



Anna Maľová, Zuzana Kocúriková



Činohra SND, člen Európskej divadelnej konvencie

98. divadelná sezóna 2017/2018

Marián Chudovský
Generálny riaditeľ SND

Michal Vajdička
Riaditeľ Činohry SND

HENRIK IBSEN

HEDDA

G A B L E R O V Á

PREKLAD | Ladislav Obuch

RÉŽIA A ÚPRAVA | Roman Polák

DRAMATURGIA | Daniel Majling

SCÉNA | Pavel Borák

KOSTÝMY | Peter Čanecký

HUDBA | Lucia Chuťková

TEXTY PIESNÍ | Roman Polák

PREMIÉRY

Premiéry 3. a 4. februára 2018

Sála činohry, nová budova SND, Pribinova 17, Bratislava

Zuzana Kocúriková, Táňa Pauhofová



OSOBY A OBSADENIE

JØRGEN TESMAN

Alexander Bárta

HEDDA TESMANOVÁ-GABLEROVÁ

Táňa Pauhofová

JULIA TESMANOVÁ

Zuzana Kocúriková

THEA ELVSTEDOVÁ

Monika Potokárová

EJLERT LØVBORG

Dano Heriban

DOKTOR BRACK

Robert Roth

BERTA

Anna Maľová

Alexander Bárta



NA INSCENÁCII SPOLUPRACOVALI

ASISTENTKA RÉŽIE | **Jana Kopsová**

INŠPICIENTKA | **Anna Rumanová**

TEXT SLEDUJE | **Alena Horňáková**

TECHNICKÉ VEDENIE | **Viliam Švarda**

STAVBY | **Viliam Hapl, Dušan Pikáli**

SVETLÁ | **Martin Tomaško**

ZVUK | **Ľuboš Holík**

DÁMSKA GARDERÓBA | **Stazka Kunočová**

PÁNSKA GARDERÓBA | **Dana Bučiková**

MASKY | **Monika Olanová**

REKVIZITY | **Jana Machovičová**

Scénu a kostýmy realizovali Umelecko-dekoračné dielne SND.

Riaditeľ Umelecko-dekoračných dielní SND **Jaroslav Valek**

Zuzana Kocúriková



HENRIK IBSEN

(ŽIVOT A DIELO)

SKIEN

Henrik Ibsen sa narodil 20. marca 1828 v nórskom meste Skien. Jeho predkovia z otcovej strany pracovali celé generácie ako námorní kapitáni a obchodníci, matka Marichen Cornelia Martine Ibsenová, rodená Altenburgová pochádzala z bohatej lodiarskej a obchodníckej rodiny.

Otec Knud Ibsen mal obchod so zmiešaným tovarom a pálenicu. Bol pomerne úspešným obchodníkom, ktorý sa neskôr v Ibsenovej tvorbe objavil ako Jon Gynt v *Peerovi Gyntovi*, Daniel Hejre v *Lige mladých*, či ako starý Ekdal v *Divej kačke*. Keď mal Ibsen šesť rokov, jeho otec musel predať kvôli insolventnosti veľkú časť svojho majetku. Ako obchodník skrachoval. Rodina sa ocitla v chudobe a na prudkom spoločenskom zostupe, Knud musel predať dom v Skiene a presťahovali sa do domu vo Venstope. Ibsenov otec sa po úpadku začal utiekať k alkoholu a stal sa trpkým, ironickým a nedôverčivým voči ľuďom. Bol náladový a ťažko vychádzal s ľuďmi. Z finančného úpadku sa mu nepodarilo nikdy spamätať, pokusy naštartovať znovu obchod zlyhali a do konca života bol nútený žiť prakticky len z podpory bohatších príbuzných.

Okrem otcovho krachu negatívne poznačila malého Henrika ešte jedna skutočnosť. V Skiene sa povrávalo, že Henrik nie je synom Knuda Ibsena, ale istého Tormuda Knudsena, ktorého jeho matka stretla v roku 1825 krátko pred sobášom s Knudom. Podľa klebiet ostali milencami aj po sobáši. Hoci tieto reči boli takmer určite len klebetou (Henrik Ibsen sa fyzicky nápadne podobal na svojho

zákonného otca Knuda), mladý Ibsen o tejto klebete vedel, poznačila ho a otázka legitímnosti či nelegitímnosti detí sa stala jednou z dominantných tém jeho tvorby.

Po finančných problémoch bývala rodina vo Venstope, v dome po dobrodružnom námorníkovi, ktorý zanechal v dome aj nejaké knihy. Je však až zarážajúce, že napriek svojej práci nebol Ibsen ani v detstve, ani v dospelosti žiadnym vášnivým čitateľom. Svedectvá jeho súčasníkov sa zhodujú na tom, že čítal veľmi málo - rozhodne nie toľko, koľko by sa dalo čakať od spisovateľa. Jeho osobná knižnica bola veľmi chudobná. Georg Brandes, dánsky literárny kritik, ktorý neskôr Ibsena veľmi ovplyvnil, o ňom napísal, že „číta jednu alebo dve knihy ročne. Doslova“.

Oveľa väčší záujem než o literatúru prejavoval v detstve Ibsen o kreslenie. Až do stredného veku zvažoval aj kariéru maliara. Keby jeho otec neskrachoval, bol by pravdepodobne skôr maliarom než dramatikom. Kariéra maliara si však v tom čase vyžadovala štúdium v zahraničí a to si Ibsenovci nemohli dovoliť.

Vo Venstope si Ibsen kreslieval rôzne postavičky, lepil ich na drevo a hrával s nimi akési bábkové divadlo, na ktoré chodievali deti z okolia. Podľa spomienok svedkov tu Ibsen utrpel aj prvé útoky na svoju dramatickú tvorbu - akísi silnejší chlapci mu odrezali špagáty, ktorými vodil bábkový malý Henrik sa s nimi pobil.

Ako 15-ročný opúšťa Ibsen svoju rodinu a odchádza do Grimstadu pracovať ako lekárnický učeň. Po odchode z domu takmer úplne prerušil kontakty nielen s rodičmi, ale aj so súrodencami. Počas pobytu v Grimstade bol rodičov navštíviť len párkrát a po odchode do Christianie už rodinu nenavštívil vôbec. A to ani vtedy, keď sa podľa viacerých svedectiev vrátil do rodného Skienu, aby tu našiel sponzorov pre prestavbu Nórskeho divadla v Christianii. Odôvodňoval to tým, že ich nechcel navštíviť, keď sám im nemohol nič

poskytnúť. Na druhej strane, niektorí ľudia navštevujú matku aj vtedy, keď ju nemôžu hmotne zabezpečiť. Na správu o matkinej smrti (na pohrebe sa, samozrejme, nezúčastnil) odpovedal svojej sestre takmer až po štyroch mesiacoch. Otcovi napísal až po 25 rokoch odlúčenia a tento list bol jediným kontaktom medzi otcom a synom od Ibsenovho odchodu zo Skienu. Prerušenie kontaktov s rodinou odôvodňujú niektorí autori aj tým, že Ibsenova matka, sestra Hedviga, s ktorou si najviac rozumel, a tiež mladší brat Ole sa stali pietistami (Pietizmus bolo náboženské hnutie, v Škandinávii veľmi silné, ktoré bojovalo proti formálnemu protestantizmu, dávalo dôraz na morálnu stránku života, oddelenie sa od hriešneho sveta a citové prežívanie osobnej viery.) S pietistami mal Ibsen - voľnomyšlienkar a ateista, prirodzene, len pramálo sympatií a vraj sa vyhýbal návštevám doma kvôli možným hádkam a roztržkám. Hoci tento dôvod prerušenia stykov sám v niektorých listoch naznačuje, skôr sa zdá, že šlo o výhovorku, pretože nepísal ani svojmu otcovi, ktorý pietistom rozhodne nebol.

GRIMSTAD

Koncom roka 1843 opúšťa Ibsen Skien a odchádza do Grimstadu, ležiaceho približne 150 kilometrov južnejšie, aby tam pracoval ako učeň v lekárni.

Ibsenov pobyt v Grimstade, mestečku so sotva 800 obyvateľmi, trval šesť a pol roka. (Spomienky na roky strávené v tomto meste sa objavujú v hre *Opory spoločnosti*.) Ibsen tu býval v neveľkom lekárnikovom dome spolu s jeho početnou rodinou a dvoma slúžkami. Jedna z nich, staršia od Ibsena o 10 rokov, sa volala Else Sofie Jensdatterová a bola vnučkou rebela, ktorý na začiatku storočia viedol roľnícke povstanie proti Dánom. Mala sa starať o rôzne Ibsenove potreby. To, že táto starostlivosť išla často aj nad rámec bežných povinností, viedlo k tomu, že 9. októbra 1846 porodila Ibsenovi syna. Pomenovali ho Hans Jacob. Else odišla s týmto nelegitímnym potomkom z Grimstadu do svojho rodného kraja. Jej osud a osud Hansa Jacoba bol ťažký. V dospelosti musel tvrdo pracovať a prepadol alkoholu. V troch manželstvách splodil 7 detí, z ktorých 5 zomrelo ešte pred dosiahnutím dospelosti, šiesta – dcéra, zomrela na tuberkulózu ešte pred tridsiatkou. Osud najstaršieho Ibsenovho vnuka nie je známy. Ibsen neudržiaval s Jacobom žiaden kontakt. Ibsen však neudržiaval 25 rokov žiaden kontakt ani s vlastným otcom, netreba sa preto čudovať, že sa veľmi nestaral o osud nelegitímneho syna, ktorého splodil v osemnástich. Hans Jacob zomrel v roku 1916, svojho otca prežil o 10 rokov.

Svedectvá hovoria, že počas pobytu v Grimstade bol Ibsen nesmierne pracovitý. Spával veľmi málo. Celá práca v lekárni zahŕňajúca nielen distribúciu, ale hlavne prípravu liekov stála takmer výlučne na ňom. Okrem tejto vyčerpávajúcej práce písal básne, pokračoval

v kreslení (kreslil krajinky i karikatúry známych) a učil sa na skúšky, aby mohol študovať medicínu na univerzite v Christianii.

V roku 1848 Ibsena veľmi silno zasiahlo revolučné kvasenie v Európe, zvlášť vyhlásenie republiky vo Francúzsku. Tieto politické udalosti boli impulzom aj pre jeho literárnu tvorbu. Písal revolučné básne, okrem iného aj na podporu Kossuthovho povstania proti Habsburgovcom.

V Grimstade napísal aj svoju dramatickú prvotinu na antický námety - *Catlinus*. Už v tejto prvotine sa objavuje Furia - deštruktívny typ ženy, ktorá sa neskôr pravidelne objavovala v Ibsenových hrách - ako Hjordis v *Bojovníkoch na Helgolande*, Rebeca Westová, Helga Wangelová, Rita Allmersová, či Hedda Gablerová.

Ibsen bol podľa viacerých svedectiev veľmi odmeraný a uzavretý človek. V Grimstade nemal dlho priateľov. Bolo to spôsobené aj jeho pracovnou vyťaženosťou. Nakoniec si však našiel dvoch skutočných priateľov, ktorí mu veľmi pomohli v jeho literárnych začiatkoch. Prvým bol Christopher Due a druhým Ole Schulerud. Ten prvý poslal v roku 1849 Ibsenovu básň *Jeseň* do novín v Christianii a táto básň bola vôbec prvým Ibsenovým textom, ktorý vyšiel v tlači. Schulerud sa zasa neúnavne, možno až trochu naivne, snažil predat Ibsenovu dramatickú prvotinu vydavateľom a divadlu v Christianii.

CHRISTIANIA

Po šiestich rokoch strávených v provinčnom Grimstade odcestoval Ibsen do Christianie (dnešné Oslo), aby sa tam pripravoval na štúdium medicíny. Tu sa prvýkrát v živote stretol s okruhom rovnako starých sčítaných ľudí, ktorí mu pomohli rozšíriť obzory.

Ibsenov plán študovať medicínu stroskotal. Nespravil skúšky. Počas roku 1851 sa venoval hlavne žurnalistike. Jeho priatelia založili časopis *Manden*, do ktorého Ibsen prispieval nielen karikatúrami (aj v Christianii sa aktívne venoval kresleniu), ale aj divadelnými kritikami, v ktorých sa pomaly utváral jeho názor na divadlo.

Ibsen však písal aj pre radikálne revolučné noviny. V júli 1851 urobila polícia v ich redakcii raziu. Dvaja hlavní vydavatelia skončili na sedem rokov vo väzení a tresty hrozili aj ďalším prispievateľom do časopisu. Ibsena ako jedného z prispievateľov zachránila počas razie len duchaprítomnosť redaktora, ktorý zhodil niekoľko rukopisov (pravdepodobne boli niektoré z nich aj od Ibsena) na zem, kde ich polícia považovala za použité papiere a nezhabila ich. Ibsen sa k svojim zatknutým revolučným druhom dobrovoľne nepriznal. Strach pred fyzickým nebezpečenstvom bol pre Ibsena charakteristický počas celého života - viacerí jeho súčasníci opísali jeho neurotický strach z výšok, zo psov, z nebezpečenstiev. Ako píše Ibsenov životopisec Michael Meyer: „Thraneov (hlavný redaktor revolučných novín, pozn. d. m.) pád pripomína ten, ktorý podstúpil jeho predchodca v národnom boji za slobodu Christan Lofthus (starý otec slúžky, s ktorou mal Ibsen nemanželského syna, pozn. d. m.), a je iróniou, že Ibsen, ktorý sa mal stať slávnym bojovníkom za slobodu, mal s oboma zahanbujúce prepojenie - bol otcom nemanželského syna vnučky prvého a druhého zaprel. Odvážnejší duch ako Ibsen

by sa priznal a sprevádzal svojich priateľov do väzenia. Ibaže Ibse-
nova odvaha sa počas celého jeho života obmedzovala len na písané
slovo.“

Čo sa písaného slova týka, počas svojho prvého pobytu v Christianii
napísal Ibsen svoju druhú hru *Pohrebná mohyla*. Hoci hra o Vikin-
govi, ktorý konvertoval na kresťanstvo, je pomerne banálna, bez
skutočných dramatických charakterov a bez silnejšej motivácie
konania (hra je slabšia ako Ibsenova odmietnutá prvotina *Catilius*),
svojím národným námetom zodpovedala viac dobovému romantic-
kému nacionalizmu, a tak hru zaradilo dánske divadlo v Christianii
do svojho repertoáru. (V čase Ibsenovho narodenia a mladosti bolo
Nórsko kultúrne závislé od Dánska. Politicky pod Kodaň patrilo od
roku 1387 do roku 1814. Po roku 1814 napriek krátkemu boju o nezá-
vislosť patrilo zase pod švédsku korunu. Divadlo v Christianii bolo
pod silným dánskym vplyvom.)

Ibsen sa v Christianii venoval viac žurnalistike, no práve vďaka svo-
jej verejnej činnosti sa dostal nakoniec k divadlu. V Bergene založil
miestny rodák, svetobežník a medzinárodne uznávaný huslista Ole
Bull národné divadlo. Keď od vlády v Christianii žiadal finančný
príspevok na fungovanie divadla, jeho žiadosť bola zamietnutá. To
vyvolalo reakciu hlavne v radoch revolučne zmýšľajúcich študentov.
Ibsen nielen predniesol reč na podporu bergenského divadla v štu-
dentskom spolku, ale prispel aj textami do programu charitatívneho
koncertu na jeho podporu. Nie preto div, že práve Ibsenovi ponúkol
Ole Bull miesto umeleckého vedúceho v bergenskom divadle.

BERGEN

V Bergene strávil Ibsen šesť rokov ako umelecký vedúci miestneho divadla. Mal tu na starosti každý aspekt divadelnej prevádzky – bol dvorným autorom, režisérom, scénografom, kostýmovým výtvarníkom, dramaturgom i ekonómom.

Divadlo v Bergene nevedol Ibsen sám. Spolu s ním ho riadil aj vzdelaný a kultivovaný pedagóg Herman Laading. Ich kompetencie boli jasne rozdelené. Vzdelaný Laading čítal s hercami hru, ktorú práve študovali, vysvetľoval im jej historický kontext a vzdelával hercov. Ibsen zase viedol aranžovacie skúšky v priestore, zaoberal sa gestami, mimikou. Hoci obaja mali rozdielne pohľady na divadlo (Laading sa prikláňal k francúzskemu divadlu s deklamačným, možno trochu afektovaným herectvom, kým Ibsen bol viac ovplyvnený nemeckým divadlom smerujúcim k javiskovému realizmu), obaja spolu vychádzali pomerne dobre.

Podľa svedectiev hercov nebol Ibsen dobrý režisér. Na skúškach bol obyčajne veľmi tichý, uzavretý, odmeraný a málokedy povedal nejakú pripomienku. Veľmi často bol pri riešení situácií bezradný.

Vďaka angažmánu v divadle sa Ibsen dostal prvýkrát do zahraničia. V roku 1852 ho divadlo vyslalo na cestu, aby sa oboznámil s fungovaním divadla v Dánsku a Nemecku a pokúsil sa tam zaobstarať aj vhodné tituly, ktoré by u bergenského publika mohli mať úspech.

Na tejto ceste sa oboznámil s prevádzkou divadiel v Kodani a Drážďanoch, spoznal oveľa vyspelejšie divadelné kultúry, cesta však mala význam aj na formovanie jeho vnímania drámy. V Nemecku sa oboznámil s knihou profesora Hermana Hettnera *Das moderne drama*. Táto teoretická práca, zvlášť jej state venované Märchenlustspiel (romantická rozprávková komédia) a historickým drámam,

ovplyvnila Ibsena ako dramatika, keďže všetkých päť hier, ktoré mal v nasledujúcich rokoch napísať, spadalo do jednej z týchto dvoch kategórií. Dôležitá pre Ibsena ako neskoršieho priekopníka realistickkej drámy bola hlavne Hettnerova požiadavka, aby postavy historických hier mali psychológiu súčasného človeka.

Ibsenova zahraničná cesta trvala tri mesiace, počas ktorých dokončil svoju tretiu hru *Svätojánska noc*. Táto Ibsenova raná hra bola jediná, ktorú počas svojho života nedovolil publikovať, a to ani v zobrazených spisoch, napriek tomu, že nebola horšia než *Pohrebná mohyla*. Jej zápleтка však výrazne pripomínala iných škandinávskych autorov a Ibsen sa celý život bál toho, že ho budú s niekým porovnávať a považovať ho za umeleckého dlžníka niektorého zo svojich predchodcov.

Svätojánsku noc uviedol Ibsen v bergenskom divadle začiatkom roku 1853 a jej uvedenie bolo absolútnym fiaskom. Na premiére sa z hľadiska ozýval piskot. (Podobný osud malo aj bergenské uvedenie *Pohrebnej mohyly*.) Prvý Ibsenov divadelný úspech bolo až uvedenie jeho hry *Slávnosť na Solhaugu*. Treba však povedať, že šlo len o divácky, nie umelecký úspech u nie veľmi náročného publika v Bergene. Táto hra sa nedá porovnať s jeho neskoršími majstrovskými psychologickými hrami.

Čo sa Ibsenovho súkromného života týka, Bergen natrvalo zasiahol aj doň. Ovdovený kňaz a veľmi milý a obdarovaný obyvateľ Bergenu Hans Conrad Thoresen mal dve dcéry. Jedna z nich sa volala Suzannah a v roku 1856 mala 19 rokov. Jej najlepšou kamarátkou bola jej rovesníčka Karolina Reimersová. Spolu sa prihlásili do miestnej knižnice, odkiaľ si požičiavali romány, ktoré spoločne čítali. Sľúbili si, že ak jedna z nich bude mať dcéru a druhá syna, tí dvaja sa vezmú. Zvláštne na tomto rojčení dvoch dievčat nie je ani tak to, že sa infantilné predstavy v budúcnosti skutočne naplnili. Oveľa

Táňa Pauhofová



zvláštnejšie je to, že otcom Karolininej dcéry Bergliot bol Bjørnstjerne Bjørnson a otcom Sigurda, syna Suzannah, bol Henrik Ibsen. Ibsena do thoresenovskej rodiny pozvala macocha Suzannah, druhá manželka jej otca, Magdalene Thoresenová, ktorá sama písala romány a novely. Suzannah bola už vo svojej mladosti veľmi svojská, sčítaná (oveľa sčítanejšia než Ibsen), emancipovaná žena so zmyslom pre humor. V rodine sa tradovala historka z Ibsenových pytačiek u Thoresenovcov. Prišiel vraj vo svojich najlepších šatách a bol uvedený do prázdnej miestnosti, kde mal na Suzannah čakať. Čas bežal a ona neprichádzala. Ibsen bol čoraz nervóznejší, prechádzal sa hore-dole, znova si sadol, vstal, bol čoraz nepokojnejší. Nakoniec sa v zúfalstve pohol k dverám, keď sa vtom spod pohovky ozval smiech a vykukla odtiaľ hlava. Suzannah sa tam celý čas skrývala. Na Ibsenovu žiadosť odpovedala kladne a mladý pár bol oficiálne zasnúbený. Do svadby však boli odlúčení. Ibsen sa totiž vrátil do Christianie.

CHRISTIANIA II

V roku 1857 dostal Ibsen ponuku stať sa umeleckým šéfom Nórskeho divadla v Christianii. Bola to ponuka z hlavného mesta, ponuka umelecky i finančne oveľa zaujímavejšia než jeho angažmán v Bergene. Na poste umeleckého inštruktora bergenského súboru vystriedal Ibsena Bjørnson, s ktorým mal Ibsen celý život veľmi ambivalentný vzťah. Chvilie horúceho priateľstva striedali roky absolútneho chladu. Len ťažko si predstaviť dve rozdielnejšie osobnosti - Ibsen nevzhľadný, do seba uzavretý individualista, Bjørnson spoločenský, angažovaný fešák. Oboch púťali rodinné väzby. Ako už bolo spomenuté, ich manželky boli priateľkami z mladosti a Bjørnson bol navyše aj krstným otcom Ibsenovho syna Sigurda. V istom období svojho života, ako ešte bude spomenuté, žil Ibsen z veľkej miery len vďaka finančným prostriedkom, ktoré pre neho Bjørnson vyzbieral. Napriek tomu boli roky, keď ich vzťahy boli na bode mrazu. Spôsobili to nielen rozdiely v charaktere, vzájomná rivalita dvoch dramatikov, ale hlavne politické a spoločenské postoje, ktoré títo dvaja dramatici zaujímali. Bjørnson bol vždy angažovanejší, čo ovplyvňovalo aj jeho dramatickú tvorbu - jeho hry sa končili happy endom, Bjørnson chcel byť vždy konštruktívny aj za cenu oslabenia umeleckého účinku svojich hier. Ibsen bol uzavretejší, skeptickejší voči národu i liberalizmu, zameriaval sa hlavne na temné stránky ľudského života bez toho, aby ponúkal nejaký reálny politický program.

Nórske divadlo v Christianii založili miestni nacionalisti a patrioti, keďže divadlo v Christianii bolo v podstate dánske, s Dánmi v umeleckom súbore, pod dánskym umeleckým i jazykovým vplyvom. Ibsena zavolali do nórskeho divadla, ktoré sa po piatich rokoch svo-

jej existencie ocitlo v kríze - nevedelo si udržať nórských hercov, pretože tým lepším bolo okamžite ponúknuté miesto v Dánskom divadle a nevedelo ani zostaviť pro-nórsky repertoár, ktorý by rozvíjal národnú dramatikú.

Do Nórskeho divadla chodilo demokratickejšie, rôznorodejšie publikum, kým Dánske divadlo bolo meštiackejšie, ľudia doň chodili nielen preto, aby videli, ale aj preto, aby boli videní. Nórske divadlo bolo o čosi angažovanejšie, hoci jeho repertoár pozostával, podobne ako repertoár Dánskeho divadla, väčšinou len z prekladov francúzskych komédií.

Krátko po príchode do Christianie dokončil Ibsen hru, ktorej dej už nebol náhodný a svojvoľný, ale vyplýval z charakterov protagonistov, čo bolo ďalším výrazným posunom v jeho tvorbe. Bola to hra *Bojovníci na Helgolande*, v ktorej sa prvýkrát objavuje sebađeštručná hrdinka, ktorá našla u Ibsena svoje vrcholné vyjadrenie práve v Hedde Gablerovej. Hru *Bojovníci na Helgolande* ponúkol najskôr, paradoxne, konkurenčnému Dánskemu divadlu v Christianii, keďže neskúsený herecký súbor v jeho vlastnom divadle ešte na túto hru umelecky nemal. Divadlo v Christianii hru prijalo, no kvôli „ekonomickým dôvodom“ jej naštudovanie odložilo, na čo Ibsen zúrivo zareagoval v tlači článkami o tom, aké dôležité je pre Nórsko budovať vlastnú kultúru aj tým, že sa budú uvádzať v divadlách pôvodné hry. Ibsen sa rozhodol inscenovať hru vo vlastnej réžii v Nórskom divadle a hoci jeho herci dovtedy hrávali z drivej väčšiny len bulvárny repertoár pozostávajúci z operiet a vaudevillov, inscenácia mala úspech. Noviny ju víтали ako prvý pokus nórskeho umenia o vysokú kultúru. Práve tento národný postoj bol dôležitý pre úspech inscenácie. Hra sama o sebe nie je žiaden dramatický zázrak, ktorý by oslovoval aj nasledujúce generácie divadelníkov, no v čase jej vzniku stačilo aj to, že bola odohraná Nórmami v nórskom jazyku.

Po úspechu *Bojovníkov* sa rozhodol inscenovať aj ďalšiu svoju hru *Pani Inger na Ostrote*, ale skončilo sa to fiaskom. Ibsen sa ako dramatik na päť rokov autorsky odmlčal.

Pod Ibsenovým vedením sa Nórske mu divadlu v prvých rokoch jeho šéfovania darilo. Treba však povedať, že hlavne finančne a hlavne vďaka ľahším žánrom, ktoré Ibsen v divadle uvádzal. V roku 1860 sa divadlo podarilo prestavať a zväčšiť, no Ibsen bol podľa svedectiev jeho súčasníkov apatický. Práca v divadle ho prestávala baviť. Čo ho tak deprimovalo? Písal príležitostné básne, ale ako dramatik mlčal. Navyše, stále znova a znova písal žiadosti o finančnú podporu, aby divadlo nemuselo pod finančným tlakom nadbiehať vkusu publika, ale mohlo si ho dovoliť aj tvarovať. Vládna finančná podpora bola dôležitá aj preto, aby mohli venovať viac práce a času formovaniu a trérovaniu neskúseného hereckého súboru, žiaľ, všetky jeho žiadosti boli odmietnuté. Ibsen sa tak ocitol medzi dvoma mlynskými kameňmi - bez štátneho grantu ho publikum nútilo uvádzať ľahké komédie, najlepšie s pesničkami a tancami, za čo ho, na strane druhej, ostro kritizovali intelektuáli v novinách, požadujúci vysoké národné umenie. Ibsen začal piť a vynechávať skúšky v divadle.

V roku 1862 Nórske divadlo v Christianii skrachovalo. Hoci sa Ibsenovi darilo takmer každým rokom zvyšovať jeho tržby, zároveň sa zvyšovali aj jeho výdavky a kvôli finančne náročnej prestavbe sály sa divadlo dostalo do takých dlhov, z ktorých sa už samo nedokázalo vyplatiť. Christiania (v čase Ibsenovho pôsobenia v nej žilo okolo 30 000 ľudí) bolo príliš malé mesto na to, aby sa v ňom užívali bez štátneho subvencovania dve divadlá.

Po krachu Nórskeho divadla sa Ibsen zamestnal v divadle v Christianii (pôvodne pod dánskym vplyvom, po počiatočných úspechoch Nórskeho divadla sa však tiež ponórčilo) ako estetický konzultant s mizerným platom. Jeho finančnú situáciu nezlepšilo ani vydanie

jeho novej hry *Komédia lásky*. Hoci zo súčasného hľadiska to bola určite najlepšia z hier, ktoré dovtedy napísal, uvedenia v divadle sa nedočkala, pretože proti nej v tlači ostro vystúpila kritika, ktorá ju považovala za nemorálnu. (Hra kládla otázniky nad manželstvo ako inštitúciu, v ktorej vyprchá všetka láska.)

Ibsen bol vo veľkej finančnej tiesni. Visel nad ním tieň osudu jeho vlastného skrachovaného otca. Podal niekoľko žiadostí o umelecké a cestovné štipendium, ktoré by mu umožnili cestovať, spoznávať zahraničné divadlo a tvoriť, ale okrem štipendia na zbieranie ľudových povestí a piesní odmietla komisia všetky jeho ostatné žiadosti. V roku 1863 píše preto ďalšiu hru *Nápadníci trónu*. Vychádzala opäť zo škandinávskej histórie a zaoberala sa bojom o moc v občianskej vojne. V nej síce menej charizmatický a talentovaný vojvodca, ktorý však veril vo svoje schopnosti, porazil talentovanejšieho vojvodu plného pochybností. Viacerí komentátori tvrdili, že v hre zobrazil vzťah seba k Bjørnsonovi. Nebolo to poslednýkrát, čo sa Bjørnson objavil v Ibsenovej hre. Hra mala v tlači zmiešané recenzie, ale jej divadelné uvedenie začiatkom roka 1864 (bola to posledná Ibsenova réžia v divadle) bolo úspechom napriek tomu, že išlo o vážnu inscenáciu trvajúcu päť hodín.

Ibsenove dni praktického divadelníka však boli v tom čase už zrátné. Ibsen konečne dostal chudobný grant na cestovanie a štúdium umenia v zahraničí. Vďaka finančnej zbierke, ktorú v jeho prospech zorganizoval Bjørnson, sa mohol vyplatiť z väčšiny svojich dlhov v Christianii a odcestovať do Ríma. Hoci to pôvodne mala byť len študijná cesta, ubehlo desať rokov, kým Ibsen znovu položil nohu na nórsku pôdu.

RÍM

Do Ríma prišiel Ibsen rozrušený politickými udalosťami, ktorými v tom čase žila Škandinávia. Dánsko malo vojnový konflikt s Pruskom, v ktorom ho ostatné škandinávské krajiny – podľa Ibsena zo zbabelosti a nechoty obetovať sa – nepodporili. Dánsko tak vojnu s rozpínajúcim sa Pruskom prehralo.

Svojim krajanom vyčítal zbabelosť, no sám, ako už bolo spomenuté, mal celý život strach pred fyzickým ohrozením. Keď sa raz Ibsen pohoršoval nad zbabelosťou Nórov v škandinávskom klube v Ríme, prítomný bol aj mladý študent teológie Christopher Bruun, ktorý prišiel do Ríma pozrieť svoju matku a súrodencov (obaja sa tu liečili na tuberkulózu). Christopher bojoval v dánsko-pruskej vojne ako dobrovoľník. Keď sa teda Ibsen rozhorčoval na zbabelosťou Nórov, Christopher sa ho rovno opýtal, prečo nešiel podobne ako on bojovať za Dánsko ako dobrovoľník. Ibsen mu údajne odpovedal, že básnici majú na starosti iné veci, to isté by však mohli povedať aj farári, pekári, lekári, učitelia atď.

Tohto protirečenia vo svojom charaktere si bol Ibsen sám vedomý – vedel, že je niekto iný vo svojom diele a niekto iný v reálnom živote. V Taliansku ostal aj preto, lebo podľa vlastných slov tu objavil svoju vlastnú integritu a táto dvojitvárnosť zmizla. Pravda je však taká, že v Taliansku na neho nik nevyvíjal tlak, nik od neho nežiadal, aby sa zúčastnil na Garibaldiho ťažení, neboli tu teda okolnosti, v ktorých by sa Ibsenova odvaha či zbabelosť mohli prejaviť. Možno namiesto získania vnútornej integrity Ibsen len uprednostnil prostredie, v ktorom jeho dvojitvárnosť nebola viditeľná.

Život v Ríme bol inak pre Ibsena aj napriek finančným ťažkostiam veľmi príjemný. Žil v komunite Škandinávcev, bol uvoľnený, popí-

jal víno, prezeral si mesto a jeho pamiatky, v lete sa pred mestskou horúčavou utiekal na vidiek, kde žil v pastorálnej idyle.

Ibsenovi bolo počas jeho pobytu v Taliansku niekoľkokrát ponúknuté miesto umeleckého riaditeľa divadla v Christianii (predtým tam mal len slabo platený post estetického poradcu), ale Ibsen odmietol. Zmätok, zhon, umelecké kompromisy pre naháňanie tržieb, či útoky v novinách mu nechýbali. Návrat domov sa odkladal na neurčito. Pobyt za hranicami mal podľa Ibsena dve výhody – širšie perspektívy a pokoj od domácich útokov, polemík.

V Ríme si užíval pokoj na písanie (hoci to sa zatiaľ obmedzovalo len na písanie básní.) V Taliansku bolo síce lacno a Ibsen žil navyše veľmi skromne, ale nemal žiaden príjem a žil v podstate len z darov, ktoré preňho zbieral Bjørnson. Honorár za novú hru bol zatiaľ v nedohľadne.

Tvorivý blok prekonal až v lete 1865, keď veľmi rýchlo napísal hru *Brand*. (Jedným z predobrazov hlavného hrdinu bol práve ten Christopher Bruun, ktorý Ibsenovi uštedril lekcii v škandinávskom klube.) Látku hry nosil v sebe už dlhšie a najskôr sa ju snažil spracovať vo forme epickej básne.

Kým mnohí svetoví dramatici ako Shakespeare či Molière dosiahli svoju veľkosť z veľkej časti vďaka divadelnému prostrediu, v ktorom sa pohybovali a ktoré ich inšpirovalo a podnecovalo, Ibsenovi, paradoxne, ako dramatikovi prospelo, že prestal byť praktickým divadelníkom. Oslobodil sa totiž od konvencií. Ako umeleckého šéfa v divadle ho pri písaní zväzovala praktická stránka inscenovania hier. Teraz na ňu nemusel brať ohľad. Písal hry, ktoré mali byť hlavne čítané a jeho fantáziu tak neobmedzovali možnosti súdobej scénickej techniky.

Vďaka Bjørnsonovi našiel Ibsen nového vydavateľa svojich hier v Kodani. Bol ním Frederik Hegel. Hoci nikdy neboli blízki priatelia,

Alexander Bárta, Táňa Pauhofová



boli medzi nimi veľmi korektné vzťahy a Hegel Ibsena vždy v ťažkých časoch finančne podržal. Vzhľadom na kontroverzný charakter hry (osud nezlomného farára Branda, ktorý napriek prekážkam ide svojou vlastnou cestou) ju vydal Hegel len v opatrnom náklade niečo vyše 600 kusov. Hra sa však stala senzáciou v celej Škandinávii. Všade sa o nej písalo a hovorilo, pretože zasiahla ducha doby. Hra Ibsena v Škandinávii nielen preslávila, ale priniesla mu aj finančnú stabilitu. Kniha sa veľmi dobre predávala, navyše, Bjørnsonovi sa konečne podarilo vymôcť pre Ibsena štátny dôchodok.

O dva roky dopísal v slnečnom Taliansku ďalšiu knižnú drámu, *Peera Gynta*. Hra je dnes v podstate najčastejšie hranou Ibsenovou hrou z obdobia, ktoré predchádzalo jeho realistickým drámam, no v čase svojho vydania sa nepredávala tak dobre ako *Brand*.

DRÁŽĎANY

V Taliansku bol Ibsen spokojný. To, že sa v roku 1868 presťahoval do Drážďan, nebolo pôvodne plánované. S rodinou sa vydal len na krátky výlet po Nemecku (Berchtesgaden, Mníchov), z ktorého sa chcel vrátiť späť do Ríma, ale nakoniec sa tento prázdninový pobyt predĺžil na niekoľko rokov. Úlohu tu zohralo najmä vzdelanie syna Sigurda - v Ríme neboli žiadne dobré protestantské školy, ktoré by mohol navštevovať.

V Drážďanoch bol bližšie Škandináviu, mimo ktorej bol stále takmer úplne neznámy. Stretával sa tu so škandinávskymi literátmi a učencami, napríklad s Hansom Christianom Andersenom. Z hľadiska vývoja svojej dramatickej tvorby však bolo určite dôležitejšie Ibsenovo stretnutie so spisovateľkou a bojovníčkou za ženské práva Camillou Collettovou. Rozhovory s ňou museli mať veľký vplyv na formovanie Ibsenovho myslenia v otázkach ženských práv.

Dôležité bolo pre Ibsena aj jeho priateľstvo s dánskym kritikom Georgom Brandesom. Nielen kvôli fundovanej (hoci ani zďaleka nie vždy pozitívnej) kritike toho, čo Ibsen napísal, ale aj kvôli jeho rozhľadu a spoločenským postojom. Bol to práve Brandes, kto upriamil Ibsenovu pozornosť na funkciu peňazí v spoločnosti, či na nové poňatie ženských postáv v modernej dráme, ktoré malo nahradiť tradičné romantické hrdinky.

K ďalšiemu veľkému stretnutiu mohlo dôjsť, no nedošlo. (Minimálne o ňom nemáme nikde zmienku.) Ibsenov pobyt v Drážďanoch sa totiž dva roky (od roku 1869 do roku 1871) prekrýval s tunajším pobytom iného veľkého spisovateľa, ktorý dokonca býval neďaleko od Ibsena - Fiodora Michajloviča Dostojevského. Je takmer vylúčene, aby sa tí dvaja počas dvoch rokov nestretli aspoň na ulici, ale -

ako už bolo spomenuté – ani jeden z nich o tom nepíše. (Dostojevskij mohol sotva poznať vtedy len v Škandinávii známeho Ibsena, ale Dostojevskij mal v tom čase za sebou už celý rad literárnych prác vrátane *Zločinu a trestu*.) Zaujímavou zhodou okolností však obaja v týchto rokoch písali diela, ktoré sa považovali za konzervatívny útok proti liberalizmu a revolučným stranám – Dostojevskij písal *Posadnutých* a Ibsen *Spolok mladých*.

Túto hru napísal Ibsen v roku 1869. Bola prvou Ibsenovou hrou napísanou moderným hovorovým dialógom. Túto cestu, ktorou sa začala uberať svetová dramatika – písanie v bežnej reči, bez vysvetľujúcich monológov či prehovorov do hľadiska –, načrtol už pred ním Bjørnson, Ibsen ju však rozvinul a zdokonalil. Jazyk *Spolku mladých* je moderný; dôvod, prečo táto hra nie je v súčasnosti hrávaná tak často, ako napríklad „menej moderný“ *Peer Gynt*, spočíva v tom, že hra je síce moderná v reči, ale nie v štruktúre – kopíruje starú komédiografiu zložitých zápletiiek, náhodne odpočutých rozhovorov, zamenených listov atď.

Spolok mladých bola satira na správanie sa súdobých nórskeho liberálov. Hra vyvolala v Nórsku veľký rozruch. Rozpoznávanie konkrétnych ľudí v jednotlivých postavách hry sa v Christianii stalo spoločenskou hrou. Celá nórska liberálna scéna sa cítila dotknutá. Najmä Bjørnson, ktorého literárnu karikatúru vytvoril Ibsen v postave Stensgaarda. To spôsobilo ďalšie ochladnutie Bjørnsových vzťahov voči Ibsenovi. Tie boli už aj tak dosť naštrbené. Bolo to jednak kvôli geografickej vzdialenosti, ktorá ich delila a ktorá spôsobovala, že niektoré sporné body, ktoré by si zoči-voči azda vedeli vysvetliť, sa v skreslenom a sprostredkovanom podaní len vyostrovali. Samozrejme, boli to stále aj dvaja dramatici, ktorí sa čo i len podvedome museli vnímať ako konkurencia. Najviac ich však delili ideologické rozdiely, čo sa naplno prejavilo po vydaní *Spolku mladých*.

Tu treba objasniť vývoj Ibsenovho politického myslenia. Ibsen okrem Biblie a novín veľa nečítal a nebol to žiaden fundovaný filozof alebo politológ. Hoci nemal veľa sympatií ani s konzervatívcami, viackrát sa v listoch vyjadril, že liberálov neznáša. Sám seba považoval za duchovného aristokrata. Tvrdil, že je vraj lepšie žiť pod jedným veľkým tyranom ako pod niekoľkými malými, čo ho - podobne ako mnohých umelcov po ňom - viedlo k nekritickému obdivu krajín s absolutistickým panovníkom. Tieto Ibsenove názory vychádzali z jeho absolútnej nedôvery voči väčšine. Diktát väčšinového vkusu nad ním visel už ako nad umeleckým šéfom Nórskeho divadla v Christianii a možno pochopiť, že len máločo ho iritovalo viac než verejná mienka týchto novooslobodených mäs. Počas celého života opakoval, že pravdu má vždy len menšina. V tomto Ibsen v podstate len kopíroval myslenie Milla, či Tocquevilla, ktorý vo svojom klasickom diele *Demokracia v Amerike* okrem iného píše napríklad aj toto: „Keď začneme skúmať, ako v Spojených štátoch amerických pôsobí myslenie, potom vidíme celkom jasne, do akej miery prekonáva sila väčšiny akúkoľvek silu, ktorú poznáme v Európe. Myšlienka je neviditeľná a takmer nepostihnuteľná moc, ktorá nedbá na žiadnu tyraniu. Dnes by nemohli ani tí najabsolutistickejší vládcovia Európy zabrániť určitým myšlienkam nepriateľským voči ich autorite, aby v ich štátoch tajne kolovali, a dokonca aj na ich dvoroch. V Amerike to tak nie je: dokiaľ nie je istá väčšina, debatuje sa, ale hneď, ako sa neodvolateľne presadila, každý zmĺkne a zdá sa, že priatelia rovnako ako nepriatelia sa zhodne zapriahajú do jej voza. Dôvod je prostý: neexistuje taký absolútny monarcha, aby mohol spojiť vo svojich rukách všetky sily spoločnosti a prekonať každý odpor, ako to môže urobiť väčšina vybavená právom vydávať zákony a uplatňovať ich. Kráľ má napokon len materiálnu moc, ktorá môže pôsobiť na konanie a nemôže zasiahnuť vôľu; ale väčšina je obdarovaná silou záro-

veň materiálnou i morálnou, ktorá pôsobí na vôľu práve tak ako na konanie a bráni súčasne činu i prianiu niečo urobiť.“

Spolok mladých písal Ibsen z týchto aristokratických pozícií ako odporca republikanizmu. Po jej vydaní Bjørnson napísal: „Ibsenova hra, zdá sa, tvrdí, že mladé Nórsko je intrigánska, do seba zahľadená strana, ktorá zneužíva meno slobody na zakrytie vlastných ambícií a chamtivosti.“ Nórski liberáli považovali napísanie hry za Ibsenovu zradu, boli to totiž práve oni, kto organizoval nielen zbierky na Ibsenovu podporu, ale vybavovali pre neho aj štátnu podporu a granty. Ibsen sa bránil, že hra nebola útokom na liberalizmus, ale na demagógiu.

Scénické uvedenie hry v Christianii sa stalo politickou udalosťou, ktorú liberáli vypískali a ktorej konzervatívci aplaudovali. Záujem o lístky bol enormný, knižné vydanie potrebovalo okamžite dotlač. Ako už bolo spomenuté, Ibsen sám seba považoval za aristokrata ducha, treba však povedať, že mal veľkú slabosť aj na čisto svetskú aristokraciu. V roku 1869 navštívil Ibsen Štokholm, kde sa zúčastnil na niekoľkých oficiálnych večierkoch zorganizovaných kráľom Karolom XV. Od kráľa dostal aj vyznamenanie a na rôzne oficiálne vyznamenania si Ibsen celý život veľmi potrpel. Stal sa veľmi usilovným zberateľom rôznych medailí a rádov. Aj jeho najväčších obdivovateľov uvádzalo do rozpakov, že na ich udelenie len pasívne nečakal. Dochovalo sa niekoľko listov, v ktorých veľmi servilne prosí rôznych známych, aby mu k nim pomohli. Tento charakterový rys sa u neho objavil už počas jeho prvého pobytu v Taliansku. Začalo sa to bazírovaním na rôznych protokolárnych malichernostiach. Z nevinných opomenutí urobil hneď škandál. Napríklad, keď nedostal osobné pozvanie na bál nemeckého spolku v Ríme (nedostal ho však takmer nik, pozvanie bolo kolektívne.) Takéto snobsky maličerné bazírovanie na oficiálnom protokole a oficiálnych štátnych

poctách sa zdá nepochopiteľné u autora, ktorý chce prelamovať konvencie, búrať zaužívané normy správania a spochybňovať tradičné hodnoty. U Ibsena to však vyrastalo z hlbokých životných neistôt, ktoré ho v detstve poznačili, či už šlo o otcov bankrot a následný spoločenský úpadok, alebo fámy o jeho nelegitímnom pôvode. Ibsen skrátka túžil po spoločenskom uznaní.

Toho si Ibsen v roku 1869 užil dosť. Počas svojej návštevy v Štokholme bol napríklad vybraný, aby reprezentoval Škandináviu na otvorení Suezského priepľavu. Túto cestu do Egypta absolvoval na jeseň 1869 spolu s mnohými ďalšími členmi delegácií európskych štátov. Táto plne hradená luxusná cesta sa neobmedzovala len na samotný akt otvorenia kanála a následné oficiality s tým spojené - bály, ohňostroje, oslavy. Ibsen spolu s ďalšími absolvoval aj vyše trojtýždňovú cestu po Níle.

V roku 1873 sa zase zúčastnil ako porotca výtvarných a sochárskych diel na veľkej výstave vo Viedni. V tom istom roku dokončil aj monumentálnu dvojdielnu hru *Cisár a Galilejský*. Hra mala opačný osud ako drvivá väčšina Ibsenových zrejších hier. Uznávali ju oveľa viac Ibsenovi súčasníci než budúce generácie. (Takmer všetky ostatné Ibsenove zrelé hry sa u jeho súčasníkov dočkali rozporuplného prijatia, ak nie rovno odsúdenia a ich kvality ocenili až nasledujúce generácie divadelníkov.) Jej knižné vydanie bolo veľkým komerčným úspechom a sám Ibsen ho považoval za svoj majsterštuk. V súčasnosti sa však táto hra takmer vôbec neinscenuje a je dôležitá skôr pre ibsenovských bádateľov, pre ktorých znamená v dramatikovej tvorbe ďalší dôležitý medzník. Uzatvára jednu etapu a otvára novú. Je Ibsenovou poslednou veľkou epickou hrou, no na rozdiel od svojich predchodcov je napísaná v próze, nie vo verši, a tým otvára cestu k hrám s bežným, hovorovým jazykom, ktoré Ibsena preslávili.

Táňa Pauhofová



MNÍCHOV

V roku 1875 sa Ibsen presťahoval z Drážďan do Mníchova, opäť najmä kvôli lepším školám, ktoré tu mohol Sigurd navštevovať. Určitú rolu tu však zohrala aj skutočnosť, že tu bol bližšie k svojmu milovanému Taliansku a tiež ekonomické dôvody. Drážďany sa po francúzsko-pruskej vojne v roku 1871 stali pre Ibsena príliš drahým mestom na bývanie. Hoci Ibsenove knihy sa tlačili v nových a nových vydaniach a jeho hry sa čoraz viac hrávali v Škandinávii a neskôr i v ostatných európskych krajinách, Ibsenove príjmy nikdy nedosiahli výšku príjmov dokonca aj menej významných dramatikov z Veľkej Británie alebo Francúzska. (Zarábal približne desatinu toho, čo dramatici v menovaných krajinách.) Ibsen nevlastnil žiadnu nehnuteľnosť, všade žil len v zariadených prenajatých priestoroch, kde mu okrem obrazov nepatrilo nič.

Ibsen darmo žiadal nórske úrady o zvýšenie štátnej podpory, ktorá mu bola udelená, hoci práve nórska kultúrna politika mohla za to, že Ibsenove príjmy boli v porovnaní s inými európskymi dramatikmi také nízke. Nórsko totiž nemalo podpísanú zmluvu o autorských právach s ostatnými európskymi krajinami, následkom čoho knižne vydávali a v divadlách hrali pirátske kópie Ibsenových hier, za ktoré Ibsen nevidel ani halier. (Týmito pirátskymi prekladmi netrpela len Ibsenova kasa, ale aj umelecká kvalita jeho diel. Tieto preklady totiž boli aj svojvoľnými, často nezmyselnými adaptáciami jeho hier. Napríklad slávna nemecká herečka, ktorá mala hrať Noru v *Dome bábik*, si vymohla happy end, pretože „ona by svoje deti nikdy neopustila“.) Táto nórska kultúrna politika bola pochopiteľná v krajine, ktorá bola v podstate závislá od zahraničného kultúrneho impor-

tu, kým jej kultúrny export bol takmer nulový. Vďaka ignorovaniu autorského práva mohla bez povinnosti platiť tantiémy inscenovať súdobú európsku drámu. Na druhej strane, dvoch v podstate jediných nórskych autorov, ktorí sa preslávili aj za hranicami - Ibsena a Bjørnsona -, to finančne poškodzovalo. Keď však Ibsen žiadal od úradov v Christianii ako kompenzáciu za tieto finančné straty zvýšenie štátnej podpory, nepochodil. Jeho zatrpknutosť voči Nórsku ešte vzrástla.

V čase Ibsenovho odchodu do Mníchova sa zdalo, že tento takmer päťdesiatročný dramatik je už za vrcholom svojich tvorivých síl, paradoxne, to, čím naozaj ovplyvnil vývoj svetovej dramatiky a čo najviac inšpirovalo nasledujúce generácie divadelníkov, malo ešte len prísť. Pred Ibsenom bola ešte jeho najslávnejšia fáza realistic- kých hier zo súčasnosti.

Zola a bratia Goncourtovci už vo Francúzsku razili cestu od „dobro urobených hier“ s komplikovanými zápletkami k realistickej dráme. Jazyk ich hier však ešte nebol každodenný. Tiež Bjørnson postupoval rovnakým smerom ako Ibsen - jeho hra *Bankrot* tiež bola napísaná v hovorovom jazyku, ale Bjørnson príliš moralizoval, smeroval často k neuveriteľným a vykonštruovaným happy endom, len aby udržal didaktickú funkciu svojho divadla. Bol to preto práve Ibsen, kto najodvážnejšie a najpriamočiarejšie razil cestu k novému realistic- kému divadlu.

Prvou Ibsenovou hrou, ktorá je výrazným posunom k realistic- kej dráme, sú *Opory spoločnosti*, ktoré vyšli v roku 1877. Charaktery postáv tu už vyplývajú z ich konania, repliky sú prejavmi postáv s autonómnym myslením, nie hlásnou trúbou autora; postavy sú charakterizované rečou, ktorá je u každej postavy individualizova- ná, nie uniformná atď.

Monika Potokárová, Táňa Pauhofová



RÍM II

V roku 1878 Sigurd zmaturoval a rodina, ktorá už teraz nebola viazaná na Mníchov, sa presťahovala znova do Ríma. Sigurd po tom, čo ho neprijali napriek Ibsenovej intervencii v Christianii na štúdium práv bez prijímačiek, začal študovať v Ríme.

V Ríme sa Ibsen už necítil tak dobre ako pred pätnástimi rokmi. Mal spory s členmi Škandinávského klubu - hlavne kvôli tomu, že zamietli jeho návrh, aby boli do klubu prijímané aj ženy. Paradoxne, roztrpčený svojím neúspechom, napadol neohlásenou rečou na bále práve ženy, ktoré ho za jeho snahu najviac kritizovali a ohovárali. Okrem toho sa v Ríme cítil odrezaný od aktuálneho európskeho kultúrneho diania - oveľa viac než v Mníchove.

Napriek tomu práve tu napísal počas leta stráveného v prímorskom kláštore prebudovanom na hotel hru, ktorá ho v budúcnosti preslávila hádam najviac. Jej námiet čerpal zo života. Jednou z Ibsenových známych bola aj spisovateľka Laura Kielerová. Aby svojmu manželovi chorému na tuberkulózu umožnila nákladné liečenie v zahraničí, na vlastnú päsť za zadlžila. Jej manžel bol voči takémuto správaniu neurotický, preto ho musela pred ním tajiť. Keď sa priblížil termín splatenia dlhu, nemohla ho kvôli finančným ťažkostiam zaplatiť ani ona, ani jej priateľ, ktorý sa zaň zaručil. Zo zúfalstva napísala Laura veľmi zlý román. Dúfala, že honorár zaň pokryje dlh. Listom poprosila Ibsena, aby ho odporučil svojmu vydavateľovi, no Ibsen vzhľadom na kvalitu textu odmietol. To malo pre Lauru katastrofické následky. Sfalšovala šek, ktorým chcela splatiť svoj dlh, ale banka podvod odhalila a Laura sa musela priznať svojmu manželovi k podvodu. Napriek tomu, že ho spáchala len preto, aby mu zachránila život, Kieler s ňou zaobchádzal ako so zločincem a zakázal jej starať

sa o deti. Laura sa z toho nervovo zrútila a bola umiestnená na psychiatrickej klinike. Kieler požiadal o ich rozlúčenie, aby jej nepripadli deti. Keď Lauru po mesiaci z kliniky prepustili, prosila muža, aby ju prijal späť k sebe a ona neprišla o deti. Ten váhavo súhlasil. Ibsen sa o tomto incidente dozvedel a na jeho základe napísal hru *Dom bábik*.

Hra vyšla v roku 1879 a jej úspech bol fenomenálny. Náklad 8 000 kusov prvého vydania sa rozpredal do mesiaca. O hre sa vášnivo diskutovalo i písalo. Najmenej radosti z úspechu hry mala Laura Kielerová. V Kodani, kde so svojím mužom žila, sa vedelo, že práve ona je predobrazom Nory a život jej to dvakrát neuláhčilo. Po Bjørnsonovi, ktorého zobrazil v *Spolku mladých*, to bola Ibsenova ďalšia literárna obeť. Ibsen sa bránil, že ako autor má právo modelovať svoje postavy podľa skutočnosti. Pravda, keď toto právo využil aj jeho priateľ John Paulsen, ktorý často býval u Ibsenových hosťom a napísal román čerpajúci z ibsenovskej rodiny, Ibsen už také pochopenie nemal a s priateľstvom bol koniec. Na list, v ktorom Paulsen uviedol na svoje ospravedlnenie podobné argumenty ako Ibsen v prípade Bjørnsona či Kielerovej, odpovedal Ibsen jediným slovom: „Darebák!“

Tak, ako kedysi Ibsenovi pomohlo, že prestal byť praktickým divadelníkom, ktorého zväzujú technické možnosti súdobého divadla, tak mu, možno paradoxne, pri tvorbe realistických hier pomohlo to, že nebol žiaden veľký čitateľ. Čítal v podstate len Bibliu (hoci bol ateista) a noviny. Tie však čítal od prvej až po poslednú stranu a často práve v nich (ako ukážeme aj na prípade Heddy Gablerovej) nachádzal námety. Možno práve toto ignorovanie literárneho kánonu a čítanie novín spôsobilo, že sa Ibsen vo veku, keď už invencia iných dramatikov pomaly upadá, stal takým novátorom. Namiesto toho,

aby čítal témy už strávené literatúrou, bol vďaka novinám vždy na tepe dňa a vedel, ktoré témy hýbu spoločnosťou.

Okrem toho Ibsenovi pomohlo, že bol skvelým pozorovateľom svojho okolia. Ľudí pozoroval všade - v kaviarňach, na ulici, na oficiálnych podujatiach a vždy si všímal aj tie najmenšie detaily. Túto jeho mimoriadnu pozorovaciu schopnosť spojenú s fenomenálnou pamäťou ilustruje viacero príhod z jeho života. V roku 1881 mu napríklad predstavili v Ríme istú Fanny Rijsovú. Tá pri predstavovaní uviedla, že ich nemusia predstavovať, pretože sa poznajú už z akejsi tancovačky v Bergene, ktorá sa udiala pred 25 rokmi. Ibsen to najprv poprel slovami, že nikdy v živote netancoval (Ibsen nikdy nerozumel hudbe), no po pár minútach sa vrátil zo svojej pracovne a nielenže dal Rijsovej za pravdu, ale aj detailne opísal, čo mala Rijsová pred tými 25 rokmi na sebe.

V novej línii svojej realistickej tvorby pokračoval aj v roku 1881 hrou *Strašidlá*, ktorá vyvolala polemiku, odpor a škandál. Jej výstavba bola priam antická, no bola o súčasných ľuďoch. Hru vydal Frederik Hegel v náklade 10 000 kusov, ale ostré útoky v tlači poznačili jej predajnosť. *Strašidlá* nechcela mať vo svojej knižnici žiadna „poriadna“ rodina. Pre všetkých bola táto hra príliš patologická - objavil sa v nej syfilis, zastávala voľnú lásku a naznačovala, že za istých okolností môže byť aj incest ospravedlniteľný. Takéto tvrdenia podkopávali základy spoločnosti. Útočili na ňu nielen konzervatívci, ale - prekvapujúco - ešte viac liberáli, ktorí Ibsenovi vytýkali, že v človeku, ktorého sa oni snažili oslobodiť, videl len zmes toho najhoršieho a najodpornejšieho. Hru odmietli všetky škandinávске divadlá. Svetovú premiéru mala prekvapujúco v Chicagu, kde ju pred škandinávskym publikom hrali v originálnom jazyku ochotníci. V Nemecku bola hra cenzúrou úradne zakázaná a roky sa uvádzala len na súkromných predstaveniach.

V roku 1883 hru inscenoval ako zájazdovú inscenáciu August Linberg, význačný švédsky herec a režisér, ktorý sa stal prvým významným režisérom ibsenovskej inscenačnej tradície. Hra, ktorá vo svojej knižnej podobe vyvolala škandál, v Linbergovom scénickom naštudovaní ľudí dojímalá a veľmi silne emocionálne zasahovala. Inscenácia mala v celej Škandinávii veľký úspech.

Jedným z mála, kto hru bránil, bol prekvapivo Bjørnson. S Bjørnsonom mal Ibsen už roky vzťahy na bode mrazu napriek viacerým pokusom z oboch strán o zmierenie. Prichádzali však buď v nevhodnú dobu, alebo nevhodným spôsobom. K zmiereniu oboch dramatikov definitívne došlo až v roku 1884, keď Ibsen trávil letné mesiace v tirolskom Gossensasse. Takmer po 20 rokoch sa tu konečne stretli osobne. Vzájomné vzťahy boli obnovené a literáti sa navzájom rešpektovali, no na skutočnú srdečnosť už boli názorovo príliš vzdialení. Bjørnson bol angažovaný bojovník za nezávislosť Nórska, bol spoločenský, liberálny, kým Ibsen bol individualista, nihilista a aristokrat. Na stretnutí v Tirolsku však Ibsen prvýkrát stretol Bjørnsonovu vtedy šestnásťročnú dcéru Bergliot, ktorá na neho urobila veľký dojem. Svojej žene Suzannah, ktorá spolu so Sigurdom trávila leto v Nórsku, napísal: „Teraz som už videl Sigurdovu budúcu ženu.“ Mal pravdu.

V roku 1882 napísal Ibsen *Nepriateľa ľudu*, hru, ktorá asi najvernejšie zobrazovala jeho vlastné politické presvedčenie „duchovného aristokrata“, ktorému je protivný vkus masy a tyrania verejnej mienky. „Republikanizmus je forma vlády, v ktorej sloboda jednotlivca má najmenšiu šancu byť rešpektovaná... Čo je väčšina? Ignorantská masa. Inteligencia vždy patrí menšine,“ písal. *Nepriateľ ľudu* možno nie je najlepšou Ibsenovou hrou, no vždy, keď bola spoločnosť v prudkom politickom pohybe, bola to jedna z najhranejších Ibsenových hier. Či to bolo v revolučnom Rusku v roku 1905 (hlavnú úlohu

hral Stanislavskij), alebo vo Francúzsku počas Dreyfusovej aféry, hra vyvolala vždy mimoriadne búrlivý ohlas v publiku.

V roku 1884 dopísal *Divú kačku*. Je zarážajúce, že posledné Ibsenove hry (patrí medzi ne aj *Hedda Gablerová*), ktoré spolu s *Domom bábik* a *Peerom Gyntom* tvoria to, čo z Ibsenovej tvorby prežilo jeho smrť, sa v Škandinávii v čase vydania stretli s odporom. Kritika ich považovala za znaky umeleckého úpadku starnúceho dramatika, vyžívajúceho sa v morálnom bahne, v obskúrnostiach a v psychopatológii. Pritom každou ďalšou hrou Ibsen objavoval ďalšie možnosti modernej drámy. *Divá kačka* priniesla inovácie v použití symbolu ako ústredného motívu hry či v prepojení tragického a komického v jednej hre.

Ani *Rosmersholm* (1886), ďalšia z dnes veľmi frekventovaných Ibsenových hier, sa nedočkal uznania. Vyšiel na jeseň v roku 1886 a pre všetkých kritikov bol len potvrdením dramatikovho úpadku. Postavy boli podľa recenzií umelé, divné, Ibsen sa odvracal od reality a ponáral sa do neplodného močiara temnoty. Divadelné naštudovania *Rosmers-holmu* boli napospol príšerné, opäť však s výnimkou Linbergovho kočovného naštudovania. Tento švédsky režisér ako jediný pochopil nové Ibsenovo smerovanie a dokázal s ním na javisku držať krok.

V Nemecku sa po prechodnom úpadku záujmu o Ibsena postarali o jeho opätovnú eskaláciu meiningenski. Divadelný súbor kniežata z Meiningenu bol v tom čase pravdepodobne najlepší a najslávnejší súbor, ktorý vynikal zohraným ansámblovým herectvom s veľkou pozornosťou kladenou na každý detail scénického diela. Sláva meiningenských žiarila v celej Európe a ich inscenácie zásadným spôsobom ovplyvnili Stanislavského, Antoina, či zakladateľov berlínskej Freie Bühne. Meiningenski inscenovali už predtým s obrovským úspechom *Nápadníkov trónu*. Skutočným triumfom bolo súkromné

predstavenie (verejné predstavenia cenzúra ešte stále nepovolila) *Strašidiel* v roku 1886. Berlínska dramatická spoločnosť uviedla následne *Strašidlá* aj v Berlíne ako charitatívne matiné a úspech tu ešte prekonal ten z Meiningenu. O inscenáciu bol taký enormný záujem, že podľa správ by nebol problém predať naň 14 000 vstupeniek. Nemecké pirátske vydanie hry bolo okamžite rozpredané.

MNÍCHOV II

V roku 1886 sa po svojom druhom pobyte v Ríme usadil Ibsen znova v Mníchove. Sigurd totiž dokončil štúdiá práv v Ríme a nastúpil do švédskych diplomatických služieb (najprv vo Washingtone, neskôr vo Viedni.)

Ibsen bol v Mníchove známy svojou dennou rutinou. Údajne sa podľa neho dali nastaviť hodiny. Vstával skoro ráno, veľkú pozornosť venoval svojej garderóbe (na tú si celý život chorobne potrpel), doobeda pracoval, poobede sa prechádzal mestom a pozoroval ľudí. Podvečer sa v tú istú hodinu zastavoval v Café Maximilian, kde mal rezervovaný svoj stôl, pri ktorom si prečítal noviny. Sedával chrbtom k vchodu, ale pod zrkadlom, v ktorom mohol sledovať ľudí v lokáli.

Ibsen, v mladosti angažovaný politický novinár, sa v tomto období svojho života odvracia od politiky a sociálnych tém a ponára sa vo svojich hrách definitívne dovnútra človeka, do jeho psychológie. Bolo to zapríčinené sčasti aj nepríjemnými skúsenosťami z dovolenkovej cesty, ktorú v lete 1885 podnikol do Škandinávie. Na tejto okružnej ceste stretol mnohé strašidlá zo svojej minulosti. (V Bergene sa napríklad natrafil na svoju starú lásku, o ktorú sa uchádzal ešte

Táňa Pauhofová, Monika Potokárová



pred Suzannah. Jej otec ho ako človeka bez seriózneho zamestnania odmietol a bojzlivý Ibsen sa o svoju lásku ani nepokúsil zabojsovať. V Kodani sa zase stretol so svojou bývalou známou Laurou Kielerovou, ktorá mu poslúžila ako predobraz Nory. Kielerová pracovala ako reportérka a prišla s Ibsenom urobiť rozhovor, správala sa však k nemu, akoby sa vôbec nepoznali.) Na tejto dovolenkovej ceste sa Ibsen dal zatahnúť do tvrdých a špinavých politických bojov medzi nóorskymi konzervatívcami a liberálmi. Znechutenie z útokov a osočovania ho nasmerovalo od politiky a sociológie k psychológii. Poslednú fázu svojej cesty strávil Ibsen v Dánsku pri mori. Ibsen, potomok niekoľkých generácií námorníkov, sa tu celé hodiny dokázal fascinovane pozeráť na more a lode, ktoré sa po ňom plavili. More ho tak silno priťahovalo, že sa do konca života zaoberal myšlienkou presťahovať sa na dánske pobrežie, kde by mal pokoj od nóorskych politických búrok. Táto fascinácia tajomnou silou mora bola jednou z inšpirácií, ktoré stáli za vznikom jeho ďalšej hry *Pani z prímoria* (1886). Napriek pre Ibsena netypickému happy endu nebola ani táto hra dobre prijatá. Kritické reakcie boli rozpačité, knižné vydanie sa predávalo pomaly a neúspechom sa skončili aj inscenácie v divadlách. Poslednou hrou, ktorú Ibsen napísal v Mníchove, bola *Hedda Gablerová*. (Podrobnosťami jej vzniku sa budeme ešte zaoberať.) Jeden z hlavných impulzov pre jej napísanie stretol Ibsen opäť na letnej dovolenke. Tentoraz vo svojej obľúbenej dovolenkovej destinácii – v Gossensasse. V roku 1889 tu už bol pravidelným hosťom. Miestni obyvatelia sa rozhodli poctiť známeho dramatika tým, že po ňom premenovali jeho obľúbenú vyhlíadku na Ibsenplatz. Udeľovanie tejto pocty sprevádzal aj koncert, na ktorom Ibsen stretol mladú Viedenčanku Emiliu Bardachovú. Mala osemnásť rokov a Ibsen ňou bol očarený. Stretával sa s ňou najskôr na vychádzkach v okolí Gossensassu, neskôr aj v súkromí. Bola to veľmi silná platonická

láska, ktorá však pravdepodobne nikdy neprekročila medze slušnosti. Ibsen ju nabádal, aby mu o sebe všetko nezakryte a bez zábran rozprávala. Chcel, aby mu pomáhala pracovať. Ozveny tejto veľmi intenzívnej letnej lásky nachádzame vo viacerých vzťahoch zobrazených v *Hedde Gablerovej*. Ibsen si s Emiliou písal aj po návrate do Mníchova, ako sa však ukáže, Emilia nebola poslednou Ibsenovou mladučkou múzou v poslednom období jeho života.

CHRISTIANIA III

V roku 1891, po dopísaní *Heddy Gablerovej*, sa Ibsen definitívne vrátil do Nórska. Pôvodne sa, ako mnohokrát predtým pri zmene bydliska, vybral na miesto svojho nového pobytu len na prázdniny, no jeho nórsky pobyt sa nakoniec predĺžil až do dramatikovej smrti. Podobne ako v Mníchove, aj v Christianii mal svoje železné zvyky, legendárne medzi miestnymi i turistami. Každý deň sa napríklad prešiel k univerzite, kde si podľa univerzitných hodín vždy skontroloval čas na svojich vreckových hodinkách. V presnú hodinu zase vchádzal do Grand Hotela, kde rovnako ako v mníchovskom Café Maximilian čítaval noviny. Aj tu bol Ibsen turistickou atrakciou. Mal výrazný, neopakovateľný imidž - veľké šedivé bokombrady, dlhý čierny kabát, vysoký cylinder, zlaté okuliare a paličku. Vďaka tomu bol nielen vďačným terčom karikaturistov, ale aj neprehliadnuteľnou postavou, na ktorú v Grand Hoteli čakali jeho zahraniční obdivovatelia. Keď vchádzal dnu, všetci hostia vstali, aby mu vzdali hold. Hoci na uliciach Christianie stretával aj neprajníkov, ktorí mu pripomínali trpké chvíle, ktoré tu kedysi zažil (napríklad právnika, ktorý bol kedysi jeho veriteľom a nechutne ho ponižoval), Ibsen sa v Christianii cítil dobre. Prospieval mu tunajší vzduch a mal aj pokoj na prácu - od politického boja medzi konzervatívcami a liberálmi sa totiž vopred dištancoval. V Nórsku ho navyše uznávali kvôli sláve, ktorú dosiahol v zahraničí, a to najmä v Nemecku, hoci vplyvných a oddaných obdivovateľov mal aj v Anglicku. Medzi najznámejších a najoddanejších patrili najmä dvaja Íri - George Bernard Shaw a mladý James Joyce.

Ako známa osobnosť sa v Christianii zúčastňoval na rôznych spoločenských podujatiach, recepciách a prednáškach – a to aj o svojej vlastnej tvorbe. Nie všetky boli lichotivé. Ibsen si musel vypočuť i veľmi kritické slová na svoju tvorbu, napríklad z úst vtedy ešte mladého nórskeho spisovateľa Knuta Hamsuna, neskoršieho nositeľa Nobelovej ceny. Pre posledné životné obdobie Ibsenovho života je charakteristická opakovaná náklonnosť k veľmi mladým dámam, ktorá zasahovala nielen do jeho súkromného života, ale ovplyvnila aj Ibsenovu tvorbu. Počas jesene svojho života mal niekoľko veľmi mladých platonických priateľiek. Boli od Ibsena mladšie o niekoľko generácií. Na tomto „poste“ Ibsenovej favoritky sa postupne vystriedali Emilia Bardachová, predobraz Heddy, v Mníchove zase Helena Raffová, v Christianii mladá študentka hudby Hildur Andersenová a nakoniec Rosa Fitinghoffová, ktorú stretol počas osláv svojej sedemdesiatky v Štokholme. S Emiliou, Helenou a Rosou si po vzplanutí krátkeho platonického románika len písal, Hildur však bývala v Christianii a stretával sa s ňou aj osobne. Časté spoločné prechádzky spôsobili v meste klebety, navyše Ibsenova manželka Suzannah odchádzala pravidelne zo zdravotných dôvodov na niekoľkomesačné pobyty do Talianska, čo ešte viac podnecovalo ľudí k mudrovaniu o konci ich manželstva. Ibsen však v listoch opakovane vehementne poprel, že by jeho vzťahy k mladým favoritkám boli niečo viac ako len platonické očarenie a pri svojej žene Suzannah ostal až do smrti. Pokiaľ ide o Ibsenove rodinné záležitosti v tomto období, treba spomenúť dve veci. V júni 1892 zomrela slepá a v chudobe žijúca Elsa Sofia Jensdatterová, matka Ibsenovho nemanželského syna. Po smrti svojej matky údajne Ibsena navštívil, aby ho poprosil o finančnú pomoc. Ten mu vraj dal päť korún a zabuchol pred ním dvere. Ibsenovská rodina však prežívala aj menej zahanbujúce udalosti. Ibsenov manželský syn Sigurd navštívil svojho krstného otca Bjørn-

sona a pri tej príležitosti sa zoznámil a zároveň aj zamiloval do jeho dcéry Bergliot. V tom istom roku (1892) sa vzali. Napriek všeobecnému presvedčeniu, že manželstvo Ibsena a Bjørnsonovej nemôže dopadnúť dobre (obaja zdedili veľa po svojich rozdielnych otcoch), manželstvo Sigurda a Bergliot bolo šťastné a úspešné. Ich prvého syna Tancreda, ktorý sa narodil o rok neskôr, pokrstil Christopher Bruun, farár, ktorý ešte v Taliansku poslúžil Ibsenovi ako vzor pre Branda. V roku 1892 dokončil Ibsen hru *Stavitel Solness*. Je to do istej miery Ibsenov autoportrét - obraz starnúceho tvorca, ktorý sa preslávil v zahraničí a ktorý má pri seba mladú múzu. Kritika nebola tentoraz tak jednohlasne proti ako pri *Hedde Gablerovej*, hoci divadelné premiéry novej hry sa skončili takmer všade fiaskom. Úspech malo až londýnske uvedenie. Ľudí, ktorí v tomto čase navštívili Ibsena v jeho pracovni, zarazili dve veci. Prvou bol veľký Strinbergov portrét, ktorý si Ibsen kúpil a ktorý mu visel v pracovni. Ibsen tvrdil, že mu pomáha pri písaní, keď na neho zo steny zazerá „ten šialenec“. Je vraj jeho smrteľný nepriateľ, preto by mal celý čas visieť a pozeráť sa, ako píše. Druhou vecou, ktorá u ateistu Ibsena zarážala, bola veľká ošúchaná rodinná Biblia. Okrem novín čítal Ibsen pravidelne len ju. Jeho vzťah k náboženstvu bol celý jeho život komplikovaný. Biblia bola od detstva jeho obľúbenou knihou a na škole mal rád okrem dejepisu práve náboženskú výchovu. Často hromžil na to, že Nórsko je v rukách čiernej bandy farárov a rád sa, hlavne keď bol pod parou, s teológmi hádal, na druhej strane im však podľa dochovaných svedectiev zoči-voči zachovával až prehnanú úctu, a keď raz v spoločnosti počas jeho pobytu v Mníchove hovoril niekto vtipy o náboženstve, veľmi vážne sa ohradil, že z niektorých vecí sa žarty nerobia. Keď sa ho však Christopher Bruun krátko pred smrťou pýtal na jeho vzťah k Bohu, Ibsen údajne len očervenel a odsekol, aby to Bruun nechal láskavo na ňom.

Posledné tri hry, ktoré Ibsen stihol za svojho života napísať, sa stretli s veľkým kritickým i čitateľským ohlasom. *Malý Eyolf* (1894) vyšiel vo veľkom náklade, no takmer okamžite sa musela urobiť dotlač a to isté platí aj o hre *John Gabriel Borkman* (1896). Kritický ohlas na *Borkmana* bol najpriaznivejší od čias *Domu bábik*. Ibsen sa stal aj vo svojej domovine kultúrnou veličinou. Ibsenove sedemdesiate narodeniny v roku 1898 sprevádzali početné oslavy v celej Škandinávii. Na jeho počesť sa nielen hrali jeho hry, ale aj usporadúvali rôzne bankety a recepcie za účasti korunovaných hláv. Ibsen sa na týchto oficialitách zúčastňoval. Nie vždy prebiehali dôstojne. Najmä oslavy v Kodani sa zvrhli na sériu groteskných scén. Ibsen tu, napríklad, v rámci osláv dostal najvyššie štátne vyznamenanie Veľký kríž. S prekvapením však zistil, že v škatuľke, ktorú mu doručili, je len papierová atrapa, pretože podľa zvyku si samotné vyznamenanie musel ocenený kúpiť sám u kráľovského klenotníka. Riaditeľ kodanského divadla, pravdepodobne poháňaný výčtkami svedomia za nie veľmi vydarené predstavenie, ktorým si chceli uctiť Ibsena, šiel ku klenotníkovi a vyznamenanie kúpil. Keď však aj s vyznamenaním prišiel za Ibsenom do hotela, zistil, že Ibsen – ranné vtáča a vášnivý zberateľ medailí – už u kráľovského klenotníka bol a jeden Veľký kríž už leží na stole. Ešte kým Ibsen a riaditeľ divadla stáli v rozpakoch nad dvoma rádmami, vošiel do hotelovej izby minister kultúry, ktorý priniesol tretí Veľký kríž – osobný dar od kráľa. Posledným Ibsenovým textom je hra *Keď sa my mŕtvi preberieme* (1899). Hru prijali kritici pozitívne najmä z úcty voči teraz už svetovo renomovanému autorovi. Tento Ibsenov text sa často neinscenuje, hoci mal aj svojich nadšených obdivovateľov, napríklad Jamesa Joycea. Ibsen chcel touto hrou uzavrieť svoje realistické obdobie, ktoré sa začalo *Domom bábik*, a presunúť sa, podobne ako Strinberg, k symbolizmu. To mu však už neumožnilo jeho zdravie. Prekonal

niekoľko mŕtvíc, ktoré ho postupne zbavili schopnosti písať. Ibsen proti tomu bojoval – keď mu ochrnula pravá strana tela, snažil sa naučiť písať ľavou rukou, postupný úpadok sa však už nedal zastaviť. Počas jeho posledných, chorobou poznačených rokov ho navštívilo niekoľko starých priateľov. Azda najdojemnejšia bola návšteva Bjørnsona, ktorý za svojím celoživotným priateľom i sokom prišiel v deň svojich sedemdesiatych narodenín. Ibsen ho dlho držal za ruku a nakoniec mu povedal, že zo všetkých ľudí mu práve on bol najdrahší. Mnohí veľkí umelci však už nemali to šťastie stretnúť sa s Ibsenom osobne. Jeho zdravotný stav sa z roka na rok zhoršoval. Eleonora Duseová, ktorá ho prišla do Christianie navštíviť, sa už k nemu nedostala a márne čakala v snehu a mraze na chodníku, aby aspoň zazrela v okne siluetu svetoznámeho dramatika. Henrik Ibsen zomrel 23. mája 1906 v Christianii.

*Spracované podľa: Michael Meyer: Ibsen, A biography
The Cambridge Companion to Ibsen
Ivo de Figueiredo: Henrik Ibsen - Člověk a maska*

Alexander Bárta, Táňa Pauhofová



HENRIK IBSEN

ČLOVEK A MASKA

IVO DE FIGUEIREDO

(ÚRYVOK O HEDDE GABLEROVEJ)

Na začiatku deväťdesiatych rokov mohol Henrik Ibsen konštatovať, že je na ceste prekonať hranice škandinávskeho a nemeckého kultúrneho priestoru - etabloval sa definitívne ako európsky spisovateľ. S *Heddou Gablerovou* vytrhol svoju tvorbu konečne z nórskej pôdy. Je iróniou, že táto hra vyšla len niekoľko mesiacov po tom, čo sa sám natrvalo vrátil do Nórska. Tak sa cesty spisovateľa a jeho tvorby znova preŕali: v roku 1864 opustil Ibsen rodnú krajinu, aby písal hry, ktoré boli prednostne namierené voči nórskej a škandinávskej verejnosti. Keď sa v lete 1891 vrátil domov, boli jeho hry na dobrej ceste, aby dobyli celú Európu.

Nová hra sa rodila ťažko, hoci neskôr pretrvávala domnienka, že Ibsen produkoval literatúru s rovnakou pravidelnosťou, s akou podnikal svoje vychádzky. Samé publikum videlo skutočnosť, že nové diela vychádzali teraz v dvojročných intervaloch. Navyše, Jenrik Jaeger celý proces, ktorý sa delil na päť fáz, opísal. Prvou fázou bolo premýšľanie, takzvaný odpočinkový rok, keď sa Ibsenovo pero sotva dotklo papiera. V tom čase Ibsen pracoval neustále, či už na prechádzkach, alebo ráno pri obliekaní. Potom nasledoval koncept. Hoci v tejto fáze už dramatik pred sebou hru videl v hrubých rysoch, písal chronologicky, pretože mu stále napadali nové myšlienky. Treťou fázou bolo tvarovanie, ktoré bolo relatívne rýchlo hotové. V tejto fáze sa Ibsen vždy snažil prácu dokončiť, kým si ešte pamätal repliky, pretože potom pre neho bolo ľahšie na ne na druhý deň navia-

zať. Ak sa zasekol a nenachádzal slová, sedel za písacím stolom tak dlho, dokiaľ sa prekážka nepoddala. Písal v pravidelnom dennom režime, a dokým nesplnil dennú kvótu, šichta sa nekončila. Hneď ako dokončil rukopis, prišla na rad štvrtá fáza, ktorou bolo prepracovanie, a len teraz si bol istý, že svoje postavy pozná dostatočne dobre na to, aby mohol dospieť k výslednej forme. Nakoniec prišiel čas na čistopis, z ktorého vznikol rukopis, ktorý potom posielal Hegelovi. Ibsen napísal takmer všetky svoje hry v lete (výnimkami sú *Spolok mladých* a *Cisár a Galilejský*) a v priebehu písania vyžadoval len najnutnejšiu stravu. Potreboval absolútny pokoj, dôkladné vetranie a tri až štyri miestnosti, po ktorých by sa mohol prechádzať. Taký bol rozvrh v ibsenovskej spisovateľskej škole, tak sa píšu majstrovské diela!

Ak sa bližšie pozrieme na vznik jednotlivých hier, ukáže sa, že Ibsen nepostupoval vždy systematicky, a to ani v prípade *Heddy Gablerovej*. Už v septembri 1889 začal túto drámu plánovať a v novembri píše Emilii (mladej Viedenchanke, ktorú stretol na dovolenke v Gossenssasse, s ktorou zažil nevinný románik a ktorá bola jedným z predobrazov Heddy, pozn. d. m.), že je v plnej práci, potom ho však čosi zabrzdilo a len na konci júna 1890 môže ohlásiť vydavateľovi, že „už opäť rovnomerne pokračuje“. Vynecháva dovolenku v Tirolsku, odmieta pozvanie do Viedne a naplánuje si ďalšie leto za pracovným stolom. 13. augusta sa však aj tak nedostane ďalej ako do druhého dejstva a v priebehu ďalších troch týždňov napíše len tri repliky a niekoľko scénických poznámok. Od jeho prvých poznámok tak uplynul takmer rok:

„Bledá, zdanlivo chladná krása. Veľké požiadavky na život a životné šťastie.“

Dlhý rad nesúvisiacich viet, opisov a replík. Niečo sa dá v dokončenej hre nájsť, niečo nie a niečo sa objaví v jeho neskorších hrách.

Mnoho z toho sa týka spoločenského postavenia ženy:

„Hlavné body:

1. Všetky nie sú stvorené k materstvu.
2. Je v nich pohlavný pud, ale majú hrôzu zo škandálu.
3. Cítia, že v budúcnosti sa nachádzajú životné úlohy, ale nemôžu sa ich zhostiť.“

Postupne vyjasňuje pozadie Heddinej povahy: „Ženy nemajú žiaden vplyv na vonkajšie záležitosti štátu. Preto chcú mať vplyv na duše.“ Tiež sa objavuje motív dravca: „Hedda v rozhovore s Theou v prvom dejstve utrúsi: Nechápem, ako sa človek môže zamilovať do muža, ktorý nie je ženatý – ani zasnúbený – alebo zamilovaný – niekde inde.“ V skutočnosti je však obeťou ona sama tým, že ju zvieria vášnivá túžba po živote, a pritom ju drvia konvencie, ktoré nemá odvahu porušiť: „V Heddinom vnútri sa nachádza hlboká poézia. No okolie ju desí. Tá predstava, že by sa zosmiešnila!“

Ibsen lopotne pokračoval v práci, písal, škrтал a 17. novembra bol schopný poslať hotový čistopis. 16. decembra 1890 vyšla *Hedda Gable-rová* vo vydavateľstve Gyldendal v náklade 10 000 výtlačkov. Predchádzajúcou drámou ohlásil Ibsen obrat vo svojej tvorbe – zmiernenie Tretej ríše – aspoň taký dojem čitateľa získali.

(...)

Na jednom sa recenzenti zhodli: po zmene nie je v tejto hre ani stopy, dramatikov sľub o novom smere tvorby sa nenaplnil:

„Kyvadlo sa teraz prehuplo na protilahlú stranu. Je tu myšlienková spojitosť so staršou produkciou, menovite so *Strašidlami* a *Rosmersholmom*, ktoré sa znovu objavujú, a obskúrnosť, oná bizarnosť a abnormalita psychologickéj kresby, ten prázdny, bezútešný dojem, ktorý celý tento obraz života zanecháva, je tu silnejší než kedykoľvek predtým.“

Bredo Morgenstjerne v Aftenposten bol sklamaný; tentoraz zašiel

Ibsen príliš ďaleko. Je kúzelník, to áno, ale *Hedde Gablerovej* „nerozumieme, ani jej neveríme“. Alfred Sinding-Larsen s ním úprimne súhlasil: „Celkovo vzaté, *Hedda Gablerová* sa len ťažko dá nazvať niečím iným než odporným výplodom fantázie, netvorom v ženskej podobe stvoreným samotným dramatikom, netvorom, ktorý nemá v skutočnom svete zodpovedajúci predobraz.“

Staré pozície boli zjavne opäť zaujaté. Konzervatívni recenzenti sa sťažovali na bizarné monštrum v podobe ženy a obviňovali jej stvoriteľa z vytvárania efektov a z „potreby senzácie a vzrušenia“.

Robert Roth



OKOLNOSTI VZNIKU HEDDY

MICHAEL MAYER

Videli sme, ako (Ibsen) obdivoval v Michelangelovi, Berninim a architektovi milánskej katedrály tých umelcov, ktorí mali guráž opustiť akceptované štandardy obecného vkusu, aby „spáchali šialenstvo“, rovnako ako sa ho sám nikdy nebál spáchať... Povedal, že podľa jeho mienky to bola túžba, ktorá posadala každého, ale len niekolkí sa jej poddali. Spomínal si, že ešte ako školák často túžil udrieť svojho učiteľa pravítkom po nose bez toho, aby k tomu mužovi cítil nejakú nenávisť. „Táto túžba spáchať šialenstvo s nami ostáva po celý život. Kto z nás, stojac s niekým nad priepasťou alebo na vrchole veže, nepocítil náhly impulz strčiť toho druhého dole? A aké to je ublížiť tým, ktorých milujeme, hoci vieme, že za tým bude nasledovať ľútosť.“ (...) „Celý náš život,“ dodal, „nie je nič iné, len boj proti temným silám v nás.“ Týchto posledných sedem slov sumarizuje tému *Rosmersholmu* a *Pani z prímoria* a tiež dvoch hier, ktoré ešte len mal napísať ako ďalšie v poradí, *Heddu Gablerovú* a *Staviteľa Solnessa*.

(...)

Jeho nová hra *Hedda* (ako ju najskôr nazval) prechádzala tým najbolestivejším zrodom. Charakter, ktorý sa snažil zobrazíť, bol svojou zložitosťou bezprecedentný aj v Ibsenovej tvorbe; bol to zvláštny amalgám jeho samého a mladého dievčaťa z Viedne, ktorému dal také extravagantné a nedodržané prísľuby.

(...)

Hra bola v tejto fáze stále pomenovaná jednoducho *Hedda* a rozdiely medzi touto verziou a hrou, ako ju poznáme, sú početné a veľa odkrývajú. Odhliadnuc od toho, že Tesmana zmenil z ordinárneho meštiackeho manžela na tučmáka pokazeného svojimi tetami

(podobne ako Hjalmar Ekdal), pozdvihol jeho morálku, pretože pôvodne zamýšľal, že Tesman navrhne skrytý Løvborgov rukopis, aby „ho vystrašili“; a Hedda mu povie, aby ho spálil „aby som videla, či mám nad tebou nejakú moc... To, že ju mám nad ním, viem.“ (...) Thea vie, že „tá druhá žena“, ktorá stojí medzi ňou a Løvborgom, je Hedda; a prvé dejstvo sa nekončí ani zďaleka tak silne ako v konečnej verzii - nie sú tu žiadne zmienky o Heddiných sklamaných nádejavach (jazdecký kôň atď.), či o pištoliach. Tesman, podobne ako Thea, vie o Heddinom predchádzajúcom dôvernom vzťahu s Løvborgom, a úloha slečny Tesmanovej je oveľa chudobnejšia než v konečnej verzii - v prvom dejstve si neuvedomí, že Hedda čaká dieťa a aj ich spoločný výstup v štvrtom dejstve je oveľa menší a menej pôsobivý. Samozrejme, nie je tu žiadny jasný náznak, že Hedda je tehotná. Rozhovor medzi Heddou, Løvborgom a Tesmanom nad albumom fotografií z ich svadobnej cesty obsahuje aj priamu referenciu na Gossensass, ktorá bola neskôr z hry vyškrtnutá (bezpochyby z osobných Ibsenových dôvodov). A Brack v pasáži, za ktorou je človeku skôr ľúto, opisuje smutnej Hedde, ako sa tri „trojuholníky“, ktorých bol súčasťou, rozpadli v posledných šiestich mesiacoch nie kvôli - ako háda Hedda - ďalším slobodným mužom, ale kvôli votrelcom, ktorí sú oveľa rozkladnejší pre mimomanželské vzťahy - deťom. Konečne, človek si všimne aj dve poznámky, ktoré Ibsen pôvodne vložil do Heddiných úst, ale neskôr ich vyškrtol - 1. „Nemôžem pochopiť, ako sa niekto môže zamilovať do muža, ktorý nie je ženatý, alebo zasnúbený... alebo aspoň zamilovaný do niekoho iného“; 2. „Zobrať niekoho niekomu inému - myslím, že to musí byť senzačné.“ Tieto myšlienky si nechal pre postavu načrtnutú už v *Pani z prímorja* a ktorej mal prideliť hlavnú úlohu vo svojej ďalšej hre napísanej o dva roky neskôr - Hilde Wangelovej v *Stavitelovi Solnessovi*.

Táňa Pauhofová, Robert Roth



PREDOBRAZY IBSENOVÝCH POSTÁV V IBSENOVOM ŽIVOTE

MICHAEL MAYER

Tak ako vo väčšine Ibsenových hier, prvky Heddy Gablerovej sa dajú vystopovať až k udalostiam v životoch ľudí, ktorých buď osobne poznal, alebo o nich počul či čítal. Počas svojej návštevy Nórska v roku 1885 musel počuť o sobáši z predchádzajúceho roku medzi slávnou kráskou Sophie Magelssenovou a filológom Petrom Grothom. Groth si ju vzal vďaka grantu na výskum, ktorý vyhral v súťaži s Hjalmarom Falkom, ktorého mnohí považovali za lepšieho učenca (Falkovi sa dostalo ceny útechy v podobe zmienky v hre ako mŕtvemu ministrovi, ktorý bol predchádzajúcim vlastníkom Tesmanovej vily.) Tesman a Løvborg však neboli modelovaní podľa tejto dvojice. Ibsen povedal svojmu synovi Sigurdovi, že Tesmana založil na Juliusovi Eliasovi, mladom nemeckom literárnom historikovi, ktorého spoznal v Mníchove. Eliasova veľká záľuba bolo „usporadúvanie papierov druhých“ (čo je činnosť, ktorú Tesman označuje za svoju špecialitu); neskôr sa stal významným literátom a ironicky bolo práve na ňom usporiadať aj Ibsenove papiere, keď sa s Halvdanom Kohtom delil o úlohu redakcie jeho literárnej pozostalosti. Løvborg bol modelovaný veľmi verne podľa Juliusa Hofforyho, Dána, ktorý preložil do nemčiny *Pani z prímoria* a bol profesorom škandinávskej filológie a fonetiky v Berlíne; stýkal sa voľne so ženami nevalnej povesti a raz stratil rukopis knihy počas nočnej orgie. Keď Hedda Gablerová vyšla, s potešením sa spoznal, a prijal meno Løvborg ako svoj pseudonym.

(Pozn. d. m.: Na inom mieste Ibsenovho životopisu cituje Meyer list, ktorý 11 dní po dokončení *Heddy* píše Ibsen o Hofforym – predobraze Løvborga – ich spoločnému priateľovi Juliusovi Eliasovi, predobrazu Tesmana):

„Prišiel sem pred dvoma týždňami z Weimaru a ubytoval sa v hoteli Roth, kde ešte stále býva. Takmer okamžite ako prišiel, udrelo do očí, že jeho myšlienky a slová sa rozchádzajú. Mal problém nájsť slová a zvlášť rozpamätať sa na mená ľudí, dokonca aj tých, ktorí sú mu blízki.

Jeho stav sa každým dňom zhoršoval. Dr. Brahm ho pred niekoľkými dňami videl a rozprával sa s ním a môže ti o tom porozprávať. Ja len môžem dodať, že od Brahmovho odchodu to s Hofforym šlo len ďalej dolu vodou. Včera som sa ho snažil jemne presvedčiť, aby sa konečne vrátil do Berlína. Ale márne. Spustil patetickú reč o nejakej ľúbostnej záležitosti, ktorá ho tu drží a ktorú musí urovnať skôr, ako odíde. Myslím si, že jeho vôľa je natoľko slabá, že nie je schopný rozhodnúť sa, zbalíť si vak, požiadať v hoteli o účet a odísť na vlakovú stanicu. Myslím si tiež, že nie je schopný postrážiť si svoje financie. Včera večer a tiež večer predtým som ho videl, ako sa v Café Maximilian snaží trikrát opakovane zaplatiť svoj účet, hoci ho už predtým zaplatil.

Berúc do úvahy tieto okolnosti, zdá sa mi jasné, že musí odtiaľto preč. Ale ako by sa to malo stať, naozaj neviem. Prosím ťa, aby si to prediskutoval s Ericom Schmidtom, ktorý býva neďaleko teba a na ktorého Hoffory obzvlášť dá. Možno úprimná snaha z jeho strany by H. mohla presvedčiť, aby sa vrátil a zveril sa do starostlivosti lekárov, ktorí poznajú históriu jeho choroby. To je absolútne nevyhnutné. Tu nie je nik, koho by mohol alebo chcel požiadať o radu. Takže je mu každým dňom horšie a horšie.“

Michael Meyer, Ibsenov životopisec k tomu dodáva: „Hoffory, kto-

rý mal vtedy len tridsaťtri rokov, bol koncom mesiaca prevezený do sanatória. Neskôr bol prepustený, ale nikdy sa celkom neuzdravil. Nasledujúci rok poslal Ibsenovi darovaciu listinu, v ktorej mu odkázal celý svoj majetok – čo bola nesmierne ironická situácia medzi Løvborgom a jeho tvorcom. Zomrel šialený vo veku štyridsaťdva rokov.“

Súčasne sa však presvedčivo namietalo, že Løvborg a Tesman obaja reprezentujú rôzne aspekty samotného Ibsena: Løvborg bol jeho idealizovaný portrét, ako sa videl v divokých dňoch svojej mladosti, Tesman *reductio ad absurdum* zasa ako portrét toho, čo si vybral, aby sa z neho stalo; inými slovami Løvborg zastupuje jeho emocionálnu časť, kým ten druhý racionálnu. Ibsena v druhej polovici jeho života prenasledoval pocit, že potlačil svoju emocionálnu polovicu a že len jeho meštiacka a trocha smiešna intelektuálna stránka žila ďalej; a hoci sám seba presvedčil, aby prijal tento stav vecí, stretnutie s Emiliou mu muselo nutne pripomenúť túto zradu seba samého.

Slečna Temanová, Jørgenova teta, vychádzala zo starej dámy z Trondheimu, ktorá sa volala Elise Holcková. V sedemdesiatych rokoch ju Ibsen niekoľkokrát stretol v Drážďanoch, kde sa po tri roky až do neskoršej smrti starala o chorú sestru. Na jej počesť napísal v roku 1874 pôvabnú báseň. Pokiaľ je známe, je jedinou postavou, ktorá bola napísaná podľa nórskeho predobrazu a toto mohlo ovplyvniť prvých kritikov, ktorí napísali, že *Hedda Gablerová* bola najmenej nórska zo všetkých Ibsenových hier a že mesto (bezmenné ako zvyčajne), v ktorom sa odohráva dej, pripomína viac európsku metropolu než Christianiu (hoci William Archer, ktorý Christianiu poznal veľmi dobre, si bol istý, že práve toto mesto mal Ibsen na mysli.)

V hre sa objavili aj tri ďalšie udalosti, ktoré neunikli Ibsenovej pozornosti. Práve keď na nej pracoval, mladý zosobášený pár prišiel k nemu po radu; ich šťastie, ako tvrdili, bolo zničené, pretože man-

žel bol hypnotizovaný inou ženou. Ďalej tu bol nešťastný prípad nórskeho skladateľa Johana Svendsena, ktorého žena Sally v návale zúrivosti po tom, čo objavila list od inej ženy skrytý v kytici kvetov, spálila notový zápis symfónie, ktorú práve skomponoval. Konečne počul aj o ešte nešťastnejšom prípade nórskej dámy, ktorej manžel sa vyliečil z alkoholizmu a predsavzal si, že sa alkoholu viac nedotkne. Aby videla, koľko moci nad ním má, zagúľala súdok brandy do jeho izby ako darček k narodeninám a kým sa deň skončil, upil sa na smrť. Všetky tieto epizódy sú zobrazené v *Hedde Gablerovej*.

Ale čo sama Hedda? Niektorými kritikmi bola automaticky považovaná za portrét Emilie (viedenského dievčaťa, ktoré Ibsen stretol na dovolenke v Gossensasse a do ktorého sa platonicky zamiloval, pozn. d. m.) na základe toho, že obe boli krásne a aristokratické, nevedeli, čo si počať so svojím životom a že Ibsenov opis Heddy (aristokratická tvár, jemná pleť, zastretý výraz v očiach) korešpondoval s Emiliinými ranými fotografiami. Ibaže rovnaké charakteristiky by ste mohli nájsť takmer na každej fotografii mladej dámy z dobrej rodiny tej doby (opis by práve tak pasoval aj na kráľovnú Alexandru) a len málo žien Ibsenovej doby, nieto osemnásťročné dievčatá, vedelo, čo si počať so svojím životom. V každom prípade, myšlienka na vytvorenie takéhoto charakteru driemala kdesi v pozadí Ibsenovej mysle dávno predtým, ako stretol Emiliu, keďže jeho poznámky k *Rosmer-sholmu* z roku 1886 obsahujú aj skicu dievčaťa, zamýšľaného ako Rosmerova staršia dcéra (hoci nakoniec sa rozhodol nezahrnúť ju do hry), ktoré je „v nebezpečenstve, že podľahne záhaľke a osamelosti. Má bohatstvo talentu, ktorý leží nevyužitý“.

Na druhej strane určite musel mať Emiliu na rozume, keď písal *Heddu Gablerovú* a je možné, že Hedda môže zobrazovať, úmyselne či neúmyselne, to, čo Ibsen cítil, že sa s Emiliou môže za desať rokov stať, ak sa nevydá za toho správneho muža alebo nenájde stály zmy-

sel svojho života. Ak je to pravda, je to proroctvo, ktoré sa nepríjemne verne blíži pravde, pretože Emilia napriek tomu, že sa dožila osemdesiattri rokov (zomrela 1. novembra 1955), nič nedosiahla a nikdy sa nevydala.

Nórsky psychológ doktor Arne Duve však presvedčivo namietal, že Hedda je v skutočnosti autoportrét a reprezentuje Ibsenov vlastný potlačený a zmrzačený citový život. Hedda túži byť ako Løvborg, ale nemá guráž; je zhnusená sexuálnym životom rovnako ako (možno o tom pochybovať?) Ibsen (ktorý muž, ak nie je vydesený sexualitou, by sa hanbil ukázať svoje pohlavné orgány vlastnému lekárovi?); radšej to zažije sprostredkovane tak, že povzbudzuje Løvborga, aby jej opísal svoje vlastné skúsenosti. Dve emócie sú u nej dominantné – strach zo škandálu a strach zo zosmiešnenia a my vieme, že Ibsen, hoci bol na stránkach odvážny, bol v súkromí ovládaný týmito emóciami. Ale ak je Hedda autoportrétom, musí takmer so stopercentnou istotou ísť o podvedomý portrét – čo ho však nerobí menej pravdivým, skôr naopak.

(...)

Ibsenov súčasník, ktorý obzvlášť nenávidel Heddu, bol August Strindberg, ktorý sa práve blížil do svojej „inferno“ krízy, v ktorej sa blížil, možno, pravda i prekročil, hranice šialenstva. Bol presvedčený, že Ibsen napísal Ejlerta Løvborga podľa neho (ako šesť rokov predtým veril, že je predobrazom Hjalmara Ekdala v *Divej kačke*.) Ako vysvetlil v liste Karlovi Nordströmovi 4. marca 1891, odhalil priateľom niektoré tajomstvá svojho súkromného života a „*Hedda Gablerová* je na nich založená! A je zrejme, že Ibsen to len pozliepal z klebiet a nemá to z prvej ruky... Ako môže talentovaného muža „zničiť“ to, že sa opije, má štetky a bije sa s políciou? Zdá sa mi, že si Ibsen uvedomuje, že ja by som mal zdediť korunu, keď bude hotový. (Na smrť ma nenávidí a mal tú drzosť odmietnuť prispieť na Jakobsenov

náhrobok, kým bolo na zozname moje meno.) A teraz sa zdá, že ten zošúverený starý trol mi podáva revolver druhýkrát. Ale jeho sračky sa obrátia proti nemu. Pretože ja prežijem jeho a mnohých ďalších a v ten deň, keď *Otec* zabije *Heddu Gablerovú*, zapichnetem zbraň do krku toho starého trola!“

Strinberg zopakoval svoje obvinenie o štyri dni v ďalšom liste adresovanom básnikovi Olemu Hanssonovi, pridajúc k nemu, že „*Hedda Gablerová* je bastard Laury z *Otca* a *Tekly z Veriteľov*“; a, vyjadrujúc pochybnosti o tom, či by *Løvborga* mohla zničiť jedna prepitá noc, dodal nepodstatnú poznámku: „Za seba môžem povedať, že ma dobrá pitka vždy len osviežila!“

Táňa Pauhofová, Alexander Bárta



IBSEN A FEMINIZMUS

GAIL FINNEY

(ÚRYVOK)

Povolanie k materstvu konvenčnej ženy z 19. storočia je v Hedde zma-
rené jej sklonmi, ktoré boli v tom čase pokladané za mužské. Vplyv
jej dospievania bez matky, v ktorom mal dominantné postavenie jej
otec, je všade zreteľný - v jej záľube v koňoch a pištoľoch; v jej dych-
tivom očakávaní súboja medzi Tesmanom a Løvborgom o voľnú pro-
fesúru na univerzite; a tiež v generálovom portréte, ktorý je opísaný
hneď v úvodných scénických poznámkach hry, skôr než stretieme
akúkoľvek konajúcu postavu a ktorý zaberá výsadné miesto v tes-
manovskej prijímacej izbe. Ibsen vysvetľuje nadpis hry nasledovne:
„Chcel som ním naznačiť, že ako osobnosť sa má považovať skôr za
otcovu dcéru než za ženu svojho manžela.“ Ako upozorňuje Elizabeth
Hardwicková, Heddin muž je „oveľa dievčenskejší než ona“, pretože
kým ona bola vychovaná generálom, jeho vychovali dve staropan-
ské tety.

Spoločnosť, v ktorej Hedda žije, jej však umožňuje len málo príležitostí,
ktorými by ventilovala svoje maskulínne ambície. Jej poznámka,
ktorú povie Brackovi - „Len tu stojím a strieľam do vzduchu“ -, je
naplnená viacerými významami. Zoči-voči svojej vlastnej bezcieľ-
nosti vníma mužskú skúsenosť len sprostredkované - tlačí Løvborga
k tomu, aby sa jej zveroval so svojimi zážitkami z hýrenia, pretože to
je jej jediná príležitosť, ako nahliadnuť do sveta, „o ktorom nesmie
nič vedieť“; alebo dôjde k záveru, že by mohla dať svojmu životu cieľ
tým, že povzbudí Tesmana, aby šiel do politiky.

Rovnako ako v prípade Nory, rozpor medzi Heddinými neženský-

mi sklonmi a jej vykročením na dráhu bežnej ženy tým, že sa vydá a nevyhnutne otehotnie, vedie k hystérii. Jej gestá sú rovnako výpovedné ako jej slová: zafahovanie závesov, túžba po čerstvom vzduchu, nervózne chodenie po miestnosti, dvíhanie rúk, zatínanie pästí, bubnovanie prstami, fyzické ponižovanie They Elvstedovej. A rovnako ako v prípade Nory, aj jej hystéria si nájde ventil v hudbe, v „divokej tanečnej melódii“, ktorú hrá na piano. Na rozdiel od Nory je však Hedda ešte stále príliš obeťou tradičného myslenia na to, aby sa od hystérie pohla smerom k feminizmu. Chytená Brackom do dvoch tradičných postojov - strachu zo škandálu a opovrhovania cudzoložstvom - naplní predpoveď, ktorú vyslovila pri Tesmanovej radostnej reakcii na správu o jej tehotenstve: „Toto ma zabije... toto všetko ma zabije.“ Je signifikantné, že postava, ktorá sa najviac teší z Heddingho tehotenstva, nikdy sama nezažila skúsenosť biologického materstva. Slečna Tesmanová, presvedčená, že Hedda musela počas šiestich mesiacov ich svadobnej cesty otehotnieť, tlačí na to, aby túto správu zverejnili, naznačujúc Tesmanovi, aké využitie by mohli mať prázdne izby v dome, a Hedde, že čoskoro bude v dome veľa šitia. Ako nevydatá a bezdetná žena brala si do pestúnskej výchovy jedno dieťa za druhým; vychovala Tesmana, ktorý vďačne uznáva „Tetuške Júlii“, že „mu vždy bola otcom i matkou“; a v súčasnosti naplnila svoj život starostlivosťou o svoju chorú sestru Rinu a po jej smrti ju plánuje nahraďiť ďalším invalidom. Kontrast s Heddou, ktorá podobnú starostlivosť považuje za zbytočné bremeno, je očividný.

Protiklad medzi Heddou Gablerovou (napriek svojej vôli perspektívnou matkou) a Juliou Tesmanovou, ktorá si materstvo idealizuje, pretože ho vidí z privilegovaného zorného uhla niekoho, kto ho pozná nie ako biologickú nevyhnutnosť, ale ako svoje vlastné pestúnske povolanie, ktoré si sama zvolila, je v Ibsenovom diele paradigmatický...

Robert Roth, Táňa Pauhofová



Táňa Pauhofová



PROSTREDNÉ OBDOBIE TVORBY HENRIKA IBSENA

JANET GARTON

(ÚRYVOK)

Možno sa zdá čudné opísať v úvode tejto eseje Heddu Gablerovú ako vášnivú ženu. Od jej zjavenia sa v prvom dejstve, a potom po celú hru, jej výzor a spôsoby vyžarujú chlad. V scénických poznámkach sú jej oči opísané ako „oceľovo sivé, chladné, jasné a bez vášne“, neskôr scénické poznámky naznačujú tón jej hlasu, slová ako „chladne“, „rezervovane“ sa pravidelne opakujú. Neznesie dotyk a nenávidí každý návrh na intimitu, verbálny či fyzický. Symptomatická pre túto potrebu udržať si každého na dištanc je skutočnosť, že sa nemôže prinútiť, aby slečne Tesmanovej familiárne tykala, odmieta pokračovať v rozhovore s Løvborgom, keď jej začne tykať on a svojho manžela oslovuje priezviskom okrem prípadov, keď chce zapôsobiť na jeho city v snahe manipulovať ním. Existujú tiež náznaky jej sexuálnej frigidity; je fyzicky znechutená svojím nenarodeným dieťaťom a jeho otcom a odmieta ponuky na pohlavný styk od mužov, ktorých inak považuje za príťažlivých - Bracka a Løvborga. Je ešte veľa náznakov, že Heddino správanie sa je pod diktátom kontroly, ktorý mu uložila neúnavná snaha jej vôle. Po väčšinu času je veko pevne utiahnuté, ale hneď pod povrchom vrie zúrivosť a frustrácia a z času na čas sa ten pretlak prejaví štiplavou urážkou alebo sardonickým smiechom. Naplno to vidieť, keď prvýkrát ostane na javisku sama - „chodí po izbe, dvíha ruky a zatína päsťe akoby v šialenstve“. A hoci nemusí mať milenca, jasne v sebe nesie poten-

ciálny sexuálny náboj; všetci muži, ktorí sa k nej priblížia, po nej túžia. Hoci je to menej vybudované ako v predchádzajúcich dvoch hrách, aj tu je náznak toho, že Hedda je bytosť z iného sveta s mocou zviest a očarovať. V liste o hre Ibsen obracia pozornosť k „démonickému aspektu postavy“. Bývala spájaná s „pohanskou kňažkou“ slúžiacou pri dionýzovskom ríte; jej opakovaná vízia triumfujúceho Løvborga s „listami viniča vo vlasoch“ je jedným z niekoľkých odkazov v hre na bakchanálie. Pri porovnaní bližších jej domovine ju prirovnávali k slobodnému vikinskému duchu prisudzovanému nezlomnej Hjordis v *Bojovníkoch na Helgelande* (1858) a tiež k „hulder“, krásnej a zvodnej panne zo škandinávskeho folklóru, ktorá zväbi mužov do lesov, no keď sa otočí, odhalí kravský chvost.

Prípad Heddinej frustrácie - povedané slovami modernej psychológie - nie je vecou sexuality, ale vecou toho, že je ženou so všetkým, čo to v jej dobe obsahovalo fyzicky i sociálne z hľadiska podvolenia a závislosti. Chce mať kontrolu, alebo, ako to píše Ibsen: „Chce nazaj žiť celý život muža.“ Je dievčaťom, ktoré bolo vychované otcom, a to, ako sa zdá, spôsobom, ktorý by skôr zodpovedal výchove chlapca než dievčaťa; nikde nie je zmienka o jej matke. Portrét jej otca na ňu dohliada počas celej hry a stále je známejšia skôr ako Hedda Gablerová než Hedda Tesmanová. Má neukojenú zvedavosť na tie stránky života, o ktorých by „mladá dievča nemalo vedieť“ a absolútny nezáujem o tie stránky, pri ktorých sa predpokladá, že by o nich vedieť mala. Vyžíva sa vo flirtovaní s Brackom i Løvborgom, ale len dovtedy, kým má navrch. V momente, keď jej hrozí telesný styk s niektorým z nich, styk, ktorý jej fyzicky pripomína, že je žena, panikári - a uchýľuje sa k pištoliam.

Skutočnosť, že pištole Heddy Gablerovej sú freudovské falické symboly, sa zdá v roku 1990 taká zrejímavá, že môžeme príliš ľahko prehliadnúť Ibsenovu genialitu, ktorá ich vymyslela v roku 1890. To, že

ich Hedda vlastní, je veľmi dobre zmotivované na realistickej úrovni textu; je to to jediné, čo jej generál zanechal. Je to jej cena útechy za všetko, čo jej chýba v prítomnej existencii. Symbolicky ju chránia pred mužskou inváziou; s nimi má silu - a moc šokovať -, ktorá nie je pre väčšinu žien prístupná. Držia Løvborga na dištanc a odstrašujú Bracka - hoci veľmi príznačne nie nadlho. Neskôr si od nej berie pištole po tom, čo po ňom vystrelí tak, ako jej definitívne nakoniec vezme posledné znaky jej sebaurčenia...

No napriek všetkým jej prianiam poprieť svoje ženstvo, Hedda prirodzene nemôže byť mužom. Nezrádza ju len jej telo, ale aj myslenie; internalizovala tlaky spoločnosti, v ktorej žila a jej prehnaný strach pred škandálom zapríčinil neschopnosť vzoprieť sa voči verejnej mienke. Všetko, čo môže, je dosiahnuť svoj cieľ len sprostredkovane. Ako sa však ukázalo, Tesman je príliš ľahká váha na to, aby mohol niesť bremeno jej ambícií, preto sa obráti na Løvborga. To je dôvod, prečo sa jej súperenie s Theou stane takým zúrivým; Løvborg má na to, aby realizoval Heddine sny, a preto nevie zniesť myšlienku, že ho inšpirovala tá hlúpa malá Thea. Žiarli na novú knihu, a keď Løvborg spomenie, že kniha je dieťaťom jeho spolupráce s Theou, jej nenávisť voči knihe rastie a rastie aj nenávisť voči nechcenému dieťaťu, ktoré nosí. Keď na konci tretieho dejstva knihu spáli, nemá už istotu, či ničí dieťa alebo knihu: „Teraz spaľujem tvoje dieťa, Thea! Kučeravé vlásy! Kučeravé! Tvoje dieťa a Ejlerta Løvborga. Tak pálim - pálim to dieťa.“ (Môj preklad, Oxfordský preklad Ibsena prekladá poslednú vetu ako „Pálim tvoje dieťa.“, čo však zastiera skutočnosť, že Hedda nehovorí len o Theinom dieťati, ale naráža aj na to svoje.) Ironicky, Hedda zlyháva nielen v tom, že nedokáže Løvborga inšpirovať, či už k životu, alebo smrti podľa jej ideálov, ale na konci stráca aj opovrhovaného Tesmana kvôli vplyvu ženy, o ktorej si myslela, že si ju môže omotať okolo prsta.

Na konci hry sa zatvárajú všetky jej ventily. Løvborg je preč, prichádza dieťa a Tesman je priťahovaný Theou, ktorá bez námahy zapadne do milej skupinky slečny Tesmanovej a Berty. Len Brack je k nej stále pripútaný, ibaže hravé prekárание ich predošlého vzťahu sa zmenilo na sexuálne vydieranie a Brack dáva desivo jasne najavo, že ho využije až na dreň. Ostala jej len úloha milenky a matky, úlohy, ktoré vo svete, o ktorý sa zaujíma, nemajú žiadnu moc. Priestorovo je doslova vytlačená z javiska a jediné, čo jej ostáva, je jedna pištoľ. Jediný čin vzdoru, ktorý jej ostáva, je čin sebadeštrukcie, žalostná paródia slávneho sebaurčenia, o ktorom snívala.

Robert Roth, Táňa Pauhofová



Táňa Pauhofová, Dano Heriban



HEDDA V ZRKADLE SÚDOBEJ KRITIKY

MICHAEL MEYER

Hedda Gablerová mala v tlači asi najhoršie prijatie zo všetkých Ibsenových zreých hier vrátane *Rosmersholmu*. Bredo Morgenstierne, ktorý napísal tribút na titulku pri príležitosti Ibsenových šesťdesiatych narodenín, ľutoval v *Aftenposten* (20. a 21. decembra), že po „čistom vzduchu a svetlejších perspektívach *Pani z prímoria*“ Ibsen sa teraz vrátil k nepríjemnej tematickej látke *Strašidiel* a *Rosmersholmu* - „a temnota, excentrická a abnormálna psychológia, prázdnota a dojem opustenosti, ktoré tento spôsob života zanecháva, sú tu silnejšie ako kedykoľvek predtým... Aj pri najlepšej vôli na svete má človek problém sledovať majstrove myšlienky. Nerozumieme Hedde Gablerovej a ani jej neveríme. Nemá nič spoločné s nikým, koho poznáme“. Alfred Singing-Larsen v *Morgenbladet* (21. decembra) opísal Heddu ako „... odporný potrat predstavivosti, monštrum vo forme ženy, ktorého paralelu nemožno nájsť v reálnom živote... ďaleko od toho, aby mohla spôsobiť nejaké potešenie alebo obdiv“. Harald Hansen, recenzujúc tohoročnú drámu v *Samtiden*, hru zamietol vetou „nevďačná hra, na ktorú si sotva kto spomenie so skutočnou satisfakciou“.

Ešte aj niektorí z Ibsenových najprajnejších podporovateľov boli sklamaní. Gerhard Grant písal smutne v *Samtiden*, že hra „vzbudila jeho zvedavosť, no nie záujem... Existuje zákon, alebo aspoň existoval zákon, že dráma v súčasnom stave rozvoja jej techniky môže zobrazovať len porovnateľné jednoduché charaktery... Všetko, čo by nám túto zaujímavú bytosť malo pomôcť pochopiť - jej vývoj, jej

tajné myšlienky, jej polotušené obavy a celú tú nekonečnú krajinu v ľudskej mysli, ktorá leží medzi vedomím a nevedomím - toto všetko môže dramatik nič viac, len naznačiť. Z toho dôvodu si myslím, že román o Hedde Gablerovej mohol byť mimoriadne zaujímavý, kým hra nás zanecháva s pocitom prázdnoty a zrady“. Grantova poznámka vysvetľuje, prečo ľudia, ktorí prijali Emmu Bovaryovú, Annu Kareninovú a Dostojevského Brookovú, boli zmätení Ellidou Wangelovou, Rebeccou Westovou a Heddou Gablerovou. Ani herci, ani publikum, a to ani tí, ktorí si kúpili hru v knižnej podobe, nevedeli čítať medzi riadkami, ako to vieme dnes.

Ani Švédci a Dáni to neocenili. Faedrelandet sa domnieval, že kniha by nemala ležať na stole žiadnej poriadnej rodiny. C. D. af Wirsén napísal do novin Post och Inrikes-Tidning: „Človek má pochybnosti, či skutočnosť môže ponúknuť prípad Heddy Gablerovej. Niektoré jej črty sú azda zobrazené pravdivo, ale psychologická kombinácia týchto črt nemá logiku. A dramatik by mal urobiť svoju hru zrozumiteľnou, nie nezrozumiteľnou... Kde-tu sa objavia veci, ktoré nás zasiahnu ako veľmi pravdivé, ale tie sa nezoskupia do niečoho, čo by na nás ako celok urobilo dojem pravdy. Nemáme pochyb, že pri tejto hre sa nájdú mnohí, ktorí budú vychvaľovať cisárovo neexistujúce šaty a budú predstierať, že v tejto camere obscure objavili nekonečné nuansy, ktoré neexistujú.“ Georg Göte v Nordisk Tidskrift namietal: „Celá charakteristika hry je nejasná... Všetky charaktery sú živé, ale len do určitej miery; hlboko v ich vnútri je niečo abstraktné, studené, mŕtve.“

Niektorí kritici boli v rozpakoch z toho, že prvý nórsky autor, ktorý sa dočkal medzinárodného uznania, mohol podať taký temný obraz života a morálky v ich krajine. Alfred Sinding-Larsen vo vyššie citovanej recenzii z Morgenbladet ho podozrieval z toho, že chcel len vyhovieť súdobej európskej móde. „Ibsen je fin-de-siècle,“ vyhlásil:

„... pokým boli jeho diela zdravé, ostávali (v zahraničí) bez povšimnutia. Ale odkedy majú jeho hry ten správny nádych temnoty a bezútešnosti, ten správny podtón pesimizmu, bezbožnosti a beznádeje, hodili sa na uspokojenie súčasnej túžby po senzácii a šteklivosti... Skutočnosť, že Ibsen sa stal módnym, neznamená, že diela, v ktorých to dosiahol, budú mať nejakú reálnu trvanlivosť či význam... Ibsenova moderná dráma je drámou abnormálnosti. Jeho hlavné postavy nemajú v sebe nič ľudské okrem tela, v ktorom sú odeté.“

Takmer jediní kritici, ktorí oceňovali, o čo sa Ibsen v *Hedde Gablerovej* pokúsil, boli Henrik Jæger v Nórsku a Edvard Brandes v Dánsku. Jæger, ktorý prešiel dlhou cestou, odkedy zarazil v krajine prednášky proti *Strašidlám*, napísal oneskorenú recenziu hry v *Dagbladet* 4. februára a po tom, čo pokarhal ostatných kritikov za ich odsudky hry, vyhlásil: „Veľkosť a malichernosť sú také zmiešané v Heddinom charaktere, že nepatrí ani do pekla, ani do neba, ale na zem. Nie je ani monštrum, ani svätica... je jednoducho tragický charakter, ktorý zničí neharmonický a nezmieriteľný boj v jej vlastnom charaktere. Tragédia nie je v súčasnosti veľmi populárna. Ľudia nechcú vidieť na javisku tragédie. Preto, prirodzene, je hra „odporná“, „opovrhnutiahodná“ a „nemorálna.““ A Edvard Brandes, recenzujúc kodanskú premiéru v *Politiken* 26. februára, napísal: „O Ibsenovej poslednej hre sa diskutuje vo svete. V súčasnosti existujú dvaja alebo traja autori, ktorí dokážu uviesť ľudské mysle do pohybu, hneď ako ich práca opustí ich písací stôl – Tolstoj, Zola –, ale román sa nezavíra do ľudskej mysle a nedožaduje sa odpovedí tak ako hra. Či *Hedda Gablerová* patrí medzi vrcholné Ibsenove diela, je ťažké rozhodnúť. Pre ľudí, ktorých zaujímajú veci rozumu, sú Ibsenove hry mílnikmi na ich ceste; ľudia v Škandinávi rozmyšľajú inak od *Strašidiel* a *Rosmersholmu*... *Pani z prímoria* nemala až taký veľký dosah a *Hedda Gablerová* len ťažko bude mať taký význam ako *Strašidla*. Mnohí sa

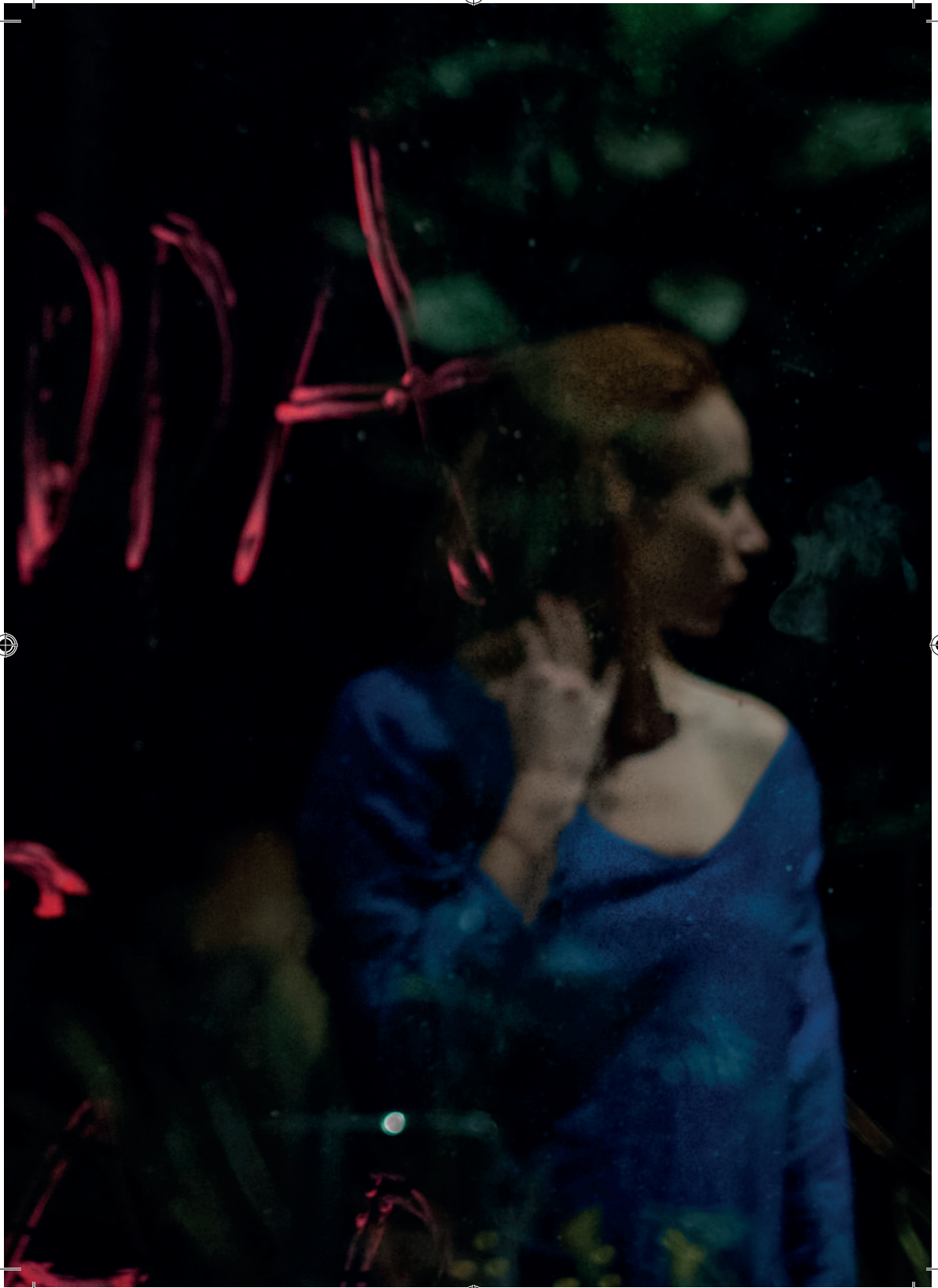
budú radovať, že nadprirodzené prvky absentujú v *Hedde Gablerovej*. Necváliať tu biele kone, žiadny cudzinec nejazdí v noci k Hedde.“ Brandes považoval Heddu za hrdinku z ruských románov – chladnú, opovržlivú, túžiaci prekonať mužov a vytlačiť ostatné ženy, blazeované a túžiacu po vzrušení. Hoci pochyboval, či by sa mala zabiť, považoval hru za „pútavú a silnú“ a zhrnul: „Človek ju môže čítať znova a znova a nachádzať nové veci, na ktorých sa bude čudovať.“ Bolo mnoho mladých mužov a žien, ktorých názory hlavný prúd kritiky v tlači neodrážal. Carl Georgsson Fleetwood hovoril pravdepodobne za mnohých vo svojej generácii, keď si do denníka poznamenal svoj údiv nad tým, že niekto môže byť zmätený psychológiou Heddy alebo ju považovať za nereálnu.

Táňa Pauhofová, Alexander Bárta



Táňa Pauhofová





Alexander Bárta, Táňa Pauhofová







Dano Heriban, Monika Potokárová



Alexander Bárta, Zuzana Kocúriková



Táňa Pauhofová



Táňa Pauhofová





Pred 7000 rokmi v čase nedotknutej prírody vznikla Jana. Skrytá v hĺbke 800 metrov, ochraňuje prvotné hodnoty života.

www.jana.sk



2
1



NOVÉ 7-MIESTNE SUV PEUGEOT 5008

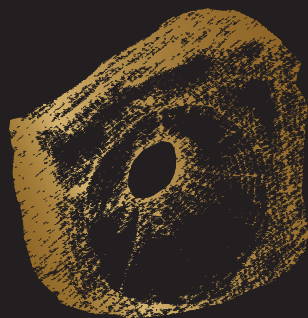
VSTÚPTE DO NOVEJ DIMENZIE



NOVÝ PEUGEOT i-COCKPIT®
GRIP CONTROL NOVEJ GENERÁCIE
VARIABILNÝ A PRIESTRANNÝ INTERIÉR
BATOŽINOVÝ PRIESTOR AŽ DO 2 150 L



PEUGEOT



ELESKO

PARTNER UMENIA

Kvalitné víno
je ako umenie,
zážitok ostane
v nás

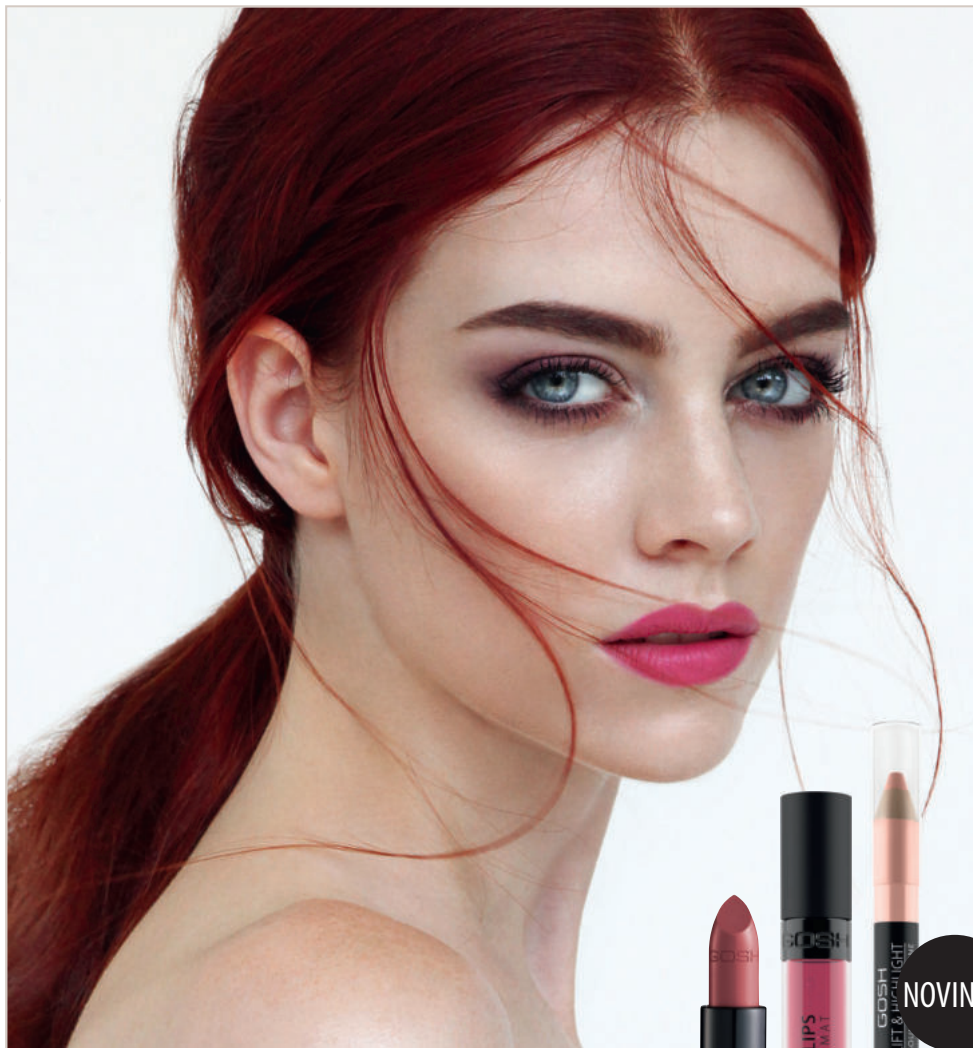
NORDIC MAGIC

EXPRESS & INDIVIDUATE TO #BEAUTIFYLIFE

GOSH
COPENHAGEN

MAKE YOUR IMPRESSION

Modelka: Hanka Závodná/Miss GOSH & Miss Slovensko 2017; Foto & make-up: Lukáš Kimlička/GOSH Copenhagen



VELVET TOUCH LIPSTICK MATT

- Klasický rúž s matným efektom
- Zloženie bez parabénov

LIQUID MATTE LIPS

- Tekutý matný rúž
- Dlhá trvácnosť
- Zloženie bez parabénov

LIFT & HIGHLIGHT

- Multifunkčné líčidlo
- Zvýrazňuje, tvaruje & definuje
- Bez parfumácie & parabénov

#GOSHCOPENHAGEN #MAKEYOURIMPRESSION #AW17 #BEAUTIFYLIFE

Pripojte sa k nám na sociálnych sieťach  



Bytový a rodinný dom
na Drotárskej

www.lifeparkresidence.sk

STRABAG
TEAMS WORK.

INSCENÁCIA HEDDA GABLEROVÁ VZNIKLA
AJ VĎAKA PODPORE PARTNEROV
SLOVENSKEHO NÁRODNÉHO DIVADLA.

ĎAKUJEME!



TATRA BANKA
Member of Raiffeisen Bank International

GENERÁLNY PARTNER SND

PARTNERI SND



STRABAG
TEAMS WORK.



GOSH
COPENHAGEN

PARTNERI
PREMIÉR SND



OFICIÁLNA MINERÁLNA
VODA PRE SND



GENERÁLNY MEDIÁLNY
PARTNER SND



HLAVNÍ MEDIÁLNI PARTNERI SND



.týždeň



MEDIÁLNI PARTNERI SND



OPERA
SLOVAKIA



Bulletin vydalo Slovenské národné divadlo, 2018.

Zostavil
Daniel Majling

Zodpovedná redaktorka
Zuzana Barysz

Jazyková úprava
Zuzana Konečná

Obálka
Barbora Šajgalíková

Foto na obálke
Mária Švarbová

Fotografie
Robert Tappert

Grafická úprava
Barbora Šajgalíková

Tlač
Róbert Jurových – NIKARA

Cena
3,50 €



WWW.SND.SK