

NEZNÁMA (HERECKÁ) TVÁR JANKA BORODÁČA

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Pri hodnotení práce zakladateľskej osobnosti slovenského divadelníctva Janka Borodáča sa najväčší dôraz oprávnene kladie na jeho režijnú, dramaturgickú a riaditeľskú činnosť. No popri tom bol Borodáč viac než dvadsať rokov aj aktívnym členom hereckého ansámblu Slovenského národného divadla, kde nadobudol výrazné postavenie. Cieľom štúdie je predstaviť nielen dodnes prehliadaný až marginalizovaný záber na jeho herecký profil, ale aj charakterizovať kontext zmätočnej prevádzky úvodných rokov existencie SND, v ktorých pracovala prvá generácia slovenských profesionálnych hercov. S hereckou tvorbou súvisí i Borodáčova práca ako pedagóga. Vďaka nemu vznikol na Hudobnej škole v Bratislave dramatický odbor, prvý tohto zamerania na Slovensku, kde ako pedagóg vychovával ďalšie generácie slovenských umelcov. Podobne ako v réžii a herectve, aj v pedagogickej činnosti vyžadoval od študentov osvojenie si psychologicko-realistickej metódy a striktnie odmietal akýkoľvek prejav antiiluzívnej štylizácie.

Kľúčové slová: Janko Borodáč, Slovenské národné divadlo, Konstantin Sergejevič Stanislavskij, herectvo, pedagogická činnosť

Borodáč ako herec

Podľa českého divadelného historika Františka Černého sa význam režiséra ako vedúcej osobnosti divadelného diela začal výraznejšie pripomínať až koncom 18. storočia, aj keď sa s jeho funkciou (i keď nie pod týmto názvom a v tom postavení ako ho poznáme dnes) stretávame už v časoch antického divadla. „V názore na režisérsku prácu dochádza však v dôsledku viacerých príčin divadelného i spoločenského charakteru k veľmi vážnym zmenám. S plnou silou sa tento proces v európskom divadelníctve presadí až v druhej polovici 19. storočia a predovšetkým v 20. storočí.“¹

Podobne to bolo aj v českom divadelníctve, t. j. v nám kultúrne najbližšom kontexte, kde až do záveru druhej polovice 19. storočia patrilo určujúce a pre javiskový tvar zvrchované postavenie hereckým protagonistom. V Čechách považujeme za prvých režisérov v skutočnom zmysle slova Josefa Šmahu, Edmunda Chvalovského a Františka Kolára, tvoriacich na prelome 19. a 20. storočia. No až pri Jaroslavovi Kvapilovi sa dá hovoriť o modernej réžii, ktorá sa snažila nielen zosúladiť všetky scénické zložky do koherentného celku, ale inscenáciu aj významovo interpretovať. Kvapil zároveň ako prvý režisér v českej divadelnej histórii nevychádzal z hereckej autopsie, bol prvým režisérom-nehercom. Dovtedy, ale aj neskôr bolo v divadle totiž zvykom, že sa režisérmi stávali najskúsenejší herci súboru. Obdobne ako na Slovensku v prípade Janka Borodáča.

¹ ČERNÝ, F. *Otázky divadelní režie*. Praha : Melantrich, 1988, s. 39. Z češtiny preložil K. M.

Ak nepočítame Borodáčovu ochotnícku tvorbu na východoslovenskom vidieku a jeho zriedkavé návštevy maďarských inscenácií v Prešove a Košiciach, s profesionálnym divadlom sa po prvýkrát zoznámil až počas štúdia na dramatickom odbore pražského konzervatória (1919 – 1921). Do Prahy teda prišiel bez znalostí o divadelnej histórii, teórii, estetike alebo rozvetvenosti súčasného scénického umenia. Počas dvoch rokov strávených v hlavnom meste republiky mal bohaté možnosti tieto nedostatky dobehnúť. No najväčší vplyv na vyprofilovanie umeleckého svetonázoru ambiciózneho Prešovčana nemali tunajšie hosťovania zahraničných súborov či pestrofarebná dramaturgia pražských kamenných divadiel, ale pedagógovia. Zvlášť jeho – dnešným slovníkom povedané – ročníkový vedúci Jaroslav Hurt, niekdajší dvorný herec Jaroslava Kvapila (napr. predstaviteľ Kulygina v inscenácii Čechovovej hry *Tri sestry*, ktoré Kvapil režíroval podľa Stanislavského režijnej knihy z roku 1901) a rigorózný zástanca idey „divadlo hercom“, teda názoru, že dobrý režisér môže vzísť len z praktickej hereckej skúsenosti. Hurt učil Borodáča abecede hereckého remesla, ktorá spočívala v oboznámení sa s metódou psychologického realizmu v duchu Moskovského umeleckého akademického divadla, postavenej na vyvolaní nefalšovanej atmosféry pravdy, citu a nálady. No ani ako herec, ani ako pedagóg nikdy neprekročil obzory iluzívneho typu divadla. V tom ho nasledoval aj jeho verný študent Borodáč.²

Prvé profesionálne kroky mladého herca Janka Borodáča mapujeme v roku 1921, keď prijal prvé angažmán. So spolužiakmi z Prahy – Karlom Balákom, Oľgou Országhovou, Jaroslavom Tumlířom a Mariou Slámovou – nastúpili do zájazdovej spoločnosti SND II., tzv. Maršky, ktorej cieľom bolo „šíriť lásku k slovenskému jazyku a k slovenskej kultúre“³. Ansámbl sa skladal z devätnástich členov, z toho iba piatich Slovákov (Gašpar Arbét, Andrej Bagar, Janko Borodáč, Jozef Kello, Oľga Országhová), medzi ktorými si Borodáč vydobyl výnimočné postavenie. Z kvinteta bol najčinorodejší, najcieľavedomejší a po dvoch rokoch strávených v Prahe pravdepodobne aj divadelne najrozhladenejší. V Marške stvárnil dvadsať úloh najrôznejšieho typu, žánru i rozsahu. V premiérovej inscenácii SND II., Palárikovom *Inkognite* (1. 10. 1921), vytvoril ústrednú postavu, intrigána Potomského. K väčším úlohám patrili i hypochondrický ženích Lomov v Čechovových *Pytačkách* (18. 10. 1921), horlivý dohadzovač Kočkarov v Gogoľovej *Ženbe* (10. 10. 1921) alebo egocentrický doktor Rank v Ibsenovej *Nore* (14. 2. 1922). Zvyšok Borodáčovho repertoáru tvorili stredné veľké, prípadne skôr zanedbateľné figúrky. Kvalitu jeho výkonov je však ťažké posúdiť, keďže sa nezachovali žiadne objektívnejšie či aspoň obsirnejšie hodnotenia. Vynára sa tiež otázka, či obsažné úlohy nedostal len pre svoju národnostnú príslušnosť. Iba deväť z dvadsiatich piatich premiér Maršky sa totiž hralo v slovenčine⁴, s ktorou mali – od Borodáča herecky skúsenejší – českí kolegovia výrazné problémy. V inscenáciách naštudovaných po slovensky boli preto do väčších úloh obsadzovaní slovenskí herci, aj napriek tomu, že ešte umelecky nevyspeli. V provizórnej prevádz-

² Viac o kontextoch štúdia Janka Borodáča pozri MIŠOVIC, K. Ján Borodáč a jeho prvé kroky v živote i v divadle. In *Slovenské divadlo*, 2017, roč. 65, č. 2, s. 101 – 120.

³ KÜHN, L. Slovenské národné divadlo. In *Slovenský svet*, 1921, roč. 1, č. 29 – 30, s. 21 – 22, 13. 11. 1921. Cit. podľa PAŠUTHOVÁ, Z. – HUDEC, R. *Marška*. *Denník Karla Baláka*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 30.

⁴ Janko Borodáč a ďalší štyria slovenskí členovia Maršky hrali ostatný repertoár v českom jazyku.

ke, v ktorej Marška existovala, je viac než pravdepodobné, že režisérom Vladimírovi Jelenskému a Vilémovi Táborskému išlo v prvom rade o rýchlosť tvorby repertoáru, nie o jeho kvalitu. To sa týkalo aj práce na hereckej zložke inscenácií, takže sa dá len ťažko špecifikovať naturel a typológia Borodáča ako začínajúceho herca, nehovoriac o úrovni jeho umenia.

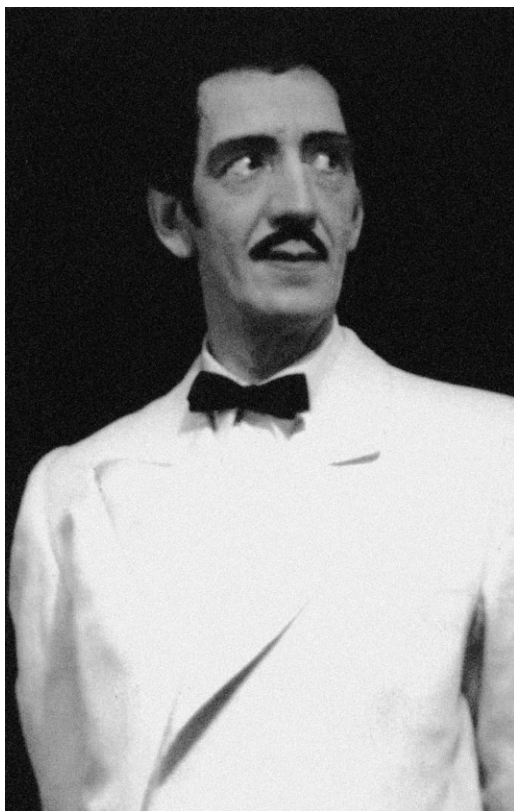
Borodáčove herecké dispozície sa mohli plnšie rozvinúť až od roku 1924, keď s manželkou Oľgou Borodáčovou Országhovou získali angažmán v hereckom súbore činohry SND. Riaditeľ divadla Oskar Nedbal ich prijal, podobne ako zvyšných troch slovenských členov bývalej Maršky, kvôli silnejúcim novinárskym hlasom, ktoré volali po nutnosti poslovenčenia činohernej produkcie. A to nebolo možné bez Slovákov, s ktorými mohli režiséri jednoduchšie naštudovať repertoár v ich rodnom jazyku. Borodáča okamžite po príchode poverili aj režírovaním slovenských inscenácií. Zopakovala sa historická skutočnosť, že najagilnejší členovia hereckého súboru sa stávajú režisérmí.

Od tohto momentu môžeme sledovať svojbytný vývoj slovenského činoherného slohu, ktorého nestorom je práve Janko Borodáč. Popri režijnej, prekladateľskej a dramaturgickej práci vykonával naďalej i herecké povolanie, ktoré bolo jeho hlavnou zamestnaneckou náplňou. Borodáča a jeho slovenských kolegov začali režiséri okamžite po príchode aktívne obsadzovať, pravidelne dostávali príležitosti aj v ťažiskových postavách. No vysoká kvantita diel v repertoári mala často negatívny vplyv na kvalitu inscenácií. V rýchlom slede premiér, keď skúškové obdobie trvalo necelé dva týždne a inscenácie dosahovali optimálne päť až desať repríz, si herci iba ťažko osvojovali dramatické úlohy. Nielen slovenskí, aj skúsenejší českí protagonisti sa uchýľovali k hereckému klišé, povrchnosti a ilustratívnej deklamácii. Zisková obozretnosť súkromného podniku, akým bolo medzivojnové SND, utláčala tvorivý proces. Ako sumarizoval divadelný teoretik Miloš Mistrík: „Často sa diváci stretávali s figúrkami, zjednodušenými a jednostrannými interpretáciami postáv. Ak išlo o typy ľudové, slovenskí herci ich hrali síce s láskou, ale aj so sklonom k folklorizovaniu a junáctvu, niekedy k nadmernej komike. Typy salónne či mestské zase predstavovali iné klišé: herci sa zmietali v naklonených psychických stavoch, v rozporuplných polozeniach. Na náročnejšiu prácu niekedy jednoducho nezvyšovalo času, príkre prevádzkové podmienky a rýchly sled premiér vyčerpával aj tých najtalentovanejších.“⁵

Herci museli v krátkom časovom horizonte účinkovať v inscenáciách rôznych žánrov, stvárniť rozmanité charaktery a typy, umelecky zachytiť pestré emočné polohy. Ale počas skúšok „dostávali len tie stránky hry, na ktorých mali text, a réžia predstavovala iba základné aranžmán, pričom herecká tvorba sa zredukovala prevažne na schopnosť naučiť sa (so šepkárovou pomocou) text a nájsť jednoduché a výrazné typologické znaky, ktoré umožnili divákovi jednoznačne si postavu zaradiť (...)“.⁶ V súbore koexistovali slovenskí a českí umelci, ktorých spoločný počet neprekračoval číslo dvadsať. Pri českých hercoch navyše dochádzalo k pravidelným prestupom na lukratívnejšie pôsobiská v Prahe, Brne, Olomouci či Plzni. Z dôvodu neustávajúcej fluktuácie museli zostávajúci členovia súboru hrať doslova všetko, čo prišlo. Preto nedochádzalo k prenikavejšej profilácii jednotlivých hercov a k režijno-dramaturgickému cizelovaniu prirodzených typologických daností ich hereckého naturelu.

⁵ MISTRÍK, M. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Thália-press, 1995, s. 8.

⁶ MAŤAŠÍK, A. *Cesty slovenského herectva*. In *Slovenské divadlo*, 2008, roč. 56, č. 1, s. 16.



Ivo Vojnović: *Dáma so slnečnicou*.
Slovenské národné divadlo, premiéra
30. 11. 1928. Réžia Janko Borodáč.
Janko Borodáč (Goljukov).
Foto archív SND.

Ťažiskové úlohy hrávali najmä rutinizovaní umelci, ktorým nerobilo problém stvárniť so stereotypne zažívanými prostriedkami aj textovo rozsiahle a emočne náročné roly. Z mužov Slovákov si výnimočné herecké postavenie už od začiatku angažmánu vydobyl práve Janko Borodáč. Paradoxne, Andrej Bagar – budúci prvý slovenský profesionálny Hamlet, Macbeth, Cyrano či Tartuffe – sa v dvadsiatych rokoch dostával v porovnaní s Borodáčom k podradnejším rolám, preto z nedostatku príležitostí v období 1925 – 1927 zvolil pôsobenie mimo SND.⁷

Z dnešného hľadiska už nie je možné rekonštruovať, či bola Borodáčova dominancia v súbore zdôvodnená najprecíznejšie zvládnutou javiskovou slovenčinou, výraznou mužskou typológiou (takmer dva metre vysoká postava, mierne pretiahnutá tvár s ostro rezanými črtami) a cieľavedomými ambíciami, alebo Borodáčove herecké kvality skutočne prevyšovali vtedajší slovenský priemer. Pri neúprosnom kolobehu premiér a nízkom počte členov súboru pravidelne dochádzalo i k tomu, že sa musel obsadiť do ním režírovanej inscenácie. Samozrejme, do úvahy môžeme zobrať i fakt, že „sebaobsadenie“ mu šetrilo čas, nakoľko sám najlepšie vedel naplniť predstavy svojho režijného zámeru. Ako s hercom s ním však programovo spolupracovali aj

⁷ Andrej Bagar bol v rokoch 1925 – 1926 členom novovzniknutého Východoslovenského národného divadla v Košiciach a v období 1926 – 1927 pôsobil vo Východočeskom divadle v Pardubiciach.

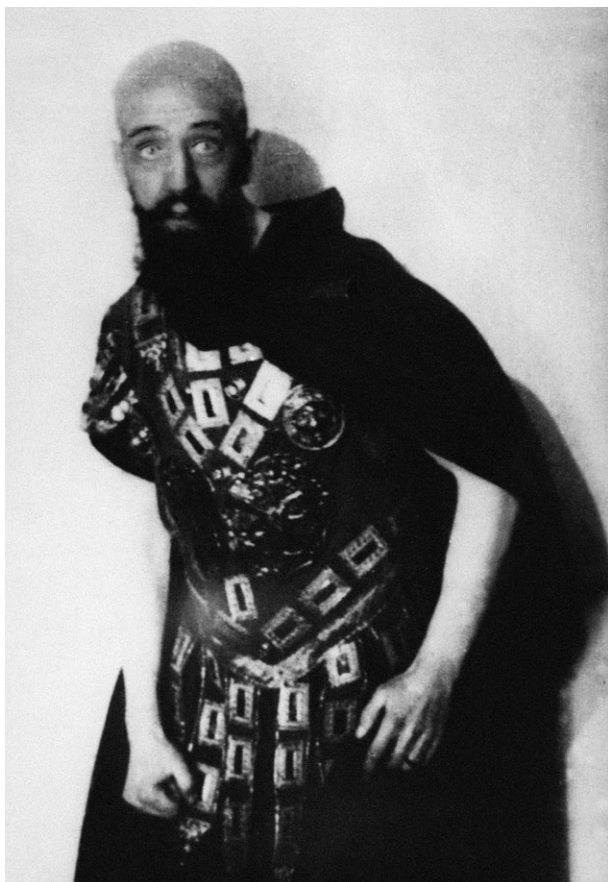
ostatní režiséři súboru – Bohuš Hájek, Vladimír Šimáček či Václav Jiříkovský. Najmä posledný menovaný, šéf činohry v rokoch 1925 – 1929, patril k progresívnym českým tvorcom a svojimi dramaturgickým i režijnými činmi sa snažil o vzostup činoherného telesa SND aspoň na solídnu celorepublikovú úroveň, čo sa mu aj v značnej miere darilo. Ak by totiž Borodáč nezodpovedal jeho režijným víziám, zrejme by si ho nedovolil obsadiť do kľúčových rol reprezentatívnych inscenácií, či už v českom alebo slovenskom jazyku. Pod Jiříkovského vedením mal začínajúci herec Borodáč možnosť stvárniť najmä charizmatických mužov bojovného až extrovertného naturelu – titulných hrdinov v Mahenovej rovnomennej tragédii *Jánošík* (18. 9. 1925) a v Hviezdoslavovej básnickej dráme *Herodes a Herodias* (27. 11. 1925), metafyzického Lucifera v Madáchovej *Tragédii človeka* (11. 12. 1926) či balkánskou spiritualitou pre-siaknutého Damjana v Begovičovom *Božom človeku* (2. 9. 1927).

Jednou z prvých Borodáčových hlavných úloh v SND bola titulná postava v ním režirovanej inscenácii Molièrovej komédii *Juraj Dandin* (18. 9. 1924). Kritika výkon jednoznačne vyzdvihla a konštatovala, že „v jeho úsmevoch bolo mnoho prvkov súčasne: bezvadnosť, nevinnosť, zúfalstvo, tázavosť – to je už herecká schopnosť.“⁸ Táto kritická reflexia sa napriek svojej vágnosti zaraďuje k najkonkrétnejším, s akými sa herci v prvých rokoch SND stretávali.⁹ Pri kontinuálnom čítaní dobových recenzií Borodáčových výkonov vystúpia však do popredia opakujúce sa výhrady voči jeho nedôslednej artikulácii a málo plastickej práci s hlasom. Takto motivovanú kritiku si vyslúžil najmä najväčšou hereckou príležitosťou – Herodesom v Hviezdoslavovej mocenskej tragédii. Kritici sa v pohľade na Borodáčove charakterizačné schopnosti názorovo rozchádzali: v recenziách sa stretáme s rigoróznym odmietnutím, aj s jednoznačným akceptovaním výkonu. Jednohlasne sa však zhodli na nezvládnutej práci s hlasovou a artikulačnou technikou, pretože nebol schopný pestrejšej modulácie.¹⁰ Na základe kritického a fotografického materiálu sa dá usudzovať, že Borodáč nestvárňoval galilejského tetrarchu ako autoritatívneho muža pevného gesta, v zmysle výkladu roly i konkrétneho hereckého prostriedku. V celkovom pohľade ho vložil ako submisívneho vladára, pričom v pasážach exaltovanej vášne a prudkých emočných zlomov upadal do preexponovanej krčovitosti. No hlavným nedostatkom výkonu bol prednes Hviezdoslavovho verša. Literátka a kritička Hana Gregorová konštatovala: „Nevadí, že bol málo kráľovský, on podal túto postavu individuálnym právom herca viac ľudsky. Dobrá bola intonácia hlasu, prechody z vášne v skleslosť

⁸ H.G. [Hana Gregorová]. Nútená svadba. 1924. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke *Juraj Dandin/Nútená svadba*, premiéra 18. 9. 1924. In Zbierka inscenácií, Divadelný ústav v Bratislave. Pri všetkých citáciách z dobovej tlače je zachovaný ich pôvodný pravopis.

⁹ Slovenská divadelná kritika bola len na začiatku svojej existencie, preto o inscenáciách často referovali žurnalisti bez osobitejšieho umeleckého vzdelania. O premiérach v jedinom profesionálnom slovenskom divadle sa síce písalo pravidelne a redaktori im v novinách často vyčleňovali rozsiahly priestor, ale autori statí venovali najväčšiu pozornosť analýzam hier (resp. prerozprávaniu deja), k charakteristike jednotlivých komponentov sa vyjadrovali iba v minimálnej miere. Málokto z nich dokázal plasticky pomenovať špecifiká režijnej práce, výtvarnej stránky či hereckých výkonov. Preto bola tvorba divadelníkov hodnotená prostredníctvom všeobecných charakteristik, z ktorých síce vyplývali jasné názorové stanoviská (aj keď málokedy podopreté divadelno-estetickými základmi), ale nie kompetentná spätná väzba. Preto je dnes náročné rekonštruovať jednotlivé herecké výkony, keďže sa buď nezachovala ich odborná reflexia, alebo tá existujúca odráža výsostne subjektívny (často i politicky zafarbený) názor. Pozitívne ohlasy na výkony slovenských hercov boli často manifestáciou autorov recenzií horliacich za poslovenčenie divadla, prípadne článkami politicky činných kultúrnych predstaviteľov.

¹⁰ [Bez autora]. Herodes a Herodias. In *Slovenský denník*, 1925, roč. 8, č. 271a, s. 3, 29. 11. 1925.



Pavol Országh Hviezdoslav:
Herodes a Herodias. Slovenské
národné divadlo, premiéra
27. 11. 1925. Réžia Václav
Jiříkovský. Janko Borodáč
(Herodes). Foto archív SND.

z únavy a zase vo vášne, i že bol len ohlasom Herodias, charakterove správne podal. – Ale čo je to platné, keď Hviezdoslavovu reč neprednášal tak, aby mu rozumelo celé divadlo. Zato nesprávne neľudským hlasom kričal, kde mal dramaticky prednášať.“¹¹ Borodáč si nesúladi medzi životaschopným Herodesom z pôvodného textu a vlastným hereckým výkladom uvedomoval. Z neúspechu i desaťročia po premiére obvinil režiséra Jiříkovského: „Hral som Herodesa v kostýme s holými nohami a ramenami, vyziabnutý, schudnutý, ako podlomený konár. (Bol to Herodes, akého by som ako režisér na javisko nepustil).“¹² V tom možno s interpretom len súhlasiť, i keď nedostatočná zrozumiteľnosť bola výsostne jeho hereckým problémom.

Kreácia Herodesa potvrdila predpoklad, že Borodáč herecky neinklinoval k vodcovským postavám, skôr k ich opaku. Jeho vysoký vzrast, komótna telesná energia i slabý hlas neschopný pestršej intonačnej modulácie mu nedovoľovali stvárňovať postavy letorou buričské, hedonistické, excentrické ani rezonérské. Naopak, boli mu

¹¹ H.G. [Hana Gregorová]. Hviezdoslavov Herodes. In *Robotnícke noviny*, 1925, roč. 22, č. 299, s. 5, 29. 11. 1925.

¹² BORODÁČ, J. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 111 – 112.

blízke roly vzdelancov, indiferentných introvertov, ale i ľudí osobnými danosťami prevyšujúcich prízemnosť svojho okolia. Z tohto dôvodu v Urbánkovej ľudovej dráme *Rozmajrín* (31. 8. 1925) stvárnil urodzeného grófa Imricha Lipianskeho a nie niekoho z vidieckej masy, v Gogolovej *Ženbe* (8. 10. 1926) sa zase sám obsadil do roly delikátneho ženicha Anučkina, nie niektorého z ďalších, impulzívnejších a typológiou animóznejších pytačov. No pri všetkých výhradách, v kvantitatívne i kvalitatívne obmedzenej slovenskej časti činoherného súboru SND to bol práve Janko Borodáč, kto dokázal aspoň na solídnej úrovni stvárniť náročné domáce aj inonárodné mužské postavy v pestrom žánrovom rozpätí. Po návrate do Bratislavy však prebral vedúce postavenie v slovenskej časti hereckého súboru Andrej Bagar. Jozef Kello sa preukazoval ako vyhranený predstaviteľ žánrových figúrok, psychologicky nenáročných úloh a karikatúrno-komických typov, ale na rozdiel od Borodáča a Bagara nikdy nedospel k méte charakterového herca.

Borodáčovo herectvo sa na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov definitívne vyzievalo pre postavy chladných intelektuálov, aristokratov a bizarných spoločenských persón. Vyhovovali mu predovšetkým roly asociálov, kategoricky súdiacich spoločnosť, pretože nezdieľala ich morálne hodnoty – takým bol napr. Malvolio v Shakespearovom *Večeri trojkráľovom* (23. 3. 1928), no stále sa ťažko „vžíval“ do postáv zemitých, charizmatických, heroických, intímne emocionálnych. Jeho hereckému spôsobeniu neboli vlastné tóny krehkého citu, ani polohy diskrétného odhaľovania vnútorných procesov. Na rozdiel od svojej režijnej práce, v herectve mal problém dosiahnuť prirodzené vyznenie molových stupníc hereckej škály.

Napriek tomu sa na prelome decénií pravidelne stretával s postavami autoritatívnych postáv, ktoré pod mužsky neprístupným povrchom skrývajú nejednoznačné ľudské city. Paradoxne sa do takýchto postáv obsadzoval zväčša sám a jeho výkony sa takmer vždy stretli s negatívnou kritickou odozvou. Exemplárnym príkladom môže byť rola kniežaťa Alexeja Vronského v dramatizácii Tolstého *Anny Kareninovej* (14. 9. 1928). Typológia vášnivých milovníkov a elegantných džentlmenov vzbudzujúcich popri úcte aj obdivné ženské pohľady boli Borodáčovi cudzie. Pritom do postavy Anninho odmeraného manžela Karenina obsadil Borodáč Andreja Bagara, pravidelného predstaviteľa seladónov, bohémov a zvodcov s vrodenu anglickou noblesou. Teda herca s atribútmi, s ktorými by Vronského stvárnil prirodzenejšie než Borodáč. Aj kritička Jindra Hušková, podporovateľka vzostupu slovenského činoherného umenia, musela konštatovať, že Borodáč bol živelnej Anne v podaní Hany Meličkovej prislabým spoluhráčom. „Škoda, že v našom ensembli nemáme k nej ešte prípadného Vronského. Obsadenie p. Borodáčom sa nedokázalo [autorka mala zrejme na mysli slovo neosvedčilo – pozn. K. M.] a je škoda, že sa tento herec, ktorého odbor treba hľadať, ako sme už niekoľkokrát spomenuli, celkom inde, zbytočne exponuje – lebo musí exponovať – v podobných úlohách.“¹³ Tu s väčšou pravdepodobnosťou, ako už neraz, zasiahla režisérova osobná ambícia, pre ktorú precenil vlastné herecké schopnosti.

Ani nasledujúca postava Ondreja zo Stodolovej *Bačovej ženy* (4. 10. 1928) nepatrila k Borodáčovým vierohodným kreáciám. I keď recenzent denníka *Slovák* s porozumením prijal jeho – na začiatku presného a stručného, v závere drámy temperament-

¹³ Beta [Jindra Hušková]. Druhý večer Tolstého osláv. In *Slovenský denník*, 1928, roč. 8, č. 198, s. 3, 16. 9. 1928.

ného – Amerikána¹⁴, kritik zo Slovenského diela naopak tvrdil: „(...) citová suchosť a skôr rozumársky a neintuitívne založená povaha jej [Olgy B. Országhovej ako titulnej Evy – pozn. K. M.] partnera Borodáča spôsobila, že Ondrej vyhovoval vlastne len v dejstve prvom (ak už máme veriť, že z Ondreja, tak plného poetizmu hory a túhy za vlasťou, by sa bol stal suchopárny Amerikán), sklamal však vo chvíľach tragiky, kde sa mu nedostávalo ani postojove, ani hlasove tragickej hĺbky.“¹⁵ Z dvojice sokov v súboji o srdce bačovky Evy vyšiel úspešnejšie Andrej Bagar ako Mišo, lebo na rozdiel od Borodáča dokázal dodať postave „viacej bezprostredného jímavého citu“¹⁶. Kritike neostávalo iné než explicitne pomenovať, že „J. Borodáč bol viac šikovný v režii, ako v hre. To, čo sa o ňom povedalo prv aj dnes by sa dalo potvrdiť: je lepším režisérom, dramaturgom i učiteľom svojich žiakov, ako sám hercom.“¹⁷

O Borodáčovom nekonzistentnom a typovo ohraničenom herectve sa po rokoch vyjadril aj literát Tido J. Gašpar, ktorý v rokoch 1925 – 1927 vykonával funkciu dramaturga činohry SND. Vo svojich pamätiach pripomenul, že Borodáč bol ambiciózny a odhodlaný divadelníkom, ktorý túžil po zdokonalení sa v hereckom remesle. „Vytvrlosť a pilnosť viedli ho vždy k lepším a lepším hereckým výkonom. Niektoré svoje úlohy dokonca zvládol potom výborne. V Gregorovej Tme alebo v Hriechu [druhú z menovaných hier počas Borodáčovho pôsobenia v SND neuviedli, Gašpar mal zrejme na mysli inú Tajovského drámu – pozn. K. M.] a vôbec v predstavovaní ľudových a malomestských typov dopracoval sa k skvelým výkonom. Ale nejakým hrdinom lásky alebo rytierskym synom sveta nebol.“¹⁸ Ako príklad uvádza Gašpar rolu docenta fyziky Przeleckiho v hre Stefana Žeromského *Ulietla mi prepelička* (9. 9. 1925), ktorú si vraj Borodáč vynútil, keďže túžil viac hrať. No jeho výkon nemal úspech. Opisy Przeleckiho ostatnými postavami totiž „vybičujú zvedavosť divákov, že každý očakáva výstup nejakého krásneho syna sveta. Ľudia myslia, že sa prinajmenej zjaví nejaký antický poloboh, ktorý všetko oslní. A do toho veľkého napnutia zrazu len vtrhne – Borodáč. V tom okamihu nastane skoro tragická dezilúzia. Hra je každého kúzla zbavená. Ľudia sú sklamaní. Borodáč chodí po javisku a sklamaný divák vytriezvene vzdychá. (...) S podlamujúcimi kolenami nevie ukázať ani len trochu imponujúcu postavu.“¹⁹ Túto príhodu však Gašpar zrejme neprerозprával celkom exaktne, skôr ide o kombináciu niekoľkých separátnych spomienok. Inscenáciu totiž režíroval samotný Borodáč, preto nezníe pravdepodobne, že by prosil dramaturga o svoje obsadenie do hlavnej roly príbehu. Ale disproporcia medzi naturelom osudového muža a Borodáčovými hereckými dispozíciami nastala určite – a dezilúzia divákov, opísaná Gašparom, pravdepodobne tiež.

Na rozdiel od realistických rol sa Borodáč dokázal uplatniť v negativistickej postave Lucifera v Madáchovej *Tragédii človeka* (11. 12. 1926), ktorú alternoval s českým hercom a režisérom Josefom Bezdíčkom. Kým ten rolu večného púštitelja ornamentálne dekoroval, Borodáč sa sústredil na vecné pretlmočenie myšlienok textu.

¹⁴ Pozri [Bez autora]. Bačova žena. Od dr. Ivana Stodolu. Premiéra v SND 5. októbra 1928. In *Slovák*, 1928, roč. 10, č. 225, s. 5, 6. 10. 1928.

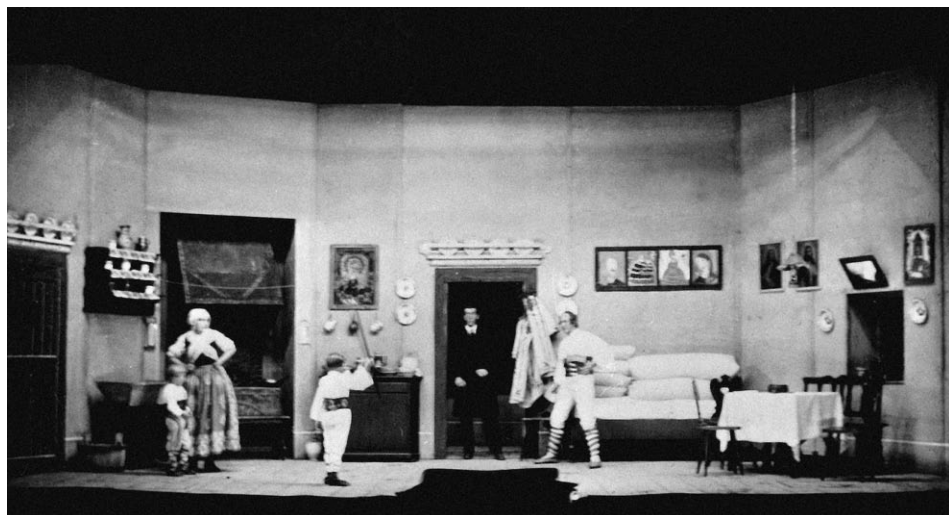
¹⁵ [Bez autora]. Z pôvodných slovenských noviniek sezony... In *Slovenské dielo*, 1929, roč. 1, č. 1, s. 59.

¹⁶ Beta [Jindra Hušková]. Slovenská premiéra. In *Slovenský denník*, 1928, roč. 11, č. 229, s. 2, 6. 10. 1928.

¹⁷ [Bez autora]. Bačova žena. In *Ľudová politika*, 1928, roč. 4, č. 226, s. 4, 7. 10. 1928.

¹⁸ GAŠPAR, T. J. Zo spomienok prvého slovenského dramaturga. In *Slovenské divadlo*, 1969, roč. 17, č. 1, s. 142.

¹⁹ Tamže.

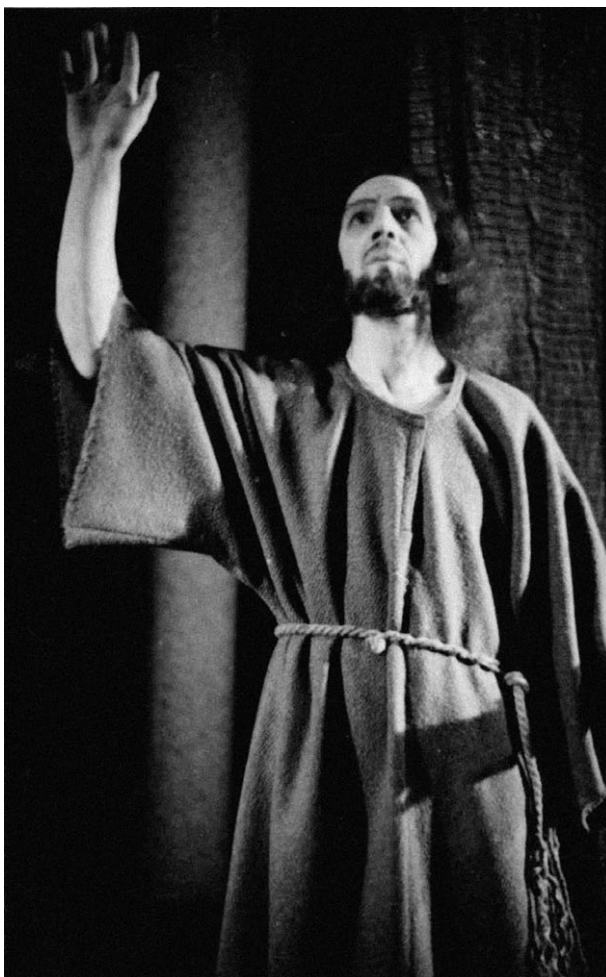


Ivan Stodola: *Bačova žena*. Slovenské národné divadlo, premiéra 4. 10. 1928. Réžia Janko Borodáč. Mária Jozefíková (Miško), Oľga Borodáčová Országhová (Eva), Viera Suchá (Ondrejko), Janko Borodáč (Ondrej), Andrej Bagar (Mišo). Foto archív SND.

Zároveň sa vyhol lacným hereckým efektom núkajúcim sa na základe metafyzickej podstaty úlohy. Možno predpokladať, že štylizovanejšie polohy vo výsostne básnickom texte a vo výpravnej režijnej interpretácii sa Borodáčovi stvárnňovali prirodzenejšie než ponory do duševných polemík Alexeja Vronského či baču Ondreja. Kritika konštatovala, že „obsadenie ústrednej postavy celej hry (Lucifera) pri repríze pánom Borodáčom (...) pozdvihlo úroveň všetkých výkonností. Nebola to už karikatúra Lucifera, ale satan, ako ho musí mať Madách, ironický duch večnej negácie, výsmešne vypočítavý a cynický. A aj ťažké verše našli v Borodáčovi solídneho interpreta, ktorý vie, kde až siahajú hranice pravej výraznosti a kde by mohol byť kameň úrazu.“²⁰

S pribúdajúcimi povinnosťami režiséra a od sezóny 1932/1933 aj šéfa samostatnej slovenskej činohry SND sa Borodáč postupne vzdával hereckého povolania. Na javisku vystupoval len ojedinele a výhradne vo vlastných réžiách. Na rozdiel od osobných ambícií v predchádzajúcom období, tentoraz boli dôvody objektívne: rozdelením ansámblu na autonómny slovenský a český súbor sa okruh slovenských režisérov zúžil len na Borodáča. Ojedinele mu na jeho vlastnú žiadosť režisérsky vypomáhali herci Andrej Bagar a Ján Jamnický, ktorým však ponúkal skôr podenkový repertoár na prilákanie stále absentujúceho slovenského publika. No treba povedať, že roly, ktoré si Borodáč prideľoval, neboli iba epizódnymi figúrkami. Takmer vo všetkých prípadoch išlo o ideovo závažné úlohy, nesúce kľúčovú myšlienku diela aj inscenácie: Herec v Gorkého hre *Na dne* (22. 11. 1932), Grazia v Chiarelliho groteske *Tvár a maska* (20. 11. 1934), Skala v Záborského *Najdúchovi* (5. 10. 1935), Ondrej Palčík v Tajovského *Statkoch-zmätkoch* (28. 10. 1936), Jochanan v Hviezdoslavovej tragédii *Herodes a He-*

²⁰ [Bez autora]. V našom S. N. D. In *Slovák*, 1926. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke *Tragédia človeka*, premiéra 11. 12. 1926. In Zbierka inscenácií, Divadelný ústav v Bratislave.



Pavol Országh Hviezdoslav:
Herodes a Herodias. Slovenské
národné divadlo, premiéra
25. 9. 1937. Réžia Janko Borodáč.
Janko Borodáč (Jochanan).
Foto archív SND.

rodias (25. 9. 1937), Martin Stančík v Debnárových *Chlapcoch na stráži* (29. 10. 1938) či Uhorčík v Debnárovom *Jurovi Jánošíkovi* (5. 10. 1939).²¹

Z dnešného hľadiska je ťažké posúdiť, či sa Borodáč ujal postáv z núdze (súbor stále nedisponoval väčším množstvom charakterových hercov, aj keď bol po všetkých stránkach rozvinutejší než v prvom desaťročí svojej česko-slovenskej existencie), alebo chcel cez dané roly sprostredkovať divákovi osobné stanovisko. Napríklad Jochanan ponúka možnosť výkladu úlohy ako proroka a zástupcu utláčaného ľudu, ktorý sa pre svoju česť stáva obeťou vládnúcej moci. Preto možno vysloviť hypotézu, že Borodáč chcel týmto obsadením vypovedať niečo o svojom vnútornom (divadelnom) postavení. Jochanana podľa recenzentov interpretačne chápal ako rebela, ktorý umrie v boji za pravdu. No v kritikách opäť zaznelo, že Borodáč je predsa len

²¹ Ján Debnár bol autorský pseudonym Janka Borodáča.

lepším režisérom než hercom a že jeho prejav sklúzol skôr do predstavy asketického stredovekého mnícha. Paradoxne, kritici pozitívne upozorňovali na Jána Jamnického (v inscenácii stvárnil menšiu postavu Chuzu) – Borodáčovho oponenta v hereckom aj režijnom smerovaní, ktorý by rolu hlásateľa nového poriadku Jochanana kreoval po verbálnej i neverbálnej stránke omnoho plastickejšie. Herecky bol totiž disponovaný pre prácu s veršom, boli mu blízke nadhľad i štylizácia, čo s daným typom drámy korešpondovalo viac než Borodáčova úporná snaha o psychologický prežitok.

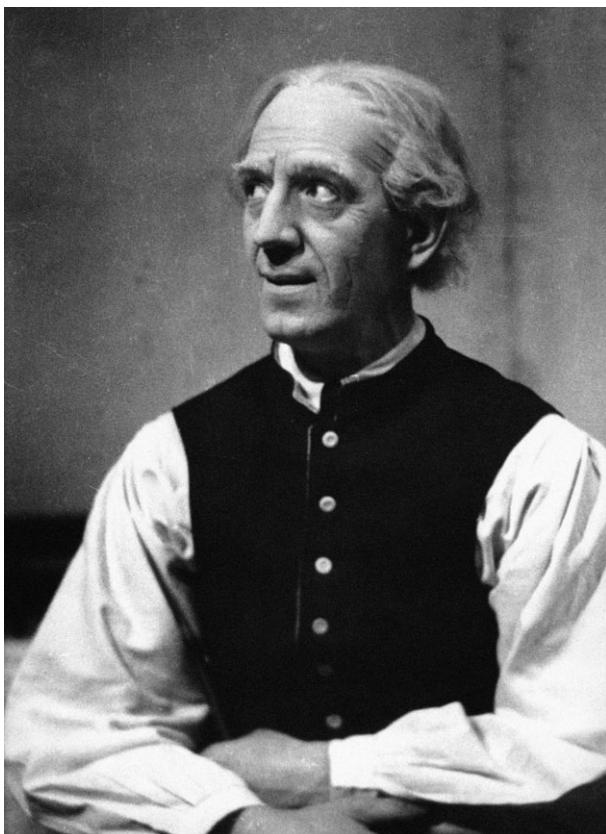
Podobne nekonzistentne vyznela v Borodáčovej interpretácii aj postava skrachovaného Herca z Gorkého drámy *Na dne*. Ten nadnesene rozpráva o svojej divadelnej kariére, ale v skutočnosti si nevie spomenúť ani na jednu repliku z rol, ktoré vraj kedysi s úspechom stvárňoval. „Pre Janka Borodáča, ktorý po dlhej dobe opäť vystúpil, bola to príliš nesnadná úloha, nezvládol ju do detailov a suverenne a dôsledok toho bol, že ten najtragickejší okamih, kedy herec zúfalý nad svojou bezmocnosťou a utrávenosťou [autor mal asi na mysli slovo otrávenosť – pozn. K. M.] vybehne, aby sa obesil, vyznel celkom fraškovite. Nebol vyhraný, nebol zvládnutý a bol príliš krčovitý.“²² Aj pri tomto výkone sa kritici vyhýbali kategorickejšiemu zhodnoteniu, alibisticky zdôvodňujúc Borodáčove nedostatky jeho malou frekvenciou na javisku v poslednom období.

Podobne ako pri Jochananovi, aj pri Hercovi by sa dalo uvažovať o tom, či sa Borodáč obsadil do postavy so zámerom manifestovať svoj názor na dobu a (svoje) divadelné postavenie. Súčasťou jeho osobnosti boli totiž danosti učiteľa, ktorý neustále mentoroval svoje okolie. Zároveň si ctižiadostivo zakladal na uznaní vlastnej pravdy a akceptácii významu svojej osobnosti. Popísané povahové vlastnosti sa premietali aj do jeho javiskovej tvorby. Túto hypotézu potvrdzujú slová Andreja Bagara: „Áno, Borodáč bol učiteľ. A zostal ním po celý svoj život. So všetkými kladnými atribútmi tohto povolania, ale aj so všetkými zápornými, ktoré nás zavše na učiteľoch mrzia. Borodáč po celý svoj život učil iných alebo seba. Učil hercov umeleckej čestnosti, zodpovednosti, charakternosti a disciplinovanosti. Bojoval od začiatku proti hereckému bohémstvu, proti javiskovej improvizovanosti. Učil hercov ctiť si divadlo, slúžiť mu s pokorou srdca, oddať sa mu celý. Týmto zásadám zostal verný až dodnes. No zavše zabúdala, že herci nie sú žiaci elementárnej školy, že sú to dospelí ľudia, ktorí kadečo môžu a vedia priniesť do hry aj bez jeho učiteľovania a povolenia. Niekedy sa trápne počúvali už hotovým hercom jeho široké a podrobné výklady o veciach tak základného charakteru, ktoré patria k abecede hereckej tvorby. No v ňom sa prebudil učiteľ meštianky a bolo si teda treba vypočuť závažné traktáty, ktoré mal už každý začiatočník v malíčku.“²³

Čo formovalo Borodáča ako herca? Veľkú úlohu pravdepodobne zohrali nielen jeho pedagógovia na pražskom konzervatóriu – psychologický realista Jaroslav Hurt a pedagóg estetiky, budúci popredný pofebruárový presadzovateľ socialistického realizmu Zdeněk Nejedlý, ale i divácky zážitok z inscenácií Kačalovovej skupiny MCHAT-u, ktoré videl hosťovať v Prahe a onedlho v Bratislave. Práve dosiahnutie autentického prežitku bolo Borodáčovým hereckým (a neskôr i režijným) cieľom, ku

²² Jdv. [Josef Dvořák] Dve premiéry. Gorkij v slovenskom divadle. In *Robotnícke noviny*, 1932, roč. 29, č. 266, s. 4, 25. 11. 1932.

²³ BAGAR, A. *Pamäti národného umelca Andreja Bagara*. Nepublikovaný strojopis. In Knižnica Divadelného ústavu, s. 152. Sign. MB 2046 P.



Jozef Gregor Tajovský:
Statky-zmätky. Slovenské
 národné divadlo, premiéra
 30. 10. 1928 (obnovená premiéra
 28. 10. 1936). Réžia Janko Borodáč.
 Janko Borodáč (Štefan Palčík).
 Foto archív SND.

ktorému sa pokúšal dospieť svojou tvorbou a doviest k nemu aj ostatných členov činoherného súboru SND. No zabraňovali mu v tom nielen neadekvátne umelecké, prevádzkové a finančné podmienky slovenského profesionálneho divadla, ale aj jeho slabá zorientovanosť v teoretických základoch tejto divadelnej metódy či mantinely jeho divadelného talentu.

Borodáč sa ako neústupčivý cititeľ iluzívneho divadla Konstantina Sergejeviča Stanislavského snažil do vlastnej hereckej praxe aplikovať učenie veľkého ruského divadelníka. Do osobného diára si už v roku 1925 zapísal motto: „Nie hrať, ale žiť na javisku.“²⁴ No v skutočnosti ostával príliš na povrchu a upadal do deklamačného pátosu. Dva zachované filmy, *Jánošík* a *M. R. Štefánik* (oba z roku 1935), kde Borodáč stvárnil vedľajšie postavy, ho zachytávajú ako herca príliš ilustratívneho, výrazovo prepiateho a emočne nezodpovedajúceho atmosfére sekvencií. Oba filmy sú jedinými zachytnými bodmi, vďaka ktorým môžeme s odstupom rokov hodnotiť jeho hereckú disponovanosť, hoci do úvahy treba zobrať prirodzené i technické rozdielnosti divadelného a filmového herectva. Borodáč si podľa všetkého v priebehu desaťročí

²⁴ BORODÁČ, J. Osobný zápisník (1925). In Archív Divadelného ústavu Bratislava, archívna škatuľa 1F222.

uviedomoval svoju neschopnosť plynulejšie herecky preniknúť do metódy psychologického realizmu, ktorú ako režisér presadzoval a cizeloval, a preto na hereckú kariéru postupne rezignoval.

Asi najautentickejšie zhodnotil jeho herectvo režisér Jozef Budský, ktorý od roku 1935 hrával v českej činohre SND a mohol byť teda svedkom Borodáčových posledných výkonov. Nehovoriac o tom, že sa medzi rokmi 1939 a 1945 stal ťažiskovým hercom Borodáčových inscenácií, keď o. i. stvárnil titulnú postavu v Sofoklovom *Oidipovi*, Viktora Žiaranského zo Stodolovej *Maríny Havranovej* či Wolframa z Bezekovej *Klietky*. „Ján Borodáč nebol dobrým hercom. Dokonca bol hercom veľmi zlým, a rád sa ako herec realizoval aspoň v záskokoch za ochorelých hercov, alebo aspoň ako režisér rád hercom predohrával. Nechcel by som ani v najmenšom vzbudiť podozrenie, že jeho režijná tvorba bola obrazom jeho herectva. To v nijakom prípade. A predsa spôsob jeho herectva, v jeho cítení, nie realizovaní, bol v režijnej tvorbe prítomný.“²⁵

Janko Borodáč ukončil svoju hereckú kariéru v roku 1939 a na javisko sa vracal už len z nutnosti (napr. pre záskoky za indisponovaných kolegov). Plnohodnotne sa sústredil na režijnú, administratívnu a pedagogickú činnosť. Ako pedagóg si postupne vychoval nasledovníkov, takže ako herec už nebol nepostrádateľný. Podľa všetkého sa po takmer dvoch desaťročiach a približne 105 stvárnenej úlohách nemal problém vzdať hereckého povolania, veď už od roku 1924, keď začal režirovať, si na prednú stranu svojich osobných diárov (pravdepodobne hrdo) písal len povolanie: režisér.

Borodáč ako pedagóg hereckej tvorby

Ak chceme zhodnotiť prínos Janka Borodáča pre slovenské herecké umenie, nemôžno popri jeho vlastnej interpretačnej činnosti vynechať jeho pedagogickú úlohu. Už v Marške zaznamenávame dôležitý moment tejto Borodáčovej práce. Od vzniku SND totiž kultúrne publicisti vyzývali k poslovenčeniu divadla a v prípade, že sa hralo po slovensky (čo bolo v SND i v Marške skôr výnimkou), k používaniu spisovnej slovenčiny. Preto sa kládol dôraz na gramatiku, kalilógiu a fonetiku. Borodáčovi kolegovia, Karel Balák v osobnom denníku²⁶ aj Andrej Bagar vo svojich nepublikovaných *Pamätiach*²⁷, jednotne spomínajú na to, ako Janko Borodáč s Oľgou Országhovou učili českých kolegov v Marške pravidlá slovenčiny a správnu výslovnosť. Borodáčovo herectvo a neskôr aj režijná prax sa totiž zakladali na slove a jeho technickej a emocionálnej artikulácii. Pritom on sám sa do konca života nedokázal zbaviť jemného východoslovenského prízvuku.

Podstatným Borodáčovým prínosom pre slovenské divadelníctvo prvej polovice 20. storočia bolo založenie divadelného školstva. Na bratislavskej Hudobnej škole pre Slovensko otvorili v roku 1925 prvý ročník dramatického odboru, čím vznikla Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko (ďalej len HADAPS). Borodáč tu pedagogicky pôsobil až do roku 1941²⁸ a v učebných osnovách sa opieral najmä o skúsenosti z pražského konzervatória. Jedna z prvých absolventiek odboru, Ružena Po-

²⁵ BUDSKÝ, J. *Dúhové oblúky [Pamäti.]*. Nepublikovaný strojopis, s. 365/337. In Osobný fond Jozefa Budského. Archív Divadelného ústavu Bratislava.

²⁶ Viac pozri PAŠUTHOVÁ, Z – HUDEC, R. *Marška. Denník Karla Baláka*.

²⁷ Viac pozri BAGAR, A. *Pamäti národného umelca Andreja Bagara*.

²⁸ V tomto roku sa HADPAS pretransformoval na Štátne konzervatórium.



Budova Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Foto archív SND.

rubská, napísala: „V triede profesora Janka Borodáča sa hlavný dôraz kládol na jasné zreteľné artikulovanie, na citlivé narábanie slovom a jeho emočné prežívanie. Praktické cvičenia sme absolvovali väčšinou recitovaním básní, monológov a dialógov.“²⁹ V inom spomienkovom článku je aj kritickejšia, keď poznamenáva: „V počiatočných rokoch mojej divadelnej práce sa pristupovalo k dramatickým dielam, ak to tak môžem nazvať skôr z idealistického svetonázoru. Približne asi takto: „nešpekulovať, ale cítiť“, „mať lásku k veci“ atď.“³⁰ Herečka tu mala na mysli Borodáčov rigorózný prístup, keď odmietal akýkoľvek herecký nadhľad nad postavou či stvárnenie úlohy nerealistickými, teda štylizovanými prostriedkami. V školských laviciach a následne i v praktickom živote sa Borodáč takto snažil priblížiť k svojmu divadelnému vzoru, Stanislavskému, aj keď pre osvojenie zmyslu jeho poetiky nemal spočiatku dostatok primárnej literatúry.³¹ Ale ako sám v roku 1954 povedal, pri tvorbe sa Stanislavského

²⁹ PORUBSKÁ, R. Moje spomienky. In *Slovenské divadlo*, 1955, roč. 3, č. 2, s. 160 – 161.

³⁰ PORUBSKÁ, R. Rozpomienky na Viktora Šulca. In *Slovenské divadlo*, 1958, roč. 6, č. 3, s. 237.

³¹ Borodáč v niekoľkých publicistických zdrojoch tvrdí, že Stanislavského knihu *Môj život v umení* obdržal už v roku 1926. Ďalšie publikácie ako *Moja výchova k herectvu*, *Umelecké zápisky a besedy*, *Z minulosti Nemiroviča* mal možnosť získať až v polovici tridsiatych rokov. Viac pozri BORODÁČ, J. Umelecká a životná sila našich klasikov. Zo zápiskov laureáta štátnej ceny Janka Borodáča. In *Kultúrny život*, 1952, roč. 7, č. 36, s. 7. Teatrologička Nadežda Lindovská na základe nového výskumu považuje za pravdepodobnejšie, že sa k emblémovému dielu Stanislavského *Môj život v umení* dostal až okolo roku 1937. Viac pozri LINDOVSKÁ, N. Moskva, rok 1940: Mikuláš Gacek a Vladimír Nemirovič-Dančenko. Archívne stopy slovensko-ruských divadelných vzťahov, s. 154 – 173. In KNOPOVÁ, E. (ed.). *Divadlo a dráma v kontextoch nepokojnej Európy*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2019. Borodáč však o získaní knihy v roku 1926 hovorí

metódy nedržel deskriptívne, slúžila mu len ako voľná inšpirácia: „Siahol som po knihe Konstantina Sergejeviča, keď som ju ako umelec potreboval – ale nikdy nemožno som jej obsah ako z učebnice. Pracoval som podľa pravidiel realizmu, ale vždy tak, ako mi to umelecky diktoval. V umení niet problému jednoduchosti a komplikovanosti – je len problém pravdivosti a falošnosti.“³²

V počiatočnej fáze pedagogickej kariéry sa doslovne riadil týmito zásadami. Mladých adeptov herectva učil najmä umeniu prežívania, nie podľa Stanislavského (i keď vplyv jeho metódy, či už z primárnych alebo prevzatých vzorov, tu bol samozrejme prítomný), ale podľa intencií iluzívneho divadla. Podobne ako v režisérskej činnosti, aj v pedagogickej praxi boli pre neho podstatné dva aspekty – psychologická pravdivosť a zrozumiteľná vrava, ktorá sa napriek technickej presnosti neprieči prirodzenému ľudskému prejavu. Jeho študent Mikuláš Huba, herec a neskôr sám pedagóg hereckej tvorby, po rokoch bližšie charakterizoval Borodáčov spôsob výučby: „Pedagogická metóda Janka Borodáča mala vždy v jednu spojené dve črty. Všeobecnú a odbornú. Tou všeobecnou boli požiadavky hereckej etiky, ktorej sa domáhal veľmi pádne a neváhal prísne, opravdivo, rozhorčene a vyčerpávajúco karhať naše poklesky, pokiaľ išlo o disciplínu a vážny zástoj k divadlu a k našej študijnej práci. Tou odbornou boli praktické rady, vyplývajúce z daných úloh a cvičení, podopreté vždy teoretickým diktátom. V teórii sa preberal dosť podrobne Diderotov Herecký paradox. Borodáčova výchova v škole sa niesla v najužšom kontakte s divadelnou produkciou a často sa na svojich hodinách kriticky vracal k tomu, čo sa našim hercom na javisku podarilo, alebo čo nebolo ‚dotiahnuté‘ a správne realisticky podopreté a stvárnené. Celá Borodáčova herecká výchova smerovala k praxi; k tým úlohám, ktoré čakaly jeho odchovancov v javiskovej umeleckej práci. Pri tejto práci vedel byť náš učiteľ veľmi trpezlivý a neúnavný. Opravoval slovo za slovom, gesto za gestom. Diskutoval, požadoval, objasňoval i predhrával. Tento výchovný smer uplatňoval tým skôr, že mnohí z mladých adeptov umenia boli zapojení do aktívnej produkcie v činohre SND, čo nieslo so sebou nielen niektoré výhody, ale aj mnohé nebezpečenstvá a čo bolo diktované potrebami malého a početne slabého súboru.“³³

Borodáč sa počas vyučovacieho procesu pokúšal v mladých adeptoch herectva prebudiť skutočný, t. j. psychologicky zdôvodniteľný cit. Teatrológ Marián Mikola ho charakterizoval ako pedagóga a najmä režiséra, ktorému treba „priznať schopnosť viesť herca k náročnému psychologickému portrétovaniu, k modelovaniu postavy, ktoré vyviera z bohatého citového prežitku“.³⁴ Od hercov vyžadoval osvojenie si realistických podtextov, vycizelovanie psychických motivácií, cieľovo jasné konanie a prostý, no zároveň prirodzený pohyb po javisku. Preto tvrdenie Mikuláša Štefana Gojdu, týkajúce sa Borodáčovej režisérskej činnosti, možno vztiahnuť aj na jeho peda-

už v rozhovore z roku 1944. Pozri BOR, J. E. Rozhovor so zakladateľom slovenskej profesionálnej réžie, s. 35. In SLÁDEČEK, J. *Prolegomena : k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2013. Je teda otáznne, prečo by si už v tomto období údaj o získaní publikácie nepamätal alebo ho chcel z nejakého dôvodu zahmlievať.

³² BORODÁČ, J. Stanislavského teória prakticky. Prednesená na konferencii o odkaze K. S. Stanislavského. In *Divadlo*, 1954, roč. 5, č. 8, s. 731.

³³ HUBA, M. Žriedla scénického realizmu Jána Borodáča, s. 150 – 151. In RAMPÁK, Z. (ed.). *V službách slovenského divadla : Sborník k 60. narodeninám Jána Borodáča, laureáta Štátnej ceny*. Martin : Matica slovenská, 1952.

³⁴ MIKOLA, M. Roky 1949 – 1956, s. 99. In RAMPÁK, Z. – MIKOLA, M. – MRLIAN, R. *Dvadsať rokov Slovenského činoherného divadla : (1945 – 1965)*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966.



Janko Borodáč pri režírovaní inscenácie hry Jána Grežu *Barbora*. Slovenské národné divadlo, premiéra 5. 12. 1936. Zľava Jozef Kello, Štefan Figura, Mária Bancíková, Andrej Bagar, Lea Juričková, Mária Schwingerová, Janko Borodáč. Foto archív SND.

gogické pôsobenie: „Bol jedným z tých režisérov, ktorí hercovi vnucovali svoje myslenie, často i psychofyzické konanie, gesto, mimiku, chôdzu, pohyb, pohľad. Borodáč totiž presne vedel, čo chce a do dôsledku uskutočňoval svoju fantáziu, predstavu, svoj inscenačný zámer často bez ohľadu na hercovu mienku o jeho zámere. Borodáčove skúšky – to bola drezúra, presnosť, chodenie po špičkách za scénou a hlavne disciplína (...).“³⁵ Rigoróznosť Borodáčovej režijno-pedagogickej práce potvrdzujú aj osobné spomienky herečiek Zdeny Gruberovej a Evy Kristinovej, ktoré s ním spolupracovali na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Borodáč usmerňoval hercov do presne určených dráh a veľmi prísne im predpisoval všetky reakcie i emócie. Konkrétne výrazové prostriedky, t. j. formálnu stránku stvárnenia, však už podľa Kristinovej ponechával na hereckom predstaviteľovi.

Nekritické pestovanie iluzívno-realistickej metódy a voľné interpretovanie učenia Stanislavského v pedagogickej i režijnej práci Janka Borodáča považovali kritici za retrográdne už v medzivojnových rokoch. Problém s tým mali aj študenti, ktorí svojím hereckým naturelom i osobným názorom inklinovali k tvárnejšiemu vnímaniu divadelného umenia. Medzi nich patrila už citovaná Ružena Porubská, ktorá v roku 1934 prestúpila od archaického šéfa slovenskej činohry Borodáča do českého súboru vedeného modernistickým Viktorom Šulcom, alebo Ján Jamnický, ktorý bol od školských čias jasným pedagógovým antipólom. Jamnický po rokoch stručne zhrnul diferenciu ich umeleckých naturelov: „On vychádzal, povedzme z ochotníctva a zo

³⁵ GOJDA, M. Š. Dvadsať rokov činohry ŠD. In ZBOROVJAN, J. (ed.). *20 rokov ŠD v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 33.

Stanislavského, tak ako ho on pochopil, a ja som vychádzal práve tak z ruského divadla, z avantgardného divadla, zo Stanislavského, ale aj zo všetkých avantgardných divadiel, napríklad z českého avantgardného divadla. A už ako študent v druhom ročníku školy som sa vedel názorove jasne odlišovať a sme sa aj odlišovali.“³⁶

Borodáč po návrate z košického divadla, v ktorom v rokoch 1945 – 1953 zastával post riaditeľa, vyučoval v rokoch 1953 – 1963 na Vysokej škole múzických umení, v období 1953 – 1958 tu vykonával aj funkciu dekana Divadelnej fakulty. Podľa spomienok Štefana Kvietika sa Borodáčova pedagogická metóda nelíšila od tej, ktorou vzdelával už citovaných Ruženu Porubskú, Jána Jamnického či Mikuláša Hubu na HADAPS-e: „Tu sme sa pokúšali v rozličných etudách zvládnuť rozmanité okolnosti, brať na zreteľ všetko, čo nás mohlo viesť k pravdivému konaniu, k vnímaniu a pochopeniu situácie, vzťahov, atmosféry a iných faktorov, aby sme zdôvodnili svoju existenciu v priestore.“³⁷ Podľa herečky Božidary Turzonovovej, jednej z Borodáčových posledných študentiek, mnohí až neskôr pochopili, že práve on dával študentom herecké základy, na ktorých mohli stavať. „Jeho hodiny boli veľmi precízne. Chvilami nám bol až komický, ale neskôr, keď som sa sama stala pedagogičkou, tak som si uvedomila, že nás naučil nesmierne dôležité veci. Neboli to nijaké intelektuálne piruety a brilancie, ale hovoril nám abecedu javiska, abecedu remesla. Doteraz si pamätám ako nám neustále opakoval – zrozumiteľnosť, zrozumiteľnosť, zrozumiteľnosť.“³⁸ No na rozdiel od prvých rokov výučby, ktoré viac formovala prax než odborná literatúra, na hodinách hereckej tvorby na VŠMU už Borodáč prednášal Stanislavského metódu z existujúcich slovenských prekladov jeho diel.

Borodáčova herecká skúsenosť z medzivojnového obdobia sa automaticky premietala do jeho pedagogického pôsobenia. Ako povedal ďalší z jeho študentov, herec František Zvarík: „Borodáč nás učil po javisku chodiť, Jamnický tancovať.“³⁹ Július Pántik toto vyjadrenie mierne varioval: „Borodáč nás učil spočítavať a odpočítavať, Jamnický násobiť a deliť.“⁴⁰ Borodáčovo herectvo bolo skutočne založené na psychologických podtextoch a realistickej autentickosti. No podľa dostupných zdrojov, on sám dokázal postavu herecky uchopiť iba z formálneho, nie z obsahového hľadiska. Rozumel jej psychike, ale nevedel ju na javisku presvedčivo pretlmočiť, takže výsledkom boli vo väčšine prípadov len neživé figúry. Zato z pozície režiséra a pedagóga dokázal výrečnejšie sprostredkovať svoje predstavy a u hercov docieľiť ucelené psychologicko-realistické kreácie.

³⁶ Vystúpenie Dr. Jamnického pred komisiou pre mimosúdne rehabilitácie. In SLÁDEČEK, J. *JUDr. Ján Jamnický – spoveď režiséra : (Dokumenty)* [1. zväzok]. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998, s. 230.

³⁷ ČOMAJ, J. *Štefan Kvietik : život bez opony*. Bratislava : Slovart, 2009, s. 99.

³⁸ Z osobného rozhovoru autora štúdie s Božidarou Turzonovovou, nahrané v Divadelnom ústave, Bratislava, 22. 10. 2014.

³⁹ LAJCHA, L. *Siluetu generácie : Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav 2013, s. 345.

⁴⁰ Pozri *Ján Borodáč – dokument. Spomienkový večer v SND*, 1992. Audiovizuálny záznam uložený v Mediatéke Divadelného ústavu.

AN UNKNOWN (ACTOR'S) FACE OF JANKO BORODÁČ

Karol MIŠOVIC

When reflecting on the work of Janko Borodáč, the founding personality of Slovak theatre, the greatest emphasis is rightly placed on his directing, dramaturgical, and directorial activities. Aside from that, Borodáč had also been an active member of the Slovak National Theatre drama ensemble for more than twenty years, where he enjoyed a prominent position. The aim of the study is to present not only the overlooked, marginalised even, perception view of his actor's profile, but also to characterise the context of the chaotic operation of SND in its early years, in which the first generation of Slovak actors worked. Borodáč's work as a pedagogue is also related to acting. Thanks to him, drama as a self-contained field of study was established at the Music School in Bratislava, the first of its kind in Slovakia, where he taught new generations of Slovak artists. As in directing and acting, in his teaching, too, he encouraged his students to familiarise themselves with a psychological-realistic method and he was consistent in disapproving of any manifestation of anti-illusionary stylisation.

Štúdia je príspevkom k projektu APVV č. 15-0764 Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

LITERATÚRA

- BAGAR, Andrej. *Pamäti národného umelca Andreja Bagara*. Nепublikovaný strojopis. In Knižnica Divadelného ústavu, sign. MB 2046 P. 318 s.
- Beta [Jindra Hušková]. Druhý večer Tolstého osláv. In *Slovenský denník*, 1928, roč. 8, č. 198, s. 3, 16. 9. 1928.
- Beta [Jindra Hušková]. Slovenská premiéra. In *Slovenský denník*, 1928, roč. 11, č. 229, s. 2, 6. 10. 1928.
- [Bez autora]. Bačova žena. In *Ludová politika*, 1928, roč. 4, č. 226, s. 4, 7. 10. 1928.
- [Bez autora]. Bačova žena. Od dr. Ivana Stodolu. Premiéra v SND 5. októbra 1928. In *Slovák*, 1928, roč. 10, č. 225, s. 5, 6. 10. 1928.
- [Bez autora]. Herodes a Herodias. In *Slovenský denník*, 1925, roč. 8, č. 271a, s. 3, 29. 11. 1925.
- [Bez autora]. V našom S. N. D. In *Slovák*, 1926. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke *Tragédia človeka*, premiéra 11. 12. 1926. In Zbierka inscenácií, Divadelný ústav v Bratislave.
- [Bez autora]. Z pôvodných slovenských noviniek sezony... In *Slovenské dielo*, 1929, roč. 1, č. 1, s. 59.
- BOR, J. E. Rozhovor so zakladateľom slovenskej profesionálnej réžie, s. 19 – 44. In SLÁDEČEK, Ján. *Prolegomena : k štúdiu dejín slovenskej divadelnej réžie 20. storočia*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2013. 745 s. ISBN 978-80-8955-26-0.
- BORODÁČ, Ján. Stanislavského teória prakticky. Prednesené na konferencii o odkaze K. S. Stanislavského. In *Divadlo*, 1954, roč. 5, č. 8, s. 726 – 732.
- BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995. 344 s. ISBN 80-85455-07-2.
- BORODÁČ, Janko. Umelecká a životná sila našich klasikov. Zo zápiskov laureáta štátnej ceny Janka Borodáča. In *Kultúrny život*, 1952, roč. 7, č. 36, s. 7.
- BUDSKÝ, Jozef. *Dúhové oblúky [Pamäti.]*. Nепublikovaný strojopis. In Osobný fond Jozefa Budského uložený vo Verejnom špecializovanom archíve Divadelného ústavu, Bratislava. 406/438 s.

- ČERNÝ, František. *Otázky divadelní režie*. Praha : Melantrich, 1988. 237 s.
- ČOMAJ, Ján. *Štefan Kvietik : život bez opony*. Bratislava : Slovart, 2009. 243 s. ISBN 978-80-8085-992-3.
- Jdv. [Josef Dvořák] Dve premiéry. Gorkij v slovenskom divadle. In *Robotnícke noviny*, 1932, roč. 29, č. 266, s. 4, 25. 11. 1932.
- GASPAR, Tido J. Zo spomienok prvého slovenského dramaturga. In *Slovenské divadlo*, 1969, roč. 17, č. 1, s. 132 – 145.
- GOJDA, Mikuláš Štefan. Dvadsať rokov činohry ŠD, s. 29 – 43. In ZBOROVJAN, Julo (ed.). *20 rokov ŠD v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965. 315 s.
- H.G. [Hana Gregorová]. Nútená svadba. 1924. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke *Juraj Dandin/Nútená svadba*, premiéra 18. 9. 1924. In Zbierka inscenácií, Divadelný ústav v Bratislave.
- H.G. [Hana Gregorová]. Hviezdoslavov Herodes. In *Robotnícke noviny*, 1925, roč. 22, č. 299, s. 5, 29. 11. 1925.
- HUBA, Mikuláš. Žriedla scénického realizmu Jána Borodáča, s. 141 – 154. In RAMPÁK, Zoltán (ed.). *V službách slovenského divadla : Sborník k 60. narodeninám Jána Borodáča, laureáta Štátnej ceny*. Martin : Matica slovenská, 1952. 174 s.
- KÜHN, Eudevít. Slovenské národné divadlo. In *Slovenský svet*, 1921, roč. 1, č. 29 – 30, s. 21 – 22, 13. 11. 1921.
- LAJCHA, Ladislav. *Siluetta generácie : Osobnosti činohry SND*. Bratislava : Divadelný ústav 2013, 583 s. ISBN 978-80-89369-41-6.
- LINDOVSKÁ, Nadežda. Moskva, rok 1940: Mikuláš Gacek a Vladimír Nemirovič-Dančenko. Archívne stopy slovensko-ruských divadelných vzťahov, s. 154 – 173. In KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Divadlo a dráma v kontextoch nepokojnej Európy*. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2019. 371 s. ISBN 978-80-8206-026-6.
- MAŤAŠÍK, Andrej. Cesty slovenského herectva. In *Slovenské divadlo*, 2008, roč. 56, č. 1, s. 12 – 20. ISSN 0037-699X.
- MIKOLA, Marián. Roky 1949 – 1956, s. 75 – 107. In RAMPÁK, Zoltán – MIKOLA, Marián – MRLIAN, Rudolf. *Dvadsať rokov Slovenského činoherného divadla : (1945 – 1965)*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966.
- MIŠOVIC, Karol. Ján Borodáč a jeho prvé kroky v živote i v divadle. In *Slovenské divadlo*, 2017, roč. 65, č. 2, s. 101 – 120. ISSN 0037-699X.
- MRLIAN, Rudolf. *Dvadsať rokov Slovenského činoherného divadla : (1945 – 1965)*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966. 186 s.
- MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : Thália-press, 1995. 172 s. ISBN 80-85718-24-3.
- PAŠUTHOVÁ, Zdenka – HUDEC, Rudolf. *Marška. Denník Karla Baláka*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. 271 s. ISBN 978-80-89369-32-4.
- PORUBSKÁ, Ružena. Moje spomienky. In *Slovenské divadlo*, 1955, roč. 3, č. 2, s. 158 – 169.
- PORUBSKÁ, Ružena. Rozpomienky na Viktora Šulca. In *Slovenské divadlo*, 1958, roč. 6, č. 3, s. 237 – 243.
- SLÁDEČEK, Ján. *JUDr. Ján Jamnický – spoveď režiséra : (Dokumenty)* [I. zväzok]. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998. 379 s. ISBN 80-85455-60-9.

Karol Mišovic
 Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
 Dúbravská cesta 9
 841 01 Bratislava
 e-mail: karol.misovic@savba.sk