť dialóg. Nie je to

dialóg založený na faktoch, ale je založený na vzájomnom záujme účastníkov. Lubovi sa moderovanie úplne vymklo z rúk, aj vecne je úplne inde, situácia je mu smiešna. Aby sa sprítomnil ako manažér zoznamovania, vstúpi do rozhovoru s ponukou občerstvenia, čo obidvoch zneistí. Akoby zbadali, že svedkom ich odkrývania je niekto tretí. Vlado však celý čas má v sebe mužný pokoj šoféra, ktorý aj po pamäti vie viesť auto.

Prežúvanie a bezpečné cmúľanie ostrého dreveného špáradla mu dodáva imidž mužného samca. Vlado je vzdialený Ingingmu profesionálnemu svetu, ale v elementárnej rovine prirodzenej príťažlivosti medzi ženou a mužom prejavuje v závere výstupu záujem, keď sa ho opýta: „Čo? Áno?“ Jej otázka je zámerne všeobecná, nekonkrétna. Vlado aj odpovie, že nevie, ale potom sa zbadá a položí otázku na skonkrétne, aby sa ubezpečil, načo sa Inge vlastne spýtala. Lenže tu sa výstup končí. Môžeme však už tu konštatovať, že to, čo tu bolo zadané, istým spôsobom vyústi v záverečnom výstupe.

Monológ Milan – tak je nazvaný Milanov autoreflexívny výstup. Tak ako v Ingingej autoreflexii sa konštatuje (v nepriamej výpovedi psychológa Joža), že sa brzdí, aj Milan sa uvedomuje: „zase sa v tom brzdím.“ Brzdenie a zábrany sú príznakom civilizácie. Čím viac kultúrnych vzorcov si jednotlivec osvojí, tým menej je spontánny v oblasti prirodzenej pudovosti. Milan je jednak rojko, brzdia ho aj petrifikované konštrukty o tom, ako by to mohlo byť (*v tom letnom daždi... tak utekať tou lúkou, nahý...*), jednak si príliš osvojil autokomunikáciu. V nej zvie, že „ona si asi myslí“, „toho sa aj bojí, že by som...“. Tieto civilizačné ochorenia myslenia sa najmenej dotkli Vlada.

V peripetii *Ešte jedna otázka* Inge vyvažuje svoje otázky adresované agentovi Lubovi o Milanovi v predchádzajúcom pohovore, v ktorom sa koncentrovala na zmyslovú stránku. Táto peripetia má doplniť jej poznatky o kandidátovi z hľadiska duchovnej orientácie a záujmov, teda či je nábožensky orientovaný a či je športový fanúšik. Záver tohto výstupu sa končí nerečovo, a predsa sú tu zvuky, zosilňovanie a zoslabovanie väzbenia mikrofónov. Je to

zvuk umelý, náhrada prirodzenej reči. Uvedomíme si zároveň, že zvuková technika robí z reči extrakt vždy vtedy, keď ju sprostredkúva. Technický zvuk je signálom nastupujúceho rozuzlenia prvotnej expozície, ktorá je poeticky vyjadrená už v samom názve hry.

Posledný výstup je v pravom zmysle antického členenia drámy katastrofou. Rozuzlenie prebieha v semióze charakteristickej pre poéziu. Silné miesto tu má symbol. Činoherné akcie mu slúžia ako vyššiemu výpovednému princípu. Za stolom v zoznamovacej kancelárii sedia všetci štyria účastníci deja. Sú nahí. Režijná poznámka v úvodnej časti výstupu ich ďalej charakterizuje takto: „...tichí, hovoria mierne, chápavo, nežne, spriaznene.“ Tento stav sa premieta do ľahkého dialógu, v ktorom má prvé slovo Inge: *„Sa teším, že my sme tu všetci takí... dobrí a pekní ľudia.“*

Netreba na to veľa „common knowledge“, aby si divák zinterpretoval, čo predchádzalo tomuto stavu. Inge zaujala všetkých troch mužov ako žena. Ona sama našla v každom z nich určitý „extrakt“ na to, aby s ním mohla zintímniť dovtedajšie zoznamovania. Nebolo by logické, aby zostalo len pri neurčitom zoznamovaní. Tak ako zo všetkých spadli šaty, spadli aj ich zábrany. Ostala len prirodzená, prírodná príťažlivosť medzi mužom (tromi mužmi) a ženou. Zoznamka naživo je limitovanou technológiou vzťahov, ako napokon každá zoznamka. Preto civilizácie veľkých miest typu Berlín a podobne prišli na spôsob, ako umožniť naplniť ľuďom ich túžby a prekonať samotu. Táto nová technológia vzťahu sa dá zrealizovať na párty s určitou témou: napr. „Adam a Eva v záhrade vášni“ alebo „Nahá šlágerpárty“. Účastníci vstúpia za určité vstupné do zábavného priestoru nahí.

Posledný výstup je takýmto miestom sexuálnej zábavy, na ktorom je častý tzv. grupák. Keby išlo o porno, tento obraz by sa hral. Nejde o porno. Ide o normálnu hru, v ktorej záverečný výstup je založený na implikácii, je rovnako prítomný, ako to, čo sa vypovedá explicitne. Účastníci sú teda práve po uvedenej spoločnej zábeve, ktorú inšpirovali prirodzené pohnútky, hoci, samozrejme, táto forma je náhradou pôvodných cieľov zoznamovania. Takúto po-

hnútku mal aj Ľubo, ináč zoznamovací agent, to ona ho vyzliekla a zapojila do zábavy obšfastňujúcej kandidátku zoznámenia, ale aj ňou obšfastnenej. Preto, že implikovaná scéna sa dovriesila, sú všetci pokojní (ukojení), ešte stále nežní, chápaví. Nastala detenzia k všetkým predchádzajúcim tenziám, aká nastáva vždy po sexuálnom akte – preto hovoria mierne, spriaznene. A v tejto atmosfére postkoitálneho dialógu vyznie vrcholný motív: dildo. Dildo a náhrada, náhrada ako navýšenie, možnosť pokračovania, výraz vďačnosti. Dildo ako umelý penis je symbolom, ktorý sa tu výrazovo variuje v rôznych aspektoch. Predovšetkým však je náhradou k extraktom.

Divadelná hra je výrazom fascinácie z foriem (a ich vývoja) základných ľudských prejavov príťažlivosti žien a mužov, ktoré zjednocuje spoločný menovateľ: láska. Dáva spoznať, že lásku nemožno nahradiť; ale jej deficit áno.

6. Záver

Hry SkRATu majú veľa spoločného. Ide najmä o ten istý princíp tvorby dialógov, ktoré vznikajú na skúškach a následne sa selektujú, až vznikne požadovaný tvar. V hrách sa z hľadiska tvorivej metódy uplatňuje aj metóda recyklácie, a to jednak zapojením archívneho filmu do hry alebo filmu zhotoveného na účely predstavení, ako aj zapojením cudzích textov (v prípade hry *Smutný život Ivana T.*).

Príbuznosť hier utvára aj časový horizont. Všetky hry sa tematicky odvíjajú zo súčasného života, problémy života postáv sú blízke životu diváka. Ide najmä o vzťah, nenaplnené túžby, problémy, ktoré prináša spoločenské postavenie (napríklad v *Smutnom živote Ivana T.* Ivan je spoločensky zaradený najnižšie, ale fyzicky na javisku hrá stále „vysoko“, sedí v búde na poľovníckej postriežke, na druhej strane vysokopostavení politici sa stále skláňajú k stolu, z ktorého symbolicky konzumujú pohostenie za peniaze daňových platcov).

V hrách sa k slovu hlásia aj spoločensko-politické témy, charakteristické pre našu spoločnosť po Nežnej revolúcii. Je to problematika emigrácie a opätovného príchodu do vlasti (príchod Víta z Rakúska), nenaplnené túžby prostých ľudí, dúfajúcich, že v zahraničí by ešte mohli stihnúť kariéru (Ingina túžba spievať s orchestrom v hre *Stredná Európa Ťa miluje*). V tomto kontexte sa pretriasa aj téma vlastenectva, ktorému chýba logický základ. Veľmi výrazná je téma genderu, rodových stereotypov (žena, muž), problematika nového v kultúre a spoločnosti.

Interpretácie potvrdzujú, že autorské divadlo má životaschopné vypovedacie schopnosti, pretože filtruje realitu žitú postavami/autormi priamo do hier. Svedčí o tom aj živá hovorená reč, ktorá je spontánna a nestrojená. Dramatický komunikát je komplexný,

zahrnuje v sebe jazyky všetkých umení. Semióza SkRATu je úsporná v priestore a rekvizitách, jedinečná je tematizácia náročných otázok človeka a ľudstva s nestrácajúcim sa zmyslom pre humor. Rovnako cenné sú nápady pri kreovaní divadelnej metafory. Jedinečnosť a nesúmerateľnosť SkRATu sú parametrami jeho hodnoty.

7. Fotografická príloha s komentárom

Stredná Európa ťa miluje



Vrcholný moment, keď je už po večeri, v ktorom V. Zboroň odhaľuje pred svojou partnerkou svoje túžby o štúdiu.



Partneri (spolu s hosťom) hrajú detské hry, v ktorých do istej miery simulujú „herecké schopnosti“. Na všetko „dozerá“ Mária Magdaléna z obrazu na pravej strane (princíp obraz v obraze), ktorá je stelesnením morálnych kvalít dobra a zla.

7. Fotografická príloha s komentárom



V zábavnom uvoľnení, čiastočne aj alkoholickom, ktoré prešlo do euforického spevu, sú nič netušiaci partneri Inga a Vlado rozdelení „klinom“ alebo „skúšobným kameňom“, ktorý predstavuje postava Víta prichádzajúceho z Rakúska.



Po téme klobáska, škvarky, jaternica, ktorú s gurážou rozoberajú Vlado a Vito, sa Inga dostáva do opozície, reprezentujúc duchovný pól, klesá na „prahové hodnoty“, čo zexpresívňuje aj jej fyzické zosunutie sa pod stôl.



Pre Vlada sú dominantné materiálne hodnoty: strojček na holenie z Rakúska, opis kvality vína, ktoré sa pije pri večeri, dokonca aj vzdelanie definuje ako potrebu mať papier, teda diplom... a tak aj jeho riešenie konfliktu je „materiálne“: fyzicky napáda svoju manželku.



Aj Vito rieši svoje záujmy materiálne. Takmer nebadaným dotykom rúk podobným michellangelovskému stvoreniu Adama.

7. Fotografická príloha s komentárom

7. Detailný záber na Ingin spev, do ktorého vyústí kríza. Je v akcii, prostredníctvom filmu, ktorý priniesol na scénu orchester a zároveň obrazy prírody a ilúzií.

Chýba obrázok

Smutný život Ivana T.



Manželka poľovníka jedlom kompenzuje svoje problémy, aj problémy svojho vzťahu. Je vo vzťahu, no napriek tomu je sama. Jej aktuálny život odohrávajúci sa v typickej činnosti varenia sa neodvíja dopredu, ale smerom dozadu.



Postavy Ingrid a Igor sedia pri vianočnej večeri, na ktorú sa „fifty-fifty“ poskladali. Paradoxom je, že Vianoce ako najromantickejší sviatok oslavujú v absolútne chladnej rozumovej vyváženosti. Celý ich spoločný život je výsledkom matematického kalkulovania.

7. Fotografická príloha s komentárom



Zasadnutie rady v zábere dáva do centra predsedajúceho, ktorý kompozične zaujíma najvyššie miesto. Symbolická poloha „najvyššieho“ sa ešte zväčšuje zdvihnutím ruky do mocenského gesta, ktoré ale sám predstavuje ako súčasť slovenského folklóru, keď spieva pieseň „Prišiel šuhaj ramenatý“.



Nezmyselné zasadnutie rady predstavuje model mnohých k ničomu nevedúcich schôdzí, ktoré sa nakoniec zvrhnú na zábavu účastníkov.



Dana Gudabová ako chodiaci hrič. Rozhodne sa po svojom vyjsť z vlastnej samoty a namieri si to do lesa za mužom s dobrým jedlom.



Postava Ingy je v trvalom konflikte s radou, ktorej je sama členkou, ale aj sama so sebou. Odstupuje od zasadnutia rady, vo fajčiarskom kúte telefonuje so svojím druhým ja.

7. Fotografická príloha s komentárom



Postava členky rady Ingy najprv v dlhom monológu obhajuje občana, ktorý vôbec nevie, o čom sa rokuje na zasadnutí, ktoré sa ho ako občana týka. Po skončení monológu si nasadí slúchadlá, spieva pieseň *Mesiac* od Mikuláša Schneidera Trnavského, až sa nakoniec dostane do kľačania pred ministrom.

Umri, skap a zdochni...!!!



Futbalisti v šatni zložili rakvu s mŕtvolou svojho spoluhráča,edia nad rakvou a popijajú akoby na stole, zároveň ohovárajú mŕtveho a spomínajú na sex a ženy.



Tím futbalistov v prítomnosti svojho mŕtveho kamaráta sa opil, čo je akosi uzuálnou vlastnosťou „tímu“ slovenských mužov ako určitého celku.

7. Fotografická príloha s komentárom



Na javisku je prítomná rakva jednak barovým pultom a zároveň ideou smrti. Postavy mafiánskych typov mužov v čiernych okuliaroch sú samozvanými dozerateľmi na poriadok. Medzi kategórie ich poriadkového systému platí prísne dodržiavanie mužského a ženského v obliekaní atď. To, čomu nerozumejú, je súčasťou neporiadku, treba to odstrániť. Nakoniec donútia aj postavu Luba (na fotografii predstavuje opozíciu, pričom rakva je akoby spojovníkom dvoch protikladných strán), aby sa odstránil sám.



V zábere je obraz nazvaný Osudová chvíľa. Trojica postáv stojí nad otvorenou rakvou, symbolizujúcou smrť, a to ich vlastnú. Alegorická Smrť im podá slučky z povrazov, aby sa obesili.



Lubo ako postava prekonal v predchádzajúcej scéne svoje pohlavie, ba dokonca aj smrť a teraz odľahčene spieva anglickú pieseň, v ktorej vyjadruje túžbu žiť niekde inde ako na Slovensku, pričom sa sám sprevádza na klavíri.



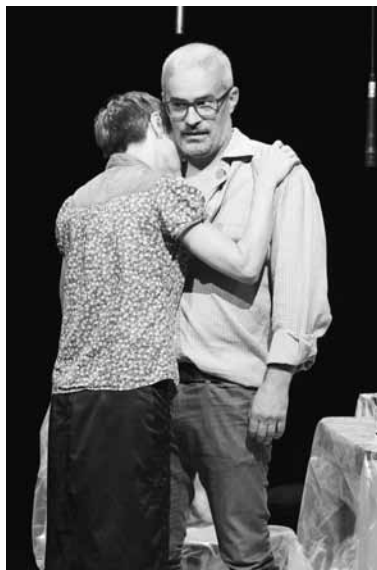
Motív smrti má na tomto obrázku novú variáciu. Doteraz silní, dominantní muži, nadradení nad ostatnými, sú vlastne slabí vo svojej podstate. Ich slabé miesto je v tom, že vstúpia do konfliktu a navzájom sa pozabíjajú.

7. Fotografická príloha s komentárom



Život po živote. Tri mužské postavy sa vyzlečú zo svojich tmavých kostýmov, už sú mŕtvi: zmena kostýmu pripomína premeny v biológii, v ktorých živočích odumiera vo forme kukly, aby žil v novej forme. Pod pôvodnými kostýmami majú detské plienky v gumených nohaviciach.

Extrakt y a náhrady



Ingin zoznamovací experiment: hľadanie jamky na krku potenciálneho partnera a ovoniavanie.



Inge zvrátila postup zoznamovania podľa plánu zoznamovacieho experta Luba, presadiac si prvok prirodzenej metódy.

7. Fotografická príloha s komentárom



Druhá fáza zoznamovania čuchom – ovoniavanie podpazušia.



Najodvážnejší moment v Inginom zoznamovacom akte – ovoniavanie v časti pod pásom.



Inge analyzuje s mediátorom stretnutie s prvým klientom – futbáčikom.



Mužské trio (zoznamovací agent a dvaja kandidáti) sa zjednotili fajčením jedinej cigarety a voľným krčmovým táraním na tému „nájsť partnera a šťastie“, čo hodnotia ako často nekompatibilné a relatívne kategórie. V istom zmysle je tu anticipácia záverečného výstupu.

7. Fotografická príloha s komentárom



Kandidát č. 2 (Vlado) odkrýva pred Ingou svoje jednoduché vnútro automechanika s prostotou a imidžom, s akým ustavične prežúva špáradlo.



Inge je centrálnou postavou celej hry. Všetko smeruje k tomu, že si svojou ideou „prirodzeného“ podmaní mužské trio, hoci pôvodný cieľ nájsť si partnera sa ne-naplní.

9. Záverečná scéna, v ktorej sú všetci účastníci nahí, spokojní; a v ktorej Inge nemá viac potrebu tematizovať prirodzené javy vzťahu, takže bez zábran sa zapája do tematizácie umelého pohlavného údu.

chýba obr

8. Literatúra a pramene

- ČIRIPOVÁ, D. Iný typ divadla nechcem robiť. Rozhovor s Inge Hrubaničovou. In: *Kod* 2010, č. 3, s. 3 – 9. Cit. podľa Internetová stránka divadla SKRAT, Rozhovory. [online]. [cit. 2010-03-15]. Dostupné na internete: <http://www.skrat.info/index.php?page=rozhovory&article=15>.
- Divadlo SKRAT: Hry 2003 – 2006*. Bratislava: OZ Pre súčasnú operu, Divadelný ústav, 2007. 160 s. ISBN 978-80-969711-7-6.
- GRUSKOVÁ, A. *Bližšie k Stoke...* [online]. [cit. 2010-02-13]. Dostupné na internete: <http://www.stoka.sk/gruskova2.htm>.
- GRUSKOVÁ, A. Dobrá správa: Stredoeurópania sú teraz v kurze. In: *SME*. 21. 4. 2004, roč. 12, č. 92, s. 26.
- CHELEMENDIK, S. Jednoducho žijeme a hráme. In: *SME*. 5. 1. 1998, roč. 32, č. 1, s. 44.
- INŠTITORISOVÁ, D. Apokalyptická vízia odľahčená humorom. Umri, skap a zdochni...!!! alebo kam vedie oplakávanie náhle zosnulého futbalistu. In: *Národná obroda*. 20. 4. 2005. Dostupné aj na internete: http://www.skrat.info/index.php?idp=12&page=predstavenia#recenzia_2. [cit. 2010-02-13].
- INŠTITORISOVÁ, D. – ORAVEC, P. – BALLAY, M. *Tváre súčasného Slovenského divadla*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2006. 342 s. ISBN 80-8094-012-6.
- KONEČNÁ, A.: Priestor medzi mužom a ženou. In: *Slovo*. 12. – 18. 5. 2004, roč. 6, č. 20, s. 19.
- LEHMANN, H.-T. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. 368 s. ISBN 978-80-88987-81-9.
- MARČOK, V. a kol. *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2004. 472 s. ISBN 80-88878-87-X.
- O divadle. In: Internetová stránka divadla SKRAT, Úvod. [online]. [cit. 2010-02-15]. Dostupné na internete: <http://www.skrat.info/index.php?page=index>.
- Osobný rozhovor s Dušanom Vicenom, 16. 4. 2010, Bratislava.
- Osobný rozhovor s Ingrid Hrubaničovou, 13. 4. 2010, Bratislava.
- Osobný rozhovor s Lubomírom Burgrom, 16. 4. 2010, Bratislava.
- PASTIRČÁK, F. Blaho Uhlár: „Keď sa jedinec skláňa pred ideálom až do prachu, je slobodný“. In: *Korzar*. [online]. 16. 10. 2003, [cit. 2010-02-13]. Dostupné na internete: <http://korzar.sme.sk/c/4599958/blaho-uhlar-ked-sa-jedinec-sklana-pred-idealom-az-do-prachu-je-slobodny.html>. ISSN 1335-759X.
- PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Prel. Soňa Šimková a Elena Flašková. Bratislava: Divadelný ústav, 2004. 543 s. ISBN 80-88897-24-5.

- PAVLOVIČ, J. In: *Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006*. Bratislava: OZ Pre súčasnú operu, Divadelný ústav, 2007, predná strana prebalu.
- PAVLOVIČ, Jozef: *Prednášky zo štylistiky slovenčiny*. Trnava: Typi Universitatis Tyrnaviensis, 2011. 184 s.
- Slovník svetového a slovenského výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Red. Jana Geržová. Bratislava: Kruh súčasného umenia PROFIL, 1999. 320 s. ISBN 80-968283-0-4.
- ŠEBESTA, J. Sila slobodného umenia. In: *Svět a divadlo*. 1994, č. 3, s. 151 – 160.
- ŠEBESTA, J. Bez práce nie sú koláže. In: *Divadlo v medzičase*. 1998, č. 1, s. 9.
- ŠEBESTA, J. Stoky Stoky. In: *Svět a divadlo*. 2006, roč. XVII, č. 3. Cit. podľa Divadlo SkRAT: Hry 2003 – 2006. Bratislava: OZ Pre súčasnú operu, Divadelný ústav, 2007, predná strana prebalu.
- ŠTUJBEROVÁ, T. Vy nepoznáte „Stoku“? Prosím, zoznámte sa... In: *Titan. Bratislavské inzertné noviny*. 1995, č. 3, s. 1.
- Združenie Pre súčasnú operu. In: *Slovensko, kultúrny profil*. [online]. 30. 4. 2009, [cit. 2010-02-13]. Dostupné na internete: <http://www.slovakia.culturalprofiles.net/?id=4789>.

Agáta Pavlovičová – Jozef Pavlovič

Interpretácia hier divadla SkRAT

Pre Pedagogickú fakultu Trnavskej univerzity v Trnave
vydalo vydavateľstvo TYPI UNIVERSITATIS TYRNAVENSIS,
spoločné pracovisko Trnavskej univerzity
a VEDY, vydavateľstva Slovenskej akadémie vied,
ako 245. publikáciu.
Vytlačila VEDA, vydavateľstvo SAV.

ISBN 978-80-568-0133-8