

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

Blahoslav Uhlár a jeho manifesty

Vedúci práce: doc. Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Klára Kačurová

2022

Týmto by som rada poďakovala vedúcemu mojej práce docentovi Pšeničkovi za jeho pomoc a rady pri písaní.

## Obsah:

Úvod.....	3
Blahoslav Uhlár – začínajúci režisér ako významná osobnosť netypického divadla.....	4
Spolupráca Karáska a Uhlára.....	5
Ukrajinské národné divadlo.....	6
Rozpad dvojice.....	6
Inscenácia A čo ?.....	7
Prvý slovenský divadelný manifest.....	10
Druhý slovenský divadelný manifest.....	12
Záver.....	15
Použité zdroje.....	16

## ÚVOD

V tejto práci sa venujem osobnosti Blahoslava Uhlára, ktorý v spolupráci s výtvarníkom Milošom Karáskom spísal dva divadelné manifesty. Pre správne pochopenie východiskovej situácie autorov sa v texte krátko pozriem na ich predchádzajúce diela, spôsoby tvorby a názory, ktorými sa prezentovali. Skúmaním odborných textov, dobových recenzií a spomienok sa pokúsim bližšie priblížiť tvorbu slovenského režiséra, ktorý sa v manifestoch vyhraňuje a zastáva jasný postoj k súčasnému slovenskému divadlu a spôsobe tvorby. Táto istým spôsobom až revolučná osobnosť slovenského divadla priniesla na scénu nie len prvý slovenský divadelný manifest, ale začala na slovenskej scéne aktívne používať experimentálnejšie spôsoby tvorby inscenácií, ako je improvizácia, kolektívna tvorba. Nejednalo sa o náhodné upustenie od divadelných textov, išlo o istú cestu, ktorá sa divadelnému režisérovi ukázala ako tá správna niekoľko rokov po doštudovaní réžie na VŠMU.

## BLAHOŠLAV UHLÁR – ZAČÍNĀJÚCI REŽISÉR AKO VÝZNAMNÁ OSOBNOSŤ NETYPICKÉHO DIVADLA

Blahoslav Uhlár absolvoval štúdiu réžie na VŠMU v Bratislave, ktoré ukončil roku 1974. Už počas štúdia režíroval a tvoril. Ako väčšina mladých umelcov, divadelníkov, aj on bol obmedzený režimom, ktorý panoval. Stačí letmý pohľad na Uhlárovu tvorbu a zistíme, že nemal záujem o prácu vo veľkých divadlách, ktoré boli v tej dobe prísne kontrolované a dramaturgický plán musel spĺňať ideologické kritériá. Vyberal si radšej menšie scény, ktoré nepodliehali takej prísnej kontrole a tvorba tam mohla prebiehať aspoň o niečo slobodnejšie.

Ako divadelník sa nezaujímal o konvenčné postupy, snažil sa tvoriť v „úzádi“, v profesionálnych divadlách, ktoré neboli také kontrolované, alebo v amatérskych spolkoch. Jeho prvé veľké úspechy prišli, keď sa pripojil k začínajúcemu Divadlu pre deti a mládež (DPDM) v Trnave. Keďže sa jednalo o divadlo pre deti, tak nebolo pod prísny politickým drobnohľadom.

Za prelomovú inscenáciu v tvorbe tohto slovenského režiséra považujú niektorí divadelní kritici inscenáciu *Kvinteto*, ktorá mala premiéru 20. Decembra 1985 v DPDM. Toto dielo vzniklo práve spoločnou improvizáciou inscenátorov na tému režisérovho libreta. Uhlár na nej pracoval ako režisér a libretista, čo pre neho ale nebolo ničím novým. Ako som už spomínala, tvorba Uhlára smerovala práve k autorskému divadlu, improvizácii, divadelným dielňam. Tu sa jeho snahy naplnili a viedol svojich kolegov k tomu, aby sa viac podieľali na výslednom diele. Pomocou improvizovaných scénok sa postupne inscenácia fixovala a nadobúdala výslednú podobu. Jednalo sa vlastne o klauniádu pre dospelých. Objavili sa tam témy pre režiséra typické, ako napríklad: problém moci, vzťah človeka a spoločnosti, vzťahy medzi pohlaviami. Najväčšou inováciou sa teda stalo povýšenie herca z interpreta zadaného textu na spoluautora inscenácie na vyššej textovej úrovni.

V Trnave Uhlár spolupracoval aj s ochotníckym súborom DISK- Kopánka, kde sa mu podarilo naplniť model divadla ako kolektívnej tvorby. Bola to jeho premiéra, čo sa týka práce s neprofesionálnym divadelným prostredím. Prvá inscenácia, ktorá vznikla z ich spolupráce v roku 1987, mala názov *Ochotníci*. Bola, ako už názov napovedá, o amatérskych hercoch skúšajúcich divadlo. Nastalo tam veľmi prosperujúce spojenie režiséra, súboru a spôsobu tvorby. Režisér využil hlavne autorské divadlo. „Ústrednou dejovou líniou je tu hľadanie

režiséra a s tým spojené cibrenie postojov jednotlivých členov súboru. Po počiatkovej neistote, ústiacej do anarchistického trendu – vymyslieť vlastný text a režírovať sa navzájom – v časovej i tvorivej kríze prijímajú zo svojho stredu režiséra „pevnej ruky“, aby ho nakoniec spoločne odvrhli... Cesta jedného súboru od starej osvedčenej Ženby, ktorú predsa hrajú všetci, až po túžbu prísť s niečím vlastným, hoci riskantným, má, pravdaže, spoločenský presah. Ide tu o obecnějšíu tému oslobodenia sa človeka od direktív autorít, moci, zvyku aj vlastnej pohodlnosti.“<sup>1</sup> Táto ich prvá spoločná spolupráca mala nemalý úspech u divákov, ale aj u poroty, keďže s týmto dielom získali Hlavnú cenu na Celoslovenskej prehliadke v Spišskej Novej Vsi.

### **SPOLUPRÁCA KARÁSEKA A UHLÁRA**

Počas spolupráce s Karáskom, v rokoch 1988 – 1991, sa stihli venovať niekoľkým divadelným projektom a snažili sa vniesť do slovenského divadelného sveta nové svetlo, tvorivé postupy a pohľad na umenie. Na začiatku ich spolupráce stihli napísať aj dva divadelné manifesty, ktorými chceli vyjadriť svoj postoj k stavu slovenského divadla a ujasniť vlastné umelecké a divadelné smerovanie. Netvorili len v divadlách, ale organizovali aj letné workshopy pre hercov.

Táto dvojica spolu vytvorila prelomovú inscenáciu *Predposledná večera*, ktorá vznikla hereckými improvizáciami počas skúšok - režisér využil kolektívny spôsob tvorby. Mala podobu akéhosi rituálu, kde sedem hercov pri stole predstavovalo obyvateľov Slovenska, ktorí si sputujú svedomie, často chcú uniknúť zodpovednosti, nevedia čo ich čaká, nachádzajú sa v hraničnej situácii. Jedná sa vlastne o antihrdinov. Prehovory majú skôr formu nesúrodých monológov než dialógov. Bolo to dielo vyslovene aktuálne zo spoločensko-politického hľadiska, ktoré by sa dalo radiť medzi absurdnú dramatikú.

---

<sup>1</sup> Anna Grusková, *Nové slovo*, 19. 11. 1987

## UKRAJINSKÉ NÁRODNÉ DIVADLO

Ukrajinské národné divadlo v čase Uhlárovho hľadania sa a tvorenia nových inscenačných postupov, tj. 80 roky, bolo veľmi významným pre slovenskú profesionálnu divadelnú scénu. Poetika divadla sa snažila byť modernejšia, dynamickejšia, panovala tam snaha o pokrokovú scénografiu. V divadle však nastal prelom po príchode Karáska s Uhlárom, ktorí boli programovo podporovaní dramaturgom Vasiľom Turokom. Od Uhlárovej činnosti v UND viedla už priama cesta k jeho vlastnému divadlu Stoka. Práve v tomto divadle títo dvaja významní umelci spojili svoje sily po prvýkrát. Inscenácie, ktoré tam spolu vytvorili sa vo svetle udalostí novembra 89 zdajú až prorocké, keďže Uhlár mal v obľube komentovanie spoločenských problémov, udalostí a aktuálne výpovede.

Autorská dvojica priniesla do divadla spontánne scény a ich spojením vznikol autentický celok, ktorý tvoril jedinečné inscenácie. Miron Pukan v publikácii, ktorá sa zaoberá premenami Ukrajinského národného divadla<sup>2</sup>, pripomína projekt, na ktorom spolu pracovali v roku 1987 – *Stanica – Kysak*. Nie je zaujímavým len vďaka tomu, že mal premiéru aj derniéru zároveň, jednalo sa o formu workshopu. Jednalo sa o súčasť internej prehliadky inscenácií v UND, ktorá mala názov Experimentálne dni divadla. Téma bola jednoduchá – ľudia čakajúci na stanici, kým príde vlak. Ako to už býva na takomto mieste, stretáva sa tu tá najrôznejšia zmes ľudí, každý cestuje za iným účelom a s iným motívom. Tvorbu diela ponechal na hercoch, ponechal im voľný priestor v nápadoch a prevedení. Pukan vo svojej publikácii tvrdí: „Stanica – Kysak sa stala akýmsi výrazným spúšťacím manévrom ďalších divadelných aktivít dvojice tvorcov Blaha Uhlára a Miloša Karáska, ...“<sup>3</sup> V knihe sa zároveň prvýkrát pokúša o rekonštrukciu tohto tvaru, ktorý podľa autorových slov „práve v ňom boli predznamenané základné tézy budúceho dekomponovaného divadla a zároveň akoby on určil i výsledok práve tvorivého tandemu Blaha Uhlára a Miloša Karáska, a to nielen v tomto súbore.“<sup>4</sup>

## ROZPAD DVOJICE

V roku 1991 založili Uhlár a Karásek divadlo Stoka. Karásek v ňom mal na starosti výtvarnú stránku, to mu však nestačilo a občas spolu zorganizovali happeningy na verejných

---

<sup>2</sup> V premenách času

<sup>3</sup> V premenách času str. 52

<sup>4</sup> Tamtiež, str 49

priestranstvách. Ich spolupráca však netrvala večne, keďže udržať pri sebe dve také veľké umelecké osobnosti nie je možné. Po vzniku samostatnej Slovenskej republiky sa Karásek stiahol do úzadia, zatiaľ čo divadlo Stoka zožalo úspechy doma aj v zahraničí.

Výtvarník sa po rozpadnutí významnej dvojice pre slovenské moderné divadlo začal venovať tvorbe interiérových plastík, sochárskych diel a maliarstvu. Neostal však len pri výtvarnom umení. Aj naďalej tvorí v divadle, no používa už postupy konvenčnej drámy s prvkami absurdnej grotesky. Zaoberá sa jazykom, pozerá sa na neho ako na nositeľa obsahu. Nemožno tvrdiť, že dekompozíciu nadobro opustil. Stále v tvorbe využíva jej prvky. V jeho inscenáciách nenájdeme postavy s charakterom, často mávajú len všeobecné meno: Šašo, Vojak, Muž, a podobne. Zaoberá sa témami ako je identita, smrť boha, relativita pravdy. Divadelný teoretik Ján Šimko tvrdí, že „jeho hry sú konverzačnými komédiami pre intelektuálov... Už priestory, ktoré Karásek volí, jasne odkazujú na túto lektúru. Väčšinou sú to symbolické miesta, v ktorých sa budú dobre vymieňať repliky o zmysle života striedané s intertextuálnymi vtipmi,...“<sup>5</sup>.

Miloš Mistrík, slovenský divadelný teoretik, nazval Miloš Karáska človekom manifestov. Zdá sa, že každá etapa jeho tvorby je vyčlenená manifestom. Napísal ich niekoľko a vždy sa vzťahovali k nejakej etape jeho tvorby. Napríklad roku 1992 vydal manifest s názvom Hypomanické divadlo, v ktorom odmietol dekorácie, scénografiu a prihlásil sa k prázdnenému priestoru Petra Brooka. Podľa neho mal dominovať herec. V nadväznosti na tento koncept vydáva roku 2004 v bulletine k jeho hre *Záverečná* manifest – *Divadlo spazmy*.

## **INSCENÁCIA A ČO?**

S Uhlárom a jeho spoluprácou s divadlom DISK sa spája aj prvý divadelný manifest, ktorý bol publikovaný práve v bulletine inscenácie *A čo?*, ktorú spolu vytvorili. Ani tento počín neostal neocenený a získal Cenu ministra kultúry SR za tvorivý počín roka na Scénickej žatve v Martine 1988. Režisér tvrdí, že sa pri tvorbe tejto inscenácie už nedá hovoriť o jednote deja (akoby sme mohli nájsť v *Ochotníkoch*). Ako sám hovorí: „v tomto prípade som už rezignoval na takmer všetko, čo som dovtedy vyznával: jednotu deja, kompaktnosť témy, štýlovú čistotu.

---

<sup>5</sup> ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2011. Slovenské divadlo (Divadelný ústav). ISBN 978-808-9369-362. s. 670



A celkom v duchu (asi) postmodernej som otvoril hrádzu bezbrehej a neviazanej tvorivosti.“<sup>6</sup> Pri tvorbe tejto inscenácie spolupracoval s Milošom Karáskom, s ktorým si podľa jeho slov „priam zázračne rozumeli“. Práve v bulletine tejto inscenácie sa objavil aj *Prvý slovenský divadelný manifest*, tam nastal zrod a formovanie novej divadelnej estetiky, ktorá sa následne stala Uhlárovým hlavným pracovným nástrojom. Riadil sa ňou aj vo svojom ďalšom profesionálnom živote a s tou myšlienkou vzniklo aj divadlo Stoka.

Libreto pre inscenáciu *A čo?* vznikalo od septembra 1987 do 29. apríla 1988. Jej účinkujúci sa spoločne podieľali na texte a výsledku. Rozhodne sa nejedná o hru, ktorá by sa dala zaradiť medzi takzvané „dobro urobené hry“, jedná sa o odklon od klasického hlavného hrdinu, jasnej zápletky a rozuzlenia. Hra má celkom šesťnásť výstupov, ktoré spolu na prvý pohľad vôbec nemusia súvisieť. Na javisku sa neodohráva len jednoduchý dialóg medzi postavami, objavujú sa tam aj piesne, či nemý dialóg. Ak si prezriete spísanú verziu libreta, autori Vám hneď na začiatku jasnými heslami vysvetlia, akým smerom sa budú uberať.

„Montáž, koláž, persifláž, guláž

polyidentifikačný proces

polyautoidentifikačný proces

kolektívna polyautoidentifikácia“

Istá identifikácia autorov je jasne citeľná hneď v niekoľkých výstupoch. Nejedná sa len identifikáciu slovenského národa, ktorá sa vyjavuje primárne cez postavu Jánošíka. Nájde tam aj odkazy k českej kultúre, ale aj k Maďarsku. Otvára to teda slovenský problém s identifikáciou ako takou ?

Okrem tejto linky námetu sa stretávame aj priamo s divadelným odkazom. Konkrétne na Shakespeara (mimochodom, v *II. slovenskom manifeste*, hneď v prvej vete o ňom nachádzame zmienku). Jedná sa tam o veľmi krátku scénu, ktorá ukazuje jednu z najznámejších pasáží zo Shakespeareovej tvorby, balkónovú scénu. V kontexte manifestu je jasné, že sa nejedná o náhodne vybranú pasáž, pretože sa niekomu zapáčila. „Skutočne nevidím dôvod, aby sme teraz, na konci XX. storočia so sebou naďalej vláčili rozpadajúcu sa

---

<sup>6</sup> *Blaho Uhlár a DISK: hry*. Bratislava: Divadelný ústav, 2019. ISBN 978-80-8190-030-4. S. 14

mŕtvolu divadelnej konvencie minulých stáročí,...“ - ide o jasné poukázanie na problém, ktorí autori, Karásek a Uhlár, vidia v slovenských profesionálnych divadlách. V inscenácii, ktorá sa celá točí okolo jasnej nutnosti diváckej skúsenosti a snahy premýšľať, prepájať, bádať, sa objavuje výstup, ktorý dá bystrému pozorovateľovi jasný ukazovateľ, akým smerom sa dielo uberá, provokáciou a výsmechom. Samozrejme toto nie je jediný prípad, kedy je manifest prepojený s inscenáciou. V prvom výstupe máme hneď motív hľadania, či už si to divák spojil s hľadaním novej divadelnej produkcie, alebo hľadaním identity je na ňom, no druhý výstup nás prvou replikou veľmi jasne odkazuje k hereckej stránke a obsahu bulletinu. „Na tomto stupni vývoja hereckej tvorby je už javisková postava škrupinou, ktorú si musí herec rozlomiť, aby mohol zaujať osobné stanovisko. Dekompozícia javiskovej postavy je kvalitatívne nová fáza jeho tvorby.“ Nielen, že si jasné stanovisko k dekompozícii, forme tvorby, môžeme prečítať čierne na bielom, vidíme to aj na javisku. Herec nám veľmi jasne odhaľuje, akým smerom sa budú nasledujúce minúty uberať a zároveň cituje časť manifestu, čím sa prepája tlačený text a situácie na javisku. Divák by v tomto diele len márne hľadal postavy v „klasickom“ slova zmysle, či charaktery. Umelci ukazujú, že moderné divadlo sa vie zaobísť aj bez toho a nebude to bezvýznamný celok, ak je divák ochotní sústredene sledovať situácie, ktoré sa pred ním budú odohrávať. Podobné prepojenie je aj v poslednej replike hry: „Poslaním umelca nie je potvrdzovanie jestvujúcich hodnôt, ale ich permanentná verifikácia.“ Táto veta je zároveň aj poslednou vetou v Uhlárovej časti manifestu.

Ak sa na tieto diela, inscenáciu *A čo ?* a *Prvý slovenský divadelný manifest*, pozrieme ako celok, zistíme, že autori dali vnímateľovi, okrem iného, aj istý druh návodu na čítanie javiskového diania.

Dá sa povedať, že od tohto momentu sa tvorba Blaha Uhlára stále viac a viac približovala k autorskému divadlu, až sa nakoniec rozhodol neinscenovať texty iných dramatikov, slovenských, ani svetových. Tento zlom prišiel po jeho nevydarenom režírovaní Pirandellových *Šesť postáv hľadá autora* v Štúdiu Novej scény. Premiéra sa odohrala 2. apríla 1988. Po tomto počíne sa Uhlár rozhodol neinscenovať klasickú dramatikú, odmietol interpretačný model divadla. Nadežda Lindovská vo svojom texte: *Improvizačný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov a tvorba režiséra Blahoslava Uhlára*, ktorá bola publikovaná v zborníku štúdií s názvom *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, spája práve túto nepodarenú inscenáciu s nasledujúcou etapou Uhlárovej tvorby. „I. slovenský divadelný

manifest vznikol necelý mesiac po premiére Šiestich postáv. Jeho záverečné vyhlásenie znie: „Zdravý rozum je obmedzujúci“. Toto tvrdenie plne korešponduje s Pirandellovou výpoveďou o kríze intelektu.<sup>7</sup> Je zjavné, že autorovo smerovanie k autorskej tvorbe bolo náhlým a impulzívnym rozhodnutím. Jednalo sa o postupné ohlodávanie postupov a možností, ktoré vyústili do veľmi progresívnej, možno až provokatívnej, línie slovenského divadla.

## **PRVÝ SLOVENSKÝ DIVADELNÝ MANIFEST**

Ako už bolo v tomto texte spomenuté, text *Prvého slovenského manifestu* sa objavil, celkom netradične v bulletine k inscenácii *A čo?*. Nie len, že sa jednalo o autorskú inscenáciu, ktorá vznikla improvizáciou, bulletin ani neobsahoval „typické“ informácie, ale práve manifest, ktorý bol rozdelený na dve časti, Karáskovu a Uhlárovu.

Ak sa pozrieme na toto dielo z pohľadu slovenských divadelných dejín, vážne sa jedná o prvý divadelný manifest, a to v čase kedy boli vo svete už dávno rozbehnuté experimentálne postupy. V súvislosti s touto myšlienkou však musíme brať do úvahy, v akom stave sa nachádzalo celé Československo a akým politickým smerom bol vtedajší život riadený.

V texte sa objavuje enormné množstvo definícií a odborných pojmov, čo môže navodzovať dojem prehnanej korektnosti, no vzhľadom na kontext a tvorbu týchto dvoch autorov sa dá jednoducho povedať, že sa jedná o ich zámerné „zneužívanie“. Do veľkej miery tam panuje snaha o možno až výsmešný odkaz kultivovanej, klasicky, až zastaralo premýšľajúcej divadelnej spoločnosti, ktorou by sa mohlo zdať, že až opovrhujú. Otázkou je, do akej miery chceli čítanie manifestu sťažiť prijímateľovi – čitateľovi. Jedná sa o vzburu proti odbornému jazyku a odbornej divadelnej obci? Ich zámerom je určite zaujať, šokovať, pobúriť, skrátka vyvolať emóciu. Obe časti jasne čitateľovi predkladajú vyhradený názor na vtedajší stav slovenského divadla. Formulujú vzburu proti klasickým divadelným prístupom a pasívnemu diváckemu postojom. Nevidia zmysel v inscenovaní jedného autora neustále a s veľmi podobným prístupom, jasne sa dištancujú od zaužívaných techník.

Prvú časť manifestu napísal Uhlár, ktorý práve veľmi výrazne a jasne ironizuje odborné termíny, čo môžeme vidieť hneď v prvej vete: „Súčasná dráma v svojej kauzálnej konzekventnosti a fabulačnej závislosti nemôže reflektovať komplikovanosť

---

<sup>7</sup> N.Lindovská, Improvizačný princíp v slovenskom divadle druhej polovice osemdesiatych rokov a tvorba režiséra Blahoslava Uhlára, in. Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti

interpersonálnych relácií, permanentnú variabilizáciu reality, nemôže vyjadriť to metaverbálne a doteraz nepomenované čo determinuje sociálnu interakciu súčasníka.“<sup>8</sup> V tomto prekombinovanom zhľuku slov sa skrýva vlastne veľmi jasná a priama správa o nesúhlase so stavom divadla, ktoré nie je schopné pomocou používaných techník a postupov vyjadriť a zosobňovať súčasné problémy a zároveň podať adekvátnu výpoveď, čo sa vzťahuje nielen na herectvo, ale aj na vzťah herca a diváka.

Takýmto spôsobom Blaho Uhlár vyjadrí svoju nespokojnosť v niekoľkých, na prvý pohľad zložitých vetách, ktoré v nás automaticky prebúdzajú rešpekt, no pri lepšom druhom pohľade zisťujeme, že sa jedná o veľmi jasný výsmech pseudointelektuálnym textom, ktoré sa venujú divadelnej tematike.

Pomocou ďalších odborných termínov nám predkladá, ako má vyzeráť nová estetika divadla, ktorá je práve tou správnou. Nenecháva nám priestor na pochybnosť, jasne nastoľuje svoje pravidlá a pohľad na tvorbu.

„Momentálny stav divadla na Slovensku je tragický“<sup>9</sup> tak začína Karásek svoju časť manifestu, ktorá má podnázov *DIVADLO KRÍZY*. Ak sa divák v bulletine dočítal až sem, už má istú predstavu akým smerom sa dvojica uberá. V druhej polovici sa bez zbytočných okolkov Karásek púšťa do kritiky stavu divadla na Slovensku a používa na to danému oboru príznačný termín. „Väčšina divadiel väzí ešte hlboko v XIX. storočí a dusí svojich už aj tak preriedených !!! divákov svojimi tradičnými predstavami o zábave.“<sup>10</sup> v texte sa neustále stretávame s veľmi silnou a jasnou kritikou takzvanej tradičnej predstave o zábave, ktorá má podľa nich uspokojiť lenivého diváka, ktorý si príde pozrieť historizujúcu hru a bude sa cítiť umelecky vyžitý na minimálne ďalší rok dopredu.

Karásek už používaním a nepoužívaním interpunkcie deklamuje postoj k dodržiavaniu zavedeného. Interpunkciou nie len že dokáže upozorniť, ale aj graficky znázorniť obsahovú stránku vety, ako napríklad: „Namiesto presnej príbehovej ..... línie,..“<sup>11</sup> autorské pohrávanie sa s jazykom, istou nekorektnosťou a vtipom, je zjavné aj pri tak banálnom

---

<sup>8</sup> Prvý slovenský divadelný manifest <http://www.stoka.sk/uhlar/slovdivmanif.html>

<sup>9</sup> tamtiež

<sup>10</sup> tamtiež

<sup>11</sup> tamtiež

množstve bodiek za sebou. Nie len, že sa tu ironizuje slovom napísané, a to v podobe presnej línie, ktorá je ale parodovaná do prerušovanej čiary.

Ako riešenie vidia systém kolektívnej tvorby, ktorý by mal zachrániť slovenské divadelníctvo. Nesúhlasia s používaním starších konvencií, ktoré sú istým spôsobom na divákoch odskúšané a nemajú potrebu si ho vychovávať a nútiť k premýšľaniu. Nepotrebuje ale divadlo aj takéto formy a žánre? Nie každý divák môže prísť a náležite si užiť niekoľko výstupov, ktoré po sebe nasledujú ale spája ich len veľmi málo, nie každý divák je dostatočne vnímavý a dokáže divadlo tohto typu oceniť.

## **DRUHÝ SLOVENSKÝ DIVADELNÝ MANIFEST**

Ani tento text sa neobjavil niekde na letákoch, či v odbornom periodiku. Opäť si ho čitateľ, teda divák, mal možnosť prezrieť v bulletine k inscenácii *Ocot*, ktorá mala premiéru 15. decembra 1988 v Ukrajinskom národnom divadle Prešov. Plne sa v diele prejavila ich snaha o dekompozičné a autorské divadlo, ako sme už mohli poznať z prvého manifestu a Uhlárovho smerovania. V inscenácii sa objavili citácie z dobovej tlače a časti z Beckettovho *Čakania na Godota*. Podľa slov M. Pukana „*Ocot* vypovedá o stalinizme, ale aj o tzv. neostalinizme. Vyjadruje sa k pomerne „nedávnej“ sovietskej minulosti, ako sa ona prezentovala v súdobých sovietskych periodikách... Inscenácia bola spoločensky neobyčajne kritická, lebo pranierovala politický systém, ktorý bol už síce v stave rozkladu, ale jeho zákony a princípy ešte v spoločnosti živo fungovali.“ Celok dostáva finálnu podobu znova kolektívnou tvorbou, improvizáciou počas skúšok, herci sa držali len dopredu známych tém. Celok bol podobne, ako v inscenácii *A čo?* vytvorený zo scénok, výstupov, ktoré na seba nutne logicky nenadväzovali. Tým sa umožnilo aj výstupy rôzne preskupovať. Uhlár neponechal všetok akcent na hereckom prejave, zapojená bola aj výtvarná zložka, ktorú mal na starosti Karásek. Opomenutá nebola ani hudobná zložka, zaznievali rôzne piesne, napríklad budovateľské piesne 50-tych rokov, či melódie z televízneho seriálu *Sanitka*.

Druhý slovenský divadelný manifest je po vizuálnej stránke zjednotenejší, než jeho predchodca. Formálne je text rozdelený do odstavcov, kde každý z nich má vlastný podnadpis. Čitateľ sa vďaka nim vie lepšie orientovať v texte, no zároveň môžu nadpisy evokovať socialisticky ladné heslá. Či už to bolo zámerom alebo nie, už z prvých slov vidíme, komu je

text určený – „ĽUDU ĽUDU ĽUDU,“ jedná sa o serióznú snahu zaujať čitateľa a priblížiť mu lepšie svoje myšlienky alebo nám to má od začiatku evokovať politický režim ?

Narážky na Shakespeara, ktoré sme mohli nájsť v hre *A čo ?* tu dostávajú ešte väčší zmysel. „400 rokov je každému jasné, že Shakespeare je mŕtvý.“<sup>12</sup> Hneď v prvom odstavci nájdeme silné odmietnutie tradície, ktorá intenzívne panovala v slovenskom divadelníctve, inscenovania nedobovej dramatiky. Autori upozorňujú na zbytočnosť inscenovania takýchto textov, ktoré sú podľa nich potrebné len pre „netalentovaných jedincov.“ Tvrdia, že začínajú „kvalitatívne novú epochu v dejinách divadla.“<sup>13</sup> Ako bolo jasné už aj v ich predošlom spoločnom manifeste, chcú dať divákovi väčšiu slobodu, dať mu možnosť uvažovať. Nemajú ambíciu tvoriť dielo s jednou jasnou pointou, chcú aby si každý premýšľajúci divák našiel k dielu cestu sám, a aj pomocou asociatívneho premýšľania využil svoju vlastnú kreativitu. „Človek, ktorý si kúpil lístok do divadla, nemôže očakávať, že sa za pár korún bude ulievať,“ znie veta z ktorej je jasné, že text nie je len preplnený jasnými, občas príliš tvrdými proklamáciami, ale nájdeme v ňom aj veľkú dávku „nadsázky“ a vtipu.

„ V svetle novej estetiky môže byť vlastný výklad autora považovaný len za jeden z Ďalších diváckych názorov,“<sup>14</sup> je veta z odstavca, ktorý má pomenovanie „POSTMODERNIZMUS JE MŔTVÝ“. Autori manifestu tu istým spôsobom napádajú koncept, ktorý sme si za posledné desaťročia, či storočia vytvorili. Pre nich jednoznačný výklad diela neexistuje, a ak sa oň niekto pokúša, je to veľké mínus. „Je preč doba kedy autor diela mohol diktovať svoj výklad divákovi... Poctivý tvorca vytvára nadsubjektívny názor.“<sup>15</sup> Keďže sa u nich jedná o kolektívnu tvorbu, je jasné, že každý z hercov, teda spoluautorov, do diela vložil istú myšlienku, tým pádom sa nejedná o jasné posolstvo od jedného autora, ktorý by si dal záležať na tom aby jeho dielo bolo chápané v istom zmysle. Vystáva nám tu však otázka, do akej miery má autor, ako taký moc nad svojim dielom a do akej miery ho môže znepokojovať percipientovo, z autorovho pohľadu, nepochopenie, vnímanie daných viet, či nôt v inom, novom zmysle.

V tomto texte autori presnejšie popisujú ich snahu, a v niektorých momentoch priam vysvetľujú akým smerom, akými prostriedkami by sa mala tvorba uberať. Popisuje sa tu

---

<sup>12</sup> Druhý slovenský divadelný manifest, <http://www.stoka.sk/uhtar/slovdivmanif.html>

<sup>13</sup> tamtiež

<sup>14</sup> tamtiež

<sup>15</sup> tamtiež

dekompozícia ako novátorský prvok, ktorý bol však už v 60. rokoch využívaný najmä v českých divadlách malých foriem. Autori neprichádzajú s novátorskými myšlienkami a teóriami, ktoré nevídaným spôsobom menia pohľad na divadlo a prácu s hercom, či textom. Vychádzajú už zo známych postupov, ktoré ale v slovenskom divadelnom prostredí neboli výrazne využívané, dovedty nebol naplnený ich potenciál v pravom slova zmysle. Nejedná sa tu len o odmietnutie literárnej predlohy a dôrazu na náhodnosť, dôležitou zložkou je herec, ktorý nie je režisérom vnímaný ako umelec, ide viac o osobnosť ako takú. V improvizovaných cvičeniach a pri tvorení výsledného javiskového diela sa musí zapájať vlastnou iniciatívou, vlastnými myšlienkami a názormi, čím sa kvalitami herca nestáva len jeho schopnosť dokonale stvárniť hereckú postavu, ale aj jeho schopnosť premýšľať, do hodnotenia sa tu dostávajú jeho osobnostné kvality. Tak ako je herec oslobodený od prísneho diktátu režiséra, tak je aj divák, v ich koncepte divadla, oslobodený od diktátu herca. „DEKOMPOZOVANÉ AUTORSKÉ DIELO prispieva k ozdraveniu vzťahov medzi hercami a divákmi.“<sup>16</sup>

„slobodu hercom slobodu divákovi svetu mier“

---

<sup>16</sup> tamtiež

## ZÁVER

Oba manifesty boli následne uvedené v bulletine k inscenácii TANAP, ktorá mala premiéru 18. marca 1989 v divadle DISK. Inscenácia sa skladala z niekoľkých výstupov hercov, ktoré boli doprevádzané hudobnou zložkou. Aj v jednotlivých scénach bolo jasne cítiť prepojenie manifestov s javiskovým dianím<sup>17</sup>. Manifesty samotné, ako ani spôsob režisérskych práce, neprinášajú do divadelného sveta samotného veľa nového a nepoznaného. Jedná sa o využívanie metód postmodernej tvorby, ktorá mala široké zastúpenie aj na českej strane republiky. Hlavne pomocou kolektívnej tvorby boli Uhlár s Karáskom schopní vytvoriť aktuálne diela s výraznou štylizáciou. Manifesty samotné boli nástrojom ich jasného umeleckého zasadenia do priestoru a času, kedy pomocou daného média komunikovali vyhradené postoje, ale aj svoj nadhľad. Obaja umelci sa snažili o divadlo, ktoré bude stáť na druhej strane od tvorby historicky vernej a z ich pohľadu nudnej a neinovujúcej. Daný kritický pohľad na divadelnú tvorbu a ich umelecké postupy sa neskončili samotnými manifestami, vzniklo z toho prvé slovenské neštátne divadlo, ktoré istým spôsobom nadväzuje na tento typ tvorby a obohacuje tamojšiu scénu dodnes. Samotné manifesty teda nie sú jediným, čo Uhlár slovenskej modernej/postmodernej scéne priniesol. Pomohli ukotveniu jeho práce a ďalšiemu vývoju na poli politicky angažovaného, kolektívneho, deštruktívneho a iného divadla.

---

<sup>17</sup> Herci napríklad spoločne niesli plachtu s nápisom: „Nové divadlo sa samozrejme nerodí ľahko. Vychádza z množstva snažení, omylov, extrémnych gest, polemických situácií,..“



## **Použité zdroje**

*Blaho Uhlár a DISK: hry.* Bratislava: Divadelný ústav, 2019. ISBN 978-80-8190-030-4.1996.

ČAHOJOVÁ, Božena. *Slovenská dráma a divadlo v zrkadlách moderny a postmoderny.* Praha: Divadelný ústav, 2002. ISBN 80-85455-97-8.

MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma.* Bratislava: VEDA, 2002. ISBN 8022407137.

PUKAN B, Miron. *V premenách času.* Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 9788088987802.

ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenského divadla II.* Bratislava: Divadelný ústav, 2020. ISBN 978-80-8190-066-2.

ŠTEFKO, Vladimír. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia.* Bratislava: Divadelný ústav v Bratislave, 2011. Slovenské divadlo (Divadelný ústav). ISBN 978-808-9369-362.

ŠTEFKO, Vladimír, zost. *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti.* Bratislava: Tália-press,

UHLÁR, Blahoslav – KARÁSEK Miloš. I. slovenský divadelný manifest. In: stoka.sk, [online]. Dostupné na internete <http://www.stoka.sk/uhtar/slovdivmanif.html>

UHLÁR, Blahoslav – KARÁSEK Miloš. II. slovenský divadelný manifest. In: stoka.sk, [online]. [Dostupné na internete <http://www.stoka.sk/uhtar/slovdivmanif.html>].

## **Záznam inscenácie**

Uhlár Blahoslav -Karásek Miloš, TANAP, réžia Blahoslav Uhlár, výprava Miloš Karásek, DISK-Kopánka, Premiéra 18. 3. 1989