

SKICE O KOŠICKEJ ČINOHRE V JUBILEJNOM FORMÁTE

TIBOR FERKO
Divadelný historik

Abstrakt: Text prináša bilanciu sedemdesiatich činoherných sezón jubilujúceho Štátneho divadla v Košiciach. Podobne ako možno pristupovať z rôznych uhlov pohľadov k inscenačným výsledkom režisérov, aj prístup k reflexiám kritikov sa môže meniť nielen podľa osobnej optiky, ale aj zo zorného uhla inej skúsenosti alebo poznania praxe v internom prostredí. Autorom textu je bývalý dramaturg činohry. Vo svojich postdramaturgických postulátoch sa usiloval zachytiť plusy a mínusy v etapách, ktoré sa formovali bez jeho účasti, ale aj v tých, na ktorých sa sám podieľal.¹

Kľúčové slová: Štátne divadlo Košice, divadelná dramaturgia, činoherné inscenácie

Venovať pozornosť sedemdesiatročnému jubileu Štátneho divadla v Košiciach znamená, na rozdiel od iných rovnako jubilujúcich slovenských divadiel, vnímať jeho existenciu v zmysle prerušovanej chronológie: v roku 1945 ho totiž bolo potrebné znovu založiť. V pamäti síce fungoval resentment na Východoslovenské národné divadlo, to však malo prerušený vývoj (existovalo v rokoch 1924 – 1930 a 1937 – 1938²). Navyše, adjektívum „východoslovenské“ vyjadroval skôr želanie než skutočnosť, keďže v prvej etape prevažovali inscenácie uvedené v českom jazyku. Keď potom Ferdinand Hoffmann ako nový riaditeľ obnoveného VSND otváral druhú sezónu druhej fázy (16. 9. 1938) deklarováním ambície, že bude „dôstojne reprezentovať slovenskú divadelnú kultúru“³, nevedel, že o necelé tri mesiace sa proklamovaná nádej premení na labutiu pieseň. Viedenská arbitráž znamenala okupáciu Košíc a radikálne odklonila chod dejín od geografických súradníc ustanovených v roku 1918.

Divadlo a umenie sa nikdy nedali oddeliť od ekonomickej situácie krajiny. V roku 1945 to bolo poznať aj na zdevastovanom javisku a chudobnom inventári budovy košického divadla. Kým sa dostala k slovu prvá činoherná inscenácia, hra Ivana Stodolu *Marína Havranová* (15. 9. 1945), stihol Janko Borodáč so zakladajúcimi členmi divadla postaviť na nohy operu, ktorej inauguračným predstavením bola Verdiho *La traviata* (1. 12. 1945). Baletný súbor sa prvýkrát predstavil inscenáciou Chopinovej *Sylfidy* (25. 10. 1947). Sú to prvé stavebné kamene, na ktorých stojí hierarchia plynu-

¹ Autor textu bol dramaturgom činohry Štátneho divadla v Košiciach v rokoch 1969 – 1973, potom znovu od roku 1976 do marca 1990.

² Po prvýkrát zaznelo slovenské slovo v budove dnešného divadla už 29. 12. 1919, keď košícki „sokolíci“ (presný názov súboru nie je nikde evidovaný) uviedli hru Ferka Urbánka *Rozmajrín*. Prvým predstavením profesionálneho súboru v slovenskom jazyku bola inscenácia Tajovského *Hriechu* v podaní činoherného súboru Slovenského národného divadla (21. 5. 1920). Až potom sa oficiálne začala migrácia SND medzi Bratislavou a Košicami. Oficiálna inaugurácia SND sa udiala 29. 8. 1920, uvedením Rázusovej *Hany*, neoficiálne už 2. 7. 1920, predstavením Smetanovej opery *Predaná nevesta*.

³ Celý otvárací prejav publikoval košícky denník *Novosti*, 17. 9. 1938.

lého sedemdesiatročného vývoja košického divadla, ktorý možno rozdeliť na etapy 1945–1970, 1970–1990 a 1990–2015. Hraničné roky znamenali zásadné obraty v ideologických prístupoch k dramaturgickým zámerom v samotnom divadle, ale tiež v prístupoch k nim zo strany mediálneho prostredia, t.j. kritiky. Rovnako aj jemu boli nadradené ideológiou distribuované normy, ba aj príkazy.

Keďže v povojnových začiatkoch málokto pociťoval tlak na politicky správne orientovaný repertoár v duchu ždanovovskej estetiky a straníckych záujmov ako hendikep, nemohli sa z vnútornej potreby ktoréhokoľvek dramaturga a režiséra inscenovať ideovo škodlivé diela. Janko Borodáč z pohľadu donátora divadla, t. j. štátu, naplnil túto orientáciu najväčším počtom inscenácií ruských klasikov a sovietskych autorov v ČSR. Po Borodáčovom odchode sa tradícia neprerušila, Andrej Chmelko bol na čele divadla dokonca ideologicky rigoróznejší než jeho predchodca. Inscenátori sa hrdo hlásili k ideálom doby. To, čo sa z dnešného pohľadu javí ako služba režimu, sa ani vtedy nechápalo inak – ibaže bez pejoratívneho významu. Aj ja som ešte ako divadelne neškolený novinár písal recenzie predstavení v podobnom duchu. Divadlo, podobne ako iné fenomény doby, bolo zrkadlom stavu spoločnosti.

Piliermi repertoáru v prvom cykle dvadsiatich sezón boli národná klasika a pôvodné slovenské hry (47), české hry (21), ruské a sovietske hry (37) a hry autorov z ľudovodemokratických krajín (20). Hojne sa uvádzali rozprávky, najmä slovenské, české a sovietske (48). Inscenácie slovenských hier slúžili aj na upevňovanie národného vedomia, ktoré bolo osobitne v povojnových Košiciach značne poklesnuté. Proti osvetovému poslaniu slovenského divadla v čase jeho zrodu nemožno nič namietť, socialistický internacionalizmus doprial všetkým etnikám možnosť sa rozvíjať. Akcelerácia (inter)nacionálneho vedomia sa diala súčasne s brutálnym uplatňovaním boja proti triednemu nepriateľovi – proti prežitkom kapitalizmu u nás, aj proti „upadajúcemu“ západnému svetu. Parametre boli pevné a boje permanentné. Štatistika mala nadvládu nad inými kritériami.

Tak ako v minulosti, ani v prítomnom čase nevieme absolvovať pohľady do histórie bez kolízií s realiami. Na konferencii s názvom *Divadelní režiséři na prelome tisícročí* referoval mladý teatrolog Martin Timko v širších súvislostiach aj o košických pomeroch: „V košickej činohre nastalo po Borodáčovom odchode obdobie umeleckej stagnácie. K oživeniu došlo až vtedy, keď sa do interného angažmánu dostala po nútenej prestávke režisérka Magda Husáková-Lokvencová (divadelná sezóna 1955/1956).“⁴ Tento názor považujem za značne zjednodušujúci. Stagnácia bola prerušená už rok po odchode Janka Borodáča príchodom Ota Katušu.⁵ Bez úmyslu zmenšovať prínos Magdy Husákovovej-Lokvencovej⁶, chronológia v dávkovaní kvality nepustí. Kým prínos pani režisérky sa premietol do troch inscenácií, rok po jej odchode uvádza Katuša

⁴ TIMKO, Martin. Hasprove divadelné réžie v kontextoch jeho tvorby. In KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Divadelní režiséři na prelome tisícročí*, Bratislava: Združenie slovenských divadelných kritikov a teoretikov, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, Bratislava, 2014, s. 38–39.

⁵ Ani divadelný historik Ján Jaborník nevníma príchod Ota Katušu (1956) ako významný krok v čase všeobecne traktovaného úpadku košickej činohry. Hoci akceptoval niektoré jeho inscenácie, nepovažoval ho za osobnosť schopnú viesť činohru k novým metám. Pozri JABORNÍK, Ján. *Tridsaťpäť rokov činohry*. In FEJKO, Štefan (ed.). *35 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice: Štátne divadlo Košice, 1980, s. 4–14.

⁶ Na rozdiel od bratislavských kritikov som pozitívne hodnotil aj jej inscenáciu *Hedy Gablerovej* v titulnej role s Valériou Driečnou. Porov. FERKO, Tibor. Inscenačne dobrá diablica Gablerová. In *Priekopník*, roč. 5, č. 17, s. 7, 27. 4. 1956.



Romain Rolland: *Hra o láske a smrti*. Réžia Oto Katusa. Ján Bzdúch (Jérôme de Courvoisier). Štátne divadlo Košice, premiéra 15. 12. 1956. Foto Archív Divadelného ústavu.

azda svoju najslávnejšiu inscenáciu – hru Romaina Rollanda *Hra o láske a smrti* (1956). V čase vrcholiacej fázy maďarských revolučných udalostí aj v Košiciach zrozumiteľne rezonovali slová Courvoisiera o girondistoch a jakobínoch v podaní Jána Bzdúcha. V nasledujúcej sezóne už v Košiciach figuruje v každom ohľade dominantná dvojica, režisér Jozef Palka a dramaturgička Margita Mayerová, ktorá saturuje vysokú inscenačnú úroveň počas šiestich sezón, do roku 1963. Zo štandardu, ktorý do Štátneho divadla priniesli Katusa, Lokvencová a Palka, sa vymykal Andrej Chmelko, podobné diferencie však boli aj v iných súboroch. Ak teda dnes Martin Timko berie ako východisko zo stagnácie len Lokvencovej javiskovú tvorbu a jedínú inscenáciu hosťujúceho režiséra Jozefa Budského, Shakespearovho *Othella* (1955), neznamená to medzigeneračný nesúlad v názoroch, ale historický atavizmus. V súvislosti s *Othellom* ešte pripomeňme, že za titulnú rolu v inscenácii mala byť Jánovi Bzdúchovi priznaná štátna cena. Išlo by však o preferenciu iných, ideologicky nežiaducich hodnôt, a tak musel dostať cenu za postavu Beresta v „správnej“ hre Oleksandra Kornijčuka *Chirurg Platon Krečet* (1955). Aká doba, taká rehoľa.

V povojnových rokoch sa s priam katechumenským oduševnením deklarovala oddanosť učeniu Stanislavského, ale málokto ho skutočne poznal a tvorivo aplikoval. Prvotné nadšenie neskôr vystriedala skepsa, až odmietanie Stanislavského metódy ako prekonaného učiva i praxe. Priznanie originality pri uplatňovaní ruskej hereckej školy patrí Jánovi Borodáčovi. Napriek úškrnom nad touto praxou, zostal jej verný aj



Pavol Országh Hviezdoslav: *Herodes a Herodias*. Réžia Ján Borodáč. Štátne divadlo Košice, 26. 3. 1949. Foto Archív Divadelného ústavu.

počas svojho bratislavského obdobia, tak v divadle, ako i na vysokej škole. Divadelný historik Ján Jaborník napísal: „Nemožno nerešpektovať významnú, rovnako už neraz zdôrazňovanú skutočnosť, že podoba Borodáčovho javiskového realizmu nadobudla v čase jeho príchodu do Košíc nielen profesionálne spoľahlivú, ale aj značne zdokonalenú, kultivovanú, vyzretú podobu. Schopnosti a výrazové prostriedky hereckého súboru pod Borodáčovým vedením síce neobsiahli väčšiu mnohotvárnosť a viacrozmernosť, ale úspešne sa rozvíjali obsiahnutím dostatočnej plnosti a hĺbky v daných hraniciach realistickej poetiky.“⁷ Toľko azda stačí na elimináciu Borodáčovho odmietania posthistorickými kritikmi. Na záver len konštatovanie, že keby bola v Košiciach po Borodáčovi zostala jediná inscenácia, veršovaná tragédia *Herodes a Herodias* (1949), stačilo by to na jeho zápis do pamätnice divadla.

Je známe, že Borodáčom uplatňovaná metóda Stanislavského sa opierala o ideologické barly, keď boli v móde normatívne poučky a samotná doba nedovoľovala ísť cestou originálnej alchymie hereckej školy autora – až kým sa nepodarilo rozviazať jej divadelný jazyk. To sa stalo, keď v šesťdesiatych rokoch napísal Peter Bú diplomovú prácu o Stanislavskom. Preukázal v nej jedinečnosť (aj do slovenčiny preložených a publikovaných) kníh hereckého učenia ruského režiséra⁸ a ničím iným nenahradiiteľnú psychologickú a fyzickú prípravu hereckej tvorby. Táto práca vznikla v čase,

⁷ JABORNÍK, Ján. Tridsaťpäť rokov činohry, s. 5.

⁸ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca I., II.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953; STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič. *Hercova práca na role, Dotvorenie herca.* Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955.

keď si mnohí mysleli (a mnohí si to myslia aj dnes), že v záujme modernosti je potrebné sa Stanislavskému vyhybať a obchádzať ho. Peter Bú zvestoval pravdu o originálnom Stanislavskom metóde – a omedľho emigroval do Paríža.

Do roku 1970 sa naplňala idea divadla ako partnera pri budovaní socializmu, no v šesťdesiatych rokoch sa už uvoľňoval prísny jazyk ideologickej diktatúry. Hoci sa závan Pražskej jari v dramaturgii košickej činohry neprejavil vo forme inovatívnych myšlienok, v rokoch 1964 – 1970 boli uvedené viaceré hry autorov zo západnej proveniencie, napr. Friedricha Dürrenmatta (*Návšteva starej dámy, Fyzici*), Tennesseea Williamsa (*Leto a dym*), Jeana Giraudouxa (*Bláznivá zo Chaillot*), Eugena O'Neill (*Túžba pod brestami*), Petra Shaffera (*Čierna komédia*). V tejto súvislosti platilo to, čo platí aj dosiaľ: ani významné tituly nie sú samospasiteľné, neodovzdajú plnohodnotne svoje poslanstvo, ak sa inscenujú ako ilustrácia textu a režiséri rezignujú na ich náročnejší výklad.

V roku 1970, na 25. výročie Štátneho divadla, sa lámali nielen dejiny divadla, ale aj spoločnosti. Tá sa pod tlakom normalizácie vracala späť medzi dobre známe široké koľaje, siahajúce z Vladivostoku cez Moskvu až do Košíc nielen duchovne, ale aj fakticky. Košická činohra nemala problémy s návratom do starých istôt, keďže ani predtým neprodukovala žiadne „vylomeniny“. S personálnymi opatreniami súvisel len príchod Štefana Merešša z Katedry andragogiky Filozofickej fakulty v Prešove, s ktorým sa bezpečne zachovali osvedčené štandardy a istoty – veď na nové obzory (napr. na zabúdanú modernu v podobe absurdnej drámy) nebola priaznivá spoločenská klíma. S istým „dovysvetlením“⁹ sa však podarilo uviesť *Medeu* (1970), americkým básnikom Robinsonom Jeffersom adaptovanú Euripidovu *Medeiu*. Výlučnejšie postavenie v odchýlke od normálu patrí inscenácii hry rakúskeho dramatika Richarda Billingera *Noc démonov* (1972). Dejiskom je domovina autora hry, kam príde z Afriky misionár, ktorý počas čaronoci obradne zavraždí krásnu dievčinu Krescenciu. Bol to jediný „záškodnícky“ titul v presile iných – výzva na prebudenie frustrovaného vedomia spoločnosti.¹⁰ Inscenácia bola uvedená v réžii Vladimíra Petrušku (podobne ako *Medea*) na mimoriadne inšpirujúcej scéne Ladislava Vychodila. Na utlmenie predpokladaných útokov na repertoár v sezóne 1971/72 vyvažovali dramaturgiu autori „štandardnej“ kategórie: Alexej Arbuzov, Lesja Ukrajinka, Leonid Leonov, Károly Szakonyi.

Ďalším paradoxom Mereššovej éry bol príchod celého absolventského ročníka z VŠMU, na čele s režisérom Petrom Opáleným. Oživenie bolo nesporné a rad titulov v jeho réžii garantoval slušný štandard. Proti tejto inovačnej logike, ale v súlade s lojalitou voči režimu, sa v repertoári objavila normalizácii oddaná hra Vojtecha Trapla

⁹ V roku 1970 sa musela hra interpretovať s poukazovaním na historickú väzbu konfliktu moc kontra individuálna vzburá, a tiež, aby sa vôbec mohla uviesť, som ako dramaturg inscenácie na znak lojality s normalizačným režimom (tiež ako kompromis s mocou) v bulletine deklaroval, že „budujeme štát, kde zákon a individuálna vzburá jedno je, medzi nimi nesmie byť konflikt“. Pripustenie podmieneného tvaru neznamenalo síce otvorený konflikt, ale i tak vyvolalo podozrenie a pochybnosť, čo mohol mať dramaturg na mysli.

¹⁰ Ako dramaturg som hru vybral z kolekcie okupačnej dramaturgie pražského Národného divadla. Na jeho scéne bola hra uvedená ako protest proti brutálnemu príchodu nemeckých okupačných vojsk v roku 1938. Na premiére košickej inscenácie bol prítomný riaditeľ ND v Prahe Přemysl Kočí, ktorý priamo z premiéry odviezol Sylviu Turbovu na pražskú národnú scénu (v Košiciach potom už len hosťovala). Na margo inscenácie sa vyjadril, že mu takéto hry nič nehovoria. Aby som predišiel rezultátu na odchod, odišiel som z divadla sám koncom sezóny.



Richard Billinger: *Noc démonov*.
Silvia Turbová (Krescencia).
Réžia Vladimír Petruška.
Štátne divadlo Košice,
premiéra 15. 1. 1972.
Foto archív Štátneho divadla
Košice. Snímka Ondrej Béréš.

Tebe neodzvonia (1974). Tou si už režisér Ján Ondrejka dláždil cestu k vyššiemu postu, najprv v stránickej hierarchii, neskôr aj v hierarchii divadla (šéf baletu), celkom neprimeranému jeho kvalitám a odbornej kvalifikácii. No kým uvedenie Traplovej hry kritika divadlu po prevrate v novembri 1989 dôrazne pripomenula, Billingerovu hru si dodnes nevšimla. Nevenoval jej pozornosť ani profesionálne erudovaný Ján Jaborník, keď k 35. výročiu divadla publikoval v jubilejnej tlači celkom isto najkoncíznejšiu a obsahovo najhodnotnejšiu reflexiu o dovtedy uplynulom čase.¹¹

V roku 1974 prišiel do Košíc dramaturg Štefan Fejko a od roku 1979 prevzal vedenie činohry. Neskôr sa stal námestníkom riaditeľa divadla pre umelecký úsek a keď ho zvolili za predsedu Základnej organizácie Komunistickej strany Slovenska, mal rozhodujúci vplyv na dianie v divadle – pokiaľ nenarazil na odpor u Milana Bobulu, riaditeľa divadla od roku 1975. Aj to sa stávalo, keďže popri nespornej stránickej angažovanosti mal Štefan Fejko predsa len modernejší pohľad na divadlo, i vôľu na prekonávanie tradicionalistických prístupov k jednotlivým javiskovým dielam.

Začiatkom sedemdesiatych rokov nastúpil do stáleho angažmánu Jiří Svoboda-Maleký (predtým režisér olomouckého divadla, v Košiciach hosfoval už v roku 1968

¹¹ Pozri JABORNÍK, Ján. *Tridsaťpäť rokov činohry*, s. 4 – 14.

s Giradouxovou *Bláznivou zo Chaillot* a v roku 1970 s Dostojevského *Idiotom*), režíroval Peter Opálený, do dialógu vstupovali Petruškove réžie a ďalšie podnety prišli s po-hostinskými réžiami Juraja Svobodu z bratislavského VŠMU (za osobitnú zmienku stojí ním naštudovaný Osbornov *Komik* (1983) s brilantným výkonom Ľuboša Záhona v postave Archie Rica, rovnako zaujal Anton Gymerský ako Billy Rice). Na prelome desaťročia a potom ďalej v osemdesiatych rokoch režírujú v činohre Václav Martinec z Prahy, Martin Peterich, Miro Procházka, Miro Košický, Roman Polák, Ľuboš Mi-driak, Marcel Dekanovský, v Košiciach hosťoval aj Jurij Zvenjackij z Vladivostoku. S Jozefom Pražmárim prišli z Prešova herci Eugen Balog, Ivan Krúpa, Róbert Šudík, Anna Gürtlerová, Jozef Švoňavský; z Martina Beáta Znaková (vydatá Drotárová), ktorí doplnili súbor tvorený o. i. Milanom Drotárom, Petrom Raševom, Ľubou Blaš-kovičovou, Jozefom Úradníkom. Režiséri Eduard Gürtler a Jozef Pražmári vytvorili tandem tvorcov strednej generácie, výrazne sa líšiaci od režisérskych kolegov Milana Bobulu, Vladimíra Petrušku a Jána Ondrejku, ktorí v realistickom duchu skôr koexis-tovali než viedli diskusiu.

Podobne, ako Ján Jaborník zhrnul a zhodnotil 35-ročnú produkciu činohry, teat-rológ Andrej Maťašík podrobil analýze inscenácie a trendy v rokoch 1980 – 1990.¹² K samotnému začiatku dekády sa viaže otvorenie pobočnej scény divadla s oficiál-nym názvom Štúdio SMER. Podobný názov, bez prídومku štúdio, malo v tom čase známe nákupné centrum v Žiline. Názov generovala myšlienka z hlavy riaditeľa Milana Bobulu a na akúkoľvek zmenu nestačili ani dosť silné kompetencie šéfa sú-boru Štefana Fejka. Podľa lexiky riaditeľa znel nielen názov štúdia, ale jeho réžiou bolo promované aj otváracie predstavenie, inscenácia dramatizovaného textu román-u Ladislava Balleka *Pomocník*.¹³ Direktorská prestíž odsunula plánovanú premiéru inscenácie Fredrovej hry *Muž a žena* v réžii Romana Poláka¹⁴ o sedem dní. Jej by bola právom patrila vernisážna pocta – spolu s inscenáciou Crommelynckovho *Rozkoš-ného paroháča* (1982) predstavujú Polákove najlepšie práce v tomto divadle. V prvej sezóne tejto scény predstavili Miro Košický Molièrovho *Dona Juana* a Martin Peterich *Slovenské tango* autora Stana Štepka. Bez zaváhania možno povedať, že vykročenie Štúdia SMER bolo úspešné. V nasledujúcej sezóne uviedla košická činohra ako jedna z prvých v Európe muzikál amerického autora Neila Simona *Hrajú našu pieseň* v réžii Vladimíra. Petruška. Jozef Pražmári sa znova etabloval v Košiciach inscenáciou pozor-ruhodnej hry Clauda Confortésa *Maratón*.

Andrej Maťašík akceptoval sľubný rozbeh na štúdiovej scéne, súčasne však kon-štatuje, že „tradične až tradicionalisticky orientovaní košickí režiséri staršej vekovej kategórie (Vladimír Petruška, Milan Bobula, Ján Ondrejka) sa ani v netradičných priestorových podmienkach nevzopli k výboju, iba svoje štandardné, poetikou po-pisného, prinajlepšom psychologického realizmu dychu a duchu nielen svetového, ale ani slovenského divadelníctvu osemdesiatych rokov veľmi vzdialené remeselné postupy, realizovali v menšom priestore, ako je historická budova Štátneho divad-

¹² MAŤAŠÍK, Andrej. Činohra ŠD v rokoch 1980 – 1990. In *45 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Štátne divadlo Košice, 1990.

¹³ Skutočne štúdiový charakter mala inscenácia tejto hry v naštudovaní Jozefa Pražmáriho v budúcej kotolni práve budovanej novostavby prešovského divadla.

¹⁴ Išlo o režisérsky debut 23-ročného Romana Poláka, v tom čase študenta 4. ročníka divadelnej réžie na Divadelnej fakulte VŠMU a štipendistu Štátneho divadla.



Aleksander Fredro: *Muž a žena*. Lenka Košická (Elvíra), Ľuboš Záhon (Gróf Václav), Dušan Skokan (Alfréd), Jozef Úradník (Komorník). Réžia Roman Polák. Štátne divadlo Košice, premiéra 22. 11. 1980. Foto archív Štátneho divadla Košice. Snímka Ondrej Béréš.

la“¹⁵. Nie že by to nebola pravda, ibaže od nich nikto ani nič iné neočakával. O predstaviteľoch tradicionalistického trendu píše Andrej Maťašík správne, ale až v roku 1990 – a kto si mohol trúfať ešte rok predtým takto verejne vyfaulovať z behu dejín týchto socialistických tvorcov? Na osemdesiate ani predchádzajúce roky sa nemožno pozerat porevolučnými, resp. súčasnými očami – nie je to ani historický, ale ani pravdivý pohľad. Na istú obhajobu pripomeniem, že Petruška umelecky dôstojne zvládol činohrou interpretovaný muzikál *Hrajú našu pieseň* (1981). A hoci nespochybňujem námietku voči tradicionalistickým a ilustračným postupom režiséra Bobulu v jeho obľúbenom cykle hier Williama Shakespeara, ponechajme mu zásluhu na tom, že v nevedomosti o koho ide inscenoval Dzvoničov *Tetanus* (1985). Ako autor figuroval Emil Dzvonič, brat Michala Dzvoniča, ktorý bol na indexe, kým Emil fungoval ako spoľahlivý učiteľ Katedry marxizmu-leninizmu na košickej Lekárskej fakulte. Azda len v Brne sa odvážili na podobnú zámenu s menom Václava Havla. Aj výhrady Andreja Maťašíka, že „Košice boli akýmsi hrobom akejkolvek divadelnej aktivity či umeleckého nadania“ a „táto povest“ údajne získala na sile po skončení krátkého obdobia tunajšieho pôsobenia ucelenej skupiny mladých absolventov Divadelnej fakulty, ktorú viedol režisér Peter Opálený“¹⁶, považujem za priestro formulované. Táto

¹⁵ MAŤAŠÍK, Andrej. Činohra ŠD v rokoch 1980 – 1990, s. 6.

¹⁶ Tamže, s. 5.

frekventovaná mantra azda prilieha na reliéf politického života v meste, ale nemá adekvátnu adresu iba v divadle.

Divadelná kritika nie je účastníkom v exaktnej vede, miera a váhy nemerajú v nej numerá na číselníku. Divadlo bolo identické so stavom krajiny, ľudovo povedané, kto chcel s vlkami žiť, musel s vlkami vyť. Divadlo v osemdesiatych rokoch dostávalo Smernice o zostavovaní a schvaľovaní dramaturgických plánov. Napr. v roku 1985 obežník všetkým divadlám obsahoval takúto inštrukcie: „Pri zostavovaní dramaturgických plánov na sezónu 1985/86 Vás upozorňujeme na najvýznamnejšiu politicko-spoločenskú udalosť – XVII. zjazd KSČ a zjazd KSS, ktoré sa uskutočnia na jar 1986. Je potrebné, aby dramaturgie pripravili v spolupráci s autormi nové diela, ktoré by odrážali predovšetkým súčasnosť v jej mnohorakosti, vyzdvihovali pracovné hrdinstvo nášho ľudu a jeho oddanosť myšlienkam mieru a socialistického napredovania.“¹⁷ Keď povieme, že práve takéto povinnosti zbavovali nielen košické divadlo akýchsi autonómnych výsad a aktivít, bude to pravda vyslovená dnes, ale v aktuálnom čase to bola miera kritérií na všetko, čo sa v divadlo malo a smelo robiť. O fenoméne selektívnej opozície nemohla byť reč. Takzvané správne súčasné hry režírovali všetci. Pars pro toto: Vladimír Petruška Višnevského *Optimistickú tragédiu* (1974); Peter Opálený Solovičovu hru *Zvon bez veže* (1984) či predtým Lubimovovu modernú verziu parafrázovanej knihy Johna Reeda *Desať dní, ktoré otriasli svetom* (1977); Milan Bobula Solovičovu hru *Peter a Pavel* (1987); Juraj Svoboda hru Osvalda Zahradníka *Post scriptum* (1986); Miro Procházka Gubarevovu drámu *Oblasť pristátia neznáma* (1984) a Krasnogorovu hru *Kto odíde* (1986). Možno by sa dnes neuviedla ani jedna z nich, ale vtedy smernice nepustili. V dikcii Ladislava Novomeského: „Boli sme, ako dejiny sú.“ Paradoxom zostane, že inscenácie dvoch hier, ktoré boli infikované politickou žihľavou, *Noc démonov* a *Tetanus*, neinscenovali režiséri, od ktorých sa očakávala moderná fazóna, ale tzv. tradicionalisti, obaja bez tušenia o čo, resp. o koho ide.

Počas osemdesiatych rokov participovalo na inscenovaní dramaturgických zámerov dvanásť režisérov. Pri takom množstve tvorcov prirodzene nevznikali nadväzujúce režisérsko-štýlové varianty. Jednotlivé sezóny neboli konštantne kontinuálne, vždy sa v niektorej vyskytla vyššia kvalita, buď v réžii alebo hereckom prejave. Súčasne dochádzalo aj k výraznému odklonu od procesov v minulosti, lebo nadväzovať na tradíciu neznamenať ju opakovať, ale prekonávať. K zakladateľskej garde, ktorá hrala významnú rolu až do odchodu jednotlivcov do dôchodku, pravidelne pribúdali herci najmladšej, prípadne strednej generácie. Omladzovanie hereckého súboru bolo pravidelné a prospešné. Za sedemdesiat rokov boli do roku 2015 vo všetkých súboroch ŠD angažovaní príslušníci troch a pol generácií.

Skôr než sa štyridsaťpäťročné dejiny divadla zavŕšili spoločenským prevratom v novembri 1989, v sezóne 1988/1989, teda tesne predchádzajúcej vstupu do nových pomerov, režírovali hosť z Vladivostoku Jurij Zvenickij hru Karola Horáka a Valerija Sulžika *Človek z druhej strany* a Jozef Pražmári *Hrdinu západného sveta* od Johna M. Synga i hru *Maratónci bežia čestné kolo* od Dušana Kovačeviča. Eduard Gürtler predstavil pôvodnú slovenskú hru Petra Vala *Ako hryzie kôň* a hru sovietskeho autora Nikolaja Erdmana *Samovrah*, ktorá nesmela byť 57 rokov uvedená. Zhodou okolností sa to udialo súčasne s naštudovaním tejto hry na scéne SND. Bola to horúca

¹⁷ Smernica Ministerstva kultúry Slovenskej socialistickej republiky s dátumom 22. 1. 1985, podpísaný Jozef Kot, riaditeľ odboru umenia.



Nikolaj Erdman: *Samovrah*. Peter Gažo (Grand), Milan Antol (Podsekaľnikov). Réžia Eduard Gürtler. Štátne divadlo Košice, premiéra 5. 5. 1989. Foto archív Štátneho divadla Košice. Snímka Ondrej Béreš.

predrevolučná novinka činohry a jej epilógom bol diškurz cez tri médiá. Na kritiku Vladimíra Štefka v *Novom slove*¹⁸ reagoval som v časopise *Dialóg*¹⁹, namietajúc, že k bratislavskej inscenácii Vladimíra Strniska pristupuje kritik „s pardonom“, kým ku Gürtlerovej košickej inscenácii „bez pardonu“. A to sme už boli pred bránami historického dátumu 17. 11. 1989. Ústa sa rozviazali, *Dialóg* '89 zanikol.

Ponovembrové dejiny divadla a spoločnosti sú stále otvorenou a živou témou: minulosť kontra prítomnosť. Divadlá v celom Československu hrali koncom roka 1989 významnejšiu rolu poskytnutím svojich členov a priestorov na reflektovanie udalostí než rýchlou reakciou na ne fenoménom vlastného jazyka divadla. Poniektorí aktéri sa avansovali na rolu tribúnov, všetci ostatní zdieľali dianie pod tribúnami.

V Štátnom divadle sa od polovice roku 1990 až do nástupu terajšieho riaditeľa Petra Himiča (20. 9. 1999) vystriedali v rýchлом slede štyria riaditelia – Anton Grega, Nina Rašiová, Štefan Fejko a Jozef Fifík. Podobne ako v rozkveti Pražskej jari v šesťdesiatych rokoch, ani teraz nemalo prebudenie voľnosti adekvátnu ozvenu v košickej činohre voľbou smelšieho prieniku do vedomia socializmom formovaného človeka. Ani Nežná revolúcia neotvorila ústa hrám, ktoré by sa pokúšali prekonať stále pociťované transcendentálne klišé. V čase, keď riaditeľský post zastávala Nina Rašiová,

¹⁸ ŠTEFKO, Vladimír. Zápas o Erdmana. In *Nové slovo*, 25. 5. 1989.

¹⁹ FERKO, Tibor. Ide o celé kartágo. In *Dialóg* '89, 1989, roč. 1, č. 16 – 17.

bol šéfom činohry Peter Rašev. Divadelný kritik Oleg Dlouhý charakterizoval obdobie po roku 1990 ako čas príklonu k jednoduchým hrám.²⁰ Prvá porevolučná šéfka činohry Darina Poldaufová argumentovala potrebou hrať pre publikum, aby sa „ľudia vrátili do divadla. Musíme im ponúknuť mimoriadne zážitky.“²¹ Stačilo známe klišé, na vyššie méty neboli ambície. Prvou porevolučnou premiérou činohry bola inscenácia textu ľudového divadla *Hra o umučení a slávnom vzkriesení Pána a spasiteľa nášho Ježiša Krista* v réžii Petra Scherhaufera (1990). Hostujúci režisér *Hamleta* (1993) Anton Nekovar s titulným predstaviteľom Petrom Raševom neprekonali bariéry, na ktorých uviazol výklad i výraz predchádzajúcich inscenácií Shakespeara. Dramaturgicky zaujímavé podnety na posun kvality v inscenačnej tvorbe sľubovali texty Niccola Machiavelliho *Mandragora* (1991) a Edwarda Albeeho *Kto sa bojí Virginie Woolfovej* (1994).

Väčším zážitkom než samotný repertoár v rokoch 1990 – 1994 bolo otvorenie divadla po jeho rekonštrukcii. Za sedem rokov sa nezmohol ani jeden súbor ŠD na to, aby pripravil nejakú dramaturgickú lahôdku, a tak sa slávnosť otvorenia stala predovšetkým spoločenskou udalosťou, na ktorej sa zúčastnili prezident republiky Michal Kováč s manželkou, predseda vlády Jozef Moravčík a minister kultúry Ľubo Roman. Obnovenú premiéru *Nabucca* hodnotil kritik Pavel Unger vcelku zmierlivo.²² Mágia dobrého začiatku sa uplatnila aspoň v opere. Činohra preniesla z provizórnej scény v Dome odborov do obnoveného divadla len čakanie.

Hoci sa zrekonštruované divadlo otváralo v septembri, činohra prišla s prvou premiérou až 13. 2. 1995. Bola to známa hra Roberta Thomasa *Vrah je medzi nami*, v prepise a réžii Petra Raševa, po nej v apríli nasledovala Brechtova *Žobrácka opera* v réžii hosťa Jána Zemana. V čase prvých piatich porevolučných rokov uviedla činohra dvadsaťšesť premiér, spomedzi nich však úspešne zarezovala len inscenácia muzikálu *Cyrano z predmestia* (1993) v réžii Mariána Kleisa ml. Päť rokov stagnácie súviselo aj s odchodom Štefana Fejka, Milana Antola, Ivana Krúpu a ďalších, ale tiež s tým, že v politicky zmanipulovanom konkurze na riaditeľa v roku 1990 najprv administratívne odstránili z komisie Antona Kreta a následne, ako sľubného uchádzača, aj Eduarda Gürtlera. O tejto fáze porevolučnej „romantiky“ bolo pomerne dosť publikované, málo známa je však intervencia samotného súboru listom, adresovaným prvému podpredsedovi vlády SR Jánovi Čarnogurskému a riaditeľovi ŠD Antonovi Gregovi. V liste s dátumom 30. 6. 1990 sa o. i. píše: „Po konkurznom konaní bol za riaditeľa ŠD v Košiciach menovaný pán Anton Grega. Jeho prvým krokom v tejto funkcii bolo zvolanie činoherného aktívu, na ktorom bol z funkcie šéfa činohry odvolaný pán Milan Antol a na jeho miesto direktívne dosadená pani Darina Poldaufová-Tkáčiková. Dovoľme si upozorniť na skutočnosť, že p. Antol bol prvým voleným šéfom činohry v histórii ŠD. Pri voľbách nedostala pani Poldaufová ani jediný hlas, takže v čase volieb ju zrejme nikto z činohry nepovažoval za vhodnú kandidátku na toto miesto.“²³

S príchodom nového riaditeľa Štefana Fejka (1. 1. 1996) sa súčasne zmenila organizácia divadla. Spojením košického Štátneho divadla a prešovského Divadla Jonáša

²⁰ DLOUHÝ, Oleg. Košické reminiscencie. In HIMIČ, Peter. (ed.) *Na rozhraní tisícročí: Štátne divadlo Košice*. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 15.

²¹ HYBÁČKOVÁ, Beáta. Čo robia divadelní umelci. In *Východ*, 23. 6. 1990.

²² Pozri UNGER, Pavel. Nová kapitola košickej opery. In *Javisko*, 1994, roč. 26, č. 11, s. 4 – 5.

²³ List s ôsmimi podpismi sa nachádza v archíve autora.



Martin Čičvák: *Dom, kde sa to robí dobre*. Michal Soltész (Black), Juraj Bernáth (Frankie), Dana Košická (Lisa), Stanislav Pitoňák (Write). Réžia Michal Hatina. Východoslovenské štátne divadlo, premiéra 28. 10. 1996. Foto archív Štátneho divadla Košice. Snímka Ondrej Béreš.

Záborského vzniklo Východoslovenské štátne divadlo (VŠD)²⁴. Kritik Emil Lehuta hodnotil prvú sezónu pozitívne. Zásľuhu na tom mali Peter Scherhauser, ktorý ako záverečný diel projektu *Kde leží naša bieda* inscenoval pôvodnú hru moravského autora Romana Sýkoru *Pohreb*, tiež Bednáríkova inscenácia muzikálu *Oliver* a Čičvákovo naštudovanie vlastnej hry *Dom, kde sa to robí dobre*. Emil Lehuta v závere rozsiahleho textu objektívne pomenoval aktuálny stav: „Na rozdiel od pána ministra terajší stav východoslovenskej štátnej činohry nepovažujem za definitívny. A nielen pre vonkajšiu okolnosť, pre pôdorys nových krajov, ktorá už v Prešove i v Košiciach dala kadečo do pohybu. Ale aj pre doterajší vnútorný vývin, smerovanie a výstroj pôvodných súborov a ich divadiel.“²⁵

Počas troch rokov Fejkovho vedenia VŠD odišla časť činoherného súboru z angažmánu, zvyšok sa spojil s prešovskou činohrou pod názvom Činohra VŠD (šéfom sa stal umelecký riaditeľ činohry Milan Antol). Nesporným prínosom v čase spojených divadiel bola inaugurácia nového autora a režiséra Martina Čičváka. Už spomenutým rockovým kabaretom *Dom, kde sa to robí dobre* (1996) naplnil parametre moderného divadla, inscenáciou *Richarda III.* (1999, v titulnej úlohe Jozef Úradník) zase prekonával dovtedajšiu konzervatívnu shakespearovskú tradíciu osobitým tvorivým vkladom do interpretácie textu a inscenačného výrazu. Podobnú kvalitu priniesol

²⁴ Od roku 1945 sa názov divadla menil po štvrtýkrát.

²⁵ LEHUTA, Emil. Východoslovenské štátne divadlo/Po prvej sezóne spoločnej činohry. In *Pohľad na sezónu 1996/97 v profesionálnych divadlách na Slovensku (druhá časť)*, s. 8 – 12. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997.

tento košícký rodák aj inscenáciami Beckettovej absurdnej drámy *Čakanie na Godota* (1997) a Bernhardovej hry *Teátermacher* (1998). V Európe takmer polstoročia známe dramatické novotvary sa po prvýkrát prezentovali v Košiciach.

Politická klíma bola v danom čase (1995 – 1998, predseda vlády Vladimír Mečiar, minister kultúry Ivan Hudec) značne exponovaná. Zásahy do nezávislosti divadiel sa stali impulzom k štrajkom a vlna odporu sa prevalila aj v spojených divadlách na východnom Slovensku. Na stránkach tlače sa zachovali reakcie na situáciu, keď sa po ôsmich rokoch od Novembra '89 v divadlách opäť pripomenul revolučný duch. No často prevládali skôr osobné ambície²⁶ než vôľa prekonať stagnáciu.²⁷

Po troch rokoch neistôt a ťažkostí pri zvládaní umelo utvoreného divadelného organizmu sa podoba divadiel vrátila do pôvodného formátu. Konkurz na nového riaditeľa obnoveného Štátneho divadla vyhral Peter Himič, dominantná osobnosť študentských aktivít na prešovskej Filozofickej fakulte počas Nežnej revolúcie, v užšom kultúrnom povedomí známy z exponovaného postu v košickom štúdiu Slovenského rozhlasu, tiež ako aktér Horákovho študentského divadla. Jeho menovanie neostalo bez ohlasu. V konkurze, ktorého sa zúčastnili aj Štefan Fejko a Miro Košícký, Himič uspel napriek tomu, že nemal skúsenosti s profesionálnym divadlom a z odborného hľadiska začal svoju kvalifikačnú legitimitu formovať až v čase ašpirácie na vedúcu funkciu v Štátnom divadle. Keď potom Himič menoval za umeleckého šéfa činohry Valentina Kozmenka Delindeho, ktorého inscenačné výsledky nezodpovedali očakávaným nárokom, rozpaky sa prehĺbili. Podľa kritika Olega Dlouhého, „v činohre nadviazal Valentin Kozmenko Delinde na svoju poetiku štylizovaného divadla, no ani jedna z jeho inscenácií (...) neuspela u diváka, ani u kritiky“²⁸. Peter Himič našiel zásadné riešenie v núdzi, keď vo februári 2001 prijal za umeleckého šéfa činohry Romana Poláka. Už v Polákovej stratégii hosťoval v činohre poľský Henryk Rozen s inscenáciou hry Stanisława I. Witkiewicza *V malej kúrii* (2001), ktorá bola akousi predohrou k náročnej koncepcii hier uvádzaných na Malej scéne. Roman Polák s dramaturgičkou Martinou Vannayovou predstavili novú európsku drámu inscenáciami dvoch komorných hier Bernarda-Marieho Koltésa *Roberto Zucco* (2001) a *Boj černocho so psami* (2002). Na veľkej scéne prispel Polák k renesancii inscenácií hier Williama Shakespeara naštudovaním komédie *Mnoho kriku pre nič* (2002). Polákovo úspešné

²⁶ Napr. Peter Rašev neskrýval sklamanie z toho, že sa nestal umeleckým šéfom spojených činoherných súborov. Na verejnom zhromaždení v Prešove sa vyjadril: „Nerozumiem, prečo za šéfa činohry bol zvolený pán Antol, ktorý odišiel z činohry pred pol rokom, a prečo do tejto funkcie nemenovali Kvetu (Stražanovú, pozn. aut.) alebo mňa?“ In *Prešovský večerník*, 16. 1. 1996.

²⁷ Na tému aktuálnych dejov som reagoval v interakčných glosách. Viac pozri FERKO, Tibor. To tu ešte nebolo. In *SME na východe*, príloha denníka SME, 24. 2. 1996; FERKO, Tibor. Ako ďalej, pán riaditeľ Štefan Fejko? In *SME na východe*, 15. 3. 1997. V druhom z textov som o.i. napísal: „Štefan, Ty nosíš na svojich pleciach teraz už iba to, čo si sám stvoril. Nie si obeťou praktík svojho ministra, ale si spolutvorca jeho zvrátených projektov a v praxi realizuješ iba to, čo je nezvratne zhora dané. Namiesto toho, aby si konečne vytiahol hlavu z piesku a striasol zo seba alibizmus, vyčkávanie a zaradil sa medzi tých, ktorí reklamujú odveké právo divadla na svoju autonómiu, hudieš s Hudecom pieseň, ktorú spolu komponujete na zastrašovanie umelcov i občanov. (...) Riaditeľia zvolenského DJGT a Štátnej opery v Banskej Bystrici (Stredoslovenského štátneho divadla) zoči-voči zvrátenostiam, ako sa v budove rezortu kultúry spravujú veci verejné, pochopili havarijný stav slovenskej demokracie, a keďže to nešlo ináč, abdikovali na svoje funkcie. Lebo dnes už kauza divadiel prestala byť izbovou hrou na domácich scénach. Policajný zákrok ako dôsledok arogancie slovenských vládcov predkladá spoločnosti aktuálnu potrebu skoncovať s bezohľadným výkonom vládnej moci. Ak parlament túto úlohu nezvládne, ostane občanom len ulica a voľby.“

²⁸ DLOUHÝ, Oleg. Košické reminiscencie, s. 29.



Patrick Marber: *Bližšie od teba*. Matej Landl (Larry), Alena Ďuránová (Alica). Réžia Jan Willem van den Bosch. Štátne divadlo Košice, premiéra 24. 5. 2002. Foto archív Štátneho divadla Košice. Snímka Ondrej Béreš.

obdobie v košickej činohre zavŕšila inscenácia hry Patricka Marbera *Bližšie od teba* (2002) v réžii hosťujúceho Jana Willema van den Boscha. Inscenácia získala v prestížnej ankete Divadelné ocenenia sezóny DOSKY 2002 viacero ocenení: za najlepšiu inscenáciu sezóny, za najlepšiu scénografiu (Vladimír Čáp), za najlepší mužský herecký výkon (hosťujúci Matej Landl), za objav sezóny (Alena Ďuránová). Cenné boli aj nominácie na ceny za najlepšiu réžiu a za najlepší ženský herecký výkon (Dana Košická). Foto Ferko 7

Presne po roku úspešných tvorivých aktivít Roman Polák z Košíc odišiel a post šéfa činohry po ňom prevzal Patrik Lančarič. V jeho režisérskom portfóliu figurujú menej úspešné inscenácie (Molièrov *Don Juan*, 2003; Zvonov *Tanec nad plačom*, 2004), výraznejšie zarezonovala inscenácia hry režisérovho generačného druhu Petra Pavlača 3.3.3. (2003). Činohra našťudovala v celoštátnej premiére aj komornú drámu Ingmara Villqista *Helverova noc* (2003, réžia Dušan Bajin), ktorá sa stala koncertným duetom Dany Košickej a Mariána Prevendarčika. Na ňu už o dva mesiace priamo nadviazala ďalšia Villqistova hra *Oskar a Ruth* (réžia Patrik Lančarič). Obidve inscenácie mali emblematický charakter a potvrdzovali tendenciu dramaturgie koncipovať niektorý z titulov ako nosnú inscenáciu sezóny. Ďalším úspešným predstavením začiatku tretieho milénia bola *Krásavica z Leenane* od Martina Mc Donagha (réžia Michal Vajdička). Jej premiéra (1. 4. 2005) sa odohrala už po Lančaričovom odchode z Košíc, keď ho predtým vo februári 2004 vystriedal herec Jozef Úradník, ktorý na poste šéfa činohry zotrval nasledujúcich deväť rokov. Vo februári 2008 prišiel do činohry dramaturg

Martin Gazdík (v Košiciach pôsobil do roku 2013). Nesporným dramaturgickým aj inscenačným činom jeho pôsobenia bolo uvedenie hry nositeľky Nobelovej ceny za literatúru Elfiedy Jelinek *Čo sa stalo, keď Nora opustila manžela alebo Opy spoločnosti* (2009, režia Ján Šimko). Táto inscenácia bola nominovaná na DOSKY, podobne ako Annou Petrželkovou naštudovaná *Nora* Henrika Ibsena (2009). K dominantám desaťročia patrí nesporne aj Józsefom Czajlíkom režírovaná hra Witolda Gombrowicza *Ivona, princezná burgundská* (2010).

Po rekonštrukcii sa v roku 2013 otvorila Malá scéna hrou Dušana Vicena *Siluet b-mol* (režia Dušan Vicen), nudnou inscenáciou, ktorá nedodala otvárajacej slávnosti divadelnú iskru. Začiatkom sezóny 2013/2014 sa na post šéfa činohry vrátil Milan Antol. Na veľkej scéne sa uviedli pôvodné slovenské hry – *Svedectvo krvi* Karola Horáka (2013, režia Agnieszka Olsten), *Bocatus* Rudolfa Schustera (2014, režia Martin Kákoš), *Móric Beňovský* od Milana Antala a Adriána Havrana (2013, režia Milan Antol) – muzikál s výpomocou baletu a opery a scénou Štefana Hudáka, pre ktorého bola táto príležitosť umeleckou derniérou (umrel o rok po premiére). V decembri 2014 obnovil Milan Antol svoj úspešný režisérsky debut z čias prešovského pôsobenia (1993), inscenáciu muzikálu Ernesta Brylla a Katarzyny Gärtnerovej *Na skle maľované*. Zotrvanie úspešného predstavenia s charakterom ľudového divadla na Malej scéne je limitované zotrvaním študentov konzervatória v meste. Siedme desaťročie existencie Štátneho divadla zavrášila činohra inscenáciou hry Stanislava Rakúsa *Rozália* (2015, režia Kamil Žiška).²⁹

Za ostatných šesťnásť rokov, počas ktorých kreuje umelecký profil divadla riaditeľ Peter Himič, zažila činohra sezóny vzostupov i stagnácie. S prihliadnutím na to, ako kriticky boli prijímané jeho riaditeľské začiatky, Himič zmenou priorit a postupným prienikom do mystéria profesionálneho divadla osvedčil kompetenciu v profesii riadenia divadla i tvorby v ňom. Vzletne povedané: Oproti porevolučným rokom, keď podajedni v prekvitajúcej eufórii naivne predpokladali, že sloboda všetko rieši a víťazom stačilo pózovať, vrátilo sa divadlo k poctivej reholi.

SKETCHES ABOUT THE DRAMA ENSEMBLE OF KOŠICE STATE THEATRE IN THE ANNIVERSARY FORMAT

Tibor FERKO

This paper reviews seventy drama seasons in the Košice State Theatre, which is celebrating an anniversary. Just like directors' productions can be accessed from different points of view, also approaches to reflections of critics can vary not only according to a personal lens, but also from the point of view of another experience or knowledge of practice in an internal environment. The author was a former dramaturge of the dramatic theatre company. In his post-dramaturgical postulates he has tried to capture pluses and minuses in stages which were formed without his participation, but also in those in which he participated.

²⁹ Siedmej desiatke rokov venoval autor podrobnejšiu pozornosť v najnovšej jubilejnej tlači ŠD. Pozri 1945 – september – 2015. 70 rokov Štátneho divadla Košice. Košice : Štátne divadlo Košice, s. 20 – 28.