

# Miroslav Krleža: Legenda : Novozákonná fantázia v troch obrazoch

## 6. máj 2025, Dramatický seminár 2024 alebo Legenda o legende

V dňoch 6. a 21. mája 2025 predstavili študenti výberového seminára Dramatický seminár (študijný program Základy kresťanskej filozofie a katolíckej teológie), ktorý sa otvoril v zimnom semestri akademického roku 2024/2025, svoju adaptáciu divadelnej hry Miroslava Krležu (1893 – 1981): *Legenda – Novozákonná fantázia v troch obrazoch*.<sup>1</sup>

Divadelné predstavenie malo premiéru v átriu Teologickej fakulty Trnavskej univerzity a reprízu na pôde študentského domova Svoradov. Samotný text divadelnej hry prešiel viacerými dramaturgickými zásahmi a krátením vedľajších postáv, čo však nezasiahlo do témy a dialógov hry.

Hrali: Helena Gallusová (Tieň), Vladimír Hrdý (človek, Judáš), Sebastian Kaduk (Tieň), Milan Marcel Klimko (Ježiš), Klára Marhevková (Mária), Michaela Miturová (Tieň), Peter Mocker, Marta Pidíková, Walter Steinhübel, Samuel Jozef Pančuška, Dávid Sňahničan (Zbor). Preklad, dramaturgia, kostýmy, hudba a scénografia: Dramatický seminár 2024.

*Legenda* chorvátskeho dramatika, spisovateľa a esejistu Miroslava Krležu je jeho prvá vydaná hra a zároveň jeho prvý vydaný text. Prvý variant *Legendy* vyšiel už v roku 1914 v *Književnih novostiach* v Záhrebe. Druhá verzia vyšla v roku 1933, no na premiéru na domácej pôde musela hra čakať ešte 45 rokov. Za ten čas sa zmenili okolnosti, politické režimy v domovskej krajine autora, a napokon aj svet Cirkvi. Juhoslávia Krležovho priateľa Tita sa ešte neskôr rozpadla do tragédie občianskych nepokojov, vojny, bombardovania a etnických genocíd. Chvíľu predtým vznikol v dobovej Juhoslávii fenomén Medžugorie a aj táto ingrediencia prispieva do tohto balkánskeho šalátu expresií, násillia, neriedenej nenávisti i lásky, miešania posvätného a ľudskej záľuby v gýčovitosti.

Hra, ktorú Krleža napísal v predvečer prvej svetovej vojny, sa však vo verzii z roku 1933 mení zo zmesky pochybností, strieľania si z vraj-nedotknuteľných symbolov a i., na otvorenú žalobu. Zatiaľ čo Ježiš vo verzii hry z roku 1914 ešte pevne verí v svoje mesiášstvo, v Boha a v ľudí, a pochybnosť, ktorú vyslovuje Tieň, sa vzťahuje len na ľudí, ktorí nepochopia alebo neprijmú Ježišovo učenie, explicitnosť kritiky vo verzii hry z roku 1933 je ešte radikálnejšia. S touto verzou textu pracovali aj účastníci Dramatického seminára počas zimného semestra v roku 2024. Krleža v ňom veľmi ironicky a až cynicky kruto spochybňuje a kritizuje napokon všetko: kresťanstvo ako náboženstvo,

<sup>1</sup> KRLEŽA, Miroslav: *Legenda : Novozákonní fantazie o třech obrazech*. In: KRLEŽA, Miroslav: *Legendy a kalvárie. Spisy Miroslava Krleži 6*. (Prel. Dušan Karpatský a Irena Wenigová) Praha : Odeon, 1986, s. 7 – 41.

náboženstvá ako také a, samozrejme, historickú postavu židovského učiteľa, ktorý verí, že je spasiteľ.

V roku 1933 Krleža výrazne upravil text, ktorý napísal v mladosti a pridal aj podnázov, pod ktorým je hra známa dnes: *Novozákonná fantázia o troch obrazoch*. Podnázov zároveň naznačuje, o čo ide a čo od toho čakať: fantazijné rozprávanie v troch obrazoch, ktoré sa týkali posledných hodín Ježiša Krista. Prirodzene, nejde však o kristologickú úvahu a rovnako tak primárne nešlo o odborný kristologický dialóg v divadelnom predstavení. Lenže Ježiš nepatrí len teológii, ale prepája svet umenia, pohľady vedy a v neposlednom rade intímnu skúsenosť alebo jej absenciu u každého z nás.

Ani Krležov Ježiš nemá nič spoločné so snahou o kritické poznanie Krista a kérygmu. Je to Krležova reflexia toho, čo bolo súčasťou jeho kultúry – so všetkými následkami. Tento motív sa objavuje aj v texte hry a, samozrejme, držala sa ho aj dramaturgia divadelnej situácie v predstavení. I keď sa hra i predstavenie nebránia prirodzene vzbudeným kristologickým reflexiám, cieľom predstavenia nebola diskusia o historickom Ježišovi a problematike kérygmy. Základná premisa je v zásade jednoduchá. To čo čitateľ dostáva a čo videli diváci, je Krležovo zamyslenie nad postavou Ježiša, ktoré nech je akokoľvek provokujúce, nestratilo nič zo svojej sugestívnosti.

Predstavenie vychádzalo z adaptácie nosnej myšlienky textu: Krležov Ježiš (Milan Marcel Klimko) je v texte a tiež v divadelnom predstavení scénicky stvárnený ako statický totem, nehybný, gravitujúci pozornosť diváka ako skulptúra, na ktorú v predstavení svietilo bodové svetlo ako na nehybnú sochu bez života. Text vykresľuje Ježiša ako niekoho, kto značnú časť svojej energie míňa hlavne na to, aby naplnil svoju predstavu mesiáša. Krležov Ježiš doslova hrá mesiáša a tento motív bol v predstavení dobre vystihnutý pomalosťou, patetickými pokojom a určitou neživotnou arómou, na ktorú je Ježiš pyšný a ktorú herci a dramaturgia zapracovali do predstavenia. To postava Tieňa, ktorá bola v hre dramaturgicky veľmi zaujímavo rozdelená do „troch osôb jednej podstaty“ (Gallusová, Kaduk, Miturová), bola omnoho viac odrazom ľudskosti. Zodpovedal tomu aj kontrast pohybu Tieňa a statickosti Ježiša. Zatiaľ čo Ježiš hypnoticky stál na vyvýšenom piedestáli javiska, herci – tiene – krúžili okolo jeho bielej postavy, dotýkali sa ho, obkolesili ho a skúšali, smiali sa, kričali, vysmievali sa mu, ale tiež si pripíjali a oddávali sa radostiam každodennosti. Postavu Tieňa v troch osobách možno chápať a interpretovať aj ako symbol života a naopak, Ježiš je v Krležovom texte i predstavení iba ikonou – symbolom. Na jednej strane je v texte priznaný explicitný motív Tieňa ako pokušiteľa. Napriek tomu, hra i predstavenie ho vykreslili nielen ako zvodcu, ale ako vnútorne rozvrátenú postavu, ktorá zápasí aj o svoj život.

Kontrastný motív rozdielnosti medzi dynamikou Tieňa a statickosťou Ježiša v predstavení ešte zvýrazňovali kostýmy hlavných postáv. Diváci tak videli expresionistický kontrast bielej ikony Ježiša, ktorý bol oblečený do bielej kňazskej alby, čo ešte zvýrazňovalo svetlo centrované na jeho postavu a trojicu osôb, ktoré akoby zachovávali pohrebné dekórum a boli odeté v čiernej farbe.

Divadelné predstavenie sa držalo ideového odkazu Krležovho textu. V skoršej verzii textu bola Krležova kritika kresťanstva podstatne miernejšia a pozorný čitateľ v nej môže započuť echo búrlivých debát o Ježišovi Nazaretskom v kresťanskej teológii 19. storočia. Ako už bolo naznačené, text samozrejme nerieši explicitne mytologizáciu Ježiša, ako ju nachádzame u Davida F. Straussa (1808 – 1874), Bruna Bauera (1809 – 1882), ktorý úplne spochybňoval existenciu Nazaretského či Ernsta Renana (1823 – 1892), pre ktorého bol Galilejský humanistickou osobnosťou a akýmsi guruom lásky k človeku. Text to síce nerieši, ale rezonanciu týchto debát, ktoré zneli v intelektuálnych kruhoch vtedajšej európskej bohémy, tu možno badať. K tomu treba pripočítať fakt, že samotný Krleža je dieťaťom špecifického prostredia – rakúsko-uhorskej monarchie, ktorá na sklonku svojej existencie stále predstavuje *ancien régime* a garanta náboženskej priority Katolíckej cirkvi v multináboženskom a multinárodnom spoločenstve.

Ešte pozornejší čitateľ môže postrehnúť motívy, ktoré nájdeme v diele Friedricha Nietzscheho (1844 – 1900), v jeho kritike kresťanstva ako mŕtvej litery, ako inštitucionalizovaného náboženstva, ktoré je „ľudským, príliš ľudským“ prejavom. Dramaturgii a hercom sa tieto pochybnosti a motívy úspešne podarilo zhmotniť v predstavení v dialógoch Tieňa a Ježiša. Svoje miesto však zohral aj zbor – viachlas skrytý v kulisách (Peter Mocker, Marta Pidíková, Walter Steinhübel, Samuel Jozef Pančuška, Dávid Sňahníčan). Výstup zboru načrtáva zaujímavý a v určitom zmysle večný moment, ktorý sprevádza debatu o Kristovi. Na jednej strane zaznieval hysterický rev a odpor voči Ježišovi, ktorého dav neprijíma, ktorý vzápätí vystriedalo zbožňovanie na hranicu fundamentalizmu. Tento biblický motív, ktorý nachádzame aj v evanjeliách a ktorý dokonale ukazuje zmenu nálady davu, sa objavuje tak v texte, a herci s týmto motívom pracovali veľmi tvorivo, ako aj v predstavení. Stačí jeden zázrak a dav, ktorý človeka zatracuje, zmení názor. Zborové odsudzovanie Ježiša, ktoré sa každou vetou zosilňovalo, zrazu nahradilo frenetické nadšenie, čo na divákov pôsobilo ako šok za šokom.

Uvedené okolnosti sú kľúčové aj na pochopenie, kto je tá postava Ježiša, ktorého pokúša i prosí Tieň, aby sa vyvaroval dôsledkov svojej cesty, ktorého miluje Mária (Klára Marhevková), dav zatracuje i zbožňuje zároveň a ktorého niektorí čitatelia a diváci mohli a môžu chápať ako provokáciu. Pretože, prirodzene, to provokácia je! Ak totiž na okamih pripustíme, že sa Ježiš v dejinách stáva symbolom – maskotom našich predstáv o Bohu, Božom kráľovstve a pod., takáto provokácia, ktorá demaskuje falošné nánosy, môže pôsobiť terapeuticky. V hre bola táto provokatívnosť vyjadrená viacerými scénami. Toto napätie zdôrazňuje napríklad aj vzťah Márie a Ježiša. Zatiaľ čo ona je doň zamilovaná, hypnotizovaná jeho existenciou, Krležov Ježiš je zamilovaný len do seba a svojej predstavy spasiteľa. Ježiš úprimne žije tým, že je mesiáš. Mária ostáva v každej scéne textu i v divadelnom predstavení zamilovaná, každým pohľadom túži po prítomnosti svojho milého, žije a srdce pumpuje krv v jej krvnom obeh. A Ježiš? Mária (Klára Marhevková) akoby prehovárala k bledej a studenej soche. Tento motív, ktorý nájdeme priamo v texte, dokonale vystihli dialógy medzi

zmäteným výrazom Márie a neprítomného pohľadu Ježiša; minimálny očný kontakt medzi dvojicou podčiarkoval iba hypnotizujúci pohľad do hladiska. Akoby sa Ježiš neprihováral konkrétnemu človeku, nedotýkal sa konkrétneho svedomia, ale bol doslova gypsovým odliatkom, predávaným v nejakom stánku v Medžugorí aj za pár kún. Klimkovi sa darilo vtlačiť jeho interpretácii práve tento duchoprázdnny pohľad.

Jeden z najdlhších textov takejto kritiky bol podporený divadelne najsilnejším motívom: tri hovoriace postavy Tieňa zrazu nahradila reprodukovaná a zvukovo zosilnená nahrávka a tieň v tichosti dramatizovali celú situáciu „šikanou“ anonymného človeka. Tieň (hlas Miturovej) vyčítal Ježišovi všetko, čo poznáme z čiernych kapitol dejín kresťanstva: zneužívanie moci, náboženské konflikty, násilie ako metódu, inkvizičné omyly a napokon inštitucionalizáciu Cirkvi, ktorá pre Krležu vrcholí dogmou o neomylnosti pápeža. Problém debaty o pápežovi a jeho funkcii, ktorý vrcholí práve v 19. storočí, sa stáva kontrastným symbolom a dôkazom, ktorý Tieň vmetie Ježišovi do tváre. Nazaretský tesár, ktorému na kríži neostalo nič a pápež ako najvyšší dôstojník vojska, ktoré pochádza často len z tohto sveta: „Oblékli se do hedvábí a damašku a šarlatu a toho prvého, jehož nazývají svým pohlavárem a tvým nástupcem, toho ověsili krajovým jako bílého voskového panáka! Líbají mu papuče a nazývají jej neomylným, pozvedají ho na svatém stolci a nosí ho jako div svatosti a neomylnosti a tvrdí, že on je ztělesněním tebe a tvé nauky na krvavé a blátivé zemi. (s. 35)“

Tieň a jeho tri persóny v divadelnom predstavení spochybňovali všetko a funkcia Tieňa tak lavírovala medzi pozíciou skeptika, cynika a nihilistu. Rozdelenie postavy do troch osôb sa ukázalo ako veľmi efektná podoba dramatizácie pôvodného textu a túto nadinterpretáciu možno chváliť. Tieň tak získal trojakú podobu, ktorú akcentoval odlišný prístup herečiek a herca: spochybňujúce, vysmievajúc sa skepticky Miturová a Gallusová a Kaduk ako nihilistický cynik pokúšajú Ježiša. Ten sa zrazu ocitol pod krížovou paľbou troch osôb a nemá žiadne iné argumenty než svoje bytie. Presila a ticho túto slabosť a motívy kritiky podčiarkla.

Ako už bolo spomenuté, Krleža slovami Tieňa ironizuje celý koncept kresťanstva. Po skúsenostiach svetovej vojny a v predvečer ďalšej sa však nehodno čudovať. Práve v tom spočíva aktuálnosť Krležovej kritiky a aj dôvod, prečo sa hra tešila študentskému záujmu a divákovi: v akcentovaní násilného potenciálu náboženstva. A, žiaľ, aj toho kresťanského, ktoré sa v rukách dnešných populistov stáva výrobňou obetí. To, čo začína dobrými úmyslami, sa pod tlakom strachu a času mení na recept na vyrábanie mrzákov. V súčasnosti pri všetkých tých freneticky vyhľadávaných zmienok o náraste veriacich, o obrátení takej alebo onakej postavy (čím bližšie vrcholovému šoubiznisu, tým lepšie, pretože nič tak nepoteší apologetické chute, ako keď sa niekto obracia vo svetle reflektorov), podozrivo nekladieme otázku, či je nárast takéhoto kresťanstva a kresťanov aj nárast veriacich. Apologetické hľadanie kvantitatívnych ukazovateľov rastu kontrastuje s traumami, ktoré pre istotu vytesňujeme: masovým exodom z Cirkvi, evidentnou zvykovosťou a fetišizáciou náboženských

motívov, vzdalovania sa od zvnútornenej viery, zneužívaním (moci) v Cirkvi a pod. Krležova hra z roku 1933 si, podobne ako všetky kritické texty, počnúc Danteho Peklom, zachováva svoju aktuálnosť, nech je provokujúca akokoľvek.

V iných častiach hry Tieň v troch osobách spochybňuje ľudí, ktorí sa upínajú k náboženstvu, aby maskovali svoju túžbu po moci, čo možno identifikovať ako príkladný nietzschiovský motív textu i predstavenia. Fundamentalizmus, ktorý prekrúti Ježišove slová a spraví z nich zbraň, vmietol Tieň Ježišovi do tváre ako jeho priamu zodpovednosť v trojhlase. Divadelná hra akcentuje tento dynamický konflikt a kritiku. Trojica hercov, ktorí hrajú postavu Tieňa vizuálne a pohybovo, kontrastovali s postavou Ježiša najmä v treťom obraze. Prvé „dejstvá“ boli takpovediac oťukávačkou Ježiša. Sporadický „bodyček“ získal tu od Miturovej, tu od Gallusovej či Kaduka. V narážaní do totemu sa striedali. Zatiaľ čo Ježiš v scéne hry staticky a pateticky stál na vyvýšenom piedestáli, kde míňal svoju drahocennú ľudskú energiu – svoj život – na vieru v seba, trojica okolo Ježiša rytmicky krúžila ako útočiace šelmy. Postupne. Tieň útočí a šermuje iróniou, sarkazmom, ale tiež humanizmom a volaním po ľudskosti, ktorá sa neutieta k veľikášstvu. To sú zbrane, ktorými nešetří nič a nikoho a v Krležovom chápaní ani obraz Ježiša. Každá vyslovená replika, spochybňujúca vieru Ježiša v lásku, nádej či zmysel, sú obrazným zahryznutím do tela živého totemu a jeho vykývaním zo zeme.

V treťom obraze sa však útoky na Ježiša zintenzívnili a postavy Tieňa zrazu koordinujú útok ako svorka. Súvisí to aj s tým, že scénicky sa situácia rozrástla o novú postavu. Pred Ježiša prichádza „anonymný človek“ (Vladimír Hrdý), ktorý je celý odetý v bielom rovnako ako Ježiš. Scéna bola navrhnutá tak, aby človek stál vo svetle a dostal sa do centra pozornosti spolu s Ježišom, ktorý stojí nad ním. Čierne postavy Tieňa, za doprovodu reprodukovanej textu kritiky Ježiša a kresťanstva, krúžili okolo súsošia Ježiša a nevinného človeka. V tomto mieste naplnil Tieň explicitnú funkciu púšťača. Jednotlivé postavy úplne ticho a pomaly obchádzali Ježiša a človeka, ktorého potierali čiernou farbou: po šatách, po rukách i tvári. Divadelná dramaturgia tak ku Krležovi pridala špecifický motív metamorfózy postavy na postavu. Samotný text túto scénu nepozná. Tieň v troch osobách „zdobí“ svojimi pochybnosťami anonymného nevinného človeka, ktorý sa takto ozdobený objavuje v hre ešte raz – už ako postava Judáša, ktorý zrádza Syna človeka. Samozrejme, text a ani divadelné predstavenie neriešili zaujímavú, ale nepomenovanú problematiku osobnej zodpovednosti. Je Judáš ako zradca obeťou okolností alebo agensom, činiteľom ako *causa sui*? Podobne ako sa postava Ježiša Krista stáva tovarom umeleckého trhu a rôznorodým stvárnením mnohých umeleckých licencií, vidno rovnakú slobodu aj v prípade tvarovania postavy Judáša. Stačí spomenúť dynamiku Ježiša a Judáša v predlohách o filmoch *Jesus Christ Superstar* (1973) či Scorseseho *Poslednom pokušení Krista* (1988), ktoré je sfilmovaním Kazantzakisovho románu z roku 1955. V Krležovom texte je tento motív len takpovediac natuknutý, ale nedostáva sa mu väčšej pozornosti.

Jednu z posledných scén divadelného predstavenia, ktorú hodno spomenúť, je obraz pomyselného ukrižovania. Táto scéna nie je poslednou scénou

textu a nebola ani bodkou divadelného predstavenia. Časovo predchádzala návratu Judáša a rozhovoru Tieňa a Márie. Uvedenú scénu realizovali herci naznačením ukrižovania. Ježišovi priviazali lanami rozpažené ruky a on, stojac na svojom piedestáli, stojí akoby ukrižovaný a obkolesený postavami, ktoré hrali Tieň. Táto statická scéna odrážala zaujímavý dialóg. Scénografia a pohyb sa zmenili. Už to nebol len Ježiš ako biely statický totem, ktorý je osvetlený, ale v jeho svetle stáli tri postavy Tieňa, ktoré rovnako katatonicky hľadeli do diaľky hľadiska. Medzi Tieňom a Ježišom prebiehal dynamický dialóg, ktorý výrazne kontrastoval so statickosťou scény. Hlavným výrazovým prvkom dialógu však nebola výmena argumentov, ale naopak, veľmi ľudská výmena emócií, postojov a postrehov. Práve v tomto okamihu možno v hre nájsť sympatiu pre Tieň. Ježiš, odvolávajúc sa na svoje ideály, je vždy znova a znova zahriaknutý postavou Tieňa, ktorý na každú jeho, možno aj dobre mienenú myšlienku, cynicky kontruje. Na lásku, ktorej sa Ježiš dovoľáva, hodí Tieň kartu nenávisti. Nádej prebije sedmou beznádejou. Tieň a jeho tri osoby tu však neboli len žalobcom, čo podčiarklo neustále skákanie do reči spomalenému toku myslenia do seba zahladeného Ježiša. Naopak, Tieň neostáva len protestujúci. Striedajúc sa prihováral Ježišovi a apeloval na návrat do života. Ponuku života, ktorá už nie jednoduchým pokušením, kladie Tieň vyššie než predstavu, ktorú má o svojom osude Ježiš. Tu spočíva ona sympatickosť Tieňa. V tejto scéne teda nešlo o to, klásť do kontrastu Ježišovu spasiteľskú rolu a život, ktorého sa vzdáva. To, čo by mohlo pôsobiť provokujúco, možno pomerne jednoducho pochopiť, keď sa vrátíme k tomu, čo chce povedať Krleža svojím textom. Tieň – tentokrát ten dobrý – navrhuje terapiu životom Krležovej adaptácii Ježiša z Nazaretu, ktorý určite nie je kerygmatickým Ježišom. Je len ďalšou historickou postavou v regionálne obľúbenej športovej disciplíne hry na mesiáša. Striedavá konfrontácia troch hlasov tieňa, ktorý Ježišovi vysvetľoval a vystríhal ho, že táto jeho rola skončí akurát tak nešťastnými ženami, ktoré budú oplakávať jeho telo, budú v neho veriť i keď jeho žilami už nebude tečť žiadna krv, je ukončená do ticha sa ponárajúcim Ježišovým zvolaním: „Ja už potom nebudem!“

Ak je divadlo aj o zrkadlení, jeho úloha spočíva aj v tom, že ako zrkadlo neprikrášľuje. Len odráža realitu aj s jej krásou a chybami. Uhýbať pred kritikou a pred odrazom nie je prospešné, pretože v niektorých prípadoch je to len pohľad do zrkadla, ktoré nám umožňuje vidieť chyby a opraviť ich. Túto terapeutickú funkciu divadla – nech je akokoľvek šokujúca – nemožno odmietnuť, pretože práve umenie je často poslednou výstrahou pred skutočne tragickými následkami našich patológií. Popri kritike je však Krležov Kristus ďalším z umeleckých experimentov, ako uchopiť (či zavrhnúť) mystérium, v ktoré veríme. A aj v tom je Krleža inšpiratívny rovnako ako fikcie Kazantzakis, Bulgakova, Ricea a iných.

Keď prvá dáma južanskej gotiky Flannery O'Connor diskutovala o Eucharistii, vyriekla známou vetu: „Well, if it's just a symbol, to hell with it!“ Jej mystický postreh sa dá aplikovať aj na jadro konfliktu, ktorý vykresľuje Krleža vo svojom texte a ktorý sa do predstavenia snažili vtiahnúť študenti: konflikt medzi jednou z mnohých gýčových ikon „Ježiša“, ktorý je vždy znova a znova

kontaminovaný našou fetišizáciou a projekciou a Ježišom viery, ktorá je vo svojom jadre paradoxom – tajomstvo. Tento motív presvital aj z dramatizácie textu a v samotnom divadelnom predstavení. Tiene, na jednej strane tie, ktoré Ježiša pokúšajú, no na druhej strane, ktoré fandia všetkému ľudskému, a teda aj priority života pred akoukoľvek ilúziou velikášstva, pred projekciou našich mýtov a falošnosťou romantizmu. Ak je Ježiš naozaj len symbol, projekcia či popová ikona, ktorej sa ako magického fetišu držíme zo strachu, no nemáme s ním vzťah – do pekla s ňou!

doc. Mgr. Lukáš Jeník PhD.  
Katedra filozofie  
Teologická fakulta  
Trnavská univerzita v Trnave  
lukas.jenik@truni.sk