

VZOSTUPY A DOZVUKY TVORBY REŽISÉRA VLADIMÍRA STRNISKA NA SLOVENSKÝCH JAVISKÁCH

DAGMAR PODMAKOVÁ

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

Abstrakt: Vladimír Strnisko (1938) patrí medzi najvýznamnejšie režisérské osobnosti Slovenska druhej polovice 20. storočia. Už prvé práce odkryli jeho dramaturgicko-režijnú metódu prípravy inscenácie, ktorá vychádza z dôkladnej analýzy textu a smeruje k aktualizácii výpovede. Každá inscenácia provokovala metaforickým obrazom spoločnosti, vyzývala zamýšľať sa nad textom a jeho realizáciou prostredníctvom herca a mizanscény. Príspevok sleduje vývin Strniskovho divadelného videnia cez vybrané inscenácie v Divadle na korze a v činoherných súboroch Novej scény a Slovenského národného divadla. Spája ich leitmotív zrkadla aktuálnej mravnej situácie spoločnosti, ktorú režisér približuje často prostredníctvom mimoslovného konania, výstavby napätia, kontrastu a množstva detailov, ktoré vedú hercov k presnej charakterizácii postáv. Či ide o práce pred Novembrom 1989 alebo v novej spoločensko-politickej situácii až do druhej dekády 21. storočia.

Kľúčové slová: dramaturg a režisér Vladimír Strnisko, obrazy rozpadajúcej sa spoločnosti, metóda kontrastu

„Marat, čo sa to z našej revolúcie stalo, Marat, večne do zajtra čakať sa nám už zunovalo, Marat, my už máme po krk našej biedy a sľúbené zmeny chceme dnes a nie až bohviekedý,“ spievala štvorica hercov z javiska Divadla Pavla Országha Hviezdoslava v Bratislave v roku 2001.

Hra Petra Weissa *Prenasledovanie a zavraždenie Jeana Paula Marata* hrané hereckou skupinou Charentonského ústavu pod vedením pána de Sade, známa pod skráteným názvom *Marat – Sade*, obsahuje groteskné a absurdné prvky, nesie v sebe znaky Artaudovej krutosti, ale aj Brechtovho poňatia divadla a uchopenia postavy.

Vladimír Strnisko (vl. menom Štefan) je divadelný režisér, ktorý rád svojou tvorbou dráždi, rozohráva hry na rôzne viac či menej aktuálne témy. Keď po premiére hry *Marat – Sade* niektorí kritici konštatovali, že inscenácia sa oneskorila aspoň o jedno volebné obdobie, nemali na mysli jej politické, lež umelecké vyznenie. V tom čase už nestačilo len verbálne interpretovať významové vrstvy predlohy, adresovať kritické výzvy tým, ktorí odišli do politického dôchodku, ale bolo potrebné sústrediť sa na všeobecnú platnosť. Priamočiarosť na javisku pripravila inscenátorom zložitú otázku, ako zahrať skutočných či domnelých „bláznov“, ktorí hrajú divadlo, a pritom zachovať a pretlmočiť principiálny svetonázorový spor, vyjadrený cez postavy neúprosného a nemilosrdného revolucionára Marata a individualistického voľnomyšlienikára markíza de Sade. Režisér raz s väčšou, inokedy menšou invenciou zaplnil inscenáciu množstvom rôznych symbolov, znakov, podobenstiev aj alúzií, ktoré sa prejavili i v scénografii a kostýmoch, a túto rovinu hry často viac znejasňovali než obohacovali.

Marat – Sade mal spolu so *Záhradou* Györgya Spiróa najmenší počet predstavení zo Strniskových réžií po roku 1989 v Slovenskom národnom divadle (SND), odohrali



Peter Weiss: *Marat – Sade*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 20. 1. 2001. Réžia Vladimír Strnisko. Záber z inscenácie. Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

ho dvadsaťšesťkrát. Problém sa ukázal v disproporcii myšlienok a miestami v hereckej interpretácii. Réžisér by dnes vo svojom veku predlohu určite inscenoval inak. Priznal to aj v závere televízneho profilu pred premiérou Ostrovského *Lesu* v Divadle Jána Palárika (2020), keď povedal, že by túto, aj pre dnešok mimoriadne aktuálnu hru ešte rád režíroval. S dodatkom, že v režime, kde nie je cenzúra, sa ľudia tejto témy boja.¹ Cenzor zasahuje do deja aj vo Weissovej hre, napokon, s dohľadom cenzúry v čase reálneho socializmu sa Strnisko – s výnimkou krátkeho obdobia rokov 1968 a 1969 – stretal neustále.

Pôvodne študent medicíny na Karlovej univerzite v Prahe pre zápal mozgových blán prerušil štúdiá a voľný čas si vyplňal návštevou pražských divadiel, v čom kontinuálne pokračoval aj počas štúdií na Vysokej škole múzických umení a neskôr. Uvedomoval si tri odlišné podoby českého divadla. Jednu z nich ponúkalo štylizované divadlo Emila Františka Buriana podriaďujúce sa osobe režiséra, neskôr druhú herecké divadlo Alfréda Radoka, ktoré prekvapovalo vždy novým štýlom hereckej práce, a napokon tretiu videnie sveta Otomara Krejču.² Burianove dožívajúce insce-

¹ Portrét režiséra, dramaturga a pedagóga Vladimíra Strniska. [online]. [cit. 26. 11. 2020]. Dostupné na internete: <https://www.ta3.com/clanok/1179092/portret-rezisera-dramaturga-a-pedagoga-vladimira-strniska.html>.

² Pozri STRNISKO, V. Réžisér a herec. In *Šesť prednášok o divadle (Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992)*. Redakčne spracoval J. Jaborník. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992, s. 73 – 81.

nácie boli v päťdesiatych rokoch už len replikou slávnej éry D 34.³ Radokove práce vnímal Strnisko cez postavenie herca, prípravu textu, expresívne podanú myšlienku v scénickej syntéze, pri jeho inscenáciách začal myslieť na vlastné réžie. Intenzívnejšie po videní jeho interpretácie Rollandovej *Hry o láske a smrti* (1964). Spomína, že „Radokov inscenačný princíp určovala téma, ale každá téma mala presnú, konkrétnu tvár“⁴. Budúci režisér čítal jeho práce ako „svet nostalgie a márnivosti (...) priťahovala [ho, dopl. D. P.] záhrobnosť doby, ktorej symbolom bolo mauzóleum“.⁵ Ťažko povedať, či to myslel doslova, narážajúc na vystaveného Lenina a Stalina⁶, alebo obrazne, mysliac na Jana Wericha, ako „na svet mŕtvych ľudí“, uprostred s Werichom, ktorému v roku 1963 síce udelili titul národný umelec, ale nedovolili mu tvoriť. Krejčovo „estétstvo“ pocítoval Strnisko „negatívne“, oslovilo ho však „umenie mizanscény, dokonalá pohybová súhra, kultúra pohybu, gesta a reči, vycibrenosť hraničiaca s dokonalosťou“.⁷

Tu niekde treba hľadať kľúč k tým najvýraznejším Strniskovým inscenáciám v slovenskom divadle. Na rozdiel od Otomara Krejču, ktorý v roku 1968 podpísal *Dvetisíc slov*, za čo ho pri previerkach v roku 1970 vyhodili z Komunistickej strany Československa a o dva roky zrušili jeho Divadlo za branou (1965 – 1972), a ktorý vo vlasti nemohol tvoriť, osud slovenského režiséra bol trochu iný.

Roky nádeje: do júla 1971

Vladimír Strnisko začal už počas štúdií pracovať v Československej televízii, štúdio Bratislava, v redakcii literárno-dramatického vysielania. Podieľal sa na televíznych inscenáciách, ktoré sa vysielali v pondelok večer (tzv. televízne pondelky), jeho meno je spojené s mnohými titulmi modernej západnej proveniencie. Paralelne s pozíciou televízneho dramaturga prijal úlohu dramaturga Malej scény SND. Po roku, na konci sezóny 1965/1966, odtiaľ odišiel spolu so skupinou SoNDa⁸, ktorá sa vlastne rozpadla odchodom jej mladých členov (Marian Labuda, Stano Dančiak, Pavol Mikulík) na vojenskú základnú službu do Vojenského umeleckého súboru. Predstavy týchto divadelníkov o generačnej koncepcii dramaturgie nenašli pochopenie ani pod umeleckým šéfom Ladislavom Chudíkom⁹, rovnako ako myšlienka vytvorenia autonómneho súboru v rámci SND. Bolo to v čase, keď Otomar Krejča odišiel z pražského Národného divadla na neplatenú dovolenku s cieľom venovať sa Divadlu za branou.

Na jar 1966 bola dokončená rekonštrukcia pivničných miestností na Sedlárskej ulici, kde hrávalo Divadlo poézie. Tieto priestory dostali od 1. 1. 1968 nový názov: Di-

³ V roku 1955 začalo používať bývalé Armádne umelecké divadlo opäť názov D 34.

⁴ STRNISKO, V. Režisér a herec. In *Šesť prednášok o divadle (Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992)*, s. 75.

⁵ Tamže.

⁶ Toho vyniesli tajne až v roku 1961 a pochovali ku kremeľskému múru.

⁷ STRNISKO, V. Režisér a herec. In *Šesť prednášok o divadle (Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992)*, s. 75, 76.

⁸ Skupina mladých hercov SND a troch poslucháčov Divadelnej fakulty VŠMU, veľké písma tvoria skratku názvu Slovenského národného divadla, spojením s dvoma láskami vznikol zmysluplný názov, približujúci ich umelecký zámer.

⁹ Malá scéna SND bola pôvodne zamýšľaná ako divadelný priestor pre štúdiový typ autorského divadla, tento zámer sa nepodarilo naplniť pod umeleckým šéfom činohry Mikulášom Hubom, ani pod jeho nástupcom Ladislavom Chudíkom.

vadlo na korze. Bol priliehavý, okolo divadielka s deväťdesiatimi stoličkami sa večer čo večer prechádzala mládež vymieňajúca si najnovšie svetové nahrávky pop music (vrátane jazzu, rocku a i.). Vladimír Strnisko, ktorý paralelne s prácou v televízii externe spolupracoval s Milošom Pietorom v Divadle SNP v Martine, začal s Petrom Mikulíkom a Martinom Porubjakom pracovať na prípravných fázach novo sa formujúceho činoherného súboru. Ponuku dostali z povereníctva pre kultúru a informácie, kde v tom čase pôsobil Anton Kret, odtiaľ možno odčítať ich vzájomný rešpekt. V lete 1968 Strnisko prijal v novom súbore miesto dramaturga na pol úväzku, ale od roku 1969 sa upísal len tomuto divadlu, generačnému v zmysle prístupu k predlohe, prípravy divadelnej inscenácie a umeleckej výpovede.¹⁰ Od začiatku sa stali súčasťou Divadelného štúdia, kam popri Divadle poézie patrili Divadlo pantomímy, Divadlo Lasicu a Satinského a hudobná skupina Prúdy, ktorá vystupovala aj v programoch L + S. Zjednodušene by sme mohli povedať, že spoločný priestor formoval svetonázor ľudí na javisku a divákov v hľadisku, ktorí za nimi prichádzali z bratislavského korza. Názov Divadlo na korze (DnK) vznikol zjednotením oficiálneho pomenovania Činoherný súbor Divadelného štúdia, ktorý hrával v priestoroch Divadla na korze.

Charakteristickým znakom režiséra Vladimíra Strniska bola a je práca s textom a s hercom. Od začiatku spolupráce s dramaturgom Martinom Porubjakom a mladými hercami sa chceli programovo odkloniť od vtedajšieho psychologického, popisného, reprodukovateľného divadla a na javisko priniesť autenticitu situácie, ktorá sa práve deje nezávisle od tvorcov. Popri dramaturgickej práci na texte, v ktorej dbal na pregnantosť, jasnosť a zrozumiteľnosť myšlienky, od začiatku aj režíroval.

Už prvá premiéra, Beckettovo *Čakanie na Godota* (21. 12. 1968, spolurežia s Milanom Lasicom), potvrdila ich umelecký program vypovedať o svete a ľuďoch cez optiku súčasníka. Cielene im išlo o to, aby sa vyhli snobizmu v zmysle intelektuálneho a filozofického vnímania divadla absurdity v päťdesiatych rokoch¹¹, čo pretlmočila teatrologička Soňa Šimková ako „nezastrašenie snobskou fámou o fantazmagorickej podobe klasikov tzv. absurdného divadla“¹². Ako napísala Alena Urbanová, vytvorili „konkrétny, bolestivo ľudský svet... (...) Urobili z Godota priesračne zrozumiteľné a silno emocionálne divadlo.“¹³ Hoci inscenácia neakceptovala predpísaný scénický priestor cirkusovej manéže, symbolického stromu či tvrdé čierne klobúky ako znak varietných klaunov, tvorcom sa podarilo predostrieť obraz každodenných príbehov. Využili striedanie tragického a komického ako podstatu živej podoby každého ľudského prejavu. Tieto ostré kontrasty, zlomové situácie a striedanie dynamiky s apatiou, t. j. metóda kontrapunktu, obrazne povedané – vyzlečenie človeka donaha, aj dramaturgické úpravy textov smerujúce k takejto výpovedi budú režiséra Vladimíra Strniska sprevádzať po celý život. Rovnako sa bude zjavovať téma manipulácie, a to tak v inscenáciách DnK (pripravil päť z celkového počtu ôsmich titulov), ako aj na Novej scéne a neskôr v SND. Bez ohľadu na to, či tvoril v období normalizácie alebo po zmene politicko-spoločenského systému po roku 1989.

¹⁰ Peter Mikulík napokon v Divadle na korze len hosťoval, zo zväzku SND neodíšiel.

¹¹ STRNISKO, V. Režisér a herec. In *Šesť prednášok o divadle* (Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992), s. 77.

¹² ŠIMKOVÁ, S. Vladimír Strnisko – klasik modernej réžie. In ŠTEFKO, V. (ed.). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália Press, 1996, s. 26.

¹³ URBANOVÁ, A. Prijeli herci. In *Divadlo*, 1970, roč. 21, č. 3, s. 11.

DnK patrilo k malému počtu súborov, ktoré po auguste 1968 nezanevreli na ruskú klasiku. Uviedlo hry Nikolaja Vasilieviča Gogoľa, Antona Pavloviča Čechova, Alexandra Nikolajeviča Ostrovského, ale aj súčasného sovietskeho dramatika Alexeja Arbuzova. Autor napísal hru *Úbohý môj Marat* v roku 1965 pri príležitosti výročia ukončenia druhej svetovej vojny. Jednoduchý dej sa začína blokádou hladujúceho Leningradu, počas ktorej si pomáhajú zaľúbenci Marat a Lika a budúci básnik Leonidik. Po vojne sa vracia len básnik, ktorý prišiel o ruku. Keď Marat neskôr prichádza, jeho priateľka je vydatá za Leonidika. Po trinástich rokoch sa však dajú dokopy, to je už Marat úspešným staviteľom mostov. Príbeh ako z červenej knižnice je rozvrstvený do troch časových línií a silne pripomína inú Arbuzovovu hru – *Irkutský príbeh*¹⁴. Strnisko sa v roku 1970, podobne ako Jozef Budský desať rokov pred ním, sústredil na lásku mladých ľudí a na ich postupné dozrievanie. Osobné a spoločenské úspechy i vojnové roky zatlačil do úzadia. Arbuzov zastupoval v línii dramaturgie DnK dobrou angažovanú hru s melodramatickým nádychom. Ponúkala generačnú výpoveď o vojne, ktorú slovenskí herci síce nezažili, ale len dva roky predtým videli v uliciach skutočné strieľajúce tanky s cudzími vojskami. Pri oboch obsadeniach režisér podporil sugestivitu a autenticitu hereckého prejavu. Juraj Kukura/Milan Kňažko (Marat) či Martin Huba/Pavol Mikulík (Leonidik) a Zuzana Kocúriková/Magda Vášáryová (Lika) prostredníctvom Arbuzovovho textu sprostredkúvali vlastnú predstavu i postoj svojich postáv k rôznym životným udalostiam prostriedkami, ktoré boli charakteristické pre ich herecký naturel. Interpreti prvej alternácie boli hlučnejší, expresívnejší vo vzťahoch a prezentovaní názorov, s vecným odstupom od postavy v príjemnej zábave, ich alternanti sa pohybovali viac v molových tóninách.

Inscenácia u nás nevelmi známej a málo hranej Arbuzovovej hry stojí na počiatku jednej línie Strniskovho pohľadu na život. Charakterizuje ju vecnosť, autenticita udalostí, pod ktorých povrchom sa ukrývajú zložitejšie a hlbšie motívy, stret rozumu a citu, logické konanie, vplyv emócií a i., to všetko na pozadí skrytých spoločenských súvislostí, v ktorých si režisér často kladie otázku o vine a obeti. Najviditeľnejšie sa táto línia prejavila napríklad v Zahradníckovej *Sonatíne pre páva* (Divadlo J. Záborského Prešov, 1976), v Druceho *Sviatosti najsvätejšej* (Nová scéna, 1978), v *Mariši* Aloisa a Viléma Mrštíkovcov (SND, 1983), sčasti aj v Büchnerovom *Woyzeckovi* (DnK, 1971), ale režisér ju neskôr rozvinul aj v ďalších inscenáciách.

Strniska ako presného analytika textu zaujíma nielen dramatický konflikt rozvíjajúci sa na scéne, ale najmä jemno tkané širšie súvzťažnosti názorov, pocitov, konaní, postavenia a vnútorných rozporností jednotlivca i spoločnosti, ktoré oscilujú na osi od štylizácie cez grotesku až po civilizmus či naopak. Rekonštrukcia činu zúfaleho a ponížovaného vojaka Woyzecka, ktorý zabije svoju družku a matku ich dieťaťa, bola pre niektorých divákov jasným (politickým) odkazom divadla na nedávne augustové dni 1968. Fotografie, ktoré sa premietali na zadnú stenu javiska, nepripomínali len výseky z Woyzeckovho života, ale otvárali aj tému o morálnych hodnotách „dehumanizovaného sveta“¹⁵.

¹⁴ Túto hru našťudoval s činohrou SND v roku 1960 Jozef Budský, inscenácia sa hrala pod názvom *Príbeh na brehu rieky* a mala veľký úspech doma i v Moskve.

¹⁵ PUOBIŠ, M. Od noetiky k poetike (Poznámky k trom sezónam činohry Divadla na korze.). In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 4, s. 528.

V tejto úvodnej divadelnej etape režiséra Vladimíra Strniska sa zastavme ešte pri Ostrovského *Lese*, poslednej inscenácii legendárneho súboru (jún 1971) a zároveň ostatnej hre, ktorú Strnisko na Slovensku zatiaľ uviedol (Divadlo Jána Palárika v Trnave, 2020). Pre DnK preložil text spolu s Martinom Porubjakom, využívajúc vtedajší súdobý jazyk. Preklad sa v niektorých prepísaných i vložených replikách odklonil od predlohy, ale pri budovaní kontrapunktických javiskových situácií a v úzkom kontakte s divákmi sa napokon ukázal ako funkčný. Režisér posunul dej do súčasnosti bez zmeny prostredia, viacerým prehovorom pridal hrubšími výrazmi na expresivite, posunul aj vzťahy medzi postavami i vo vnútri replík. Inscenáciu v DnK vystaval na sérii kontrastov a zlomov, s ktorými pracoval už pri Beckettovom *Čakaní na Godota* či v Gogoľovej *Ženbe*, táto metóda sa stala jedným z pilierov jeho budúcich režijných postupov.

Marián Puobiš v štúdiu v Slovenskom divadle pri porovnávaní Ostrovského *Lesa* s textami a inscenáciami Gogoľovej *Ženby* (1969) a Čechovových jednoaktoviek *Jubileum* a *Svadba* (1970, všetky réžia Miloš Pietor) konštatoval, že Ostrovského postavy sú „plastickejšie, obsahujú v sebe bohatú životnú skúsenosť“, režisér s hercami si nevystačia „len so štylizáciou a jediným charakterizačným gestom“, *Les* si vyžaduje „bohatú hereckú diferenciaciu“.¹⁶ Túto skutočnosť si uvedomoval aj režisér, ktorý s celým účinkujúcim súborom vybudoval výstupy do najjemnejších nuáns, pričom využil špecifiká hereckého prejavu každého člena v jeho postave.¹⁷ Hra ruského klasika interpretovaná v DnK ako obraz rozpadu morálnych zásad (jednotlivcov) sa stala, obrazne povedané, posledným klincom do rakvy mladého súboru po skončení straníckych previerok (oficiálne interpretovaných ako výmena členských preukazov KSČ)¹⁸.

Prechod režiséra Vladimíra Strniska a časti hereckých členov DnK do činoherného súboru Novej scény v Bratislave nebol jednoduchý. Návrh vznikol na Ministerstve kultúry SSR, ktoré problémy so zrušením DnK prenieslo na iné divadlo. Riaditeľ Novej scény Dalibor Heger po istom váhaní súhlasil s takýmto riešením, napriek tomu, že na to nemal v divadle plnú podporu. Príchodiaci z DnK verili, že ide o prechodný stav a že napokon získajú adaptované priestory Astorky na Suchom mýte len pre vlastné divadelné aktivity.

Ministerstvo tak pretrhlo pracovnú väzbu Strnisko-Porubjak, zrejme predpokladajúc, že tak pretrhne aj ich ideovú spojitosť. Herci z DnK sa postupne začlenili do tvorivého procesu divadla, ktorého členovia vždy žili v tieni činohry SND. V roku 1972 prišli z Brna na Novú scénu Milan Lasica a Július Satinský, tu im po šiestich rokoch v spevohre povolili prestúpiť do činohry. Všetky tieto skutočnosti mali vplyv na ďalší rozvoj režiséra Strniska. Stratil síce dramaturga, ale zostala mu časť jeho hercov, ku ktorým sa pridali aj niektorí domáci.

Roky dozrievania a zrelosti: 1971 – 1989

Práve na Novej scéne, počas celého obdobia normalizácie, Vladimír Strnisko režisérsky dozrel. Prispel k tomu aj nový hrací priestor, ktorý divadlo získalo pre činohru

¹⁶ Tamže, s. 529 – 530.

¹⁷ Pozri I. R. [Ivan Rapoš]. Ostrovskij Na korze. In *Práca*, 1971, roč. 26, č. 147, s. 6, 23. 6. 1971.

¹⁸ Na jar 1971 sa začal uplatňovať v praxi materiál *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde KSČ*.

v roku 1972 po dokončení adaptácie Astorky.¹⁹ Aj tu sa uvádzali skôr komornejšie hry, no v porovnaní s Malou scénou SND v polovici šesťdesiatych rokov sa v Štúdiu Novej scény postupne vyhranili dva prístupy k tvorbe. V jednom bola hra/scenár určujúcou zložkou inscenácie, v druhom, ktorého predstaviteľom bol Vladimír Strnisko, mala predloha len funkciu východiskového podkladu na hľadanie špecifického vizuálneho tvaru so všetkými znakmi režisérovho rukopisu, neopomínajúc dôležitý zástoj herca.²⁰ V Štúdiu Novej scény sa podarilo postupne uviesť viacero profilových inscenácií, z ktorých sa niektoré stali základom repertoáru Divadla Korzo '90.²¹

Pre Strniska je prioritou v inscenácii situácia. V jej konkrétnej podobe spolu s hercom, od ktorého vyžaduje vlastný názor a zároveň osobnostný vklad, hľadá jej univerzálnu podstatu, až potom sa ju snaží „povýšiť na modelovú“.²² Ako režisér sa usiluje nachádzať metaforický jazyk, v spolupráci s výtvarníkom predkladá imagináciu témy v jej scénickej predstave. Nespolieha sa na slová, ktoré sú podľa neho nepriateľom diváka, ale na pohyb, mizanscénu, obraz. Vytvoril si odlišnú estetiku od iných režisérov, charakteristickú „striedaním tragického a komického, vôle a dynamiky s apatiou“ ako podstatou ľudského prejavu.²³

V DnK sa stala jeho spojencom absurdná a ruská dramatika, prostredníctvom ktorej mohol vyjadriť groteskný pohľad na prežívanú súčasnosť. Na Novej scéne po Vampilovovej hre *Starší syn*, uvedenej pod názvom *Nečakaná návšteva* (1974), a *Zlatom koči* Leonida Leonova (1975), v ktorých uplatnil metódu kontrastu, zaujal inscenovaním klasiky. V priestore Štúdia Novej scény i na veľkom javisku na Kollárovom námestí používal rovnaký princíp odstupu od scénického diela, ktorý bol neprehliadnuteľný v hereckom štýle a „materialite scény“, ak použijeme termín Sone Šimkovej. Systém jeho inscenovania v rámci tvorby na Novej scéne určovali ďalšie postupy. Medzi ne patrí aj dramatizácia/úprava diel, poskytujúca voľnejšie narábanie s textom, čo umožňuje presnejšie zameranie výpovede, zvýraznenie témy, ale aj voľnejšiu formu spájania a simultánnej montáže.²⁴ Strnisko jasne artikuluje tému už v úprave textu, neraz aj vo vlastnom preklade, ktorý nesie znaky aktualizáčného prístupu (dovtedy bol najvýraznejším posunom Ostrovského *Les*).

Na začiatku novoscénickej cesty stál Goetheho *Clavijo* (1976). Režisér sa podstatne odpútal od originálu už tým, že inscenoval úpravu voľnej adaptácie českých divadelníkov, manželov Vostrých, uvedenú pod krycím autorským menom Dagmar Drašarová. Transponoval ju do výtvarného jazyka v univerzálnom priestore. Na prázdnej, z troch strán uzavretej scéne Otta Šujana s holými stenami, drevenou dláž-

¹⁹ V budove na Suchom mýte č. 17.

²⁰ Pozri napríklad aj JABORNÍK, J. Divadlo na korze po zrušení. In JABORNÍK, J. – MISTRÍK, M. (eds.). *Divadlo na korze (1968 – 1971)*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, s. 67.

²¹ Divadlo vzniklo 1. 4. 1990, tentoraz sčasti delimitáciou, názov Divadlo Korzo '90, dnes ako Divadlo ASTORKA Korzo '90 odkazuje na pôvodný súbor 1968 – 1971. Zo Strniskových inscenácií prešli z činohry Novej scény do nového divadla Gogoľove *Mŕtve duše*, Molièrov *Tartuffe* a *Don Juan*.

²² STRNISKO, V. – KRET, A. Od videnia k zovšeobecneniu. Rozhovor s režisérom Vladimírom Strniskom. In *Slovenské divadlo*, 1986, roč. 34, č. 1, s. 132, 134.

²³ STRNISKO, V. Režisér a herec. In *Šesť prednášok o divadle (Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992)*, s. 78.

²⁴ Na tento termín Zdeňka Hoříneka upozorňuje Soňa Šimková, vysvetľujúc, že Hořínek má na mysli základnú metódu práce, ktorou je analýza, ale „cieľom je syntéza“. Pozri ŠIMKOVÁ, S. Vladimír Strnisko – klasik modernej réžie. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*, s. 39.

kou, zrkadlom, jednoduchými tonetovými stoličkami, prostredníctvom štylizujúcich situácií demaskoval roly a mýty o relatívne slobodnom rozhodovaní, ktoré postavy v tomto estetickom prostredí zobrazovali. Stav pretvácky, schizofréniu tejto navonok čistej spoločnosti v bielych kostýmoch Milana Čorbu najvýstižnejšie demonštroval cez masky zakrývajúce polovicu tváre (druhá zostala civilná), ktoré sa však menili podľa situácie. Od prvého momentu inscenácie – úvodného výstupu Clavija (Martin Huba/František Kovár) s Pierrom (Milan Kňažko) – zaujala detailne presná rytmická štylizácia reči a pohybu vzácné vyrovnaného hereckého kolektívu.²⁵

Marivauxovu hru *Úprimní* (1977) tiež uzatvoril do polkruhovej manéže s tromi vchodmi, jednofarebnými závesmi a pár stoličkami. Na rozdiel od *Clavija*, kde na javisko umiestnil zrkadlo na sebareflexiu pretvácky, tu sa pomyselným odrazom predstavovaného sveta stali diváci. Strnisko v upravenej predlohe znásobením duševných stavov postáv rozvíjal vypočítavé, zložité ľúbostné vzťahy a vnútorné dramatické súvislosti variovaním postupov z *Clavija*.

Postupne začal spolupracovať aj s ďalšími hercami z veľkej činohry, s ktorými si porozumel pri výstavbe postáv a mizanscén, napríklad s Idou Rapaičovou či Vladom Müllerom v *Sviatosťi najsvätejšej* (1978) od sovietskeho (moldavského) dramatika Iona Druceho. Ak v *Úprimných* viedol „svojich“ i novoscénických hercov až ku grotesknému výrazu, tak v Druceho hre s filozofickým podtextom, plnej životných múdrostí a túžby po šťastí, sa sústredil na zvnútornené herectvo. Scénograf Jozef Ciller pri tejto nevojnovnej, nerevolučnej téme natiahol červený transparent od vchodu cez foyer, schodisko a sálu až na javisko, kde na ňom režisér premietal názvy obrazov, kde sa dej práve odohrával, a úryvok z prejavu Leonida Brežneva.²⁶ Bol to začiatok umeleckej spolupráce, ktorá pokračovala aj v budúcnosti. Ako sa neskôr ukázalo, scénografia a kostýmy zohrávali v Strniskových inscenáciách významné postavenie, pričom ich tvorcov si vyberal veľmi uvažlivo.

Pri chronologickom sledovaní širokej dramaturgickej vzorky, reprezentujúcej nielen Strniskov osobnostný rukopis, ale aj úlohy a ciele divadla v tomto období, je potrebné sa zastaviť pri inscenácii Schillerovej hry *Úklady a láska* (1981). Režisér škrtmi zredukoval text na základný pôdorys príbehu. Cez udalosti v rodine hudobníka Millera predstavil na veľkom javisku Novej scény – slovami kritika Stanislava Vrbku – „model antihumánnej spoločnosti, ktorá s brutálnou otvorenosťou programovo odmieta garanciu akýchkoľvek istôt – sociálnych, právnych a napokon aj súkromných“²⁷. Vrbka zašiel ešte ďalej, keď konštatoval, že „mocní sú tu ešte mocnejší a bezbranní ešte bezbrannejší než u klasického autora“²⁸. Strnisko pridral postavám negatívne povahové vlastnosti prostredníctvom mimoslovného, až „polopatistického fyzického konania“, napísala Gizela Mačugová.²⁹ Kostýmy Jozefa Cillera tvorili dôležitý pilier kontrastu: postavenie a tituly kontrastovali s obnoseným, spusteným šatstvom, ktoré ľudí z dvora a úradníkov degradovalo na „lumpenproletariát“, ako sa vyjadrila Mačugová. Inscenácia mala veľký úspech aj na festivale v západonemeckom Mann-

²⁵ Ďalšie postavy stvárnil Juraj Kukura/Lubo Roman (Carlos), Pavol Mikulík (Buenco), Magda Vášáryová (Mária), Oľga Zöllnerová (Sofia), Slavo Drozd (Guilbert) a Jozef Cút (Sluha).

²⁶ Obdobný prvok prepojenia divadla a divákov (masy pracujúcich) využíval aj Jurij Lubimov, napr. *Desať dní, ktoré otriasli svetom* a i.

²⁷ VRBKA, S. Schiller vyhrotený na ostrie noža. In *Film a divadlo*, 1981, roč. 25, č. 17, s. 27.

²⁸ Tamže.

²⁹ MAČUGOVÁ, G. Krivofaké chodníčky úkladov. In *Lud*, 1981, roč. 34, č. 94, s. 5, s. 5, 22. 4. 1981.

heime, kde ocenili moderný prístup k Schillerovi a jeho režijnú a hereckú interpretáciu.

Režisér našiel tvorivo spriaznených hercov medzi viacerými pôvodnými členmi činoherného súboru. V roku 1976 odišli do SND Martin Huba a Juraj Kukura, no z Martina prišiel Emil Horváth (ml.), ktorý hneď zapadol do Strniskovho mini kolektívu. Pri realizácii hry Petra Shaffera *Amadeus* (1982)³⁰ prekvapila čistota a herecká prepracovanosť každej postavy členmi činohry Novej scény. Do roly Salieriho obsadil krehkého Emila Horvátha, v ktorom vycítil dispozíciu diferencovane a nuansovane zobraziť všetky polohy tejto, autorom negatívne prezentovanej, postavy. Kňazkov búrlivý umelec Mozart ako v jednej chvíli samopašník, v inej trpiaci človek i skladateľ z dnešného pohľadu vzdialene anticipoval budúcu predstavu Miloša Formana. Strniskova metóda kontrastu sa tu prejavila nielen v budovaní vnútorných rozporeňí každej z postáv, ale aj v ošarpanom scénickom prostredí, ktoré Jánovi Jaborníkovi pripomínalo „náhodný starinársky výpredaj“³¹. Tomáš Berka (iste v invenciách režiséra) navrhol skrine, cez ktoré postavy vchádzali a vychádzali (často používaný prvok scénografov od sedemdesiatych rokov), kostýmy domácej výtvarníčky Nade Šimunovej rešpektovali Strniskov úmysel kontrapunktu krásnej Mozartovej hudby a zvláštneho odevu hudobníka z rôznych vrstiev, „prikrášený“ náušnicou v hercovom ľavom uchu“.³²

Aj Čechovov *Višňový sad* (1984) sa hral v ufúľaných a pokrčených kostýmoch Stanislavy Vaníčkovej na Berkovej scéne, plnej reálnej špiny a nevku – obraz spoločnosti rozpadajúcej sa zvnútra i zvonka. Oficiálna ideológia štátu sa už skutočne rozkladala, ľudia stratili ideály, nachádzali sa v stave medzi zúfalstvom a nádejou. Postavy na javisku rozprávali, komunikovali, ale, ako konštatoval Stanislav Vrbka, „svária sa o maličkosti a banality a skutočná príčina ich neuspokojenosti je mimo nich“³³.

Pre Vladimíra Strniska bolo čoraz ťažšie hľadať na domovskej scéne nové témy na vyjadrenie/opísanie stavu rozkladu spoločnosti a pocitov jednotlivca v nej. Tento problém sa ukázal napríklad pri skúšobnom procese Brechtovej *Malomeštiakovej svadby* (1985), keď sa niektorí interpreti len postupne stotožňovali so zvýraznenou vulgárnosťou a obscénnosťou, ku ktorým smerovala úprava textu a režisérova koncepcia. Výsledkom bol preexponovaný groteskný obraz rozkladu prítomnej society, ktorý charakterizovala „protirečivosť hereckých výkonov“³⁴. V renesančnej komédii, Machiavelliho *Mandragore* (1985), dal zase veľký priestor hercom v štekľivých komediálnych výstupoch. Inscenácia o podvode, ktorý sa vyplatil všetkým zainteresovaným, bola o to aktuálnejšia, že aj v reálnom živote sa postupne začínalo nahlas hovoriť o rôznych korupčných kauzách, ktoré si diváci dosadili do deja i mimoslovného konania.

V druhej polovici osemdesiatych rokov, napriek zjavnému uvoľňovaniu v sovietskej kultúre, ktoré súviselo s Gorbačovovou perestrojkou, u nás nenastali viditeľné

³⁰ Text z roku 1979 niektorí divadelníci poznali z varšavskej inscenácie (1981), kde postavu Mozarta stvárnil Roman Polański. Formanov film má vročenie 1984.

³¹ JABORNÍK, J. Dve inscenácie Shafferoého Amadea. In *Pravda*, 1982, roč. 63, č. 76, s. 5, 31. 3. 1982.

³² Tamže.

³³ -Vr-. [Stanislav Vrbka]. Strhaná tvár starého sveta. In *Večerník*, 1984, roč. 28, č. 187, s. 7, 21. 9. 1984.

³⁴ -Vr-. [Stanislav Vrbka]. Na svadbe nebýva vždy veselo. In *Večerník*, 1985, roč. 29, č. 109, s. 5, 6. 6. 1985.

zmeny. Divadlá museli na Ministerstvo kultúry SSR predkladať dramaturgické plány v stanovenej štruktúre, takže tvorcovia sa naďalej snažili vyjadriť svoj postoj k súčasnosti prostredníctvom klasiky. Molièrov *Don Juan* (1987) sa stal predobrazom *Tartuffa* (1988) v tom, že režisér neinscenoval hru o Juanovi, ale na Juana.³⁵ Na takmer prázdnej scéne Karola Barona si vystačil s pár kulisami nadobúdajúcimi viaceré významy: lacnými závesmi, starými paravánmi, nástennými lampami v tvare masiek, dvomi stoličkami. Spolu s minimom rekvizít významnej funkcie (slamený kufor, klobúk, sviečka, peniaze) vytvorili groteskný obraz rôznych tém o stave vtedajšej spoločnosti.

Hlavný hrdina v interpretácii Milana Lasicu, oblečený do ošúchaných nohavíc a starého brokátového domáceho kabáta, predstavoval unudeného chlapa. Jeho Juan provokoval neštandardnosťou, nevкусom, bol však natoľko bystrý, že sa napokon prispôbil morálke okolo seba. Sganarel v podaní Mariána Labudu, s ktorým režisér spolupracoval od prvej inscenácie DnK, rezervovane a rezignovane pritakával svojmu pánovi aj iným, aby vzápätí výbušne prejavil svoj nesúhlas. Stanislav Vrbka presne vystihol, že sa v ňom kríži „strach s obdivom, nekompromisnosť s ústupčivosťou, plebejská filozofia s elastickým pragmatizmom“³⁶. Iné zrkadlo nastavili spoločnosti alternanti týchto rol. Boris Farkaš, ktorý sa stal od príchodu na Novú scénu Strniskovým hercom, zobrazil Juana ako životaschopného, tvárneho egocentrika, domýšľajúceho situácie a ich pointy.³⁷ V návale potreby zdeliť svoje myšlienky iným sa dokonca vyškriabal Sganarelovi na plecía, odkiaľ rečnil – prosto, jeho Juan skúšal, čo mu prejde. Vlado Černý ako Juanov sluha netrpel pri sledovaní vytrácajúcich sa etických zásad, nepretvaroval sa, mimikou i gestami vyjadril svoj názor, miestami „psovsky verne trie hlavu o pánovo plece“³⁸. Režisér i tu poprehadzoval výstupy, najdôležitejšou zmenou bol však záver. Sganarel rečnil o morálke, už do smokingu preoblečený Don Juan mu klobúkom zhasol sviečku a javisko zostalo v tme. Nádeje niet...

Strnisko často tlmočil svoje videnie rozpadajúceho sa (socialistického) sveta cez jednotlivca, jeho rezignovanosť či ochotu prispôbiť sa, a to formou pokriveného obrazu spoločnosti až grotesky. No z týchto podobizní sa nevytratil človek. Naopak, cez viaceré typy a charaktery interpretácií rôznej dramatiky dostal u Strniska možnosť ukázať svoje slabiny a silu (pre)žiť, niekedy aj za cenu úpadku mravných princípov a degradácie základných ľudských hodnôt. Nie vždy sa mu podarilo vytvoriť zovretejší inscenačný tvar, vtedy sa javiskové dielo rozptýlilo do viacerých výstupov s vynikajúcimi hereckými výkonmi, ako napríklad Gogoľove *Mítve duše* (1988).

Gogoľ a spomínanú inscenáciu Molièrovho *Tartuffa* (1988) Strnisko pripravil na Novej scéne už ako hosť. Bolo to sedem mesiacov po tom, ako *Tartuffa* režíroval v čínohre Národného divadla v Prahe, výtvarníkom bol Milan Čorba. Ladislav Čavojský po bratislavskej premiére konštatoval, že režisérovi, posadnutému touto hrou, sa tartuffovský reparát podaril.³⁹ Podľa kritika v oboch inscenáciách rovnako prečítal

³⁵ Na túto skutočnosť ako prvá upozornila Katarína Hrabovská. Pozri HRABOVSKÁ, K. Frak pre Juana. In *Film a divadlo*, 1987, roč. 31, č. 19, s. 10.

³⁶ VRBKA, S. Don Juan nepotrestaný. In *Večerník*, 1987, roč. 32, č. 77, s. 5, 21. 4. 1987.

³⁷ Farkaš hereckú vlastnosť osobitej hereckej improvizácie rozvíjal počas celého pôsobenia na Novej scéne, v čom pokračuje aj v Divadle ASTORKA Korzo '90.

³⁸ BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Z. Don Juan – mýtus, legenda, skutočnosť. In *Slovenské divadlo*, 1987, roč. 36, č. 3, s. 403.

³⁹ ČAVOJSKÝ, L. Ako my hráme Tartuffa – Ako sa on hrá s nami. In *Dialóg*, 1989, roč. 1, č. 1, s. 5. Kritik narážal na to, že pozitívnych hlasov po premiére v Prahe bolo menej.



Molière: *Tartuffe*. Činohra Novej scény Bratislava, premiéra 19. 11. 1988. Réžia Vladimír Strnisko. Vlado Černý (Kleant, Orgonov švager), Milan Lasica (Orgon). Foto archív Divadelného ústavu v Bratislave. Snímka Igor Teluch.

i vyložil predlohu, zopakoval vraj mizanscény a prevzal aj hudbu, ale na rozdiel od veľkého javiska v Prahe sa mu sústredením témy do uzavretého priestoru Štúdia Novej scény podarilo vystihnúť všetky polohy textu a jeho interpretácie, a to najmä vďaka obsadeniu Milana Lasicu do ústrednej postavy Orgona, do ktorej dospel cez Dona Juana i Čičikova v *Mŕtvych dušiach*. Výtvarník Čorba mu navrhol dlhý obnosený kabát, tmavú košeľu „s bohatou čiernou mašľou a smiešno-malým súčasným klobúčikom“⁴⁰. Oblečený do pantalónov pôsobil ako smutný klaun v scénickom konflikte svedomia a pokrytectva, v ktorom sa stáva obeťou vlastných omylov, taktiky, manipulácie, strachu pred Tartuffom, pred mocou.

V Strniskovej koncepcii bol Orgon oveľa nebezpečnejší než jeho náprotivok Tartuffe. Marián Labuda zobrazil Tartuffa ako „úlisného, tajnostkárskeho demagóga a mystifikátora so zdržanlivou mimikou, gestom a presne načasovanou pauzou“, dokázal byť „nasladlý i kruto despotický“, ale k ženám bol „delikátne vtieravý“.⁴¹ O sedem rokov mladší a mrštnější Marián Zedníkovič, herec s nezvyčajným zmyslom pre charakterové postavy aj na hrane komiky a grotesky, sa pohyboval na osi od pokojnejších výstupov k agresívnejším, jeho Tartuffe bol spontánnejší a nevyspytateľný. Obaja herci odlišným zobrazením, mimikou, gestami aj intonáciou naplnili odkaz

⁴⁰ MAČUGOVÁ, G. Portrét dnešného Tartuffa. In *Lud*, 1988, roč. 41, č. 296, s. 6, 16. 12. 1988.

⁴¹ POLÁK, M. Tragikomický rozmer pokrytectva. In *Práca*, 1988, roč. 43, č. 282, s. 6, 30. 11. 1988.

inscenácie v tom, že Tartuffovia sú stále medzi nami⁴², bez ohľadu na to, akú majú podobu. Preto Strnisko ponechal záver hry, neškrtať ani neskracovať tak ako v *Donovi Juanovi*. Dôležitú úlohu v tomto obraznom divadle dvoch pólův tartuffovštiny – Orgona a Tartuffa – s politickými podtextami zohrali aj ostatní herci, osobitne energická a živočíšna Zita Furková v postave komornej Doriny či suverénny Július Satinský v malej, no významnej role Pána Lojálneho, súdneho vyšetrovateľa.

Na vývoji a dozrievaní režiséra Vladimíra Strniska sa na Novej scéne podieľali viaceré herečky a viacerí herci. Z nich nemožno opomenúť Zoru Kolínsku, Naďu Kotršovú, Zuzanu Kronerovú či Vlada Černého a Borisa Farkaša. Ku gros jeho „hereckej skupiny“ patrili aj Juraj Kukura, Martin Huba, Milan Kňažko, Stano Dančiak a Peter Debnár, z domácich spomínaný Emil Horváth a ďalší, ktorí zostali v súbore Novej scény aj po roku 1989, napríklad Vlado Müller.

Hľadanie témy v novej spoločnosti: od 1990

Vladimír Strnisko už v osemdesiatych rokoch pohostinne režíroval v činohre SND. V tom čase mal za sebou úspešné réžie nielen v Čechách, ale aj v Maďarsku, Južoslávii a inde. Inscenáciu *Mariše* bratov Mrštíkovcov (SND, 1983) viedol do záverečného výstupu titulnej hrdinky ako prejav vzdoru, nie tragédie – ako oslobodenie sa. Ponechal základných deväť postáv, vylúčil výstupy regrútov i dedinčanov, zhustil dej, odohrávajúc sa na nemennej, strohej drevenej scéne Jozefa Cillera. Na obdobnej scéne sa hrali aj *Dvaja* Júliusa Barča-Ivana (1984). Domáci scénograf Vladimír Suchánek ju vystavoval z drevených ošúchaných praktikáblovcov s pár kusmi nábytku. Strnisko nemusel text škrtať, strohý dialóg mu ponúkol priestor na rozohranie situácií, v ktorých zobrazil ľudskú podstatu Barčových postáv cez ich zločin, utrpenie, nenávisť, slepú lásku. Štvorica hercov, Ctibor Filčík, Štefan Kvietik, Martin Huba a Emília Vášáryová, nebola síce štýlovo jednotná, ale v súzvuku Barčovho kvarteta vytvorila osobité ľudské individuality.

Štyri mesiace pred novoscénickým *Donom Juanom* Strnisko pohostinsky inscenoval v SND hru *Dobrý človek zo Sečuanu* Bertolta Brechta (1986). Milan Čorba obliekol bohov do súčasných kabátov, gestami a správaním pripomínali vyšších funkcionárov. Na javisko prišli pešo, nie na stroji, a v závere neodleteli na obláčiku do svojho sveta, ale zostali na scéne, vo svete dobra a pokrytectva smrteľníkov. Strniskova interpretácia skrátenej a upravenej predlohy v súčasnom preklade Martina Porubjaka bola jasnou a aktuálnou výzvou na odstránenie pretvárdy v spoločnosti. V inscenácii dominovala Anna Javorková v dvojrole Šen Te a Šuj Ta, ktorá nehrala dve postavy, len človeka dvoch tvárí, ako napísal Ladislav Čavojský.⁴³

V januári 1988 prijal Vladimír Strnisko angažmán do činohry SND, ale na javisku sa prezentoval až Erdmanovým *Samovrahom* na jar 1989. Inscenácia kládla malému človeku základnú otázku: ako žiť a prežiť? Ponúkla znamenité herecké príležitosti aj „nestrniskovým“ hercom, ako boli napríklad Leopold Haverl či Vladimír Obšil. Desiatky rokov zakázaná hra Nikolaja Erdmana dáva nazrieť do ruskej spoločnosti druhej polovice dvadsiatych rokov 20. storočia. Jednoduchý príbeh Podsekaľníkov, ktorý si na krátky čas osvojí okolím vsugerovanú myšlienku na samovraždu, a tak sa

⁴² ČAVOJSKÝ, L. Ako my hráme Tartuffa – Ako sa on hrá s nami, s. 5.

⁴³ ČAVOJSKÝ, L. Dobrý človek už nežije? In *Film a divadlo*, 1987, roč. 31, č. 9, s. 10.

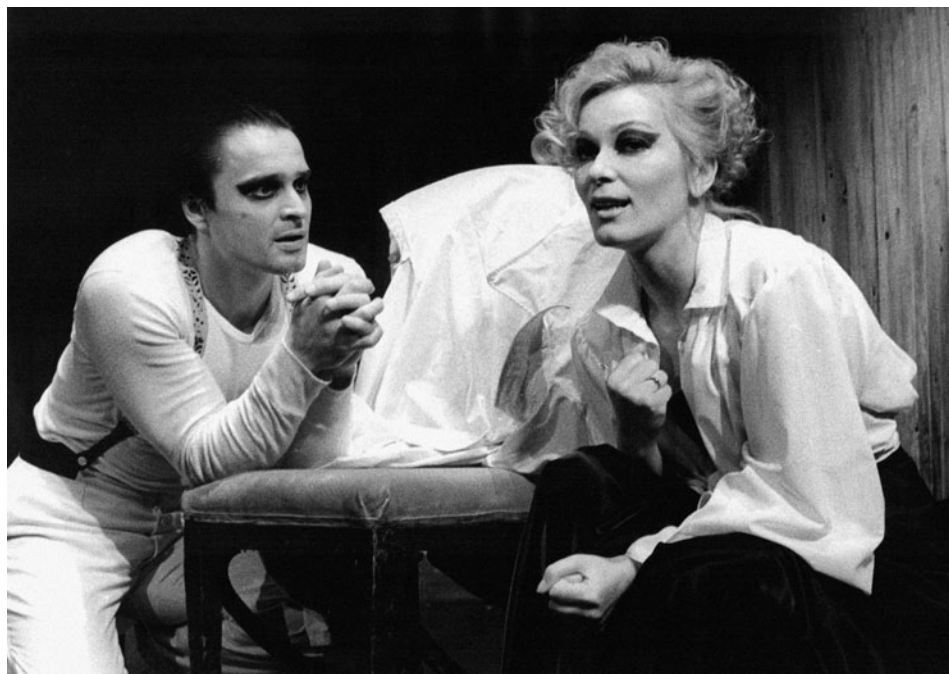


Nikolaj Erdman: *Samovrah*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 17. 3. 1989. Réžia Vladimír Strnisko. Zľava Milan Kňažko (Kalabuškin), Marián Labuda (Podsekaľnikov), na zemi sediaca Magda Vášáryová (Máša), Zuzana Kronerová (Margarita), Pavol Mikulík (Otec Elpidius). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jozef Vavro.

aspoň na chvíľu cíti byť slobodným (aj voči súdruhom v Kremli), musel Strniskovi imponovať. Popri panoptiku rozličných postáv, snažiacich sa využiť Podsekaľnikovo rozhodnutie vo svoj prospech, režisér predostrel aktuálne groteskný obraz moci reálneho socializmu cez funkcionárov rôznej úrovne, ale aj obyčajných ľudí.

Scénické riešenie Jozefa Cillera opäť podporilo karikatúru prostredia a situácií. Komunálny byt s opotrebovaným zariadením zasadil do skeletu väčšieho domu, dôraz položil na ústrednú izbu, odkiaľ sa šíria nápady a ich realizácia. Aj do podrobnosti vymyslené časti kostýmov Milana Čorbu zosmiešňovali až karikovali postavy. Niektorí muži mali kratšie nohavice, Podsekaľnikova manželka dostala ku krátkemu nočnému oblečeniu vyššie šnurovacie topánky a vlnené nižšie podkolenky, ktoré sa jej zosúvali, aj krátky vatovaný kabátik jej bol evidentne veľký. Zaujali tiež drobnosti odevu Kalabuškinovej partnerky Margarity či oboch ľahších žien a i.

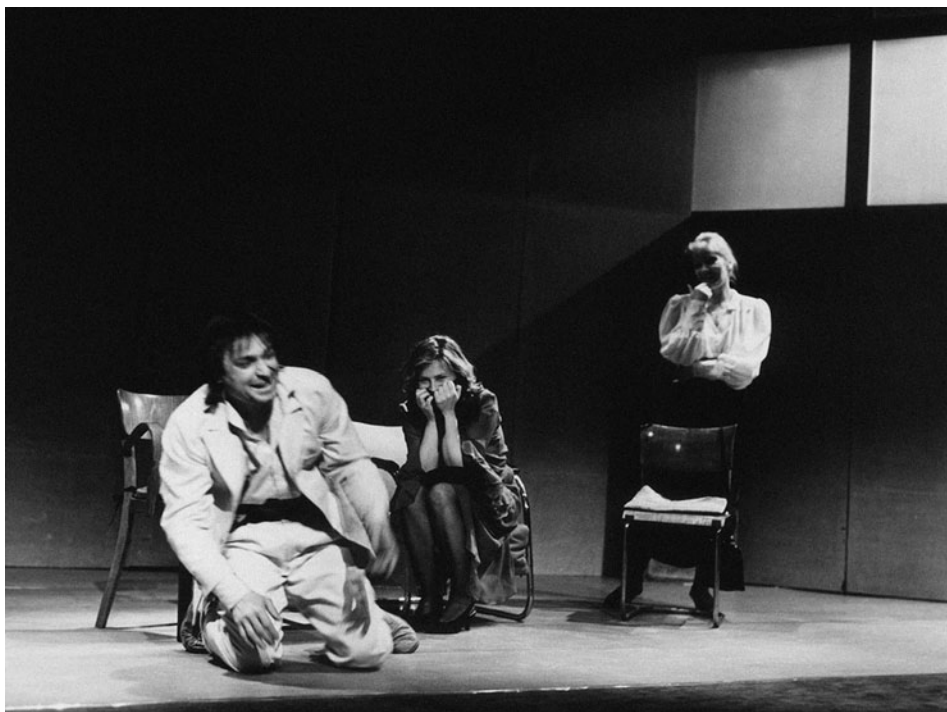
Marián Labuda v hlavnej role malého príživníka žijúceho z príjmu svojej ženy vynikajúco sprostredkoval psychologické polohy postavy fyzickým konaním i slovným prejavom. Emil Horváth vytvoril najsmiešnejšiu, pohybovo a intonačne do maličkostí prepracovanú grotesknú figúru intelektuála Grand-Skubika. V pamäti zostalo, ako sa tento elegantne oblečený človek hádže k nohám parazita Podsekaľnikova a bozkáva ho dlho na ústa, evokujúc tak zvyky Leonida Brežneva. Grotesknosť obrazu stavu (tejto) spoločnosti navrstvovali všetci interpreti Erdmanových postáv, a to od informatívneho, akoby nechápajúceho postoja Podsekaľnikovovej manželky v poda-



Christopher Hampton: *Nebezpečné vzťahy*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 27. 1. 1990. Réžia Vladimír Strnisko. Jozef Vajda (Vikomt de Valmont), Anna Javorková (Markíza de Merteuil). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Anton Sládek.

ní Magdy Vášáryovej, jej praktickej mamy v stvárnení Evy Krížikovej, až po posledného návštevníka ich priechodnej izby.

Samovrah zostal na plagáte aj po novembrových udalostiach. Keď v januári 1990 dve tváre Nežnej revolúcie, Milan Kňažko a Magda Vášáryová, odišli zo zväzku SND, v súbore bolo dostatok kvalitných hercov i herečiek, ktorí/ktoré svetonázorom, postojom k vtedajšej súčasnosti a prístupom k tvorivému procesu zodpovedali Strniskovmu divadelnému videniu sveta. Nové politicko-spoločenské podmienky pri niesli aj novú dramaturgiu, zameranú najmä na dovtedy zakázanú, resp. neodporúčanú dramatikú a hry západnej proveniencie. Keď v januári 1990 uviedol na Malej scéne SND Hamptonovu dramatizáciu francúzskeho románu *Nebezpečné vzťahy*, prenesením deja zo salónov a spální do telocvične pripomenul *Clavija*, kde si tiež hrdinovia pestovali šermom svoje telá, i niektoré výstupy z *Úkladov a lásky* so žienkami a baletnou tyčou, pri ktorej sa predvádzala lady Milfordová. Aj teraz jasne rozdelil úlohy: dopredu umiestnil mužov s náradím, na ktorom si cvičili svaly (vynikal Jozef Vajda v role Vikomta de Valmont), vzadu pri baletnej tyči, ukotvenej do steny, sa mohli ukazovať ženy. Réžisér tak zvýraznil mužskú silu, čím zámerne potlačil psychologickú komplikovanosť vzťahov, a zvýraznil hlavné ženské sokyne, ktoré citlivo interpretovali Anna Javorková v postave Markízy de Merteuil a Ingrid Timková ako Pani de Tourvel. V tejto improvizovanej telocvični na Malej scéne SND, na pohovke a v kresle režisér rozohrával erotické hry, rozkrýval nuansy psychológie sexu, s cie-



Jean-Paul Sartre: *S vylúčením verejnosti*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 13. 3. 1992. Réžia Vladimír Strnisko. Jozef Vajda (Garcin), Emília Vášáryová (Estelle), Anna Javorková (Inés). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

lom zvýrazniť zneužívanie moci. V čase diváckeho nezáujmu o divadlo na začiatku deväťdesiatych rokov⁴⁴ publikum tento apel pochopilo, za poldruha roka *Nebezpečné známosti* odohrali skoro päťdesiat predstavení.⁴⁵

Pre hru Jeana-Paula Sartra *S vylúčením verejnosti* (1992) navrhol poslucháč scénografie VŠMU Ivan Hudák uzavretý priestor s tromi vysokými stenami a jedinými dverami, odkiaľ nebolo úniku. Réžisér vytváral a varioval množstvo situácií medzi tromi postavami – jedným mužom a dvomi ženami. Novinár Garcin, poštová úradníčka Inés a manželka starého bohatého pána Estelle reprezentujú rôzne vrstvy spoločnosti. Psychodráma pokrivených vzťahov sa odкрýva vo viacerých situáciách, do ktorých postavy vstupujú ešte aj po smrti, kde sa tiež nachádza veľký manipulátor – Inés. Peklo, do ktorého sú odsúdení na večnosť, nie je až také zlé, je len nadviazaním na ich dovtedajší život plný klamstva, nevery, pretvárk a i. V tomto príbehu o pokračovaní ľudských vlastností a charakterov aj za prahom života vyžarovala z javiska živosť a živočíšnosť. Inscenácia dosiahla vysokú návštevnosť: spolu odohrali 215 predstavení, na repertoári bola do marca 2006. Napriek negatívne mu prijatiu časťou

⁴⁴ Po Novembri 1989, keď divadlá istý čas nehrali a diskutovali s návštevníkmi, sa diváci len pomaly vracali do divadla.

⁴⁵ Záujem mohol byť motivovaný aj porovnaním s úspešným filmom Miloša Formana *Valmont* (1989).



Elias Canetti: *Svadba*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 7. 2. 1993. Réžia Vladimír Strnisko. Zláva Diana Mórová (Tonka), Viera Strnisková (Gilzová). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

kritikov jej nemožno uprieť herecké kvality ústrednej trojice (Emília Vášáryová, Anna Javorková, Jozef Vajda) a režisérovu schopnosť analyzovať večne živú tému obžalúvania a prehodnocovania nielen svojho života, ale aj životov iných.

Úspešnosť tejto inscenácie bola v porovnaní s inými, nemenej zaujímavými, kompozične zložitejšími javiskovými dielami naozaj ojedinelá. V deväťdesiatych rokoch sa na plagáte činohry SND objavovali nové tituly, ktoré sa však z dôvodu menšieho diváckeho záujmu museli často meniť. Ešte na začiatku prvej porevolučnej divadelnej sezóny Vladimír Strnisko inscenoval neznámy text Györgya Spiróa *Záhrada* (1990) a na prilákanie publika Goldonihho *Sluhu dvoch pánov* (1991). Na rozdiel od inscenácie *Goldoniády* na Novej scéne (1978), ktorej scenár vznikol spojením postáv, situácií, zápletiiek a intríg z piatich hier tohto autora, zostal tentoraz verný jednej predlohe. Na javisku sa kričalo, behalo, kopalo, zaznievali i vulgarizmy, režisér sa nevyhol ani erotike. Rozšatané spoločstvo nepredvádzalo *commediu dell'arte*, lež spoločenský zmätok.

V roku 1993 sa rozhodol naštudovať hru nositeľa Nobelovej ceny za literatúru Eliasa Canettiho *Svadba*. Päť rokov predtým ju inscenoval v Budapešti za iných politických podmienok. Hra má blízko k absurdnému typu dramatiky, cez osudy obyvateľov jedného viedenského domu roku 1932 rozpráva o všeobecnom rozklade menšieho spoločenstva i celej spoločnosti. Skladá sa z dvoch častí: Predohry, zloženej z piatich obrazov, a vlastnej Svadby. Canettiho postavy Predohry (mladí, starí, čer-

stvo narodení, umierajúci, stará matka, vnučka, mladík túžiaci po panne) predstavujú obraz sveta, ktorý je schopný sebazničenia, čo dokumentujú niekoľké epizódy odkrývajúce ich charaktery, narušené vzťahy, bezcitnosť a ľahostajnosť. Kritička Dana Sliuková postrehla jasnú paralelu medzi tridsiatymi a deväťdesiatymi rokmi: hoci „všetko sa tu podáva optikou zveličenia, expresie, paradoxu, vyúsťujúceho do absurdity“, je čitateľné, že postavy túžia po peniazoch a po moci.⁴⁶ Ich výstupy pokračovali aj počas svadby, na ktorú prichádzajú ďalšie osoby, všetko prebiehalo v grotesknom štýle, smerujúcim až k obludnosti.

Niektorí recenzenti napriek veselosti vnímali dianie na javisku ako tanec stroskotancov, s množstvom vulgárnych slov v tomto zvláštnom panoptiku. Ladislavovi Čavojskému pripomenuli viaceré obrazy Strniskovu staršiu inscenáciu Brechtovej *Malomeštiakovej svadby*, ktorú inscenoval ako rozpad sveta, či rozlúčku so životom v Erdmanovom *Samovrahovi*. Kritik spomenul aj Spiróovu *Záhradu*, kde sa milovalo iba na záhradnom stole, zatiaľ čo tu všade a vždy.⁴⁷ Režisér zmenil záver hry, keď namiesto zrútenia (sa) domu, čo pochová tie živé mŕtvolky, ponúkol vlastnú víziu. Malý chlapec v dlhej bielej košielke s bubienkom odvieďol refaz tancujúcich svadobčanov von zo scény, vyčistil priestor od doterajšieho ľudstva: všetko sa môže začať odznova.

Lenže spoločnosť na Slovensku sa neočistila od intríg, politických vplyvov, závestí, stále sa prehĺbujúcej nerovnosti. Vladimír Strnisko na túto skutočnosť reagoval inscenáciou Schillerovej *Márie Stuartovej* (1999). V jeho interpretácii tvoril mierne upravený príbeh len kostru, na ňu navrstvoval nové významy a odkazy. Vyhol sa splošteniu témy, záporné či politicky nevyhranené postavy vyzneli ako súčasť moci a práva vo všeobecnejších súvislostiach. Scénograf Ján Zavarský jasne odlišil dusné prostredie hradu spustením portálu. Naopak, pre väzenie vytvoril jeho zdvihnutím dostatočne vzdušný priestor ako metaforu slobody ducha a myslenia. Anna Javorková vdýchla Márii Stuartovej živočíšnu krásu, vyžarovala túžbu ženy po láske, milom slove. Evokovala obraz zronenej čajky bez krídel, v závere narážajúcu na stenu bledého horizontu, ktorý postupne naberal farbu krvi. Kamila Magálová vytvorila z Alžbety chladný a dokonalejší stroj, odmietaním emócií zdôraznila jej tvrdosť. Vzjomným úklonom oboch dám tvárou v tvár pri klaňačke naznačil režisér gesto ich vzájomnej úcty, pri ktorom mužské postavy kráľovského a nižšieho rodu, ovplyvňujúce chod dejín, zostali v pozadí.

Dramaturgia činohry SND, do ktorej koncom osemdesiatych rokov prišiel Martin Porubjak, bývalý a na dlhé roky opätovný spolupracovník Vladimíra Strniska, rozširovala záujem aj o rakúsku a nemeckú dramatikú 20. storočia. Z nej Strnisko naštudoval Schnitzlerovu *Krajinu šíru* (1993), v ktorej vyškrtal až polovicu postáv – z tých čo zostali, dominovali Jozef Vajda v postave továrníka Hofreitera a Anna Javorková v role jeho ženy. Režisér opäť prišiel s obrazom pretváranky, nebezpečnej hry s citmi a pocitmi, obrazom o tom, čo ľudia zažívajú a zažívajú, ako aj o nerealizovaných túžbach človeka.

Na Schnitzlera (ne)priamo nadväzuje inscenácia Dorstovej hry *Fernando Krapp mi napísal list* (1995), v ktorej režisér tiež predstrel (ne)láskavé hry s láskou. V manželskom trojuholníku rozohral psychologickú partiu ľudských osudov prostredníctvom

⁴⁶ SLIUKOVÁ, D.. Svadba s tancom smrti. In *Javisko*, 1993, roč. 25, č. 5, s. 10.

⁴⁷ Na túto podobu upozornil aj Ladislav Čavojský. ČAVOJSKÝ, L. Strniskove svadby. In *Literárny týždenník*, 1993, roč. 6, č. 11, s. 15.



Friedrich Schiller: *Mária Stuartová*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 27. 11. 1999. Réžia Vladimír Strnisko. Zľava Kamila Magálová (Alžbeta), Anna Javorková (Mária). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

miernej štylizácie, odcudzenia, psychofyzického konania s istou dávkou sebaíronie až groteskna. V téme ženského sebatrýznenia pokračoval naštudovaním Bergmanových *Scén z manželského života* (2001), opätovne v hlavných úlohách s Annou Javorkovou a Jozefom Vajdom. Vyše deväťdesiat predstavení potvrdilo záujem divákov o javiskové stvárnenie scén, ktoré mnohí z nich reálne zažívali a ktoré neboli podobnosťou žiadneho politického obrazu.

Vladimír Strnisko od deväťdesiatych rokov pôsobil viac v Prahe, kde režíroval, viedol Činoherný klub a prednášal na Divadelnej fakulte Akadémie múzických umení. Vo svojom profesionálnom živote už inscenoval mnohé hry, niektoré dokonca dvakrát (na Slovensku a v Čechách či naopak), takže bolo treba nájsť nové tituly vyhovujúce letore a záujmu režiséra. Po návrate do SND (1999) siahli s dramaturgom Martinom Porubjakom po Molièrových komédiách *Mizantrop* a *Lakomec*. Ladislav Čavojský upozornil na podobnosť Strniskovho *Mizantropa* (2004) s Jamnického insce-



Molière: *Mizantrop*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 3. 4. 2004. Réžia Vladimír Strnisko. Helena Krajčiová (Arsinoé), Robert Roth (Alcest). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

náciou v SND z roku 1940. No na rozdiel od Jamnického, ktorý text zdynamizoval, Strnisko podľa neho „podrýva statiku či statickosť komédie“.⁴⁸ Scénograf Peter Čanecký salónne prostredie len naznačil, využil otáčavé, vyťahované, posuvné panely, na ktorých boli namaľované bacuľaté barokové mladé ženy a dámy, ale aj pastierske selanky. Feldekov preklad text aktualizuje, vtipné verše sa v ústach mladých hercov zmenili na prózu. Robert Roth Alcesta viac parodoval, ostatní zámerne využívali jednoduché, priam prvoplánové výrazové prostriedky. Inscenácia sa nestretla s pozitívnym ohlasom u publika – tridsaťtri predstavení je na komédiu naozaj málo. Len o päť predstavení viac mal Kleistov *Rozbitý džbán* (2011), ktorý tiež s úspechom uviedol Ján Jamnický v roku 1943. Tentoraz otvorene podávaná téma korupcie a prezliekania kabátov ako paralela s prestupovaním politikov z jednej strany do druhej, s množstvom sexuálnych narážok voči ženám, nezaujala, Strnisko sa už opakoval.

Vo svojej poslednej inscenácii v SND, Molièrovom *Lakomcovi* (2011), sa sedemdesiatštyriročný režisér uspokojil so schémou konverzačnej komédie, v ktorej sa viac hovorí než koná. Bol to opak toho, čo celý život vyznával. Spoločnosť sa na mladších hercov, ktorí sú však už z inej školy než jeho divadelníci súputníci. Tí prinášali nielen

⁴⁸ ČAVOJSKÝ, L. Slon v porceláne. In *Literárny týždenník*, 2004, roč. 17, č. 18 – 19, s. 13.

nápad, ktorý myšlienkovy a interpretačne obhájili pred vzdelaným a rozhladeným režisérom, ale viedli s ním aj pomyselný dialóg prostredníctvom postáv, ktoré stvárňovali.

Záver

Teoreticky vzdelaný, analyticky premýšľajúci dramaturg a inscenujúci intelektuál Vladimír Strnisko vždy rád rozoberal vzťahy, postavy priam pitval, neraz vulgarizoval slovom, ktoré vnášal do textu. Ak tak neučinil on, spravili to herci, najmä gestom či jemným pohybom. Sám si precízne upravoval texty, mnohé aj preložil, je brilantným analytikom predlohy. Pri jasne formulovanej téme spolu s hercami hľadá rôzne motivácie a správanie človeka v rozdielnych situáciách. Takýto prístup vyžaduje čo najužší kontakt s hľadiskom, preto je režisér istejší v menších, štúdiových priestoroch. Zaujíma ho metaforický jazyk, imaginácia témy a obraz, aj skrze scénu, kostýmy, hudobnú zložku.

Veľká časť Strniskových réžií v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sprostredkúvala pohľad na cynický svet, rozpad sveta, osobný prospech. Po zmene politicko-spoločenských podmienok od deväťdesiatych rokov nepoľavil a naďalej ponúkal divadelné obrazy kritického myslenia o vývoji spoločnosti, ktoré nie vždy našli odozvu u divákov a kritiky. V novom tisícročí akoby režisér stratil vonkajšieho nepriateľa. Niežeby nebolo dosť korupcie, prezliekania kabátov, intríg, nových námetov pre sondy do života človeka. No zmenili sa očakávania diváka, najmä však prístup tvorcov.

Aj keď sa mu po roku 1971 nepodarilo založiť vlastné divadlo, spolu s viacerými členmi Novej scény dokázali vniesť do dramaturgie a tvorivého procesu svoje spôsoby práce. Pri heterogénnom zložení veľkého činoherného súboru SND a úlohách národného divadla, ktoré bolo vždy pod veľkým tlakom a drobnohľadom, bolo presadenie laboratórneho štýlu tvorby v nových časoch ťažké, niekedy až nemožné. Napriek tomu sa Vladimírovi Strniskovi podarilo v SND vytvoriť viacero zaujímavých inscenácií, ktoré reprezentujú jeho osobitý režijný rukopis prostredníctvom inscenačnej výpovede reagujúcej na aktuálne otázky spoločnosti.

V súčasnosti Vladimír Strnisko nemá na prácu také podmienky ako v minulosti. Vyťaženosť niektorých hercov mimo divadla často neumožňuje ich prítomnosť počas celého skúšobného procesu, čo má vplyv na jeho zaužívaný prípravný proces, v rámci ktorého pracuje so všetkými hercami konkrétnej inscenácie, formou improvizácií hľadá univerzálne zrozumiteľný znak situácie so všeobecnou podstatou. Režisér naďalej využíva metódu kontrapunktu, ale na to mu neraz chýbajú tvárni, pre tvar a posolstvo inscenácie zainteresovaní herci, schopní pretlmočiť ostré kontrasty strihov.

Posledné roky spolupracoval s Divadlom ASTORKA Korzo '90, aj s inými súbormi, ale na formovanie vlastného kolektívu niet priestoru ani času. Vysokoškolský pedagóg, profesor Vladimír Strnisko potrebuje aj dnes tvorivých hercov, schopných pretlmočiť nielen informáciu repliky, ale vytvoriť modelové mizanscény s prekvapivou pointou, kontrastom konania, pohybu, gesta a slova, ktorému divák rozumie aj v poslednom rade veľkej sály. Naposledy sa o to pokúsil v Divadle Jána Palárika pri Ostrovského *Lese* (2020). Divák znalý jeho tvorby tam našiel viacero postupov z minulosti, no vo výslednom tvare pôsobila táto komédia smutne, miestami nudila, aj keď z pedagogického hľadiska trnavský kolektív určite obohatila.



Peter Weiss: *Marat – Sade*. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 20. 1. 2001. Réžia Vladimír Strnisko. Anna Javorková (Charlotta Gordayová), vľavo Emil Horváth (Jean Paul Marat). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

THE RISES AND WANING IN THE CREATION OF DIRECTOR VLADIMÍR STRNISKO ON SLOVAK THEATRE STAGES

Dagmar PODMAKOVÁ

Unquestionably, Vladimír Strnisko (1938) is among the most praised Slovak theatre directors of the latter half of the 20th century. His early works revealed his dramaturgical and directorial method of staging a theatre production, which is based on a thorough text analysis resulting in narrative update. Given the metaphorical images of society, each production aroused strong emotions and provoked to deliberate over a text and its realisation through the actor and the mise-en-scène. The study traces the development of his theatrical vision through selected productions in Divadlo na korze (Theatre on the Promenade) and in the drama ensembles of Nová scéna (The New Stage Theatre) and of the Slovak National Theatre. They are united by a leitmotif of a mirror reflecting the current moral dilemmas in society, which the director often

portrays through non-verbal action, by creating tension on stage, by counterpoint, and by a number of details that steer the actors to an accurate characterisation of the characters rendered by them. This holds true of his works prior to November 1989 as well as of his directing projects within a new socio-political situation up until the second decade of the 21st century. The majority of his directing projects in the 1970s and 1980s conveyed a picture of a cynical world, the disintegration of the world, and personal gain. Since the 1990s, after a socio-political turnaround, in his theatrical images, he has not eased off on critical thinking about the development of society, which, however, has not always been well received by the audience.

Príspevok je výstupom z vedeckého projektu VEGA č. 2/0173/19 Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie).

LITERATÚRA

- BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Don Juan – mýtus, legenda, skutočnosť. In *Slovenské divadlo*, 1987, roč. 36, č. 3, s. 380 – 404.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Dobrý človek už nežije? In *Film a divadlo*, 1987, roč. 31, č. 9, s. 10.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Ako my hráme Tartuffa – Ako sa on hrá s nami. In *Dialóg*, 1989, r. 1, č. 1, s. 5.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Strniskove svadby. In *Literárny týždenník*, 1993, roč. 6, č. 11, s. 15. ISSN 0862-5999.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Slon v porceláne. In *Literárny týždenník*, 2004, roč. 17, č. 18 – 19, s. 13. ISSN 0862-5999.
- HRABOVSKÁ, Katarína. Frak pre Juana. In *Film a divadlo*, 1987, roč. 31, č. 19, s. 10.
- I. R. [Ivan Rapoš]. Ostrovskij Na korze. In *Práca*, 1971, roč. 26, č. 147, s. 6, 23. 6. 1971.
- JABORNÍK, Ján. Dve inscenácie Shafferovho Amadea. In *Pravda*, 1982, roč. 63, č. 76, s. 5, 31. 3. 1982.
- JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In JABORNÍK, Ján – MISTRÍK, Miloš (eds.). *Divadlo na korze (1968 – 1971)*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 60 – 71. ISBN 80-85718-20-0.
- MAČUGOVÁ, Gizela. Krivoľaké chodníčky úkladov. In *Lud*, 1981, roč. 34, č. 94, s. 5, 22. 4. 1981, s. 5.
- MAČUGOVÁ, Gizela. Portrét dnešného Tartuffa. In *Lud*, 1988, roč. 41, č. 296, s. 6, 16. 12. 1988.
- POLÁK, Milan. Tragikomický rozmer pokrytectva. In *Práca*, 1988, roč. 43, č. 282, s. 6, 30. 11. 1988.
- Portrét režiséra, dramaturga a pedagóga Vladimíra Strniska. [online]. Dostupné na internete: <https://www.ta3.com/clanok/1179092/portret-reziser-a-dramaturga-a-pedagoga-vladimira-strniska.html>.
- PUOBIŠ, Marián. Od noetiky k poetike (Poznámky k trom sezónam činohry Divadla na korze.). In *Slovenské divadlo*, 1971, roč. 19, č. 4, s. 513 – 531.
- SLIUKOVÁ, Dana. Svadba s tancom smrti. In *Javisko*, 1993, roč. 25, č. 5, s. 10. ISSN 01323-2883.
- STRNISKO, Vladimír – KRET, Anton. Od videnia k zovšeobecneniu. Rozhovor s režisérom Vladimírom Strniskom. In *Slovenské divadlo*, 1986, roč. 34, č. 1, s. 122 – 134.
- STRNISKO, Vladimír. Režisér a herec. In *Šesť prednášok o divadle (Zborník habilitačných prác VŠMU v Bratislave 1991 – 1992)*. Redakčne spracoval Ján Jaborník. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992, s. 73 – 81. ISBN 80-85718-07-3.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Vladimír Strnisko: Divadlo situácií a v situácii. In *Svět a divadlo*, 1993, roč. 4, č. 5, s. 70 – 82. ISSN 0862-7258.

- ŠIMKOVÁ, Soňa. Vladimír Strnisko – klasik modernej réžie. In ŠTEFKO, Vladimír (ed). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália-press, 1996, s. 23 – 51. ISBN 80-85718-30-8.
- URBANOVÁ, Alena. Prijeli herci. In *Divadlo*, 1970, roč. 21, č. 3, s. 11.
- VRBKA, Stanislav. Schiller vyhrotený na ostrie noža. In *Film a divadlo*, 1981, roč. 25, č. 17, s. 27.
- Vr -. [Stanislav Vrbka]. Strhaná tvár starého sveta. In *Večerník*, 1984, roč. 28, č. 187. s. 7, 21. 9. 1984.
- Vr-. [Stanislav Vrbka]. Na svadbe nebýva vždy veselo. In *Večerník*, 1985, roč. 29, č. 109, s. 5, 6. 6. 1985.
- VRBKA, Stanislav. Don Juan nepotrestaný. In *Večerník*, 1987, roč. 32, č. 77, s. 5, 21. 4. 1987.

Dagmar Podmaková
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
e-mail: dagmar.podmakova@savba.sk