

Textové prieniky Živého nábytku (K. Horák verzus J. Zozuľa)

Radoslav Dovjak, Filozofická fakulta PU, rdovjak@gmail.com

Kľúčové slová: Slovenská dráma. Ruská próza. Karol Horák. Jefim Zozuľa. Živý nábytok. Téma. Tvar. Biomechanika.

Key words: Slovak theatre. Russian prose. Karol Horak. Jefim Zozulya. Living furniture. Theme. Form. Biomechanic.

Ruský kontext

Kalendár ukazoval rok 1919, keď Jefim Zozuľa (1891 – 1941) písal text Živého nábytku. Povojnové a porevolučné obdobie bolo časom politických zmien, v ktorých sa manipulatívne praktiky od čias Ivana Hrozného vo svojej podstate modifikovali len v máločom. Obyčajný človek, zakliesnený v kolese dejín, sa so svojou historicky minimalistickou úlohou stotožnil natoľko, že sa sotva zamýšľal nad možnosťami sebarealizácie mimo priestoru, ktorý mu ako kriedový kruh načrtli oficiálne mocenské štruktúry. „Vláda proletariátu“ bola len potemkinovskou dedinou demokratického pluralizmu. Skutočný vládnucci aparát svoje totalitárne praktiky čoskoro odkryl ako neohrozený kartový hráč nazbierané esá a strach splodený manipuláciou spútal tisícky ľudí v ruskom impériu mocnejšie ako putá reálnej sily. Priestor umenia nebol výnimkou. Európske avantgardy dostali červenú a spolky umeleckých osobností prešli prísnu selekciou. Totalitarizmus sa vo svojej krutosti neprejavil odrazu. Kým sa tak stalo, mnohí modernisti realizovali svoje tvorivé ambície v takej miere a takým spôsobom, ako im umožňovali medzery v bezpečnostnom a cenzúrnym systéme. Metafora v texte i text ako metafora sa stávali zoči-voči nemúzickým cenzorom priestorom pre risk a ambíciu sebavyjadrenia i pokusu o podnet k spoločenským zmenám (či hádam len túžbou po zachovaní si cti gestom spraviť „niečo“).

Živý nábytok J. Zozuľu

Priehľadnosť Zozuľovej metafory živého nábytku v dome pána Ikaja nie je v dobovom kontexte náročná. Živí ľudia sa menia na úžitkové predmety a ľudská cena sa meria hodnotou výkonu, mierou použiteľnosti. Čím poddajnejší a všestrannejší je človek, tým spokojnejší je pán Ikaj. „Miluje“ poslušné kreslo, je spokojný s dobre zahranou rolou (priateľ a nepriateľ), od živých tapiet očakáva súcit, nemá rád neporiadok, naopak, páči sa mu, ak je všetko usporiadané, poslušné, fungujúce, pokojné, bez nepredvídaných okolností. „Prešli sa po dvore rozkošného Ikajovho majetku. Všade bol zdanlivý poriadok. Všade sa pracovalo. Stovky inštruktorov, technikov, učiteľov a dozorcov vyrábali zo živých ľudí neoblomné sochy pokoja pre pána Ikaja. Mnohí z týchto ľudí mali znetvorený výzor, ale mnohí sa dokázali prispôbiť a zžili sa s nezávideniahodným osudom.“ (Zozuľa, preklad R.D.) Priestor pre zlyhanie a odchýlky od dokonalej účelnosti Ikaj neposkytuje. „Už mám všetkého dost! Moje úsilie vychádza nazmar! Môj nábytok sa nanič nehodí! Včera mi ochorel stôl. Aká nevďačnosť! V knižnici je chaos. Moje živé knihy ma nenávidia. Nepočúvajú ma. V mojej kancelárii sa vzbúрили tapety! Nevhodne sa smejú. Hľadia s pohrdaním. Hrôza! Ak toto bude pokračovať, skutočne neviem, čo s nimi spravím,“ konštatuje Ikaj situáciu v dome. (Zozuľa, preklad R.D.). Zlomená os na kolese – viac ako ľudskú smrť indikuje zlomeného človeka, ktorého totalitný režim zlomil zvnútra tak, že nie je použiteľný už ani ako „nábytok“, ani ako „nepriateľ“ či „priateľ“. Túto situáciu však Ikaj nehodnotí tragicky. Vymení človeka ako kus za kus. Kandidátov je dost. Obraz Ikajovej knižnice so živými knihami, ktoré stelesňujú „v radoch mnohí učitelia, spisovatelia a básnici“ je ilustráciou socialistického umenia, ktoré poslušne

plní spoločenské objednávky. J. Zozuľa výrazovo ironizuje miesto človeka v takto nastavenom systéme, keď ústami Ikaja hodnotí rolu osi na kolese či nôžky postele ako „príliš zodpovednú“. Zmena v Zozuľovej próze prichádza znenazdajky: „Život tiekol v pokoji a všetko vyzeralo normálne ... A zrazu, v jeden z obyčajných dní, keď tak ako vždy v dychu života neobsiahnuteľné priestranstvá bezmyšlienkovito mlčali v pozadí s múdrymi a nepochopiteľnými dialkami, keď sa rosa ukladala na polia a kúdole hmly sa hádzali o zem, keď vetriská narážali do hustých lesov – ľudia sa vzbúrili.“ (Zozuľa, preklad R.D.)

Obraz vzbury ako mohutnej vlny, ktorá sa postupne začala rozlievať na celú zem, je záverečnou želanou víziou J. Zozuľu a je zintenzívnený mnohými ekvivalentnými substitúciami a personifikovanými obrazmi. Rozprávkový koniec – predstavujúci začiatok mnohých spoločenských zmien (dobovo v priestore) je autorom posunutý do ďalších časových horizontov: „... a tu sa zatiaľ končí rozprávanie o živom nábytku. Zatiaľ ho ešte ostalo na svete dosť. A keď ho už nebude, hádam o ňom niekto napíše ešte raz a ešte lepšie.“ (Zozuľa, preklad R.D.)

Prešovské pokračovanie

Vízia J. Zozuľu sa splnila. Aj keď nie celkom. V slovenskom priestore si jeho prózu v roku 1976 všimol začínajúci dramatik Karol Horák, ktorý v Zozuľových obrazoch rozpoznal odrazový mostík pre vznik autorskej divadelnej hry, založenej na princípoch biomechaniky. Sujetovú líniu meniť nebolo treba. V tomto type divadla nešlo o sujet ako taký. Alebo aspoň nešlo o sujet primárne. Preto nový text o živom nábytku sa v počiatkoch „nepísal“. Začal sa tvoriť priamo na javisku. Priamo hercami. Amatérmi. „Inscenácia nevznikala tradičným divadelným spôsobom: na začiatku procesu jej tvorby nebol hotový scenár, ten vznikol v procese práce nad budúcou inscenáciou. Podstatná väčšina dramatických sekvencií inscenácie vznikala v priebehu konkrétnych pohybovo-priestorových skúšok, ktoré sa dodatočne zachytili v grafickej podobe scenára,“ hovorí autor hry K. Horák vo svojich spomienkach. (Horák, 2009, s. 114). Pričom režijno-metodické postupy systematizuje do troch skupín: 1) práca herca s deštruovaným reálnym kusom nábytku (napríklad stolička bez operadla, iba s dvoma nohami, pripevnená na hercovi, ktorý mal dotvoriť ďalšie časti; 2) pohybovo-gestická imitácia reálneho nábytku hercom (napríklad posteľ zložená zo štyroch hercov); 3) štylizovaný pohyb herca alebo celej skupiny (napríklad podlaha, tapety a pod.). (porov. Horák, 2009, s. 114 – 115).

Partnerský priestor

Prešovskí divadelníci v prvom rade stavili na priestorové „prázdno“, ktoré prijali do svojho hereckého kolektívu ako rovnocenného partnera. Rátali s voľným priestorom bez kulís. Odmietli skrývanie sa za javiskové všeličo. Potrebovali túto absenciu zbytočností, aby mohli vykryť priestor sebou a (mechanickým) koordinovaným, presne cieleným pohybom. Nič nesmelo narušovať koncepcnosť práce s telom (i telami ako súborným javom).

Fenomenologické konkretizácie

Natíska sa tu obraz Ingardenovej teórie o intencnom chápaní literatúry, ktorú hodnotí ako špecifický typ existencie medzi reálnym a ideálnym svetom. Literatúry podľa R. Ingardena nepatrí do reálneho sveta, lebo jej existencia nie je obmedzená v čase (nekončí sa a dielo má svoje trvanie aj po fyzickom zničení textu, ktorý ostáva vo vedomí ľudstva). Nepatrí ani do sveta ideálneho, lebo v ňom nič nepodlieha premene, zatiaľ čo umelecký text má množstvo variantov a podôb. Teda každé dielo má toľko podôb, koľko je jeho prečítaní (či inscenácií v prípade drámy). Hoci existuje akýsi prototext, primárny text – je to text s množstvom nepresne definovaných miest. Tie si čitateľ (divák) dotvára sám a vytvára tak vlastné metatexty. Tie sú na jednej strane bohatšie od prototextu – lebo sú obohatené o čitateľské (režisérské, herecké, divácke) konkretizácie. Zároveň sú vo vzťahu k prototextu chudobnejšie o zvyšok možných variantov konkretizácie, keďže každý metatext už obsahuje len jedinú možnú verziu.

Tento obraz Ingardenových úvah o literatúre sa v prípade realizácie Živého nábytku prešovskými vysokoškólákmi natíska ako plastické zapĺňanie oných nedefinovaných miest prototextu priamo na scéne – nielen fyzicky ľuďmi, ale najmä pohybom, gestom, tvarom, tempom, rytmom, intonáciou a pod. Dokonca samotné slovo, vyrieknuté presným, cieleným spôsobom (samostatne či skupinovo) sa substantivizuje a zapĺňa priestor s takou legitimitou, ako hmatateľné pohybujúce sa telá hercov.

Realizácia Živého nábytku v konkrétnom čase a konkrétnom priestore konkrétnymi ľuďmi tak vytvára vždy originálne autonómne dielo, ktoré nemôže byť opakovateľné. Jeho fixácia v textovej podobe sa tak stáva len náznakovým náčrtom prototextu, modifikovateľným rovnako pružne, ako pôvodný prozaický text ruského prozaika.

Čo sa nemení

Forma sa v tomto prípade stáva plnohodnotnou súčasťou obsahu, ktorý je bez nej nerekonštruovateľný. Do sujetového rámca, načrtnutého v próze J. Zozuľu, sa výrazne nezasahuje. Do autorského posolstva tiež nie. Aj Horákov Živý nábytok upozorňuje na manipulatívnosť mocenských praktík – síce v inom čase a priestore (ČSSR po roku 1968), ale ide rovnako o praktiky, pochádzajúce z toho istého zdroja; na zneužitie človeka v prospech pomýlených ideí, na neslobodu vlastnej realizácie v totalitných systémoch. Znovuobjavenie Živého nábytku v ostatných rokoch a jeho realizácia aktuálnym zložením študentského divadla však ukazujú, že načrtnutý princíp vzťahu mocenských štruktúr k ľudskej individualite sa rokmi nemení a dostáva tak príznak nadčasovosti a zrejme aj priestorovej platnosti.

Čo sa mení – alebo – pôjde o výraz a formu

To, čo sa mení v Horákovej interpretácii Živého nábytku, teda nenájde v téme, ani v sujetových komponentoch. Pôjde o formu a výraz. Opäť sa ocitáme v dome pána Ikaja. Opäť nachádzame tie isté „živé rekvizity a kulisy“, ibaže doplnené o ďalšie kúsky. Najprv sú to tie staré známe momenty. Stolička. Zlomená os kolesa. Výberové konanie na novú os. Túžba po inej role – účtovníckej. Skúška ďalších rolí. Živé tapety. Nájde tu však aj podlahu, skriňu, stôl, financie, kúpeľňový nábytok, drogy a pod.

Priestor a pohyb

Avšak jedinou „neľudskou“ kulisou je koberec a prázdny priestor. V ňom sa postavy pohybujú presne zacieleným spôsobom. Postavy sú bez mien, označené číslicami. To ešte zosilňuje efekt zneužitia človeka „vyššou mocou“ (aj keď číslicové označenie je zjavné v tlačenej textovej podobe, nie na scéne). Svoje mená majú len štyri postavy: Ikaj (vlastné meno) a užšie špecifikované označenie z pohľadu spoločenskej pozície – tajomník, nábytkár, adept. Pohyb (či jeho absencia) sa od prevej sekundy stáva plnohodnotnou súčasťou diela a prerastá do tematickej roviny. Podobne sa v Horákových prózach témou textu stáva samotný jazyk. V prípade drámy je základným stavebným prvkom gesto a pohyb – preto sa v tomto prípade autorská hravosť smeruje na ne.

Prológ a stoličky

Odvíjanie koberca je ako začiatok odvíjania samotnej hry. Prológ. Štvorica nôh vytvára posteľ a pravá noha „hrdo“ hlási svoje postavenie a ironicky navodzuje ilúziu „pravej ruky pána majiteľa“. Stoličiek je v Horákovej realizácii (oproti ruskému textu) viac, pričom K. Horák zručne vyludzuje prvé tóny na „jazykovom nástroji“. Slovné hračky – mahagón (verzus góól), miss hokerlík, krásne žííííť, rokoko a následné širokoko, ďalekoko – spoliehajú nielen na artikuláčny a interpretačný kvality hercov, ale aj na kontext priestorového stvárnenia. „V Živom nábytku sa biomechanika realizovala predovšetkým ako súčinnosť slova a pohybu intenzívne prepojených na rytmickú a tempovú zložku inscenácie. Symbiózou slova a pohybu – ako ju poznáme neraz z klasickej činohernej inscenácie – sa biomechanický princíp v ponímaní prešovského súboru ŠD nevyčerpával, pretože jeho podstatu tvoril rad špecifických prvkov mikro i makrokompozičného charakteru: prudké a rytmické strihy zo

sekvencie na sekvenciu, pričom na základe rozsahu množstva sekvencií v inscenácii vznikali na makroúrovni dojem osobitných temporytmických vlnení dramatických sekvencií; rytmické prenášanie ťažiska zo zobrazovaného herca na komentátora, z priameho deja mimo neho a opäť späť; zo stvárnenia a súčinnosti slovného konania jedného interpreta s vlastným alebo kolektívnym pohybovo-mimicko-gestickým aparátom; zosúladenie rytmu replík jedného, dvoch alebo viacerých interpretov s kolektívnou pohybovou akciou; simultánna, identická pohybová akcia viacerých interpretov na rozličné – aj sémanticky – verbálne konanie viacerých interpretov; identické slovné prehovory kolektívu a rôzne jeho pohybové akcie, pričom je evidentná jednotná pohybová poetika a podobne.“ (Horák, 2009, s. 117 – 118). Z úst „deviateho“ zaznie znakové vyjadrenie: „*Viacúčelovosť – základný parameter budúcnosti*“ (Horák, 1996, s. 59).

Podlaha a tapety

Podlaha a tapety tvoria samostatnú časť z prirodzeného dôvodu. Vytvárajú skupinový výrazový prvok, zosilnený hudobnou alúziou na klávesy a zahratú durovú stupnicu. Mechanický organizovaný pohyb kolektívu unaanimisticky stelesňuje šedú bezduchú hmotu podrobených más, ktorej uniformita kričí práve tým, že nie je vytvorená priamo – naopak, upozorňuje na ňu kontrastná pestrosť hudobných tónov.

Skriňové rozptýlenie

Motív skrine sa u K. Horáka zopakuje v hre Tip-top biotop, kde práve skriňa predstaví skrytosť vnútorného sveta človeka. V tomto prípade sa táto alúzia ešte predpokladať nedá. Šatník pána Ikaja je priestorom pre imitáciu reklamného sloganu a hravého využitia cudzojazyčného textu. Od tohto momentu nachádzame v Horákovom Živom nábytku čoraz viac rytmicky organizovaných textov, vymodelovaných z rečníckej figuratívnosti a polysémie jazyka, pričom autor ráta najmä z fonetickou príznakovosťou, zosilnenou prozodickými vlastnosťami jazyka. To sa týka časti Financie, ale najmä Šport a kultúra.

Od športu cez kultúru k hygiene

Tu už nachádzame rýmové prvky „veci – špeci“, ale aj metatetický rým „salto – sadlo“, či nepresný „Ikaj – hybaj“, „tajnosť – kosť“, či gramatický „koninu – spružinu“. Rým nájdeme aj v replike pána Ikaja („umývadlo – zvyšné sadlo“), ktorá odštartuje kúpeľňovú scénu. Do fondu jazykových hier prichádzajú cudzojazyčné zdvorilostné frázy, druhy látok (froté, ľan) – ktoré aktivizujú hmatové vnemy.

Úradný pohovor

V tomto momente sa sujetovo presúvame do časti Úrad, ktorej scéna je takmer identická s ruskou prózou. Podobne K. Horák postupuje (v oblasti textu) aj v ďalších častiach. V dialógu prijímacieho pohovoru pána Ikaja a Adepta zaznie z Ikajových úst ironická veta: „*Ak máte talent pre niečo iné, venujte sa tomu. Každý žije a pracuje podľa toho, ako vie a môže.*“ (Horák 1996, s. 67). Príznačným je neprirodzené prehnutie tajomníka, ktorý ohýba chrbát dlhodobo a „efektne“. V odpovedi „šiestej“ je prítomný nielen deformovaný pohyb, ale aj deformovaný štýl reči – robotický. Človek – stroj. Robot. Náznak vôľového konania adepta, keď upozorňuje na svoje vzdelanie, inteligenciu či ambície, je pánom Ikajom prudko a arogantne zmietnutý zo stola. „*Vaša inteligencia ma nezaujíma. Mňa zaujímajú vaše fyzické danosti.*“ (Horák, 1996, s. 68). Hodnota človeka sa meria účelnosťou – zobrazenou snahou zaradiť ho k nohám postele. Vysilenosť adepta, spôsobená snahou „zaradiť sa k nohám postele“ spôsobí „dobrovoľný“ súhlas s podradnou prácou – s manipuláciou a zneužitím. Avšak vôľové oslabenie nie je jediným prostriedkom kontroly pána Ikaja nad svojím nábytkom. V sekvencii Podmienky zasype adepta mincami, čo je sprevádzané anglickými výrazmi či bohatými aliterárnymi hračkami. Päť v adeptových ústach je vizuálnym dotvorením expresívnej repliky „*Zapchám ti tú tvoju peknú papuľku – peniazkami*“ (Horák, 1996, s. 69) a následné repliky len doplnia motív kúpy človeka za „sociálne istoty“ (Ikaj: *Tak*

čo? Beriete to dobrovoľne? / Adept: Čo iné mi ostáva? Sociálna istota je sociálna istota. – Horák, 1996, s. 70).

V dielni

Z pohovoru smeruje adept priamo do dielne – na linku – dôvery, kde sa skúša nosnosť, reflexy, estetické parametre. Nasledujúce spracovanie adepta do vyhovujúcej podoby je signalizované neprirodzeným pohybom postáv, vylepšovaným údermi ďalších postáv. Výsledkom je chôdza v otvorenom priestore všetkých postáv, demonštrujúca jednotu, unifikáciu myslenia i existencie. Ikajovo overenie adeptovej spôsobilosti navodzuje zdanlivý pocit starostlivosti a dôsledného postoja k „svojmu“ nábytku. Odpoveď tajomníka a nábytkára potvrdzuje tézu o viacúčelovosti, ktorá zaznela v úvode a ktorou Ikaj jasne nastavil parametre hodnotenia kvality živého nábytku v jeho dome. Pre ilustráciu na vojenské zavolanie pribehne adept a v dynamicky rýchлом tempe predvedie všetky požadované druhy nábytku. Skúška adepta vrcholí úlohou zahrat’ „špecialistu 273“ – nepriateľa pána Ikaja. Zvládnutie tejto úlohy a následná pochvala a zmienka o zvýšení platu i nákladu kníh indikuje alúziu na stav prepojenia „bezpečnostných síl“ a umeleckých kruhov v normalizačnom období. Na rozdiel od Zozulovej prózy na tomto mieste výraznejšie miesto dostáva „priateľ pána Ikaja“ – príklad „prísluhovačov režimu“, ktorý štekľí ješitné ego pána chleboдаря.

Spleen a drogy

Rodinná kríza pána Ikaja náznakovito prechádza k zobrazeniu „pokrytectva tapiet“ – smiešno-smutných tapiet, odkiaľ je len na krok k scéne s drogami, ktoré omámia Ikaja, tajomníka a nábytkára. V závere K. Horák upúšťa od exhalovanej metaforickosti ruského textu. Ostáva pri zemi. V línii s predchádzajúcimi sekvenciami. Popolníková pieseň navodí stav omámenia, prechádzajúci do ticha a nehybnosti. Práve absencia pohybu zdôrazní následný akt zo strany nábytku – vzburu a rozpílenie trojice (Ikaj, nábytkár, tajomník) na cirkulári. Zavinenie ich tiel je zároveň zavinením scénického konania, uzavretým takmer emblémnou vetou: „Pán Ikaj MAL dom plný živého nábytku...“ (Horák, 1996, s. 78).

Epilóg

Na rozdiel od ruskej prózy tu niet otvoreného konca. Niet náznaku o zvyšnom nábytku, ktorý sa tu a tam potuluje po svete a celé roky ešte potulovať bude. Radikálnosť konania „živého nábytku“ nepripúšťa nedôslednosť rovnako, ako ju nepripúšťal Ikaj a jemu podobní. Príslovečné kopanie jamy druhému sa v tomto momente naplňa s rovnakou dôslednosťou.

Karol Horák sa v závere nepúšťa do moralizovania. Do rozprávkových koncov. Tendenčných vyjadrení. Necháva koniec otvorený. Smrť Ikaja a jeho prísluhovačov neznamena, že sa „živý nábytok“ dokázal bezproblémovo transformovať do „normálneho stavu“ a spraviť úspešný „krok späť“ či „krok ďalej“ smerom k pozitívnemu posunu. Naopak. Dobová skúsenosť ukazuje, že pravdu mal predsa len J. Zozuľa. Horákovi však v tomto prípade nejde o myšlienku. Ide o ambíciu vyjadriť myšlienku tvarom, pohybom, gestom. Dynamikou i jej absenciou. Gestom i strnulosťou. Výrazom, prítomnosťou i prázdnom. V našej štúdii sme sa sústredili na textové podoby Živého nábytku J. Zozuľu a K. Horáka. Zhodnotenie biomechanických princípov už bude predmetom ďalších úvah v ďalších skúmaniach.

Literatúra

HORÁK, K.: *Metamorfózy alternatívneho divadla*. Levoča: Modrý Peter, 2009. 272 s. ISBN 978-80-85515-89-3.

HORÁK, K.: *Šesť hier*. Levoča: Modrý Peter, 1996. 184 s. ISBN 80-85515-40-7.

ЗОЗУЛЯ Е. Д.: *Живая мебель*. In: <http://www.etheroneph.com/proizvedeniya/52-ed-zozulya-qzhivaya-mebelq.html> [12.08.2013]

Resumé

The article *Text pervasion of Living furniture (K. Horák verzus J. Zozuľa)* regards dramatic text of Karol Horák *Living furniture* trough the optic of Zozula's prose of the same title, which became an inspirative of a Slovak playwright. Contemporary specifics resulting into the origination of both texts (Russian context of the beginning of 20. century and Slovak space of 20. centry 70-ties) point to supertemporality of the theme. It opens the possibility to research the area of formal variability within the thematic nearness of both texts.