

SLOVENSKÁ KLASICKÁ DRÁMA A DIVADELNÁ RÉŽIA NA PRELOME TISÍCROČÍ

ANDREJ MAŤAŠÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie vied, Bratislava

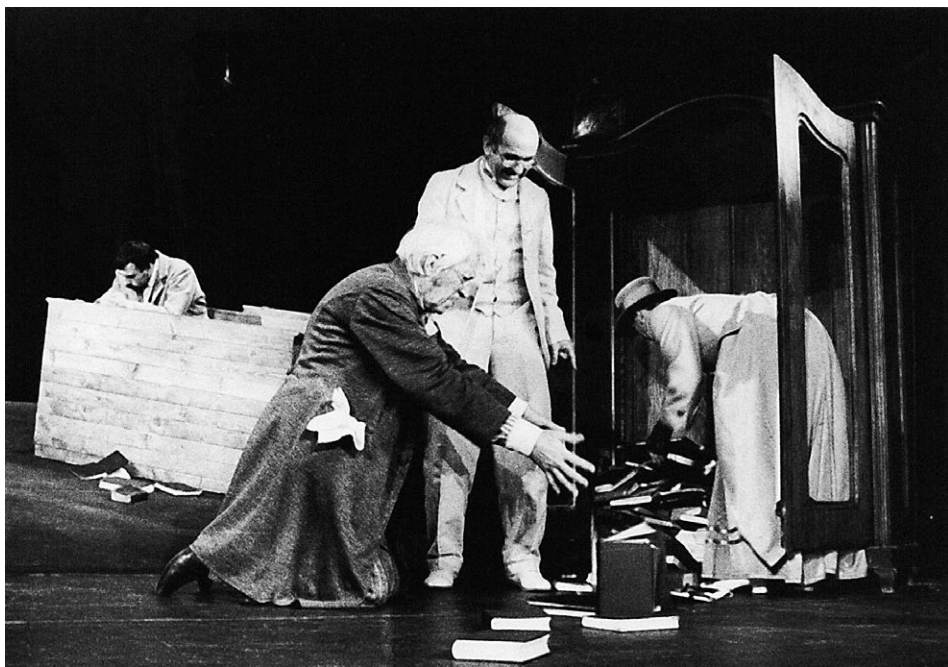
Abstrakt: V nasledujúcich riadkoch chceme zmapovať vzťah slovenských činoherných divadiel k uvádzaniu slovenskej klasiky v období po celospoločenských zmenách – rámcovo si môžeme toto obdobie vymedziť rokmi 1989 a 1994 – a nazrieť na problematiku cez skúmanie individuálneho zástoja jednotlivých osobností divadelnej réžie. Pohybovať sa budeme najmä v prostredí oficiálnych, teda z verejných zdrojov dotovaných divadelných súborov, a to z troch kľúčových dôvodov:

- a) na prelome tisícročí ešte inštitucionálna báza slovenského divadla fungovala na základe zotrvačnosti a mimo siete priamo dotovaných divadiel iba začínali pôsobiť divadlá nezávislé, agentúrne či ad hoc zostavené združenia tvorcov;
- b) neoficiálne divadlá sa do konca prvej polovice deväťdesiatych rokov jednoznačne profilovali ako divadlá autorské, respektíve divadlá zaujímajúce sa o súčasné texty, a národná klasika do ich umeleckého programu prakticky neprenikla;
- c) v polovici deväťdesiatych rokov sa začalo obdobie decentralizačných administratívno-organizačných zmien, ktoré vo výsledku vytvorili už iný model organizácie profesionálneho divadelného života, vývoj od roku 1995 si preto vyžaduje samostatný výskum.

Kľúčové slová: réžia, interpretácia klasiky, aktualizácia, Ján Sládeček, Matúš Olha, Lubomír Vajdička, Miloš Pietor, dramaturgia, slovenská dráma, eliminácia autorov, Divadlo J. Záborského

Pre zrejmosť dobového kontextu treba pripomenúť, že v rokoch „normalizácie“, teda v časovom intervale 1971 – 1989, patrilo uvádzanie slovenskej i svetovej klasiky k oficiálne a formálne definovaným, verejne proklamovaným prioritám štátnej kultúrnej politiky. Spolu s uvádzaním pôvodných slovenských či českých textov a hier autorov zo socialistických krajín to boli základné podmienky, ktoré ministerstvo kultúry formulovalo pre jednotlivých riaditeľov divadiel ako kritériá, na základe ktorých budú koncom roka ohodnotení. Na plagátoch slovenských činoherných divadiel sa tak pravidelne objavovali hry Jána Chalupku, Jána Palárika, Jozefa Gregora Tajovského, Ivana Stodolu, sporadicky aj Jonáša Záborského, Júliusa Barča-Ivana či Ferka Urbánka.

Od Jezného inscenácie Tajovského jednoaktoviek a najmä Pietrovho naštudovania *Statkov-zmätkov* v Štúdiu Novej scény (obe 1972) už návraty k slovenskej klasike nepredstavovali permanentné recidívy folklorizujúceho ujúkania v načakaných krojoch, čo býval pravidelne osud vidieckych derivátov Zacharovho konceptu čítania klasiky ako krásnych a idylických obrazov z našich dejín. Legitímnou snahou slovenských divadelných režisérov vtedy strednej a mladšej generácie sa stalo skúmanie nových interpretačných možností slovenskej klasickej drámy. Najvýznamnejšie výsledky v 70. a 80. rokoch v tomto smere zaznamenal Lubomír Vajdička, ktorého



Svetozár Hurban Vajanský: *Letiace tiene*. Zl'ava Karol Šimon, Andrej Mojžiš, Štefan Šafárik a Magdaléna Matrtajová. Réžia Rastislav Ballek. Divadlo Jozefa Gregora Tajovského Zvolen, premiéra 18. 2. 1994. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka René Miko.

Čaj u pána senátora (1976), *Inkognito* (1971, 1979), *Ťapákovci*¹ (1976), či *Kubo* (1981) boli priebojne inovatívne nielen v prekvapujúcom (najmä v prípade *Kuba*, ktorý bol v povedomí verejnosti zafixovaný cez televízne stvárnenie Jozefa Kronera, doslova šokujúcom) dramaturgickom výklade, ale aj selekciou inscenačných prostriedkov. Treba dodať, že na týchto inscenáciách režisér veľmi úzko spolupracoval so scénografom Jozefom Cillerom, ktorý Vajdičkovu detailnú skúmanie interpretačných možností textu dokázal premeniť na výrazné výtvarné, priestor kreujúce akcenty. Iluzívne dekorácie nahradil znak, krásne kroje zväčša pracovné háby, idylu a harmóniu často až iracionálne spory a konflikty.

„Prevratová“ sezóna 1989/1990 sa začínala ešte podľa zabehnutých zvyklostí. Martinské divadlo uviedlo Tajovského *Statky-zmätky* v naštudovaní Matúša Ol'hu. Kritička Jana Šmatláková napísala, že: „Ol'ha sa neusiloval o nejaké nové obrazoborectvo, chcel z textu vylúpnuť len zrozumiteľný a presvedčivý ľudský obsah. Jeho inscenácia však stavia sociálny a z toho vyplývajúci morálny status postáv priveľmi jednoznačne a ilustratívne (v hereckom stvárnení, scénografii i kostýmoch) a potom aj celá inscenácia pôsobí moralisticky. Režisér sa v niektorých scénach pokúšal dať im charakter obradu, vyzdvihnúť ich na úroveň akéhosi odvekého, archetypového

¹ Novelu Boženy Slančíkovej-Timravy zdramatizoval Ondrej Šulaj.

morálneho vzoru (pôsobivá záverečná tichá scéna).“² Kritička si zrejme neuvedomila, že Olha nepracoval s Borodáčovou adaptáciou Tajovského hry, ani s neskoršími úpravami, ale sa vrátil k autorovmu rukopisu. A ak Pietrovo naštudovanie v Štúdiu Novej scény vychádzalo z pudovo-biologických motivácií a triedneho pohľadu na Tajovského dedinskú societu, Olha odvodil motivácie Tajovského postáv z kontrastov medzi deklamovanými kresťanskými etickými zásadami a ich praktickým konaním. Znalec Tajovského inscenačnej tradície Ladislav Čavojský poznamenal: „Čo on (M. Pietor) načal, mladší Olha ďalej rozvádza. Hru prepisoval a krátil, vymýšľal nové prostredie a z dediny sa ešte viac ako Pietor tlačil do mestečka. Olhovi Palčíkovci už neboli iba majitelia statkov, ale statkári. Príbytok mali malomeštiacky honosný, aj pánske háby už nosili. Lavkovci podobne ako u Pietra predstavovali lumpenproletariát. Aj tu sa milovalo netradične okato a všetkým na očiach, na sene aj na kanape. Inscenácia bola ‚olhovsky‘ krátka, mala rýchly fraškovitý spád, výstupy stratili psychologickú návaznosť. Tajovský sa predstavil v Urbánkovskej zjednodušenosti.“³ Olha sa pri tejto inscenácii ešte k autorovi správal tak, ako velila módna maniera režisérskeho divadla – Tajovského škrtal a prepisoval, v texte decentne naznačený erotický rozmer vzťahu javiskovo stransparentnil a až ilustratívne dopovedal. No medzi jeho inscenáciou a legendárnym Pietrovým naštudovaním je jeden zásadný rozdiel. Olha po desaťročiach zdôrazňovania triednych antagonizmov a ziskuchtivosti, ktorá si podmaňuje aj citové vzťahy medzi postavami, vrátil Tajovského dráme *Statky-zmätky* rozmer diela rešpektujúceho kresťanský hodnotový systém i parameter pokánia a odpustenia ako nádeje na plnohodnotnejší a kvalitnejší život.

V roku 1990 si Slovenské národné divadlo pripomenulo svoje 70. výročie a pri tejto príležitosti siahlo po Hviezdoslavovej tragédii *Herodes a Herodias*, ktorou sa začínala prevádzka v budove Divadla P. O. Hviezdoslava, dlhoročného sídla činohry SND od roku 1954. „Len prvý dojem nepietnosti (pretože chýba uvzatosť slávnostného velebenia) je klamný, v skutočnosti aj napriek radikalizmu textových premien (prebásnenie a krátenie) je podstatný tradičný nekonfliktný prístup k dráme. Predkladá sa divákovi ako zámerná klasika, ako hra, ktorú nemožno zobudiť do súčasnosti, veď len formálne zásahy a vonkajškové aktualizácie (scéna večného väzenia, stálosť nárekov a bolesti, negatívny obraz Herodiady) neumožňujú vdýchnuť klasikovi básnenia duchovnú silu súčasnej účinnosti, to vie iba divadelná obraznosť nespútaná tradičným putom nepresvedčivej zapadanosti šedivosťou prachu. Príležitosť presvedčiť sa, že ‚Hviezdoslav je skutočne náš‘, ako píše v bulletine k predstaveniu L. Čavojský, sme dostali, ale silou účinnosti sa nezaskvela. Naopak, inscenácia len podčiarkla ľahostajnosť, s akou sa básnická dráma stretala takmer od svojho vzniku, označovaná autoritami literárneho života za ‚málo metaforickú‘, ‚málo ľahkú a spevnú‘ (A. Matuška), ‚nie je elegantný‘ (S. Šmatlák), je v ňom ‚priveľa vážnosti‘ (A. Matuška).“⁴

Treba dodať, že tieto dve inscenácie vznikli v sezóne, pre ktorú bolo príznačné výrazné angažovanie sa divadelníkov v zápase o zmenu spoločenského systému.

² ŠMATLÁKOVÁ, Jana. Návrat k realizmu (Divadlo SNP Martin v sezóne 1989/90). In *Hodnotenie sezóny 1989/90 v slovenských profesionálnych divadlách*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1990, rozmožnenina, s. 54.

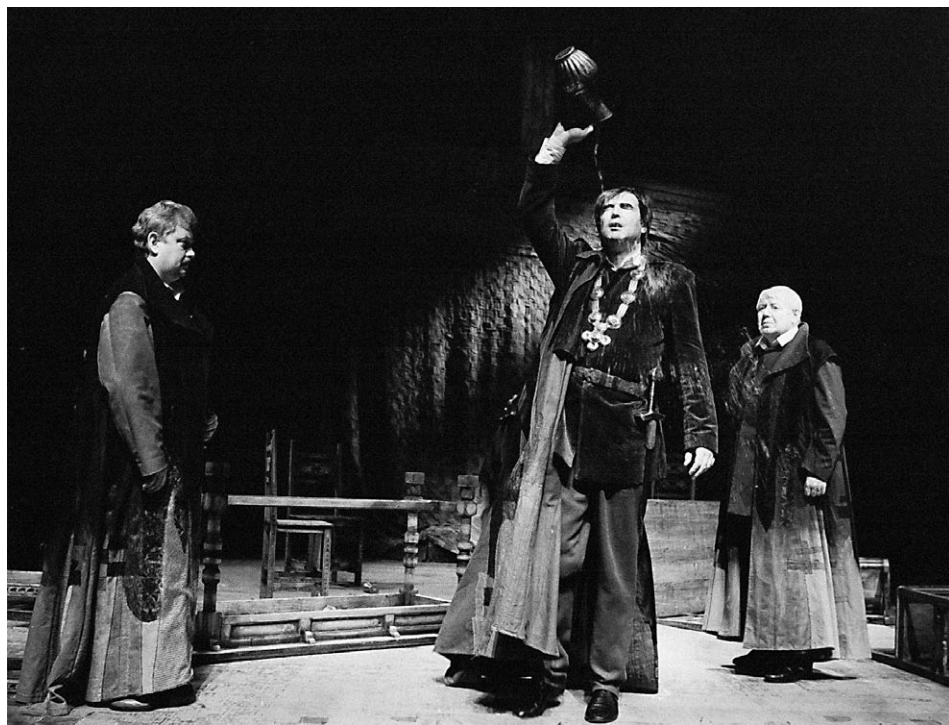
³ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Čierny čas našej klasiky alebo Prešovské divadelné jatky. In *Slovenské divadlo*, 1994, roč. 42, č. 2, s. 105 – 106.

⁴ BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Zuzana. Tvár a maska činohry SND (na margo sezóny 1989/90). In *Hodnotenie sezóny 1989/90 v slovenských profesionálnych divadlách*, s. 6 – 7.

V divadlách sa od druhej polovice novembra 1989 konali slobodné diskusie s občanmi ešte neveriacimi zmene, divadelníci cestovali medzi študentov a pracujúcich, aby ich získali pre podporu novým politickým pohybom. To spôsobilo aj výrazný medzisezónny prepád v počte novo uvedených inscenácií, ale aj aktuálne zmeny: ak napríklad v troch divadlách paralelne vznikali nové naštudovania Kopeckého legendárneho textu zo 60. rokov *Komedie o umučení a slávnom zmŕtvychvstání Ježíša Krista* (Divadlo A. Bagara Nitra – Jozef Bednárík, Štátne divadlo Košice – Peter Scherhaufer, Divadlo J. Záborského Prešov – Milan Bobula), bol to jasný pokus vrátiť do divadla tabuizovanú tému – a získať pre návštevu divadla väčšinovú kresťanskú populáciu. Napokon, aj slávnostná premiéra k výročiu SND meškala poldruha mesiaca (premiéra 20. 4. 1990), pretože divadlo fungovalo v provizóriu.

Faktom totiž je, že po zrušení článku Ústavy o vedúcej úlohe Komunistickej strany, skončení generálneho štrajku, vytvorení dočasnej vlády, kooptovaní nových, čiastočne už nekomunistických členov parlamentu, voľbe nového prezidenta a vyhlásení volieb, keď sa spoločenský život začal vracáť do bežných koľají, divadlá s prekvapením zistili, že na ich predstavenia nie sú diváci zvedaví. Z repertoárov sa kampanovito vypustili hry slovenských dramatikov, ktorých hry kolektívne dostali nálepku „kolaborantské“, a tak z plagátov zmizli nielen mená Jána Soloviča či Osvalda Zahradníka, ktorí boli s porazeným režimom personálne prepojení ako vedúci funkcionári Zväzu slovenských spisovateľov a Zväzu dramatických umelcov a ostrakizovaní bez ohľadu na kvalitu ich jednotlivých diel, ale aj hry Petra Kováčika, Mikuláša Kočana, Andreja Ferka, Boženy Čahojovej, Braňa Hochela a iných autorov, ktorí komunistickému režimu neposluhovali, no premiéry ich diel spadali ešte do predprevratového obdobia. Bolo zaujímavé, že po novembri boli stiahnuté dve z najlepších a myšlienkovito najliberálnejších hier Jána Soloviča – *Zvon bez veže* a *Peter a Pavol* – a zaplatili tak za autorovu normalizačnú servilnosť v hrách *Veža nádeje*, *Kráľovná noci v kamennom mori* či *Zlatý dážď*. Čiastočne je pochopiteľné, že divadlá chceli dať priestor textom, ktoré dvadsať rokov ležali v zásuvkách a nebolo možné ani len pomyslieť na ich uvedenie – tu máme na mysli najmä absurdnú a existencialistickú drámu –, a že dobová móda či tendenčnosť viedla k nasadeniu hier Václava Havla, hviezdy novembrových udalostí a nového prezidenta Československej federatívnej republiky a teda bolo pre tieto tituly vytvoriť kapacitu. Spor o „potrestanie“ súčasnej slovenskej drámy za kolaboráciu slovenského divadelného umenia s komunistickou mocou sa preniesol aj na slovenských klasikov. V roku 1990 pribudla popri dvoch spomenutých už iba inscenácia Palárikovho *Inkognita*, ktorú s použitím úpravy Ľ. Vajdičku uviedol v Košiciach bez významnejšieho ohlasu Milan Bobula.

O rok neskôr sa bilancia veľmi nezlepšila – Zvonov *Tanec nad plačom* v nitrianskom divadle a réžii Karola Spišáka, Olhovo naštudovanie Chalupkovej komédie *Všetko naopak* v Martine a druhý Spišákov návrat ku klasike v Stodolovom *Čaji u pána senátora* v úprave Jána Laca poslúžili predovšetkým na zoznámenie stredoškolskej mládeže s „povinným čítaním“. Pozornosť vyvolala inscenácia hry Mila Urbana *Beta, kde si?* v réžii Jána Sládečka v novom prešovskom divadle, kde v kontexte s prebiehajúcim projektom Petra Scherhaufera *Kemu ce treba?* (odpremiérovateľných bolo sedem častí tohto cyklu „čítaného divadla“) a programovou orientáciou dramaturgie divadla na domáce pôvodné diela (novostavbu DJZ otváralo v septembri 1990 naštudovanie Horákovej hry *Skaza futbalu v meste K.* v réžii Romana Poláka, po Urbanovej dráme nasledovala rozprávka Petra Vala *Cik-cak-cik-cak-bum* a Kočanova hra *Andrišku*,



Július Barč-Ivan: *Neznámy*. Zľava Dušan Taragel, Dušan Jamrich, Marián Gallo. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 28. 1. 1995. Réžia Pavol Haspra. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Jana Nemčoková.

Andrišku, alebo Húsky, húsky, kam letíte?) sa Sládečkovi podarilo vyvrátiť vysoko zotrvačné presvedčenie slovenskej literárnej i divadelnej historiografie, že Urbanova hra je neinscenovateľná. Pravda, rozľahlé javisko si vyžiadalo úplne iný spôsob tvorby, než boli prešovskí herci naučení v komorných podmienkach starého divadla. Sládečkova inscenácia stavala na výrazných mizanscénach, jasne artikulovaných replikách a emotívnych vizuálnych sugesciách.

Režisér so scénografom M. Matejkom sa rozhodli pozvať divákov na akoby proces s Betou Brtáňovou, dievčaťom, ktoré chcelo vzdorovať sile klebety. Použitie princípu „divadla na divadle“, ktorým vtlačil Matejka priestoru veľkej divadelnej sály ľudský rozmer, malo za následok, že kľúčovými sú v inscenácii tri herecké výkony: civilná, no vnútorne silná a vášnivá Beta Ludmily Dutkovej, robustný charakter, ktorým obdaril Brtáňa Jozef Stražan, a predovšetkým Košľavá Kvety Stražanovej. Stražanová sa vložila do interpretácie svojej postavy s maximálnou ambíciou dať jej plastický rozmer ženy, ktorá sa z trpiteľky dokáže v okamihu zmeniť na vláčnu hedonistku, a vzápätí až zamrazil jej nekompromisne racionálny a tvrdý postoj k partnerom.

V tomto období vznikla aj iniciatíva, ktorá sa pretavila do štyroch ročníkov Festivalu inscenácií slovenských hier. 4. 11. 1991 pri prezentácii projektu v STV okrem iného zaznelo: „...vidíme, ako slovenské divadlo rezignuje na národnú dramatickú literatúru. Bežíme ozlomkrky do sveta či Európy a zabúdame na to, že ak sa do nej

máme dostať ako partneri, musíme si zachovať istú hrdosť, neotŕčať len prázdnu dlaň a nespoliehať sa na omrvinky z hospodárskeho stola bohatých. (...) Zatváriť sa po Novembri 1989, že slovenskej drámy niet, nebolo a asi ani nebude – a ak bude, bude to čosi zápečnícke, primitívne, nekvalitné, nemerateľné „so svetom“, to je podobné zjednodušenie a intelektuálny primitivizmus, ako jej nekritické obdivovanie a vyzdvihovanie. Je nezmysel tváriť sa, akoby slovenská dráma v posledných rokoch nemala popri svojom Solovičovi aj svojho Horáka a Kočana, svojho Andreja Ferka a Blaha Uhlára – tak ako mala svojho Feldeka a Zahradníka. Chvalabohu, každý z nich bol a je iný...“⁵

No téma Festivalu inscenácií slovenských hier je pre nás v tejto chvíli len digresiou, ukončíme ju teda konštatovaním, že Národné divadelné centrum štyrikrát v prvej polovici 90. rokov, nežičlivej pôvodnej tvorbe, umožnilo stretnúť sa so všetkými v tom čase „živými“ inscenáciami slovenskej klasiky i pôvodnej drámy. Na festivale sa striedali oficiálne štátne divadlá s výpravnými inscenáciami, autorské divadlička, ba aj vybrané ochotnícke súbory, zazneli tu uvedenia slovenských opier, nechýbali pôvodné inscenácie tanečného divadla. A treba konštatovať, že tak prvý ročník v Bratislave, ako aj ďalšie tri v Prešove a Košiciach, vyvrátili obavy, že by diváci na inscenácie slovenských autorov nechodili. Vypredané bolo rovnako na Urbánovej *Bete* prešovského DJZ v Divadle P. O. Hviezdoslava, ako aj na Uhlárovej *Stoke* v Divadle A. Duchnoviča. Vypredalo sa 750 lístkov na Vajdičkovu dramatizáciu *Andreasa Búra Majstra* vo Veľkej sále DJZ i vari trikrát stovka vstupeniek na Škripkovej inscenáciu *Dojímate ma veľmi* v Dome kultúry na Vajnorskej.

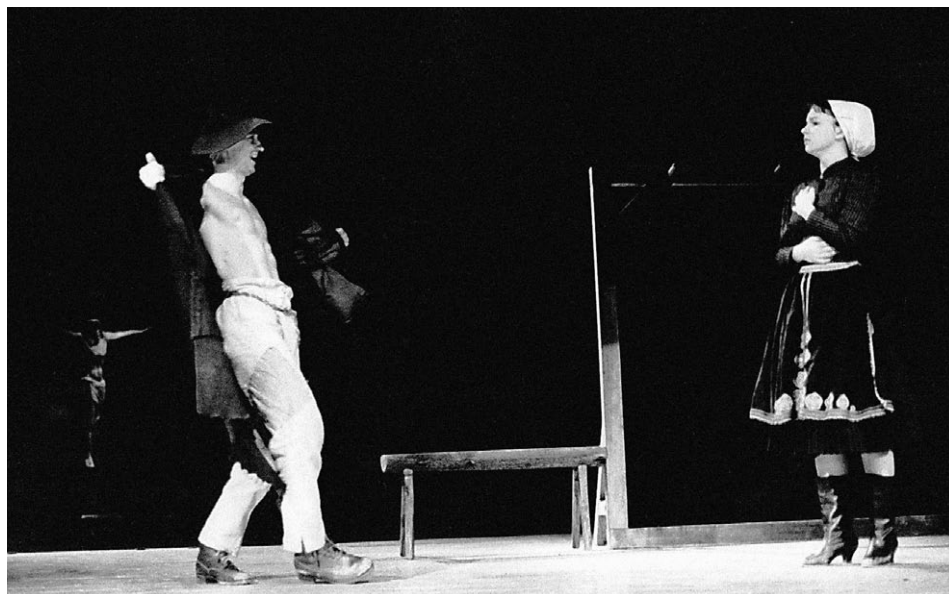
Vajdičkov *Čaj u pána senátora* v činohre SND otvoril bilanciu stretnutí so slovenskými klasikmi v roku 1992. Spoločnosť vtedy žila vzrušujúcimi diskusiami – zápasilo sa o budúcnosť federálneho štátu, chystali sa druhé slobodné voľby, činohra teda prispela slovenskou satirou, ktorú mal Vajdička vymyslenú už pre martinské uvedenie v roku 1974 a zopakoval ho na Novej scéne o dva roky neskôr. „Titul nezachránila ani Vajdičkova režijná koncepcia, v rámci ktorej sa jednotlivé fázy hry odvíjali v rôznych obdobiach našich národných dejín. Skôr sa pod takouto náročnou koncepciou zlomila – cez nedostatky, ktoré sa stali čitateľnejšími, obnažiteľnejšími“⁶, napísala na margo inscenácie Božena Čahojová.

V prešovskom Divadle J. Záborského po konvenčnejšej a rovnako ako v prípade SND predvlebne koncipovanej inscenácii Barčovho-Ivanovho *Mastného hrnca* v réžii Eduarda Gütlera dostal po druhý raz slovo hosťujúci Ján Sládeček, vtedy ešte stále dramaturg činohry SND⁷. Napísal som vtedy o jeho naštudovaní Tajovského hry *Nový život*, že „Tajovského hra je o mnohých navýsost aktuálnych problémoch: je o korisťníkoch, o prehnaných ambíciách, o priepastiach medzi ľuďmi, o sile peňazí, o otroctve, o zažranom do morku kostí, o hochštaplerstve a slávybažnosti – a je súčasne aj o schopnosti človeka oddať sa úprimnému citu, o sile človeka napraviť svoje omyly a zámerne spáchané krivdy a zlé skutky, je aj o urputnom až sebazničujúcom

⁵ Podklad pre vystúpenie v publicistickej relácii STV, október 1991, archív autora.

⁶ ČAHOJOVÁ, Božena. V znamení pohybu. In *O sezóne po sezóne (Komentáre k divadelnej sezóne 1991/92 v slovenských profesionálnych divadlách)*. Bratislava : Národné divadelné centrum, rozmnžoenina, 1992, s. 4.

⁷ Ján Sládeček tento post opustil na konci sezóny, keďže sa po smrti Miloša Pietra a rezignácii Ľubomíra Vajdičku na post umeleckého šéfa činohry, s ktorými dlhodobo spolupracoval, rozhodol venovať aktívne svojej režisérскеj ambícii.



Jozef Gregor Tajovský: *Nový život*. Zľava Jozef Fila, Adriana Kudláčová. Divadlo Jonáša Záborského Prešov, premiéra 24. 4. 1992. Réžia Ján Sládeček. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Ľubor Marko.

boji, ktorý si musí každý sám v sebe vybojovať, ak chce z marazmu svojho dovtedajšieho života vyjsť očistený a mravne obrozený. Je o tom, ako ťažko sa nový život rodí v spleteni starých hriechov a skrivodlivostí, ako ťažko sa nový život môže zrodiť zo starých ľudí a medzi nimi. Či nimi.“⁸

Naznačili sme vyššie, že Sládečkova inscenácia *Nového života* (premiéra 24. 4. 1992) nevstupovala do spoločenského kontextu, ktorý by prial umeleckým ambíciám. Slovenská a Česká národná rada absolvovali pod vedením Dagmar Burešovej a Františka Mikloška niekoľko rokovaní o budúcnosti spoločného štátu, ktoré len vyhrotili situáciu. Otázka teraz už neznala, aké bude Česko-Slovensko v budúcnosti, ale či vyhrá koncept unitárneho štátu, ktorý presadzovali najvýznamnejšie české politické authority, alebo Slováci budú mať aspoň tú mieru svojbytnosti, ktorú im garantovala, no nikdy reálne neposkytla, už dohoda a zákon o federatívnom usporiadaní Československa z jesene 1968. Občania cítili prvé dôsledky novej spoločenskej situácie: mohli síce do vôle cestovať, ale čelili súčasne prepúšťaniu, zatváraníu priemyselných podnikov, inflácii, ktorá ukrajovala z úspor, a dôsledkom malej privatizácie, ktorá v mnohom rozvrátila funkčný systém služieb a obchodov. Museli si privykať na podmienky „nového života“. Z aspektu dramaturgickej voľby teda Sládeček siahol po téme výsostne aktuálnej, pritom nie plagátovej či agitačnej. „Ján Sládeček, podobne ako v *Bete*, aj teraz verí sile dramatikovho textu a svojej divadelnej imaginácii. V obrovskom priestore Veľkej sály novostavby DJZ sa sústreďuje na detail – ten využije aj scénograf Miroslav Matejka, ktorý pracuje s tými najjednoduchšími, o to však

⁸ MAŤÁŠIK, Andrej. Ambície stále veľké. In *O sezóne po sezóne (Komentáre k divadelnej sezóne 1991/92 v slovenských profesionálnych divadlách)*, s. 47 – 48.



Július Barč-Ivan: *Mastný hrniec*. Zľava Zuzana Kúšiková, Ivan Krúpa a Anton Trón. Divadlo Jónáša Záborského Prešov, premiéra 6. 3. 1992. Réžia Eduard Gürtler. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Antonín Žižka.

účinnnejšími, divadelnými znakmi (dvere, hrada, stôl) v prázdnom čiernom priestore, ktorému dominuje socha Krista na kríži v pozadí. Socha – ako sa v akcii ukáže – už tiež nedokáže byť istotou, spoľahlivou konštantou, o ktorú sa dá oprieť, ale ona sama sa kymáca a potrebovala by oporu... Režisér verí hercovi a jeho schopnosti koncentrovať na seba, na konanie postavy, ktorú stvára, pozornosť diváka i pri takých mierkach, aké určujú prešovskú budovu. A ukazuje sa, že je to prístup produktívny, že za rok, čo činohra v novostavbe pôsobí, dokázali už prešovskí herci pochopiť dôležitosť vhodnej techniky hereckého prejavu v týchto podmienkach. Kveta Stražanová v postave Katuše Jahodovej je ústredným článkom tejto inscenácie. Strohá, panovačná, vždy rozhodnutá presadiť svoj názor, opovrhujúca prostým citom a opájajúca sa vidinou svojej budúcnosti vo vyššej spoločenskej vrstve, ktorej naplneniu je ochotná obetovať všetko. Skleslá a zúfalo prosíaca o milosť, keď sa jej plány začnú komplikovať, ochotne pripravená obetovať aj vlastnú česť, len aby vytúžený záľ bol spokojný. A akoby sa nič nebolo stalo, milo sa privrávajúca dcérinmu nápadníkovi... Nepozná prekážky, o tom sa v tejto dráme presvedčili mnohí. Avšak pritom to nie je žiadna žena – vamp či upír, je to žena veľmi citľivá, tvrdá, oddaná viere v správnosť a akoby osudovú nevyhnutnosť všetkého, čo hodlá vykonať. A je pritom ešte stále ženou – to Stražanová naznačí v režijne nie práve výrazne akcentovanom, zato herecky

vrchovato využitom výstupe s Pištom Bučanom, ktorý zďaleka nie je len o vzťahu zaťa a svokry, je ešte stále ženou, ktorá od života očakáva nejaké tie radosti, hoci jej doteraz bolo súdené žiť po boku starobou a chorobami gniaveného manžela.⁹

Len ako totálne fiasko možno charakterizovať nasledujúci pokus českého hosťujúceho režiséra Gustáva Skálu, naštudovať v rámci Zvolenských hier zámockých Zbovovanovu starú adaptáciu Záborského hry *Alžbeta Báthoryčká*.

Novú divadelnú sezónu otvorilo nitrianske divadlo rovno dvojnásobne. Jednak sa presťahovalo do dokončenej novej budovy, no navyše si na túto príležitosť pozvalo Slováka z Báčskeho Petrovca, Ľuba Majeru, aby zrežíroval Hollého *Gel'a Sebechlebského* (19. 9. 1992). Treba asi pripomenúť, že Divadlo Andreja Bagara nebolo v tom čase konsolidovaným súborom. Jozef Bednárík sa ako režisér už rozhliadal po onakvejších možnostiach uplatniť svoje nadanie, z divadla do Bratislavy odišli protagonisti Eva Matejková a Marián Slovák, počas moskovského zájazdu v novembri 1989 súbor vyslovil nedôveru riaditeľke Hilde Augustovičovej, ktorú však nevystriedala umelecká autorita s nepoškvrnenou minulosťou, ale Ivan Petrovický, bývalý normalizačný (i keď treba dodať – z tých slušnejších a odvážnejších!) riaditeľ DSNP Martin a súborom v novembri odvolaný riaditeľ SND, bývalý „perestrojkový“ člen predsedníctva Ústredného výboru Zväzu československých dramatických umelcov. V tejto turbulentnej situácii dokončovali stavbári nové nitrianske divadlo a meniace sa umelecké vedenie hľadalo titul a režiséra. Voľba naostatok padla na Ľuba Majeru, ktorého *Gel'o Sebechlebský* však rozhodne nepatrí k výhram slovenského divadla na začiatku 90. rokov. Kritička Dana Sliuková ju tolerantne (či súcitne?) v eseji *Nitrianske peripetie, alebo sezóna 1992/93 v Divadle A. Bagara v Nitre*¹⁰ ani len neuvádza.

Rok 1993 sa začal naozaj netradične – jeho 1. január je dňom vzniku Slovenskej republiky. Prvý divadelný pozdrav od slovenského klasika prišiel v apríli v Košiciach od režiséra Petra Gaža, ktorý si vybral Chalupkovo *Všetko naopak*. Potom odpremiérovateľ Miro Demko v Žiline prevažne pohybovú feériu na motívy Barčovej *Matky*. Na jeseň uviedlo prešovské DJZ inscenáciu už interného režiséra Jána Sládečka *Zmierenie, alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch* Jána Palárika.

„Táto Palárikova veselohra je divákom i divadelníkom viac známa svojím podtitulom *Dobrodružstvo pri obžinkoch*, ako pôvodným titulom *Zmierenie*. Dnes však inscenovať *Zmierenie* len ako ‚dobrodružstvo‘ by bolo anachronizmom. Náš hektický čas a nová spoločenská situácia nás priam núti akcentovať tému zmierenia, respektíve zmierovania dvoch proti sebe stojacich svetov. A že pri slovensko-maďarskom zmierovaní sa vyskytne, aspoň v Palárikovom texte, množstvo veselých či absurdných situácií, to je len prirodzené. Netreba sa obávať. Je to len divadlo podľa Palárika. A to, ako vieme, v jeho veselohrách máva šťastný koniec...“¹¹, napísal na okraj inscenácie v bulletine k inscenácii Ján Sládeček. Kritik s ním súhlasí: „Sládeček má veľa pravdy. Ideologickí odporcovia mali výhrady proti Palárikovmu zbližovaniu šľachty s ľudom, no boli aj proti autorovmu zrovnoprávňovaniu Slovákov s Maďar-

⁹ BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Tvár a maska činohry SND (na margo sezóny 1989/90). In *tamže*, s. 6 – 7.

¹⁰ SLIUKOVÁ, Dana. Nitrianske peripetie alebo sezóna 1992/93 v Divadle A. Bagara v Nitre. In *NDC informuje, poznámky k sezóne 1992/93 v slovenských profesionálnych divadlách*. Bratislava : september 1993, s. 15 – 16.

¹¹ PALÁRIK, Ján. *Zmierenie alebo Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Bulletin Divadla Jonáša Záborského v Prešove vydaný k premiére 29. 10. 1993.



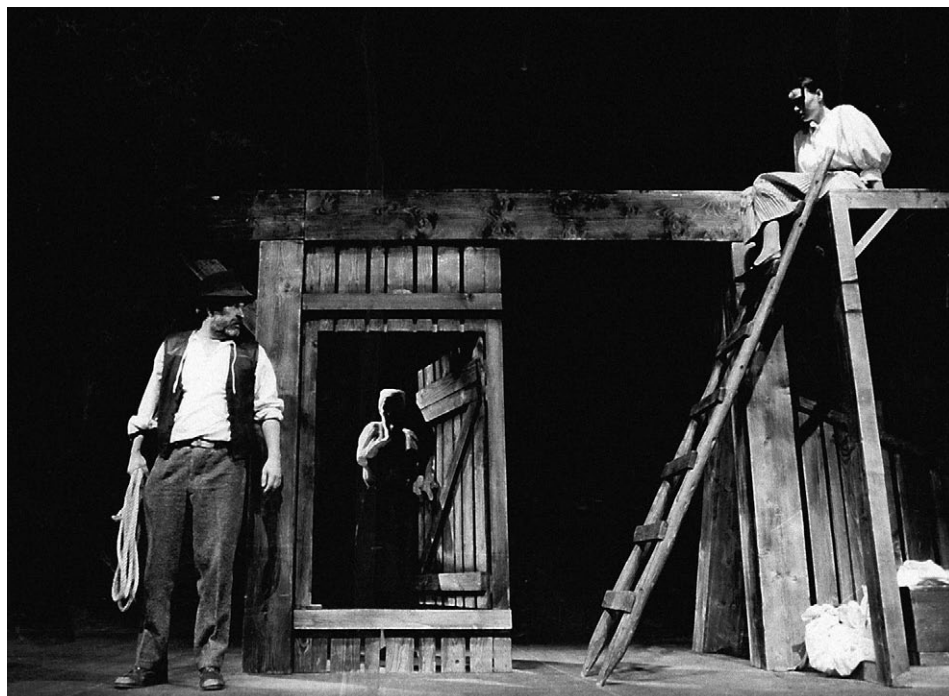
Ivan Stodola: *Čaj u pána senátora*. Zľava Eva Mária Chalupová, Zuzana Cigánová, Vladimír Durdík, Peter Bzdúch, Marián Labuda a Štefan Bučko. Slovenské národné divadlo Bratislava, premiéra 1. 2. 1992. Réžia Ľubomír Vajdička. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Jana Nemčoková.

mi. Palárik si však vážil každého dobrého človeka bez rozdielu národnosti, dokonca na javisku kázal a predpísal hercom zvolať „Sláva Slovákom aj Maďarom statočným!“ Vysmieval sa však zo všetkých odrodilcov a nešanoval najmä maďarónov, pomaďarčených a maďarizujúcich Slovákov. Sládeček teda dobre vystihol žiaľbohu opäť aktuálny čas tejto veselohry. Ako geológ konštatuje: „prосто vyvreli tradičné problémy stredoeurópskeho priestoru a panónskej nížiny.“¹²

V dobovej reflexii Sládečkovej inscenácie som napísal: „Sládeček si uvedomil, aká aktuálna sa Palárikova komédia dnes stala, súčasne však odolal núkajúcej sa možnosti inscenovať *Zmierenie* ako prvoplánový ‚zeitstück‘, preto neladí inscenáciu ako tendenčne protimaďarský výpad, ale využíva Palárikom poskytnutý priestor, aby sa každá z postáv veselohry stala karikatúrou istých ľudských i národných necností. Preto nie je smiešne iba prepiať maďarónstvo Ľudovíta vracajúceho sa z Pešti, ale i opito utárané rodoľubstvo učiteľa Orišku, ktorý napokon ku Grófke tiež nechodí šíriť lásku k národu, ale najmä zadarmo si vypiť.“¹³ Scénu Sládečkovi navrhol Jaroslav Valek a vyzerala priam čechovovsky. Slniečnik s prútenými kreslami, vypriahnutá brička, kolkárska dráha, kúpacia kaďa, všetko vo svetlých, pastelových tónoch.

¹² ČAVOJSKÝ, Ladislav. Čierny čas našej klasiky. In tamže, s. 110 – 111.

¹³ MAŤAŠÍK, Andrej. Žiadny dozinkový folklór. In *Smena*, 24. 11. 1993, s. 5.



Milo Urban: *Beta, kde si?* Zlava Jozef Stražan, Anna Kukoľová, Ľudmila Dutková. Divadlo Jonáša Záborského Prešov, premiéra 15. 2. 1991. Réžia Ján Sládeček. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Ľubor Marko.

A obrovskou Sládečkovou výhodou bolo, že do tohto priestoru mohol vstúpiť s vynikajúcim hereckým obsadením. Odvážne, ba trúfalo zveril úlohu Miluše Gabriele Dolnej. „Miluške zobral panenský veniec a urobil z nej vydajachtivú starú dievku“¹⁴, napísal kritik L. Čavojský, ja som konštatoval, že jej výkon „srší energiou, je nesmierne vitálna, dynamická, doslova diktuje tempo svojich výstupov“.¹⁵

Na Barčovej *Matke* (réžia Vlado Benko) v žilinskom Mestskom divadle kritika oceňovala skvelú Susedu v stvárnení Kataríny Vrzalovej, ktorá „najlepšie obsiahla rozpätie svojej postavy, odvodené od barčovskej poetiky, od Barčových vzťahov medzi reálnym a fiktívnym, rozumovým a intuitívnym, filozofickým i tým, čo sa tomuto označeniu vzpiera i čo ho prerastá.“¹⁶

Vo Zvolene sa premiéry dočkala dramatizácia Vajanského *Letiacich tieňov*. „Bezradne tápajúce vedenie (Divadla J.G. Tajovského – pozn. A.M.) prijalo ponuku študentov VŠMU (...) zrejme v duchu zásady, že slovenskou klasikou sa nič nepokazí a keby aj, záchranou sú organizované predstavenia pre školopovinnú mládež. Mladý tvorivý tím na čele s režisérom R. Ballekom, posl. III. ročníka VŠMU, doplnený

¹⁴ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Čierny čas našej klasiky. In *Slovenské divadlo*, 1994, roč. 42, č. 2, s. 112.

¹⁵ MAŤAŠÍK, Andrej. DJZ v zrelom veku. In *NDC informuje – Divadelná sezóna 1993/94*, 1994, č. 3, s. 68.

¹⁶ ČAHOJOVÁ, Božena. Východiská z bludísk. In *NDC informuje – Divadelná sezóna 1993/94*, 1994, č. 3, s. 47.

o skúseného scénografa P. Čaneckého sa pustil do Vajanského radikálne. Až napokon z neho zostala len parafráza apokalyptického záveru románu s pirandellovsky krátkou expozíciou. To všetko, umocnené osobitým režijným rukopisom a štylizovaným hereckým prejavom, poriadne zamotalo hlavy nielen zvolenským divadelníkom, ale i kritikom, ktorí sa zmohli len na konštatovanie, že ide o problémovú inscenáciu.¹⁷ Chýba, žiaľ, dosť dôležitá informácia, že autorom tohto nezávislého kritického hodnotenia zvolenských divadelníkov i kritiky bol hosťujúci dramaturg inscenácie. Pravdivé je konštatovanie radikalizmu dramatikov – ak sa dobre pamätám, dozvedel som sa po premiére, že pôvodný koncept bol iný, a redukcie väzieb na Vajanského boli dôsledkom dvoch paralelných procesov –, niektoré pripravené situácie a dialógy sa mladým inscenátorom nepodarilo „javiskovo vymyslieť“, ale súčasne v staršej generácii hercov, ktorí spočiatku spolupracovali celkom ochotne, narastala nevôľa a odpor stať sa objektom režisérovej manipulácie.

S istou licenciou by sa dalo povedať, že ak pre obdobie 1989 – 1994 je príznačná nedôvera v zmysel konštrukcie repertoáru na báze diel domácich autorov a výnimkou z tohto pravidla bola len činohra Divadla J. Záborského v Prešove, v sezóne 1994/1995 sa tento stav začína meniť. Dvere národnej klasike pootvorila znovu aj činohra SND (Barčov *Neznámy* v Hasprovom naštudovaní s hereckou elitou činohry), Matúš Olša v martinskom divadle zasvietil svojou dramatizáciou Timravinho *Skonu Paľa Ročku*, Karol Horák, ktorý v januári 1994 stál ako dramatik za objavením Záborského *Vstúpenia Krista do raja* v DJZ Prešov, priviedol mutáciu tohto textu skombinovaného so Záborského *Faustiádou* v júni 1995 v réžii Romana Poláka ako *Nebo – peklo – Kocúrkovo* aj do Slovenského národného divadla.

Prakticky na tomto časovom prelome sa uskutočnila v rámci 3. Festivalu inscenácií slovenských hier v Prešove medzinárodná konferencia na tému *Národná dramatická literatúra a národná divadelná kultúra*. Pavol Palkovič na nej upozornil, že „moderné filozofické smery, ktoré ovládajú sekularizovaný Západ, svojou povahou materialistické a ateistické, oslobodzujú človeka od viny, zbavujú ho frustrácie, mravnej zodpovednosti a ‚predsudkov‘, akými je nielen Boh, ale aj svedomie, a tak prispievajú k utvrdzovaniu kultúry hedonizmu, bezbrehého individualizmu, zbožšťovania materiálnych statkov a ignorovania duchovných potrieb. A predsa výsledkom ich pôsobenia je historický pesimizmus, nihilizmus, katastrofické vnímanie sveta, deštrukcia.“¹⁸ Palkovič sa pokúšal vidieť aj v záujme slovenských divadiel o národnú drámu, a najmä o národnú klasiku, prejav dvoch protirečivých svetonázorových a filozofických tendencií. Na druhej strane však rovnako odôvodnene môžeme rovnakú hranicu vytýčiť, pokiaľ budeme fokusovať prioritne revolučný radikalizmus časti slovenských divadelných tvorcov (a nemôže nás pritom mýliť, ak medzi nimi nachádzame aj popredné nomenklátúrne kádre bývalého režimu či totemové tváre normalizačných opusov), ktorí – stručne zhrnuté – chceli tresnúť dverami za minulosťou a robiť všetko inak a na druhej strane skupiny tvorcov, ktorí si uvedomovali alebo cítili, že divadlo bez vnútornej kontinuity je neukotvené a stráca sa jeho väzba voči divákovi, ktorý v divadle reprezentuje najzotrvačnejší prvok. A aby situácia bola ešte

¹⁷ HERTUS, Roman. Pokus o prevrat sa podarilo potlačiť. In *NDC informuje – Divadelná sezóna 1993/94*, s. 55.

¹⁸ PALKOVIČ, Pavol. Divadlo vo svetle tradície a potrieb času. In *Slovenské divadlo*, 1995, roč. 43, č. 3, s. 289.



Jozef Gregor Tajovský: *Statky-zmätky*. Zľava Štefan Mišovic, Helena Sudická, Katarína Zatovičová, Tibor Frlajs, Mária Gubalová. Divadlo Slovenského národného povstania Martin, premiéra 27. 4. 1990. Réžia Matúš Oľha. Foto Archív Divadelného ústavu, snímka Matúš Oľha.

neprehľadnejšia, veľmi podobnú hranicu možno medzi divadelníkmi identifikovať aj vtedy, ak pracujeme s ich dostupnými postojmi k myšlienke svojbytného štátu Slovákov. Je zaujímavé čítať v diele nezmieriteľného kritika slovenského duchovného života na rozhraní storočí, Jána Lajčiaka, aj takéto konštatovanie: „Žiaľno je, že na Slovensku sa nachodia ľudia, o ktorých môžem smelo povedať, že ich duševným športom je deštrukcia. (...) Títo ľudia nie sú schopní objektívnym okom nahliadnuť do slovenského života, vystihnúť jeho cenu, ale zo svojho fantasticko-idealistického stanoviska popierajú všetko, čo sa na poli slovenskej kultúry vyprodukovalo. V rozhovoroch, ktoré som mal so slovenskými vedúcimi ľuďmi, badať veľkú depresiu, pesimizmus najhrubšieho zrna. Takíto ľudia môžu na Slovensku zaujímať prvotriedne postate, no slovenskej veci viac škodia ako osožia.“¹⁹

Z aspektu skúmania umeleckých a spoločenských funkcií súčasného slovenského divadla je však dôležité konštatovať, že:

- a) repertoárové činoherné divadlá v novej spoločenskej situácii nehľadali nové možnosti ako zdefinovať svoj vzťah ku klasickej národnej dráme (s výnimkou prešovského Divadla J. Záborského), ale buď na jej uvádzanie rezignovali, alebo pokračovali v tradičných rámcoch jej vnímania ako výraznejšie osvetovo-vzdelávacieho, než umeleckého poslania inštitúcií;

¹⁹ Citované podľa PALKOVIČ, Pavol. Divadlo vo svetle tradície a potrieb času. In tamže, s. 289.

- b) v dramaturgii a réžii zotrvačne pretrvávajú interpretatívny prístup známy z predchádzajúceho obdobia, prevládajú ambície lineárne vyhľadávať tituly tematicky reagujúce na bezprostredné spoločenské podnety (voľby, politické dohody, obsadzovanie postov straníckymi kandidátmi bez ohľadu na ich odbornú spôsobilosť a pod.), čo napríklad vysvetľuje opakované naštudovanie satirických komédií *Mastný hrniec*, *Čaj u pána senátora*, *Kocúrko*, *Všetko naopak* a pod.;
- c) dramaturgickým objavom v prvej polovici 90. rokov bolo iba prešovské uvedenie Urbanovej drámy *Beta, kde si?*, prvé naštudovanie tohto titulu v profesionálnom divadle vôbec (Sládeček ju predtým naštudoval s ochotníkmi v Myjave-Kopánke a Miloš Pietor hru vo svojej a Sládečkovej úprave uviedol s ochotníckym súborom v Púchove);
- d) jediným realizovaným pokusom zasiahnuť do sféry uvádzania slovenskej klasiky výrazovými prostriedkami postmoderného divadla, ktoré sa udomáčkňovalo na slovenských javiskách, bol zvolenský pokus R. Balleka o dramatizáciu Vajanského románu *Letiace tiene*, nebol však úspešný;
- e) vzťah slovenských divadelných umelcov k národnej klasike bol na začiatku 90. rokov neprimerane spolitizovaný, čo viedlo k nezmyselnému vyhrocovaniu umeleckých vzťahov a ambícií na základe osobných občianskych postojov;
- f) až v druhej polovici 90. rokov sa stretávame s úspešnými pokusmi o moderné uchopenie národnej klasickej drámy, rozširuje sa repertoár o dovtedy neuvádzané texty (vrátane výraznejšieho zastúpenia nových dramatizácií klasickej prózy) a do inscenácií prenikajú postupy moderného európskeho divadla.

SLOVAK CLASSICAL DRAMA AND DIRECTING THEATRICAL PRODUCTIONS AT THE TURN OF THE MILLENNIUM

Andrej MAŤAŠÍK

This paper analyses the relationship of Slovak dramatic theatre to Slovak drama classics between 1989 and 1994: a time of great social change. This paper analyses the issue by discussing the characteristics of the distinctive approaches adopted by notable figures in theatre production and examines the situation through "official" (i.e. publicly funded) theatre companies. This is done for three key reasons: (a) at the turn of the millennium, the institutional foundations of Slovak theatre still functioned on the basis of inertia, and independent theatres and agencies and ad hoc groupings of theatre makers (existing beyond the network of publicly funded theatres) were still only being established; (b) national classics were practically absent from the season programmes of independent theatre companies until the mid-1990s because until then these companies had presented themselves as "authorial theatres" and as theatres focusing on contemporary works; (c) a number of decentralizing administrative and organizational changes were initiated in the mid-1990s which resulted in the creation of a new model of organizing professional theatre, meaning that developments after 1995 deserve separate attention. The assertion is made that in the analysed period there was an exceptional situation at the Jonáš Záborský Theatre in Prešov due to the productions of Ján Sládeček, which knew how to extract contemporary social messages from older dramas (e.g. plays by Jozef Gregor Tajovský, Milo Urban and

Ján Palárik). By contrast, national classics were not included in the majority of season programmes of professional Slovak theatre companies in the years immediately following the change in political regime.

Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-0619-10 – Umelecké a spoločenské funkcie súčasného slovenského divadla.