

Obraz Bratislavy v dramatickej tvorbe Viliama Klimáčka

Nora Nagyová

**NAGYOVÁ, N.: Portrayal of Bratislava in the Plays of Viliam Klimáček
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 68, 2021, no. 3, pp. 314-324**

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2021.68.3.10>

ORCID ID: 0000-0002-6111-0567

Key words: Viliam Klimáček, urban space, dramatic text, Bratislava, socialism

The aim of the article is to outline the problem of the urban topos in dramatic writing. The analysis is conducted on two plays by Viliam Klimáček, namely his *Ginsberg v Bratislave* (*Beat Generation 1965*) [Ginsberg in Bratislava (*Beat Generation 1965*); 2008] and *Socík, sladký socík* (*alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou*) [Socialism, sweet socialism (An alcoholic guide to socialist Bratislava); 2016] both of which deal with the socialist era. The introductory part of the article concentrates on Klimáček's personal relationship to Bratislava and on specific locations portrayed in the two plays. The section devoted to the basic theoretical foundations of the problem of space in literature and drama concentrates mainly on the structuring of the dramatic text. It addresses the specific character of such a text as well as its dual form of existence (as a written text and as a stage production) that substantially influence the problematic portrayal of the urban setting. The textual handling of the space is confronted with its stage realisation which differs from the written form of the play. The differences once again testify to the dual character of the dramatic text which is written as a literary piece, but is prototypically realised on the stage.

Kľúčové slová: Viliam Klimáček, mestský priestor, dramatický text, Bratislava, socializmus

Štúdia sa sústreďuje na zachytenie podoby literárnej reprezentácie Bratislavy v divadelných hrách Viliama Klimáčka *Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)* z roku 2008 a *Socík, sladký socík (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)* z roku 2016, ktoré neboli zatiaľ publikované ako dramatické texty.¹ Keďže toposu mesta v dráme nevenovala slovenská divadelná veda doposiaľ pozornosť, pri odkrývaní autorskej podoby mesta v súvislosti s Klimáčkovou dramatickou tvorbou sa stali kľúčovými monografické práce zamerané na mestské priestorové fenomény: *Citlivé mesto (eseje z mytopoetiky)* (2006) Daniely Hodrovej, *Urbánní situace* (2017) Oliviera Mongina a *Mesto a démoni* (2002) Bogdana Bogdanovića.

Dramatický priestor a jeho špecifiká

Zobrazenie toposu mesta v dramatickom texte je čiastočne problematické. Problém spočíva v tom, že dráma sa – na rozdiel od ostatných literárnych druhov, lyriky a epiky – vyznačuje štruktúrou textu na hlavnú a vedľajšiu časť, povedané s literárnym teoretikom Romanom Ingardenom, v „dramatu jdou vedle sebe dva různé texty: jednak pomocný text, tj. údaje o tom, kde, v které době atd. se dotýčná, líčená historie odehrává, kdo právě mluví a ev. také, co momentálně dělá atd., jednak hlavní text samotný. Tento sestává výlučně z vět, jež znázorněné osoby ‚skutečně‘ pronášejí“ (Ingarden 1989: 212). Ingardenovo konštatovanie poukazuje na stručné zachytenie dramatického priestoru v pomocnom texte, respektíve scénických/autorských poznámkach (didaskáliách), ktoré sú podľa teatrologičky Anne Ubersfeldovej „jedinou textovou vrstvou formulovanou výslovné pisateľom“ (Ubersfeldová 1992: 169) a sú určené čitateľovi alebo režisérovi pre lepšie porozumenie hlavného textu. Aj toto je jedna z možných príčin, prečo v hlavnom texte absentuje extenzívny opis prostredia, respektíve deskriptívne pasáže, ako je to napríklad v epike. Podľa Ingardenovho výkladu sú oba texty v komplementárnom vzťahu, pričom dochádza k ich prekrytiu v styčnom bode, ktorý predstavujú predmety predvedené v scénickom priestore (Pavis 2004: 185). Ich známky sú tiež v hlavnom texte. Z pohľadu súčasnej teatrologie je však uvedené stanovisko považované za sporné. V súlade s názorom divadelného teoretika Patrica Pavisu možno aktuálne považovať túto estetickú koncepciu za prekonanú, pretože „sa zakladá na presvedčení, že autora pri písaní viedla určitá predstava o scéne, ktorú musí scénografia dokonale rekonštruovať“ (Pavis 2004: 185). K prekrytiu oboch textov dochádza najmä vtedy, keď ide o realistickú a ilustratívnu inscenáciu, kde scénický výtvarník kladie dôraz na výber scénickej reality v zhode s informáciami z vedľajšieho textu.

Toto pravidlo sa netýka inscenácie Klimáčkovej hry *Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)*, kde je scénická realizácia založená na výtvarnom stvárnení v podobe abstraktného bieleho priestoru. V ňom je naznačený múr odkazujúci na rozhranie dvoch heterogénnych svetov, nábrežie Dunaja či iné miesta vyskytujúce sa v deji. Kritici kladne hodnotili funkčné sémantické vlastnosti vizuálneho riešenia, jeho variabilitu prispôbiť sa pretenziám fragmentárne ladeného dramatického textu i rýchlym transformáciám scénického priestoru (Lindovská

1 Použité ukážky z textov hier sú citované podľa rukopisu.

316 2008). Mestský priestor Bratislavy, zachytený v dramatickom texte, nadobúda v javiskom priestore abstraktné zobrazenie, a nesporne tak poukazuje na problematické uchopenie v divadelnej inscenácii.

Estetik Miroslav Procházka vysvetľuje špecifickosť drámy na základe jej objasnenia ako textu, ktorý je „fixován literárně, avšak převážně určen k existencii neliterární“ (Procházka 1988: 22), čo vypovedá okrem iného aj o jej predurčenosti k inscenovaniu. Zaznamená fikčný svet, ktorý je možné apercipovať čítaním, no z hľadiska divadelného diela je záznamom inscenácie, ktorého sa zúčastňujeme ako diváci v hľadisku. Ako píše divadelná teoretička Lenka Jungmanová, „moderní teorie příslušných disciplín se shodují, že podstata dramatu, a i implicitně též divadla převážně podle něj stvořeného, spočívá právě v jeho dvojakosti čili že tato zvláštní bytnost dramatu je klíčová pro jeho vymezení“ (Jungmanová 2019: 132). Keďže dráma je určená primárne na scénickú realizáciu (v prípade hier V. Klimáčka to platí fakticky), a z tohto dôvodu je v nej čas limitovaný, dramatik je v rámci príbehu nútený zamerať sa „len“ na dôležité udalosti. Z toho vyplýva, že ani hlavný text, vzhľadom na vedľajší, neponúka po obsahovej stránke taký rozsiahly priestor pre deskriptívne pasáže zachytávajúce mestský priestor a jeho špecifiká a takisto konkrétne miesta, ako je to možné napríklad v románe. Podľa literárnej teoretičky D. Hodrovej je práve román, vzhľadom na viaceré atribúty, v určitých prípadoch označovaný za urbánny žáner. Román je spojený s mestskou kultúrou a mesto sa môže stať jedným z centrálnych miest románu (Hodrová 1994: 94). Odlišné zobrazenie konkrétnych miest v rôznych literárnych druhoch a žánroch možno doložiť prostredníctvom Klimáčkovo románu *Nada má čas* (2002), ktorého dej sa odohráva v Bratislave. Jednou z jeho viacerých dejových línií je objasňovanie záhady električkového tunela pod Bratislavským hradom, kde miznú ľudia zo súčasnosti, no zároveň sa v ňom zjavujú ľudia z minulosti. Prozaický text poskytuje autorovi väčšie možnosti pre efektívnejšie zachytenie vizuálu a atmosféry konkrétneho miesta než dramatický text, čo potvrdzuje nasledovný úryvok:

„Je vyrazený v hradnom kopci, klenbové kamene má zašlé dažďom a výfukovými plynni. [...] Tunel je plný vodných hodiniek. Čas kvapká z kameňov a tŕka o zem, zastavený kalužami. [...] Pripadá jej, že kamenné kocky v stene sa hýbu a z kaluží medzi kolajami sa nahor vznášajú kvapky, akoby sa vzopreli príťažlivosti“ (Klimáček 2002: 49-50).

Električkový tunel pod Bratislavským hradom je miestom objavujúcim sa aj v hlavnom texte hry *Ginsberg v Bratislave* (*Beat generation* 1965), ale jeho zobrazenie v nej odzrkadľuje limitujúce špecifiká zobrazenia priestoru v dráme.

Klimáček a Bratislava

Hoci dramatik, prozaik, režisér a zakladateľ nezávislého divadla GUnaGU V. Klimáček nie je bratislavský rodák, k hlavnému mestu má intenzívny vzťah. Autenticky s typickým humorom ho opísal v memoárovej knihe *GUnaGU. Príbeh jedného divadla* (2005), kde uvádza, že sa začal formovať od roku 1977. Ide o obdobie, v ktorom prichádza ako absolvent gymnázia študovať do Bratislavy na Lekársku fakultu Univerzity Komenského. V jednej z publikovaných reminiscencií opisuje svoje prvé pocity spojené s mestom nasledovne: „Nevedel som sa dodýchať Bratislavy.

Bol som v nej nekonečne anonymný. Našiel som si tu priateľov, akých som roky hľadal“ (Klimáček 2005: 13). Napriek tomu, že Klimáčkove hry sa vo väčšine prípadov odohrávajú v presnejšie nelokalizovanom priestore, realie a náznamy obsiahnuté v textoch a v určitých prípadoch priamo názvy a podnázvy jednotlivých hier ukazujú aj na konkrétne miesta. Značnú fascináciu Bratislavou vidieť v autorových drámach a prózach, kde podľa jeho vyjadrenia „*mesto hrá hlavnú úlohu*“ (Klimáček 2005: 14). Priama spätosť s hlavným mestom Slovenska je identifikovateľná najmä v divadelných hrách *Osídľia mladého muža* (1989), *Poveternostná situácia* (1989), *Pressburger Blut* (1994), *Ginsberg v Bratislave (Beat generation 1965)* a *Socík, sladký socík (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)*. Čo sa týka obsahu Klimáčkovej dramatickej tvorby, za jednu z jej východiskových tém považujem tému slobody a satirický pohľad na spoločenské a umelecké dianie v období socializmu. Podľa teatrologičky Eleny Knopovej práve možnosť sebvýjadrenia prostredníctvom dramatických textov a inscenačnej tvorby vníma samotný dramatik ako gesto občianskeho postoja. Autor vystupuje ako „homo politicus“, ktorý kriticky poukazuje na to, „v akých pomeroch sme žili, žijeme a budeme na Slovensku žiť“ (Knopová 2019: 67), pričom svojim „kritizujúcim pohľadom reaguje na všemožné ľudské a spoločenské pokrivenia. Tie nevníma iba ako vlastnosť ľudského charakteru, ale ako spojitosť s dobou, ktorá ho (de)formuje“ (Knopová 2019: 67). E. Knopová poukazuje na prítomnosť Klimáčkovej nelichotivej paraboly „človeka v neslobodnom priestore totalitnej krajiny a systému“ (Knopová 2011: 707), ktorá má na subjekt neblahé, priam degradujúce účinky. Priamym dokladom jej tvrdenia sú práve spomenuté divadelné hry *Ginsberg v Bratislave (Beat generation 1965)* a *Socík, sladký socík (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)*. Obe jasne poukazujú na Klimáčkovo utváranie obrazu mesta v rovine istej „retro“ perspektívy. Z tohto dôvodu samotné mesto funguje v dramatických textoch predovšetkým ako pozadie pri interpretácii stigmatizovanej slovenskej spoločnosti a jej života v období socializmu.

Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)

„Polodokumentárna“ hra *Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)*, časovo situovaná do šesťdesiatych rokov, je inšpirovaná spomienkami predstaviteľov básnickej skupiny Osamelí bežci – Ivana Štrpku, Petra Repku a Ivana Laučíka – a básňami Allena Ginsberga. K jej vzniku prispel skartovaný zväzok Štátnej bezpečnosti vedený o Ginsbergovi, zachovaný čiastočne na mikrofišoch.² Klimáčkov text možno zaradiť prostredníctvom typológie dokumentárneho divadla medzi hry, ktoré vznikli na základe „zobieraných materiálov dokumentárneho a historického charakteru“ (Podmaková 2011: 133). Jeho ústredným východiskovým bodom sa stáva rekonštrukcia návštevy amerického básnika A. Ginsberga v Bratislave, jeho stretnutie s Osamelými bežcami a vystúpenie v Divadle poézie na Korze. Teatrologička Nadežda Lindovská upozorňuje na dramatikovo prihlásenie sa „k tradícii umeleckej rekonštrukcie dobových udalostí a atmosféry“, na základe čoho by sa daná hra „dala označiť ako metaforicko-faktografická“ (Lindovská 2008). Do tejto línie Klimáčkových dokumentárne ladených hier patrí aj

2 Mikrofiš – fotomechanicky zmenšená kópia pôvodného dokumentu.

318 hra *Dr. Gustáv Husák (Väzeň prezidentov – prezident väzňov)* z roku 2006, predstavujúca jednu z konkrétnych inštitucionálnych objednávok, ktorú dramatik vytvoril pre Divadlo Aréna.³

Z úvodu hry *Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)* je zrejme, že postavy sú súčasťou Bratislavy v čase, keď je svet rozdelený na dva antagonistické tábory. Železná opona, oddeľujúca Západ od Východu, zamedzila obyvateľom Československa právo na slobodu pohybu. Práve tieto okolnosti stoja za konštatovaním postavy Muža v prvom výstupe: „*jeden je svet a predsa dva sú svety*“ (Klimáček 2008: 2). Dramatik prostredníctvom ústredných postáv, Dievčaťa a Básnika, prezentuje život v období socializmu pod tlakom spoločensko-politických doktrín a masovej propagandy. Postavy sa prvý raz stretnú v momente, keď chce Dievča ukončiť svoj život skokom do Dunaja. Básnik ju od tohto činu odhovori a ich vzťah sa začne vzájomne prehlbovať. Text hry má cyklickú kompozíciu a jeho začiatok a koniec rámcuje dialóg oboch postáv. Medzi ním sa odohráva retrospektíva explikujúca životnú situáciu Dievčaťa, no čitateľa zoznamuje aj s osobnosťou Básnika. Z textu je zreteľné, že Dievča je v dôsledku nepriaznivého politického režimu neúspešnou adeptkou vysokoškolského štúdia, nádejnou poetkou, predavačkou v mäsiarstve a obeťou sexuálneho poníženia.⁴ Básnik je člen literárnej skupiny Osamelí bežci a zároveň alter ego I. Štrpku. Ako obyvatelia mesta žijú pod dohľadom Štátnej bezpečnosti, v životných podmienkach zodpovedajúcich dobe, pod intenzívnym ideologickým tlakom. Ďalšou z postáv je Chameleón, vysokoškolský asistent, kariérista a homosexuál, submisívny človek vydieraný príslušníkmi ŠtB, ktorý je paralelne vnímaný ako obeť komunistickej moci a zároveň ako jej prísluhovač.

Obraz a atmosféru socialistickej Bratislavy najlepšie navodzujú Básnikov monológ, ktorý poodhaľuje jej konkrétnejší obraz. Zameriava sa v ňom na stretnutie Osamelých bežcov s Ginsbergom, ich návštevu v jeho izbe v hoteli Carlton, spoločnú prechádzku mestom a vystúpenie v Divadle poézie na Korze. Postava Básnika v ňom prezentuje Bratislavu ako jedno z miest v krajine, kde je totalitný režim, ktorý sa prejavuje ako nanajvýš nespravodlivý, amorálny, neslobodný a antihumánny: „*je to smutné jedine Ferlinghetti stále píše [...] ak ho pozvete do bratislavy okamžite príde ach allen ako môžeme kohosi pozvať do tohto koncentráku my čo žijeme celý život za ostnatým drôtom a nemôžeme slobodne cestovať*“ (Klimáček 2008: 10). Ďalej implicitne poukazuje na vtedajšie dištinkcie medzi Slovenskom a Rakúskom, Bratislavou a Viedňou, ako dvoch heterogénnych svetov s odlišnou životnou úrovňou:

„*potom ideme na hrad pozerá sa odtiaľ na rakúsko nádherná krajina hovorí tam sme nikdy neboli vravíme my to je železná opona tak vyzereá železná opona [...] druhý deň ho presťahujú z carltonu do devína vraj do lepšieho hotela ale každý vie že v devíne sú kvalitnejšie ploštice [...] vraciame sa nočným tunelom [...] a reveme*

3 Hra je súčasťou takzvaného občianskeho cyklu, ktorého podstatou je úsilie o divadelnú reflexiu kontroverzných momentov slovenskej histórie. V Klimáček je okrem iného autorom ďalších hier z tohto cyklu, *Komunizmus* (2008) a *Holokaust* (2012). Vznikli na objednávku Divadla Aréna.

4 Ide o poníženie, nie o zneužitie. Táto sexuálna scéna sa odohráva medzi Dievčaťom a Chameleónom, ktorý je gay. Navyše, Dievča je celkom naklonené návrhom, ktoré od neho dostáva na začiatku návštevy.

Básnik sa počas celého monológu repetitívne vracia k replike, „za železnou oponou je krajina“ (Klimáček 2008: 10), ktorá svojim opätovným zaznievaním zintenzívňuje túžbu po živote v krajine bez obmedzení. Z kontextu tiež vyplýva Klimáčkovu poukazovanie na Bratislavu ako mesto na geografickej hranici medzi Západom a Východom. Samozrejme, nejde o ojedinelý prípad takéhoto zobrazenia, povedané spoločne s Jozefom Tancerom, v „literatúre sa často stretávame s opisom Prešporku/Bratislavy ako hraničného mesta. Táto predstava je prítomná v rozličných obrazoch a spája sa s rôznymi významami. Máva podobu deliacej čiary medzi známym a neznámym svetom“ (Tancer 2013: 193).

V literárnej reprezentácii Bratislavy však ide V. Klimáček ďalej. Prvé stretnutie Dievčaťa s Básnikom sa odohráva na brehu Dunaja. Výber lokácie vypovedá o ďalšej možnej špecifickosti Bratislavy, v tomto prípade ako jedného zo stredoeurópskych podunajských miest, na ktorú dramatik implicitne poukazuje. Dôležitou sa stáva aj metaforická podoba samotného Dunaja. Pre B. Bogdanoviča, urbanistu srbského pôvodu, predstavuje Dunaj „istý symbol [...] teda niečo symbolické“ (Abrahám – Marcelli – Bogdanovič 2003: 8).⁵ Svoje konštatovanie explikuje na spojení dvoch riek, Sávy a Dunaja. Vzhľadom na to, že pomenovanie Sáva je ženského rodu a v porovnaní s Dunajom, ktorý je rodu mužského, je to aj menšia rieka, Bogdanovič ju vníma ako ženskú bytosť (Abrahám – Marcelli – Bogdanovič 2003: 10). To ho privádza k presvedčeniu, že spojenie oboch riek „pripomína takmer pohlavný akt, znovuzrodenie sveta“, prostredníctvom ktorého implikuje mytológiu rodného Belehradu (Abrahám – Marcelli – Bogdanovič 2003: 10). Uvedené korelácie späť so symbolickým vnímaním Dunaja sú však eventuálne prítomné aj v prípade prvého stretnutia Klimáčkových postáv pri jeho brehu, kde Básnik zabráni Dievčaťu spáchať samovraždu. Tým, že ju získava pre život, môžu sa prehĺbiť ich vzájomné sympatie ako paralela k okamihu, pri ktorom sa prejavuje spomínané „symbolické“. Hoci analógiu s názorom B. Bogdanoviča uvádzam iba vo všeobecnej rovine, stretnutiu pri Dunaji nemožno odoprieť sprítomnenie zrodu „nového“ – v podobe zachráneného života i potenciálneho vzťahu.

Klimáčkova inscenácia prináša, na rozdiel od dramatického textu, amatérsky film Petra Repku, zachytávajúci členov skupiny Osamelí bežci s A. Ginsbergom počas spoločnej prechádzky mestom. V kontinuite s obrazom Bratislavy ide o moment, keď sa ústredná postava básnika objavuje jediný raz v scénickom priestore prostredníctvom čierno-bielej filmovej projekcie. Ako v recenzii predstavenia uviedla N. Lindovská, „divoký anjel americkej poézie predstavuje de facto ústrednú postavu hry, ale de jure sa v nej neobjavuje. Ginsberg je tým, o kom sa hovorí. Tým, ktorý je síce fyzicky neprítomný, ale spolu s Beat Generation naplnia duchovný priestor hry a inscenácie“ (Lindovská 2008). Využitý film sa dá tiež vnímať ako podpora aspektu dokumentárnosti projektu, ktorý podľa názoru teatrologičky Dagmar Podmakovej „nie je len pripomenutím si zložitej neslobodnej doby, ale aj holdom tým, ktorí prostredníctvom [...] svojej poézie

5 B. Bogdanovič v rozhovore s filozofom Miroslavom Marcellim (spoluautor rozhovoru Samuel Abrahám).

320 vedeli vyjadriť slobodu myslenia a pocitov, nech žili v ktorejkoľvek krajine“ (Podmaková 2011: 136). Použitá projekcia sa stáva pre diváka v hľadisku dôležitou vizuálnou pomôckou, umožňuje mu získať ucelenejšiu predstavu o dramatikovom obraze Bratislavy tých čias.

Prostredníctvom Repkovho dokumentárneho záznamu vníma V. Klimáček Bratislavu v období „šedého“ socializmu s opadanými omietkami ako vojnové mesto (Klimáček 2014: 220). Takéto vnímanie obracia pozornosť na momenty devastácie mestských architektonických pamiatok a manipulovanie historickej pamäti. Na obe tieto skutočnosti reaguje aj postava Básnika: „*na nábreží hľadáme hrobku chatama sofera skrytú pod asfaltom*“ (Klimáček 2008: 11). Táto replika vytvára možnosť vnímať Bratislavu navonok ako mesto pod vplyvom moderných barbarov. Podľa B. Bogdanoviča sú to práve oni, ktorí „vyhladzujú cintoríny s rovnakou systematickosťou, s akou ničia mestá“ (Bogdanovič 2002: 38), sú to vrahovia miest, ktorí chcú utlmiť ich fyzickú silu a pamäť (Bogdanovič 2002: 53-54). V Klimáčkovej koncepcii sa takýmto „barbarom“ metaforicky stáva samotný socializmus a jeho prejavy, ktoré sú v jeho divadelných hrách opakovane podrobené výraznej kritike. Barbarmi sú aj predstavitelia socializmu, ktorí vydávajú nariadenia s negatívnym dosahom na integritu mesta a jeho pamäť.

Socík, sladký socík (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)

K téme manipulácie historickej a kultúrnej pamäti, spojenej s vyčítaním moderných „barbarov“, sa autor vracia v hre *Socík, sladký socík (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)*. Postava Súdružky, kultúrnej referentky Národného výboru, v jej úvode deklaruje: „*V Petržalke vznikali krásne nové paneláky a bezcenné budovy z minulosti sme postupne asanovali. Zbúrali sme synagógu, Židovské mesto, ale o cenné pamiatky sme sa postarali. Na všetky sme dali upozornenie POZOR, PADÁ OMIETKA!*“ (Klimáček 2016: 1). V. Klimáček prostredníctvom citovanej repliky poukazuje okrem iného na skutočnosti späté s Bratislavou ako socialistickým mestom a jeho mentálnym obrazom. Ide predovšetkým o progresivitu mesta s typickými socialistickými znakmi, za ktoré urbanista Vladimír Šimkovič považuje najmä asanácie a prudký nárast panelových sídlisk, čím sa Bratislava dostáva do polohy odcudzeného mesta bojujúceho o zachovanie zvyškov svojej historickej identity (Šimkovič 2013: 72).

Retrokomédia *Socík, sladký socík (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)* je časovo umiestnená do roku 1984 a dramatik v nej zachytáva Bratislavu v období socialistického Československa. Prostredníctvom dramatických postáv, ktoré s dávkou irónie necháva zaujať kritické postoje, zobrazuje spoločenskú situáciu a životné podmienky počas vtedajšieho režimu. Aj v tejto hre využíva verše predstaviteľov básnického hnutia Beat Generation, najmä Gregoryho Corsa a Lawrence Ferlinghettiho, čo upozorňuje na výrazné affinity s hrou *Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)*. V úvodnom výstupe sa objavuje postava Súdružky, ktorá sprevádza v mene turistickej kancelárie GUnaGU účastníkov exkurzie alkoholickou Bratislavou. V tomto smere je dôležitá scénická poznámka autora: „*diváci sa zhromaždia pri fontáne pred divadlom*“ (Klimáček 2016: 1). Didaskália upozorňuje nielen na charakteristiku priestoru vo vedľajšom texte a autorskú predstavu o jeho scénickej realizácii, no rovnako na interaktívny

moment inscenácie, ktorá zapája do deja aj recipienta. Divák sa tak, na rozdiel od čitateľa, ocitá v priamej konfrontácii s mestským prostredím, ktoré podlieha priamej teatralizácii. Mestský priestor sa stáva scénografickým priestorom, využívajúcim reálnu architektúru a jej obraz. Podľa architekta a scénografa Petra Mazalána sa divák v rámci takéhoto priestoru „stáva časťou celku zažitého miesta, resp. miesta skúsenosti“ (Mazalán 2018: 44). Na dávne fungovanie mesta ako scény „pouličných představení kolektivních i individuálních“ upozorňuje aj D. Hodrová (Hodrová 2006: 26).

V. Klimáček sústreďuje dej príbehu do bratislavského Starého mesta v okolí Františkánskeho námestia. V danom čase tam fungovala kultová vináreň Veľkí Františkáni. Podľa Súdružkinho komentára vytvárala, spolu s ostatnými vinárňami (Bulhar a Zbrojnoš), takzvaný Bermudský trojuholník, do ktorého ľudia vstúpili v piatok večer a vyšli z neho v nedeľu nadránom. Súdružka účastníkom postupne predstavuje centrálnu časť Starého mesta. Uvádza bývalú Wolkrovu ulicu (dnes Biela ulica), pomenovanú podľa básnika Jiřího Wolkra, a tamojšiu vináreň prezývanú Wolkrica. Z jej rozprávania je zrejmé, že ide o miesto, kam chodili údajne popíjať i slovenskí básnici. V rovnakých intenciách upriamuje pozornosť aj na ďalšie miesta bratislavského Starého mesta ako kaviareň U Michala, Green House, Divadlo u Rolanda a iné. O každom podáva stručnú informáciu. V dramatickom texte, tematizujúcom tematickú vychádzku po meste, však absentujú extenzívne opisy spomenutých miest aj zachytenie urbánneho prostredia cez motív chôdze. Ako upozorňuje D. Hodrová, práve chôdza mestom súvisí s povahou konkrétneho miesta a charakterom cesty, oba prvky sú ňou vzájomne previazané (Hodrová 2006: 179); chôdza by mohla pozitívne prispieť k dôkladnejšiemu čítaniu a odkrytiu mesta a jeho priestoru. Ponúka sa tiež otázka, do akej miery je možné uplatniť aspoň čiastočné zachytenie chôdze v dramatickom texte, ktorý je v súvislosti s toposom mesta považovaný z hľadiska štruktúry za čiastočne problematický. Súdružkino prevádzanie mestom končí napokon v dramatickom texte vo vinárni U Julky. Práve tam sa začínajú rozvíjať príbehy jednotlivých postáv; okrem vtipných príhod vypovedajú aj o tých, ktoré sú spojené s (ne)úspešnou emigráciou za hranice v dôsledku odmietnutia socialistického režimu. Vináreň U Julky je pre hru dôležitá aj v tom zmysle, že po jej zániku začalo v jej pivničných priestoroch pôsobiť divadlo GUnaGU. V dramatickom texte uvádza postava tamojšej Krčmárky ďalšie lokácie fungujúcich pôvodných starých vinární (napríklad Ríbezlák v Karlovej Vsi), no tiež už neexistujúcu Vináreň u Tetušky, ktorá sídlila oproti budove Starého rozhlasu na mieste, kde je dnes hotel Falkensteiner. Klimáček prezentuje Bratislavu ako mesto vinární, pričom tomuto aspektu dáva sekundárny význam: v totalitnom režime ľudia často hľadali útechu a únik z reality v alkoholickom opojení. Tento únik metaforicky nazýva „emigráciou do alkoholu“. V úvode hry definuje Súdružka nastavené hranice: „*pred sebou neujdeš a pred socializmom už vôbec*“ (Klimáček 2016: 1).

Nepriamu spätosť s „alkoholickou Bratislavou“ potvrdzuje aj Klimáčkova kniha pamäti, kde si autor spomína na mnohé z uvedených kultových prevádzok v súvislosti s obdobím vysokoškolského štúdia. Vo svojom rozprávaní detailne opisuje jednotlivé miesta, čo svedčí o jeho osobnom vzťahu k nim. Poukazuje tiež na korelácie s jeho divadelnými začiatkami a divadlom GUnaGU, ktoré sa významne spája s vinárňou U Julky:

„Vino a vináreň odštartovali môj divadelný život. Naposledy vstúpila vináreň do konjunkcie s našim divadlom v roku 2002. Bývalý podnik U Julky, dlhé roky už len spustnutá pivnica na Františkánskom námestí 7, sa po veľkej renovácii celého domu premenil na sálu, v ktorej hráme dodnes“ (Klimáček 2005: 13).

V divadelnej hre *Socík, socík sladký* (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou) vyčleňuje dramatik „priestory spomínania“ a ich prostredníctvom obracia pozornosť k „pamäti miest“. Podľa Aleidy Assmannovej toto slovné spojenie signalizuje, že samotné miesta sa môžu stať reprezentantmi spomienok a pravdepodobne môžu aj disponovať pamäťou (Assmannová 2018: 336). V tejto súvislosti odkazuje k sentencii Marca Tullia Cicera, podľa ktorého „miesta majú tak veľkú silu probouzející vzpomínky“ (Assmannová 2018: 336). Tento moment je prítomný v Klimáčkovej hre aj v publikovaných memoároch. Práve z nich sa čitateľ dozvedá o Klimáčkových častých návštevách Vinárne U Tetušky, ktorá predstavovala pre neho „svednicu, kaviareň a anglický klub dohromady“ (Klimáček 2005: 11).

Podľa francúzskeho filozofa O. Mongina nie je možné hovoriť len o jednom význame mesta, ale o viacerých možných úrovniach prístupu, ktoré sa vrstvia a prelínajú (Mongin 2017: 26). To je v istom zmysle príznačné aj pre zobrazenie mesta v analyzovaných textoch a ich inscenačných podobách. Priestor je jednou zo základných kategórií ľudskej existencie a jej individuálneho prežívania. Jeho autorské stváranie svedčí o autorovom osobitom pohľade a interpretácii, pričom je samozrejmosťou, že uvedené faktory prispievajú k dekodovaniu diela v zmysle celku. V súlade s O. Monginom, podľa ktorého spisovatelia skúmajú mesto telom a perom (Mongin 2017: 24), je stelesnením takéhoto autora aj V. Klimáček. Mesto skúmal rovnakým spôsobom, vstupoval do neho ako chodec, návštevník vinárni, no špecifická štruktúra dramatického textu a dvojdomosť drámy mu neumožnili naplno využiť všetky predpokladané možnosti. V prípade oboch hier je flagrantný opakovaný výskyt dramatických „privilegovaných“ miest. Francúzsky literárny vedec Claude Burgelin formuloval názor, že mesto je „stvorené na obraz života“ (Burgelin 2003: 31) a „svojím rozložením pripomína puzzle“ (Burgelin 2003: 32). Takisto V. Klimáček skladá zo svojich „privilegovaných“ miest priestor fungujúci ako istý rámeč. Prostredie Bratislavy vykresluje najmä v intenciách existenciálneho priestoru a jeho obyvateľov s ambíciou sledovať ľudské subjekty, ich telá a vzťahy v závislosti od konania a prežívania v tomto priestore na úrovni každodennosti, a tým bližšie špecifikuje atmosféru a mesto samotné. V určitom zmysle tým nadväzuje na Monginovo konštatovanie, podľa ktorého „sledovať ve meste tela znamená inscenovať vzťahy, ktoré ustavuje urbánni rámeč medzi tely a mysli“ (Mongin 2017: 27). V dramatickej tvorbe V. Klimáčka nie je mestský priestor neutrálnym pozadím, pretože poskytuje miesto pre existenciu, no zároveň figuruje ako symbol syntetizujúci vymedzenie štruktúry života a ľudských vzťahov. Dramatik ho neredukuje len na súbor pamiatok, estetiku budov a zaujímavých miest. Stáva sa pre neho scénou, verejným priestorom kolektívnej akcie, ale predovšetkým nástrojom sociálnej a spoločenskej kritiky socializmu a jeho systému.

Z toho vyplýva jeho podmienenosť existenciou jednotlivých ľudských bytostí (postáv), ktoré mesto prežívajú a v určitých prípadoch prostredníctvom neho reflektujú spoločensko-politické represie v krajine. Oprávnenosť uvažovania o existenciálnom vzťahu medzi priestorom mesta a literárnym textom potvrdzuje

názor D. Hodrovej: „Existenciálny prostor mesta, jímž město pro své obyvatele bezpochyby je, a prostor literárního textu, jenž je existenciálním prostorem přinejmenším pro toho, kdo jej píše, se navzájem v určitých podobách, určitým způsobem obsahují a podmiňují“ (Hodrová 2006: 23). V. Klimáček ako dramatik napĺňa všetky uvedené predpoklady s dávkou precíznosti a konzekventnosti. Jeho dramatickým textom nemožno uprieť prejavenu snahu o uchovanie kultúrnej a historickej pamäti národa, ako aj prienik do atmosféry doby a myslenia v socialistickom Československu.

Pramene

- KLIMÁČEK, Viliam, 2008. *Ginsberg v Bratislave (Beat Generation 1965)*. Rukopis.
 KLIMÁČEK, Viliam, 2016. *Socik, sladký socik (alkoholický sprievodca socialistickou Bratislavou)*. Rukopis.
 KLIMÁČEK, Viliam, 2002. *Nadľa má čas*. Bratislava: L. C. A. Publishers Group. ISBN 80-88897-94-7.

Literatúra

- ABRAHÁM, Samuel – MARCELLI, Miroslav – BOGDANOVIČ, Bogdan, 2003. Rozhovor s Bogdanom Bogdanovičom. *Kritika & Kontext*, roč. 7, č. 2, s. 8-19.
 ASSMANNOVÁ, Aleida, 2018. *Prostory vzpomínání*. Přeložili Jakub Flanderka, Světlana Ondroušková, Jiří Soukup. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3433-3.
 BOGDANOVIČ, Bogdan, 2002. *Mesto a démoni*. Preložili Karol Chmel, Tomáš Čelovský. Bratislava: Vydavateľstvo Ivan Štefánik. ISBN 80-968189-5-3.
 BURGELIN, Claude, 2003. *Perec a mesto*. *Kritika & Kontext*, roč. 7, č. 2, s. 30-37.
 HODROVÁ, Daniela, 1994. *Místa s tajemstvím*. Praha: Koniasch Latin Press. ISBN 80-85917-03-3.
 HODROVÁ, Daniela, 2006. *Citlivé město (eseje z mytopoetiky)*. Praha: Akropolis. ISBN 80-86903-30-3.
 INGARDEN, Roman, 1989. *Umělecké dílo literární*. Přeložil Antonín Mokrejš. Praha: Odeon. ISBN 80-207-0104-4.
 JUNGMANOVÁ, Lenka, 2019. Zůstane divadelní text dramatem? In MERENUS, Aleš – MIKULOVÁ, Iva – ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, s. 132-138. ISBN 978-80-200-3108-2.
 KLIMÁČEK, Viliam, 2014. *GUnaGU... GUnaGU? GUnaGU!* Bratislava: Ikar. ISBN 978-80-551-3981-4.
 KLIMÁČEK, Viliam, 2005. *GUnaGU. Příběh jednoho divadla*. Bratislava: L. C. A. ISBN 80-89129-52-8.
 KNOPOVÁ, Elena, 2011. Viliam Klimáček. In ŠTEFKO, Vladimír a kolektiv. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, s. 695-711. ISBN 978-80-89369-36-2.
 KNOPOVÁ, Elena, 2019. Anticipácia ohrožení v hre Viliama Klimáčka Zjavenie (Hrobárova dcéra). In KNOPOVÁ, Elena, ed. *Divadlo a dráma v kontextoch nepokojnej Európy*. Banská Bystrica: Akadémia umení v Banskej Bystrici, Fakulta dramatických umení, s. 66-78. ISBN 978-80-8206-026-6.
 MAZALÁN, Peter, 2018. Divadelná scénografia architektonických objektov. *Slovenské divadlo*, roč. 66, č. 1, s. 41-45. ISSN 0037-699X.
 MONGIN, Olivier, 2017. *Urbánní situace. Město v čase globalizace*. Přeložila Edita Wolf. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-3442-5.
 PAVIS, Patrice, 2004. *Divadelný slovník*. Preložili Elena Flašková, Soňa Šimková. Bratislava: Divadelný ústav. ISBN 8088987245.
 PODMAKOVÁ, Dagmar, 2011. Dva svety dokumentárneho divadla. *Slovenské divadlo*, roč. 59, č. 2, s. 130-144. ISSN 0037-699X.
 PROCHÁZKA, Miroslav, 1988. *Znaky dramatu a divadla. Studie k teorii a metateorii dramatu divadla*. Praha: Panorama.

- 324 ŠIMKOVIČ, Vladimír, 2013. Poloha a osud mesta na hranici. In PERRAULT, Dominique – BOGÁR, Michal – KRÁLIK, Lubomír – URBAN, Ľudovít, ed. *Bratislava Metropolis*. Bratislava: Spolok architektov Slovenska, s. 55-82. ISBN 978-80-88757-77-1.
- TANCER, Jozef, 2013. *Neviditeľné mesto (Prešporok/Bratislava v cestopisnej literatúre)*. Bratislava: Kalligram. ISBN 9788081016653.
- UBERSFELDOVÁ, Anne, 1992. Vyučovanie predmetu divadlo. *Slovenské divadlo*, roč. 40, č. 2-3, s. 168-187. ISSN 0037-699X.

Elektronické zdroje

- LINDOVSKÁ, Nadežda, 2008. *Bratislava 1965-2008: Prípád Ginsberg* [online]. Bratislava: Monitoring divadiel na Slovensku, 4. 10. 2008. [cit. 14. 10. 2020]. ISSN 1339-8113. Dostupné z: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/bratislava-1965-2008-pripad-ginsberg/>

Mgr. art. Nora Nagyová, PhD.
Divadelná fakulta
Vysoká škola múzických umení
Svoradova 4
Bratislava 813 01
Slovenská republika
E-mail: nora.nagyova@gmail.com