

Režisér Peter Mikulík na pozadí spoločenských kontextov

Director Peter Mikulík against a Backdrop of Social Contexts

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

ABSTRAKT: Takmer stovka divadelných réžií Petra Mikulíka (1941) predstavuje široké žánrové rozpätie titulov: od textov súdobých autorov, absurdnej drámy a grotesky, domácej aj anglosaskej dramatiky až po svetovú klasiku. Režisér v nich prostredníctvom citlivej práce s hercom uplatnil jemný intelektuálny humor, neraz so psychologickými odtieňmi ľudskej duše, inotajmi a nádychom láskyplnosti. Prevažnú časť inscenácií vytvoril v Slovenskom národnom divadle. Mikulíkov filozofický a duchovný prístup k životu a spoločnosti sa formoval od šesťdesiatych rokov počas štúdií na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Jeho začiatky sú spojené s režirovaním prvých vystúpení Milana Lasicu a Júliusa Satinského, s ktorými spolupracoval aj neskôr. Plne sa mohol prejavíť až pri politickom otepľovaní, a to najmä cez absurdnú dramatikú (Slavomir Mrožek, Samuel Beckett, Harold Pinter) a autorov k nej inklinujúcich (Václav Havel, Peter Karvaš). V období normalizácie, t. j. po roku 1970, inscenoval rôzne typy predlôh, najčastejšie domácu tvorbu (Osvald Zahradník, Mikuláš Kočan, Lubomír Feldek) a komédie, neskôr hry Williama Shakespeara, Jeana Anouilha a i. Rozmanitosť dramaturgie sa prejavila aj od deväťdesiatych rokov s príklonom k predlohám anglosaskej literatúry.

ABSTRACT: The almost hundred theatre directions of Peter Mikulík (b. 1941) encompass a wide range of genres, from texts by contemporary authors, absurd drama, the theatre of the grotesque, and domestic and English drama to world classics. Through his sensitive work with actors, the director applied subtle intellectual humour, often with psychological shades of the human soul, allegories, and a touch of affection. He created most of his productions at the Slovak National Theatre. Mikulík's philosophical and spiritual approach to life and society evolved from the 1960s, the time of his studies at the Academy of Performing Arts in Bratislava, onwards. His beginnings were marked by directing the first performances of Milan Lasica and Július Satinský, with whom he also collaborated later. He could fully realize himself, especially through absurd dramas (Slavomir Mrožek, Samuel Beckett, Harold Pinter) and authors inclined to it (Václav Havel, Peter Karvaš), only during the Thaw. In the normalisation period, after 1970, he staged various types of texts, most often the works of domestic playwrights (Osvald Zahradník, Mikuláš Kočan, Lubomír Feldek), comedies, and later on plays by William Shakespeare, Jean Anouilh, and others. The diversity of his dramaturgy also manifested itself through his inclination to English literature from the 1990s onwards.

KLÚČOVÉ SLOVÁ: Peter Mikulík, réžia, absurdná dráma, pôvodné hry, anglosaská dramatika, Slovenské národné divadlo

KEYWORDS: Peter Mikulík, direction, absurd drama, original plays, English drama, Slovak National Theatre

Herecké skúsenosti z mladosti v rozhlase a z postáv, ktoré Peter Mikulík (1941), starší brat herca Pavla Mikulíka, vytvoril v činohernom súbore SND v rokoch 1962 – 1965,¹ využil pri kreovaní hereckej zložky divadelných inscenácií, osobite mladej hereckej generácie, ktorá prostredníctvom divadla vyjadrovala svoj postoj k stagnácii spoločnosti bez náznaku pozitívnych zmien. Peter Mikulík celé desaťročia preukazoval cit pre verbálnu a literárnu stránku predlohy. Od začiatku spolupracoval s autorom pôvodnej domácej či prekladateľom inojazyčnej hry a dramaturgom na konečnej verzii textu tak, že pred prvou skúškou bol do detailov pripravený a nespoliehal sa len na dramaturgický výklad.² Jeho rukopis charakterizuje racionalita, analýza textu s dôrazom na kultúru reči a na širšie súvislosti myšlienkového dosahu javiskového diela, vrátane intelektuálneho posolstva.

Prednosťou tohto režiséra je teatrologická a literárna rozhladenosť, schopnosť formulovať myšlienku, uplatňovanie demokratického princípu v tvorivom procese pri práci s hercami a poskytnutie dostatočného miesta na diskusiu a argumentáciu. Predpremiérové rozhovory poskytoval zriedka, nepísal vysvetľujúce články do bulletinov, no istej publicite sa nevyhol vo funkcii umeleckého šéfa Činohry SND³ či dekana Divadelnej fakulty VŠMU (2011 – 2014). Popri divadelných režioval aj televízne inscenácie.⁴ Pripomenúť treba jeho kultivovanú, priam javiskovú reč (technika, dikcia, melodika, intonácia).

Tvorbu Petra Mikulíka, jedného z dôležitých predstaviteľov mladej divadelnej generácie od konca päťdesiatych rokov, jednoznačne ovplyvnili normalizačné roky, ktoré obmedzovali dramaturgickú voľnosť a slobodu prejavu. Preto je dôležité nazerať na jeho prácu z tohto aspektu.

ŠTUDENTSKE AKTIVITY POČAS SOCIALISTICKÉHO REALIZMU

Situácia slovenských divadelníkov v oblasti malých javiskových foriem bola v druhej polovici päťdesiatych rokov 20. storočia odlišná od českého hnutia pražských divadiel. Do dejín vstúpilo novozaložené kabaretné divadlo Tatra revue (1958)⁵ pôsobiace v priestoroch kaviarne hotela Tatra. V prostredí tanečnej sály so stolmi a stoličkami, po bokoch ktorej sa dalo chodiť, začala na zvýšenom pódiu svoju kariéru nielen humoristická dvojica Milan Lasica a Július Satinský, ale aj Peter Mikulík, ktorý bol režisérom týchto zväzáckych nedeľných Mládežníckych predpoludní. Ich princípom bola autorská improvizácia. Mikulík v televíznom profile TA 3 spomína,

1 Rok pred absolutóriom (1963) nastúpil do Činohry SND za člena hereckého súboru, keďže v režisérskom zbore nebolo voľné systematizované miesto. Režisérom sa oficiálne stal 23. 7. 1965.

2 Túto skutočnosť spomína aj dlhoročný dramaturg činohry. Pozri KRET, A. Režisérom sa človek nerodí. In *Film a divadlo*, 1986, roč. 30, č. 18, s. 15.

3 Činohra SND sa od 1. 7. 1991 píše s veľkým „Č“. V tejto teatrologickej štúdii používame pri názve tohto súboru súčasné písanie. Peter Mikulík bol umeleckým šéfom činohry od 1. 5. 1991 do 3. 10. 1996, po zmene Zákona o SND vo funkcii riaditeľa Činohry SND od 4. 10. 1996 do 31. 8. 1997.

4 Podľa rešerše RTVS z roku 2023, Peter Mikulík pre televíziu zrežioval osemdesiat večerných inscenácií a programov dvojice Lasica a Satinský, no cieľom tejto štúdie je zamerať sa na divadlo.

5 Najprv pod názvom Bratislavská estráda.

že spravidla sa zišli v sobotu večer a do rána mali všetko vymyslené.⁶ Po roku, keď bol obsah dialógov čoraz odvážnejší, museli vystúpenia skončiť (1960).⁷

So spolužiakom Milanom Lasicom si Peter Mikulík intelektuálne a ľudsky rozumel už od študentských čias na VŠMU. O rok starší Lasica aj po desaťročiach pripomínal, že Mikulík nebol len režisér, ale aj spolutvorca týchto predpoludní, rovnako tak programu *Večer pre dvoch* (1966)⁸, hraného už pod hlavičkou Divadla Lasicu a Satinského, ktoré bolo neskôr jednou zo zložiek Divadelného štúdia.⁹ Režiroval legendárne *Soirée (Stretnutie s obecnstvom)* v priestoroch Divadla na korze (1968) aj program *Nikto nie je za dverami* (1982)¹⁰, ktoré humoristi uvádzali v produkcii Štúdia S. Mikulíkovi bol blízky autorský dialóg Lasicu a Satinského, vyjadroval ich spoločný generačný názor na svet. Aktuálnosť ich tvorby nebola priamočiara, ale skrytá v slovných hračkách a vo viacnásobných významoch slova a situácií.

V súvislosti s úpravou predlohy sa meno Petra Mikulíka dostalo pri ročníkovej inscenácii *Lásky hra osudná* od bratov Čapkovcov (1962) do úzadia. Hru podľa letáka preložil Lasica,¹¹ ktorý bol aj autorom úpravy, no neraz sa zmienil o tom, že na texte sa podieľal i režisér.¹² Lasica priznával Mikulíkov podiel na výslednom scenári pravdepodobne aj z etického dôvodu. Naštudovanie upravenej hry vyvolalo rozruch medzi pedagógmi,¹³ najmä preto, že študenti sa odklonili od školských metód a nadužívaním výstupov commedie dell'arte podporili cynizmus sčasti obsiahnutý už v predlohe. Inscenácia bola zložená z etúd, ktoré karikovali vtedajšiu súčasnosť. Gabriel Rapoš to pomenoval ako „vzburu mladosti proti šablóne“, v ktorej herci, „hrali sami seba“.¹⁴ No paródii idey chýbala metafora, prevládali vonkajšie prostriedky pri autorsko-hereckom dotváraní dialógov a situácií, vrátane „sužetových motívov“¹⁵. Podľa Petra Bu nešlo „o zámerné nihilizovanie, skôr neschopnosť vyrovnat sa s vážnymi témami hry“, hoci režisér sa popri irónii a recesii snažil pridržiavať filozofie

6 Pozri <https://www.ta3.com/relacia/14495/portret-petra-mikulika>, 12. 5. 2018. [online]. [cit. 10. 5. 2024]. Dokumentárny film režiséra Martina Beňušku je dostupný aj na <https://www.youtube.com/watch?v=1IBCGMsgoAs>.

7 PORUBJAK, M. Život na korze II. In *Divadelní noviny*, 2011, roč. 20, č. 13, s. 16.

8 Účinkovala v ňom kapela Traditional Club, neskôr zas Ján Melkovič. Hrávali v priestoroch malého divadielka v Dome Československo-sovietskeho priateľstva na Mostovej ulici v časti Dessewffyhho [Dežďího] paláca. O režisérovi v úzadí vypovedá aj recenzia Kornela Földváriho, ktorý jeho meno nespomína, na rozdiel od noticky v týždenníku *Predvoj*. Porov. FÖLDVÁRI, K. L + S. In *Kultúrny život*, 1966, roč. 21, č. 38, s. 16 a ANDREJČÁKOVÁ, J. *Večer pre dvoch*. In *Predvoj*, 1966, roč. 2, č. 40, s. 14. Obnovenú premiéru v roku 1969 režiroval už Ján Roháč.

9 Divadelné štúdio bolo strešnou organizáciou, pod ktoré patrilo Divadlo Lasicu a Satinského, Divadlo poézie, Divadlo pantomímy, Činoherný súbor Divadla na korze a hudobná skupina Prúdy.

10 Mikulík neskôr režiroval aj televízne zábavno-humorné relácie *Ktosí je za dverami* (1979 – 1981).

11 Verše preložil Lubomír Feldek.

12 Hovoril o tom aj v roku 1999 v rozhovoroch s redaktorkou Vierou Benedikovou v relácii Slovenského rozhlasu *Pozor! Na všetko si pamätáme!* Pozri <https://www.rtvs.sk/radio/archiv/11601/2329949>. [online]. [cit. 20. 9. 2024].

13 Martin Porubjak spomínal, že Ján Borodáč sa otvorene postavil proti tejto inscenácii. Pozri <https://www.litcentrum.sk/autor/milan-lasica/napisali-o-autorovi>. [online]. [cit. 20. 9. 2024].

14 (mg) [G. Rapoš, skratka pseudonymu Martin Groš]. Mladost proti šablóne In *Večerník*, 1962, roč. 7, č. 100, s. 3, 28. 4. 1962.

15 SVOBODOVÁ, J. Čapkovci na scéne VŠMU. In *Film a divadlo*, 1962, roč. 6, č. 11, s. 14.

predlohy a zabrániť hercom „preimprovizovať sa do vlastnej hry na motívy Lásky hry osudnej“.¹⁶

Peter Mikulík v týchto rokoch našiel inšpirácie v hrách absurdnej dramatiky. Už ako hosť našťudoval s poslucháčmi VŠMU vo vlastnom preklade *Veselicu* (1963) Slavomira Mrożka, ktorú uviedli ako druhú časť večera po autorovom *Strip-tease* v réžii Milana Lasicu.¹⁷ Na rozdiel od Mrożkovho *Moriaka*, ktorého inscenoval štyri mesiace predtým v SND, *Veselica* ukázala, že mu nie je cudzí sarkazmus, že ho dokáže umocniť, využiť štylizované herectvo aj s prvkami grotesky, ku ktorému smerovali jeho brat Pavol, Stanislav Dančiak a Marián Labuda. Inscenáciu Divadelného krúžku pri Divadelnej fakulte VŠMU¹⁸ sprevádzala javisková uvoľnenosť, recesia, variabilita výrazových prostriedkov, množstvo humorných polôh s pointou. Branislav Choma v tých absurdných vzťahoch človeka a vecí postihol premyslený sarkazmus autorov a makabroznú náladu.¹⁹ Režiséri oboch jednoaktoviek zvýraznili pochmúrnosť doby ešte na schodisku Reduty²⁰. Livrejovaní sluhovia so sviečkami v rukách odprevádzali divákov k zatvoreným dverám do sály, potom ich naraz vpustili dovnútra. Z vystavaného katafalku vo foyeri priniesli figurínu v obleku a posadili ju na čestné miesto rektora. Tentoraz zatvorili dvere zvnútra ako obraz izolovaného štátu.²¹ Gabriel Rapoš v tomto priebojnom obraze falošnosti politického a kultúrneho života v Československu ocenil groteskný pohľad na absurdné situácie, v ktorých bolo veľa zo súdobých reálií.

PREDJARIE ZLATÝCH ŠEŠŤDESIATYCH

Začiatkom šesťdesiatych rokov 20. storočia boli hranice zatvorené pre väčšinu československých občanov, ktorí nemohli voľne cestovať do západných krajín. Divadelníci sa v tom čase inšpirovali najmä poľským divadlom, a to prostredníctvom časopisu *Dialog* alebo osobnými návštevami predstavení v Poľsku a Maďarsku. *Dialog* bol progresívny mesačník nielen v informovaní o významných tvorcov a najzaujímavejších činoch európskych divadiel, v každom čísle uverejňoval aj jeden pôvodný text domáceho alebo zahraničného autora.²² Príbuznosť poľského jazyka, začlenenie autorov a divadelníkov do európskeho prúdu divadla ovplyvnili názory mladej generácie, do ktorej patrili Peter i Pavol Mikulíkovci, Lasica, Satinský, Porubjak, Mikulík, Dančiak, Labuda a ďalší. Na textoch Slavomira Mrożka či Samuela Becketta ich priťahovalo nielen nezmyselné konanie človeka v nezmyselných situáciách, čierny

16 Pbs, P. [P. Bu]. Divadlo raz za päť rokov. In *Slovenské pohľady*, 1962, roč. 78, č. 7, s. 144.

17 V preklade študenta M. Porubjaka. M. Lasica absolvoval školu už v roku 1962.

18 Neformálne zoskupenie poslucháčov, ktorí chceli uvádzať svoju tvorbu mimo školského plánu.

19 Pozri CHOMA, B. Ťažkosti s groteskou. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 12, s. 2, 12. 1. 1964.

20 Divadelné štúdio VŠMU pôsobilo v malej sále tejto budovy.

21 Pozri -mg-. [G. Rapoš]. Divadlo absurdity na javisku VŠMU. In *Večerník*, 1963, roč. 7 [8], č. 279, s. 3, 27. 11. 1963; tiež VRBKA, S. Móda či nevyhnutnosť. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 1, s. 9; tiež PORUBJAK, M. Život na korze II. In *Divadelní noviny*, s. 16. Opozitom k úvodnému umrlčímu privítaniu bolo prekvapenie cez prestávku, počas ktorej hrala vo foyer džezová kapela Traditional Club, zložená z mladých hudobníkov oblečených do secesných kostýmov.

22 V rokoch 1949 – 1970 vychádzal v Prahe časopis *Divadlo*, ktorý prinášal informácie z domáceho a zahraničného divadla. Od šesťdesiatych rokov sa postupne vyformoval na platformu kritického myslenia.

humor, brilantné, navzájom nesúvisiace repliky s inteligentným komickým nadhľadom o zmysle ľudskej existencie, ale aj nová forma deštrukcie stavby hry, jazyka a deja s cieľom osloviť mladé publikum. Nastupujúcu generáciu inšpirovala ku grotesknej obraznosti beznádej z domáceho stavu totalitného režimu pod ideológiou jednej strany, vnútorná potreba vymaniť sa z dovedajších foriem divadla, psychologické kresby postáv, zložitých tém stretov noriem, rozumu a citu.

Z tohto dôvodu viacerí študenti po skončení školy uvažovali o možnosti založenia vlastného divadla, ale v Bratislave, na rozdiel od českého prostredia, neboli pre vznik nového súboru finančné ani spoločenské podmienky. Preto Peter Mikulík nastúpil do hereckého súboru SND s perspektívou režírovať najmä na javisku novozaloženej Malej scény SND²³. Keď sa ukázalo, že sa tam nepodarilo realizovať proklamovaný umelecký program s autorským a hereckým zázemím, ktorý mal byť určený predovšetkým mladej generácii, po dohode s umeleckým šéfom činohry Ladislavom Chudíkom vznikla vo vnútri tohto súboru neformálna skupina SoNDa. Chudík pôvodne počítal s tým, že sa vytvorí autonómna zložka z etablovaných mladých tvorcov Petra Mikulíka, Milana Lasicu, Júliusa Satinského, končiacich poslucháčov VŠMU Stanislava Dančiaka, Mariána Labudu a Pavla Mikulíka²⁴ a z názorovo spríbuznených mladších členov činohry.²⁵

Gros inscenačnej tvorby Petra Mikulíka v rámci SoNDy i mimo nej tvorili texty absurdnej drámy, ale aj iné predlohy, v ktorých sa zameriaval na reflexiu skutočností cez obraz každodenného stereotypu priam absurdných súvislostí. Jeho režijné práce často obsahovali recesistické a parodizujúce prvky vychádzajúce už z predlohy či jej úpravy. Napríklad aj jednoaktovku *Pán Leonida a reakcia* rumunského autora Iona Lucu Caragialeho s príznakmi frašky a anekdotu-agitku *Meniny* v devätnástom ruského spisovateľa Alexandra Serafimoviča (1965²⁶) posunul parabolickým zveličením bližšie k absurdite. Pri *Leonidovi* (zbabelec jalovo podporujúci revolúciu) dosiahol rovinu grotesky spomaľovaním situácií a ich opakovaním, pri *Meninách* (obdobie revolučných bojov v Rusku po Októbrovej revolúcii) znásobil striedanie tempa v správaní sa meštiakov neprirodzenými hlasmi, vyjadrujúcimi neúprimnosť, pretváрку, patetickosť, strach pri čakaní na víťazstvo či prehru bolševikov.²⁷ Kritika prijala prvú produkciu skupiny SoNDa s porozumením, no zároveň pripomenula potrebu dôslednejšej práce s rytmom a výberom „prostriedkov pri podpore situačnej komiky“²⁸.

23 SND sa dlhšie pokúšalo získať pre činohru ďalší hrací priestor pre komorné hry a menšie divadelné formy. Prvou premiérou MS SND bola scénická causerie *Ludia a hviezdy* (marec 1962). V rámci SND na tejto scéne účinkovala aj pantomimická skupina s hlavným mímom Milanom Sládkom.

24 Po absolvovaní sa stali riadnymi členmi Činohry SND, z ktorej odišli až po absolvovaní základnej vojenskej služby priamo do novovzniknutého Činoherného súboru (Divadlo na korze).

25 Pozri CHUDÍK, L. O Malej scéne a pantomíme. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 11, s. 9.

26 Hrali sa spolu, premiéra tejto prvej inscenácie SoNDy sa konala predpoludním, v čase generálok. O dva roky odchodom trojice hercov na základnú vojenskú službu SoNDa zanikla.

27 Viac BU, P. 2,5 grotesky v SONDE. In *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 12, s. 144.

28 POLÁK, M. Prvá SoNDa. In *Predvoj*, 1965, roč. 1, č. 13, s. 14.

ÚSILIE O PRIBLÍŽENIE SA K EURÓPSKEMU DIVADLU

Moriak (1963) bol nielen prvou Mikulíkovou réžiou na profesionálnej scéne, ale vôbec prvým uvedením Sławomira Mrożka na Slovensku. Autorova poetika a samotná inscenácia sa však nestretli s plným porozumením ani u divákov, ani u kritiky. Pri práci so zrelými hercami prvej scény sa ukázala neskúsenosť mladého režiséra, ktorý dovtedy pracoval s generačne a ideovo príbuznými tvorcami. Zaraďenie tohto titulu malo pozitívny ohlas,²⁹ ale režisérovi sa starších hercov nepodarilo zbaviť nánosu psychologicko-realistického zobrazenia s pátosom a pochopiť Mrożkovo dielo, v ktorom sa podľa Miloša Mistríka nachádza irónia i výsmech z nedvižnosti a baladickéj zadumanosti, ktorá bráni ľuďom robiť rozhodné oslobodzujúce činy“.³⁰

Divadelníkov lákala spoločensko-kritická stránka Mrożkových diel, ktoré mali literárnu kvalitu a obsahovali istý druh hravosti. Pri ďalšom jeho diele *Tango* (1967) nechal režisér vyznieť podstatnú charakteristiku predlohy (spoločenské a rodinné aspekty trojgeneračnej rodiny bez konvencií a zásad, požiadavka syna Artúra týkajúca sa navrátenia starých hodnôt), využívajúc prudké strihy komického a tragického. Ladislav Obuch rešpektoval postupné rozkrývanie myšlienkových vrstiev hry, pričom osobitne vyzdvihol interpretácie starších hercov (Olga Borodáčová Országhová, František Zvarík).³¹ Milan Polák podčiarkol režisérov cit pre „kompozíciu mizanscény, rytmus, decentné, ale presné budovanie vzájomných vzťahov medzi postavami“, ako aj jeho „schopnosť ponúknuť hercovi svoju predstavu a do viesť ho k jej realizácii“.³² Polákové slová sa potvrdili aj pri *Šťastnom dni* (1965) Samuela Becketta, kde sa pohyb Márie Prechovskej v role Winnie, do pol pásu zahrabanej v piesku, obmedzoval na gestá a mimiku; neskôr zasypanej až po krk len na výraznú intonáciu a mimiku.

Navonok nezlučiteľné predlohy *Mačka na koľajniciach* Josefa Topola a *Milenec* Harolda Pintera (1966), ktoré sa hrali spolu, prepájal príbeh o šťastí v láske, hľadaní či strate hodnôt. V prvej hre mladý milenecký pár zo všetkých uhlov odhaľuje vzťah, ktorý uviazol na mŕtvom bode a napriek vzájomnej príťažlivosti je plný problémov, nedorozumení o budúcom živote. V Pinterovej hre sa iná dvojica už zreých manželov ocitá v skepse, v bezvýchodiskovej situácii. Zatiaľ čo kritici v *Mačke na koľajniciach* ocenili „atmosféru vnútorného napätia, vibrácie citov, vzťahov, myšlienok“³³ a spontánnu kreáciu Štefana Kvietika a sčasti aj Evy Polákovéj, tak pri *Milencovi* boli zdržanlivejší. Postrehli, že prišlo „k presunu zmyslu a významu tejto hry na javisku“, ktoré viedli k rozohraniu „banálneho posteľného príbehu“.³⁴ Český recenzent síce

²⁹ V prílohe časopisu *Javisko* (vydávalo SND v rokoch 1961 – 1964), ktorý sa predával k útlemu programovému bulletinu, si diváci mohli prečítať podrobnosti o hre a súčasnej poľskej dráme. Cieľom časopisu bolo informovať o činnosti všetkých troch súborov, o ich umeleckých tvorcach, publikovať výňatky z dôležitých recenzií a rozličné články o otázkach divadla. Nejde o totožný časopis *Javisko* so storočnou tradíciou, ktorý vychádza doteraz, v minulosti aj pod rôznymi názvami.

³⁰ MISTRÍK, M. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava: VEDA, 2022, s. 22.

³¹ OBUCH, L. Mrożekovo hľadanie nového obsahu života. In *Večerník*, 1967, roč. 12, č. 143, s. 3, 20. 6. 1967.

³² POLÁK, M. Potlesk autorovi i predstaveniu. In *Pravda*, 1967, roč. 48, č. 170, s. 2, 22. 6. 1967.

³³ L. O. [L. Obuch]. Zaujímavý pokus o dvojprogram. In *Večerník*, 1966, roč. 11, č. 231, s. 3, 30. 9. 1966.

³⁴ Tamže.



Sľavomir Mrožek: *Tango*. Slovenské národné divadlo, premiéra 17. 6. 1967. Scéna Ivan Štěpán. Zľava Mária Kráľovičová (Eleonóra), Ivan Rajniak (Edo), Oľga Borodáčová Országhová (Eugénia), v pozadí Ondrej Jariabek (Eugen). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Jozef Vavro.

s potešením sledoval Machatov výkon, no súčasne konštatoval, že sa podarilo „s pôvabom zničiť zmysel textu a inscenáciu“.³⁵

Ďalšia Pinterova hra, *Návrat domov* (1968), mala premiéru tri a pol mesiaca po okupácii Československa. V tlači nikto nespomenul paralelu názvu inscenácie s túžbou občanov, aby cudzí vojaci opustili našu krajinu. V hre realizmu, absurdity, grotesky, pocitov, kde postavy bez motivácie konania cynicky rozprávajú o bežných veciach, režisér „stvoril obraz sveta, ktorý napriek komickým črtám zostáva výstrahou“³⁶. Mnohí kriticky hodnotili psychologizmus inscenácie, „čechovovsky ladenú diskretnosť v mimike i geste“³⁷. Naopak, Marián Puobiš práve tento moment vyzdvihol. Podľa neho má hra bližšie k „čechovovskej tragikomédii než k ostrej štylizovanej groteske“, preto Mikulík využil dramatické pauzy a zámlky na posilnenie vnútorného napätia, čím sa stala výpoveď o súčasníkoch bolestivejšou a krutejšou.³⁸

Napriek výhradám k práci režiséra pri inscenovaní hier rôznych typov absurdnej drámy treba oceniť úsilie dramaturgie činohry SND (Margita Mayerová a Eva

35 CÍSAŘ, J. Půvabné ničení. In *Rudé právo*, 1966, roč. 46, č. 337, s. 2, 7. 12. 1966.

36 ŠTEFKO, V. Divadlo irónie a relativity. In *Divadlo* [Praha], 1969, roč. 20, č. 2, s. 77. Citáty z českého jazyka prel. D. Podmaková.

37 DEDINSKÝ, M. M. Na úspěch málo pestrosti. In *Pravda*, 1968, roč. 49, č. 331, s. 2, 9. 12. 1968.

38 Pozri ŠULEK, M. [M. Puobiš]. Úspěšný Pinterov *Návrat domov*. In *Večerník*, 1968, roč. 13, č. 290, s. 3, 9. 12. 1968.

Malinová) približovať sa k modernému európskemu divadlu. Mladšia generácia divákov i kritikov si našla vzťah k absurdnej dramatike, no problémy sa ukázali u niektorých členov hereckého súboru. Odrazu sa od nich vyžadovala prirodzenosť, schopnosť prudkých strihov tragického a komického, potreba „vyjadriť dramatické konflikty v napätí medzi konverzačnou ľahkosťou prejavu a drastickou psychologickou pitvou postavy“³⁹. Mikulík v tom čase inscenoval aj obe hry Václava Havla, ktoré poukazovali na odludštený mechanizmus v myslení a konaní ľudí, stratu hodnôt, absurdnosť byrokracie. Zatiaľ čo v *Záhradnej slávnosti* (1964) pri hercoch neustriedhol nadužívanie tradičných komických hereckých prostriedkov, ktoré viedli až k fraškovitosti,⁴⁰ tak vo *Vyrozumení* (1966) sa upriamil na „monotónnosť, ľahostajnosť, rezignáciu“⁴¹ skarikovaného sveta satiry byrokracie a karierizmu. Nebolo jednoduché nájsť pri preklade slovenské ekvivalenty tak, aby herci v zdeformovaných ľudských vzťahoch neskĺzli do zábavy, naturalistickej situačnej komiky.

ZO SLOBODY DO NORMALIZAČNEJ PRAXE

Peter Mikulík sa na jar 1968 roku podieľal na koncepcii Divadla na korze,⁴² ktoré malo prvú premiéru až v decembri. Pôvodne mal aj on odísť do novovytvoreného súboru, ale po augustových udalostiach a pravdepodobne aj z toho dôvodu, že do nového divadla na miesto režiséra nastúpil Vladimír Strnisko a začal tam hostovať aj Miloš Pietor, sa Mikulík rozhodol zostať v SND. V Divadle na korze s generačne spriaznenými hercami naštudoval Mrožkove jednoaktovky *Strip-tease*, *Karol*, *Stroskotanec* (1969). Téma o manipulovateľnom človeku a súdobej spoločnosti sa po okupácii dostala do nových súvislostí. Z inscenácie bolo cítiť „varovný výstražný tón, dosiahnutý dôrazom na umocnenie istých absurdných situácií hereckou akciou“⁴³. Mnohé z nich boli paralelou pomerov, ktoré občan zažíval v reálnom živote. Pripravovanú premiéru hry Pavla Kohouta *August, August august* v novembri 1969 v Divadle na korze nezakázali pre názov, ale ako následný akt po vylúčení Kohouta z KSČ⁴⁴ za pred- a poaugustové aktivity. Rok predtým v SND Mikulík nedoštudoval *Špinavé ruky* Jeana Paula Sartra, ktoré začali skúšať koncom sezóny 1967/1968 a pokračovali začiatkom septembra, v politicky vypätom čase. Z dôvodu zdravotných indispozícií jedného z protagonistov a neistej spoločenskej situácie na jeseň 1968 sa dokončenie tejto inscenácie dostalo dostratená.⁴⁵

39 PORUBJAK, M. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 3, s. 358.

40 POLÁK, M. Vieme hrať absurdné divadlo? In *Smena*, 1964, roč. 17, č. 231, s. 6, 26. 9. 1964.

41 VRBKA, S. Vyrozumenie na Malej scéne SND. In *Pravda*, 1966, roč. 47, č. 82, s. 2, 4. 3. 1966.

42 PORUBJAK, M. *Ach, gubernia neobmedzených možností!* Bratislava: Divadelný ústav, 2023, s. 31. Oficiálny názov Činoherný súbor Divadelného štúdia, ktorý hrával v priestoroch Divadla na korze, sa po čase ustálil na Činoherný súbor Divadla na korze, až sa z neho stalo Divadlo na korze (1968 – 1971).

43 POLÁK, M. Po Beckettovi Mrožek. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 6, s. 23.

44 Spisovateľ sa o vylúčení z KSČ dozvedel na jesennom knižnom veľtrhu vo Frankfurte nad Mohanom. Pozri KOHOUT, P. Jsem optimistický fatalista. Příběh pamětníka v rámci projektu Příběhy 20. století (Jaroslav Richter). [online]. [cit. 5. 2. 2025]. Dostupné na internete: <https://www.pametnaroda.cz/cs/kohout-pavel-20100105>.

45 Podľa osobného rozhovoru autorky štúdie s Božidarou Turzonovovou, 11. 2. 2025.

Posledným dozvukom Mikulíkovho obdobia šesťdesiatych rokov bol Karvašov *Absolútny zákaz* na Malej scéne SND (december 1969). Inscenáciu hry-podobenstva o zneužití mechanizmu moci cez príkaz na zamurovanie okien, ktorá zovšeobecňovala postupné obmedzovanie slobody v krajine, po piatich mesiacoch stiahli z repertoáru.⁴⁶ Priama kritika moci už nebola dovolená, a tak sa divadelníci navracali k jazyku skrytej metafory. S prichádzajúcou devalváciou mravných hodnôt Mikulík koncipoval *Henricha IV.* Luigiho Pirandella (apríl 1970) ako ponášku na dobu pretvárky, šialenosti, ako možnosť úteku z reality do vymysleného sveta. Týmto titulom sa zavrášila úspešná etapa dramaturgie Činohry SND, ktorá sa pokúsila v rámci svojich možností nadviazať na európske divadelné trendy.

Súpis réžií Petra Mikulíka v nasledujúcich dvadsiatich rokoch charakterizuje žánrové rozpätie od vtedajšej súdobej slovenskej a českej tvorby po tituly z dramatiky iných krajín, ktorá nebola v rozpore s ideovým smerovaním štátu týkajúcim sa úlohy umenia. Po zákaze viacerých autorov (Peter Karvaš, Václav Havel, Sławomir Mrożek a i.) a v záujme presadzovania diel domácej pôvodnej dramatickej tvorby a hier socialistických krajín sa v divadlách uprednostňovali požiadavky vyplývajúce z uznesení stranických orgánov, pri ktorých sa často prihliadalo na iné než umelecké kritériá. Po emigrácii Evy Malinovej a po nútenom odchode Margity Mayerovej z divadla⁴⁷ sa v roku 1971 vrátil na dramaturgiu Anton Kret⁴⁸, neskôr tam nastúpil aj prekladateľ a kritik Ladislav Obuch. Na začiatku sedemdesiatych rokov boli v súbore činohry popri Mikulíkovi štyri zrelé režisérské osobnosti: zo starších Jozef Budský, Karol L. Zachar, Tibor Rakovský a zo strednej generácie Pavol Haspra, ktorý najčastejšie z nich režíroval aj na Malej scéne SND. Skladba dramaturgického plánu sa do veľkej miery prispôbovala ich tematickej vyhranenosti.⁴⁹ Po XIV. zjazde KSČ (1971), ktorý potvrdil nástup normalizačného režimu, a po zrušení Divadla na korze a zákaze dramaturgickej činnosti Mikulíkových partnerov (Milan Lasica, Martin Porubjak), zostal najmladší režisér SND bez spolupracovníka príbuzného myslenia.

OD KREHKOSTI VZŤAHOV PO RÔZNE FORMY PODOBENSTVA

V normalizačných rokoch vyžadoval zriaďovateľ divadiel, Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky, povinné uvádzanie pôvodných diel, a tak Peter Mikulík po úspešnej premiére javiskovej prvotiny Osvalda Zahradníka *Sólo pre bicie (hodiny)* (1972) naštudoval viac alebo menej vydarene jeho *Zurabáju alebo Epitaf pre živého* (1973), *Omyl doktora Moresiniho* (1983), *Čas do brieždenia* (1984) a *Polostrovy vianočné* (1987). Význačnou črtou týchto textov je tragickosť i jemná irónia bez výrazného konfliktu či napätia. Mikulíkovi mohol byť blízky autorov humanistický až láskyplný pohľad na vnútorný svet postáv v nezvyčajných situáciách, ktoré neraz

⁴⁶ Bolo to v máji 1970. V tom čase už boli vypracované neverejné zoznamy politicky nevyhovujúcich autorov a diel, ktoré sa nesmeli vydávať ani požičovať.

⁴⁷ Po zavedení „Poučenia z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ“ (december 1970) do praxe.

⁴⁸ Zaručil sa za neho riaditeľ Ján Kákoš. Kret bol jedným z prvých slovenských divadelníkov vyškrtnutých z KSČ.

Zároveň ho prepustili z Ministerstva kultúry SSR z dôvodu zodpovednosti za program a priebeh Bratislavskej lýry 1969.

⁴⁹ Aj po odchode J. Budského a nástupe M. Pietora.

hraničia s konštrukciou. V autorsky najlepšie napísanej hre *Sólo pre bicie (hodiny)* režisér s úsmevno-tragickým podtónom vybudoval jednotlivé obrazy stretnutia štyroch dôchodcov tak, že ich vzájomné vzťahy a nostalgické spomínanie na obchodné značky tovarov spred vojny nepôsobili smiešne ani redundantne. Na malom priestore nábytkom preplneného javiska pracoval s drobnými nuansami zloženými z jemnej pavučiny mimoslovného konania a vzťahov vo vnútri generácie starých otcov a v ich strete s tou nastupujúcou. Vynikajúce herecké výkony (František Dibarbora, Július Pántik, Viera Strnisková, Alojz Kramár) v harmonickej súhre, ale odlišujúc sa v gestách, farbe hlasov, intonačných nuansách a rytmike reči, narúšali miestami strojené výstupy hostiteľovho vnuka a jeho dievčaťa, ktoré pri životnej pravdivosti starých ľudí pôsobili neúprimne.

Pokus zopakovať vyvážený herecký súlad pri obdobnom stretnutí strednej generácie v *Polostrovoch vianočných* (1987) sa autorovi ani režisérovi nepodaril. Veľké javisko Divadla Pavla Országha Hviezdoslava odkrylo textové, ale aj inscenačné nedostatky, neprirodzenú intonáciu a zvýšenú hlasovú intenzitu interpretov. Akoby sa Zahradník spoliehal na dramaturga Jána Sládečka a režiséra, ktorí tri roky predtým z modelovej hry *Omyl doktora Moresiniho* (1983) vystavali zmysluplnú divadelnú metaforu. Dramaticky schematický konflikt doktora Moresiniho, ktorý operačne upravil nos mladej dievčine a dostal sa do rozporu so spiatočnickým názorom cirkvi, vtedy preklenuli dopísaním prológu a epilógu, obrátením sa dievčaťa a rodiny proti lekárovi, čím text získal ironický odstup aj od priznania si viny doktora (paralela so sebakritikami v päťdesiatych a sedemdesiatych rokoch). Vznikla tak inscenácia s vnútornými vrstvami textu so zdôraznením výsmechu vrchnosti nad obyčajnými ľuďmi. Brniansky filmológ a divadelný publicista Zdeněk Smejkal priznal účinnosť tejto „drámy s antikatarziou, komédie bez pointy“, ktorú však „väčšina prostriedkov udržiava v polohe charakterovej drámy, ale vnútorným obsahom má bližšie k monštruóznej fraške, no režijne nijako nezdôrazňovanej“.⁵⁰ K nej Mikulík pred rokmi preklopil Zahradníkov ironizujúci pohľad na figúrky slovenských gardistov, vykreslených v ich naivnej hlúposti v hre *Zurabája alebo Epitaf pre živého* (1973). Z groteskne smiešnych až paradoxných situácií sa vyvinul rad výstupov situačnej komiky a hereckej štylizácie, smerujúcej od grotesknej komiky ku fraške.⁵¹

Režisér, ktorý si na dramaturgii divadla intelektuálne rozumel s Mikulášom Kočanom, ťažko hľadal inscenačný kľúč k jeho hre *Horúci zemiak* (1985). Viacvrstvá rovina textu – metafory o súčasníkovi pri rozprávaní o Jánošíkovi (minulosť a prítomnosť cez vtipné odbočky, autorský komentár, autokomentár postáv, ktorý si vyžadoval brechtovský odstup od roly, a i.) zviedla inscenátorov k humoristickému obrazu bez výraznejších parabol, k veseloherne a humorne ladenému folklórno-rozprávkovému obrázku o časoch minulých.⁵²

50 SMEJKAL, Z. Mezi dramatem a fraškou. In *Brněnský večerník*, 1983, roč. 14, č. 224, s. 2, 14. 11. 1983.

51 PALKOVIČ, P. Prechýlenie ku komike. In *Večerník*, 1973, roč. 18, č. 81, s. 5, 24. 4. 1973.

52 Pozri -mpo- [M. Polák]. Jánošík ako katalyzátor. In *Večerník*, 1985, roč. 30, č. 85, s. 5, 6. 5. 1985.

Mikulík minimálne režíroval mimo SND, ale *Metafora* Ľubomíra Feldeka (1977, Poetický súbor Novej scény) ho pravdepodobne zaujala podobenstvom o súdobej morálke jednotlivca (strata hlavy a fungovanie aj bez nej). Na malom javisku bývalého Divadla na korze rozvíjal divákovu predstavivosť, snažil sa o maximálnu komunikatívnosť s ním, nielen rozohrávaním výstupov v hľadisku, ale aj preplietaním postáv z hry, pričom i tu využíval odstup herca od postavy. Keď Feldek na jeseň 1988 namiesto úpravy Molièrovho *Mizantropa* ponúkol SND vlastnú hru *Skúška* na motívy *Mizantropa*, režisér si uvedomoval, že voľnejšia dramatická štruktúra textu má napriek publicistickému charakteru potenciál na vyslovenie občianskeho postoja. Tým, že sa dej hry odohrával v bufete divadla, kde sa herci v civilných šatách oslovovali menami postáv z Molièrovej hry a viac výsmešne než rozhorčeným tónom diskutovali o mnohých skrivodlivých rozhodnutiach, ktoré vyplývali z mechanizmu štátnej moci, autor opatrnícky schoval otvorenú kritiku spoločnosti za múry inštitúcie⁵³. Tento nápad spolu so scénografickým riešením (replika divadelného bufetu z foyeru na javisku, so zrkadlami nastavenými hercom i divákom) zvýrazňovali satirický úškrnok nad dobou i nad sebou. Pri odkrývaní charakterov súdobých aktérov najviac zaujal Alcest Milana Kňažka, ktorý, slovami Sone Šimkovej, „rozvinul predovšetkým (...) polohu cieľavedomej opozičnosti“⁵⁴. Pripomeňme, že o necelý rok už Kňažko vystupoval na tribúnach vo verejnej opozícii k vtedajšej moci.

NESÚRODOSŤ INSCENAČNEJ KONCEPČNOSTI

Popri pôvodných hrách domácich autorov uvádzala činohra viac či menej hodnotné predlohy vážneho i komediálneho charakteru. Mnohé súčasné texty západnej proveniencie boli nedostupné buď z ideologického dôvodu alebo pre absenciu devízových prostriedkov. Najmä v sedemdesiatych rokoch sa využívali už hotové preklady, ktoré vydala Slovenská literárna agentúra (LITA), ochranná autorská organizácia, ktorá mala monopol na prevod autorských práv zo zahraničia. Dnes u nás už nehrané komédie Georga Farquhara, Josepha Kesselringa či Jacinta Benaventeho⁵⁵, ako aj Shawove *Domy pána Sartoria* (1975) poskytl divákovi zábavu a hercom možnosť zužitkovať ich osvedčené komediálne prostriedky aj v komunikácii s publikom. Medzi nimi našťudoval Simonových *Zlatých chlapcov* (1974). Hlboko ľudský príbeh o osamelosti a nepotrebnosti starých ľudí za vrcholom života nepriamo nadviazal na Zahradníkovu prvotinu. Obaja protagonisti, Martin Gregor a Ladislav Chudík, prestupovaním polôh komiky a tragiky priam majstrovsky rozohrali zložité povahy bývalých hercov. Podiel režiséra na ich fixovaných výstupoch s dávkou spontánnosti sa nedá spätne určiť, najmä ak ostatné kreácie boli monotónne, respektíve na javisku významovo nefunkčné.⁵⁶ Na druhej strane, v komédii *Candide alebo Optimizmus* (1982) Jana Cziviša, Aleny Vostrej a Jaroslava Vostrého napísanej podľa Voltairovej

53 Miesto deja pripomínalo paralelu stretávania sa vybranej spoločnosti v bytoch disidentov.

54 ŠIMKOVÁ, S. Bufetové brýzganie na javisku. In *Dialóg*, 1989, roč. 1, č. 2, s. 5.

55 Španielsky dramatik a básnik, nositeľ Nobelovej ceny za literatúru v roku 1922.

56 VALO, P. Ostali len Zlatí chlapci. In *Pravda*, 1974, roč. 55, č. 262, s. 5, 6. 11. 1974.



Jean Anouilh: *Léocadia*. Slovenské národné divadlo, premiéra 3. 6. 1978. Scéna Ivan Štěpán. Zľava Zuzana Kocúriková (Amanda), Dušan Taragel' (správca Alphonse), Mária Prechovská (Vojvodkyňa), František Zvarík (barón Hector). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Jozef Vavro.

novely dokázal Mikulík pri apelatívnom satirickom tóne v mozaikovito členených výstupoch brilantne zjednotiť herecké výrazové prostriedky.⁵⁷

Pri tituloch klasickej drámy sa režisér spravidla usiloval o maximálnu prirodzenosť, civilnosť až minucióznosť hereckého prejavu (Sofoklova *Antigona*, 1971), no najmä o zosúčasnenie všeobecne platnej roviny aktuálneho posolstva. V dramaturgicko-režijnej koncepcii úpravy Ibsenovej hry *John Gabriel Borkman* (1977) sa zameriaval na zvýraznenie ľudskej stránky postáv. Najviditeľnejšie sa to prejavilo u Márie Prechovskej, ktorá s nadhľadom kreovala egoistickú sestru pani Borkmanovej, i „pri vyhrotenejších situáciách trpezlivosťou (...) mäkkosťou gesta aj celkového výrazu postavy vykreslila človeka zmierujúceho sa s pribúdajúcimi údermi“⁵⁸, ako „stelesnenie harmónie, ušľachtilosti a dobroty“⁵⁹. Osobitne zaujala Emília Vášáryová, keď v neveľkej role Fany Wiltonovej vytvorila „mimoriadne obsažný a vrstevnatý charakter emancipovanej, príťažlivej, nad spoločenské škrupule a konvencie povznese nej ženy“ v spoločnosti, v ktorej musí žiť, ale vie v nej prejsť slobodomyselnosť i zdržanlivosť.⁶⁰ Kritika kladne hodnotila aj Jozefa Kronera za vytvorenie hlboko ľudskej tragikomickej postavy pisára Wilhelma Foldala. O rok neskôr, pri Anouilhovej *Léocadii*, Mikulík preskupením obrazov posunul významovú štruktúru hry k tragičke, čím sa pokúsil premeniť „ružovú“ hru na čiernu.⁶¹ Miloš Mistrík ocenil, že „režisér využil postupy moderného divadla“, ako príklad spomenul „návrat motívu, bábkú-diváka, grotesku v tragickej situácii“.⁶²

Precíznosť uplatnil režisér v spolupráci s hercami väčších i menších rolí, napríklad v tragifraške Petra Presesa a Ulricha Bechera *Bockerer* (1986). Inscenácia o osude a charakteere jednotlivca na pozadí osobného a spoločenského života (pred a počas 2. svetovej vojny vo Viedni) bola posolstvom humanizmu. Proporčne v nej vyvažoval komické a vážne situácie i herecké prostriedky každej z postavičiek tohto panoptika, osobite cez hlavnú postavu apolitického meštiaka Karla Bockerera ako symbolu ľudskosti zdanlivo jednoduchého charakteru. Leopold Haverl v tejto role spojením „kultivovanej komediálnosti a uvážlivej reflexívnosti“⁶³ prechádzal zo smiešneho do vážneho a späť v jemných kontrastoch a dynamike slova, gesta i mimiky. S postupnou dávkou miernej improvizácie každodenných úkonov (umývanie nôh, vyhrnutie rukávov na košeli a i.) dokázal vystavať pointu s nádychom tragiky, vtipu, vážnosti, pripomínajúc tak rolu smutného klauna. *Bockerer* je príkladom toho, ako režisér jemne usmerňoval hercov, využíval ich danosti a schopnosť variovať výrazové prostriedky a hrať v harmónii či kontrapunkte s partnermi na scéne.⁶⁴

57 MAŤAŠÍK, A. *Candide s večným optimizmom*. In *Večerník*, 1982, roč. 27, č. 89, s. 7, 7. 5. 1982.

58 VALO, P. J. G. *Borkman bez tanca smrti*. In *Pravda*, roč. 58, č. 81, s. 5, 6. 4. 1977.

59 JABORNÍK, J. *Ibsen stále aktuálny*. In *Večerník*, 1977, roč. 21 [22], č. 71, s. 5, 12. 4. 1977.

60 Tamže.

61 ŠTEFKO, V. *Ružová hra v čiernom?* In *Smena*, 1978, roč. 31, č. 137, s. 6, 13. 6. 1978.

62 MISTRÍK M. *Léocadia*. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 16, s. 25.

63 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Z. *O charakter slušného človeka*. In *Nové slovo*, 1986, roč. 28, príloha Nedela, č. 26, s. III.

64 Pozri záznam inscenácie, ktorá aj po rokoch diváka zaujme hereckými kreáciami. In *Divadelný ústav Bratislava*, audiovizuálna zbierka.



Peter Presses, Ulrich Becher: *Bockerer*. Slovenské národné divadlo, premiéra 10. 5. 1986. Scéna Vladimír Suchánek. Zľava Leopold Haverl (Karl Bockerer), Michal Dočolomanský (Alois Rittler). Foto archív SND. Snímka Anton Sládek.

VO VLNÁCH FORMUJÚCEJ SA DEMOKRACIE

V novembri 1989 mal Peter Mikulík štyridsaťosem rokov, do dôchodku ho čakalo minimálne jedno desaťročné tvorivé obdobie. Napokon pre SND s väčším či menším úspechom pripravil ešte vyše tridsať divadelných inscenácií. Posledná z nich, Shakespeareove *Veselé paničky windsorské* (2017), je v repertoári dodnes.

Tak ako v predchádzajúcich rokoch, ani v porevolučných časoch sa svojimi vyjadreniami a konaním nezúčastňoval verejných diskurzov. Od 1. 5. 1991 bol šesť rokov umeleckým šéfom činohry, neskôr v pozícii riaditeľa. Zažil bezdôvodné odvolanie generálneho riaditeľa SND Dušana Jamricha ministrom kultúry Ivanom Hudecom (1996), pokus tohto úradu o rozdelenie činohry, aj o jeho vlastné odvolanie. Situácia sa v divadle ešte celú sezónu kryštalizovala, ale od jesene 1997 nastúpil na post riaditeľa činohry Juraj Slezáček. Bolo to rozumné rozhodnutie, mal skúsenosti, vedel s ľuďmi vychádzať, hľadať riešenia, no zároveň rozhodnutie bizarné, lebo v marci 1990 musel skončiť vo funkcii umeleckého šéfa vzhľadom na jeho pôsobenie v predchádzajúcom režime.⁶⁵ Z viacerých kandidátov, ktorí by boli prijali funkciu, dostal najviac hlasov Ľubomír Vajdička, no tlaky na šéfa a administratívu vydržal len rok. Tak sa v máji 1991 stal umeleckým šéfom nekonfliktný Peter Mikulík.

⁶⁵ Slezáčkovi okrem iného vyčítali členstvo v komunistickej strane, dobré vzťahy s funkcionármi na Mestskom výbore KSS, obsadzovanie a vyťaženosť hercov a rôzne mimoumelecké dôvody.

Počas štrajkov v rokoch 1996 – 1997 a verejných vystúpení kolegov Mikulík zostal viac-menej v pozadí. Od roku 1962, keď nastúpil do SND, zažil viaceré turbulencie v rôznych formách, takže mnohé situácie po Novembri 1989 ho pravdepodobne až tak neprekvapili. V minulosti sa málokedy vyjadroval k svojej tvorbe, v šesťdesiatych a deväťdesiatych rokoch niekedy prikývol na interview v dvojici s manželkou Zuzanou Kocúrikovou.

NA OSI SÚČASNOSTI A KLASIKY

V deväťdesiatych rokoch Peter Mikulík dôveroval dramaturgii Martina Porubjaka a Dariny Porubjakovej. Ich zámerom bolo predstavenie dovtedy zakázaných či neodporúčaných dramatikov domácej, ale najmä zahraničnej proveniencie (kritika im pravidelne vyčítala absenciu pôvodných slovenských hier).

Prvou novinkou bola pre divadlo upravená rozhlasová hra postaugustového emigranta, slovenského prozaika Ladislava Mňačka *Čistka* (1993). Na javisku túto modelovú schému udavačstva a prezliekania kabátov posunuli pomocou rôznych gagov, spevu evergreenov a irónie bližšie ku groteske. Režisér zvýraznil skonkrétnenie témy hry živým televíznym vysielaním Aktualít. Pred *Čistku* vsunuli ešte Mrožkovu jednoaktovku *Strip-tease* z repertoáru bývalého Divadla na korze, ale v nových časoch v staronovej kreácii Pavla Mikulíka a Stana Dančiaka vyznela ako bláznivá komédia.

Škoda, že groteskné hrany a záverečná parabola príbehu sa inscenátorom vytratili aj z metaforickej štruktúry hry Stanislava Štepku *Zverokruh* (1994), kde si ľudia a zvieratá vymenia úlohy. Prepisom Štepkovho jazyka do spisovnej slovenčiny sa, obrazne povedané, znásobilo autorovo posolstvo: neporozumenie a nedostatok vzájomnej komunikácie medzi ľuďmi. Štepkovskú poetiku nahradili žánrovou rôznorodosťou hereckých prístupov, od absurdity po estrádu cez povrchné znaky ako smiech, zvýraznené gestá.

Mikulík sa nebál inscenovať texty tvorcov z menších, alternatívnych scén. Popri Štepkovi, úspešnom autorovi, režisérovi a hercovi Radošinského naivného divadla, to bol aj dovtedy neuvedený text Viliama Klimáčka *Kto sa bojí Beatles* (2007). V úvahe o súčasnosti, ktorá sa odohráva v hlave a byte hlavného hrdinu, sa však režisér mierňou paródiou hodnôt, zobrazovanou konvenčným psychologickým a realistickým herectvom, odklonil od „klimáčkovskej poetiky“.

Mikulík s Porubjakom vynaložili pomerne veľké úsilie pri príprave dovtedy nehranej hry *Zñenadála* (1998) štúrovského dramatika Pavla Všudyslava Ollíka, ktorá sa však nestretla s pochopením ani u kritiky, ani u divákov. Inscenátori sa stotožnili s fraškovitým charakterom hry, s jej vulgarizmami v pôvodnom pukanskom nárečí (s malými opravami) a s výstupmi potulných komediantov divadla na divadle. V in-sitnom moduse nastavili pokrivené zrkadlo slovenskému národu v ochotníckom štýle hereckých interpretácií s lacným komickým efektom vsuviek v maďarčine.

Návrat k Václavovi Havlovi a jeho novej hre *Odchádzanie* (2008) bol skôr Porubjakovou a Mikulíkovou nostalgiou za absurdným divadlom než výrazným umeleckým činom. V sebaironickom texte o výmene politikov, ktorý sa odohrával na veľkom



Pavol Všudyslav Ollík: *Zženadála*. Slovenské národné divadlo, premiéra 28. 10. 1998. Záber zo skúšky. Zľava režisér Peter Mikulík, Dušan Taragel (Mních), Viera Topinková (Porezalová). Foto archív SND. Snímka Jana Nemčoková.

javisku novostavby, sa až v druhej časti stal metaforou situácie cez inšpirácie *Višňového sadu* a *Kráľa Leara*. Úmyselné banality, frázy, floskuly i vzťahy sa strácali, herci sa vzdávali od prirodzenosti, vo všetkých prostriedkoch uprednostnili nadsádzku. Havlovo scénické zasahovanie do inscenácie prostredníctvom nahrávky autora, ktorý prerušuje hru, číta vlastné komentáre a dáva pokyny hercom, pôsobilo v slovenskom prostredí ako cudzí sebaaprezentujúci prvok aj preto, že nemalo žiadny vplyv na panoptikum sparodovaných postáv.

Aj v deväťdesiatych a neskorších rokoch sa ukázalo, že Mikulíkovi konvenuje rovina veselohry s ironicko-sarkastickým či groteskným pohľadom. Goldoniho *Škriepky v Chiozze* naštudoval v novom preklade Ľubomíra Feldeka pod názvom *Čertice* (1995) ako kultivované spontánne divadlo zvýraznených komických situácií všedného dňa z ulice. Prudké tempo výstupov ženských predstaviteľiek v typologickej skratke postáv, ako aj uvoľnené a osobnostné komedianstvo dvoch mužských rolí (Martin Huba a Stanislav Dančiak) obsahovalo jemné ironické talianske konotácie.⁶⁶ Táto spontánnosť však chýbala pri ďalšom Goldonim. Vo *Vejári* (2010) sa nepodarilo

⁶⁶ Pozri ŠIMKOVÁ, S. *Strehler: divadlo v znamení réžie*. Bratislava : Stimul, 1997, s. 34 – 35. Šimková konštatovala inšpiráciu dielom Giorgia Strehlera.



Carlo Goldoni: *Čertice*. Slovenské národné divadlo, premiéra 8. 4. 1995. Scéna Ján Zavarský. Stano Dančiak (Fortunato), Zuzana Kocúriková (Libera), Michaela Čobejová (Orsetta), Zuzana Fialová (Checca, doštudovanie). Foto archív SND. Snímka Jana Nemčoková.

nadviazať kontakt s divákom, intímne narážky a sebaparódia sa strácali v pohybovom hluku striedajúcich sa výstupov. Petrovi Mikulíkovi oveľa viac než mierne vykonštruovaná stavba *Vejára* vyhovovali umne vystavané príbehy plné aforizmov a konverzačnej zručnosti. Tak napríklad z *Ideálneho manžela* Oscara Wilda (2003) vznikla „príjemná i zádrapčivá, vkusná i ironická, zábavná i inšpirujúca v prostriedkoch vyvážená“⁶⁷ inscenácia. Interpreti sa pohybovali v presných kontúrach mizanscén s odstupom od postavy, s vygradovaním pointy.

Shakespeareove komédie ponúkli Mikulíkovým inscenačným tímom, osobitne hercom a ich kreáciám, viac neviazanosti a samopašnosti. Nielen v *Trojkráľovom večeri alebo Čo len chcete* (2003), ktorý charakterizovali narážky, slovné hračky, aktualizácie (vrátane rodových identít) a štylizácia hereckých postáv s cieľom predstaviť mnohé naopak, ale aj v ďalšej Shakespeareovej komédii, *Skrotení zlej ženy* (2008), sa Petrovi Mikulíkovi podarilo skĺbiť navonok neviditeľnú racionálnu analýzu textu klasickej predlohy s jeho hravosťou a metaforickosťou. Vybudoval viacero skvelých humorných výstupov najmä cez dve ústredné postavy, Katarínu a Petruccia. Diana Mórová a Tomáš Mašťalír kreovali komický efekt na protiklade kadencie slov,

67 ŠTEFKO, V. Trpezlivý a šarmantný pán Oskar Wilde sa vracia. In *Pravda*, 2003, roč. 13, č. 34, s. 18, 11. 2. 2003.



William Shakespeare: *Veselé paničky windsorské*. Slovenské národné divadlo, premiéra 28. 10. 2017. Scéna Jozef Ciller. Ján Koleník (Dr. Cajus), Matej Marušin (John Rugby, doktorov sluha). Foto archív SND. Snímka Radovan Dranga.

hlasovej intenzity a pohybu. Celkovo však pri režijno-dramaturgickom posune od poetiky renesancie k francúzskemu rokoku chýbala dielu vo verbálnych, intonačných a gestických momentoch situačná a mimoscénická komika.⁶⁸ Aj v Mikulíkovom poslednom naštudovaní Shakespeara, *Veselých paničkách windsorských* (2017), absentoval komediálny nadhľad, štýlová jednota a dôslednosť vypracovania jednotlivých scén. Napriek tomu nemožno jeho inscenáciám komédií uprieť kultivovanosť a v priebehu repríz nadobudnutie vyváženého tempa slovnej ekvilibristiky i pohybovej zdatnosti.

NAHLIADNUTIE DO ŽENSKÝCH DUŠÍ

Petrovi Mikulíkovi po celý tvorivý život vyhovoval menší javiskový priestor, na ktorom sa mu lepšie budovali súvzťažnosti na reálnom, prirodzenom konaní hercov v súhre alebo v kontraste racionálnych prvkov. V závere profesionálnej kariéry inscenáciou hry Shelagh Stephensonovej *Pamäť vody* (2012) akoby zhmotnil a pripomenul krehké témy medziľudských vzťahov, ktoré prinášal na javisko a v ktorých hrala žena dôležitú úlohu v rôznych hierarchických vzťahoch a významoch. Niekedy to nevyšlo, ako napríklad v hre súčasného anglického dramatika Edwarda Bonda *Žena* (1985). V diele s protivojnovým vyznením (na základe legendy o zničení Tróje),

⁶⁸ Pozri ŠTEFKO, V. Pekne uprataný Shakespeare. In *kød – konkrétne o divadle*, 2008, roč. 2, č. 2 – 3, s. 23.



Shelagh Stephensonová: *Pamäť vody*. Slovenské národné divadlo, premiéra 28. 1. 2012. Scéna Alexandra Grusková. Zľava Zdena Studenková (Mary), Zuzana Kocúriková (Teresa), Zuzana Fialová (Catherine). Foto archív SND. Snímka Braňo Konečný.

ktorá prináša aj tému politického ovplyvňovania občanov a podnecovania nepokojov, no obsahuje minimum vzťahových situácií, mohol ponúknuť len zjednodušenú spoločensky angažovanú výpoveď s presilou slov. Ale štyri roky predtým invenčne, priam antiiluzívne inscenoval Williamsovu *Nedeľu pre bolesť ako stvorenú* (1981). V chladnom nemocničnom prostredí aj vďaka vynikajúcim výkonom štyroch herečiek (Eva Krížiková, Zdena Studenková, Božidara Turzonovová, Deana Horváthová) rozkryl príbeh hrdiniek so sociálno-mravným pozadím. Reálne predmety, o ktorých herečky hovoria a ktoré by mali byť súčasťou ich etúd, režisér ponechal v imaginárnej polohe, čím vytvoril divákovi priestor pre jeho vlastný obraz prežívania a utrpenia týchto žien v istej hyperbolizácii ich prejavu.

Zvláštnu schopnosť nahliadnuť do pocitov ženských postáv s odkazom na minulosť vyjadril Mikulík aj v inscenácii čechovovsky ladenej hry Briana Friela *Tance na sklonku leta* (1994), kde postupne odkrýval „individuálno-psychologické zázemie piatich osamelých žien a vzťahov medzi nimi i k okolitému (mužskému) svetu“⁶⁹. Presnou postupnosťou pridávania (sa) postáv do tanca, rozlíšením ich spôsobu tančovania v prvkoch, zmene rytmu, spojenia či rozdvojenia párov, v ironizujúcom odstupe, ktorý sa stal výrazom všetkého utajovaného, bola inscenácia silnejšia než autorovo slovo. Aj v Albeeho komornej psychologickej dráme *Krehká rovnováha* (1998)

69 KRÉNOVÁ, I. Tanec na rozlúčku. In *Sme*, 1994, roč. 2, č. 150, s. 8, 29. 6. 1994.



Brian Friel: *Tance na sklonku leta*. Slovenské národné divadlo, premiéra 18. 6. 1994. Scéna Ján Zavarský. Zľava Vanda Tureková (Chris), Kamila Magálová (Maggie), Zuzana Kocúriková (Rose), Anna Javorková (Agnes). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Jana Nemčoková.

s tragickým podtónom nerozhodnosti a bezmocnosti žien predostrel jemný humor v nerovnom súboji štyroch rolí nežnejšieho pohlavia (Emília Vášáryová, Zuzana Kocúriková, Ingrid Timková, Božidara Turzonovová) proti dvom mužským. Významnú úlohu plnilo akoby zahmlené a zafarbené zrkadlo umiestnené v zadnej časti javiska, ktoré odrážalo svet postáv, znásobovalo ich chvenie, vytváralo rovnováhu medzi krehkosťou materiálu a duše.

DÔVETOK K DÔLEŽITEJ ZLOŽKE INSCENÁCIE

Veľkú časť hier inscenoval Mikulík na javisku Malej scény SND. Pri absurdnej dramatike a jej blízkych témach spolupracoval s výtvarníkom i scénografom Ivanom Štěpánom. Ten v *Strip-tease* a *Veselici* zaujal vizualitou a ozvláštnením priestoru (rakva, oblečenie kapely) a variabilitou rekvizít na vzdušnej scéne (stoličky). Katafalk spolu s nepotrebným nábytkom a väčšími i menšími predmetmi, špinou, neporiadkom použil aj v *Tangu* ako kontrapunkt k rečiam o inom živote. Inokedy priestor naznačil či ohraničil bielymi a sivými stenami (*Vyrozumenie*, *Záhradná slávnosť*). Často používal bielu a čiernu farbu, antiiluzívne prvky, plošné kulisy, kašírované, zväčšené predmety, okrasnú mrežu, spodné svietenie (*Léocadia*).

Režisér si porozumel aj s predstaviteľmi akčnej scénografie. Tomáš Berka pri inscenácii *Candide alebo Optimizmus* vyriešil množstvo neustále sa meniacich situácií a miest deja posúvaním pohyblivých, na bielo natretých stien (screens)



Jan Czviš, Alena Vostrá, Jaroslav Vostrý: *Candide alebo Optimizmus*. Slovenské národné divadlo, premiéra 23. 4. 1982. Scéna Tomáš Berka. Záber z inscenácie. Foto archív SND. Snímka Jozef Vavro.

a jednoduchými antiiluzívnymi, no funkčnými plošnými prostriedkami – rôznymi premenami leporelovej podlahy. Dôležitú funkciu plnili aj iluzívne dekoratívne predmety (krík, strom).⁷⁰ Ján Zavarský používal architektonické línie vnútorných stien, ktoré často presvetľoval. Interiérový priestor oddeľoval od vonkajšieho prítľmenými žalúziami bielej a sivej farby, za ktorými umiestnil zeleň (záhrada v *Lakomcovi*).

Zo spolupráce s Ladislavom Vychodilom upútalo riešenie inscenácie hry Rogera Vitracu *Viktor alebo Vláda detí* (1969), do ktorého sa premietol čierny humor, ostro načrtnuté karikatúry postáv a symbolov. Scénograf sa inšpiroval surrealistickými kolážami (odkaz na Vitracu), keď navrhol čiernu krabicu, v ktorej sa podľa Mariána Puobiša miestami objavovali „akési priehľady do poetických snových krajín pripomínajúcich obrazy naivných maliarov“⁷¹. U Mikulíka na malej scéne bol Vychodil úsporný, v jeho realizáciách neraz dominoval len ústredný výrazný znak, tak ako pri Sofoklovej *Antigone* (1971) v podobe veľkej skupinovej skulptúry v pozadí s čiernym horizontom. Na väčšej scéne spravidla využíval spodnú javiskovú techniku. Materiál prispôbil téme, napríklad pre inscenáciu *Atlantída* Vítězslava Nezvala (1983) navrhol strohú konštrukciu chladnej sivej farby kovu a horizontu a k nim štylizované sedadlá ako náznak ľudského tepla.

⁷⁰ LACIKA, I. (ed.). *Tomáš Berka*. [Katalóg]. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1991, s. 4.

⁷¹ ŠULEK, M. [M. Puobiš]. Krutá komédia. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 78, s. 5, 2. 4. 1969.



William Shakespeare: *Búrka*. Slovenské národné divadlo, premiéra 13. 5. 2000. Scéna Aleš Votava. Martin Huba (Prospero), vpredu zľava Jozef Vajda (Caliban), Robert Roth (Ariel). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Jana Nemčoková.

Farebnosť dodali Mikulíkovým inscenáciám až Aleš Votava a neskôr Alexandra Grusková. Votava pre Shakespearovu *Búrku* (2000) navrhol abstraktné prostredie prelínajúceho sa deja. Veľké plochy, svetelné efekty či strieborná fólia so zrkadlami pôsobili priam magicky. Najmä stroskotanie v búrke – vzdúvanie Prosperovho čarovného pláštá zakrývajúceho scénu v kombinácii s plošnými obrazmi na horizonte – fascinovalo vidinou sily a krásy prírodného živla. V mierne sa zvažujúcom bludisku chodbičiek smerom k hľadisku niektoré postavy mizli, iné sa vynárali, v povetrí sa vznášal zavesený Ariel. Režisér s výtvarníkom využili aj filmovú optiku, striedanie detailu a celkového pohľadu. Na scéne dominovala ostrozelená, sivá či striebrosivá farba. Hrало sa v uličkách bludiska labyrintu sveta, chodilo i ležalo sa na ňom, no vzťahy medzi postavami sa tam vytrácali. Votava zaujímavo vyriešil šachovú partiu Mirandy s Ferdinandom, ktorú hrali na zmenšenej scéne bludiska s figúrkami vyrezávaných bábok druhých postáv ako hru na mocných.⁷²

ZÁVER

Prierez inscenačnou tvorbou Petra Mikulíka v troch rôznych spoločenských obdobiach 20. a 21. storočia pripamätáva vyše päťdesiatpäťročnú cestu divadelného režiséra, ktorý začínal ako herec v Detskej rozhlasovej dramatickej družine a ktorého

⁷² Z poznámok A. Votavu. Cit. podľa POLÁČKOVÁ, D. *Aleš Votava*. Bratislava : Slovart, Slovenská národná galéria, 2007, s. 222 – 223.

hlas čítajúci sprievodný text zaznieval v mnohých televíznych reláciách. Najviditeľnejšie sa prejavil v prvom období, v šesťdesiatych rokoch, keď sa formovala výrazná generácia divadelníkov, hudobníkov, výtvarníkov i filmárov. Pociťovali potrebu vyjadriť svoj postoj k stavu spoločnosti, nechceli sa skrývať za metafory. Ich cieľom bolo navrátenie herca k prirodzenosti, k slobodnému prejavu vlastného názoru, k provokácii prostredníctvom groteskného až šokujúceho pohľadu na svet. Peter Mikulík je významným predstaviteľom tejto skupiny tvorcov, ktorá našla inšpirácie v európskom divadle, vrátane absurdnej drámy.

Mikulíkova tvorba v období normalizácie je poznačená vonkajším prostredím (realizácia straníckych uznesení v každodennej práci divadelných inštitúcií), logicky istým druhom autocenzúry a hľadaním východísk prostredníctvom obraznosti vo vážnych i komediálne ladených textoch. Po odvážnej predaugustovej dramaturgii síce zostal v divadle, ale s malým vplyvom na výber titulov. Bol zástancom minimálnych dramaturgických zásahov, sústredil sa na poslanstvo o súdobom obyčajnom človeku a jeho vnímaní sveta.

Prvé desaťročie po politických a spoločenských zmenách po Novembri 1989 bolo v SND poznačené zápasom o diváka, o zachovanie demokracie. Kým vo svojich prvých prácach chcel Mikulík postihnúť rozpornosť dnešného sveta cez nejednoduché, viacvrstvové drámy, cez hry s komplikovanou kompozíciou, tak v posledných tvorivých rokoch, v inej spoločenskej situácii a s iným postavením v divadle, inscenoval často jednoduchšie texty, neraz s primárnym cieľom zábavy bez podobenstiev či hľadania filozofických hĺbok textu.

Spočiatku pracoval s prekladmi a úpravami Milana Lasicu a Martina Porubjaka, no pri Shakespearovi i Goldonim využíval nové preklady Ľubomíra Feldeka. Popri hravosti obsahovali veľa aktualizčných prvkov reagujúcich na najnovšie domáce udalosti. V ére muzikálov uviedol aj *Malú nočnú hudbu* Stephena Sondheima a Hughha Wheelera (1997), tu dominovalo činoherné herectvo nad muzikálovou syntetickosťou, pretože tanec a pohyb neboli rovnocennou zložkou spevu a slovu. Ale našťastovo i Shakespearovu tragédiu *Hamlet* (2007) s vynikajúcim Robertom Rothom ako energickým, svižným, premýšľajúcim, (seba)ironickým rebelom v texaskách. Rothov Hamlet bol skôr komentátor, ktorý vie, čo a kedy hovorí, jeho prehovory sa nestrácali v záplave slov ako u iných.

Inscenácie *Búrky*, ale aj iných titulov nového milénia poukázali na Mikulíkov odklon od adresnej režijno-dramaturgickej koncepcie výpovede skrze herca, od budovania výraznej charakteristiky či typu postáv. Akoby sa prejavila únava režiséra späť s nedisciplinovanosťou hercov, ich neschopnosťou či nezaujmom preniknúť do vnútra postavy. Po príchode do Slovenského národného divadla popri spomínaných mladších spolužiakoch (Stanislav Dančiak, Marián Labuda, brat Pavol, ku ktorým pribudla staršia kolegyňa Viera Topinková) pracoval s hercami rôznych generácií: od najstaršej (Olga Borodáčová Országhová) cez strednú (František Dibarbora, Mikuláš Huba, Július Pántik), z ktorej často obsadzoval Máriu Prechovskú a Vieru Strniskovú, až po tých mladších a najmladších. Viackrát sa mu ich podarilo odkloniť od zakorenených návykov realisticko-psychologickej kresby, zbaviť pátosu a posunúť

k prirodzenému prejavu, skratke, znaku, karikatúre. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, na rozdiel od kolegov režisérov, ktorí mali vyhranený základný okruh hercov, spolupracoval s tými, ktorí boli k dispozícii. V rôznych žánrových rovinách sa sústredil na ich prirodzenosť s regulovanou spontaneitou a nadhľadom.

Uprednostňoval divadelnú syntézu (pri hudobnej zložke spolupracoval s Ivanom Martonom, Jaroslavom Filipom, Petrom Mankoveckým), v neskorších rokoch v rôznorodom kolektíve viedol hercov ku kreovaniu im vlastných interpretácií postáv v danej koncepcii. Snažil sa jemne cizelovať najmä ženské predstaviteľky tak, aby čo najmenej skĺzli do zaužívaných polôh, ktoré neraz menili význam. Napriek tomu si niektoré herečky prispôbobi gesto, situáciu a i., k čomu sa po rokoch aj verejne priznali.⁷³ Dlhoročný pedagóg vedel, že sa tomu zabrániť nedá.

Príspevok je výstupom projektov VEGA 2/0049/22 Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla a VEGA 2/0135/25 Sivé normalizačné (?). Diskurz o stereotypoch v nazeraní na slovenské divadlo v 70. a 80. rokoch 20. storočia.

LITERATÚRA

- ANDREJČÁKOVÁ, Jarmila. Večer pre dvoch. In *Predvoj*, 1966, roč. 2, č. 40, s. 14.
- BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. O charakter slušného človeka. In *Nové slovo*, 1986, roč. 28, príloha Nedela, č. 26, s. III.
- BU, Peter. 2,5 grotesky v SONDE. In *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 12, s. 144.
- CÍSAŘ, Jan. Působné ničení. In *Rudé právo*, 1966, roč. 46, č. 337, s. 2, 7. 12. 1966.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Lakomec na smiech. In *Film a divadlo*, 1987, roč. 31, č. 2, s. 24.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Figurálny realizmus alebo Večer zaľúbencov a bláznov. In *Literárny týždenník*, 2003, roč. 16, č. 45, s. 11.
- DEDINSKÝ, M[óric]. M[itte]lmann]. Na úspech málo pestrosti. In *Pravda*, 1968, roč. 49, č. 331, s. 2, 9. 12. 1968.
- FÖLDVÁRI, Kornel. L + S. In *Kultúrny život*, 1966, roč. 21, č. 38, s. 16.
<https://www.litcentrum.sk/autor/milan-lasica/napisali-o-autorovi>.
<https://www.pametnaroda.cz/cs/kohout-pavel-20100105>.
- CHOMA, Branislav. Ťažkosti s groteskou. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 12, s. 2, 12. 1. 1964.
- CHUDÍK, Ladislav. O Malej scéne a pantomíme. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 11, s. 9.
- JABORNÍK, Ján. Ibsen stále aktuálny. In *Večerník*, 1977, roč. 21 [22], č. 71, s. 5, 12. 4. 1977.
- KRÉNOVÁ, Ľubica. Tanec na rozlúčku. In *Sme*, 1994, roč. 2, č. 150, s. 8, 29. 6. 1994.
- KRET, Anton. Režisérom sa človek nerodí. In *Film a divadlo*, 1986, roč. 30, č. 18, s. 14-15.
- L. O. [Ladislav Obuch]. Zaujímavý pokus o dvojprogram. In *Večerník*, 1966, roč. 11, č. 231, s. 3, 30. 9. 1966.

⁷³ V televíznom programe Slovenského rozhlasu a televízie *Sieň slávy* (vysielané 6. 3. 2025) sa Zuzana Kocúriková i Zdena Studenková vyznali, že napriek Mikulíkovej výhrade si to niekedy aj tak urobili po svojom. Pozri <https://www.stvr.sk/televizia/archiv/21848/519208#394>.

- LACIKA, Ivan. (ed.). *Tomáš Berka*. [Katalóg]. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1991.
- MAŤAŠÍK, Andrej. Candide s večným optimizmom. In *Večerník*, 1982, roč. 27, č. 89, s. 7, 7. 5. 1982. (mg) [Gabriel Rapoš]. Mladost proti šablóne In *Večerník*, 1962, roč. 7, č. 100, s. 3, 28. 4. 1962.
- mg-. [Gabriel Rapoš]. Divadlo absurdity na javisku VŠMU. In *Večerník*, 1963, roč. 7 [8], č. 279, s. 3, 27. 11. 1963.
- MISTRÍK Miloš. Léocadia. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 16, s. 25.
- MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : VEDA, 2022, s. 22. ISBN 80-224-0713-5.
- mpo- [Milan Polák]. Jánošík ako katalyzátor. In *Večerník*, 1985, roč. 30, č. 85, s. 5, 6. 5. 1985.
- OBUCH, Ladislav. Mrožekovo hľadanie nového obsahu života. In *Večerník*, 1967, roč. 12, č. 143, s. 3, 20. 6. 1967.
- PALKOVIČ, Pavol. Prechýlenie ku komike. In *Večerník*, 1973, roč. 18, č. 81, s. 5, 24. 4. 1973.
- Pbs, P. [Peter Bu]. Divadlo raz za päť rokov. In *Slovenské pohľady*, 1962, roč. 78, č. 7, s. 144.
- POLÁČKOVÁ, Dagmar. *Aleš Votava*. Bratislava : Slovart, Slovenská národná galéria, 2007. 416 s. ISBN 80-8085-106-9.
- POLÁK, Milan. Prvá SoNDa. In *Predvoj*, 1965, roč. 1, č. 13, s. 14.
- POLÁK, Milan. Vieme hrať absurdné divadlo? In *Smena*, 1964, roč. 17, č. 231, s. 6, 26. 9. 1964.
- POLÁK, Milan. Potlesk autorovi i predstaveniu. In *Pravda*, 1967, roč. 48, č. 170, s. 2, 22. 6. 1967.
- POLÁK, Milan. Po Beckettovi Mrožek. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 6, s. 23.
- Portrét Petra Mikulíka*. In <https://www.ta3.com/relacia/14495/portret-petra-mikulika>, 12. 5. 2018.
- PORUBJAK, Martin. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 3, s. 345 – 364.
- PORUBJAK, Martin. Život na korze II. In *Divadelní noviny*, 2011, roč. 20, č. 13, s. 16.
- PORUBJAK, Martin. *Ach, gubernia neobmedzených možností!* (Zost. Martina Ulmanová). Bratislava : Divadelný ústav, 2023, 708 s. ISBN 978-80-8190-110-2.
- Pozor, na všetko si pamätáme!* In <https://www.rtv.sk/radio/archiv/11601/2329949>, 19. 5. 2024.
- RAMPÁK, Zoltán. Dôsledná karvašovská analýza. In *Film a divadlo*, 1970, roč. 14, č. 4, s. 18.
- Sieň slávy (Zuzana Kocúriková)*. In <https://www.stvr.sk/televizia/archiv/21848/519208#394>, 6. 3. 2025.
- SMEJKAL, Zdeněk. Mezi dramatem a fraškou. In *Brněnský večerník*, 1983, roč. 14. č. 224, s. 2, 14. 11. 1983.
- SVOBODOVÁ, J[armila]. Čapkovci na scéne VŠMU. In *Film a divadlo*, 1962, roč. 6, č. 11, s. 14.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Bufetové brýzganie na javisku. In *Dialóg*, 1989, roč. 1, č. 2, s. 5.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Strehler: divadlo v znamení réžie*. Bratislava : Stimul, 1997. 124 s. ISBN 80-8597-56-4.
- ŠTEFKO, Vladimír. Divadlo irónie a relativity. In *Divadlo [Praha]*, 1969, roč. 20, č. 2, s. 77.
- ŠTEFKO, Vladimír. Ružová hra v čiernom? In *Smena*, 1978, roč. 31, č. 137, s. 6, 13. 6. 1978.
- ŠTEFKO, Vladimír. Trpezlivý a šarmantný pán Oskar Wilde sa vracia. In *Pravda*, 2003, roč. 13, č. 34, s. 18, 11. 2. 2003. ISSN 1335-4051.
- ŠTEFKO, Vladimír. Pekne uprataný Shakespeare. In *kød – konkrétne ø divadle*, 2008, roč. 2, č. 2 – 3, s. 23. ISSN 1337-1800.
- ŠULEK, M. [Marián Puobiš]. Úspešný Pinterov Návrat domov. In *Večerník*, 1968, roč. 13, č. 290, s. 3, 9. 12. 1968.
- ŠULEK, M. [Marián Puobiš]. Krutá komédia. In *Večerník*, 1969, roč. 14, č. 78, s. 5, 2. 4. 1969.

ULIČIANSKA, Zuzana. Klimáčkove príbehy obyčajného šialenstva. In *Sme*, 2007, roč. 15, č. 94, s. 21, 24. 4. 2007. ISSN 1335-440X.

VALO, Peter. Ostali len Zlatí chlapi. In *Pravda*, 1974, roč. 55, č. 262, s. 5, 6. 11. 1974.

VALO, Peter. J. G. Borkman bez tanca smrti. In *Pravda*, roč. 58, č. 81, s. 5, 6. 4. 1977.

VRBKA, Stanislav. Móda či nevyhnutnosť. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 1, s. 9.

VRBKA, Stanislav. Vyrozumenie na Malej scéne SND. In *Pravda*, 1966, roč. 47, č. 82, s. 2, 4. 3. 1966.

Dagmar Podmaková

Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9

841 04 Bratislava

E-mail: dagmar.podmakova@savba.sk

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1241-6623>