

Divadelná poetika inonárodného tvorcu (Henryk Rozen)*

Eva Kusnírová; eva.kusnirova@unipo.sk

Abstrakt: V štúdiu sa venujeme divadelnej a režijnej tvorbe poľského tvorcu Henryka Rozena, ktorého poetika v kontexte slovenskej divadelnej kultúry nie je kritickéj ani širšej verejnosti neznáma. Svedčí o tom aj rad jeho réžii na scénach východoslovenských profesionálnych divadiel (ŠD Košice, DJZ Prešov, Scéna Jorik, Bábkové divadlo Košice, DAD Prešov), ako aj niekoľkoročná lektorská činnosť na divadelných workshopoch v rámci festivalu Akademický Prešov. Naším zámerom je poukázať na bohatú umeleckú činnosť, inšpirácie, prínosy a východiská režijnej práce ako aj na výsledky a reflexie inscenačnej tvorby tohto zahraničného tvorcu resp. aj na možné spôsoby umeleckej výpovede. Henryk Rozen patrí k režisérskym osobnostiam, ktoré sú reflektovanými osobnosťami nielen v slovenskom ale aj v európskom kultúrnom prostredí, kam na základe svojej tvorby jednoznačne a právom patrí.

Príučové slová: divadelná poetika, Henrik Rozen, réžia, divadlo.

Abstract: In the contribution, theatre art works and theatre directing conception of Henryk Rozen, the Polish author whose poetics is rather well-known in the context of Slovak theatre culture to the scholars as well as wider public, is discussed. The proof of these activities is rendered by a series of directing expressions on stages of professional theatres at eastern part of Slovakia (ŠD Košice, DJZ Prešov, Scéna Jorik, Puppet Theatre Kosice, DAD Presov) as well as by several years of his lecturing during theatre workshops within the festival Academic Presov. Intention of the treatise is to highlight the richness of his artistic activity, inspirations, ways of artistic statement, benefits and ways of directing as well as the results of a reflection on the performance of above mentioned artist. Henryk Rozen is the mastermind personality reflected not only in the Slovak cultural background but also in the European context.

Keywords: theater poetics, Henrik Rozen, theater direction, theater.

Divadlo je jedným z relevantných druhov umenia a už svojou podstatou je formou spoločenského vedomia, a preto bolo a je neoddeliteľnou súčasťou života ľudskej spoločnosti, jej histórie a kultúry. Vzhľadom na bezprostredný kontakt s divákom a aktuálnosť zobrazovanej problematiky predstavuje divadlo jeden z najviac spoločensky pôsobivých umeleckých druhov. Pre súčasné divadlo, ako aj pre vlastný profil divadelnej kultúry je dobré, keď sa vyvíja aj v interakcii tvorivých kontaktov s inonárodnými susednými divadelnými kultúrami. Máme tým na mysli aj slovenské divadlo 21. storočia, pre ktoré nie je úplnou samozrejmosťou tvorivý kontakt s umelcami napríklad poľského, maďarského či ukrajinského divadla a pod. Svojím spôsobom výnimkou je aj prípad viacnásobného pôsobenia poľského režiséra Henryka Rozena vo východoslovenských amatérskych, ale predovšetkým v profesionálnych divadlách. Henryk Rozen patrí k významným umeleckým osobnostiam s bohatou divadelnou, rozhlasovou a televíznou tvorbou nielen v poľskom kultúrnom prostredí, ale aj v európskych súvislostiach, o čom svedčí nielen rad získaných ocenení za divadelnú a rozhlasovú réžiu doma a v zahraničí,¹ ale aj úspešné hostovanie ako

* Táto štúdia je jedným z grantových výstupov projektu VEGA 1/0570/15.

¹ Uvádza sa iba niektoré ocenenia H. Rozena: cena *Prix Italia* za rozhlasovú hru *Z głębokosci wód* (1989); ocenenie Grand Prix na festivale *Dve divadlá Sopot* za réžiu drámy *Rzeka* (2003) a ešte dve ocenenia získané na spomínanom festivale, a to v roku 2004 za réžiu rozhlasovej hry *Brzytny kata Sellinger*a a v roku 2011 za scenár k hre *Ulica*, ako aj cenu Grand Prix verejnosti na 30. Celopoľskej

divadelného režiséra v divadlách v Anglicku, Francúzsku, Írsku a samozrejme aj na Slovensku. Nemali by sme pritom zabudnúť ani na jeho extenzívnu pedagogickú činnosť² na Fakulte rádia a televízie Sliezskej univerzity v Katoviciach (1981 – 1984), kde viedol odbor rozhlasovej réžie, ako aj na jeho prednáškovú činnosť na Fakulte herectva Štátnej vysokej školy filmu, televízie a divadla Leona Schillera v Lodži (1985 – 1991). V súčasnosti pôsobí ako umelec na voľnej nohe. H. Rozena by sme mohli označiť za jedného z „vyslancov“ poľskej kultúry na Slovensku.

Počiatky hereckého umenia, prvé zahraničné prínosy a inšpirácie

Začiatky hereckého umenia H. Rozena sa spájajú so Štátnou vysokou divadelnou školou Aleksandra Zelwerowicza (v súčasnosti Akademia teatralna) vo Varšave (1963 - 1967), konkrétne so štúdiom herectva. Po úspešnom ukončení štúdia sa jeho prvým pôsobiskom stáva mestské divadlo *Teatr im. Juliusza Osterwu Gorzówce*, kde počas necelých dvoch rokov (1967/1968) svojho pôsobenia vytvoril tri herecké postavy. Prvou bola postava Hippolyta Wieloslawskiego v adaptácii románu poľského spisovateľa Stefana Żeromskiego *Przedwiośnie* (Skoro na jar), druhou bol Zdzislaw v komédii *Radcy pana radcy* (Pán radný si nevie rady) od poľského dramatika a básnika Michała Bałuckiego a v poradí tretou bol Merkucio (Rómeov priateľ) v známej Shakespeareovej tragédii *Rómeo a Júlia* o dvoch mladých ľuďoch, ktorých rodiny bojujú proti sebe.

V roku 1968 H. Rozen získava angažmá v *Teatre im. Stefana Jaracza* v Olsztyne na severovýchode Poľska, kde počas dvoch rokov účinkuje v troch inscenáciách *Klucz do Berlina* (Kľúč do Berlína) od poľského spisovateľa a satirika Jerzyho Korczaka, v inscenácii *Cud mniemany czyli Krakowiacy i Górale* (Vnímaný zázrak čiže Krakovčania a Horali) a v najznámejšej Goldoniho hre *Sluga dwóch panów* (Sluha dvoch pánov). V spomínaných divadlách sa stretol a mal možnosť spolupracovať s režisérskymi osobnosťami: Janom Kreczmarom, Janom Bleszyńskim, Januszom Obidowiczom, Zygmuntom Hübnerom, Lechom Emfazy Stefańskim, Tadeuszom Kozłowskim, Pankiewiczom Krzysztofom a s Lidiou Zamkow, Jerzym Golińskim v *Teatre im. J. Słowackiego* a ďalšími.

V roku 1970 odchádza do *Teatru im. Juliusza Słowackiego* v Krakove, a práve tu začína uvažovať nad iným umeleckým smerovaním než doteraz. Aj napriek tomu, že herectvo ho naplňuje, volí si štúdium činohrenej réžie (1971/1978) na Štátnej vysokej divadelnej škole Aleksandra Zelwerowicza. Počas štúdia réžie v prvom ročníku získava štipendium vo Francúzsku. Jedným z dôvodov získania štipendia bola znalosť francúzskeho jazyka, ktorého skúška sa uskutočnila na vtedajšom Ministerstve kultúry a umenia. Druhým dôvodom bolo odporúčanie dekana fakulty prof. Bohdana Korzeniewskiego, aby sa H. Rozen stretol so zástupcami francúzskej sekcie International Theatre Institute, kde mu bolo ponúknuté štipendium. V 70. rokoch 20. storočia možnosť vycestovať do západnej Európy bolo určite pre mladého človeka zo socialistickej krajiny nielen významným medzníkom v jeho živote či umeleckom smerovaní, ale aj novým, inšpiratívnym, tvorivým priestorom na získanie nových skúseností či nových režisérskych postupov v inscenovaní hier.

Práve Paríž, mesto umenia, mu ponúka príležitosť oboznámiť sa s poetikou francúzskej divadelnej skupiny La Compagnie Renaud-Barrault, ktorú v roku 1946 Jean-Louis Barrault zakladá spolu so svojou manželkou Madeleine Renaud,³ známou francúzskou herečkou. Vzhľadom na vytvorenie si plastickejšieho obrazu

prehliadke Malých javiskových foriem v Šetine, ktorú získalo Hudobné divadlo z Gdynie za inscenáciu *Opica* Jerzego Niemczuka v réžii H. Rozena (1995) a mnoho ďalších ocenení (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

² Medzi jeho študentov, v súčasnosti už známe poľské divadelné či rozhlasové osobnosti, patrili: Janusz Kukuła, Jan Warenyca, Paweł Sala, Wojciech Markiewicz, Waldemar Modestowicz, Andrzej Jarski a ďalší (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

³ Lucie Madeleine Renaud – patrí medzi významné osobnosti francúzskeho divadla. Študovala herectvo na Národnom konzervatóriu dramatických umení v Paríži. Po ukončení štúdia nastupuje do najslávnejšieho francúzskeho divadla Comédie

o tejto skupine prinášame stručný náčrt jej divadelnej činnosti. Prvým sídlom spoločnosti sa na desať rokov stáva Théâtre Marigny, pričom na doskách tohto divadla bolo uvedených viac ako štyridsať premiér v Barraultovej réžii. Neskôr, v rokoch 1957 - 1958 súbor mení priestor a presúva sa do Théâtre Sarah Bernhardt. Spoločnosť Renaud-Barrault sa svojou inscenačnou tvorbou počas 50. rokov prezentuje aj v zahraničí a podniká veľké turné v Južnej Amerike, USA a Kanade, ako aj v niektorých európskych krajinách. V roku 1959 J. L. Barrault prijíma post riaditeľa druhej hlavnej štátnej scény Odéon-Théâtre de France, kde pôsobí až do roku 1968. Počas jeho pôsobenia v tomto divadle sa súčasťou dramaturgie stávajú aj premiéry hier najnovších francúzskych dramatikov, s ktorými mal Barrault úzky kontakt (E. Ionesco, G. Schéhádé, M. Durasová, F. Billetdoux, J. Genet). Zároveň s Barraultom do Odéon-Théâtre de France vstupuje aj La Compagnie Renaud-Barrault, ktorá tým stráca svoju samostatnosť a stáva sa súborom tohto divadla. V rok 1968 je Barrault konfrontovaný s problémami, ktoré súvisia so študentskými protestmi v Paríži, keď dovolil demonštrantom použiť jeho divadlo, čím si znepriatelil vládu a práve to sa stalo dôvodom, prečo prichádza o divadlo a o finančnú podporu. Obnovený osemnásťčlenný súbor sa preto sťahuje z Théâtre de France a začína pôsobiť v športovej hale Elysée-Montmartre. Práve tu Barrault vytvára sériu inscenácií zo života významných osobností (*Rabelais, A. S. Exupery, Jarry na kopci, Tak pravil Zarathustra* podľa F. Nietzscheho atď.) Po piatich rokoch tento priestor opúšťa a presúva sa do novo otvoreného *Théâtre d'Orsay*, na scéne ktorého sa objavujú aj texty súčasných autorov, pričom jedným z nich je aj hra Collina Higginsa, *Harold a Maude*.

Mladý štipendista H. Rozen prijíma ponuku od Barraulta a stáva sa asistentom réžie pri inscenovaní spomínanej Higginsovej hry. Preklad hry do francúzštiny zabezpečil Jean-Claude Carriere a premiéra inscenácie sa uskutočnila v divadle Theatre Recamier v roku 1973. V tejto hre, ktorá sa v repertoári udržala šesť rokov ide o príbeh bizarnej dvojice osemnásťročného chlapca Harolda a osemdesiatročnej dámy Maude, ktorí sa spoznajú na pohrebe. Obaja sú totiž pravidelnými účastníkmi pohrebných obradov, i keď ich pohnutky nie sú rovnaké. Na jednej strane je Harold, ktorý je sériovým samovrahom a na druhej strane Maude, ktorá prekypuje radosťou zo života a vierou, že každý koniec je len začiatkom niečoho nového, lepšieho. V spoločnosti Maude sme spolu s Haroldom postupne očarovani plnosťou a hĺbkou života a práve prostredníctvom jej krásneho nekonvenčného pohľadu na svet uveríme, že ak budeme chcieť, môžeme naozaj všetko (Herold a Maude in slovackedivadlo [online]). V titulnej role Maude sa predstavila Barraultova manželka, Madeleine Renaud. Rozen dostal možnosť zúčastniť sa na konkurze pri výbere hercov do hry, a v tejto súvislosti si spomína na mladého človeka, ktorý bol obsadený do postavy Harolda, no nebol až taký talentovaný, ako si režisér Barrault spočiatku myslel. „*A práve tu sa prejavilo Barraultovo majstrovstvo pri práci s hercom. Bol nevšedne trpezlivý, veľmi pozorný, mal rafinovaný vkus. Naučil tohto mladého človeka hrať*“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015). Slovenský teatroológ Miloš Mistrík (2005, s. 178) v knihe Herecké techniky 20. storočia o Barraultovi poznamenáva: „*že kultivoval herectvo uvoľnené, nadväzujúce na taliansku renesanciu a na Moliérov odkaz, herectvo emocionálne nasýtené, ľudické, pritom s racionalistickým vedomím pravidiel a hraníc scénickej komunikácie. Zároveň rozvíjal herectvo tak, aby neprestalo byť dramatické, aby bolo vždy inšpirované dramaturgicko-režijným výkladom literárneho diela. Jeho herectvo sa nachádzalo medzi divadlom a dramatickou literatúrou, pričom nič z toho nezanedbávalo, práve naopak pevne spájalo.*“

Francaise (1921 - 1946), kde v 20. rokoch stvárňuje iba vedľajšie postavy až v 30. rokoch dostáva príležitosť si zahrať v hlavných úlohách, a v tomto divadle sa stretáva aj so Jeanom-Luisom Barraultom, ktorý v roku 1940 sa stáva jej druhým manželom. Čo sa týka filmovej kariéry M. Renaud, tak sú to napr. filmy: *Študentka Helena Wilfurová* (1936), *Záhadný pán Victor* (1938), *Radovánky* (1951), *Najdlhší deň* (1962) a rad ďalších filmov. Koncom 80. rokov jej posledná divadelná rola bola v hre Anglická milenka a posledná filmová rola babičky vo filme *Vo svetle jazera* (www.csfd.cz).

V súvislosti s touto hrou si Rozen spomína aj na zaujímavé scénické riešenie, ktoré sa odohrávalo v priestore obrovského skladiska z doby Jeanne d'Arc. Kompozícia priestoru hry bola asketicky jednoduchá. Na niekoľkých miestach boli javiská alebo mansiony, kde bol umiestnený iba jeden scénický prvok, ktorý fungoval jednak ako reálna vec, ale zároveň, aj ako symbol. Napríklad obyčajná skriňa sa mení na pekel, kde horí ľudská kostra. Pri jednom mansione asi vo výške troch metrov bolo nad javiskom postavené lešenie, po ktorom sa pohybovali herci, čo bolo nebezpečným, ale zaujímavým momentom hry. V tejto súvislosti ešte jedna poznámka: na toto lešenie sa šplhala sedemdesiatročná Madeleine Renaud (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

H. Rozen mal možnosť počas svojho štipendijného pobytu bližšie spoznať tohto vynikajúceho francúzskeho herca a režiséra, aj keď v čase ich spolupráce mal už Barrault šesťdesiatdva rokov.

„Barrault, jeden z posledných dedičov medzivojnovnej tradície 20. storočia, mal úzke vzťahy ako so surrealistickým hnutím, tak k Moliérovmu domu, ale jeho tvorba mala najbližšie k umeleckému profilu Kartelu. [...] Z jeho princípov rozvíjal tie, ktoré sa zhadzovali s jeho ideou „totálneho divadla“. Odmietal naturalizmus, usiloval sa o poetickú skratku v scénografii, o výraznosť slova, dokonalosť remesla a všestrannosť hereckej tvorby. Totálne divadlo v jeho koncepcii znamená úplné využitie všetkých výrazových prostriedkov, ktoré je schopné poskytnúť ľudskú bytosť, vrátane hudobnosti predstavenia, snahy o rýchle prebudenie divákovej fantázie a citový kontakt“ (Semil a Wysińska 1998, s. 27).

Rozen obdivoval u Barraulta hlavne to, ako moderne dokázal myslieť o divadle.

„Tak ako Barrault moderne myslel o divadle, tak teraz uvažujú niektorí súčasní umelci. Barrault vedel veľmi inšpiratívne analyzovať hru a tvoriť prúd nepatrných a zdanlivo nesúvisiacich etúd, ktoré vytvárali zaujímavú divadelnú kompozíciu. Mal som možnosť si to s ním párkrát prakticky vyskúšať. Teraz je to súčasť môjho štýlu režijnej práce. Barrault vedel klasické veci interpretovať moderne. Prebral som od neho niektoré idey, ako „polyfonickú“ rytmizáciu scénického pohybu, Barrault bol v tom geniálny – v rytmizovaní pohybu hercov, ako aj vo vytváraní rytmu jednotlivých sekvencií predstavenia, a to ma inšpirovalo. Prevzatú Barraultovu rytmizáciu som využil v inscenácii Sluha dvoch pánov v Divadle Jonáša Záborského v Prešove. Prebral som tiež od neho koncepciu hľadania syntetickej divadelnej metafory – obrazu čo nie je ilustrácia, ale vystihuje ideu“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

Vyslanec poľskej kultúry vo východoslovenských divadlách

Divadelná poetika H. Rozena v kontexte slovenskej divadelnej kultúry nie je kritickej ani širšej verejnosti neznáma, o čom svedčí aj rad inscenácií realizovaných v košických a prešovských profesionálnych divadlách, ako aj kritické reflexie jeho režisérskej tvorby. Nezanedbateľným prínosom v kontexte jeho všestrannej činnosti je aj lektorská činnosť s mladými vysokoškolákmi/amatérmi v divadelných workshopoch, ktoré sú každoročne od roku 1989 neoddeliteľnou súčasťou festivalu Akademický Prešov. Ako zahraničný hosťujúci režisér začína svoju spoluprácu práve v *Štátnom divadle* (ďalej ŠD) v Košiciach. Pri utvorení si celkového obrazu o režijnej tvorbe H. Rozena na scénach východoslovenských divadiel môže byť pomôckou aj nasledujúci chronologický prehľad divadelných inscenácií: Stanislaw Ignacy Witkiewicz – *V malej kúrii* (ŠD, premiéra 26. 5. 2001); Janusz Glowacki – *Štvrtá sestra* (ŠD Košice, premiéra 11. 6. 2004); Carlo Pais – *Vždy keď sa holím* (ŠD Košice, premiéra 15. 10. 2005); Nikolaj Koljada – *Murlin Murlo* (ŠD Košice, premiéra 2. 2. 2007); Carlo Goldoni – *Sluha dvoch pánov* (DJZ Prešov, premiéra 8. 5. 2007); Karol Horák - *Prachy, žúr a svetlo večné* (Scéna Jorik, BD Košice, premiéra 18. 5. 2007); Karol Horák – *Buridanov osol* (DAD Prešov, premiéra

6. 11. 2009); Andrzej Stasiuk – *Čakanie na Turka* (ŠD Košice, premiéra 28. 1. 2011); Janusz Glowacki *Antigona v New Yorku* (TeatrRovás, premiéra 29. 10. 2011), ktorá bola uvedená v Máraiho štúdiu Divadla Thália.

Divadelnú poetiku Henryka Rozena by sme mohli bližšie prezentovať práve na jeho režijnej práci v Štátnom divadle v Košiciach. Do spomínaného divadla prichádza H. Rozen ako hosťujúci režisér na pozvanie riaditeľa divadla Petra Himiča, ktorý bol od začiatku tejto spolupráce aj dramaturgom Rozenových inscenácií. Prvou premiérou tejto režijno-dramaturgickej dvojice (Rozen – Himič) bola hra poľského dramatika Stanislaw Ignacy Witkiewicza⁴ *V malej kúrii*. Táto groteskná komédia na košickej scéne je výsledkom spolupráce medzi poľským Divadlom Wandy Siemaszkovej v Rzeszówe (v tom čase bol H. Rozen umeleckým šéfom tohto divadla) a Štátnym divadlom Košice, ale je aj novou inscenáciou v činohre ŠD, keďže ide o prvý slovenský preklad (I. Horváth) divadelnej hry spomínaného poľského dramatika.

O uvádzaní Witkiewiczových hier na slovenských javiskách by sme mohli hovoriť ako o kroku do neznáma, pretože u nás podobný typ autora absentuje.

„Witkiewicz bol originálnym mysliteľom a experimentátorom, ktorého široký rozhlad po súdobých myšlienkových prúdoch, hlbavý a rozporný naturel a nezmieriteľný odpor k doterajšiemu zameraniu a konvenciám kultúry a umenia doviedli v rámci medzivojnových avantgardných programov k teórii tzv. čistej drámy. Witkiewiczova tvorba je polemicky vybrotená proti poetike realizmu a naturalizmu a iluzionistickému divadlu. Odráža atmosféru nepokojnej doby s ostrými spoločenskými konfliktmi, s nezmyselným ničením hodnôt a hlbokú mravnú krízu a vyvoláva pokrivené obrazy a skutočnosti. Jeho dráma [...] smerovala ku grotesknému divadlu s oslabenou psychologickou motiváciou, so zobrazením absurdity, s paródiou divadelných konvencií, filozofických a spoločenských systémov a problémov“ (Pelikán in Štěpán a kol. 2000, s. 511).

Hra disponuje rozličnými kultúrnymi kódmi, ktoré pre nášho diváka nemusia byť úplne čitateľné. Poľskému režisérovi Henrykovi Rozenovi je Witkiewiczova dramatika⁵ a jej súvislosť s kultúrnym prostredím a históriou Poľska dobre známa. Za jednu z výhod hosťujúceho režiséra môžeme považovať aj to, že sa dokáže pozrieť na umelecký súbor inými očami. Inscenáciu preto postavil na štylizovanom herectve, využil typizáciu, hyperbolu, parodický nadhľad (Vannayová 2001). Režisér postavy umiestnil nielen na javisko, ale aj do priestoru hľadiska, ako napríklad postavu Anastázie, ktorá prichádza z druhého sveta a prihovára sa k ostatným z balkóna. Pohyb Anastázie na javisku pripomínal baletné kroky na špičkách vznášajúcej sa nadpozemskej bytosti. Súčasťou inscenácie boli aj spevácke, hudobné i tanečné momenty. Výrazovo bohatá hudba klavíra a huslí dodávala hre snovú atmosféru. Herci používali výrazné gestá, hlasný a parodický prejav, preexponované, preštylizované herectvo, založené na výraznej mimike, intonácii a prehnanom výraze.

Režisér mal neľahkú úlohu, pracoval v cudzom jazyku, ktorý je však slovenčine podobný. Na margo uvedeného tvrdenia Rozen konštatuje: *„je to občas zradné, lebo sú slová, ktoré rovnako znejú aj v poľštine, ale znamenajú niečo úplne iné. [...] S dramaturgom Petrom Himičom sme narazili na nie najlepšiu preklad hry, a tak sme museli*

⁴ Stanislaw Ignacy Witkiewicz – poľský spisovateľ, dramatik, románopisec, filozof, maliar, teoretik umenia. Študoval výtvarné umenie a filozofiu v Krakove a v zahraničí. Po nacistickom útoku na Poľsko spáchal samovraždu. Od 60. rokov získava jeho tvorba mimoriadny ohlas doma i v zahraničí. Pôvodne sa jeho hry pokladali za nerealizovateľné, no v súčasnosti sa Witkiewicz považuje za predchodcu poľského divadla absurdity. Výber z jeho diel: *Oni* (1920), *Vodná sliepka* (1921), *Tumor Mózgowicz* (1921), *Bláznivá lokomotíva* (1923), *Blázon a Jęptiška* (1923) a odborné štúdie *Szkice estetyczne* (1922), *Wstęp do teorii czystej formy w teatrze* (1923) (Pelikán in Štěpán a kol. 2000).

⁵ Henryk Rozen inscenoval niekoľko Witkiewiczových divadelných hier na javiskách v Poľsku. V roku 1974 inscenácia *Wyzwolenie* v Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki w Białymstoku, v roku 2002 to bola inscenácia *Obuwici* v Teatrze Polskim Bielsko-Biala, a aj rozhlasové spracovanie hry *Oni* pre Teatr Polskiego Radia v roku 2010 (Rozen: osobný rozhovor 11. januára 2016).

veľa vecí meniť. Podľa mňa to bolo koniec koncov veľmi zaujímavé predstavenie“ (Rozen: osobný rozhovor 11. januára 2016). Ako už bolo naznačené, text prešiel výraznou dramaturgickou úpravou aj preto, že v hre sa nachádzali slová na hranici dadaizmu a nonsensu, ale aj výrazy, pre ktoré nebolo ľahké nájsť slovenskú podobu. Ich vtíp spočíva v tom, čo nám pripomínajú. Hudbu k inscenácii zložil renomovaný poľský skladateľ, režisérovi priateľ, Piotr Moss.⁶ K pôvodnému poľskému textu mal režisér podľa dramaturga aj emocionálny vzťah. Dramaturg Peter Himič konštatuje: „že to bol náročný text aj na poľské pomery, a aby mohol byť uvedený na Slovensku vyžadoval intelektuálnu pripravenosť hercov, ktorú si Rozen overil v druhej fáze, a to pri práci s hercami za stolom. Hra V malej kúrii je príkladom toho, ako využíva metódu kontra charakterov a obsadzuje hercov do rolí, ktoré im nie vždy pasujú, to znamená do úloh, ktoré sú v opozite k nim samotným. Rád dokazuje, že každého možno postaviť do istého charakteru“ (Himič 2015).

H. Rozena by sme mohli zaradiť k režisérom, ktorí sa vyznačujú precíznou prácou a dôkladnou analýzou dramatického textu, čo do značnej miery súvisí s jeho prácou režiséra v rozhlase. V prvej fáze režisérskej práce rozoberá text nielen zo sémantického hľadiska, ale zaujíma sa aj o suprasegmentálne časti slova, t. j. ako dané slovo alebo veta v slovenskom jazyku znie, resp. jednoducho povedané, aký má fonetický rozmer vypovedané slovo. V druhej fáze veľmi poctivo pracuje na texte za stolom s hercami (tzv. čítačky), keď si hercov overí a otestuje. „Tým, že im veľmi často kladie otázky skúma nielen ich umelecký rozmer, ale aj intelektuálny predpoklad. Podľa toho potom prispôsobuje aj režijnú predstavu o tom, ako by hra mala vyzerať. Nie je typ režiséra, ktorý chce ísť hneď do priestoru, ale chce s hercami text čítať“ (Himič 2015).

Režisér Henryk Rozen vníma túto inscenáciu „ako hru o živote a smrti a vtipe osudu, pretože príznak hlavnej brdinky, ženy, ktorá zomrela, chodí celý čas po dome. Hlavným zámerom bolo z inscenácie spraviť baladu o živote po smrti, akýsi makabrický kabaret, kde sa stretávajú živí s mŕtvymi. Súčasťou inscenácie boli aj piesne, balady, aby zvýraznili, že okrem niektorých javiskových udalostí a nastolených problémov, nie je skutočné nič. Na zvýraznenie neskutočného, nerealistického som využil tiež surrealistickú scénografiu vytvorenú Maciejom Preyerom“ (Rozen: osobný rozhovor 27. januára 2016).

V dramaturgickom pláne ŠD Košice sa v roku 2004 objavuje hra súčasného poľského dramatika Janusza Głowackého⁷ *Štvrtá sestra*,⁸ ktorá je ironickou alúziou na Čechovovu drámu *Tri sestry*, kde jedna z postáv uvažuje, čo svet čaká o niekoľko desaťročí. V tejto smutno-smiešnej komédii sa dozvedáme o živote moderných troch sestier na pozadí rozkladu morálky rano-kapitalistického Ruska. Hra je trpkou komédiou o svete, v ktorom žijeme. Vypovedá o troch sestrách Vierke, Táni a Kati, ktoré tak ako každá žena túžia po láske a dobrom živote. Snívajú o tom, že raz budú žiť v Amerike a zmení sa im osud. V roku 2002 po tejto hre siahlo aj Slovenské národné divadlo v réžii Emila Horvátha (premiéra 23. 11. 2002), ešte skôr ako bola realizovaná na javisku ŠD Košice. Aj keď sa dramatik Janusz Głowacki možno dal inšpirovať drámou A.

⁶ Piotr Moss – poľský skladateľ, ktorý v rokoch 1968 – 1972 študoval skladbu na Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej vo Varšave v triede Grażyny Bacewicz, neskôr u Piotra Perkowskiho a Krzysztofa Pendereckého. V rokoch 1976 a 1977 študoval v Paríži a od roku 1981 tam žije. Je autorom mnohých orchestrálnych, komorných, sólových, zborových, vokálno-inštrumentálnych a divadelných skladieb. Získal aj rad významných ocenení na rôznych súťažiach ako napr. v Ríme, Brazílii, Berlíne, Krakove atď. V roku 2002 mu bol udelený francúzsky titul *Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres* za jeho prácu ako skladateľa a za jeho prínos v šírení kultúry vo Francúzsku a vo svete (Anonym 2014).

⁷ Janusz Głowacki – dramatik, prozaik, publicista, filmový scenárista. Vyštudoval poľskú filológiu vo Varšave. Na prelome 60-tých a 70-tých rokov začal pracovať ako scenárista. V tom období vzniká film Andrzeja Wajdy *Polowanie na muchy* (Poľovačka na muchy), opierajúci sa o Głowackého tvorbu. Je tiež autorom scenára populárneho filmu *Rejs* (Plavba, 1970), ktorý je podľa niektorých považovaný za najlepšiu poľskú komédiu všetkých čias. Od roku 1982 žije v USA, kde prednáša na tamojších univerzitách a píše scenáre. Americké divadlá zaujal hrou *Polowanie na karaluchy* (Poľovačka na šváby, 1986). Najväčším úspechom na dramatickom poli sa stala hra *Antygona w Nowym Jorku* (Antigona v New Yorku, 1992) často hraná v USA aj Európe (Pelikán in Štěpán a kol. 2000).

⁸ Televízna adaptácia *Štvrtá sestra* v režijnom spracovaní poľskej divadelnej režisérky Agneški Glińskiej získala hlavnú cenu na medzinárodnom divadelnom festivale v Dubrovniku, Grand Prix na Televíznom festivale divadla v Sopotoch (2003) a taktiež cenu za najlepšiu televíznu hru na festivale v Kazimierzi (Himič 2004).

P. Čechova, ich poetika je rozdielna, čo dokumentujú aj slová recenzenta: „Čechov budoval na všedných situáciách a zobrazoval obyčajných ľudí pričom odhaľoval príčiny spoločenských javov. Głowacki všedné situácie hyperbolizuje, pričom konštatuje anomálne deformácie súčasného depresívneho sveta. Čechovove postavy odhaľovali dusivé spoločenské skutočnosti a mali tragické podfarbenie“ (Rácz 2004, s. 13).

Tvorcom inscenácie *Štvrtá sestra*⁹ sa podarilo vytvoriť predstavenie, súčasťou ktorého bola hudba, spev a videoprojekcia, ktorá sa využívala „na sprítomnenie udalostí, formulujúcich vedľajšie dejové línie, tvorcovia použili projekčné plátno v úzadí javiska. Premietané filmové dokrútky bližšie špecifikovali motívy konania postáv“ (Rácz 2004, s. 13). Na plátne sa premietali tiež zábery z odovzdávania Oscarov, ako aj zábery zvierat z cirkusu. Čo sa týka hudby v inscenácii, na jednej strane to bola hudba legendárnej anglickej rockenrollovej skupiny Beatles. a na druhej prítomnosť akordeonistu na javisku, ktorý hre dodával autentický ruský ľudový nádych. Rámec hry tvorí súčasná doba, kde nechýbajú mafiáni, mobilné telefóny a kde sa sledujú televízne programy s udeľovaním Oscarov. Inscenácia je smutnou reflexiou nášho sveta, ktorá hovorí o tom, že ľudský život stratil cenu. Celé Rusko visí vo vzduchu hore nohami, pretože jediná vec, ktorú si tu vážia, sú prostitútky a mafiáni. Aktérmi komických situácií sú generál so ženou, predstavujúci manželskú dvojicu alkoholikov a, parodický mafián Kost'a, ktorého v závere celého zabalzamovali. „V snahe využitkovať tvorivý potenciál činohercov sa režisér snažil realizátorov aktivizovať a priviesť k prekonaniu zložitého procesu tvorivej interpretácie. To všetko v intenciách žánrového vymedzenia, ktorým je groteska“ (Rácz 2004, s. 13). Režisér v inscenácii viedol hercov k hyperbolizovanému herectvu. Scéna bolo rozdelená na dva hracie priestory, na priestor izby v generálovom dome, kde bola umiestnená veľká manželská posteľ, drevený stôl so stoličkami, šatníkové skrine a na priestor štúdiovej scény, vytvorenej na vyvýšenom pódiu, kde sa odohrali scény ľubostného aktu najmladšej dcéry Táne s mafiánom.

Janusz Głowacki vo svojich dielach „používa satirickú, ironickú, grotesknú a parodizujúcu perspektívu. Prvotný záujem o každodennú realitu ustúpil parabolickému videniu skutočnosť“ (Vítová in Štěpán a kol. 2000, s. 160). Henryk Rozen považuje inscenáciu „*Štvrtá sestra*“ za najlepšiu hru Janusza Głowackého, kde sa zobrazuje paródia života postkomunistických jednotiek v novej realite kapitalizmu. Poukazuje sa pritom na to, ako nová realita pokazila ľudí a zmenila ich hodnoty a túžby. Zámerom bola snaha o vytvorenie paródie novej skutočnosti, a poukázanie na to, že ideály 19. storočia už nefungujú a nemôžu fungovať v súčasnom svete (Rozen: osobný rozhovor 27. januára 2016).

Latinskoamerické divadlo je na doskách košického divadla nie príliš častým javom. Hra *Vždy keď sa bolím* (1988) (komédia o manželskom páre a jednej nedeli v ich živote) od argentínskeho dramatika Carlosa Paísa bola uvedená v ŠD Košice na malej scéne, v divadelnej sezóne 2005/2006. Premiéra bola prvým uvedením hry autora z tejto juhoamerickej krajiny na Slovensku. Navyše, táto hra bola venovaná herečke Ľubici Blaškovičovej k jej životnému jubileu. Režisér predstavenia prezradil, že „hlavným motívom práce na tejto hre bola najprv snaha nájsť text, ktorý by sa hodil na túto príležitosť a sadol by jubilantke. Dnes je v móde uvádzať hry, kde sa predvádzajú mladší herci a na javisku sa bijú a nadávajú, preto nebolo ľahké nájsť text vhodný pre pár zrelých hercov“ (Kiráľvargová 2005, s. 4).

V tejto hre badať nielen absurdné motívy, ale i magické prvky. Tieto magické prvky, vstupujúce do príbehu, však náš divák nemusí vždy pochopiť, čo treba vnímať, aj ako určitý problém predovšetkým pre hercov, ktorí sa s týmto javom, typickým pre tvorbu latinskoamerických autorov, museli popasovať v prvom rade. V príbehu sa to prejavovalo najmä fantazírovaním Roberta, ktorý sníval o mačacej žene. Mačacia žena bola aj reálne prítomná na javisku a jeho predstava bola teda skutočne zhmotnená. Rozen si s tým poradil veľmi

⁹ Henryk Rozen sa o pár rokov neskôr (2010) k hre *Štvrtá sestra* vracia a uvádza ju v rozhlasovej verzii v Teatrze Polskiego Radia.

dobre a podarilo sa mu vytvoriť inscenáciu, na ktorej sa diváci zabávali a možno sa aj zamysleli nad svojimi životmi.

Hra poukazuje na vzťahy medzi ženou (Elisa) a mužom (Roberto) v tridsaťročnom manželstve, na to, že každý sa chce i v pokročilom veku cítiť príťažlivý a najmä chce žiť, ako aj o neschopnosti ľudí komunikovať medzi sebou, ako aj o tom, že každý občas túži po zmene, ak je so svojím životom nespokojný. V hre sa objavuje situačný humor a výstižné dialógy, ktoré okoreňujú celé predstavenie. „*Paradoxná kompozícia tejto komédie spočíva v prevrátenej perspektíve jej dramatickej štruktúry, ktorá sa prejavuje napríklad nenásilným vkladaním komických epizód do tragických situácií*“ (Himič a Kolcun 2005). Inscenácia síce rozoberá témy manželskej krízy, opúšťania partnera a životnej zmeny ako aj tému starnutia, ale všetko nadľahčene a prostredníctvom komických dialógov.

V inscenácii veľakrát zaznela aj latinskoamerická hudba, ktorá predstaveniu dodávala špecifickú atmosféru. Postavy sa pohybujú po scéne, akoby po svojom byte. V centre javiska sa nachádza gaučová súprava (starožitný trojmiestny diván) a kreslo na sedenie, ktoré predstavujú obývaciu izbu. Po stranách javiska sú zrkadlá so stolíkom. Muž sa pred zrkadlom holí a žena maľuje. V inscenácii sa v závere hry objaví aj živá mačka, ktorú prináša Marisa na rukách.

Režisér sa snažil v hre poukázať na rutinu nielen manželského, ale celkovo aj nášho každodenného života, hoci inscenácia *Vždy keď sa holím* je napísaná ako komédia, ktorú Rozen nekoncepoval ako frašku, ale ako filozofickú úvahu o našich životoch, túžbach a snoch. „*Človek práve pri holení vedie filozofické debaty so sebou samým, uvažuje nad svojím životom, čo a ako by mohol zmeniť. Podľa mňa je to hra o ľuďoch, ktorí sa v živote nudia, vykonávajú deň čo deň tie isté činnosti, a práve to by chceli zmeniť. A to je možno dôvodom, prečo začínajú fantazírovať a možno i šaliť*“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

O dva roky neskôr (2007) na javisko ŠD prichádza hra ruského dramatika Nikolaja Koljadu¹⁰ *Murlin Murlo*¹¹ (1989), ktorá je tragikomédiou o láske, o viere v Boha, o dnešnom svete a ľuďoch, ktorí v ňom žijú. Je to príbeh o mladom ruskom dievčati Oľge, ktorú všetci muži prezývajú Murlin Murlo, podľa slávnej Marilyn Monroe. Hoci sa na slávnu ženu tak trochu aj podobá, jej život nie je ani zďaleka tak úspešný. Hra nám ponúka obraz súdobého ruského človeka. Inscenácia prináša pohľad do života protagonistky Oľgy, jej sestry Iny a ich suseda Michaila. Tieto postavy zavedú diváka do súčasného Ruska, ktoré je poznačené totalitným režimom (Himič 2007). Hra hovorí o tom, ako každý z nás túži po láske a zaujímavom živote, ale poukazuje i na to, aké ľahké je podľahnúť falošným ideálom a beznádeji. Podľa Rozena „*hra je kritikou neperspektívneho života človeka, ktorému systém obmedzil fantáziu. Pre mňa je zaujímavá nie naturalistická, ale morálna a mystická stránka hry*“ (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015). Inscenácia nám približuje život sovietskeho človeka a umeleckou formou podáva výpoveď o tom, že problémy tu stále boľú, sú aj budú a ako by sa s nimi mal človek popasovať tak, aby sa z toho nezbláznil.

Režisér do postavy intelektuála Andreja obsadil Stanislava Pitoňáka, ktorý sa na začiatku prezentuje ako decentný a mierne hanblivý človek, no jeho charakter neskôr prechádza zaujímavým vývojom od nádejného

¹⁰ Nikolaj Koljada – ruský prozaik, dramatik, režisér, herec. Študoval na divadelnej škole vo Sverdlovsku (v súčasnosti Jekaterinburgu) a bol prijatý do kurzu herectva u bývalého hlavného režiséra Sverdlovskej televízie Vadima Michajloviča Nikolajeva. Jeho ranná tvorba bola uverejňovaná v časopise Ural. Neskôr študoval na Literárnom inštitúte v Moskve, kde v poslednom ročníku napísal svoju prvú divadelnú hru *Hráme na fanty* (1986), ktorá bola s veľkým úspechom v 90. rokoch uvádzaná na javiskách v Rusku. V roku 1992 mu bolo ponúknuté štipendium v nemeckom Stuttgarte na Akadémii umení Schloss Solitude. Po návrate z Nemecka (1993) vytvára odbor pre budúcich dramatikov na Jekaterinburskej divadelnej škole. V roku 2001 zakladá svoje vlastné divadlo Koljada-Téatr, kde je aj umeleckým šéfom. Jeho tvorba je známa nielen v Rusku ale aj v zahraničí (www.wikipédia.ru).

¹¹ Inscenácia je celoslovenskou premiérou Nikolaja Koljadu v profesionálnom divadle, pretože doposiaľ bola na Slovensku uvedená iba divadelníkmi z ochotníckeho súboru Gašpara Fejérpataky Belopotockého v Liptovskom Mikuláši v roku 2005.

hrdinu až k zbabelcovi. Kľúčom k produkcii je mladá, naivná Oľga, paródia na Marilyn Monroe. Oľga je obeťou svojho milenca, akčnej sestry a nakoniec aj Andreja, ktorý ju na konci hry znásilní. Tvorcovia zvýraznili jej štylizáciu do filmovej postavy. Postava Oľginej sestry Iny v podaní Aleny Ďuránovej púta pozornosť jej hereckou osobnosťou a jej divadelnou efektívnosťou. Obe sestry spája viera, že ich život vyrieši nejaká vonkajšia okolnosť, hoci aj koniec sveta. Z väčších divadelných efektov tvorcovia zámerne rezignovali (Uličianska 2007). Herci na javisku často používali vulgárne slová, opíjali sa, kričali po sebe. Násilie bolo vyjadrené vonkajšou fyzickou akciou. V inscenácii s diagnózou sovietskeho človeka dýchala naturalisticky bezprostredná beznádej, niekedy až takmer ničota. Rozen vo svojej režijnej kompozícii rozbitosť sveta podčiarkol i chaosom v tvárnych prostriedkoch divadelného predstavenia (Timko 2007). Tvorcovia inscenácie pracovali najmä so svetlom, hudba v hre neodznala vôbec, okrem spevu Oľginej sestry Iny, ktorý pripomínal bolestný žiaľ. Scénu tvoril jednoducho zariadený Oľgin byt s kuchynkou a izbou. V strede javiska sa nachádzal pohybujúci paraván s dverami, ktoré umožňovali prechod z izby do kuchyne. Interiér izby dotvárali malé okná s okenicami, posteľ s perinou a vankúšom, stôl a drevené stoličky. Na stenách izby a dverách boli nalepené plagáty Marilyn Monroe. V zadnej časti javiska boli umiestnené železné schody, cez ktoré bolo možné vystúpiť na ďalšie poschodie obytného domu.

Podľa režiséra je naďalej centrálnou témou dramatickej literatúry, ktorá sa nikdy nevytráti zo scény umenia, a s ktorou sa neustále trápi ľudský rod, opisovanie neslobody. Či už sú to veľikáni ruskej literatúry ako Turgenjev alebo Čechov alebo je to Koljada, všetci títo autori sa snažia prezentovať hrdinov svojich diel, ako osoby konajúce v konkrétnom, reálnom svete, nepriateľskom voči všetkým prejavom profánneho, alebo tiež kresťanského milosrdenstva (Himič 2007).

Pre Rozena je *Murlin Murlo* predovšetkým hra o tom, ako sa človek nevie ubrániť pred niektorými agresívnymi ľuďmi. Inscenácia vykresľuje príbeh zo života, v ktorom sa ťažko hľadajú metafory, pretože hra je skomponovaná veľmi realisticky v starom ruskom štýle. Pre režiséra bolo podstatné, aby všetky charaktery postáv boli pravdivé, aby inscenácia nebola len o tragédii, ale aby sa ukázalo, ako sú niektorí ľudia v kritických situáciách veľmi smiešni. Režisérovým zámerom bolo spraviť z tragédie komédiu o tragických udalostiach (Rozen: osobný rozhovor 4. decembra 2015).

Zatiaľ poslednou inscenáciou v réžii H. Rozena na doskách košického divadla je hra poľského autora Andrzeja Stasiuka¹² *Čakanie na Turka*¹³ (2009), ktorá je vtípnou groteskou o tom, čo sa deje v našej spoločnosti, najmä vo všetkých socialistických krajinách po revolučných zmenách v roku 1989, keď sa všetky tradičné veci komunizmu zrušili a prišli nové. Je to príbeh o ľuďoch, ktorí sa nedokážu prispôbiť týmto zmenám a stále len snívajú o tom, čo už bolo. Nevedia sa zmieriť s príchodom nových čias a s narušením ich stereotypu. Hra hovorí jednoducho povedané o tom, ako sme žili, a ako žijeme teraz. Hana Rodová (2011) o hre píše: „jej špecifikom však je, že hovorí o hraniciach, ktoré sú pádom komunizmu a otvorením schengenského priestoru zrušené, a v tom prípade predané tureckému investorovi.“ Hra síce poukazuje na vážne témy, na priestor, v ktorom žijeme, ale všetko je to podané vtípnou, ale aj ironickou formou. Už samotný názov je vtípom autora, je to parafráza na Beckettovho *Čakanie na Godota*. V hre sú prítomné dve línie, prvá je reakciou ľudí na zmenu režimu alebo na zmeny všeobecne a druhou je postavenie imigrantov. „Autor práve

¹² Andrzej Stasiuk – básnik, prozaik, dramatik. „Medzi čitateľmi a kritikmi je veľmi populárnym autorom vďaka osobitému štýlu a nebanálnym témam. Fascinuje ho problém morálnej zodpovednosti vo svete bez pevne daných smerovanií“ (Bakula, B., in Štěpán, L. a kol. 2000, s. 454). Z jeho prozaických diel sú známe diela *Biela vrana* (1994), podľa tohto románu bol aj natočený film, ale nebol pustený do distribúcie, *Cez riekku* (1996), *Haličské poviedky* (1995), *Devät'* (1999) ako aj jeho divadelné hry *Tmavý les* a *Čakanie na Turka*.

¹³ Hra „*Čakanie na Turka*“ bola spracovaná v rádiu Slovensko v réžii Petra Vilhana. Rozhlasová adaptácia divadelnej hry mala premiéru 13. 12. 2009, teda o dva roky skôr ako divadelné spracovanie. V rozhlasovej verzii účinkovali herci z Divadla Alexandra Duchnoviča v Prešove spolu s hercami ŠD Košice. „Hra *Čakanie na Turka* mala svoju poľskú premiéru na renomovanej divadelnej scéne, v *Teatrze Starom w Krakowie*“ (Himič 2011).

cez Turkov rozoberá problém imigrácie v súčasnej Európe, postavenia imigrantov, napríklad aj tých, ktorí prichádzajú z Ázie. Vtipným spôsobom poukazuje aj na vzťahy rómskej menšiny s majoritným národom“ (Bejda 2011, s. 4).

Základom inscenácie je to, ako sa bývalý colník Edek celý život strážiaci hraničný priechod dozvedá, že jeho funkciu nahradila súkromná bezpečnostná služba. Navyše sa dozvedá, že pozemok, na ktorom teraz stoja, je už majetkom nejakého Turka, ktorý sa má každú chvíľu objaviť. Postavy tak bezmocne čakajú na neznámeho a bohatého Turka, ktorý v závere hry nakoniec aj prichádza. Dej inscenácie je lokalizovaný do prostredia už neexistujúcej slovensko-poľskej hranice, čo dokumentuje aj samotná scéna vytvorená ako autentické miesto pohraničia, ihličnatý les na pravej strane javiska a na ľavej strane bufet s občerstvením, so stolným futbalom, stolíkom a krčmovými stoličkami. Po stranách javiska sú umiestnené aj prázdne debničky od piva Zlatý Bažant. „Skladačkovo poňatá scéna vtipne a v náznačkoch predstavuje tzv. územie nikoho. [...] Hudba Mariána Čekovského je zmesou žánrov s prvkami humoru a podčiarkuje Stasiukov text“ (Rodová 2011).

Text Andrzeja Stasiuka teda nie je prvoplánový a ponúka divákovi viacero rovín. Súčasný poľský autor vo svojom diele nadväzuje na tradície poľskej romantickej komédie. Novodobý exodus národov, celosvetová migrácia, regionálnosť, kozmopolitizmus sú témy, ktorým sa venuje. Obraz „pohraničia“ v Čakaní na Turka nie je presýtený cynizmom, je tam viac výsmechu a zhovievavosti s ľudskými slabosťami. Aj preto je to atraktívna a iná predstava divadla, odvolávajúca sa na poľskú klasickú komédiu, ako aj na tradíciu poľského kabaretu (Rozen in Himič 2011). Režisér v inscenácii „si za svoj interpretačný kľúč zvolil grotesku, so sklonom k ľahkej paródii, hyperbole. Využíva zápletky, gagy, scénu, telá hercov, hudbu, ale najmä text postavený na vtipu a humore na vyťaženie maxima z daných situácií. Nie vždy sa ale podarilo vyťažiť z originálu toľko ľahkosti a vtipu, ako by sa dalo, čo je podmienené aj tým, že naše javiská nie sú zvyknuté na takúto uvoľnenosť, a herci pripravení ut'abovať si zo seba [...]“ (Rodová 2011). Henryk Rozen zakomponoval do inscenácie zbor pašerákov, pripomínajúci antický chór, ktorý do deja nezasahoval, iba ho vtipne komentoval. Zbor predstavovali členovia zboru opery ŠD Košice, okrem jedného z nich, jeho náčelníka herca Róberta Šudíka. Hostujúci režisér je už v košickom divadle pomerne známy. „Jeho inscenačná koncepcia vychádzala z pokusu vytvoriť zážitkovo pestrý tragikomický i groteskný svet, v ktorom sa pohybuje súčasník“ (Bilý 2011, s. 13). Režisér opäť chcel publikum najmä pobaviť, hoci text hovorí o témach, ktoré až také smiešne nie sú. „V každom prípade nejde o silnú umeleckú výpoveď skôr o reflexiu doby“ (Rodová 2011).

V každom prípade možno na záver konštatovať, že Henryk Rozen je v širokej divadelnej obci známou osobnosťou, intencie tvorby, ktorej dokázali osloviť jednak inscenátorov, ale aj publikum mnohorakosťou tvorivých aspektov, či už z hľadiska obsahu alebo inscenačných postupov, čo sa okrem iného prejavilo aj v bohatých kritických reflexiách inscenovaných hier tohto poľského režiséra na doskách slovenských divadiel. Zámerom tohto príspevku bolo aspoň čiastočne poukázať na umeleckú genézu, intenciu divadelnej poetiky H. Rozena, vplyv tradície i moderny na jeho tvorbu, ako aj na stratégiu inscenačných postupov v podmienkach slovenského divadelníctva s osobitným zreteľom na špecifiká východoslovenského divadelného života. Okrem iného to poukazuje aj tvorivý potenciál regionálneho divadelníctva uberať sa v budúcnosti nielen cestou tradičného divadla resp. udržiavania konzervativizmu tvorby inscenácií predovšetkým z hľadiska komerčného úspechu, ale aj z hľadiska odvahy uvádzať aj inscenácie vyznačujúce sa nekonvenčnými témami i neštandardnými, ba dokonca možno aj provokujúcimi inscenačnými postupmi. Vzhľadom na limity takto prezentovaných náhľadov bude v budúcnosti potrebné venovať pozornosť práve takejto tvorbe v komplexne zameranom výskume, čo nesporne môže prospieť postulovaniu komplexného pohľadu na dramatickú tvorbu jednak zo spoločenského hľadiska podmienok posttotalitných štátov a jednak z hľadiska poetiky postmoderného divadla, ako reflexie doterajšej divadelnej tvorby v invenčnej konfrontácii s aktuálnym spoločenským i umeleckým dianím.

Literatúra:

- [1] BEJDA, R. 2011. Groteska o ľuďoch, ktorí v novom svete neprestali snívajť o tom, čo už pominulo. In: Košický večer, roč. 21 (43), č. 4, s. 4. ISSN 1336-5320.
- [2] BILÝ, S. 2011. Tragikomický obraz. In: Literárny (dvoj) týždenník, roč. 24, č. 21 - 22, s. 13. ISSN 0862-5999.
- [3] Harold a Maude. In: Slovacke divadlo [online]. [cit. 2015-12-09]. <http://www.slovackedivadlo.cz/inscenace/harold-maude>
- [4] HIMIČ, P. 2001. V malej kúrii. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [5] HIMIČ, P. 2004. Štvrtá sestra. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [6] HIMIČ, P. 2007. Murlín Murlo. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [7] HIMIČ, P. 2011. Čakanie na Turka. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [8] HIMIČ, P. a KOLCUN, M. 2005. Vždy keď sa holím. Bulletin Štátneho divadla. Košice: Štátne divadlo Košice.
- [9] KIRALVARGOVÁ, D. 2005. Režisér jej kázal trochu ohlúpnuť. In: Košický večer, roč. 16 (37), č. 41, s. 4. ISSN 1336-5320.
- [10] MISTRÍK, M. 2003. Herecké techniky 20. storočia. Bratislava: VEDA. ISBN 80-224-0779-8.
- [11] Anonym, 2014. Piotr Moss. In: Polskie centrum informacji muzycznej [online]. http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&view=czlowiek&id=41&lang=pl
- [12] RÁCZ, J. 2004. Tri sestry, jeden nevlastný brat a jeden likvidátor. In: Literárny (dvoj) týždenník, roč. 17, č. 40 - 41, s. 13. ISSN 0862-5999.
- [13] RODOVÁ, H. 2011. Čakanie na dobrú grotesku. In: Divadelný ústav [online]. [cit. 2015-12-19]. <http://www.theatre.sk/isrecenzie/556/97/cakanie-na-dobru-grotesku/?cntnt01origid=97/>
- [14] SEMIL, M. a WYSIŇSKA, E. 1998. Slovník světového divadla (1945 - 1990). Praha. Divadelní ústav. ISBN 80-7008-066-3.
- [15] ŠTĚPÁN, L. a kol. 2000. Slovník polských spisovatelů. Praha: Libri. ISBN 80-7277-005-5.
- [16] VANNAYOVÁ, M. 2001. Groteskný obraz spoločnosti. In: Domino fórum, roč. 10, č. 24, s. 19. ISSN 1335-4426.
- [17] ULIČIANSKA, Z. 2007. Správa o svete pred veľkým zemetrasením. In: Sme, roč. 15, č. 34, s. 15. ISSN 1335-440X.
- [18] TIMKO, M. 2007. Nebo, očistec, peklo. In: KOD: Konkrétne O Divadle, roč. 1, č. 5, s. 20 - 22. ISSN 1337-1800.

Mgr. Eva Kušnírová, PhD.
 Inštitút estetiky a umeleckej kultúry
 FF PU v Prešove
eva.kusnirova@unipo.sk

www.casopisespes.sk
