

Divadlo ako preparát princípu

Matúš Marcinčin

Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie Filozofickej fakulty Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
mmatuss@gmail.com

Kľúčové slová: čistá poézia, Macbeth, odludštenosť, symbolizmus, William Shakespeare
Keywords: pure poetry, Macbeth, dehumanisation, symbolism, William Shakespeare

*V krvi se brodím tak, že přestat s tím,
ještě sám sebe v krvi utopím.*
(Macbeth, III, 4)

Len mŕtvi videli koniec vojny.
(Platón)

Prísľub veľkej divadelnej udalosti, ktorá prekročí rámec mesta, predchádzal premiéru tragédie Williama Shakespeara *Macbeth* 25. októbra 2013 v činohre Štátneho divadla v Košiciach. Zrenovované priestory divadelnej *Malej scény* mali byť poctené hrou osobnosti, ktorá „nepatrila jednej dobe, ale večnosti“ (B. Jonson), básnikovi a dramatikovi, ktorý je „súčasný všetkým časom“ (S. Mallarmé), ktorého *Hamlet* je „totálna hra totálneho dramatika“ (J. Pašteka, 1964, s. 7). Ak by sme chceli ísť ešte ďalej a absolutizovať, mohli by sme citovať Harolda Blooma, ktorý v svojej knihe *The Western Canon* (s podtitulom *The Books and the School of Ages*, 1994) dokazuje, že Shakespeare – „najväčší autor minulosti aj budúcnosti“ (2000, s. 15) – principiálne ovplyvnil celú západnú literatúru s jej najvýraznejšími predstaviteľmi tak v dráme, ako i v próze a poézii a že zaslúžene stojí v jej strede a zároveň aj na vrchole (tesne nasledovaný Dantom): „... ako som už povedal stokrát v tejto knihe, Shakespeare je západný kánon. Viem, že niekto môže povedať, že Shakespeare a Dante, a Cervantes, a Tolstoj sú západný kánon, ale nad všetkým platí, že Shakespeare je západný kánon. Myslím si, že ak Shakespeare nepreukazuje, čo to znamená mať vrcholnú estetickú hodnotu, potom naozaj neexistuje niečo také ako estetická hodnota, čomu, samozrejme, nikdy neverím“ (Bloom, 1996, s. 168).

Veľké očakávania vychádzali predovšetkým z ohlásenej režijnej koncepcie Lubomíra Vajdičku, ktorý sa rozhodol pre pomerne radikálnu úpravu dramatického textu. Najkratšiu a najhutnejšiu Shakespeareovu drámu zredukoval na mnohovrstevný dialóg dvoch osôb. Vychádzal z faktu, že fabula sa v podstate sústreďuje naozaj len na dve postavy, ostatné majú iba epizodické (nie však nevýznamné) funkcie. Navzdory očakávaniám obaja protagonisti nesú neurčité pomenovanie *On* a *Ona*, čo zdôrazňuje snahu o gnómicnosť v zámere upravovateľa. Ten hru zbavil všetkých ornamentov, dematerializoval ju a vo veľkej miere ju aj dehumanizoval. Pre divákov je pripravený precízny preparát princípu *Macbetha*. Pričom to, čo robí Shakespeara Shakespeareom, je jeho reč.

Shakespeare je najväčší básnik divadla a zdá sa, že Vajdička nasledoval cestu, na ktorú nastúpila moderná poézia od polovice 19. storočia, ako to opisuje Hugo Friedrich (2005) na príklade francúzskych symbolistov od Charlesa Baudelaira po Stéphana Mallarmého. Skutočnosť je vytrhnutá z časopriestorového, vecného a duševného poriadku. Zámerom autora sa stáva dezorientácia čitateľa (diváka), ktorý predstupuje pred rozložené a zdeformované (zredukované) dielo. Mnohým sa môže Vajdičkova inscenácia zdať

fragmentárna a nezrozumiteľná. „Ľadový kráľ symbolizmu“ Stéphane Mallarmé nepočítal s nevyhnutnosťou existencie svojho (aspoň jedného) čitateľa. Odmietol emocionálne konotácie a nahradil ich ľadovými symbolmi, odľudštil a odosobnil poéziu. Zrušil a odhmotnil realitu, vytvoril novú – čistú – skutočnosť. Pri sugestívnom úvode k *Macbethovi*, kde tri čarodejnice hovoria svoje známe „*hnus je krása a krása je hnus*“ (I, 1), nám nedá nespomenúť Charlesa Baudelaira s jeho „hnusom zo skutočnosti“, resp. priamo až s „aristokratickou rozkošou zo škaredosti“ (porov. Friedrich, 2005, s. 51, 43), čo znovu prepája svet (Vajdičkovho) *Macbetha* s vesmírom francúzskeho symbolizmu. Modernistický rozchod pravdy a krásy naberá pri tragickej postave *Macbetha* nové dimenzie, keď ten napriek obludnosti svojho konania čiastočne vzbudzuje aj sympatie. Keď pridáme symbolistickú mániu v mágii a sugestívnosti jazyka, nedostávame sa len k *Macbethovi*, ale k samému Shakespeareovi vôbec. Mallarmé celý život prepracovával svoje básne, aby do svojej ideálnej *totálnej knihy* vstúpil s *čistou poéziou*. Zdá sa, že Ľubomír Vajdička urobil z totálneho dramatika Shakespeara *čisté divadlo*, ukotvené len samo v sebe. Z *Macbetha* urobil očistený symbol, oslobodený od obmedzujúcich súradníc reality. Svojou odvážnou úpravou umožňuje divákovi sústrediť sa bez rozptyľujúcich detailov na to, že „Shakespeareův svět je jeviště, na němž Shakespeare rozmístil bezpočet divadelních zrcadel – zrcadla postav, zrcadla děje, zrcadla situací, zrcadla řeči a také, možná především, zrcadla zrcadel“ (Hilský, 2010, s. 29). Toto konštatovanie platí zvlášť pre *Macbetha*, ktorý je celý dvojznačný, aby v závere spoznal tragickú dvojsmyseľnosť pravdy, ktorá ho nakoniec zahubí: *A nikdo nevěř kejklům oněch d'áblů, / co dvojsmysly si s námi zahrávají, / co slovo slibu splnit znají sluchu / a zrušit duchu!*“ (V, 7).

Odhmotneniu a vyššej semiotizácii reality prisvedčuje aj minimalistická scéna, ktorá iba využíva prirodzený komorný priestor *Malej scény*. Dá sa povedať, že scéna je v súlade s tradíciou alžbetínskeho divadla, keď je prázdna, bez opony a kulís. Vtedajší dramatici – nevynímajúc Shakespeara – museli všetky podstatné informácie vložiť do replík. Slovo bolo tvorcom reality. Zaujímavé je, že pri niektorých inscenáciách scénu mohol dotvárať aj balkón, resp. záves s nehlbokým výklenkom, čo je presne prípad košického *Macbetha* (bližšie Vilikovský, 2014, s. 33 – 36).

Celkové biele a čierne ladenie strohej scény a moderných kostýmov zdôrazňuje atemporálnosť inscenačného zámeru, pôsobí ako decentné ľadové symboly, ktoré nepútajú ani nerušia. Podstatná časť predstavenia sa odohráva na javisku, ktoré je jednorazovo vertikálne prepojené s balkónom a častejšie zasa horizontálne s foyerom divadla. Žiarivé svetlo, hlučné reprodukované zvuky davu a hudba vonku vo foyeri ostro kontrastujú s komornosťou a intimitou javiska. Túto atmosféru súkromnosti, ktorej svedčí monologickosť, zažívajú aj diváci, svedkovia bohatého vnútorného prežívania protagonistov na scéne. Režisér nepodľahol pokušeniu tradičného stotožnenia davu a divákov, naopak, fyzicky ich nechal pocítiť, že oni sú tiež vo vnútri, a pozval ich do hlbín duše a svedomia *Macbetha* a jeho lady. Práve tam sa totiž odohráva najväčšia tragédia Shakespeareovej hry. Prevažne horizontálneho pohybu po scéne oproti jedinej, aj keď pôsobivej balkónovej mizanscéne s prehovorom kráľa Duncana naznačuje to, že *Macbeth* nikdy nedosiahol majestát kráľa, nevystúpil na jeho miesto, ostal na svojej úrovni. Balkón ostal prázdny, aby *On* padol až na dno.

V tragikomédii bulharského dramatika Christa Bojčeva *Okresný špitál (alebo Plukovníkova žena)* pomätený grafoman William (Shakespeare) neustále hovorí, že skutočne existuje a večne ostáva len to, čo je zapísané, preto všetko treba zapisovať. S dodatkom, že on len zapisuje, nech rozmýšľajú tí, čo to budú čítať. Práve najdôležitejším scénickým predmetom sa stáva kniha, ktorá je hrou v hre. Je to priamo Shakespeareov *Macbeth*. Táto kniha v prvom pláne cez čítanie replík zastupuje fyzicky neprítomné postavy, na inej úrovni ju môžeme vnímať ako vyslovenú (napísanú) veštbu čarodejníc, ktorej sa *Macbeth* nevzoprel, ale tragicky ju vyplnil. Nech rozmýšľajú tí, čo ju budú čítať. Keď ju raz začneme žiť, budeme

ju musieť dočítať do poslednej strany. Macbeth sa nedokázal odtrhnúť od čítania a naplnil svoj tragický údel. Neostrá dualita čítaného a hraného *Macbetha* je v súlade s všeobecnou shakespearovskou tendenciou k dvojznačnosti, ktorá však nadobúda mimoriadny význam práve v *Macbethovi*, „neboť v tétohře je prakticky všudypřítomná. Téměř každá významnější replika vehře je obojetná. /.../ Není divu, že Macbeth v závěru hry zvolá: „Ať nikdo nevěří už kejklům těch, / kdo ďábelsky nás klamou dvojsmysly /.../“ (V, 7) (in Hilský, 2010, s. 631).

Odstránenie ornamentov sa rovnako ako dramatického textu, týka aj celej scény. Každá vec podlieha svojmu prísnemu významu. Javisko ponúka dvojicu miest na sedenie. Najprv je to čierne kožené kreslo, ktoré dodáva sediacemu sebavedomie a jeho svedomie ponára do tmy. Oproti nemu sa nachádza krehko pôsobiaca priezračná stolička z plastu. Jej operadlo má tvar oválneho zrkadla, v ktorom sa svedomie nedá skryť. Možno preto prináša pre sediacich pochybnosti a neistotu. Čierny šál padá na zem ako temná dvojzmyselná veštbá, jeho farebný náprotivok sprítomňuje čakajúcu smrť, jednoznačnú. Sekt s jahodami, sviečka a poháre nie sú v hre len pre efekt grációznosti postáv a ich sociálneho zaradenia, ktoré ich má radiť k modernej ekonomickej aristokracii. Pravda vo víne je tiež dvojzmyselná, raz pôvabne ovlažuje, inokedy sa mení na krv, ktorá sa nedá zmyť ani kockami ľadu z chladiacej nádoby. Teplá krv na rukách mrazivo chladí. A nie je to vina vína... Počas celej inscenácie sú v pozadí vo váze vysoké biele kaly. Noblesné kvety, z ktorých sa robia bohaté svadobné kytice, sa dávajú do pohybu v samom závěre hry, keď predstavujú Birnamský les, naplnenie veštbý a pozývajú Macbetha na krvavú svadbu so smrťou. Koniec-koncov, „obrazy krve majú v *Macbethovi* vlastní příběh, neboť vyznačují dramatický oblouk celé hry. Činí tak s maximální úsporností a v rytmu tak prudkém, že bere dych“ (Hilský, 2010, s. 640).

Redukcia viac ako tridsiatich postáv na dve osoby prináša so sebou veľké riziko, no nie je nepochopiteľná. Vajdičkovi tu v konečnom dôsledku dáva za pravdu anglická bádatel'ka Una Ellis-Fermorová (podľa Bejblík, 1985, s. 34), ktorá vraví, že „charakteristické pro Shakespeareovo drama je postupný ústup většiny postav z popředí obrazu do jeho pozadí a že šířka záběru (postav i událostí) nepřispívá nutně k porozumění hlavního tématu“. Zdeňek Stříbrný (in Shakespeare, 1957, s. 515) ide ešte ďalej, keď priamo o *Macbethovi* hovorí, že „je tragédií tak prudce soustředěnou na titulního hrdinu, že vlastně jen jemu a jeho milující ženě, která pro jeho slávu ho žene k vraždě, je dopřáno vyrůst do plné podoby“. Obaja protagonisti stoja pred náročnou úlohou, nielen preto, že sú na scéne bez prestávky. Na jednej strane musia neustále držať divákovu pozornosť, na strane druhej sa musia vyrovnáť so sústredenosťou diváka na každý ich jeden pohyb, každé jedno gesto či intonáciu. Dana Košická ako *Ona* podáva vyrovnaný dramatický výkon. Dokáže citlivo a presvedčivo prispôbovať svoje herectvo aktuálnej situácii. Jej civilný prejav je uveriteľný, situačne vhodne ho variuje podľa postavy, za ktorú práve hovorí. V prevažnej miere hrá lady Macbethovú, ktorá realizuje svoje ctibažné sny cez svojho manžela. Opantaná túžbou po moci ženie Macbetha na cestu vraždenia, pričom si sama neuvedomuje vzdialenejšie dôsledky svojho konania. Nakoniec sa však prejavuje jej ženská krehkosť, ostáva nalomená krvou a od zjavenia sa Banquovho ducha Macbeth naplňa svoj osud sám.

Džentlmen v smokingu, *On*, je stvárnený Michalom Soltészom, pre ktorého táto úloha mohla byť skutočným hereckým koncertom, podfarbeným hudbou Mariána Čekovského. Avšak aj bez porovnania s Danou Košickou tu jeho herectvo vyznieva rozpačito. Divák sa nemôže ubrániť dojmu, že i keď sympatický Soltész hrá na hranici svojich možností, že to úplne nestačí, resp. miestami vyvoláva dojem, že sa na túto rolu ani typovo veľmi nehodí. Košický divadelný divák to nemá ďaleko do Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove. V decembri 2012 sa v ňom konala premiéra Sologubovej hry *Úbohý čert* (réžia E. Kudláč). Hlavnej úlohy Ardaliona Peredonova sa vynikajúco zhostil domáci Jevgenij Libezňuk. Peredonov je svojím spôsobom malomeštiackou obdobou Macbetha. V újazdnom mestečku zapadnutej gubernie sa necháva stále viac a viac opantávať démonom (najprv len malým

čertom) moci, len aby získal vytúženú moc a postavenie – ako vážený školský inšpektor (sic!). Na ceste od normálnosti až k pomäteniu a samovražde prechádza zložitým vnútorným vývojom, ktorý zahŕňa celý diapazón psychických stavov. Nie je núdza o sny, halucinácie (zjavenia), opilecké stavy, pretváрку, zradu a vraždu najlepšieho priateľa Volodina atď. Čisto typovo napĺňa podobnú schému ako Macbeth, ktorý je však v Soltészovom prevedení často v exponovaných pasážach nepresvedčivý. Kto videl obe predstavenia, chcel by k Dane Košickej za Macbetha práve Jevgenija Libezňuka, ktorý by svojou skvelou psychologizáciou postavy mal tie najlepšie predpoklady výborne zvládnuť túto rolu, zvlášť v tomto náročnom prevedení. Tým nechceme v žiadnom prípade zhadzovať herecký výkon a evidentnú snahu Michala Soltésza, no výnimočná režijná koncepcia si vyžaduje, aby jej sekundovali výnimočné herecké výkony. Napriek ideálnej premise, že herec by mal vedieť zahrať všetko, sa zdá, že tu spravil chybu pri obsadení roly režisér Vajdička a do určitej miery nivelizoval svoju prácu, ktorá mala byť korunovaná práve hereckým koncertom hlavného protagonistu.

Relatívnosť hodnotenia hereckého výkonu Michala Soltésza (a *Macbetha* vôbec) sa naplno prejaví v momente, keď do hry vstúpi inscenácia Shakespearovej komédie *Sen noci svätajánskej* (premiéra: 24. apríla 2015, réžia: Ján Mikuš). Košické Štátne divadlo uvádza *Macbetha* ako „najhranejšiu Shakespearovu drámu“, resp. neskôr ako „jednu z najhranejších Shakespearových tragédií“ a *Sen* ako „najhranejšiu Shakespearovu komédiu“, resp. neskôr ako „najhranejšiu Shakespearovu hru“. Vytvorenie tragicko-komickej dvojice shakespeareovských predstavení, ktoré si (a košickému divákovi) nastavujú zrkadlo, podčiarkuje aj fakt, že i v *Sne* „hlavnú“ (dvoj)úlohu stvárnila Dana Košická (Hippolyta/Titania) a Michal Soltész (Tezeus/Oberon). Tu sa v plnej miere potvrdzuje význam kontrastu pre ľudské vnímanie. Košická aj Soltész svojimi výkonmi vyčnievajú nad insitnými hereckými kreáciami svojich kolegov a potvrdzujú opodstatnenosť svojej nominácie do *Macbetha*. Športovou terminológiou môžeme skonštatovať, že obaja herci sa v dvojici shakespeareovských inscenácií predstavili ako rozdieloví hráči. Spätný pohľad na *Macbetha* tak do určitej miery rehabilituje herecký výkon Michala Soltésza. Výsledná tragickosť režijnej koncepcie Jána Mikuša pri „najhranejšej Shakespearovej komédii“, ktorý nepochopiteľne vytvoril amorfný a nefunkčne rozbitý javiskový tvar, zasav ešte väčšej miere vyzdvihujú kvalitu réžie Ľubomíra Vajdičku. Vyššie sme spomenuli Shakespearov svet ako javisko, na ktorom rozmiestnil mnoho zrkadiel. V Košiciach môžeme nájsť nielen tragickú tvár človeka v macbethovskom zrkadle, ale aj nepodarený úškrn v striebornom alobale sna. Shakespeare sa vyžíval v dvojtvárnosti. Košické Štátne divadlo takisto ukazuje dve tváre svojho Shakespeara. Škoda len, že jeden z nich je bez tvaru, a teda vlastne – i bez tváre.

Zvláštnu poznámku si zasluhuje aj špecifický prístup k zvolenému prekladu. Ľubomír Vajdička si za základ vybral preklad Jozefa Kota (1979), ktorý koncepčne revidoval pomocou staršieho prekladu Zory Jesenskej a Jána Roznera (1963). Za kombináciou prekladov bolo sledovanie istých tém, ktoré sa nedali v preklade J. Kota jednoznačne sledovať. Konkrétne môžeme spomenúť otázku času. Martin Hilský hovorí, že tragédia *Macbeth* je predovšetkým hrou o čas. Macbeth sa vzoprie času ako poriadku bytia a bojuje s ním. „Časovosť *Macbetha* není jen v tom, co jazyk hry říká, ale také, vlastně především, v energii a rytmu řeči, v sevřenosti jazyka mnohdy hraničící se strohostí, v kondenzaci významů, která sa dotýká hranic možného. Každé slovo je v *Macbethovi* umocněno časovostí celé hry. Sevřenost, hutnost, zkratka, zvláštní předstih zvuku před významem. Významy osekané na kost. Ani slabika navíc“ (Hilský, 2010, s. 644). Je jasné, že ak Ľubomír Vajdička, vedomý si časového aspektu hry, ešte text viac zhutnil a upravil do kompaktnosti dialógu, spravil tak odvážny a pozoruhodný experiment. Otázkou ostáva miera komunikatívности a autonómnosti inscenácie z pohľadu bežného diváka. Je vcelku možné, že bez patričného predporozumenia (vopred načítaný text hry) sa môže stať táto divadelná hra pre diváka nezrozumiteľnou a stratenou vo svojom svete. Kto by však aspoň niekedy po takomto svete nezatúžil? Ak sme

vyššie naznačili prepojenia Vajdičkovej autorskej koncepcie a poetiky básnického symbolizmu, tento fakt nás ani nemôže veľmi prekvapiť. Moderné umenie odкрýva svoj pôvab len múzickej elite a vyžaduje si istý stupeň erudície. Skutočné umenie nemôže byť už svojou podstatou pre všetkých. Vajdičkova inscenácia Shakespearovej najstručnejšej drámy *Macbeth* je skutočným komplimentom pre náročného diváka. Jej konfrontácia s ostatnou (minimálne) východoslovenskou divadelnou produkciou z nej navyše robí aj naozajstnú divadelnú udalosť.

William Shakespeare: Macbeth

Štátne divadlo v Košiciach

premiéra: 25. októbra 2013 na Malej scéne

réžia: Ľubomír Vajdička, a. h.

preklad: Jozef Kot, Zora Jesenská

dramaturgia: Martin Gazdík

osoby a obsadenie:

ON: Michal Soltész

ONA: Dana Košická

Literatúra:

BEJBLÍK, Alois: Nárýs specifických znakov reči a syžetu alžbětinského dramatu. In: Bejblík, A. – Hornát, J. – Lukeš, M.: Alžbětinské divadlo. Drama po Shakespearovi. Praha: Odeon 1985, s. 24 – 40.

BLOOM, Harold: An Interview with Harold Bloom (J. A. Gurpeguy). In: Revista Alicantina de Estudios Ingleses 9, p. 165 – 181. [Cit. 10. 4. 2015]. Dostupné na internete: <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5391/1/RAEI_09_12.pdf>.

BLOOM, Harold: Kánon západní literatury. Praha: Prostor 2000.

FRIEDRICH, Hugo: Struktura moderní lyriky. Brno: Host 2005.

HILSKÝ, Martin: Shakespeare a jeviště svět. Praha: Academia 2010.

PAŠTEKA, Július: Štruktúra Shakespearových tragédií (Hľadanie základných umeleckých princípov). In: Pašteka, J.: Eseje o svetových dramatikoch. Bratislava: Národné divadelné centrum 1998, s. 7 – 44.

SHAKESPEARE, William: Výbor z dramát II. Preklad: Erik Adolf Saudek. Praha: Naše vojsko 1957.

VILIKOVSKÝ, Ján: Shakespeare u nás. Bratislava: Divadelný ústav a Slovart 2014.

Summary

Theatre as a preparation of principle

The aim of the presented article is to provide an analytical view of the experimental presentation of Shakespeare's tragedy *Macbeth* at the Košice State Theatre, directed by Ľubomír Vajdička (2013). The author chose theorems of German Romanist Hugo Friedrich from his monography *The Structure of Modern Poetry* (1956) as a methodological basis, trying to apply it to the staging of famous drama of William Shakespeare.