

## Podvolenie radšej nie

Martina Mašlárová | Monitoring divadiel ([www.monitoringdivadiel.sk](http://www.monitoringdivadiel.sk)) | 31.10.2017

Po vydaní dystopického románu *Soumission* bol Michel Houellebecq niektorými označený za islamofóba, inými za frankofóba, ďalší ho prirovnávali k mytologickej veštici Kassandre. Vo Francúzsku ho kritizovali viac ľavičiari, v Taliansku pravičiari, v americkej tlači tvrdili, že európski kritici román zle pochopili a že namiesto spoločenskej provokácie ide len o vydarenú satiru. O *Podvolení* sa hovorilo ako o knihe roka, aj ako o najslabšom Houellebecqovom diele, dostal prívlastky vizionársky i realistický. Kontroverznú reklamu mu urobil parížsky teroristický útok v deň jeho vydania a v Čechách napríklad vyhlásenie bývalého prezidenta Klauza, že by mal byť povinným čítaním pre každého Európana.

Pri všetkom rozruchu, ktorý táto politická fikcia vyvolala, bolo len otázkou času, kedy sa niekto pokúsi dielo adaptovať aj pre javisko. Avšak celkom prekvapivo, divadlo Aréna a režisér Marián Amsler po ňom siahli medzi prvými v Európe, po niekoľkých inscenáciách v Nemecku a v Holandsku. Nebýva zvykom, že sa súčasná európska literatúra dostane do slovenského divadla tak skoro – ani nie dva roky od publikovania predlohy. Z dramaturgického hľadiska (pokiaľ ide o dramaturgiu Arény i celkovo dramaturgiu slovenských divadiel) môžeme teda na jednej strane hovoriť o odvážnej a „promptnej“ voľbe titulu. Amsler nám v bulletine k inscenácii objasňuje aj svoju motiváciu pre uvedenie *Podvolenia* – vyzdvihuje jeho aktuálnosť a tiež provokatívnosť. To nepochybne sú atribúty, ktoré Houellebecqovmu textu (a nielen tomuto) možno prisúdiť.

S touto voľbou sa však spájajú dve riziká. Jedno súvisí s tým, ktorý aspekt onej aktuálnosti a provokatívnosti si režisér zvolí ako kľúčový. Amsler sa v tomto prípade postavil na tenkú hranu potenciálnej dezinterpretácie, respektíve „opačnej“ interpretácie, hoci aj nezamýšľanej – tak vlastnej, ako aj (a najmä) diváckej. O to skôr – a to je ono druhé riziko – že pri dramatizácii nevyhnutne muselo dôjsť k zjednodušeniu, zúženiu, selekcii v rámci toho, čo spisovateľ podáva ako motivicky previazanú, vnútorne ucelenú autorskú výpoveď. Inscenácia totiž vyznieva presne tak, ako to režisér Amsler (a autor Houellebecq) zrejme nechcel – viac ako zjednodušujúci pohľad na moslimské náboženstvo a varovanie pred apokalyptickou islamizáciou západného sveta, než ako do veľkej miery ironická analýza súčasnej hodnotovo vyprázdnenej západnej civilizácie.

Otázky sa začínajú už dramatizáciou, resp. „autorským“ scenárom. (Peter Lomnický, zrejme aj preto, aby sa v divadle vyhli prípadným obštrukciám s autorskými právami, nie je uvedený ako dramatizátor, ale ako autor [*Podvolenia*] podľa románu *Soumission*. Grafické vymedzenie názvu hranatými zátvorkami je v tomto ohľade príznačné, hoci sa inscenácia takto uvádzala len na propagačných materiáloch divadla.) Autor/dramatizátor Lomnický spolu s Martinom Čičvákom predovšetkým oklieštili predlohu na nevyhnutnú príbehovú linku, pričom sa v scenári stratilo mnoho ironických a sebaironických filozofujúcich úvah hlavného hrdinu François, ktorý je de facto alter egom autora. Vytratila sa napríklad línia spisovateľa Jorisa-Karla

Huysmansa, na ktorého sa profesor literatúry François špecializuje. V snahe čiastočne prispôbiť realie románu slovenskému divákovi objekt Françoisovho záujmu zjednodušili na „literatúru 19. storočia“, nakoľko Huysmans nie je v našom kontexte veľmi známou figúrou. V románe je však Françoisov vzťah k tomuto autorovi esenciálny a je jedným z interpretačných kľúčov k dielu ako takému. V adaptácii však zďaleka nejde len o Huysmansa. V (pochopiteľnej) snahe vyabstrahovať z románu dej s dramatickým nábojom ostali zo satirickej sondy do duše vyhoreného reprezentanta západnej civilizácie len úlomky.

Na druhej strane sa veľmi explicitne dozvedáme, čo si tvorcovia myslia o diele a jeho autorovi – deje sa to prostredníctvom dialógu Françoisa s mladým profesorom Lempereurom, v ktorom sa vyjadrujú na margo samotného Houellebecqa (podobné autoreferenčné pasáže sú bežnou súčasťou Houellebecqových diel, ale v danej časti románu sa tento prvok nenachádza). Tento ironický metatext, v ktorom François Houellebecqa kritizuje a Lempereur ho vysvetľuje<sup>[1]</sup>, je akýmsi expresným výkladom, de facto návodom k chápaniu diela i jeho inscenácie. Mohli by sme povedať (slovami Françoisa, ktorý ironicky komentuje brožúry o islame nového rektora Sorbonny Roberta Redigera) – „Houellebecq pre pripečených“. Avšak, hoci Lempereur v dialógu hovorí o tom, že v Houellebecqových knihách je možno viac, než sa zdá, konkrétnu odpoveď na otázku, čo je pre tvorcov ono „viac“, prostredníctvom inscenácie nedostávame.

Dramatik - filozof Lomnický sa tiež nevyhol pokušeniu zakomponovať do textu vlastné úvahy. Hneď úvodný dopísaný obraz, v ktorom treťogeneračný imigrant Ibrahim zahladzuje piesočné petangové ihrisko a zároveň vysvetľuje Françoisovi, že perla je zrnko piesku obalené perleťou, je autorovou reflexiou na tému hodnôt, ale aj hodnoty človeka v spoločnosti (Ibrahim ako večný posluhovač a François ako biela intelektuálna elita). „Ľudia väčšinou chcú, čo nemajú,“ tvrdí Ibrahim, s dôvetkom, že keby všetok piesok boli perly, nebolo by možné hrať petang. François mu kontruje, že ani perly by potom neboli také vzácne. Ťažko sa ubrániť pocitu istého verbálneho kliše, ktorému sa Houellebecq, na rozdiel od Lomnického, spravidla úspešne vyhýba. Úvodný dialóg pritom zdoslovňuje scénografickú metaforu Juraja Kucháreka (alebo naopak, scéna ilustruje dialóg), ktorá sa pohráva s mnohovýznamovou symbolikou piesku.

Scénograf efektne naplnil hrací priestor veľkou hromadou tohto sypkého materiálu, ktorá sa stáva centrálnym scénickým prvkom. Kopa, v ktorej je zakomponovaný Françoisov byt (dominantou v ňom je gauč s orientálnou dekoračnou prikrývkou), nám neustále pripomína pomínutelnosť, degradáciu, rozpad, možnosť, že to, v čom dnes žijeme, veľmi ľahko rozfúka vietor. „Pieskovisko“ je tiež pomyselnou hranicou medzi dvoma svetmi, piesočkom, na ktorom sa hrajú raz jedni a raz druhí, odkazuje na obe kultúry – francúzsku i arabskú. Pomyselné „presypanie“ piesku z jednej strany na druhú (v skutočnosti ale k žiadnemu podobnému pohybu nedochádza) sa zreteľne udeje hneď na začiatku. V druhom obraze partiu petangu, ktorá rovnako ako víno či syr<sup>[2]</sup> symbolizuje „francúzskosť“ a západnú civilizáciu, naruší prechod dvoch kompletne zahalených moslimských žien. Swingovou hudbou i grotesknou hereckou štylizáciou odľahčený nonverbálny obraz (ktorý je opäť prídavkom inscenátorov a nevychádza z predlohy) sa vzápätí premení, objaví sa hudobný leitmotív, ktorý sa neskôr opakuje ako predzvesť príchodu „nových pravidiel“ – lepivá, temná, orientálna

(arabská) melódia (hudba Slavo Solovic) visí ako Damoklov meč podrobenia nad starým dobrým Západom. Ak bol doteraz niekto, kto sa nebál všetkých teórií o ovládnutí Európy moslimami, po zhliadnutí predstavenia môže začať panikáriť.

Režisér sa síce pokúša vpašovať do inscenácie vtip, ktorý by mohol priniesť pocit odľahčenia v kontraste s celkovou atmosférou, nevelmi sa mu však darí. Lomnický za týmto účelom rozvíja niektoré pasáže, ktoré sú v románe len naznačené, vytvára dialógy pre situácie, ktorým v predlohe autor nevenuje zvláštnu pozornosť. Režijne sa nesú v celkom odlišnej poetike, než je zvyšok inscenácie, na javisku vzniká niekoľko groteskne ladených epizód so zjavnou ambíciou tlmočiť Houellebecqov sarkastický humor. Hrubozrnná komika týchto obrazov však nedokáže vyvážiť či nahradiť sofistikované glosovanie Michela/Françoisa. Tieto „momentky“ nikam nesmerujú, nevypovedajú o ničom, o čom by sme sa nedozvedeli inokedy z úst samotného (anti)hrdinu, neobohacujú dej ani neprehlbujú ničí charakterový profil. Ide napríklad o pasáž s Françoisovou bývalou milenkou Sandrou, ktorá sa mu v telefóne zverí s nespokojnosťou so súčasným milencom – ako pochopíme z jej monológu, zrejme prisťahovalcom arabského pôvodu – a následne si príde „zahopsať“ na svojom „ex“. V jej monológu (ktorý v predlohe absentuje) zaznievajú všetky kultúrne stereotypy o mužoch a o spoločenských reáliách „v tej ich Afrike alebo kej psej materi“. Hoci by sme Sandrin prejav v súvislosti s hereckým stvárnením Zuzany Kocúrikovej (využitie silného afektu a až gýčovej karikatúry paničky v stredných rokoch, ktorá bicykluje na rotopéde za sprievodu popovej francúzskej piesne) mohli vnímať ako paródiu takéhoto stereotypného uvažovania, François monológ necháva úplne bez komentára a ani odinakiaľ nedostávame žiadny signál, ktorým by nám režisér naznačil, že mu ide o túto optiku.

Podobne klišéovito vyznievajú aj ďalšie obrazy, v ktorých vystupuje Kocúriková – tentoraz ako Françoisova kolegyňa, profesorka Marie Françoise, spolu so Štefanom Kožkom ako jej manželom Alainom Tanneurom. Na stretnutiach u Tanneurovcov popri seriózných spoločensko-politických debatách trojica zľahka konverzuje o gastronómii, naoko vtipne glosuje situáciu a žartuje raz na úkor západu, inokedy východu. Veľavravným detailom, ktorý je symptomatický pre celú inscenáciu, je skutočnosť, že kým Alain (zamestnanec štátnej bezpečnostnej agentúry) zasväcuje Françoisa do tajných zákutí francúzskej politiky, Marie Françoise okolo nich pobehuje a obsluhuje ich. Najmä počas druhého stretnutia tesne pred voľbami, keď už je Tanneurovcom jasné, že ženy na novej Sorbonne učiť nebudú, pôsobí (bývalá) vážená profesorka ako intelektuálne priemerná domáca „puťka“, ktorá miluje zdobneniny a pri príprave „šalátika“ s „parmezánikom“ si nostalgicky pospevuje koledu. Lomnický s Čičvákom a Amslerom tu ešte násobia isté mizogýnske črty Houellebecqovej prózy. Z Marie-Françoise robia ženu „pod papučou“, ktorú despotický manžel komanduje rovnako, ako nový rektor Robert Redinger svoje moslimské manželky. Ten v podaní Ľubomíra Romana absolútne neadekvátne a oproti realite absurdne<sup>[3]</sup> lúska prstami na svoje manželky ako na slúžky. Pomerne nepravdepodobným pasážam Houellebecqovho románu<sup>[4]</sup>, ktoré možno považovať za najslabšie miesta jeho fikčného sveta, tak dávajú tvorcovia v Aréne najväčšiu váhu.

Ženy a vzťah mužov/Françoisa k nim sú samostatná línia románu a tiež inscenácie. Okrem toho, že tvorcovia v Aréne podávajú degradujúci obraz nemuslimských i moslimských žien (Redigerovej manželke Malike spod burky trčia iba zlaté tenisky), lacno a na hrane trápnosti vyznieva aj obraz s eskortom, ktorý si François musí zavolať po tom, čo sa jeho židovská milenka Myriam s rodičmi presťahuje do Izraela v obavách z budúcnosti Francúzska. Pocit nepatričnosti z lascívneho napodobňovania súložie François v podaní Juraja Mokrého s dvomi komparzistkami je však zrejme zámerom tvorcov. Napokon, François predstavuje zlyhávajúcu elitu, je de facto stelesnením krízy západnej kultúry. Jeho neschopnosť milovať Myriam a zároveň čoraz intenzívnejšia neschopnosť erotického vzrušenia a vyvrcholenia sú paralelou nefunkčnej, tak trochu nechutnej, demoralizovanej, dekadentnej spoločnosti hľadajúcej rýchle náhrady za lásku, vieru, pracovné uspokojenie či iné druhy šťastia.

Je zrejmé, že tvorcovia si dali námahu obsadiť do roly François herca, ktorý by konvenoval uvedenému profilu. V tomto ohľade bol kontroverznou, no v konečnom dôsledku adekvátnou voľbou Juraj Mokrá, u ktorého môžeme nájsť aj isté personálne paralely s Françoisom. Samozrejme, nejde o vyhoreného profesora literatúry, ale ako bývalá televízna hviezda, ktorá upadla do zabudnutia a stiahla sa z verejného života, je Mokrá takisto nositeľom istej dezilúzie západnej kultúry. Kostýmovanie (zelená parka) a účes (mastne pôsobiace, ledabolo upravené šediny) tiež akcentujú Mokrého/Françoisovu podobnosť so samotným Houellebecqom. Istá civilná utlmenosť, až letargia v prejave herca, z obrazovky známeho skôr excitovaným a groteskne prehnánym vystupovaním, pôsobí ako sympatická snaha priblížiť sa postave. Zároveň, hoci názory na hercov výkon sa rôznia, osobne na základe niekoľkých videní musím povedať, že Mokrá nebol oproti svojim hereckým kolegom nevýrazný či slabší (čo sa v prípade podobného „experimentálneho“ obsadenia stalo napríklad v ďalšej inscenácii Arény rovnakej sezóny, Lulu). Skôr naopak, najmä ak vezmeme do úvahy neprimeraný afekt Zuzany Kocúrikovej, strojenosť a mechanickú deklamatívnu Dávida Uzsáka ako mladého profesora Lempereura či inak nevýrazné výkony mužskej časti obsadenia (Kožka, Roman), dá sa povedať, že Mokrého stvárnenie François prekonalo očakávania. Štandardne dobrá je Monika Potokárová ako jeho milenka Myriam – typologicky sa na rolu útlej, príťažlivej Židovky dokonale hodí. Priestor, ktorý jej rola ponúkla, však herečke neumožnil akokoľvek vybočiť zo svojho (vysokého) štandardu. Tí, ktorí Potokárovej herectvo poznajú, mohli dokonca pobadať známky istej rutiny (čo súvisí aj s typovo podobnými úlohami, ktoré v tejto sezóne stvárnila). Myriaminu vášnivost' na jednej strane, ale aj nežnosť a úprimnosť v láske k Françoisovi i Francúzsku, herečka tlmočí najmä cez vecný a vážny tón, čo ešte viac akcentuje celkovo ponurú atmosféru.

Práve atmosféra je najvýraznejším atribútom inscenácie. Okrem hudby ju vytvára aj silno kontrastné svietenie, ktoré je najpozoruhodnejšie v súvislosti s druhým kľúčovým prvkom scénografie – nadrozmerným chrličom umiestneným vo výške človeka na ľavej stene javiska. Z rôznych strán nasvecovaný chrlič, ktorý takmer automaticky evokuje chrám Notre Dame, hádže dlhé desivé tiene raz naľavo, raz napravo, čím nás neodkazuje len na politický boj medzi Ben Abbasom a Le Penovou, ale aj na neustály boj dvoch svetov, dvoch hodnotových univerz. Chrlič (alebo tiež chiméra či groteska) je ďalší element so silnou symbolikou, ktorý Kuchárek



premyslene použil na dotvorenie Françoisovho sveta. Bizarné kreatúry mali za úlohu odplašiť diabla z blízkosti chrámu, ktorý „strážili“ – chrlič pomyselne stráži západný svet postavený na kresťanských základoch pred diablom islamu, ohrozením, ktoré predstavuje invázia nových hodnôt. François sa naň na záver vyštverá, po konvertovaní na islam pozerá na svet z inej perspektívy, novopečený moslim „pokoril“ symbol francúzskosti. Tvorcovia prostredníctvom chrliča odkazujú aj na postavu Jorisa-Karla Huysmansa<sup>[5]</sup>, ktorý v esejach o francúzskej architektúre prezentuje svoju fascináciu gotickými chrličmi a zároveň tvrdí, že najlepší spôsob, ako si francúzsku architektúru vychutnať, by bol ju podpáliť.

Tak ako čistotu ústredných scénografických prvkov (chrliča a kopy piesku) ruší využívanie nadbytočných rekvizít, ktoré dotvárajú prostredie Françoisovho bytu, sídla Tanneurovcov atď. (alebo sa len donesú a odnesú, ako Sandrin stacionárny bicykel), spomínaný pocit silnej atmosféry inscenácie ruší otázka, ktorá sa pri sledovaní predstavenia nástoživo natíska. Aký presah do nami poznanej reality inscenácia ponúka, čo nám hovorí o spoločnosti, ktorú poznáme? Takmer nič, ak si uvedomíme, že naša krajina je súčasťou onoho „západu“ ešte len krátko, má celkom odlišné kultúrne a hodnotové pozadie, iný vzťah k otázke prisťahovalectva – aj z pohľadu histórie, ale aj súčasnosti, a otázka moslimskej minority je – napriek tomu, čo sa nám pokúšajú nahovoriť niektorí politickí predstavitelia – skutočne okrajová. Houellebecqova provokácia smerom k Francúzsku a západu je takpovediac legitímna, Amslerova je skôr potenciálnou vodou na mlyn tým, ktorí rétoriku o ovládnutí Európy moslimami využívajú na propagáciu vlastných ideológií.

Výslednému tvaru chýba houellebecqovský nadhľad a sebaironia, ktorú autor obracia nielen proti svojmu alter egu Françoisovi, ale aj proti celej západnej spoločnosti. V apokalyptickej atmosfére, ktorú Amsler vytvára, celkom zaniká, že François sa nerozhoduje pre konvertovanie na islam pod akýmsi existenčným nátlakom, ale vlastne je to preňho pohodlné riešenie, chce sebecky využiť „výhody“, ktoré mu iná kultúra ponúka – zázemie, prestíž, „lásku“ a paradoxne, aj hodnotové mantinely. Na diskusii o inscenácii sa Amsler spolu s dramaturgičkou Alexandrou Sarvašovou vyjadrili, že sploštenie reality, ktorú v inscenácii ukazujú, je zámerné, pretože odráža a kriticky reaguje na jednostrannosť a zjednodušený obraz, aký si o skutočnosti vytvára slovenská spoločnosť prostredníctvom médií a na základe vlastných i prevzatých predsudkov. Práve to je však na inscenácii v Aréne nebezpečné – diváka totiž vlastne, hoci možno nechceme, utvrdzuje v tom, že táto obmedzená predstava o neprežitej realite je správna, dokonca ho môže naviesť na myšlienku, že aj nášmu regiónu hrozí islamizácia – na myšlienku, ktorú spolu so strachom šíria najmä nacionalistické a extrémistické organizácie. Preto obrazu, ktorý Podvolenie prináša, netreba podľahnúť.

---

[1] Dialóg sa začína Françoisovou poznámkou, že Houellebecq netreba brať vážne. Lempereur: To je taká moja slabosť. On je tiež vášnivý kritik súčasnosti. Vo všetkých svojich románoch ukazuje, že čím viac sa my na Západe definujeme ako indivíduá, tým viac túžime po láske, ktorej už paradoxne nie sme schopní. Láska samozrejme podľa neho nie je v takejto sebeckej spoločnosti možná. Tí jeho hrdinovia sú vlastne osamelí stroskotanci. Houellebecq považuje ateizmus za depresívny a ničivý a súčasnú spoločnosť zameranú na sex a spotrebu za absolútne smrtiacu, a pritom je sám – podľa mňa – len nihilistom posadnutým thajskými prostitútkami.

**François:** Čo máte proti thajským prostytutkam? Podľa mňa sú tie jeho knihy len také ľahké bestsellery s príliš viditeľnou snahou o škandalóznosť.

**Lempereur:** To sa len tak tvári. Rád by pôsobil cynicky.

**François:** To mi chcete naznačiť, že ten nesympatický červ je v podstate citlivý chlapec?

**Lempereur** (Smeje sa.): V podstate. Nie, len som chcel povedať, že v tých knihách je možno viac, než sa zdá.

[2] Na tieto typické prvky francúzskej kultúry sa odvolávajú viaceré postavy. „My sme taký myší národ,“ odpovedá François na jednu takú zmienku v dialógu s manželom jeho kolegyne Marie-Françoise, Alainom Tanneurom.

[3] Hoci sú viaceré aspekty vzťahu mužov k ženám v islame z hľadiska západnej spoločnosti považované za sporné a ženy sú v mnohých ohľadoch považované za podriadené mužom, rozhodne to neznamená, že v manželskom vzťahu a najmä v domácnosti (ktorá je vnímaná ako priestor, kde má žena dominantnú pozíciu) má manžel postavenie toho, kto vydáva rozkazy a komanduje svoju partnerku.

[4] Houellebecq v románe spája umiernené krídlo islamu reprezentované novým prezidentom Ben Abbasom s radikálnymi následkami „podvolenia“ zastúpenými saudskou frakciou, ktorá ovládne Sorbonnu a spolu s ňou aj ministerstvo školstva. Ďalej – hoci tradičné mnohoženstvo sa vo väčšine islamského sveta už nepraktizuje, autor ho prezentuje ako jeden z benefitov „nového usporiadania“, ktorý presvedčí aj François. Zároveň emancipované francúzske ženy, zdá sa, bez akéhokoľvek protestu začnú napospol nosiť vhodné oblečenie a nechajú sa vyhnať zo svojich pozícií najmä v akademickom prostredí. Akoby sa v románe zvolením Ben Abbasa celkom prevrátila mentalita Francúzov, ktorí sú známi svojou záľubou v štrajkoch (pred voľbami sú všade demonštrácie) a ktorí si mimoriadne cenia svoje hodnoty slobody a rovnosti.

[5] Vzhľadom na erudíciu tvorcov možno predpokladať, že nápad využiť chrlíč je okrem iného vedomým odkazom na Huysmansa.

*Peter Lomnický: Podvolenie (podľa románu Michela Houellebecqa)*

*Spolupráca na dramatizácii: Martin Čičvák*

*Dramaturgia: Saša Sarvašová*

*Scéna: Juraj Kuchárek*

*Kostýmy: Martin Kotúček*

*Hudba: Slavo Solovic*

*Pohybová spolupráca: Zuzana Sehnalová*

*Réžia: Marián Amsler*

*Osoby a obsadenie:*

*François: Juraj Mokrý*

*Myriam: Monika Potokárová*

*Alain Tanneur/Mohamed Ben Abbas: Štefan Kožka*

*Marie-Françoise Tanneurová/Marine Le Penová/Sandra: Zuzana Kocúriková*

*Robert Rediger: Ľubomír Roman*

*Godefroy Lempereur/Ibrahim/Vojak: Dávid Uzsák*

*Eskort/Aiša/Žena v burke: Diana Demecsová*

*Eskort/Malika/Žena v burke: Saša Sarvašová*

*premiéra: 10. 11. 2016 v Divadle Aréna*