

OBSAH

ŠTÚDIE

Ladislav Čavojský: Machatov odchod do púšte	3
Andrej Maťašík: Cesty slovenského herectva	12
Zuzana Bakošová – Hlavenková: Zuzana Kronerová alebo Tragika s tvárou a dušou klauna?	21
Vladimír Blaho: Metamorfózy <i>Manon</i>	38
Marcela Beňová: Burlasova <i>Kóma</i> : „Malý rozsah – veľký obsah“	52

ROZHLADY

Anton Kret: Nesmrteľnosť hercov	58
---------------------------------------	----

ROZHOVORY

Terézia Ursínyová – Ondrej Šoth: Zaujíma ma človek v krízovej životnej situácii	63
Matúš Olša – Štefan Hudák: Čo je divadlo, to predsa nie je naozaj	77

ARCHÍV

Alexander Noskovič: K otázke obsahu v činohernej réžii	106
--	-----

KRITIKA

Vladimír Kivader: Pohľad do priepasti	117
Andrej Maťašík: Knižka, ktorá snáď nezostane osihotená	124
Milan Polák: Solovič a ochotníci	126

Hlavný redaktor Andrej Mafašik

Redakčná rada: Miloslav Blahynka, Ladislav Čavojský, Jana Dudková, Carmelinda Guimarães (Sao Paolo), Ida Hledíková, Karol Horák, Georgij Kovalenko (Moskva), Nadežda Lindovská, Miloš Mistrík, Danièle Montmarteová (Paríž), Július Pašteka, Ján Sládeček, Jan Vedral (Praha), Ján Zavorský.

Fotografie reprodukuje z archívu Divadelného ústavu, Kabinetu divadla a filmu SAV, Štátneho divadla v Košiciach a zo súkromných archívov autorov so súhlasom ich majiteľov.

Preklady do anglického jazyka Katarína Karvašová.

Technická redaktorka Jana Janíková

Adresa redakcie: Kabinet divadla a filmu SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika

Telefón: ++4212/ 54 777 193

Fax: ++4212/ 54 773 567

E-mail: andrej.matasik@savba.sk

Nevyžiadané rukopisy sa nevracajú.

Všetky texty sú publikované so súhlasom autora a vydavateľa.

Toto číslo bolo odovzdané do tlače vo februári 2008.

MACHATOV ODKHOD DO PÚŠTE

LADISLAV ČAVOJSKÝ
CSc., divadelný historik a kritik

Motto:

Stavia sa nová budova SND, veľa si od nej sľubu jeme, hoci ja si v nej už sotva zahrám. Ale už dnes musíme myslieť a chystať sa na to. Chvíľu pred prestrihnutím pásky bude neskoro. Herec sa rodí stále.

Rozhovor Karola Machatu s Vladimírom Štefkom.

Nové slovo 14. januára 1988

Hercom túžobne očakávané nové Národné divadlo sa po tomto rozhovore stávalo ešte dlhých devätnásť rokov. Herec sa dožil osemdesiatky, aj otvorenia trojdivadelnej budovy, no umelec počas nekonečného času čakania na moderné javisko stratil všetky nádeje, že si na ňom zahrá. Musel z kola von. Divadlo nevie nájsť priestor a hry pre starých hercov. Iba Ladislav Chudík a Mária Kráľovičová sú z Machatovej generácie šťastné výnimky. Dnes Machatu už iba počujeme v rozhlase, alebo kedy-tedy zazrieme na televíznej obrazovke. Herec, ktorý nesmierne miloval divákov dnes sa pred ľuďmi akoby skrýval. Nebol pri tom, keď ho uvádzali do „Siene slávy“ pri vyhlasovaní ocenení Osobnosť televíznej obrazovky na javisku historickej budovy SND, odkiaľ vykročil na celoživotnú cestu hereckých úspechov. Čo sme to urobili s človekom a umelcom, ktorý sa vyznával z radosti a potreby viesť každodenný dialóg s národom z dosiek Národného? Divadlo za jeho čias nebolo Národné iba podľa mena, ale najmä podľa túžby národa prežiť večer čo večer v spoločnosti Machatu a jeho druhov sto ráz opakovaný, no stále svieži a svojrázny umelecký zážitok.



William Shakespeare: *Veselé panie z Windsoru*. Preklad Ján Boor. Činohra Národného divadla v Bratislave, premiéra 11. 5. 1954, réžia Karol L. Zachar (obnovené premiéry 1958 a 1963). Štefan Figura a Karol Machata (Cajus). Snímka archív Divadelného ústavu.



Carlo Goldoni: *Vejár*. Preklad Blahoslav Hečko. Činohra Slovenského národného divadla v Divadle P. O. Hviezdoslava, premiéra 30. 12. 1961, réžia Karol L. Zachar. Karol Machata (Crespino) a Viera Topinková (Giannina). Snímka archív Divadelného ústavu.

V spomínanom rozhovore šesťdesiatnik Machata položil na dľaň svoje herecké srdce. Divadlo „musí zostať hrou, hrou kolektívnou, v ktorej moja radosť z hry sa musí násobiť radosťou z hry ostatných. Vráťane diváka. A ten, ak pocíti, že herec tvorí ľahučko, že sa skutočne hrá, dá sa aj ľahko vtiahnuť do hry. A to sú tie vrátky, cez ktoré k nemu nenásilne prejde aj myšlienka, posolstvo inscenovaného diela.“

Machata bol sluhom dvoch pánov. Vlastne dám. Komédie i tragédie. Vlastne nebol sluhom. Bol služobníkom umenia. Divadelného. No nie ponížený služobník, ako sa donedávna aj pozdravom ponížovali všetci bezmocní pred mocnými, chudobní pred bohatými. Machata slúžil. Neposluhoval. Machata nikdy nebol obrastený machom poníženia.

Sluhu najznámejšieho, všetkými masťami mazaného, najtrúfalejšieho sluhu zo všetkých, Truffaldina, hrdinu Goldonihho komédie *Sluha dvoch pánov* Machata nehral. Goldoni však Machatu neobišiel. Hral Crespina vo *Vejárí* (1961). Tento šuster bol z goldoniovskej služobníckej čelade, Crespino bol Machatov najživší, najpravdivejší človek. Rolu nehral. Žil ju. Tam plne uplatnil, naplnil svoje krédo, aby hra naozaj bola hrou. Machata podchvíľou vystupoval z postavy, robil komentátora aj hostiteľa. Javisko premenil na živú, slnečnú taliansku ulicu. Sedel pred obuvníckou dielničkou, na dotyk s obecnstvom. Podelil sa s ním o syr aj víno. Stále improvizoval. Bola to skutočná commedia dell'arte. Herec – žonglér. Machatov Crespino fungoval ako hnačí motor inscenácie. V texte nie je obuvník dominantnou postavou. To Machata urobil z neho najdôležitejšieho muža mestečka. Neskôr sa táto u nás dovtedy neznáma ko-

média hrala na viacerých javiskách. Všade nudila. Nikde nemali druhého Machatu.

Našu goldoniovskú tradíciu Machata postavil na hlavu. Spopularizoval neznámu hru. Rovnako poslužil Jozefovi Hollému. *Geľa Sebechlebského* hrávali len ochotníci. Machatov Geľa z martinského javiska poslal, doporučil veselohru do všetkých slovenských dramaturgií, Národné nevynímajúc. Tu sa hrala veľmi neskoro po martinskom „objave“. Machata zostarol. Ušla sa mu rola obstarožného pytača Voňavku (1979).

Treťou veľkou Machatovou komickou rolou bol francúzsky doktor Cajus zo Shakespearovej komédie *Veselé panie z Windsoru* (1954, 1958, 1963). S Františkom Dibarborom, ktorý hral farára Ewansa, vytvorili komickú dvojicu, komédiu zmenili na *Veselých pánov z Windsoru*. Shakespeare nedovolil hercovi takú širokú improvizáciu ako Goldoni, no aj tu Machata sršal komickými ná-



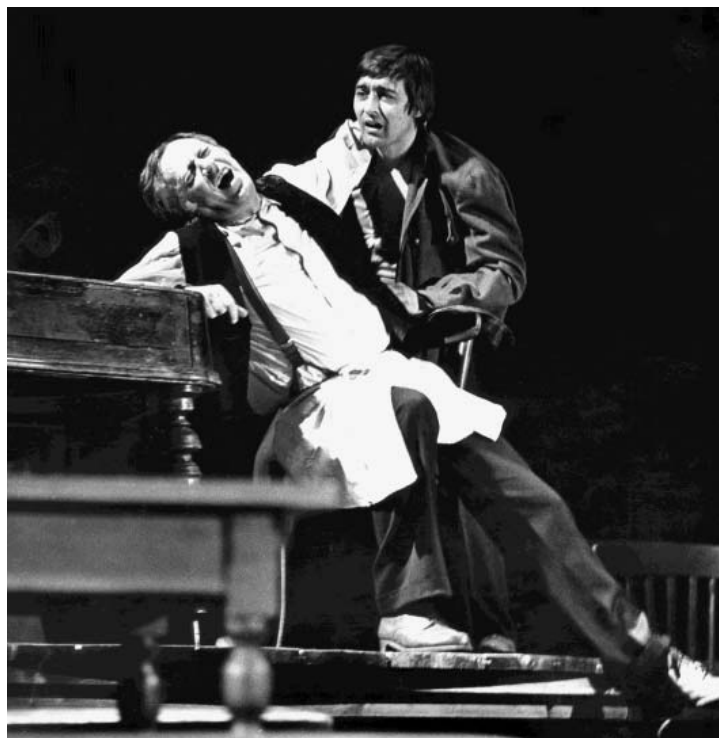
Jozef Hollý: *Geľa Sebechlebský*. Armádne divadlo, Martin, premiéra 30. 10.1952, réžia Martin Hollý st. Karol Machata (Geľa) a Gabriela Trnovská. Snímka archív Divadelného ústavu.



Jaroslav Mahen: *Jánošík*. Armádne divadlo, Martin premiéra 13. 6. 1953, réžia Ivan Turzo a Juraj Haľama. Karol Machata ako Jánošík. Snímka archív Divadelného ústavu.



William Shakespeare: *Hamlet*. Preklad Ján Rozner a Zora Jesenská. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 2. 5. 1964, réžia Jozef Budský. Karol Machata ako Hamlet. Snímka archív Divadelného ústavu.



Peter Kováčik: *Krčma pod zeleným stromom*. Činohra Slovenského národného divadla, prvé uvedenie 10. 4. 1976, réžia Pavol Haspra. Michal Dočolomanský (Ďoldo) a Karol Machata (Krčmár). Snímka archív Divadelného ústavu.

padmi pri kreslení karikatúr smiešneho zamilovaného doktora. Obaja komici strhávali obecenstvo k salvám smiechu vlastnými slovnými hračkami. Vekom Machatovi komických úloh ubúdalo. Jeho poslednou príležitosťou hrať v komédii bol Sekera v Stodolovej politickej satire *Čaj u pána senátora* (1992).

Na martinskej divadelnej pôde vyrástol aj prvý veľký Machatov tragický hrdina, Mahenov *Jánošík* (1953). Stal sa rovnakou legendou, ako kedysi filmový *Jánošík* Paľa Bielika. Machatov zbojník, ktorý bohatým bral a chudobným dával, žil najmä vo voľnej prírode ako jeho predobraz. Armádne divadlo síce uvádzalo inscenáciu aj na domovskom javisku, no prevažne s ňou vystupovalo vo vojenských amfiteátroch, pred tisíckami uniformovaných divákov. V Machatovom podaní mala Mahenova hra rozmer takmer antickej tragédie. Pred takou veľkou obcou už viacej „neobcoval“.

Machata bol shakespeareovský tragéd prvej veľkosti. Nik zo slovenských hercov ho v počte najväčších tragických hrdinov najľudskejšieho zo všetkých dramatických básnikov neprekonal. Začínal v *Hamletovi* (1950). Nehral titulnú rolu, iba postavu, ktorá príde na scénu v závere večera. Vpochodoval na javisko vo Fortinbrasovom brnení, uzavrel tragédiu a prisvojil si uprázdnený trón dánskych kráľov. Machatove veľké shakespeareovské postavy sa začali z panciera vylupovať čoskoro. Dotiahol to z Fortinbrasa až na princa Hamleta (1964), no ešte predtým bol Romeom (1957), potom Kráľom Learom (1975), Jagom v *Othellovi* (1978), nakoniec veronským vladárom Eska-

Ivan Bukovčan: *Surovô drevo*. Činohra Národného divadla, premiéra 22. 9. 1954, réžia Tibor Rakovský. Zdena Gruberová (Žofka) a Karol Machata (Stašek). Snímka archív Divadelného ústavu.

lusom v *Romeovi a Júlii* (1992), v rozhlase *Timonom Aténskym* (1985). Machatovou profilovou tragickou rolou bol aj Schillerov Karol Moor zo *Zbojníkov* (1955), ako aj Rostandov *Cyrano z Bergeracu* (1967). Čechovovým *Ivanovom* (1961) Machata prekvapil anglického divadelníka aj ruských divákov pri zázjazde Činohry SND do bývalého Sovietskeho zväzu. Pre Angličana bol náš herec v úlohe Platonova suverén. Slovenskí autori napísali tragické postavy pre Machatu iba výnimočne. Ešte ako študent a elév SND dostal rolu mladého parašutistu Jakuba v Laholovej dráme *Atentát* (1949). Machatovská herecká krv kolovala v žilách



Krčmára v Kováčikovej *Krčme pod zeleným stromom* (1976). V historických tragédiách našich spisovateľov dostal dve príležitosti. Metoda vo Ferkovej tragédii *Pravda Svätoplukova* (1985) a Borisa Godunova v Palárikovej tragédii *Samozvanec* (1988). Bolo to doteraz jediné uvedenie tejto klasickej hry.

Z množstva kritik Machata častejšie citoval Noskovičovú poznámku, že v ktorejkoľvek postave zaľúbenca nosil po javisku iba svoju „karosériu“. Na úspech to stačilo. Machata bol vzhľadný, jánošíkovsky urastený, dobre vyzeral, krásne hovoril.

Bratia Mrštíkovci: *Mariša*. Preklad Vladimír Strnisko. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 21. 5. 1983, réžia Vladimír Strnisko. Karol Machata (Vávra) a Anna Javorková (Mariša). Snímka archív Divadelného ústavu.



Edmond Rostand: *Cyrano z Bergeracu*. Preklad M. Rázusová-Martáková. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 22. 4. 1967, réžia Karol L. Zachar. Karol Machata v titulnej postave. Snímka archív Divadelného ústavu.

v tejto súpiske podliakov a vrahov. Despotický manžel, bohatý mlynár Vávra z drámy bratov Mrštíkocov *Mariša* (1978) bol ostrým kontrastom Machatových dobrákov, Molièrov Harpagon z *Lakomca* (1986) zase hercovou najväčšou tragikomickou štúdiou. Malým portrétom veľkého zbabelstva a zrady, Fischlom z Bukovčanovej drámy *Kým kohút nezaspieva* (1994) herec ukončil bilanciu negatívnych charakterov, ktoré podľa názoru mnohých divadelníkov dávajú aktérom väčšie možnosti demonštrovať herecké majstrovstvo, ako postavy milé, ľudia priami, nekonfliktní, dobrosrdeční a navyše veselí, zábavní.

Machata mal veľké šťastie na režisérov a režiséri našli v hercovi divadlu oddaného tvorcu. Jozef Budský si ho dokonale vyskúšal už na škole! Začlenil ho do chórov v Sládkovičovej *Maríne* (1948) a potom s ním počítal v každom svojom veľkom divadelnom projekte.

Tibor Rakovský hral „druhé“ režisérske husle, prideliť mu veľa schematických hier, ale v Bukovčanovom Staškovi zo *Surového dreva* (1954) vystihol machatovskú strunu. Tú však najsilnejšie rozozvučal Karol Zachar. Predstavenia zacharovské boli zároveň machatovské. Zacharove inscenácie reprízami začali v SND prekračovať stovku. Machata bol v nich prvým, hlavným podielnikom. Nie z titulných, hlavných, lež z menších úloh urobil herec vždy stredobod predstavenia. Nebolo vari Zacharo-

Ludí spoznáte podľa reči, Machatu podľa hlasu. Koľko mu zaň dali ľubozvučných prívlastkov. Medový, zamatový, strieborný. Hlas ako zvon. Citový splín mladosti sme s ním prežívali v Shakespearových a Rostandových veršoch, v Schillerovej próze, ale aj v *Piesni našej jari*, ako nazval pásno štúrovskej poézie Jozef Budský. Aký to bol mileneč! Milý, špásovný Stašek z Bukovčanovho *Surového dreva* (1954), mládenec na vybozkávanie, aj keď nevedel milozvučne zanôtiť sťa Janík Jelenský, básnik slovenský, kocúrkovskej slečinke Evrlíne v Palárikovom *Inkognite* (1959).

Machatovi sa nedalo odolať. Režiséri neriskovali, nesympatickú postavu preň v mladosti ani jeden nenašiel. Tým začínajúceho herca obrali o jeden tón jeho hereckej škály. Škaredosť telesná či duševná nebola v Machatovej hereckej výbave.

V zrelom veku sa podliaci, lakomci, intrigáni, dokonca aj najväčší Shakespearov zloduch pre Machatu našli. Jago (1978) dominoval



Fiodor Michajlovič Dostojevskij: *Bratia Karamazovovci*. Dramatizácia Evald Schorm. Preklad Anton Kret. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 27. 6. 1981, réžia Pavol Haspra. Michal Dočolomanský (Smerďakov), Karol Machata (Starý Karamazov). Snímka archív Divadelného ústavu.



Jordan Radičkov: *Pokus o lietanie*. Preklad Emil Kudlička. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 22. 3. 1980, réžia Pavol Haspra. Juraj Slezáček (Ilijko), Karol Machata (Sváko Abrahám Kvákykváč), Oldrich Hlaváček (Kohútik). Snímka archív Divadelného ústavu.



Robinson Jeffers: *Medea, barbarka z Kolchidy*. Preklad Ján Buzzásy a Zuzana Hegedüsová. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 4. 5. 1996, réžia Pavol Haspra. Soňa Valentová (Medea), Karol Machata (Kreon). Snímka archív Divadelného ústavu.

vej premiéry bez Machatu. Iba *Na skle maľované* bolo bez neho. Z jánošíkovského opasku i krpcev už vyrástol. On svoju jánošíkovskú javiskovú legendu napísal v Turci, v Bratislave valašku od neho prevzal Michal Dočolomanský. On drží absolútny slovenský herecký rekord v reprízovaní jednej postavy. *Na skle maľované* obnovovali dvakrát, ale Dočolomanského nik v úlohe Jánošíka nevystriedal. Predtým iba Machata s Dibarborom mali tri rovnaké premiéry svojich windsorských. pánov, „te-liara i dušiara“, lekára i kňaza. Fal-

staffovia i paničky sa striedali, iba spomínaní dvaja komici odolávali divadelnému zubu času.

Tretím Machatovým doživotným režisérom bol Pavol Haspra. Nitrianskemu režisérovi po príchode do Bratislavy trvalo osem sezón, kým si trúfol obsadiť slávneho protagonistu. Zaplatil zaň vysokú „cenu“. Obsadil ho do hry Arthura Millera *Cena* (1969). Haspra bol špecialista na Millera. Inscenoval európsku premiéru hry *Po páde* s Ladislavom Chudíkom (1964), *Salemské bosorky* s Gustávom Valachom (1966), spomínanú *Cenu* a po dlhom odstupe ďalšiu Millerovu „americkú tragédiu“ *Smrť obchodného cestujúceho* (1991). Machata za vernosť dostal malú rolu Strýka Bena.

Haspra mal v SND prednostné právo aj

William Shakespeare: *Kráľ Lear*. Preklad Jozef Kot. Činohra Slovenského národného divadla, premiéra 25. 10. 1975, réžia Pavol Haspra. Karol Machata v titulnej postave. Snímka archív Divadelného ústavu.



na Dostojevského. Machata podporil režiséra v jeho úspešnom mapovaní psychologických hĺbok človeka v inscenácii dramatisácie románu *Bratia Karamazovovi* (1981). Hral postavu starého Karamazovova i jeho posmrtnú diabolskú premenu. Výkonu tleskala aj Moskva. O machatovskej tvorbe sa hovorilo skoro ako o mchatovskej. Na seba i hercov neobyčajne náročný režisér Haspra sa pri inscenovaní scénickej paraboly Jordana Radičkova *Pokus o lietanie* (1980) „odhasproval“. Zacharovsky uvoľnil kolegom herecký korzet, doprial im rozlet. Každý sa pokúsil „lietať“. Machata ako sváko Abrahám Kvákykváč prvý raz slobodne „kvákal“ v rodnej záhoráčtine.

Posledné roky pred odchodom z divadla sa Machata mohol oprieť len o Haspru. Na javisku Divadla P. O. Hviezdoslava poslúžil iba slovenským autorom. Hral Fischla v Bukovčanovej tragédii *Kým kohút nezaspieva* (1994) a Magistra Leonarda v prvom bratislavskom uvedení Barčovej drámy *Neznámy* (1995).

Veľký herec sa však s Národným divadlom lúčil z Malej scény. Asi náhodou sa stalo, že takmer naraz sa so svojou životnou podstatou rozchádzali dvaja umelci. Posledný veľký spoločný dialóg a dramatický zápas spojil i rozdvajil Machatu so Štefanom Kvietikom v Dürrenmattovom prepise Strindbergovej drámy *Tanec smrti v hre Play Strindberg* (1993). Machata hral Edgara. Predsmrtný tanec staršieho a mladšieho herca, ktorí v Národnom išli viac popri sebe, než pospolu, v jednej inscenácii. Kvietik odišiel z divadla 31. augusta 1996, Machata 31. decembra 1998. Jeho labutia pieseň bol Kreon v Jeffersovej verzii antickej *Medei* (1996). Kreon je na konci Machatových kreácií. Po poslednej premiére bol v divadle ešte tri sezóny, no novú rolu už nedostal.

Najkrajší hlas, aký kedy zaznieval z médií i javiska sa stal hlasom volajúcim na púšti.

Ladislav Čavojský

MACHATA'S LEAVE FOR DESERT

LADISLAV ČAVOJSKÝ

A prominent historian of the Slovak theatre is commemorating by his study a significant life jubilee of one of the excellent Slovak theatre, film and radio actor, Karol Machata. He is summarizing his artistic creation since his beginnings in the theatre of Martin, where among others he had played the main role in Mahen's drama *Jánošík* and by his extraordinary dramatic talent helped in discovering a classic play by Ján Hollý *Gel'o Sebechlebský* in the premises of a modern theatre. After he had come to a representative drama theatre of The Slovak National Theatre, he co-participated in work with directors Karol Zachar, Jozef Budský, Pavol Haspra and others, on tens of stagings which belong to the best class of theatre performances – from Goldoni *The Fan*, through *Merry Wives of Windsor* by W. Shakespeare, Chekhov's *Ivanov* up to King Lear. Machata's characters have always been typical in excellently worked out vocal performance, he was able to create vivid individuals out of supporting roles which thus have become centred in spectators' perception. His last theatre character was Creon in Jeffer's version of an antique *Medea* (1966). Creon is at the end of Machata's creations. After latest first night he stayed three more seasons in the theatre but has not got a another role since then.

CESTY SLOVENSKÉHO HERECTVA

ANDREJ MAŤAŠÍK

PhDr., divadelný kritik a historik,

Kabinet divadla a filmu SAV, Fakulta dramatických umení AU

Netreba vari zdôrazňovať, že podobne, ako sa kedysi v slávnych hereckých rodoch a dynastiách prenášalo majstrovstvo z otca na syna či vnuka, a z matky na dcéru alebo nevestu, teda generácia, ktorá bola na vrchole svojich – vtedy ešte viac remeselných ako umeleckých – snažení, učila tých, ktorým raz chcela odovzdať štafetu, aj v nedlhej histórii slovenského profesionálneho divadla je zreteľná snaha vychovať si svojich nástupcov.

Ján Borodáč, si na svojej koži vyskúšal, aké problémy musí prekonávať herec, ak nemá odborné vzdelanie. Preto sa už v roku 1925, teda krátko po svojom opätovnom nástupe do SND, s hudobným skladateľom a pedagógom Milošom Ruppeldtom a riaditeľom Hudobnej akadémie v Bratislave Fricom Kafendom dohodli a od jesene aj otvorili dramatické oddelenie Hudobnej akadémie. Zakrátko sa zmenil aj jej názov na Hudobná a dramatická akadémia. Za štúdium žiaci platili, pretože škola nebola v systéme štátom subvencovaných vzdelávacích inštitúcií. Do prvého ročníka Borodáč prijal troch chlapcov a štyri dievčatá a hoci sa sám sťažuje, že „niektorí boli veľmi slabí na prijímací“¹, predsa z tohto jediného ročníka slovenskému profesionálnemu divadla zostali Ružena Porubská a Lea Juríčková. Úspešnosť teda bola neobyčajne vysoká.

Borodáč spomína, že v prvom roku Dramatického oddelenia sám učil hlavné predmety: deklamáciu, mimiku a výslovnosť. „Ostatné predmety učili teoretici.“² Ako vyťažovaný a obsadzovaný herec a režisér sa škole venoval denne od ôsmej do deviatej a od jednej do druhej popoludní.

Keď v roku 1928 otvorili už na Hudobnej a dramatickej akadémii štvrtý ročník herectva, učili s Borodáčom už aj Oľga Borodáčová – Országhová a Andrej Bagar. Študenti od prvého ročníka boli k dispozícii režisérom SND na malé a komparzové úlohy a najstarší ročník absolvoval v januári 1929 premiérou Kulundžičovej hry *O polnoci*, ktorá sa uvádzala na plagáte ako inscenácia SND s poznámkou „dram. akad.“³

Borodáč sa väčšmi ako popisaniu svojich pedagogických skúseností a problémov, ktoré musel za pochodu prekonávať, venuje vo svojich pamätiach prehňitej dĺžke v malých izbách bytu, ktorý sa stal „školou“ (dom na Riečnej ulici pri dnešnom hoteli Devín, vtedy ešte vo vychýrenej prístavnej štvrti Vydrica), či nevykúreným izbám. Možno vysloviť predpoklad, hraničiaci s istotou, že učil to, čo sa sám naučil u Hurta

¹ BORODÁČ, Ján: Spomienky. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 108.

² detto

³ zborník: Pamätnica Slovenského národného divadla. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960, s. 313.

na pražskom Konzervatóriu a v škole sa snažil pripravovať študentov na problémy, s ktorými sa stretával v divadle pri príprave jednotlivých inscenácií. Po zájazde do Moskvy v roku 1934 zrejme Borodáča i ako pedagóga ovplyvnila táto skúsenosť, hoci vo svojich pamätiach nespomína, že by sa bol mimoriadne zaoberal štúdiom ruského systému prípravy mladých umelcov, viac mu utkveli v pamäti neuveriteľne vysoké počty členov umeleckých súborov moskovských divadiel, osobné stretnutie s Konstantinom Sergejevičom Stanislavským a rozhorčenie nad Mejerchoľdovými experimentmi.

Určite je zaujímavé, že v čase Borodáčových (ale i Országhovej a Stykovej) štúdií na pražskom Konzervatóriu, bola ich spolužiačkou i neskoršia legenda českého moderného či avantgardného herectva Jarka Horáková. Porovnajme, ako na svojho šéfpedagóga spomínajú dvaja spolužiaci: „Jaroslav Hurt prakticky cvičil a teoreticky vysvetľoval, učil tak, ako sa mu učenie videlo najlepšie. Bol to človek bystrý, skúsený režisér a dobrý charakterový herec.“⁴ – píše o bratovi bratislavského šéfa činohry Borodáč. „Hurt je úplný realista a ja to na sebe ťažko cítim, ale bojujem proti tomu ako viem. Tak by som potrebovala nejakého režiséra! Na veľkom javisku by sa mi tak dobre hralo, človek je taký voľný. Hneď by som sa tam vystahovala.“⁵

Bolo asi prirodzené, že Borodáč kráčal po šteblíkoch rebríka k profesionalizácii slovenského divadla pomaly a systémovo. Teda že po nadšení a dobrej vôli, ktoré mu spolu s kúskom nadania, záujmu a nadšenia vystačili na divadlo pestované z ochoty v Sabinove či Prešove, zamieril k méte realistického hereckého prejavu. Miloš Mistrík definoval stav herectva pri vzniku SND takto: „Nemožno si robiť ilúzie o úrovni hereckej tvorby v tých časoch. 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 kliše: herci sa zmietali v naklonených psychických stavoch, v rozporuplných položeníach.“⁶ V tejto situácii bolo logické, že v Borodáčovi nevstúpil do procesu formovania slovenského profesionálneho divadla žiak Mejerchoľda, Piscatora, či – skromnejšie – aspoň Hilara, alebo sympatizant generáčného Osvobozeného divadla, ale režisér, ktorého estetický ideál bol v danej chvíli už vývinovo prekonaný. Pretože to, k čomu smeroval Borodáč v 20. rokoch, je najbližšie k programu Meiningských. Od roku 1921, keď videl predstavenie MCHATu sa síce pri rozličných príležitostiach sám zmieňuje o Stanislavskom ako svojom veľkom a nedostižnom vzore, ale realita, ktorá ho čaká v jedinom profesionálnom divadle na Slovensku je podstatne odlišná od toho, ako sa pracovalo v Moskovskom umeleckom divadle.

Borodáč túžil po tom, aby inscenácia nemusela byť pod tlakom prevádzky len súborom paralelne odohraných, individuálne pripravených sólových hereckých výkonov, ale aby mala jednotný tvar, ak chcete režijnú či divadelnú poetiku. „Postupne sa ideálom hereckej tvorby v bratislavskom súbore stával súlad medzi predstavou o postave „v živote“ a medzi jej javiskovým stvárnením. Skúmala sa „životnosť“ postavy, vžitie sa do úlohy, čo najväčšia podobnosť javiskového obrazu životným reáliám.

⁴ BORODÁČ, Ján: Spomienky. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 67.

⁵ FREJKA, Jirí (ed.): Denník Jarky Horákové. Praha : Československý kompas, 1948, s.130.

⁶ MISTRÍK, Miloš: Analýzy hereckej syntézy. Bratislava : Tália-press, 1995, s. 8.

Oceňoval sa výstižný charakterizačný zmysel, kopírovanie života. Závažná úloha sa pripisovala aj uplatňovaniu „citu“ v hereckom podaní, prienik do vnútra postavy, psychologické „riešenie“. Celkovo však nad umeleckou tvorivosťou prevládala rutina.⁷ konštatuje divadelný historik a kritik Ladislav Čavojský.

A možno to celé ovplyvnila skutočnosť, že si Borodáč obstaral dve knižočky maďarského divadelníka Alexandra Hevesiho⁸ *Herecké umenie* a *Umelecký prednes*. „Jeho teória v ničom sa nelíši od teórie K. S. Stanislavského. Píše o všetkom krátko, zrozumiteľne a prakticky. Tieto dve knižočky, vydané v roku 1908 v Budapešti, kúpil som si Košiciach. Je v nich všeličo pre hereckú tvorbu potrebné, čo som nevidel v práci vtedajších starších hercov. Je to teória o realistickej práci na javisku pre herca i pre režiséra.“⁹ Keďže k Stanislavského knihe *Môj život v umení* sa podľa vlastného svedectva Borodáč dostal takmer o dve desaťročia neskôr (na začiatku sezóny 1926/27 dostal v Berlíne vydaný exemplár)¹⁰, musíme konštatovať, že o Stanislavského systéme okrem svojej diváckej skúsenosti informácie nemal, respektíve že pod týmto pojmom pracoval s maďarským kompilátom.

Isteže by sa Borodáčova snaha o profesionálne slovenské divadlo asi bola vyvíjala inak, keby mal iné podmienky. Tá prvá a nesmierne delikátna, preto dodnes mlčky obchádzaná, to je rozhodnutie Družstva Slovenského Národného Divadla pozvať do Bratislavy Spoločnosť sdružených miest Východočeských a zveriť jej vystupovanie pod menom Slovenské národné divadlo. L. Lajcha píše, že „Dr. Vavro Šrobár súhlasil s príchodom súboru Bedřicha Jeřábka do Bratislavy, lebo nevidel inú možnosť, ako ihneď vkliňiť do ponemčenej a pomadžarčenej Bratislavy nové divadelné teleso, ktoré by narušilo vtedajší stav a vyvinulo nátlak na mesto.“¹¹ Vonkoncom mu pritom neprekážalo, že 26. 11. 1919 sa ako prvý podpísal pod Výzvu správy Družstva Slovenského Národného Divadla, a teda aj pod vety „po šťastnom oživotvorení Matice slovenskej augustovými slávnosťami turč. Sv. Martinskými a v súvislosti s nimi založili sme Slovenské národné divadlo, ktoré hneď zaháji svoju činnosť na celom Slovensku./.../ Účelom Družstva je: Sriadiť a udržovať umelecky cennú stálu divadelnú spoločnosť, vyhovujúcu slovenským potrebám, ktorá by na Slovensku pravidelne podľa ustáleného programu predstavovala domáce i cudzie diela dramatické i spevohry.“¹² Dnes môžeme už iba v rovine hypotéz premýšľať, ako by sa osudy slovenského profesionálneho divadla vyvíjali, keby zvíťazil národný a kultúrny záujem a základom slovenského divadla profesionálneho by sa stal martinský Spevokol ako najpripravenejší slovenský umelecký kolektív. Lenže Šrobár potreboval rýchlo „vkliňiť“ do nemecko-maďarského kontextu bratislavskej kultúry súbor, ktorý by jasne artikuloval zmenu spoločenských pomerov. A ktorý by sa mohol stať i príjemným

⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav: Prví a prvoradí (herci SND). Bratislava : Tália-press, 1993, s. 12-13.

⁸ Ide zrejme o maďarského divadelného kritika a režiséra Hevesi Sándora, autora knihy *Dráma és színpad* (1896), avšak Edward Gordon Creig v roku 1911 spomína „Dr. Alexander Hevesi, Dramaturg-Regisseur of the State Theatre A Note on Masks Almost all the things which were held as essential in the Theatre of the ancients have so degenerated“ – zatiaľ sa nepodarilo tento prameň verifikovať.

⁹ BORODÁČ, Ján: Spomienky. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 103.

¹⁰ BORODÁČ, Ján: Spomienky. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 110.

¹¹ LAJCHA, Ladislav (ed.): Zápas o zmysel a podobu SND 1920-1938. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 9.

¹² LAJCHA, Ladislav (ed.): Zápas o zmysel a podobu SND 1920-1938. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 188.

osviežením spoločenského života pre početných českých štátnych úradníkov, vojakov, policajtov a ďalších štátnych zamestnancov, ktorí v niekdajšom vinohradníckom pohraničnom meste predstavovali novú vládnu elitu.

Politické rozhodnutie o „sriadení“ Slovenského národného divadla v Bratislave a vyhlásenie Východočeskej divadelnej spoločnosti za jeho praktické naplnenie bolo z aspektu divadelného vývoja neobyčajne problematické. Predovšetkým: najlepší slovenskí ochotníci predstavovali skupinu rešpektovaných osobností, ktoré sa však k ponukám stať sa platenými hercami vidieckej českej divadelnej spoločnosti postavili rezervovane a odmietavo. Ak ochotnícke divadelníčenie bolo vnímané ako služba verejnosti a prijímalo sa pozitívne, platený herec bol pre slovenského občana „komediant“. Dobrí slovenskí ochotníci okrem toho nepovažovali za správne odísť z miest svojho pôsobenia „medzi svojimi“ do cudzej Bratislavy, kde – napriek všetkým dnes vyvolávaným idylickým rakúskouhorským sentimentom – bolo problémom po slovensky sa dohovoriť. Do tretice, nie však naostatok – príchodom Jeřábkovej spoločnosti sa v inštitúcii nesúcej hrdé meno Slovenské národné divadlo usídlili všetky negatíva, ktoré vyprodukovala – a z nemeckých skúseností preniesla – tradícia kočovných a mestských divadelných spoločností v českej kultúre. Isteže, aj v martinskom Spevokole a ostatných popredných ochotníckych súboroch sa usilovali preberať podnety z profesionálneho divadla. No ako svedčí Vladimír Štefko, „... na javisku Spevokolu sa postupne prechádzalo od verbálneho konania k posilňovaniu akčnosti scénického výrazu, k zápasu s inscenačnou tradíciou frašky a romantických i postromantických tendencií, k uplatňovaniu najprv napodobovacieho, neskôr uvedomejšieho scénického realizmu.“¹³ Štefko v martinskej monografii upozorňuje, že martinský spevokol „od deväťdesiatych rokov viac-menej pravidelne hrával predstavenia pre deti, mládež i tzv. ľudové popoludňajšie predstavenia za znížené vstupné, takže boli dostupné jednak sociálne slabším vrstvám a jednak cezpoľným návštevníkom“, a že „divadelná činnosť Spevokolu už v druhom desaťročí jeho existencie bola vnútorne diferencovaná. Pracovalo sa tu už so symbolmi, alegóriami, nájdeme tu ozvuky divadla naturalistického i symbolického a na javisko prenikla, hoci názorovo ešte nevyzretá, sociálna problematika. Veľkú zásluhu mal Spevokol aj na rozvoji osvetovej práce svojimi príležitostnými besedami, akadémiami a výchovno-vzdelávacími večierkami k významným výročiam a príležitostiam. Popri divadle sa v Spevokole pestovala aj recitácia, hudba, spev i orchestrálna hra.“¹⁴

Borodáč naproti tomu mal pre pripravovanú stavbu slovenského profesionálneho divadla podstatne nepriaznivejšie podmienky. Predovšetkým nemal pre koho hrať. Divácke zázemie slovenských inscenácií bolo v Bratislave užužké, takže ani tie najvydarenejšie diela nemali šancu na dosiahnutie vyššieho počtu repríz. Nemal k dispozícii hercov, pre ktorých by nebolo problémom samotné komunikovanie v slovenskom jazyku, veď popri päťici zakladateľov Maršky, z ktorej zostala platná herecká štvorica (Ján Borodáč, Oľga Országhová, Andrej Bagar a Jozef Kello), pretože Gašpar Arbet zakrátko skončil v šepkárskych búde a pri inšpicientskom pulte, pracovali v slovenských inscenáciách SND podľa potreby českí herci. Na pražské konzervatórium síce

¹³ ŠTEFKO, Vladimír: Divadlo, ktoré vzniklo. Martin : Osveta, 1984, s. 12.

¹⁴ ŠTEFKO, Vladimír: Divadlo, ktoré vzniklo. Martin : Osveta, 1984, s. 12 – 14.

slovenskí junáci a devy odchádzali, do angažmán v Bratislave sa ale nehrnuli. O Belnayovej, Šrobárovej a Sutorisovej síce Borodáč v spomienkach¹⁵ hovorí, že chodievali raz za týždeň do Štefánikovej koľaje variť svojim slovenským spolužiakom bryndzové halušky, ale v Encyklopédii dramatických umení na Slovensku sa už o nich a ich prípadnom divadelnom pôsobení nedozvieme. Ak k tomu pripočítame, že Borodáča Hurt v Prahe „prakticky cvičil a teoreticky vysvetľoval, učil tak, ako sa mu učenie videlo najlepšie“, teda pripravil ho pre sériovú výrobu inscenácií v tvrdých podmienkach divadla, prevádzkovaného ako živnosť, kde sa premiéra pripravovala týždeň, herci dostali 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, je jasné, že Borodáčov minimalistický program bol vlastne úctyhodný. Veď napriek tomuto marazmu po dvanástich rokoch už stojí v čele samostatného súboru slovenskej činohry.

Je isteže lákavé teoretizovať, predstavovať si, ako by sa slovenské profesionálne divadlo vyvíjalo, keby šancu dostalo kvalitné martinské zázemie. Je dosť možné, že v tomto prípade by Slovenské Národné Divadlo nevzniklo ako politické gesto, ktoré malo ukázať príslušnosť mesta k novovytvorenému štátu, ale muselo by vzniknúť ako kultúrne inštitúcia Slovenskej krajiny. Je viac ako pravdepodobné, že subvencie, ktoré českým divadelným podnikateľom umožňovali len s veľkými problémami prevádzkovať bratislavské SND, by v prostredí Martina predstavovali obrovský kapitál a je viac ako pravdepodobné, že by – okrem mnohých záujemcov o ich strovenie – vyvolali aj potrebu vzniku „podporných“, teda prevádzku samotného divadla umožňujúcich servisných aktivít, počnúc výrobou scénických dekorácií, cez školu vychovávajúcu budúcich divadelníkov a končiac edičnými divadelnými aktivitami. Je paradoxom, že všetko toto – s výnimkou divadelnej školy – napokon v Martine aj vzniklo, nie však ako vedľajší produkt činnosti profesionálneho divadla, ale ako aktivity Ústredia slovenských ochotníckych divadiel. Bratislavské profesionálne SND zasa naopak vznik ničoho z toho – s výnimkou hereckého učilišťa – neinšpirovalo. Divadelní podnikatelia si do mesta na Dunaji vozili svoj divadelný fundus a v prípade potreby využívali mestské stolárske či maliarske dielne, potreby divadla plne saturovala česká divadelná tlač, ktorá bratislavské divadlo periférne vnímala ako jedno z mnohých českých, v najpriaznivejšom prípade potom československých, vidieckych divadiel. Prekladovú literatúru pre české produkcie SND zabezpečoval kontakt s inými českými divadlami a sporadické Borodáčove ambície uvádzať v slovenčine aj svetových klasikov sa naplňali skôr na priateľskej úrovni.

* * *

Prenesme sa ale o tri desaťročia dopredu. Na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov absolventi Hudobnej a dramatickej akadémie (od roku 1941 Štátneho konzervatória) a prví absolventi Vysoké školy múzických umení (vznikla v roku 1949) tvorili základ druhej, už v plnom zmysle slova profesionálnej generácie slovenských divadelných umelcov.

¹⁵ BORODÁČ, Ján: Spomienky. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 70.

Ich situácia bola diametrálne iná. Predovšetkým divadlo už nemuselo viesť zápas o uznanie ako svojbytný umelecký druh. Tento boj malo vďaka zápasom a víťazstvám medzivojnových avantgárd v Rusku, Francúzsku, Nemecku, ale i Česku či Poľsku divadlo už za sebou. Divadlo sa stalo rešpektovaným umeleckým fenoménom a jeho tvorcovia už neboli „komedianti“, ale vážení spolupracovníci (socialistickej) kultúry. Divadelné súbory už nepôsobili na báze živnostenského podnikania, ale boli to štátom dotované umelecké inštitúcie. Slovenské obyvateľstvo získalo v Bratislave už pred vojnou početnú majoritu, na konci 50. rokov však už vyrástla a do divadla začala chodiť prvá masívna generácia novodobých slovenských Bratislavčanov. Inscenácie sa už nepripravovali v chvate, ale bol na ich naštudovanie k dispozícii potrebný čas, ale i zdroje. Pre každú novú inscenáciu vznikalo nové scénografické a kostýmové riešenie, herci začínali skúšať nové dielo tak, že im dramaturg, alebo prizvaný odborník, objasnil všetky dôležité súvislosti diela. Herci mali zo školy solidnú technickú prípravu, poznali zásady hlasovej techniky, pohybu, ortoepie a ďalších špecifických technických disciplín, ale dozvedeli sa čosi aj o estetike, vývoji divadla či filozofii. A na Slovensku sa už rozšírilo nové médium, televízia, cez ktorú sa herci SND dostávali do tých najodľahlejších kútov štátu.

Po krátkom období, keď sa ani Slovenské národné divadlo – hovoríme tu predovšetkým o situácii tohto lídra slovenskej divadelnej kultúry – nevyhlo poslušným aplikáciám stránickej doktríny socialistického realizmu, v podobe uplatňovanej začiatkom päťdesiatych rokov označovaného za schematizmus, neskôr sa – aj keď už bez osobnej prítomnosti jedného z architektov „slovenského divadelného zázraku“ v druhej polovici štyridsiatych rokov, Jána Jamnického – naše národné divadlo v činoherných produkciách dokázalo vrátiť k dosiahnutým pozitívam a nadviazať na ne. Jozef Budský komponoval svoje veľké metafory o živote využívajúc sugestívnu až výtvarnú prácu s aranžovaním herca a svetlom v priestore a opierajúc sa o majstrovskú prácu so slovom a výtvarné inšpirácie L. Vychodila. Karol L. Zachar zasa komponoval svoje inscenácie prevažne ako sviatočné radostné stretnutia krásnych ľudí, plné hudby, harmónie, farieb a láskavého humoru. Ďalší režiséri sa vydávali na skusy s divadelnou modernou tých čias, Brechtom, modernou americkou drámou i prvými výhonkami absurdného divadla u nás.

Borodáč ešte stále bol pri tom. Zomrel až vo februári 1964 (v januári dopísal svoje *Spomienky*, ktoré potom tridsať rokov čakali na vydanie), v čase, keď sa už v SND hral Mrožkov *Moriak* (r. Peter Mikulík), Brechtov *Pán Puntila a jeho sluha Matti* (r. Tibor Rakovský), Zacharova *Bačova žena*, Topolov *Koniec maškár* (r. J. Budský) a na Malej scéne SND uvádzali už Sládek so Žlábkom pantomínu *Únos do ticha*. Borodáčovi osud doprial dožiť sa toho, že v jeho obdivovanej Moskve, kam sa šiel učiť, obdivovali v roku 1961 (teda len tri desaťročia po jeho ruku bozkaní K. S. Stanislavskému) jeho žiakov a odchovancov ako zjavenie!

V čom bolo iné herectvo Viliama Záborského, Mikuláša Hubu, Františka Dibarboru, Ctibora Filčíka, Gustáva Valacha, Karola Machatu a ďalších predstaviteľov „slnečnej generácie“ ako ju nazýva Mária Kráľovičová (ktorá i s ďalšími „mladšími“ do nej patrí rovnako, ako Martin Gregor a Hana Meličková, tvoriaci istý mostík medzi generáciou zakladateľov a touto).

Východiskovým bodom pátrania po hereckej „inakosti“ druhej generácie SND je asi esej Jána Jamnického, ktorú uverejnil v *Eláne* ešte v roku 1941. Dočítame sa tam: „Prvá vec je zvládnuť rolu textove až do podrobností, herec pracujúci so šepkárom

ostane maximálne vždy len prostredným, nech si myslí o sebe čo chce. Tí najväčší medzi hercami vôbec nepotrebovali šepkára, rušil im koncentráciu. Potom príde to hlavné: umelecká tvorba, preniesť vnútorný obraz do materiálu hlasu, tela, pohybu. – Človek, ktorý sa odhodlal byť hercom, musí byť najnenáročnejší, najskromnejší zo všetkých umelcov, veď to čo podáva, nemá trvanie plátna, sochy, i keď to má zas nepomerne silnejšiu účinnosť a bezprostrednosť.“¹⁶

Aký to kontrast k Borodáčovej ambícii, aby herec zrozumiteľne a po slovensky deklamoval text...

V bulletine k *Snu noci svätajánskej* (premiéra 13.11.1965 v SND) Karol L. Zachar artikuloval ten rozdiel jasne: „Čítam v knihách, že divadlo je syntézou umení. To je sprostosť. Divadelné umenie je svojbytné, samoúčelné umenie, tvorivé, nie reprodukčné. Divadlo nevegetuje na iných umeniach, je samo veľkým jedinečným umením./.../ Živý človek potrebuje len orámovanie, pozadie. Všetko, čo by bohatstvo ľudského ducha pokrylo, čo by ho múľom zaneslo, preč! Preč so všetkým, čo priťahuje oko, čo chce samo spupne jestvovať. Sila herectva si sama stačí na kulisy, stvorí si aj dom, aj pole, aj more, aj vesmír aj „vše čož jeho jest“. Veď šialenci, milenci a básnici sú celí unesení z fantázie. Herec je básnik, divadelné umenie je umenie lyrické a básnik vie skratkou vyčarovať veľký účinný obraz. Drobnôstkou, na ktorú by literatúra potrebovala veľa času a miesta, vytvorí herec kus života.“¹⁷

V našich divadelnohistorických prameňoch sa dosť často stretáme s kontrastným pohľadom: Borodáč je označovaný za divadelného realistu, Jamnický za tvorcu štylizovaného divadla. Bolo by asi presnejšie povedať, že Borodáč začínal popisným realizmom v kombinácii s hereckou rutinou a klišé. Postupne sa mu podarilo prepracovať sa k estetike, ktorá znesie označenie psychologický realizmus. Ján Jamnický zasa vo svojich režisérskych začiatkoch experimentoval v duchu toho, čo vedel o výbojoch medzivojnovnej divadelnej avantgardy a rýchlo zistil, že – napríklad – artikuláčne ozvláštnený prednes dramatického textu môže veľmi efektívne zasiahnuť diváka a netreba sa pritom vybiť v hľadaní čo možno najpravdepodobnejšieho sprievodného konania postavy. Zistil, že priveľa drobnokresby, pomôcok a rozličných „barličiek“ dokonca hercovi prekáža. Borodáčovi záležalo na tom, aby vyvolal ilúziu konkrétneho priestoru, preto sa usiloval získať do fundusu divadla kroje, čepce, krpce, haleny a podobné oblečenie. Obvyklé spoločenské a „večerné“ kostýmy si musel na svoje náklady obstaráť každý herec. Naproti tomu Jamnický hľadá architektúru divadelného priestoru, so švagrom Emilom Bellušom pripravuje svoje inscenácie už nie ako „oživené“ obrazy, ale v aranžovaní výstupov hľadá cestu ako podporiť kreativitu herca a docieľiť čo najsilnejší vplyv na diváka.

V sedemdesiatych rokoch, zaclonený „normalizáciou“, začal prebiehať v slovenskom divadle ďalší zásadný zvrät. Na javisku SND ešte žala úspechy „slnecná generácia“, o slovo sa však čoraz dôslednejšie hlásila nová generácia hercov, režisérov, dramatikov i scénografov a s nimi nová poetika, laboratórne odskúšaná na prelome šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov v Divadle na korze. Odvrhla akýkoľvek pátos,

¹⁶ Citované podľa: SLÁDEČEK, Ján: Mág javiska a slova. Banská Bystrica : Akadémia umení, 2006, s. 64.

¹⁷ SLÁDEČEK, Ján (ed.): Divadelník Karol L. Zachar – Vyznania. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 92.

veľké divadelné gesto, poetickú metaforu a nahradila ich scivilnením hereckého prejavu, „novou vecnosťou“, teda autenticitou a sugestívnosťou gesta či mimiky, a dramaturgicko-režijnou poetikou groteskného realizmu. Paradoxne pritom Mikuláš Huba, priam „totemová osobnosť“ druhej hereckej generácie slovenského profesionálneho divadla, pristal neskôr (1980) na nápad režiséra Lubomíra Vajdičku a v jeho inscenácii *Mesiaca na dedine* ako Boľšincov vytvoril skvelý výstup so svojim synom Martinom ako Špigel'ským. Miloš Mistrík v recenzii upozornil, že „dialóg Boľšincova so Špigel'ským môžeme vidieť aj ako stretnutie dvoch generácií“.¹⁸ Teatrologička Zuzana Bakošová-Hlavenková konštatuje, že to bola „práve tvár nového štýlu herectva, ktoré preniklo aj do výrazu jedného z „prvých a prvoradých“ – herectva autentického sebavyjadrenia v sebaíronii, parodizácii a grotesknosti tvaru postavy.“¹⁹

PATHS OF SLOVAK DRAMATIC ART

ANDREJ MAŤAŠÍK

The study is a part of a prepared monography on two great generations of Slovak dramatic actors. Founders of the Slovak professional theatre were drawing experience mainly from Czech colleagues who in 1920 had started in Bratislava and in the Slovak countryside performing under the title the Slovak National Theatre.

Borodáč was aiming at professionalisation of the Slovak theatre slowly and systematically. Since 1921, when he saw the staging MCHAT, he starts mentioning Stanislavski as his great model, but the reality in a single professional theatre in Slovakia was completely different. The best Slovak amateur actors were reacting with restraint and denial towards offers placed by the rural Czech theatrical company, and spectacular background of Slovak stagings was in multinational Bratislava very narrow. That is why not even the most successful pieces did not have a chance to reach a higher number of reruns. He did not have actors at disposal who could have communicated in Slovak without any difficulty.

At the break of fifties and sixties, graduates from the Musical and Dramatic Academy (originated as a initiative of Borodáč in 1925, since 1941 the State Conservatory) and first graduates from the University of Fine Arts (originated in 1949) formed a basis of the second, in full meaning of the word professional generation of Slovak theatrical artists.

Their situation was diametrically else. Above all, the theatre did not need to struggle to achieve acknowledgement as an independent artistic genre. This fight for theatre was thanks to struggling and victory of interwar avant-gardes over. Theatre troupes were not performing on the basis of small trade enterprising, but have become art institutions subsidized by the state. In fifties a first massive generation of modern Slovak Bratislavian theatre goers was formed.

¹⁸ PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.): Mikuláš Huba – Herec poetickéj duše. Bratislava : Táliapress, 1995, s. 58.

¹⁹ HLAVENKOVÁ – BAKOŠOVÁ, Zuzana: O neodmysliteľnej potrebe herca, alebo Konkrétnosť a abstraktnosť hereckej odlišnosti. In: PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.): Mikuláš Huba – Herec poetickéj duše. Bratislava : Táliapress, 1995, s. 59 – 60.

Stagings were not prepared in haste, enough time and resources were at disposal to properly prepare a production. A new scenographic and costume solution was found for each new staging. Actors' technical preparation was substantial, they knew the principles of vocal technique, movement, orthopedics and other specific technical disciplines, but their knowledge included also information on aesthetics, development of theatre, or philosophy. And in Slovakia a new medium – television – has been spreading, via which actors could reach the most distant corners of the state.

In our theatre-historical sources a contrast view can be found: Borodáč is indicated as a dramatic realist, Jamnický as a creator of a stylized theatre. It would be more precise to say that Borodáč began with descriptive realism in combination with actor's routine and cliché. He gradually succeeded to work his way out to aesthetics, which is determined as psychological realism. Ján Jamnický in his early director's times experimented in spirit of what he knew about discharge of interwar dramatic avant garde and quickly realized that too much of miniature, aids and other „crutches“ are obstructing the actor. Borodáč's interest was to invoke an illusion of an actual space, as opposed to Jamnický who is searching for an architecture of the theatrical space, together with Emil Belluš is preparing his stagings not anymore like „animated“ pictures, but in arranging scenes he is looking for a way to support actor's creativity and earn the most possible strong effect on a spectator.

ZUZANA KRONEROVÁ ALEBO TRAGIKA S TVÁROU A DUŠOU KLAUNA?

ZUZANA BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ
prof., PhDr., CSc., teatrologička,
Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení, Katedra divadelnej vedy

*Toto miesto Veľkej hry a hravosti...smiechu a grotesky,
záhadných žiarivých aj temných pútí...*

Začiatky

Začínala v trnavskom divadle, keď aj ono začínalo ako Divadlo pre deti a mládež. Patrila k tým, ktorí priamo z Divadelnej fakulty VŠMU prišli do divadla v Trnave, aby obnovili jeho divadelnú tradíciu /1974/.

Tak náhle, ako sa rozhodla pre herectvo (rodičia boli vraj presvedčení, že bude z nej dramaturgička, pretože bola nezaťažená akoukoľvek hereckou skúsenosťou, nepatrila ani medzi herecké deti, ktoré vymetajú od útleho detstva javiská a štúdiá, ani medzi tie, čo od narodenia recitujú), tak náhle sa objavila medzi talentami novej generácie.

Už po skúškach na herectvo (prišla si to vyskúšať vraj akoby náhodou) vyslovil jeden z mladých režisérov, jej budúcich kolegov, osudnú vetu: „máme tu novú Ritu Tushingam“ (J. Bindzár, režisér, pesničkár a prozaik). V tom čase bola táto mladá Angličanka synonymom nezávislého filmu a nového hereckého výrazu (hrala hlavnú postavu vo filme *Chuť medu* (*A tast of honey*) podľa divadelnej hry Sh. Delaneyovej, ktorá slávila v Londýne triumfy aj na javisku a bola už preložená aj do češtiny).

* * *

Už vstup medzi divadelníkov teda signalizoval jej inakosť. Nepripravená na herecké maniere, nezaťažená technikami či ich neduhmi... takmer bezbranná voči divadelným trikom a otvorená novým skúsenostiam. Spontánna komička a bezprostredná herečka mnohých tvárí, čo sa netvári. Tvárny osud so slávnymi koreňmi (Napokon jej detské spomienky z filmovania *Obchodu na korze*, boli možno tou najlepšou školou vpečatenia spontánnej premeny do postavy. Zažila ju ako dieťa a obdarili ju zmyslom pre spontánnosť a pravdivosť, pripomínala si ich nielen pri znovuvidenom filme alebo výročiach, či v mimoriadnych situáciách ako boli napr. Dni slovenskej kultúry v New Yorku, keď sa jej samozrejme publikum veľmi sugestívne vypytovalo na jej spomienky na otca pri príležitosti premietania *Obchodu na korze*). Sú v nej prítomné dodnes. Cítime ich v jej podobnosti otcovi, akou je zmysel pre humor a absurdné situácie, ale aj v jej spontánnej empatii a humanizme vyžarujúcom z postáv.

Prekračovanie hraníc

Študovať začala koncom šesťdesiatych rokov. A práve v nich si vdýchla poriadnu dávku toho slobodného otvoreného konceptu svojho povolania a budúceho divadelného výrazu. Odvtedy sa pohybuje na hrane vážnosti a smiešnosti, ale jej pravým svetom je čiastočne komika, humor a nadhľad a zároveň dobre utajený mohutný spodný prúd melanchólie, skepsy a vážnosti, rovnako ako zvecnenia a prídychu irónie, paródie a nevyhnutného cynizmu ako znaku súčasnej doby. Ale predovšetkým scitlivenia postavy, až tragiky v nej zahalenej do závoja vecnosti a bezprostrednej obranyschopnosti v podobe drsnosti. Je to tá jej príslovečná štipka akejsi triezvej štipľavej bezočivosti a prostorekosti.



Mark Twain: *Tom Sawyer*. Dramatizácia Mírka Čibenková. Divadlo pre deti a mládež v Trnave, réžia Juraj Nvota, prvé uvedenie 9. decembra 1977. Zuzana Kronerová ako Becky. Autor fotografie Bohuš Král. Snímka archív redakcie.

scéne v Bratislave. Jej postava Uljany z *Mladej gardy* (1976), v ktorej sa pokúsila o portrét tragickej hrdinky, bola úsilím o ľudské prvky naplno zaznievajúce v spleti zjednodušení.

Prvým divadlom, ktoré ju určuje predovšetkým pevnými kolegiálnymi vzťahmi a spontánnou tvorivou atmosférou, je spomínané trnavské divadlo (v tom čase DPDM, teda Divadlo pre deti a mládež, z ktorého pút sa neustále vymaňovali nielen herci, ale i režiséri – najskôr Uhlár a neskôr Nvota). Spolupracovala od začiatku veľmi úzko s režisérom Jurajom Nvotom a dramaturgičkou Mirkou Čibenkovou. Ich éra v tomto divadle priniesla nový otvorený typ hravosti bez hraníc, do ktorej zapadá s nebývalou vervou aj dynamika generačného splynutia a vyhranených spríbuznených energií (herecky i muzikantsky a autorsky). Tu pracuje v tomto čase plnom protirečení aj Jaro Filip či Blaho Uhlár (nezabudnuteľná je spolupráca týchto

Odstup patrí k tomuto svetu ako večný pohyblivý bod a Kronerová ho ponúka ako drsnosť a cynizmus konkretizmu vecnosti každodennej reality, ktorú v jemnom závoji persifláže hádže ako výzvu publiku. Pretože neznáša sentiment a pátos.

Jej smiech sa rodí z vnútorného poznania, v tom sa podobá na svojho otca, vynikajúceho komika i tragika (v pravom slova zmysle sa uplatnil vo vážnych postavách v divadle len zriedkavo, ale o to viac vo filme). Tento rozmer tragiky až monumentálnej sily ešte tvorcovia nevyužili v dostatočnej miere, ale sídli v epicentre jej herectva už od jej *Antigony* a *Mirandy* z *Búrky* v trnavskom divadle (obe 1978).

Tu však ešte len v náznaku otvára tento svoj rozmer, ktorý časom v jej hereckej skúsenosti dozrel.

Z tých odlišných bola napr. Becky (*Tom Sawyer*, 1977) alebo Alenka v *Alenke v ríši divov* (1979) neskôr na Novej



Alexander Fadejev – Miroslav Vildman: *Mladá garda*. Texty piesní V. Poštůlka. Preklad Ján Štrasser. Divadlo pre deti a mládež v Trnave, réžia Mikuláš Fehér. Premiéra 31. 3. 1976. Zľava Marián Zednikovič (Oleg Koševoj), Ladislav Farkaš (Ivan Fiodorovič Procenko), Zuzana Kronerová (Uljana Gromovová) a Peter Kuba (Anatolij Popov). Autor fotografie Bohuš Král. Snímka archív Divadelného ústavu.

dvoch tvorcov na inscenácii *Kvinteto* (1985), alebo *Kde je sever?* (1987), či *Posledná večera* (1989).

Možno práve preto sa divadlo stalo oázou nového sebaujadrnenia a novej spontánnosti, akousi fatamorgánou v obkolesení normalizačných absurdít.

Vyňatí pred zátvorku, žili svoj vlastný svet, v ktorom im normalizačné poučky síce siahali do každodennosti, ale oni ich nebrali priveľmi vážne, ignorovali ich, ako ignorujeme nepriazeň počasia.

Hravosť, ktorú vniesol do divadla predovšetkým režisér Juraj Nvota nebola hravosťou detskej naivity, či čistoty ani hravosťou zjednodušeného pohľadu na svet, ale hravosť ako imaginácia a podstata tvorivosti.

Kronerovej hra a hravosť sa do tohto typu divadla hodí rovnako ako jej zmysel pre hyperbolizáciu a situačný humor, pointy či komiku rôznorodosti ako aj komiku adresnosti. Jej pravou silou je však spájanie drsnosti a jemnosti, pevný a konkrétny portrét reálnej bytosti a bezbrehá hravá fantazijnosť napojená na spodnú vodu pravdivosti. Spojenie uzemneného lietania, alebo lietajúcej rudimentárnosti.

Kam až siahla vo svojej *Antigone* či *Mirande*? Predovšetkým k pokusu o pravosť a neskôr aj k realizácii tejto vnútornej energie, ktorá siahala na diváka ako presvedčivosť. *Antigona* v tom temnom čase bola predovšetkým synonymom vzbury a občianskej neposlušnosti v mene Pravdy, akási idealistická a revoltujúca pozícia



Peter Shaffer: *Amadeus*. Preklad Alexandra Ruppeldtová. Činohra Novej scény v Štúdiu NS, premiéra 14. 3. 1982. Réžia Vladimír Strnisko. Zuzana Kronerová (Konstancia Mozartová) a Emil Horváth (Salieri). Autor fotografie Igor Telúch. Snímka archiv Divadelného ústavu.

mladosti neobrúsenej kompromismi. Tak ju Kronerová aj hrá, v odhodlanosti a neústupnosti, v spupnej viere vo vlastné sily. Hoci inscenácia samotná (réžia H. Ižofová, DPDM 1978) nebola z tých, ktoré určujúco utvárali podobu Trnavského divadla, výkon Z. Kronerovej bezpochyby stojí za zaznamenanie. Jej nielen herecké ale aj ľudské odhodlanie súznelo s ideou občianskej neposlušnosti, ale nezdôrazňovalo ho. Vnútorne odhodlanie bojujúcej slobodnej a oslobodzujúcej sa bytosti bolo dôležitejším momentom, ktorý sa premietol do jej hereckej interpretácie antickej tragédie (tu museli zaznieť aj introvertnejšie tóny než len výbušná revolta).

Podobne to bolo aj s jej Mirandou v Shakespearovej *Búrke*. Inscenácia Hany Ižofovej a Jura-ja Nvotu sa len dotkla podstatných tém, ale výkon Kronerovej nenechal nikoho na pochybách, že rastie do dramatických polôh, ktoré v jej hereckých kreáciách vyvierali priamo z protirečivosti

postáv, ktoré hrala a ktoré dokázala predostrieť natoľko účinne, že čoskoro presídlila do bratislavskej činohry Novej scény, aby tu rozvinula svoje herecké kvality.

Osudové Štúdio Novej Scény

Osudové stretnutia sa odohrávajú neraz ako náhle vstúpenia do neznámych vôd. To bol prípad Kronerovej vstupu do herecky zohratej partie bývalých hercov Divadla na korze, ktorí sa napospol ocitli na javiskách činohry Novej scény. Keď k nim pribudol v aktívnej úlohe režiséra aj Vladimír Strnisko, generácie a predovšetkým názorovo spriaznený s DnK (bol napokon jednou z vodcovských postáv DnK a osobnosťou aktívne utvárajúcou jeho poetiku a koncepciu), naplno začalo obdobie virtuózných hereckých kreácií v Štúdiu Novej scény, ale aj v činohre NS v Bratislave (prelom v jeho kariére nastal inscenáciou *Clavija* v roku 1976). Dovtedy bol zasunutý (od 1971) do temného lektorského postavenia človeka pre všetko (zneisťovaného dočasnými zmluvami, s Damoklovým mečom existenčnej likvidácie visiacim nad ním takmer desaťročie. Pretože nemal prístup do médií, sústredil sa na divadelnú tvorbu. Na divadelné inscenácie, ktoré sa vpísali do dejín činohry ako nezabudnuteľné.).

Čoskoro sa otvára v tomto divadle práve vďaka režisérovi V. Strniskovi, ale aj



Anton Pavlovič Čechov: *Višňový sad*. Preklad Vladimír Strnisko. Činohra Novej scény v Štúdiu NS, premiéra 13. 9. 1984. Réžia Vladimír Strnisko. Zlava Zuzana Kronerová (Varia), Ida Rapaičová (Ranevská), Zuzana Tlučková (Aňa) a Milan Kňažko (Lopachin). Autor fotografie Igor Telúch. Snímka archiv Divadelného ústavu.

dvojici Lasica a Satinský, nové určujúce, profilujúce obdobie. Najskôr len v jemných pokusoch a náznakoch. Ale v čase, keď sa tu ocitá Zuzana Kronerová už súbor naplno zažíva postupnú revitalizáciu pôvodných prístupov z DnK k divadlu ako miestu ako hovorí A. Artaud "fyzickému a konkrétnemu". Objavujú sa inscenácie, ktoré aj ju vďaka režisérovi Strniskovi, ktorý prvý najpresvedčivejšie pochopil jej ambície, ale predovšetkým jej potenciál, vysúvajú do prvých hereckých pozícií.

Pod režijným vedením V. Strniska vznikajú práve v tomto období všetky jej výrazné postavy: Konstancia v *Amadeovi* (1982), Mášenka v Ostrovskeho hre *Aj múdry schybi* (1983), Varia vo *Višňovom sade* (1984). Maturina v *Donovi Juanovi* (1986).

V Konstancii predostrela svoju hravosť, v Mášenke akúsi bezbrehú parodizovanú prefíkanú roztopaš a vo Varii už zazneli tie páľčivé tóny vecnosti a tragiky, ktoré sú pre ňu typické, ak má otvoriť veľmi vážne dramatické prvky svojej postavy.

Obsadenie Kronerovej do postavy rozihranej roztopašnej Konstancie bolo veľkým prekvapením. Ešte viac prekvapilo jej stvárnenie postavy. Namiesto naivky ponúkla svoju verziu hravej lahtikárky, ktorá je skutočnou partnerkou pre Mozarta v podaní M. Kňažka. Takmer sestersky rieši jeho problémy so Salierim a nedopustí, aby aj ona bola preňho problémom.

Vo Varii z *Višňového sadu* otvára tú stranu svojho herectva, ktorá od prvých úloh jestvuje ako tušená súvislosť jej menej zložitých postáv. Hrá svoju Variu nie ako za-

trpknutú starú dievku, ale ako starostlivú dcéru, jedínú bytosť oddanú Ranevskej aj s vedomím následkov, ale aj jedínú, ktorá je ochotná brať na svoje plecia zodpovednosť – ale aj obeť. Teda jedínú, ktorá si je skutočne reálne a triezvo vedomá dôsledkov všetkých činov Ranevskej, Gajeva či Lopachina. Jej prítulnosť k matke, keď skláňa hlavu na jej plece tajne a oddane, len aby sa dotkla tejto rozmaznanej egocentrickej narcistickej bytosti, ktorá ju vôbec nevníma (Ranevskú vynikajúco stvárnila Ida Rapaičová) je dojemná vo svojom smútku, v tragike jej bezvýchodiskovosti. A divák priam zatajuje dych, keď vníma tento výrečný a silný znak hľadania lásky a oddanosti neustále odmietanej, inak zväčša vecnej a smutnej, dcéry. Veľká osamelosť ktorá čpie z takto zvoleného znaku je mimoriadne komunikatívna, nasmerovaná k divákovi a účinná, pretože jej pravdivosť nie je lineárna, ale vyviera z hlbokého porozumenia postave.

Práve tu otvorila Kronerová novú dimenziu svojho herectva. Neha a drsnosť sa tu snúbili s takou samozrejmou, že ich presvedčivosť priam vyrážala divákovi dych a dojíjala zároveň. Kronerová zväzok kľúčov od hospodárstva nosí zavesený na opasku čiernych strohých šiat. Sú to kľúče od majetku a rodinnej tradície, ale aj od osudov odsúdených na dekonštrukciu a demoláciu spolu s domom a sadom. Kľúče sú memento aj zbraň zároveň. Pohráva sa s nimi, zvierá ich v dlani, akoby týmto gestom chcela všetko ešte zvrátiť.

Meteor Národného

Po hviezdnej ére Štúdia NS však herečka neodolá a prijíma ponuku vstúpiť do činohry našej prvej divadelnej scény, teda činohry Slovenského národného divadla v Bratislave. Méta všetkých slovenských hercov bola aj jej vytúženým cieľom, veď napokon obaja jej rodičia boli členmi tohto divadla. Jej otec Jozef Kroner z činohry odišiel ešte v roku 1984 (poslednú úlohu dostal v *Mariši* bratov Mrštíkovcov v réžii V. Strniska). Dohrával ešte svoju mimoriadnu postavu v Radičkovovej hre *Pokus o litanie*. Jeho výnimočnú vzorovo klaunskú úlohu dedinského samorasta Mateja Niča, v ktorej skĺbil svoju rudimentárnu prostotu s vtipom a humorom šašovskej múdrosti, nemohol nahradiť nikto iný. Práve táto postava bola v roku 1986 jeho poslednou na doskách SND v predstavení, ktorým sa lúčil s profesionálnou scénou v činohre SND. Jej matka Terézia Hurbanová-Kronerová v tom čase hrávala v činohre ako stála členka činoherného súboru. Voľakedajšia hviezda martinskej činohry si v Bratislave nedokázala vydoberať postavenie, ktoré mala ako herečka v martinskom súbore so suverénnou samozrejmou.

Z. Kronerová si veľa sľubovala po vstupe do činohry SND od tejto výnimočne významnej činohrenej scény, v ktorej sa dodnes koncentrujú veľké osobnosti a najvýraznejšie individuality slovenského činoherného divadla. Ale po roku čakania na úlohu (keď v bulvárnej fraške plnej francúzskeho dôvtipu vo Feydeauovom *Chrobákovi v hlave* pod režijným vedením E. Vajdičku doštudovala postavu Olympie Ferilonovej v záskoku, 1990), dostala jedínú postavu. Bola to Margarita v Erdmanovom *Samovrahovi* (DPOH, 1989), v réžii režiséra, ktorý ju už neraz postavil pred zložité divadelné dilemy, V. Strniska. Tentoraz to však bola postava nevelká a nepriniesla mimoriadnejšie ohlasy, hoci samotná inscenácia bola v divadelnom živote Slovenska bezpochyby udalosťou. Svoju postavu vycizelovala sebe vlastným výrazným tónom, neznamenala pre ňu však štart do veľkých úloh.



Nikolaj Erdman: *Samovrah*. Preklad Emília Štercová. Činohra SND v Divadle P. O. Hviezdoslava, premiéra 17. 3. 1989. Réžia Vladimír Strnisko. Zľava Milan Kňažko (Kalabuškin), Marián Labuda (Podsekaľník), Vladimír Obšil (Jegoruška), Magda Vášaryová (Mária), Zuzana Kronerová (Margarita) a Pavol Mikulík (Otec Elpidius). Autor fotografie Jozef Vavro. Snímka archiv Divadelného ústavu.

V čase, v ktorom sa objavuje hra N. Erdmana (1989) na doskách slovenského divadla, však už žije spoločnosť v akomsi odlišnom, zrýchlenejšom tempe a v rytme, ktorý určovali celkom nové politické pohyby. A Zuzana Kronerová čoskoro zapochybovala o svojom mieste na tejto pre mnohých vytúženej scéne a skepticky zhodnotila svoju situáciu a uzavrela (či pochopila?), že jej pravou scénou pravdepodobne nie je javisko veľkého činoherného divadla. Po chvíľach mučivého váhania sa rozhodla srdcom pre divadlo, ktoré jej poskytlo novú oázu generáčnej spriaznenosti, hoci spočiatku tiež plnej pochybností a neistoty, ale aj odhodlania a uvzatosti.

Ak Anna Magnani, veľká talianska divadelná i filmová herečka prehlásila (a Kronerová je z tohto rodu dramatických talentov), že pre život herečky je najpodstatnejšia odvaha, je to bezpochyby pravda. Odvaha, guráž Zuzane nikdy nechýbala, alebo aspoň tak pôsobila. Veď ne jeden z jej kolegov by podobného kroku, akým je odvážne opustenie pevnej lode SND pre loďku zmietanú vlnami premien zamatovej revolúcie, ktorá ešte len bojovala o svoje miesto na slnku (veď v tom čase osud budúceho Korza '90 bol ešte len koncepciou zakladateľov), nebol vôbec schopný.

Odvaha je s ňou spojená viacnásobne: rada sa vrhá do neznáma. Svedčí o tom jej náhle rozhodnutie pre herectvo, viacnásobné hľadanie hereckej identity, či v ostatnom období náhle vstúpenie na vratkú, ale aj lákavú plň sebestačnosti a hereckého gesta úplného aktu, na vlnu monodrámy.



Rudolf Sloboda: *Macocha*. Divadlo Astorka – Korzo'90, réžia Juraj Nvota, premiéra 19. 1. 1996. Zľava Naďa Kotršová (Primárka), Marta Sládečková (Marta), Zuzana Kronerová (Zuzka) a Anna Šišková (Anička). Autor fotografie Matúš Oľha. Snímka archiv Divadelného ústavu.

Matky a tí druhí/druhé

V malom komornom divadle nadväzujúcom na najlepšie tradície moderných prístupov v inscenovaní z Divadla na korze, sa udomácnila veľmi rýchlo. K najvýraznejším postavám, ktoré v divadle Astorka – Korze'90 hrala, patria dodnes jej matky.

Najskôr to bola tvrdá a neústupčivá despotka Bernarda Alba zo slávnej Lorcovej drámy *Dom Bernardy Alby* (1993), neskôr Matka plná nevyspytateľnosti, manipulatívna a plná ambivalencie v rovnomennej Pitínského groteske *Matka* (1997), a napokon Shirley v monodráme *Shirley Valentine* (2004). Podoba matky ako archetypu, ale aj matky hravej, dynamickej a plnej vtipu a premien.

Hrala však s chuťou aj rozmarné roztopašné hravo cynické dámy, čo otvárajú priestor do takých rovín scénických mágií, ktoré veštia vždy smiešnosmutné drámy: Ulita z inscenácie *Les* je jednou z nich. Práve v nej predkladá svoju grotesknú verziu ženskej prefíkanosti, ktorú nahryzla v Strniskovej inscenácii Ostrovského hry *Aj múdry schybí* ako Mášenka. Ale aj jej Frida z *Historiek z Viedenského lesa*, či ešte predtým Erna z *Kazimíra a Karolíny* a neskôr Louise z *Cintorína slonov*, či Klára z *Kláriných vzťahov*, určujú jej mnohostrannosť ako schopnosť utvárať viacdimenzionálne fazetované herectvo v každej z postáv.

Postavy ktorým vdýchla neopakovateľnú drsnojemnú tvár sú z rodu zvláštnych bytostí: Frida, Ulita, Luisa, Matka z Pitínského hry, ale aj jej pastorka (Staršia žena) z *Hodiny rysa*, či lekárka Mária a napokon Shirley Valentine z ostatného obdobia.

Už od prvých postáv v Divadle Korzo'90 na javisku so zvláštnym výrazným ge-



Alexandre Nikolajevič Ostrovskij: *Aj múdry schybí*. Preklad Ján Ferencík. Činohra Novej scény v Štúdiu NS, réžia Vladimír Strnisko. Prvé uvedenie 27. 3. 1983. Zľava Naďa Kotršová (Sofia Ignatievna Turusínová), Zita Furková (Monefa) a Zuzana Kronerová (Mášenka). Autor fotografie Fedor Nemeč. Snímka archív Divadelného ústavu.

niom loci, v Astorke, Zuzana Kronerová zaujíma svoje strategické postavenie, ktoré jej umožňuje slobodne tvoriť. S veľkou dávkou energie sa vrhá do spolupráce s tímom, v ktorom už jestvujú pevné väzby a zároveň sa preskupujú dôrazy. Ako Erna v *Kazimírovi a Karolíne* (1992) nadväzuje na všetko pozitívne, čo sa zakorenilo v jej herectve pri spoluprákach s Jurajom Nvotom v trnavskom divadle: hravosť, smiešnosť a smutnosť a muzikálnosť, veľmi jemný zmysel pre rytmus situácií a celku a minuciózne scitlivené vnímanie detailov. Piesne, ktorými obohatil Nvota inscenáciu, komponoval Ján Lehocký, ktorý si aj zahral v inscenácii krčmára a klaviristu. A práve vďaka jeho prítomnosti sa muzikalita celku stala samozrejmosťou a predznamovala aj ďalšie Kronerovej postavy. Predstavila sa ako výborná interpretka piesní a šansónov aj v inscenácii *Kabaret* (1994) v postave Fraulein Schneider, kde len podčiarkla svoj zmysel pre skratku, pointy a strihovo-montážny princíp výstavby svojej postavy. Ten si však už overila vo viacerých postavách predtým, ešte v spolupráci s režisérom Strniskom. Sčasti aj v postave Bernardy Alby v *Dome Bernardy Alby* od F. G. Lorcu v réžii Z. Furkovej. Alba bola však o čosi jednostrannejšia než mohla byť, ak by našla aj pevné pravidlo partnerstva, ktorým mala byť pre ňu nevelmi šťastne obsadená postava slúžky ako jej protihráčky (1993). Kronerová sa pokúsila v Bernarde Albe otvoriť problém moci, ktorá demonštratívne ničí.

Postavila si svoju Bernardu Albu z veľmi ostro artikulovaných chladných, vecných a neľútostných tónov. Stelesnenie moci ako ničivého zla a manifestovanej ma-



Alexander Nikolajevič Ostrovskij:
Les. Divadlo Astorka – Korzo '90, pre-
 miéra 25. 4. 1997, réžia Roman Polák.
 Tri podoby Kronerovej Ulity. Snímka
 J. Uhliarik, archív autorky.

nipulácie, ktorá deštruuje ľudské životy. Táto postava veľmi výrečne predstavila herečku v jednej z jej vyhranených hereckých dimenzií. Niektoré z tu nájdenných tónov objavíme aj v postave Matky v Pitínskeho rovnomernej hre o pár sezón neskôr. Dnes už možno povedať, že ocenená postava Matky bola poučená aj skúsenosťou z Bernardy Alby.

V Slobodovom *Armagedone na Grbe* si zahrála Anjela. Postava, ktorou sa až mysteriózne, ako zjavenie, vkladila do autorových snových vízií a otvorila aj svoju vlastnú novú dimenziu: v symbolike nadskutočna a personalizovaného dobra využila svoju schopnosť humánnej zázračnosti, privrávaním sa smrteľníkom. V zjemnenom a súcitnom tóne odkrýva až netušené hĺbky svojej ľudskosti, nehu a súcít, ktoré potom má možnosť využiť aj neskôr.

V *Macoche*, ďalšej Slobodovej hre, hrá retardovanú Zuzku. Tu sa vracia k svojim smutnosmiešnym dievčenským portrétom, kde zmes hanblivosti a opovážlivosti tvorí farbistý obraz v presvedčivom tóne, za ktorým sa skrývajú ďalšie, len tušené motívy postavy a otvára tak priestory, čo viacznačnosť postavy len násobia.

Matka ako záhadná bytosť

Veľkou príležitosťou sa pre ňu však stala *Matka* z rovnomernej hry J. A. Pitínskeho (1996). Ústrednú postavu hry si zahrála s dôrazom na jej krikľavú grotesknosť na jednej strane a akúsi utajovanú lišiacku vyzývavo – smiešnu pokryteckosť predstieranej materinskej lásky na strane druhej. Prvky vyšľachteného intrigánstva a pokrytectva halené viacvrstvovými závoji predstierania ústreto-
 vosti a dobrých úmyslov v rýchlych premenách vytvorili z jej postavy Matky obraz virtuózneho monštra, akési zvierajúco zvieracie podoby chameleónstva.

Vyhla sa veľmi zručne lineárnosti či zjednodušeniu drobnokresbou alebo parodizáciou. Našla v Pitínskeho postave aj temné tóny a predovšetkým na nich stavia svoj herecký výraz. Na prvý pohľad postava groteskne zjednodušená sa v ostrých strihoch láme do fazetovaných portrétov nepolapiteľnej smiešnotragifrašky. Jej protihráčmi sú však B. Farkaš a V. Hajdu ako Otec a Zoban. Spolu s nimi tvorí priam virtuóznym bermudským trojuholníkom zvrátenos-

ti ľudských karikatúr márne sa pokúšajú o posledné záchvevy poľudštenia.

Z. Kronerová sama priznáva veľké úsilie o „poľudštenie“ postavy, aby nepodľahla „plagátu despotizmu a tyranského diktátorstva“. Aj v tomto úsilí je poučenie z Bernardy Alby, na ktorej si overila, že priveľký dôraz na jediný tón postavy ju (postavu) ničí z vnútra. Jej Matka je prudko ambivalentná. Využíva rovnako materskú spontánnosť ako aj materskú krutovládu, predstieranú lásku aj nenávisť zastieranú úsmevom, smiechom a úškrnom. Groteskné deformácie postáv, prostredia, detailov i rekvizít, rovnako ako líčenia či artikulácií, predkladajú divákovi všehochuť a nepredvídateľnosť premenlivých pohyblivých pieskov ľudskej nepostihnuteľnosti a nepolapiteľnosti v tušení viacznačnosti.



Zuzana Kronerová na civilnej snímke Matúša Olhu, archív autorky.

Takáto polymorfnosť dovolila režisérovi Nvotovi predstaviť postavu Matky na hrane zdania bláznovstva. Jej šíalené výčiny sa násobili jej krotením ich vonkajších prejavov a v súhre s Otcom a Zobanom, ale aj s Betulou a Dedom sa monštruózne zviditeľňovali a v prítomí scény priam prenasledovali predstavivosť a asociácie divákov (Nvota celú inscenáciu akosi nachýlil a stemnil, využil sviečky, šero, plazivé tieň a víziu mystickej seanse zavŕšil záverečným obrazom totálneho zatemnenia zmyslov... V sugescii šikmých plôch výnimočne výrečnej scénografie Mony Hafsaľ sa zračili aj vnútorné deformácie ľudských duší. Scénografka určila vizuálnym gestom nielen tón, ale aj obsah a vnútornú dimenziu inscenácie.).

Nezvyčajná súhra postáv, ale predovšetkým pevná kompozícia, ktorú tu ponúkol režisér vysunula Kronerovej Matku v jej grotesknom šate do novej dimenzie jej herectva, v ktorom veľmi presne využila svoj zmysel pre mieru pri využívaní klaunských prvkov s tragickým podtónom a sebareflexie či grotesknej deformácie, za ktorou cítime pradio ľudskej, ale aj schopnosti sebareflexie. Montáž rôznorodých elementov v ostrých a presných strihoch – to je prístup, ktorým sa tu zaskvela.

Napln ho rozvinula aj v ďalších, hoci menších postavách – v Ulite z *Lesy*, kde podčiarkla smiešnosmutnosť a gestické úlety, či v Daumasovej Louise v inscenácii *Cintorín slonov* (1998), ktorú postavila predovšetkým na geste a mimike ako určujúcich momentoch. Podobne ako Fridu z *Historiek z Viedenského lesa*, či Lujzu z *Vraždy sekerou*, kde jej postačil ako kľúč k postave určujúci výraz.

V *Kláriných vzťahoch* v postave Kláry ju režisér stavia do náročného postavenia mladej ženy na križovatke životnej cesty (réžia J. Nvota, 2004). Posun postavy do iných rovín (či už vekových alebo mentálnych) vníma herečka ako výzvu a vyrovnáva sa s ňou veľmi úspešne. Hoci inscenácia nepatrí k Nvotovým výrazným dielam, postava Kláry je bezpochyby jednou z tých, ktoré inscenáciu určujú. Podobne je to s ostatnou postavou v Polákovskej réžii s Máriou v *Letných hosťoch* (*Play Gorkyji*). Na rozdiel od Kláry, kde bola pred riešením ako stvárniť podstatne mladšiu ženu a roz-



Federico García Lorca: *Dom Bernardy Alby*. Divadlo Astorka – Korzo '90, premiéra 27. 11. 1993. Réžia Zita Furková. Zuzana Kronerová v titulnej postave. Snímka Matúš Olša, archív Divadelného ústavu.

hodla sa pre humor a nadhľad, je to tentoraz žena stredného veku, ktorá chce odolať výzve mladosti. Vecnosť, strohosť a nazeranie na postavu z odstupej jej nebránia vnímať Máriu ako veľmi zložitú ženu plnú emočných rozporov, ktorej dáva potrebnú dávku presvedčivosti (pravých emócií, ktoré vytrysknú vždy nečakane v plnej sile) aj situačnej absurdity. Podobne ako v Kláre, aj v Márii vystačí s riešeniami, ktoré už poznáme. Inak je to v ostatnej postave – jej najvýraznejšej kreácii posledného obdobia – v monodráme *Shirley Valentine*. Tak ako v *Matke* aj tu vytvára jednu zo svojich výnimočných postáv, fazetovaných do ozvláštnených plôch a komponovaných do viacvrstvovej podoby.

Postavy matiek sú pre herečky vždy zvláštnou kategóriou. Poniektoré sa k nim prepracúvajú celú svoju hereckú kariéru, iné zas len „odskakujú“ k tomuto druhu charakterov a je aj kategória herečiek, ktoré majú najrôznorodšie typy matiek priam vpísané do svojho profesijného životopisu. Kam patrí Zuzana Kronerová? Možno svojou troškou ku každému z nich. Zahrala si nejednu zo zložitých podôb (pripomeňme len Lorcovu Bernardu Albu). Pitínskeho Matka je z toho rodu, ktorý zahŕňa do svojej podoby excentrické výzvy. Je to Matka, ktorá nesie v sebe všetky groteskné posuny a deformácie. Sú uskutočňované ako banálne samozrejmosti každodennosti. Akoby deformácia a absurdita bola len bežným prejavom všednosti. Podobne komponuje aj matku čo chce odrazu zmeniť celý svoj údel – Shirley Valentine.



Jan A. Pitínský: *Matka*. Divadlo Astorka – Korzo'90, premiéra 19. 12. 1996, réžia Juraj Nvota. Zlava L. Moravčík (Deduško), S. Tóbiás (Betuľa), Zuzana Kronerová v titulnej postave Matky, V. Hajdu (Zoban) a B. Farkaš (Otec). Snímka archív Divadelného ústavu.

Za stenu alebo o krok mimo priestor a čas

Posledný odvážny skok do neznáma je postava Shirley Valentine z rovnomennej monodrámy W. Russella. Premiérovala ju v pražskom divadielku Kafé-teatr Černá labuť v septembri 2004 a v domovskom divadle v Astorke Korzo 90 vo februári 2005, neskôr ju zahrala aj v Štúdiu L+S (september 2005) a na Divadelnej lodi (2007).

Tu rovnako ako v Astorke si užila standing ovation publika, ktoré ocenilo naplno a spontánne jej hereckú virtuozitu one woman show, stand-up komediantky, ktorej dynamická bezbrehá premenlivosť siaha na podstatu hereckého hľadania prameňov divadelnosti.

Z. Kronerová tu po niekoľkých rokoch znovu predostrela svoj všestranný a dramaticky výbušný talent naplno. Tentoraz spolupracuje s režisérom Ivanom Baladom, s ktorým už vytvorila v Divadle Aréna postavu Staršej ženy (Pastorka) v Enquistovej dráme *V hodine rysa*, ale pozná ho už z obdobia svojej spolupráce s Radošinským nainým divadlom, kde režíroval v 80. rokoch Štepkovu hru *Ženské oddelenie*.

Astorka – Korzo'90 je však pre ňu domovským divadlom už pätnásť rok a má za sebou množstvo divadelných postáv: Matka z Pitínskeho hry *Matka*, Bernarda Alba v Lorcovi, Fraulein Schneider z *Kabaretu*, Ulita z Ostrovskeho *Lesu*, Frída a Erna z Ödona von Horvátha, Anjel v Slobodovom *Armagedone na Grbe*, či Amália v Mrožkovom *Veľvyslancovi*, ale aj Evelína v *Obchode na korze*, Júlia v Eliotovom *Večierku*, či Klára v Loherovej *Kláriných vzťahoch* a lekárka Mária z *Letných hostí*.



Willie Russell: *Shirley Valentine*. Preklad Alexandra Ruppeldtová. Divadlo Viola, Praha, réžia Ivan Balada. Snímka archív autorky.

ktorá počúva vlastné pudy a nemá zábrany. Túto postavu potom rozvíjala v *Jakubovi a jeho pánovi* ako Krčmárka v Štúdiu L+S (1993). Je to Krčmárka rázna a rázovitá, ktorej dynamika hýbe vždy situáciou. To je jedna z línií, ktoré Kronerová predostrela. Patrí k nej vtip, elán, esprit a humor.

Astorka ako esencia výrazu

O to v tomto divadle vždy išlo – nájsť svoj výraz a štýl. Hľadanie poetiky je jednou z primárnych ciest každého divadelného zoskupenia. Ale v Astorke to bolo permanentné úsilie o vyživovanie priestoru vo vzťahu herec-divák a vyživovanie sa tvorivým priestorom a týmto intenzívnym základným vzťahom divadla. Mágia Astorky zo Suchého mýta bola v absorbovaní schopnosti napojiť sa na diváka v jeho očakávaníach – nie však v zmysle dnešnom (konzumnom a primárne zábavnom, ako to má vrastené vo svojej genetickej výbave šoubiznis). Ale v zmysle siahnuť na utajené skutočnosti – na to, čo divák skrýva, na jeho tajomstvá, ktoré sa poľahky v rámci predstavenia stávali spoločnými tajomstvami a spoluprežívanými zážitkami.

A práve to uskutočnila Z. Kronerová v *Shirley Valentine*, keď nám predstavila svoju širokú škálu hereckej premenlivosti.

Bolo by jednoduché povedať: smiech a plač, základná zmes protikladov a kon-

V posledných dvoch inscenáciách sa vracia do podoby mladších, ešte nevyprahnutých a zmyslovo nabudených žien, ktoré dávajú jasne najavo, že nie sú za zenitom svojich ženských túžob (hoci pochybujúc a chybujúc), mnohokrát s úškrnom i úsmevom nad sebou samou sa jej postava stavia do otvorených dverí omylov.

Ak sa talent herečky Zuzany Kronerovej prudko rozvíjal práve v období, keď ešte len skúmala svoje herecké rozpätie – bolo to obdobie v Štúdiu Novej scény, kde sa stretla s pre ňu priam osudovým režisérom, Vladimírom Strniskom, dnes už stojí pevne na pozícii všestrannej tragikomičky. Režiséri ju obsadzujú s vedomím súvislosti. Priam šokovalo keď Kronerovú V. Strnisko obsadil v *Amadeovi* do úlohy Konstance. Ale jej Konstance presvedčivo nastolila Kronerovej herecké možnosti a jej rozsah a rozkmit jej talentu.

Na jednej strane roztopašno-naivná Mášienka, na druhej Konstance, ktorá už z roztopašnosti vyrastá do melanchólie a tou ďalšou fazetou bola Maturinga z *Dona Juana*, írečtá vidiečanka,



Willie Russell: *Shirley Valentine*. Preklad Alexandra Ruppeldtová. Divadlo Viola, Praha, réžia Ivan Baľaďa. Snímka archív autorky.

trastov, ktorá vždy zapôsobí. Pretože to sú len tie krajné podoby jej herectva – ale všetky tie odtienky smiechu – od úprimne výbušného po sarkasticko – parodický až výsmešný, plač od náznaku v chvení hlasu až po skutočné slzy stekajúce v tichu po tvári, to pôsobí na diváka v sile pravosti hereckého bytia na scéne.

Je to minuciózna práca s jemnými vrstvami podôb postavy. Tak ako ju formuluje v priereze rokov a udalostí, reminiscenciami spomienok križenými s aktuálnou skutočnosťou – to jej ponúka mnohotvárnosť, ktorú naplno využíva.

K nej patrí aj schopnosť vytvoriť vzťahy s postavami, o ktorých hovorí a ktoré pred očami diváka sprítomňuje nástojčivo a presvedčivo. Z. Kronerová ich pred našimi očami zhmotňuje.

Ale vytvára ich zľahka, s takou ľahkosťou, akou sa pohybuje akrobat vo výškach, či povrazolezec na lane. Ilúzia ľahkosti dá divákovi prežiť tieto chvíle v poblúznení, že by to aj sám dokázal. Pretože ako vraví francúzsky akrobat o akrobácii: „ten akrobat je najlepší, čo pevne stojí na zemi“...

Objatie priestoru

Je dôležitým prvkom výstavby situácií. Priestor, v ktorom sa monodráma hrá je určujúci z niekoľkých zorných uhlov – najskôr je to princíp komornosti až intimity: uzatvorenie sa do akéhosi privatissima. Vzápätí princíp intenzívnych vzťahov a vypätých situácií. A tvárou v tvár k divákovi ide o priestor – verejnej samoty, či spovede, ktorá nič neutají, konfesia ktorá vyzýva diváka k utvoreniu spoločného priestoru zdieľania.

A herečka to vytvára zámerne. Je to akési spojenectvo, či spiknutie, žmurkanie na

diváka, jeho vyzývanie k súhre a súdržnosti na tejto utajenej zmluve. A v tom je sila pôsobivosti vzájomnej dohody.

Priestor monodrámy sa uskutočňuje v pozoruhodnej špirále. Najskôr zámatok a akési opúzdrenie, ktoré odvíja herečka vo zvláštnych nájazdoch na tajomstvá postavy.

Potom ostré ožiarenia niektorých miest, zastavenie akcie a jej prienik do jednotlivých vrstiev spomienky, reminiscencie, asociácie, retrospektíva.

Zastavený moment je samostatným cieľom. Podmienky ktoré si vytvára pre svoje vízie sú živnou pôdou pre jej animáciu príbehu, ale predovšetkým v zamorenom ľudskom priestore, kde sa hmýria rozličné bytosti oživa v herečkinom stvárnení ich rozrôznenosť. Niekedy stačí gesto, inokedy postoj či pohyb alebo mimika, výraz v očiach, pohyb perí, ktorými nám v okamihu priblíži novú postavu svojho rozprávania, či jej charakter alebo pointu situácie.

Stavia svoje príbehy ako mozaiku drobných zhustených etúd.

Interaktívnosť

V priamom kontakte s divákom sa v monodráme premieňa herecká energia na spoluúčasť herca s divákom ako záhada vznikajúcej postavy (v prípade *Shirley Valentine* ide o viacero postáv, pretože Shirley svoj príbeh zaľudňuje množstvom odlišných bytostí). Interaktívnosť hereckej a diváckej energie, ktorá tu vzniká v spoločnom priestore sa prejavuje cez vzájomné vyzývanie sa.

Zuzana Kronerová je vo svojom hereckom výraze typickou vyzývateľkou. Herečka môže byť vtieravá, okúzľujúca, dojímavá, uchvacujúca, ale aj vyzývateľka, oslovujúca, nástojčivá, ktorá nechce dojať, ale kladie divákovi otázky, priamo ho oslovuje cez svoju postavu.

A. P. Čechov napísal dva malé články – dojmy z výkonov Sáry Bernhardtovej, keď ju videl hrať a porovnáva herečku Fedotovovú, veľmi slávnou vo svojej dobe (učiteľka Stanislavského) a Sáru Bernhardtovú takto: „Nedojala by diváka ako ho dojíma Fedotovová, tak že siahne na jeho city svojím ohňom. V nej niet ohňa, ktorý tak obdivuje väčšina ruského publika. Celá jej hra nie je nič iné, ako bezo zvyšku umne zvládnutá úloha. Nič viac! Ale ona presne vie, čo je efektné a čo nie. A je to dáma s grandióznym vkusom, znalkyňa srdca, svojimi trikmi veľmi presne a pravdivo ukazuje, čo sa odohráva v ľudskej duši. Všetko u nej je veľmi hlboko premyslené v jej ešte raz podčiarkujem trikoch. Zo svojich hrdiniek vytvorí napokon rovnako nezvyčajné bytosti, akou je sama...“ (A. P. Čechov: *Zobrané spisy* č. 11, Moskva 1999, s. 191.)

Aj v postavách Z. Kronerovej nájdeme ten prvok premyslene komponovanej úlohy, herečka presne vie čo a ako a kedy. Dávkuje svoju výzvu divákovi zoči voči, lebo v tejto monodráme je divák priamo na dosah ruky, pozerá sa jej do očí.

Aj divák je vyzývateľom, svojimi reakciami ju posúva, ženie alebo zastavuje na mieste.

Podstatné a zámerné tušenia

Zuzana Kronerová zdedila po svojich predkoch (predovšetkým otcovi Jozefovi Kronerovi) ušľachtilosť hereckých pohnútok. Hrá s láskou k postavám a s radosťou z hry. Netrápi postavy ani diváka, ale dáva im zakúsiť čistú rozkoš z hravosti s akou

pristupuje k tvorbe postavy. Princíp hravosti je tým princípom, ktorý objavila už v trnavskom divadle, ktorý si naplno osvojila v Štúdiu Novej scény v Astorke a napokon ho vyšľachtila na pokraj dokonalosti v Korze' 90. Jej monodráma plná hravosti, premien, ostrých strihov, esenciálnych etúd a animácií postáv cez úsporné gesto, či pohyb, ale predovšetkým nasýtená v presvedčivosti a pravosti hereckého výrazu je vskutku „encyklopédiou herectva“ spracovanou à la Kronerová, ako sa vyjadril jeden z jej hereckých kolegov.

Veľké postavy herca/herečky sú ako symptómy určujúce cestu, po ktorej kráča. Odrazu sa na nej objavujú znamenia. Ak ich dokáže čítať a ak ich dokáže čítať aj divák, má možnosť v lúštení tejto enigmy prísť aj na to, kam a ako ďalej.

Herec/herečka však vždy potrebuje aj šťastné okolnosti, ktoré znamenia pomôžu uskutočniť v plnej sile.

Takými znameniami pre Kronerovú boli postavy matiek a postavy silných žien. Je to však synonymum jednoty v rozporuplnej mnohotvárnosti. Postava z Bernhardovej hry *Pred odchodom na odpočinok* (2006) je rovnako jednou z nich. Kronerovej Viera, sestra nehodného brata, rovnako nehodná, ktorej vina je vinou mytologického prehrešenia (znovu v scénickom riešení režiséra J. Nvotu) a otvára priestory pochybností. Kronerová ju hrá v plnom nasadení a s mierou samozrejmosti, ktorá jej prítomnosť a sprítomnenie postavy chápe a predostiera ako priestor tajomného lúštenia. A tak nevdokom završuje toto výrazné obdobie postavou tragickou a grotesknou v jednom.

ZUZANA KRONEROVÁ OR TRAGIC WITH A FACE AND SOUL OF A CLOWN?

ZUZANA BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ

The study is dedicated to a significant personality of the Slovak dramatic art, Zuzana Kronerová, who started in the Theatre for Children and Youth in Trnava /1974/. Here she cooperated mainly with a director Juraj Nvota and a dramaturgist Mirka Čibenková. In 1970 she changed for the drama theatre Nová scéna (New scene) in Bratislava. In this phase under command of a director V. Strnisko all her expressive characters originate: Constancia in *Amadeus* (1982), Mashenka in Ostrovsky *Aj múdry schyblí* (*Wise Can Be Mistaken, Too*) (1983), Varja in *The Cherry Orchard* (1984) Maturina in *Don Juan* (1986).

After she had shortly left for The Slovak National Theatre – drama, where the offers placed were not satisfying her needs, she decided to radically solve the situation by accepting an engagement with the newly established theatre Astorka – Korzo '90. In a small chamber theatre she quickly adapted. To the most striking characters she pictured in the theatre Astorka up to these days belong her figurations of mother.

At first it was a tough and unyielding despot Bernarda Alba from the famous Lorca's drama *The House of Bernarda Alba* (1993), later it was a manipulative mother, full of inscrutability and ambivalence in a grotesque play named the same *Mother* (1997) by Pitínský, and finally Shirley in a monodrama *Shirley Valentine* (2004). Kronerová was playing with verve also capricious lascivious playfully cynical ladies who open the space into such levels of scenical magic which omen always comic-melancholic dramas, like Ulita in Ostrovsky *Forest*, Frida from *Tales from Vienna Wood*, Erna from *Kazimir and Karolína*, Louise from *the Cemetery of Elephants* or Klára from *Klára's Relationships*.

METAMORFÓZY MANON

VLADIMÍR BLAHO

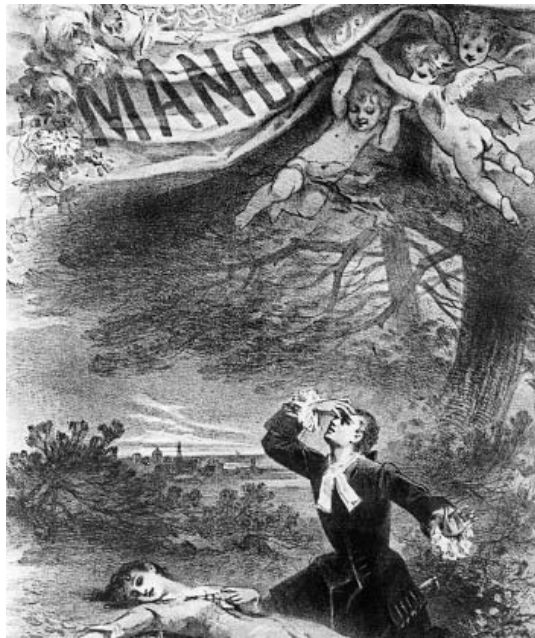
Mgr., hudobný a operný kritik, osvetový pracovník

Je paradoxné, že siedmy diel pamätí abbého Prévosta obsahujúci samostatný román *Príbeh rytiera des Grioux a Manon Lescautovej*, ktorý v libertínskom 18. storočí vyvolal takú prudko odmietavú reakciu nielen cirkvi ale aj encyklopedistov (Montesquieu označil Manon za pobehlicu, jej milenca za darebáka a odporúčal čitateľom, aby po prečítaní román spálili), očaril umelcov „meštiackeho“ 19. storočia. Kým pôžitkársky životný štýl, ktorý niekoľko desaťročí po Prévostovi tak skvele opísal Laclos v *Nebezpečných známostiach*, bol pre prvý stav žijúci v radovánkach a bez existenčných problémov prirodzený, pre morálnymi konvenciami spútaných meštiakov bol lákavým zakázaným ovocím, takže z „padlej“ ženy urobili jednu z najfrekvencovanejších umeleckých tém. Platí to tak o romantikoch, ktorí pokladali Manon za Evu zo strateného Raja voľnosti a geniálnu pokersiteľku nerozlišujúcu medzi dobrom a zlom (Musset ju obdivoval ako úžasnú Sirénu, dokonalú zvodkyňu a márnoträtnú Kleopatru), ale aj o realistoch (pre Maupassanta bola postava Manon rovnako fascinujúca ako *Milská Venuša* alebo Leonardova *Gioconda*). No kým Prévost mal pre svoju hrdinku v dobovej literatúre len málo vzorov (napríklad Defoeovu *Moll Flandersovú*), francúzski spisovatelia nasledujúceho storočia sa v zobrazovaní padlých žien priam predbiehali. Najznámejšou „pokračovateľkou“ Manon bola Dumasova *Dáma s kaméliami*. Aký je však rozdiel medzi bezstarostnou, nenútenou, ľahkomyselnou a spontánne požívateľnou 16-ročnou dievčinkou 18. storočia a Margueritou Gautierovou, ktorá sa zrieka svojej životnej lásky nie pre bohatstvo, ale pre mier v meštiackej rodine svojho milého, ktorého svojím spoločenským postavením v „polosvete“ diskvalifikuje! V momente, v ktorom Marguerita tragicky opúšťa svojho Armanda Duvala (3. dejstvo Dumasovej hry), tento práve listuje v Prévostovej knižke a oči mu spočínajú na slovách, ktorými Manon utešuje svojho milého: „Nezdá sa ti, môj úbohý miláčik, že trvať na vernosti v situácii, v ktorej sa nachádzame, by bolo bláznivou cnosťou?“

Je zaujímavé, že príbeh Manon a jej rytiera nijako zvlášť neoslovil dramatikov k ďalším spracovaniam (s výnimkou Vítězslava Nezvala), zato sa usadil a dodnes tróni na javiskách hudobného divadla. Prvou lastovičkou bol balet Fromenthala Halévneho, po ňom Scribeho „továreň na libretá“ poslúžila skladateľovi Danielovi Auberovi k napísaniu prvej opery (1856), no dodnes príbeh žije na opernom javisku najmä vďaka Massenetovej *Manon* (1884) a Pucciniho *Manon Lescaut* (1893). K Auberovej opernej verzii stačí povedať, že v nej je Manon veselé nezodpovedné dievča, ktoré si nijako nezaslúžilo deportáciu, je rodnou sestrou Murgerových grizetiek Mimi a Musetty, s ktorými ju spája aj fakt, že príbeh sa nezačína odvíjať (tak ako u Prévosta a potom Masseneta i Pucciniho) v hostinci v Amiens, ale v manzarde parížskej Quartier latine. Dielo je komponované v štýle skladateľovi tak blízkej opéra comique, no s tragickým vyústením.

Ako však pristupovali k Prévostovej predlohe dvaja Massenetovi a štyria Pucciniho libretisti? K formálnym rozdielom medzi Massenetovou operou a Prévostovým spracovaním príbehu patrí jeho zjednodušenie a redukcia bohatých zvodcov Manon z troch na dvoch, nahradenie Tiberge, ktorý je v románe svedomím des Grieuxa (podľa autora doslovu k slovenskému prekladu románu je verným priateľom a dokonalým typom zosobnenej cnosti, kým v Nezvalovej hre nadobúda aj črty intrígána), otcom rytiera grófom des Grieux, ktorý v dvoch výjavoch Massenetovej opery (v úvode štvrtého a závere piateho obrazu) akoby napodobňoval výstupy otca Germonda z Verdiho Traviaty (vrátane vykresľovania šľachtickej, u Verdiho libretistu Piaveho meštiackej, rodinnej idyly). Zjavnou zmenou v opernom spracovaní je tiež situovanie smrti Manon na francúzsku pôdu počas putovania medzi Parížom a Le Havrom. Oveľa závažnejší posun však zaznamenali postavy. V Prévostovom románe Manon (aby mohla žiť v prepychu) a des Grieux (aby si ju udržal) sa nešťátia nijakej podlosti vrátane klamstva, krádeže či dokonca vraždy, hoci to všetko robia s nenapodobiteľnou eleganciou. V Massenetovej opere je položený väčší dôraz na jedinečnosť lásky oboch milencov. Túžba Manon po bohatstve (ako spievajú Manon a jej družky v piatom obraze) je aj životným pocitom rozšíreným v časoch galantných slávností (ale tiež v nastupujúcom Fin de siècle), že „spievať a milovať je sladký pocit, veď kto vie, či ešte zajtra budeme žiť, mladosť aj krása sú prchavé, a tak sa oddávajme slastiam“. Aj des Grieux si v opere do konca uchováva sympatické črty šľachtetného nešťastníka, ktorého jediným pokleskom bola hazardná hra, pri ktorej ho neprávom obvinili z podvádzania (u Prévosta mu nebola cudzia ani falošná hra). Pre neho je Manon presne takou, ako ju nazval už Alfred de Musset, nádhernou Sfingou a zvodnou Sírénou, ktorú zbožňuje a nenávidí zároveň, čo je blízke tomu, ako ju videl neskôr aj básnik Nezval, teda ako hriešnu sväticu. Celkové rozvrstvenie príbehu však Massenetovi libretisti Meilhac a Gille zachovali v pomerne vernej podobe. „Vymysleli“ si iba tretí obraz, aby mohli demonštrovať vzostup Manon na spoločenskom rebríčku, ale hlavne aby mohli do tohto obrazu umiestniť vo francúzskej opere povinný balet.

Talianskym libretistom (Praga, Oliva, Illica a Ricordi) v snahe odlíšiť sa od úspešnej francúzskej opernej verzie sa nepodarilo dať príbehu podobnú plynulosť či postupnosť. Prvé dejstvo je podobne ako u Masseneta situované do hostinca v Amiense a v jeho závere utekajú mladí milenci do Paríža, no hneď v úvode druhého dejstva je už Manon vydržiavanou milenkou bohatého Geronta. Toto dejstvo v podstate zodpovedá tretiemu (v prvej časti) a piatemu (v druhej časti) obrazu Massenetovej opery. Tretie dejstvo Pucciniho opery je potom v znamení naloďovania pobehlíc v prístave Le Havre a v štvrtom milenci blúdžia po americkej préríi, kde Manon nachádza smrť. Aj medzi tretím a štvrtým dejstvom je teda časový a logický skok, ktorému chýba vysvetlenie (podrobne rozvedené v románe, ale aj v Nezvalovej divadelnej verzii), čo predchádzalo osudovému úteku milencov na americkej pôde. Rozvrstvenie obrazov v Pucciniho opere spôsobuje, že v postave „talianskej“ Manon prevládajú skôr tragické črty, na rozdiel od jej vitality a koketérie (tá sa u Pucciniho koncentruje do jediného výjavu tanečnej scény v druhom dejstve) vo verzii francúzskej. Na druhej strane kým vo francúzskej opere Manon opúšťa spoločnosť bohatstva a sama sa pokúša (úspešne) opätovne zviazať des Grieuxa, v talianskej opere dochádza k obnoveniu ich mileneckého vzťahu z iniciatívy rytiera. Rozdielne poňatie týchto opier zvýrazňuje aj ich oficiálne označenie, ktoré je u Masseneta „opéra comique“ (v skutočnosti kombinovaná s opéra lyrique), kým u Pucciniho diela ide o „dramma lirico“.



Plagátu k historickej premiére Massenetovej *Manon* v parížskej Opere Comique 19. 1. 1884, jeho autorom je Antonin-Marie Chatiniere.

Pre vykreslenie prostredia obaja skladatelia (a ich libretisti) zahusťujú príbeh zástojom epizódnych postavičiek. U Masseneta je to predovšetkým trio herečiek Poussette, Javotte, Rosette, ktoré sú v prvom obraze „vzorom“ pre neskúsenú Manon a v treťom a piatom obraze preberajú funkciu jej ženskej suity. Pestrú skladbu epizódnych postavičiek ponúka Puccini. Predovšetkým je to spevácky dosť exponovaná postava rytierovho priateľa Edmonda, ktorý vlastne je iniciátorom úteku mladých milencov do Paríža. V Gerontovom salóne sa stretneme s postavou tanečného majstra, ktorý vyučuje Manon i s kvartetom potulných madrigalistov, v prístavnej scéne v Le Havre spoza scény zaznieva spev lampára, v závere sa objavuje veliteľ lode. Ba libretisti si sem dokonca dovolili vsunúť aj vzburu davu (podplateného Lescautom),

ktorý mal Manon vyslobodiť. Tým sa posilnil zásto operného zboru, ktorý má väčšie plochy na uplatnenie iba v prvom dejstve Pucciniho opery.

Hudobné charakteristiky opernej *Manon*

V anglických Groutových *Dejinách opery* sa Massenetova hudba označuje ako sentimentálna, často melancholická, niekedy trocha vulgárna, ale vždy očarujúca. Nezároveň sa jeho hudbe zvykla vyčítať povrchnosť a nedostatok „hlĺbky“. Proti týmto výčitkám sa ho zastal skladateľský kolega Camille Saint-Saens, ktorý argumentuje, že hlĺbka chýba aj takým umelcom, akými sú maliar Fragonard či dramatik Marivaux, a pritom zostávajú „veľkými“. Kriticky sa ku skladateľovej hudbe vyslovil aj Debussy (podľa neho sa skladateľov g enius stal obeu toho, že sa chcel zapáčiť svojim ženským obdivovateľkám) i Čajkovskij (ktorému sa sladkastá hudba *Manon* páčila i bridila zároveň, pripomínajúc mu jeho vlastnú hudbu). Naproti tomu Massenetovi zástancovia tvrdia, že bol perfektným maliarom ženskej lásky v hudbe tak, ako ním boli v maľbe Boucher a v literatúre Musset.

Pokiaľ ide o *Manon*, jej hlavným problémom sa stáva štýlová nevyhranenosť opery a je vecou názoru, či ju budeme považovať za hlavnú prednosť diela či za jeho nedostatok. Túto nevyhranenosť ostatne môžeme vzťahovať na celú skladateľovu tvorbu, v ktorej sa pohyboval medzi nadväzovaním na Gounodovu operu lyrique a koketovaním s verizmom, a v ktorej zhudobňoval veľké témy literárne (Werther, Don Quijote), rozprávky (Cendrillon), námety historické (Cid, Herodiade, Thais)

i exotické (Esclarmonde, Sapho) a balansoval medzi podobou komornej (takou je napríklad aj Massenetov návrat k téme Manon v krátkej opere *Portrait Manon* z roku 1894, v ktorej vystupujú des Grieux a jeho priateľ Tiberge už ako päťdesiatnici a v ktorej skladateľ používa viacero citácií zo svojho najznámejšieho diela) a veľkej opery.

Označenie *Manon* za opéra comique treba chápať predovšetkým tak, že obsahuje hovorené recitativy (to je dôvod, prečo sa na opéra comique pozeralo cez prsty ako na nižší žáner hudobno-divadelného umenia), ale tiež preto, že veľké plochy prvého, tretieho a čiastočne aj piateho obrazu (a tu a tam aj inde) sú komponované v duchu tohoto štýlu. Massenetova opera v tomto smere predstavuje dokonalý hybrid. Popri hovorených recitativoch, ktoré sú podfarbené orchestrálnou hudbou na spôsob klasickej melodrámy (pre milánske uvedenie v roku 1893 ich skladateľ dodatočne zhudobnil), obsahuje aj recitativy spievané. Ariózne hudobné čísla, tiež predstavujú široké spektrum: od popevkov a kupletov na spôsob komickedy (najmä v parte Lescauta, Guillota a troch herečiek, často s ponáškami na hudbu 18. storočia), cez virtuózne árie, napríklad známu gavottu Manon z tretieho obrazu, v ktorej sú najlepšie vyjadrené pocity „storočia pôžitkov“ („Kráčam po uliciach ako vladárka, ... vďaka svojej kráse som kráľovnou... Som krásna, som šťastná... Bez otáľania sa milujme, smejme, spievajme a tešme sa zo svojej mladosti“), po romantické melódie v štýle opéra lyrique (všetky ľúbostné výjavy Manon a jej rytiera), niekedy aj s tradičným da capo (v tenorovejárii *Fuyez, douce image*). Tu treba zdôrazniť, že vo vedení melódie a vokálnej línie je Massenet (popri Gounodovi) najtypickejším predstaviteľom francúzskeho spevu, v ktorom metrika reči a hudobné akcenty stoja v ideálnej jednote (čo sa nedá povedať o kompozičnom štýle Meyerbeera). Pokiaľ ide o kresbu prostredia, skladateľovi sa osobitne vydarila v trefom (ľudová slávnosť na promenáde Cours-lá-Reine) a piatom obraze (herňu v Hotel de Transylvánia ako miesto „hriechu“ charakterizuje hneď v úvode disonantný akord a potom nervný, bodkovaný rytmus).

Hoci niet pochyb, že Massenet mal veľký vplyv na skladateľov mladej talianskej školy vrátane Pucciniho, majster z Luccy sa pri komponovaní svojej *Manon* Lescaut snažil odlišiť od francúzskeho spracovania nielen v librete ale aj hudobne. Ak v mo-



Ilustrácia Umberta Brunelleschiho k vydaniu Prévostovho románu v parížskom vydavateľstve Librairie Floury v roku 1934.

mente pred smrťou Massenetovej *Manon* zaznie v orchestri motív z Amiensu odkazujúci na počiatky jej veľkej lásky, Puccini použil podobný postup reminiscencie na zoznámenie v závere *Bohémy*, nie však v *Manon Lescaut*. Predsa však existuje istá príbuznosť v hudobne vyjadrenej nálahe rozlúčky Manon (*Adieu, notre petite table*) tesne pred rozchodom s milencom (Massenet) a medzi túžbou Manon za opusteným milencom (*In quelle trime morbide*), ako ju vyjadril Puccini v úvode druhého obrazu. Hoci z hľadiska rýdzo hudobného obsahuje Pucciniho opera veľké množstvo atraktívnych speváckych čísel (dve árie Manon, tri árie des Grieuxa a tri ich spoločné duety), najlepšie a najkrajšie je vyjadrená láska Manon k rytierovi des Grieux v jej duete s bratom, ktorý nasleduje bezprostredne po vyššie uvedenej árii a končí vášnivým zvolaním *vieni, vieni!*

Rozdielnosť oboch oper je síce zjavná, aj keď nie absolútna. Sám skladateľ sa vyjadril, že kým Massenetova *Manon* je francúzska, opudrovaná a plná krinolín a menuetov, jeho bude talianska, plná vypätých vášní. Platí to však len čiastočne. Ak francúzska verzia začína tanečným rigaudonom, talianska v rytme menuetu a v druhom dejstve Pucciniho opery sa reminiscencie na hudbu 18. storočia objavujú nielen v tanečnom menuete. V závere druhého dejstva v hektickom tercete skladateľ použil formu fúgy (podobne ako Verdi v závere *Falstaffa*, ktorý mal premiéru len osem dní po Pucciniho opere), k starším hudobným formám patrí aj madrigal (*Tra voi belle, brune, bionde*), ktorý spieva des Grieux v úvode prvého dejstva. Zaujímavý je tiež fakt, že Puccini na spôsob Rossiniho použil niektoré hudobné čísla zo svojich predchádzajúcich diel, konkrétne madrigal potulných spevákov z druhého dejstva je variáciou tenorovej árie z *Omše As Dur* (z roku 1880) a časť duetu z III. dejstva (*Manon, oh disperato io son*) je variáciou hlavnej melódie zo sláčikového kvarteta *I crisantemi* (1889), ktorá sa potom ešte raz zopakuje v pateticko-tragickerejšej verzii tesne pred záverom opery (*Gelo di morte*). Prevažná časť partitúry sa však nesie v duchu typicky pucciniovskej melodiky plnej citu, pre ktorú je charakteristické, že sa vie v niektorých hudobných číslach „rozkošatiť“. Vhodným príkladom je veľkým duet z druhého dejstva, ktorý aj vďaka viacnásobnému opakovaniu hudobných motívov Pucciniho životopisec Fraccaroli označuje za wagneriánsky. Už v *Manon Lescaut* však Puccini okrem vrúcnej melodiky ukázal ďalšiu zo svojich veľkých predností, totižto schopnosť hudobnej či skôr hudobno-divadelnej charakteristiky prostredia. Osobitne to platí o „impressionistickom“ prvom obraze, plnom striedavých nálad, no hlavne o obraze treťom. V ňom je lúčenie nešťastných milencov prerušované spevom lampára a obraz vrcholí veľkou scénou naloďovania pobehlíc, v ktorej počas postupného vyvolávania ich mien sa rodí a stále silnie vášnivo tragický spev Manon a des Grieuxa. Táto scéna natoľko učarovala Pucciniho žiakovi Francovi Alfonovi, že sa ju pokúsil parafrázovať vo svojej opere *Vzkriesenie* (1904). Ukotvenosť oboch autorov Manon v národných tradíciách dokazuje aj fakt, že v Pucciniho opere nemôže chýbať intermezzo symfonico (so zaujímavým cellovým úvodom), kým v opere Massenetovej zasa baletná scéna. Spoločným znakom oboch skladateľských rukopisov je zato návratnosť hudobných motívov. V Pucciniho opere motív tenorovej árie z prvého dejstva (*Donna non vidi mai*) vyjadrujúci očarenie krásou dievčiny sa objavuje v harmonicky mierne odlišenej verzii pri opätovnom stretnutí milencov v prístave Le Havre, no tentoraz je melódia plná utajovaného bólu. Jeden z hlavných motívov spomínaného veľkého duetu (*Nell'occhio tuo profondo*) sa objavuje v závere intermezza a potom v triumfálnej durovej verzii vo finále tretieho dejstva. Hlavný motív intermezza sa zasa v úvode posled-



Záber z III. dejstva Massenetovej *Manon* z inscenácie milánskeho Teatro alla Scala v roku 2005, autor scény Ezio Frigerio. Snímka archív autora.

ného obrazu rozvinie do efektného duetu (*Vedi, ch'io piango*). Návratnosť v takomto rozsahu nepoužil Puccini vari v žiadnej inej zo svojich oper. Pokiaľ ide o Masseneta, ten zaujímavo pracuje s návratnosťou melódie, pri ktorej sa osudoví milenci po prvý raz stretnú, keď tú istú melódiu hrá orchester aj v úvode druhého obrazu. Podobne sa vracia melódia, ktorou Manon v kláštornej scéne znova rozblčí vášne vo svojom rytierovi (*N'est-ce plus ma main*). V samom závere opery, v ktorom sa Manon už rezignovane vydáva v ústrety smrti, sa tejto melódie chopí zúfalý des Grieux, Manon sa k nemu napokon pridá a tak opera končí ako veľká apoteóza ich lásky.

Manon ako vokálny problém

Ešte viac než v hudbe odlišujú sa od seba obe opery v charakteristike hlavných vokálnych partov, ktoré sú v súlade so žánrom u Masseneta skôr lyrické, kým u Pucciniho skôr dramatické. Vokálny charakter oboch milencov je jednoznačne určený v talianskej opere. Manon je ideálnym partom pre mladodramatický až dramatický soprán (preto skvelé Manon boli Renata Tebaldiová a Renáta Scottová). Vari aj preto v Pucciniho verzii zoznámenia v Amiens chýbajú polohy ženskej nevinnosti či koketérie a konštatovanie Manon „mojím osudom je vôľa môjho otca“ má už mierne tragizujúci či aspoň nostalgický nádych. Celý part Manon (osobitne však od príchodu des Grieuxa v polovici druhého dejstva) je vyslovene dramaticko-patetický a vrcholí v tragickom účtovaní so svojim životom v árii z posledného dejstva (*Sola perduta ed abbandonata*). Dramatickým je aj part rytiera des Grieuxa, čo do dramatických nárokov ale aj rozsahu úlohy prekonávajúci lyrickejších Pucciniho hrdinov Rodolfa i Pin-



Záber z inscenácie Massenetovej opery *Manon* v Opere Slovenského národného divadla v Bratislave (1981), réžia Branislav Kriška, scéna Ladislav Vychodil. Snímka archív Divadelného ústavu.

kertona, ale aj dramatickejšieho Cavaradossiho. Preto sa v ňom dobre cítili všetci spinto tenoristi či už lyrickejšieho (Stefano, Bergonzi) alebo dramatickejšieho razenia (Bjoerling, Monaco).

Spornejšie je začlenenie do hlasových odborov v prípade Massenetových hrdinov. Úlohu Manon spievajú tak lyrické koloratúrne soprány (akými boli Beverly Sills či Edita Gruberová) ako aj lyrické soprány (Mirella Freni či Janette Pilou, neskôr René Fleming). Tým prvým sedia polohy frivolnosti vrcholiace v pasážach na promenáde Cours lá Reine, druhé dokážu dodať spevu viac lúbeznosti a citovej hĺbky (potrebnej najmä v druhom, štvrtom a šiestom obraze). Názorne to dokumentuje nahrávka z roku 1983, na ktorej Renata Scotto (vtedy dramatický soprán) dokáže vložiť do spevu (*N'est ma main que cette main presse*) množstvo citu a pestrosť výrazu od zvodnosti po zúfalú nádej tak, ako nijaká iná sopranistka pred ňou či po nej (a to audiokompletov opery na rôznych nosičoch je 44!). Rovnako nejednoznačne je odborovo zaradený part des Grieuxa. Od počiatkov sa ho síce nechceli zriecť najväčší tenoristi doby (Caruso spieval úlohu v MET od roku 1909, Gigli najprv Janove v 1915, potom v MET a napokon Scale v rokoch 1933 a 1937 a 1940), no dlhý čas platilo, že najideálnejšími interpretmi sú vyslovene lyrické tenoristi, akými boli Tito Schippa, Edmond Clément, neskôr Nicolai Gedda a Alfredo Kraus. Títo excelovali predovšetkým pri vyspievaní hudobného čísla z druhého dejstva označovaného ako sen (*En fermant les yeux je vois...*), ktorého jemné orchestrálne pradiivo si žiada takmer konštantné spievanie v mezza voce. Dnešní (aj lyrické) tenoristi túto zásadu uplatňujú už oveľa voľnejšie, čo čiastočne odzrkadľuje zmeny v interpretačnom vkuse, no čiastočne je tiež dôsled-

kom toho, že ak majú spievať mezza voce vo vyššej polohe, musia sa utiekať k menej estetickému falzetu.

Manon dvakrát ako problém inscenačný

Príbeh Manon je plný citu a napätia, bohatý na kresbu rôznych prostredí, takže jeho pútavé inscenovanie by nemalo byť problémom. Skôr vyvstáva otázka, či je možné tento príbeh inscenovať aj inak ako dobovo verne (v kostýmovej a výtvarnej zložke) bez toho, aby tým stratil svoje čaro.

Na tomto mieste sa zameriame jednak na inscenačné tvary oboch operných Manon na javisku opery SND, jednak na niekoľko inscenácií tejto opery z rôznych svetových javísk, ktoré tiež demonštrujú istý posun v náhľadoch na inscenovanie klasickej opery.

I. Od tradície k pseudonovátorstvu

V nasledujúcich riadkoch sa najprv pozrieme na bratislavskú inscenáciu Pucciniho opery z roku 1958, čo je dodnes jediné uvedenie tohto diela v SND, a potom na dve inscenácie z európskych javísk posledných rokov.

Bratislavská inscenácia bola dielom vtedy mladých umelcov: režiséra Miroslava Fischera, výtvarníka scény Ladislava Vychodila a dirigenta Gerharta Auera. Jej prijatie dobovou kritikou bolo rozporné, čo sa týka najmä jej javiskovej zložky. Pomerne veľa priestoru venovali recenzenti už dramaturgickému výberu, pričom ich hodnotenie Pucciniho ako operného skladateľa je v porovnaní s dneškom dosť kritické, v čom možno vidieť doznievanie negatívneho vzťahu k verizmu, zakorenenom vďaka prevahe česko-nemeckého hudobno-estetického vkusu, prezentovanému u nás v predchádzajúcom období najrenomovanejším kritikom Ivanom Ballom, ale zrejme udržiavanom aj v našom hudobnom školstve. Preto neprekvapuje, že najprísnejšia je k Puccinimu hudobne erudovaná Zuzana Marzelová v časopise *Slovenská hudba*. Až absurdne vyznieva dnes polemika s výhradami voči Puccinimu vyslovená vo Večerníku (značka pan), ktorej autor sa predchádzajúce negatívne súdy snaží vyvážiť tvrdením, že „veď melódia v hudbe nie je hriechom“. Hudobné naštudovanie Tibora Frešu je prijímané vcelku pozitívne, vysoko je vyzdvihovaný prínos oboch alternatív titulnej úlohy: Margity Česányiovej a Ludmily Dvořákovej. Len Ladislavovi Čavojskému (*Film a divadlo*) prekážalo, že „z Česányiovej hlasu zaznievali mnohé tóny z jej veľkých tragických hrdiniek, avšak pôvaby 16-ročnej Manon chýbali“. Aj keď výhrada recenzenta môže byť čiastočne oprávnená, nezohľadňuje to, čo sme už o parte Manon povedali vyššie, totižto, že (na rozdiel od Masseneta) v jej parte je málo detinskej hravosti a od samého začiatku v ňom prevládajú melancholicko-tragické tóny. Stačí porovnať bezstarostné Massenetovo *Nous vivrons á Paris...* s analogickou scénou v Pucciniho opere, ktorej chýba onen vitalizmus. Zaostávanie divadelnej zložky za hudobnou vyjadruje ďalší recenzent (Z. Nováček, *Práca*) takto: „...ako ďaleko by predstavenie vyrástlo, keby výtvarník a režisér našli modernejšie, nové cesty také potrebné k ďalšiemu vývoju našej opery“ a už spomínaný Čavojský (ktorý svoje výhrady dokladá najpregnantnejšie) dodáva: „opera nie je koncert, opera je divadlo“. Jeho zásadná pripomienka voči Fischerovej réžii spočíva v tom, že „každý obraz je inscenovaný v inej žánrovej rovine od snivo subtilného prvého dejstva po naturalistický obraz smrti Manon, kde už niet stopy po jemnej lyrickej atmosfére začiatku“. Aj

recenzent v *Kultúrnom živote* (značka J.H.) tvrdí že vinou režijného poňatia vyprchalo z diela veľa z Prévostovej poézie. Ten istý recenzent hovorí o krčovitosti hereckého prejavu, čo zasa Čavojský pomenúva (v súvislosti s druhým dejstvom) ako bežnú opernú konvenciu.

Inscenáciu som pravidelne navštevoval, a tak pridávam vlastné hodnotenie. Výtvarník scény, ale aj kostýmový výtvarník (pražský Marcel Pokorný), volili dobovo verné riešenie, ktoré spolu s hereckým kliše väčšiny účinkujúcich naozaj nepôsobilo novátorsky. Nejednotnosť poetík jednotlivých obrazov však nie je len nedostatok réžie, jeho základ je v samotnom diele, na druhom mieste vo výtvarnom riešení (Vychoďilovi sa osobitne nevydarilo stvárnenie pustej americkej prémie) a napokon istým obmedzením bola aj vtedajšia úroveň hereckej tvorby v príprave spevákov. Aj na mňa (podobne ako na Čavojského) najmocnejšie zaúčinkoval výjav defilé pobehlíc v prístave Le Havre a vôbec celý tretí obraz. Obraz štvrtý je vo svojej podstate koncertom, ktorý sa dá ťažko zdívaladeliť bez herecky mimoriadne zdatných spevákov. K hudobnému naštudovaniu len toľko: treba ľutovať, že protagonistkám chýbal adekvátny tenorový partner, pretože na rozdiel od vtedajších recenzentov vážne výhrady som mal nielen k speváckemu výkonu dr. Gustáva Pappa, ale aj Alexandra Baránka. Sviežou lastovičkou boli výkony mladých absolventov VŠMU Luby Baricovej (speváčka) a Pavla Gábora (tanečný majster). Sumarizujúc opera SND ponúkla *Manon Lescaut* výsostne v duchu tradicionalizmu.

Známy režisér Robert Carsen režíroval v priebehu niekoľkých rokov Pucciniho *Manon Lescaut* v Kráľovskej flámskej opere v Antverpách i vo Viedenskej štátnej opere. Hoci v oboch nezaprel svoj moderný rukopis, každá z réžií je iná. V Antverpách ponechal príbeh v historickej dobe a rokokových kostýmoch, kým vo Viedni ho preniesol do najčerstvejšej súčasnosti. Predsa však sa mu niektoré vlastné nápady tak zapáčili, že ich používa v oboch, navonok tak odlišných, inscenáciách. Napríklad v „belgickej“ *Manon* v závere prvého obrazu, ktorý sa z vôle režiséra končí pantomímou, zboristi zahádzu baletku (reprezentujúcu Manon idúcu za bohatstvom) množstvom zlatých mincí, vo viedenskej inscenácii ju zasa pokrývajú papierovými peniazmi a to isté urobí aj v závere druhého dejstva Geronte s Manon. Rovnako vo štvrtom dejstve oboch naštudovaní Manon počas árie, v ktorej účtuje so svojím životom, sa ešte raz ovešia šperkami povalujúcimi sa (dosť nelogicky) po zemi. Carsen však patrí k režisérom, ktorého pravdepodobnosť či vierohodnosť situácie nezaujímajú, jeho snahou je vždy priniesť nejakú myšlienku. Preto si tiež nerobí problém ani z rozporu medzi zobrazeným výjavom a textom. Vo viedenskej aktualizovanej *Manon* je takýmto rozporom napríklad skutočnosť, že v dnešných časoch otcovia jednoducho neposlušné dcéry už neposielajú (tak ako v 18. storočí) do kláštora.

Ak by som si mal z oboch režisérovoých inscenácii *Manon Lescaut* vybrať, predsa len by som dal prednosť belgickému naštudovaniu (dokonca aj po hudobnej stránke, v ktorej sa zaskveli sopranistka Gauci a o čosi menej aj tenorista Ordoñez). V prvom dejstve režisér oblečie študentov do karnevalových masiek a na javisko pošle obrovskú figurínu zosobňujúcu ženskosť, asi v polovici dejstva pri príchode Manon (z ťažko identifikovateľných dôvodov) zaujme v pozadí javiska priestor zástup šľachty oboch pohlaví v jednotných rokokovo bielych kostýmoch a podobne ich exponuje v treťom dejstve počas defilé prostitútok. Z hľadiska scénografie je zaujímavé, že dva exteriérové obrazy (prvý a tretí) presúva do interiéru, v ktorom bohato využíva efekty odrazu diania v lesklom pôdoryse javiska i v bočných a horných

zrkadlách. Z použitých symbolov je najvýraznejšie exponovanie pozláteného rokokového kočiara, na ktorom v prvom dejstve utekajú milenci, v závere druhého obrazu v momente, v ktorom odvádzajú Manon do väzenia, sa z otvorených dvier kočiara vysype hŕba šperkov a náhrdelníkov a v poslednom obraze Manon zomiera na smetisku, ktoré je tvorené predovšetkým z rozbitých častí toho istého zlatého koča.

Čo sa týka viedenskej inscenácie (z roku 2005), v nej inscenátori prvé dejstvo situujú do pasáže luxusného obchodného domu s výkladmi plnými figurín a druhej konfekcie, druhé dejstvo sa odohráva v presklenenom salóne štvrte pripomínajúcej parížsku La Defense, tretí obraz sa vracia do pasáže, ibaže tentoraz sú vitríny výkladov (symbolizujúce bohatstvo) zatiahnuté železnými roletami, kým obraz štvrtý je scé-

nograficky totožný s prvým s tým jediným rozdielom, že pasážou ešte neprešla čata smetiakov, aby ju vyčistila (azda snaha navodiť spojenie bohatstva s morálnou špinou?). Z postáv je des Grieux (stvárnenny päťdesiatnikom Neilom Shicoffom) zobrazený ako dajaký večný študent v čiernej koženej bunde, pohybujúci sa v prvom dejstve medzi mládežou, ktorá sa pokúša v rytme Pucciniho hudby napodobiť niektoré masové výjavy z *West Side Story*. Geronte je – namiesto starého šľachtica – vyžitým mafiánom s večnou suitou bodygardov s čiernymi okuliarmi, z postavy študenta Edmonda v prvom dejstve sa v druhom stane fotograf fotiaci Manon pre módny časopis (v librete je to učiteľ tanca, takže na javisku sa fotí v tanečnom rytme menuetu) a v treťom obraze preberá (nevedno prečo) part lampára, spievajúceho starú romancu o kráľovi a dievčine. Podobne Manon v druhom dejstve odspieva part madrigalovej speváčky a spolu s kvartetom zboristiek sa pri speve nechá zvečniť videokamerou. Ak v Antverpách režisér jednoducho vypustil krátky zborový výjav vzbury luzy, ktorá sa pokúšala vyslobodiť Manon, vo Viedni je táto scéna situovaná za scénu a defilé prostitútok komentuje „vyššia spoločnosť“, ktorá akoby si sem odskočila z nejakého spoločenského večierka. Vrcholne sporne je inscenovaný záver druhého obrazu, v ktorom je naznačené, že Geronte sa zberá Manon znásilniť a s rovnakým úmyslom sa jeho bodygardi vrhajú na ženský služobný personál. Účinkujúci (vrátane titulnej predstaviteľky Bary Havemanovej) hrajú i spievajú dobre, no chýba im osobnostné čaro. V celkovom zámere inscenácie chcela zrejme réžia vyjadriť, že aj dnes sa ženy rozhodujú medzi láskou a bohatstvom a spoločnosť, ktorej sa nepodriadia, ich kruto



Záber z berlínskej inscenácie Massenetovej *Manon* (2007). Anna Netrebko v titulnej postave (scéna v Saint Sulpice). Snímka archív autora.

trestá. Tomu však obetovala poetické, melancholické či nostalgické nálady a pocity, ktoré Pucciniho hudba (tak si zakladajúca na charakteristike prostredia) vyvoláva a zostala len chladnou konštrukciou.

II. Od rokokovej krásky k *Pretty Women*

Posledná bratislavská inscenácia Massenetovej *Manon* mala premiéru 38 rokov po predchádzajúcom uvedení tejto opery v SND a 22 rokov po naštudovaní Pucciniho verzie. Výtvarníkom scény bol opäť (teraz už skúsený) Ladislav Vychodil, režisérom Braňo Kriška, dirigentom Tibor Frešo. Životnosť tejto inscenácie bola mimoriadne krátka, čo zrejme súviselo s problémami obsadenia tenorovej úlohy (český tenorista Polášek odišiel do Grazu a Peter Dvorský bol viac v cudzine než doma). Recenzenti opäť venovali veľa priestoru opodstatnenosti dramaturgického výberu, čo len dokumentuje, že ešte ani okolo roku 1980 sme nezachytili trend návratu k Massenetovým operám ako prirodzený jav. Hodnotenie inscenácie bolo vcelku pozitívne vo všetkých jej zložkách. Najmenej sa recenzenti zhodli v hodnotení Vychodilovej scény, ktorá bola podľa Pavla Ungera (Film a divadlo) príliš asketická, podľa Ivana Ondraška (Práca) až príliš skromná a nejasala farbami a ozdobami adekvátnymi prepychovým salónom vtedajších čias, kým Igor Vajda (Hudobný život a Smena) naopak ocenil využitie šírky a hĺbky javiska a spolu s réžiou pochválil výtvarné poňatie inscenácie s bohatou paletou svetelných farieb impresionistického spektra, ale aj využitie tieňohry a točne. Hoci aj táto inscenácia sa hrala v dobových kostýmoch, predsa v porovnaní s bratislavskou inscenáciou Pucciniho *Manon* prešla od dobovej popisnosti k náznaku a symbolickej štylizovanosti, keď javisku po celý čas vládol tieňový profil hlavnej protagonistky a aj práca s farebným svietením nebola zameraná na vytvorenie dokonalej ilúzie prostredia, ale na symbolické pomenovanie situácie. Recenzenti sa zhodli, že réžia sa sústredila na líniu ľúbostného vzťahu viac než na zobrazenie dobovej spoločnosti, čiže sa snažila o poetizáciu výsledného dojmu. Antiiluzivnosť použil režisér Kriška najzjavnejšie dvakrát: pri gavotte Manon (jej výjav pripomínal recenzentovi Stanovi Bachledovi v Novom slove strojček mechanickej porcelánovej bábiky, kým iný recenzent v Hlase ľudu hovorí dokonca o operetnom charaktere výjavu) a v kartárskej scéne, pri ktorej sú hráči silne nasvietení červenou farbou a ustrnú v pohybe, pričom kmitajúce svetlo vyvoláva dojem hrozivého panoptika, do ktorého des Grieux váha vstúpiť.

Napriek renesancii viacerých, po istý čas zabudnutých, skladateľových opier, *Manon* zostáva jeho dielom najhranejším. V inscenáciách *Manon* posledných desaťročí prevládala snaha o verný portrét spoločnosti a vzťahov doby, do ktorej dielo situovali autor literárnej predlohy i Massenetovi libretisti. Dôsledným pokusom o takýto verný historický portrét bola viedenská inscenácia Jeana-Pierra Ponella z roku 1983 (s Editou Gruberovou v hlavnej úlohe) či parížska inscenácia režiséra Gilberta Deflo (s Renée Flemingovou) z roku 2001. O tradičnú a dobovo vernú inscenáciu *Manon* sa v milánskom Teatro alla Scala pokúsil aj režisér Nicolas Joël v roku 2006. Použil pritom scénografiu z milánskej inscenácie z roku 1999, v ktorej autorom výpravy bol Ezio Frigerio a kostýmov Franca Squarciaripino. Klasicizujúci charakter dodávala inscenácii stĺpová architektúra umiestnená po bokoch javiska (s výnimkou posledného obrazu), väčšinou kombinovaná s pomaľovaným zadným horizontom, ale aj celková snaha ilustrovať jednotlivé situácie príbehu bez známky inovácie či modifikácie, vedenie účinkujúcich k strohému (a v podstate konvenčnému) hereckému prejavu



Záber z berlínskej inscenácie Massenetovej *Manon* (2007). Anna Netrebko s Rolandom Villazonom (de Grieux). Snímka archív autora.

a sústredeniu sa na vokálny prejav. V dôsledku toho inscenácia nielen pri zobrazení spoločenského prostredia, ale aj v pertraktovaní veľkého ľúbostného príbehu, zostala pomerne chladnou a v modernosti výrazu zaostala aj za relatívne tradičnou Kriškovou bratislavskou inscenáciou. Situáciu by možno mohli čiastočne zachrániť vynikajúce spevácke výkony, no Inva Mula (*Manon*) a Massimo Giordano (*des Grieux*) spievali len veľmi dobre, nie strhujúco. Slovenke Adriane Kučerovej, ktorá mala alternovať *Manon*, zobrali úlohu pár dní pred premiérou.

Že sa dá Massenetova *Manon* inscenovať aj inak ako s pietou, dokazujú dve inscenácie z roku 2007: viedenská (ktorú režíroval Andrej Serban) a berlínska (réžia Vincent Paterson). V oboch prípadoch ide o tzv. aktualizáciu výklad, čiže prenesenie doby príbehu bližšie k súčasnosti, približne niekde do polovice dvadsiateho storočia (kedy sa odohráva aj posledná operná verzia Prévostovho príbehu z pera skladateľa Wenera Henzeho pod názvom *Boulevard Solitude*). Hoci nepatrím ku stúpencom takýchto postupov, musím priznať, že Massenetovo dielo tento posun unieslo bez ujmy na pôsobivosti a milánska inscenácia v porovnaní s nimi pôsobí značne vyvetrane. Výraznú podobnosť oboch najnovších inscenácií zvyšuje skutočnosť, že v oboch titulnú postavu stvárnila momentálne neobyčajne vychytená mladá ruská sopranistka Anna Netrebko, spevácky zdatná a navyše obdarená fyzickou krásou, a teda priam predurčená stvárniť onú *femme fatale*.

Čosi extravagantnejšia viedenská inscenácia sa začína úvodným výstupom pred spustenou oponou, v ktorej tri herečky – Pousette, Javotte a Rosette svojím správaním i kostýmovaním naznačia svoje pravé (najstaršie) remeslo. Po zdvihnutí opony vidíme, že namiesto hostinca v Amiens, pri ktorom zastavujú dostavníky, máme pred

očami veľkú železničnú stanicu, čosi na spôsob Monetovej maľby Saint Lazare, po ktorej sa chaoticky pohybujú masy cestujúcich, ďalší zboristi im sekundujú po bokoch proscénia a akoby chaosu ešte nebolo dosť, na javisku je aj niekoľko umelých figurín cestujúcich (opäť sa ako dav objavia v treťom obraze). Z kráľovského gardistu Lescauta sa stal francúzsky policajt (ako vystrihnutý z Funésových filmov), ktorý sa ku svojej sesternici správa viac než dôverne, takže jeho neskoršie pasovanie sa do úlohy ochrancu rodinnej cti je zjavne neúprimné. Réžia charakter Manon približuje opäť k literárnej pôvodine, keď hneď v prvom výstupe sa neskúsené vidiecke dievčatko zmocní náhrdelníka jednej z herečiek a v piatom obraze po príchode do herne okradne prvého muža, ktorý sa k nej priblíži. Promenáda na Cours lá Reine sa v treťom obraze zmenila na pochybné erotické korzo Pigalle, na ktorom sa Manonini bohatí nápadníci Guillot a Bretigny vynímajú takmer ako pasáci. Herňa v Hôtel de Transylvanie sa viac ponáša na americký bar v časoch prohibície, kým v berlínskom Theater Unter den Linden viac pripomína striptízový parížsky bar s výhľadom na Eiffelovku. Ak na jednej strane režisér Serban aspekt pravdepodobnosti úplne ignoruje (v úvode štvrtého obrazu nechá sa mnišky vyzývavo knísať v bokoch), len o chvíľu neskôr je zbytočne popisný, keď dá starého grófa des Grieux nielen spievať o slastiach normálneho rodinného života, ale pridá k nemu aj potenciálnu nevestu.

Ak napriek niektorým výhradám inscenácia naozaj pôsobí strhujúco a vierohodne, je to zásluha predovšetkým interpretky Manon. Réžia nielen že využíva, ale priam zneužíva jej sexepíl, nechá ju značnú časť druhého obrazu odspievať v neglizé a v tomto i piatom obraze demonštratívne ukazovať krivku jej pekných nôh takmer na spôsob pornohviezd. Netrebko však popri tom dokáže v mimike a gestike zahrať aj úprimný cit, bolesť, rezignáciu, prekvapenie i nadšenie, vie byť zvodnou i dojemnou. Je sympatickou „Pretty Women“ dnešných dní, schopnou vrúcne milovať aj predávať sa, ibaže jej veľká láska sa neskončí takým happy endom ako v americkom filme. Navyše nerobí jej problém spievať poležiačky, pri chôdzi, či bez vizuálneho kontaktu s dirigentom. Pokiaľ ide o kreáciu, nie je Netrebko inou ani v berlínskej inscenácii, ba azda je ešte o poznanie spontánnejšia a vášnivejšia, pretože si lepšie rozumie so svojim partnerom, ktorým je tentoraz Rolando Villazón (s ktorým už predtým tak strhujúco dokázala zahrať lásku medzi Violetou Valery a Alfrédom Germondom v salzburskej inscenácii *Traviaty*). Réžisér berlínskej inscenácie však väčšmi pracuje aj so symbolmi. Kým vo Viedni Manon dobehne do kláštora San Sulpice (presne podľa libreta) priamo z promenády, v berlínskej inscenácii sa tam zjaví v nových krikľavo červených šatách ako symbol zvodnosti. Nadčasovosť príbehu demonštrujú také prvky scénografie, ako je umiestnenie Picassových diel do apartmánu milencov, alebo obrovská Raffaelova *Madonna s dieťaťom* zdobiaca horizont kláštora Sant Sulpice. V závere druhého obrazu osamelá Manon pootvorí dvere na veľký balkón a pred ňou sa skvie obrovská silueta Paríža ako symbol slobody (k voľnému, neviazanému životu), ktorú práve získala. Napokon v záverečnom obraze pri spomienke na zoznámenie v Amiens sa zodvihne zadný paravan a des Grieux čoskoro na to odnáša mŕtvu Manon smerom k zadnému horizontu v ústrety ďalšej slobode, ktorou je tentoraz smrť.

Tak sa končí príbeh veľkej lásky Manon a jej nešťastného rytiera. Ale vlastne ani nekončí, lebo inscenátori sa k nemu stále budú vracaf a svojim javiskovým stvárnením, dojemnou hudbou a pekným spevom budú vždy znova dojímať nových a nových percipientov potiaľ, pokiaľ ľudstvo nestratí schopnosť odlišujúcu ho od sveta zvierat, čiže schopnosť milovať, prežívať a dojímať sa láskou a krásou.

METAMORPHOSES OF MANON**VLADIMÍR BLAHO**

The author is in his study dealing with opera fates of a tale which was published as the seventh part of memories of abbe Prévost *Manon Lescaut* (*Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*). It is interesting that the story of Manon and her knight did not specially impressed dramatists, on the contrary – it has landed and up to these days is seated on the throne of musical theatre stages. The very first event was a ballet by Fromental Halévy, after it Scribe wrote a libretto for a composer Daniel Auber for an opera (1856), but until now the story has been alive in the opera stage mainly thanks to Massenet's *Manon* (1884) and Puccini *Manon Lescaut* (1893).

The author is studying the difference in approach to the topic and is comparing the artistic adaptation of the same inspiration by two great personalities. He is characterizing in detail both works of art, and subsequently is dealing with their theatrical fate – while alongside with Slovak stagings – he is not neglecting a wider European space, and is describing meaningful stagings of Puccini opera abroad (director Robert Carsen made a production of *Manon Lescaut* over the course of a few years on Royal Flamisch Opera in Antverps, in Vienna State Opera), or the production of Massenet's *Manon* in Bratislava (1980) is becoming more familiar with the background of Vienna staging by Jean- Pierre Ponell from 1983 (with the Slovak singer Edita Gruber in the main role), or the Paris staging by Gilbert Deflo (with René Fleming) from 2001. A traditionally and contemporary true staging of *Manon* was attempted in the theatre of Milan Teatro alla Scala also by a director Nicolas Joël in 2006. The fact that *Manon* can be produced also by using other means than pieta is proven by two stagings from 2007: one is from Vienna (directed by Andrej Serban), one from Berlin (directed by Vincent Paterson). In both cases it is about the so called updated understanding – meaning transferring the period closer to current times.

BURLASOVA KÓMA: „MALÝ ROZSAH – VEĽKÝ OBSAH“

MARCELA BEŇOVÁ
Poslucháčka Divadelnej fakulty VŠMU

Opera Martina Burlasa *Kóma* je (podľa viacerých zdrojov) minimalistická, postmoderná a alternatívna. Je to viac-menej pravdivé tvrdenie. Pri dôkaze jej skratkovitosti sa môžeme oprieť o viacero faktov: je to opera v jednom dejstve, ktorej minútáž sa pohybuje v čase okolo 60 minút. Je minimalistická v hudbe ako i v textoch piesní, ktorých libretá sú zostavené iba zo skutočne jednoduchých a krátkych fráz (sú to zväčša Oličove aforizmy). Ich obsah však nie je taký jednoduchý ako rozsah, naopak: je o to zložitejší. Minimalizmus formy sa teda nerovná obsahu, čo je pomerne kontrastný prvok. Skratka tak vyjadruje široký záber problematiky.

Alternatívnosť tohto umeleckého diela spočíva prevažne v tom, že podobný útvar je v SND ojedinelý, priam raritný, čo dokazujú aj vyjadrenia dramaturgie SND, že Burlasova *Kóma* otvára našu prvú scénu alternatívneho umeniu.

Postmoderna (pojem v súčasnosti najviac vysvetľovaný a najmenej pochopený) určite poznačil umeleckú estetiku opery *Kóma*. Veľmi primitívne by som pojem postmoderna vysvetlila ako hľadanie motivácií a foriem v jednotlivých smeroch moderny a spájanie či prepájanie a hru ich estetik do nových (ú)tvarov.

Moderné smery (-izmy začiatku 20. storočia) boli svojím spôsobom alternatívne, pretože prinášali nové (ne)umelecké princípy, častokrát v protiklade ku klasickým východiskám. Úžasné, koľko rozmanitých protikladov bolo možné vytvoriť k presne stanoveným klasickým pravidlám. Moderna by sa teda mohla nazvať i „hrou hľadania rozmanitých spôsobov za účelom popretia daných pravidiel.“

Hra, či už „hra slov“ (napr. v dadaizme) alebo „hra snov“ (napr. v surrealizme) atď. Burlasova opera *Kóma* je príkladom veľmi hravej „hry,“ obsahujúcej rovnako hruvo pospájané jednotlivé zložky javiskového útvaru. Aby som to vysvetlila: Pozrime sa už na samotný názov opery „hravším“ pohľadom (ako na obrázok):

Slovo KÓMA trochu inak – naopak (keďže motív opačného sledu sa vyskytol aj v inscenácii): AMÓK. Táto skomolenina pripomína slovo Amok, čo je dosť zaujímavé zistenie, problém, ktorým je potrebné sa zaoberať hlbšie. Keby sme chceli tento problém riešiť v čisto graficko-verbálnej rovine, dospeli by sme k záhadným vnútorným súvislostiam, ktoré majú svoje (napodiv) logické opodstatnenie.

Ešte raz: Ak prečítame slovo KÓMA naopak, prečítame AMOK (dĺžeň nad písmenom O si zatiaľ nevyšimajme). A keď si predstavíme stav kómy, zistíme, že je to úplne opačná predstava ako stav amoku.

Dĺžeň nad písmenom O, ktorý je v slove AMÓK zdanlivo nepotrebný, v skutočnosti slúži k vyriešeniu ďalšieho problému, alebo hľadania jeho opodstatnenia. Ak sa chceme dopracovať k slovu amok, musíme to vyriešiť (opäť len) graficky: AM◊K.

Vznikol nám „amok so slniečkom.“ Tento napísaný obrázok by mohol byť ešte

vtipnejší, keby sme si pod písmenom A predstavili rebrík „dvoják.“ Vidíte tú podobu? Kreslené slovo ako zo šlabikára sa stalo návodom scénického riešenia inscenácie.

V inscenácii *Kóma* sa skutočne na scéne objavilo slnko a rebrík vo svojich rôznych deriváciách a asociáciách s nimi spojenými (napr. slnko → voda → pláž, bazén, akvárium...). Návod sám o sebe plnil dôležitú funkciu. Na poschodí zadnej stene scény mal divák možnosť vidieť farebnú grafiku nenápadných rozmerov – akýsi návod podľa ktorého bola postupne vytváraná scéna, až sa napokon na záver (či vlastne na začiatok) úplne konfrontovala s vizuálnou podobou grafiky.

Spomínaná grafika na zadnej stene „visela“ v priestore ako nenápadne prítomný návod (osud), podľa ktorého muselo byť dielo dokonané. Dala by sa teda ponímať v zmysle predurčenia. Ale keby sme jej „prisúdili“ iba význam osudovosti bolo by to prinajmenšom vysoko nespravodlivé.

Už počas prvých minút predstavenia si divák uvedomil, že udalosti na javisku plynú akoby opačne. Predstavenie sa začína záverečnými titulkami na plochých obrazovkách (javiskové dielo tak nadobúda filmový charakter) a končí sa názvom (filmu), ktorý je taktiež napísaný naopak. Farebná miniatúra (ktorej „malá veľkosť“ nie je náhodná) zostáva po celý čas nezmenená, či už dej plynie „zľava doprava“ alebo naopak. Grafika teda niesla vo svojej podstate význam predurčenia, ale v inom zmysle.

V zmysle logickej následnosti. Či už ide o takmer prázdny „rozbitý“ priestor na začiatku inscenácie, ktorého jednotlivé dielce napokon vytvárajú skladačku podľa vzoru (o čo sa pokúša v súčasnosti jednotliviec či spoločnosť: podľa návodu vytvoríť z častí ucelený útvar), alebo v opačnom slede: z počiatočného celku sa mozaikovitým odčleňujú prvky a vzniká nič alebo aspoň „niečo“ rozbité (čo je síce pesimistický ale skutočný pohľad na dnešnú realitu). Divák naoko sleduje, ako by to malo byť, ale pri bližšom preskúmaní (v opačnom slede) zistujeme, že to tak nie je, je to naopak. Do vnímania divákov sa tak premietajú pocity márnosti, roztrieštenosti a klamstva.

Tieto pocity umocňuje a dopĺňa o ďalšie zúfalé pocity (ako napr. nezmyselnosť, zbytočnosť, bezútešnosť nudného stereotypu atď.) i herecký prejav. „Pomalosť“ javiskového pohybu postáv vyvoláva u diváka vnútornú roztržitosť, nepokoj. Aj tu sme svedkami ďalšieho kontrastu: pomalý pokojný pohyb predsa len vyvoláva nepokoj. A napokon to, že tento pohyb je pomalý, je opäť iba zdanie. Na javisku sa vyskytuje vždy viac postáv a vykonávajú síce nebadateľný pohyb, ale divák je prinútený sledovať vždy jednu postavu (lebo ho zaujme svojou „strojovo-mechanickou“ pohyblivosťou → ak sa chceme naďalej opierať o modernistické smery: futurizmus). Diváková pozornosť je odpútaná jednou postavou, keď však (po chvíli) pozrie na inú postavu zistí, že stihla nečakane zmeniť pózu. Postavy sa teda pohybujú pomaly, ale súčasne, čo prináša pre diváka množstvo nečakaných prekvapení. Pomalosť pohybu teda kontrastuje s rýchlosťou vnímania diváka, pohyb postáv sa tak javí ako rýchly.

Spomalený javiskový pohyb v inscenácii *Kóma* je veľmi náročný na vnímanie a po chvíli diváka unaví. Mohlo by to vyznieť ako negatívny dôsledok, avšak aj toto má svoj hlbší význam. Únava, vyčerpanosť a nuda z toho vyplývajúca je u diváka vyvolaná akoby zámerne. Aj keď forma „šokovej terapie“ v súčasnom divadle už nie je taká aktuálna ako kedysi. Burlasova *Kóma* divákovi postupne „dávkuje“ pocity postáv. Atmosféra vyvolaná na javisku sa tak prenáša do hľadiska a vzniká nefalšovaná interakcia medzi tvorcami a divákom. Musím však podotknúť, že táto atmosféra nie je ani zďaleka príjemná, ide o navodenie zúfalých pocitov. Ale aj toto je akási „umier-

nená forma šokovej terapie.“ Divák je prinútený prežívať pocity inak všedného súčasného života, ale vo väčšej a naliehavejšej intenzite, ktorá vyvoláva na jednej strane znechutenie, na druhej taktiež strach (aby sa toto znechutenie už viackrát neobjavilo), čo je jeden z nevyhnutných aspektov katarzie (podľa Aristotela). Divák si možno ani neuvedomuje vnútornú zmenu, ktorá sa u neho (v šťastnejšom prípade) dostaví: keďže už nechce prežívať podobné znechutenie (ktoré je odrazom dnešného sveta), zaumieni si bojovať proti nemu. Toto by bol ideálny dopad na diváka. Otázne však je, či je divák skutočne schopný prečítať a poňať tieto edukačné motívy inscenácie.

Z predchádzajúcich slov by sme sa teda mohli domnievať, že hlavným účelom tejto inscenácie je vyvolať u diváka istú náladu. Nie je to však účel, ale prostriedok. A tomuto prostriedku autori podriaďujú všetky zložky inscenácie. Hudobná zložka je minimalistická, obmedzená na nenáročný hudobný prejav komorného orchestru, spev zastupujú operné árie krátkych libriet. Avšak ako som už spomínala, tento minimalizmus sa spája s typickým Burlasovym kontrastom: „malý rozsah – veľký obsah.“

Hudobné prejavy sú obohatené o rôzne elektronické efekty a napodobneniny istých konvenčných zvukov (napr. maják sanitky), ale i skutočných autentických zvukov, ktoré vyplývajú z diania na javisku (napr. tečúca voda) a našli si miesto v hudobnej línii.

Hudba a spevácky prejav, ktorý (zámerne) pôsobil chladne a neosobne boli veľmi dobre zvoleným prostriedkom na vyvolanie nálady. Do hudobnej zložky Burlas koniec koncov vkladal najväčšiu dôveru. Burlas ako hudobný skladateľ v tomto prípade pravdepodobne ani nechcel vytvoriť operu, skôr si operný žáner zvolil s istým zámerom. Aký zámer chcel dosiahnuť sa môžem iba domnievať. Prihliadajúc na publikum, ktoré má len malé alebo priemerné znalosti v hudobnej profesii, by sme mohli tvrdiť, že opera je žáner vznešený a ušľachtilý. Operný štýl Burlasovej *Kómy* by v tomto prípade ako prostriedok slúžil na vytvorenie vznešeného „outfitu“ inscenácie. A tu narážame na ďalší kontrast. Inscenácia vyvolávajúca u divákov predovšetkým (negatívne) nálady, odetá do rúška vznešeného umeleckého diela. Inak povedané: nie všetko krásne je vo svojej podstate dobré. Burlas tak odкрýva tienisté stránky zlatej knihy (možno dnešnej spoločnosti), poukazuje na problém všeobecne známy, avšak doteraz nevyriešený a čoraz naliehavejší. Všednosť nudného a spomaleného života, ktorý je skutočne veľmi rýchly ale stereotypný, sa skrýva za pozlátka vysokej životnej úrovne.

Z bulletinu k inscenácii sa dozvedáme, že dej hry je o mladom mužovi – pacientovi, ktorý sa ocitol z neznámej príčiny v kóme a vníma dianie okolo seba, napokon sa prebúdzá a uvažuje o svete svojom vlastnom – vnútornom a tom, ktorý ho obklopuje. Pravdupovediac, tento dej je v inscenácii málo badateľný, dianie na scéne divák síce registruje, ale význam konania jednotlivých postáv by bez dôkladného naštudovania bulletinu asi len ťažko pochopil. Inscenácia na prvý pohľad pôsobí skôr nedejovo (akosi impresionisticky), ako je už spomenuté, navodzuje nálady a pocity.

Na javisku sa objavujú tri postavy pacienta, ktoré vo svojom (vnútornom) stave kómy vnímajú amok okolitého (vonkajšieho) sveta: príbuzných, lekárov, ošetrovateľiek. Každá z postáv mimo kómy prežíva akýsi vlastný amok, je opojená niečím iným. Napríklad matka pacienta, ktorá prichádza na návštevu do nemocnice, so sebou prináša v sieťovanej taške pomaranče (čo je dosť nezmyselné vzhľadom na to, že človek v kóme nie je schopný prijímať stravu). Ona však prináša túto nepotrebnú matériu

pretože je na nej závislá. Na konci sa objavuje na scéne v zlatých šatách, opäť so sieťovanou taškou, v ktorej má tentokrát guľu z hodnotného kovu. Zlatá guľa ju svojou hmotnosťou ťahá dolu – čo je symbol sám o sebe. Matka žije v amoku matérie.

Pacientova priateľka rieši problémy partnerského (promiskuitného) charakteru, podobne ako ošetrovatelka zasiahnutá amokom sexuality. Traja lekári zotrávajú v športovom amoku (sledujú futbal), jeden z nich však ticho sleduje ľudí okolo seba. Je mimo zelenej farby, ktorá dopadá na prívržencov športu z obrazoviek.

Tvrdiť však, že inscenácia nemá dej, by taktiež nebolo celkom správne. Na javisku divák sleduje rôzne farebné obrázky (umocnené farebnosťou scény), akoby rozbitú mozaiku rôznych ľudí, ich správania, amokov a prejavov. Už na základe grafického náhľadu na slovo *Kóma* sa môžeme i na inscenáciu pozrieť ako na obrázok.

V bulletine sa dozvedáme, že toto dianie sleduje pacient – ale kto je vlastne pacient? Na javisku sa objavujú hneď traja. A, navyše, sledujú toto dianie naozaj? S istotou môžem tvrdiť, že tí, ktorí toto dianie s nadhľadom sledujú, sú predovšetkým diváci (a tak sa na chvíľu stávajú hlavnou postavou – pacientom). „Pacient sa prebúdzajú, bilancuje, a po zrelej úvahe opúšťa to, čo ešte včera bolo jeho svetom.“¹ A opäť ten vytúžený edukačný aspekt, ktorého naplnenie je trochu komplikované.

Farebné spomalené zábery odohrávajúce sa na javisku sú nielen pre divákov ale predovšetkým o nich. V inscenácii sa tak skutočne neodohráva konkrétny dej, iba „impresionistické bodky štetcom,“ ktoré vyvolávajú dojem, náladu a rôzne asociácie súvisiace so skúsenosťami divákov. Toto predstavenie je určené teda všetkým, ktorí sú schopní vnímať nálady, nechať sa nimi unášať a pospájať si jednotlivé „body štetcom“ do vlastných (vnútorných) obrazov, ktoré sú súkromným vlastníctvom toho ktorého diváka a sú iba o ňom a pre neho.

Scéna zohráva v tomto takmer nedejovom javiskovom diele veľmi dôležitú (akčnú) funkciu, pretože práve ona je nevyhnutná pri vytváraní jednotlivých obrázkov mozaiky. Orchester je v priestrannom modrom bazéne v strede javiska, okolo ktorého sa jednotlivé výjavy sústreďujú. Členovia orchestra môžu byť ponímaní ako voda so svojším „hudobným žblnkotom.“

Pacient na začiatku vychádza z bazénu na podlahu javiska v štandardnej výške (vychádza z vody). Neskôr kráča po schodoch na prvé poschodie, nad úroveň bazénu i javiska. Máme tu teda tri rôzne úrovne podlaží: stred – podlažie javiska; potom bazén, vaňa – objekty väčšinou pod úrovňou stredného podlažia; a napokon podlažie nad jeho úrovňou: poschodie, ale i rebrík.

Voda je tu prezentovaná predovšetkým vo svojom kvapalnom skupenstve, zrejme ako kvapalina života. Slovo voda sa spája v Slovenskom jazyku s viacerými metaforami (keďže obrázky tvorené na javisku majú viac metaforický ako dejový význam) ako napr. „byť nad vodou,“ „ísť dolu vodou“ atď. Je veľmi ťažké (a napokon i nesprávne) prideliť jednotlivým úrovňam podlaží striktný metaforický význam, pretože v rôznych obrazoch nadobúda i dekorácia rôzne významy. Isté je len jedno: pacient sa striedavo ocitne nad úrovňou hladiny vody (nad vodou) vo vyššej a vyššej vzdialenosti, aby mohol opäť zísť pod jej úroveň (dopadnúť na dno, utopiť sa). A tak sa zdanlivo nehybný stav kómy mení na dynamický pohyb kyvadla.

Na konci (či vlastne na začiatku) sa traja pacienti nachádzajú každý zvlášť na inej

¹ Bulletin k inscenácii *Kóma*, SND, 2007.

úrovni podlažia. Jeden z nich sedí vo vani, druhý na vrchu rebríka, tretí zostáva na doskách javiska. Táto poloha sa dá vysvetliť ako symbolika zlepšenia, či zhoršenia zdravotného stavu pacientov. Ale ako som už spomínala: postavu Pacienta v tejto inscenácii zosobňuje publikum, pre ktorého a o ktorom je aj opera *Kóma*. Diváci sa vo svojich stavoch kómy a amoku ocitnú neraz „na vrchole“ ale i „na dne.“

Scéna obsiahla množstvo sýtych a výrazných farieb, spomedzi ktorých boli najviac zastúpené dve: tmavomodrá a červená. Aj tieto farby môžeme ponímať ako istú (viacvýznamovú) symboliku. Voda (modrá) a krv (červená) ako dve najdôležitejšie tekutiny v tele človeka. Tmavomodrá ako nebo, ale i chlad a smútok, červená ako peklo, alebo aj vášeň a radosť. Majú kontrastné významy a vyjadrujú rôzne protichodné emócie.

Tmavomodrú farbu používajú aktéri počas inscenácie aj na zafarbenie priesvitnej „čistoty“ vody v akváriu pomocou umelo(hmotnej rúrky) vytvoreného vodného spádu z rebríka. Priezračná voda môže nadobúdať aj symbol ľudskej duše. Celý výjav by sa tak dal vnímať ako „pošpinenie“ ľudskej duše, chlad ľudí, ktorý ich nevedie nahor (k pozitívnym hodnotám), ale naopak dolu, na dno (akvária).

Tento „chlad“ vyplýva aj z toho, že postavy medzi sebou vôbec nevedú dialógy. Na javisku sa pohybujú ľudia ako mŕtve tieň, medzi ktorými nevznikajú (a nie sú) žiadne vzťahy. Chlad a prázdnota vzťahov (s ktorou sa v bežnom živote stretávame čoraz častejšie) vedie k tragickým pocitom.

Okrem farieb sa na scéne stretávame aj s rôznymi geometrickými útvarmi, ktoré umocňujú „roztrieštenosť“ a „videnie v obrazoch,“ ktoré je pre túto inscenáciu príznačné. Sú to útvary ako: guľa (balón, futbalová lopta, ale i pomyselné slnko), kváder (bazén, akvárium) a trojuholník (rebrík). Spolu s rozmanitou farebnosťou vytvárajú akoby ilúziu kubistických (mozaikovitých) obrazov.

Burlas tak prostredníctvom minimalistickej hudby s priamočiarym textom libriet a účelno-náladovej scénografie vyjadruje názor na súčasný okolitý svet, ktorý je chladný a odmeraný ale napriek tomu plný vášne. Celý tento spôsob života sa môže teda zdať ako nezmyselný amok, ktorý ničí skutočné hodnoty. A práve preto divák, ktorý prichádza do štúdia SND na predstavenie opery *Kóma*, sa stáva hlavnou postavou, aby sa v pokojnom stave (kómy) mohol bližšie pozrieť na roztrieštenosť a šialenstvo svojho života.

Autor: Martin Burlas; hudobné naštudovanie: Marián Lejava; réžia: Rastislav Ballek; scéna: Tom Ciller; pohybová spolupráca: Monika Horná; dramaturgia: Vladimír Zvara; video: Lukáš Kodoň; premiéra: 24. november v Štúdiu SND.

BURLAS' COMA: „LITTLE SCOPE – GREAT VOLUME“

MARCELA BEŇOVÁ

Martin Burlas – Coma: minimalistic opera(scope, music, librettos – sung aphorisms) with a great value of expression. The character of a patient in his (inner) status of coma is perceiving virulence of the surrounding (outer) world. Who is the patient? The play on spectators is bringing an experience to every one – associations connec-

ted to spectators' experience. *Coma* is an alternative: untraditional grasping of an opera genre in contrast to classical conclusions. *Coma* is postmodern: mosaic of an action- moody scenography, untraditional actor performance, film retrospective, verbal puns, comparisons with time and space full of symbols and contrast meanings.

NESMRTEĽNOSŤ HERCOV

ANTON KRET

PhDr., CSc., divadelný dramaturg, prekladateľ, pedagóg, dramatik a historik

V auguste t. r. uplynie sedemdesiat rokov od chvíle, keď naposledy vydýchol Konstantin Sergejevič Stanislavskij (1863-1938). Dožil sa vyše sedemdesiatich rokov a z nich takmer štyridsať bol osobnosťou známou v Rusku a neskôr aj vo svete. Doma aj inde ho uznávajú podnes. U nás sa dočkal skôr neuznania, nepochopenia a aj odsúdenia, hoci formálne bol za socializmu „persónou mimoriadneho významu“. Nemôžeme sa na našich ľuďoch hnevať, že ho prevažne nepochopili. Vstúpil do nášho mladačského divadelného kvasenia za veľmi „podozrivých“ okolností. Propagoval ho Janko Borodáč už za prvej republiky, ale aj jemu sa kolegovia skôr posmievali, než by mu boli porozumeli. Chcel totiž dosiahnuť stanislavskovské profesionálne úspechy s prevažne ochotníkmi. Neuvedomoval si, že ak hercovi chýba talent a profesijná zručnosť, vydoluješ z neho na javisku namiesto básnického javiskového obrazu (naozajstnej dramatickej postavy) iba nemotornú naturalistickú figúrku, za ktorou necítiš ani Čechova, ani Shakespeara, iba ak karikatúry katajevovskej proveniencie. Okrem toho Borodáčovi sa podaktorí mstili za to, že s priveľkou úctou rozprával o „svojom“ učiteľovi, do ktorého sa priam zamiloval, a navyše sa pýšil tým, že mu v lóži Moskovského umeleckého divadla pobozkal ruku. Ako keby to bolo čosi nepochopiteľné. A po druhé, keď sa u nás po 2. svetovej vojne začal presadzovať kánonizovaný Stanislavskij, v tom čase už komunistami vypreparovaná ideologická mátoha na postrašenie avantgardných ťažení v Rusku, vlastne výpotok takzvanej ždanovovskej estetiky, nik v skutočnosti neuveril, že Stanislavskij naozaj pohl divadelným svetom.

Ale on ním naozaj pohl. Prinajmenšom v tom, že kodifikoval a povýšil herectvo na špecifickú javiskovú tvorbu, kde sa postava rodí a žije ako naozajstná životná jednotka a nie je iba amatérskou paródiou pravdy a schémou „hrdinu“ na hony vzdialeného od života. Slovo „rodí sa“ je u Stanislavského podmienené: vlastná dramatická postava je z vôle autora dramatického diela, nikdy nie je na samom začiatku niekto iný; autor je prvý; herec, režisér alebo dakto tretí vstupuje do procesu zásadne až po autorovi, eo ipso – bez autora nie je nič. (Táto upätosť na autora je však príznačná pre celú históriu takzvaného literárneho, od textu ako primárneho činiteľa závislého divadla, keďže vedľa neho kráča dejinami ľudstva aj línia divadla „an sich“ – slobodnej reflexie tvorcu predovšetkým cez svoje telo konajúce v čase a v priestore.) Po Stanislavskom už nebolo možné obísť jeho poznatky, ani skúškovú metodiku, ani metódu koncipovania postavy cestou dôslednej analýzy a ani metodológiu striedania pokusov a omylov prevzatú z vedy. Hlavne pokiaľ ide o metódu: či to bol Mejerchoľd, Tairov, Brecht alebo ich žiak Lubimov, teda umeleckí protivníci, ak už boli celkom v úzkych, angažovali hercov-stanislavskovcov (Koonenová, Zavadskij, Busch, Weiglová, Demidovová, Gubenko) a vlastných „modernistov“ použili neraz iba ako štatistov.

Trošku ignorantsky zvučí dnes z úst niektorých divadelníkov tvrdenie, že Stanislavskij nedal svetovému divadlu nič. A pritom všetci vieme, že francúzski, po nich aj anglickí, nemeckí, talianski a napokon aj americkí divadelníci vynaložili od päťdesiatych rokov minulého storočia nemalé úsilie na zmocnenie sa pedagogickej aj výkladovo-dramaturgickej – a z nej vyplývajúcej režijnej – praxe Stanislavského. Škoda, že sa z toho stal miestami aj fetiš, lebo preberanie akýchkoľvek vzorov sa zvykne veľmi rýchlo zmeniť na zmechanizované konanie, ktoré už ani nemožno nazvať tvorbou. Príkladom sú napríklad päťdesiate roky u nás, keď slovenské divadlo akoby bolo rýchle zvládlo „metódu“ a všetci sa nazdávali, že sme svetoví, ale len čo naši českí susedia pochopili, že pre nich je lepšie vrátiť sa k svojej predvojnovnej avantgarde, režiséri Krejča alebo Radok udivili svet tým, že hercov viedli k detailnému prepracovaniu psychológie postavy, teda podľa Stanislavského, kým poéziu javiska doslova dolovali z domácej a európskej moderny.

V čom spočívalo slovenské nepochopenie Stanislavského, čo spôsobilo priam groteskný vzťah nášho herca k nárokom, ktoré naňho, na Jeho Veličenstvo herca, kládol „najväčší kompilátor herectva“ (Jean Vilar) Stanislavskij?

Keď po roku 1930 vzniklo naše prvé národné profesionálne divadlo, tá naozajstná slovenská činohra SND, málokto z jej tvorcov vedel čosi bližšie o Stanislavskom, o Craigovi a o ich predchodcoch Antoinovi alebo Meiningenčanoch. Z pražských štúdií sa vrátilší Janko Borodáč a jeho žena Oľga poznali spory Hilara a Kvapila, vedeli o tvorcoch rodiacej sa českej avantgardy, hoci jej veľmi nerozumeli, lebo ich učiteľ Hurt bol skôr „šmahovec“ ako novátor. Inklinovali k herectvu fotografie, lebo také bolo najbližšie ich pôvodne ochotníckemu chápaniu divadla. Samozrejme, že v ich predstavách mohlo to herectvo, s ktorým sa Borodáč zoznámil už počas návštevy MCHAT-u u nás roku 1922 a neskôr, roku 1934, priamo u Stanislavského v Moskve, predstavovať najdokonalejšiu a zároveň aj najdostupnejšiu métu herectva vôbec. Isté je, že teória herectva vychádzala v tom čase z klasikov predchádzajúcich epoch – Diderota, Lessinga, Schillera či Goetheho a mala skôr akýsi „technologický“ základ: pohyb, mimika, hlas. Z výkladu týchto pojmov vznikli šablóny, ktoré prekvitali do konca 19. storočia a vlastne až Stanislavskij prelomil a postupne premenil tento vzťah vonkajších znakov, štruktúr prejavu, na štúdium princípov duševnej podstaty tohto prejavu, čo dostalo neskôr názov psychologický realizmus. U nás sa teda so zrodom profesionálneho divadla uskutočňovala neuvedomelá premena mechanicky vnímaného divadla „životne pravdepodobných“ typov na divadlo vedome koncipovaných ľudských charakterov. To bol aj Borodáčov sen a ten bol podľa neho najrealizovateľnejší práve cez milovaného Stanislavského. V oblasti teórie tu však nebolo nič, o čo by sa bol mohol sám Borodáč, ale aj jeho herci, oprieť. A ak by aj (práve u absolventa českého hereckého učilišťa Borodáča) čosi bolo, mohlo sa na mladom slovenskom profesionálnom javisku iba zbežne evidovať s tým, že Hilar usmerňoval české herectvo skôr k civilistickému prejavu a Kvapil ako básnik ešte aj herectvo považoval za poéziu.

A tu zrazu Stanislavskij!

Pojmy a spojenia ako „diletantizmus“ či „remeslo“, „umenie prežívania“ a „umenie napodobňovania“, „javiskové konanie“, „verejná samota“, „analýza duševných procesov a vnútorného stavu postavy“, „logickosť a dôslednosť konania a pocitov“, „pocit perspektívnosti konania a myslenia“ – všetko z duchovnej a myšlienkovvej sféry, no a termíny z oblasti fyzického konania, ako je „pocitovanie rytmu“, „javiskový

pôvab“, „svalová sloboda“, „plasticnosť“ (ako štylizovaný pohyb na javisku), „pociťovanie frázy“, „umenie konať slovom“, a to ešte nehovoríme o spojeniach „smerné konanie“, „predpokladané okolnosti“, „práca herca na sebe a na role“ – to všetko zaplavilo začiatkom päťdesiatych rokov minulého storočia skúšobne a javiská našich divadiel. Podľa miery ich formálneho osvojenia začala sa merať aj hodnota inscenácií. „Stanislavského systém“ opantol ani nie tak tvorcov, ako straníckych funkcionárov divadiel, od najnižšieho až po ľudí vo výboroch kolektívnych divadelných, najmä odborárskych orgánov, povereníctva a neskôr aj profesijného zväzu divadelníkov. Začali ho učiť a prednášať ľudia, ktorým sa pedagogické žezlo odovzdávalo ako prejav dôvery, ako pocta, ako vyznamenanie. Nezáležalo ani na tom, či je učiteľ nadaný, ale či je „náš“, alebo sa aspoň statočne usiluje medzi „nás“ dostať. Bez toho, že by sme sa chceli dotknúť pamiatky niektorých našich zaslúžilých umelcov, zaznamenáme, ako sa snažili „systému“ učiť herci, ako bol Ondriš Jariabek, Ctibor Filčík, Ján Klimo, alebo ako iniciatívne zapájali do diskusií svojich politicky menej podkutých kolegov herečky-straničky Hana Sarvašová a Elena Latečková a celý rad hercov a režisierov po slovenských divadlách. „Systém“ sa stal samostatným študijným odborom na vysokej škole a bez jeho každodenného pripomínania sa nezaobišiel ani jeden učiteľ, ani jeden režisér a ani ostatní zúčastnení na inscenáciách. Je všeobecne známa anekdota, že keď sa chcel na generálkach Trenevovej *Lubov Jarovej* (1952) Jozef Budský ubezpečiť o sile magickej presvedčivosti slovného ataku podľa Stanislavského, pričom mu momentálne išlo o to, aby všetci, vrátane komparzu, uverili akémusi zvolaniu hrdinu hry Jarového stojaceho na vysokom drevenom balkóne, sám z hľadiska iniciatívne zvolal, priam zreal: „Pozoor, balkóón padááá!“ Budského cieľom bolo, aby po jeho zvolaní všetci prítomní uverili vzrušenej informácii a začali utekať čo najďalej od „padajúceho“ balkóna. Namiesto toho sa po jeho výkriku začali všetci nenáhľivo obracať do hľadiska, smerom k režisérovi, a zvedavo skúmali, či je režisér v poriadku, alebo či mu náhodou práve vynakladané veľké pracovné vypätie nespôsobilo nejakú duševnú traumu. On chcel, aby herci uverili Stanislavského „daným okolnostiam“, herci zas brali jeho výkrik ako vtip ináč večne zachmúreného režiséra, ktorý sa o pochopenie Stanislavského úprimne snažil, ale v tom čase ešte nemal dosť dobrú predstavu o tom, čo Stanislavskij sledoval stúpaním po historickom rebríčku k hereckej pravde.

Nielen naši, slovenskí umelci nedokázali spočiatku pochopiť Stanislavského návody nie ako recept na dokonalé hranie, ale ako historický prienik priebežného hereckého výskumu do vnútra zobrazovanej postavy, do jej duše, do jej psychológie, ako vnútorné konanie postavy pomenoval sám Stanislavskij. Veď v čase Stanislavského pokusov vo svojej „Moskovskej spoločnosti Umenia a Literatúry“ (1888) hrávali len v samej Moskve skvelí herci Malého a mnohých iných divadiel a jednako Moskovské umelecké, keď sa roku 1898 uvedením *Cára Fiodora Ioannoviča* autora A. K. Tolstého otváralo, uviedlo publikum do varu aj herectvom v tom čase menej známych umelcov, keďže už tu sa prejavili vplyvy dokonalého dramaturgického rozboru, na „vymyslenie“ ktorého bol sám Stanislavskij neobyčajne hrdý. Chcem však touto mapou pomerov v herectve poukázať iba na to, že aj herci pred Stanislavským, herci z veľkých európskych domov konca 19. storočia, ani tí, ktorí hrávali vedľa neho po celej Moskve a inde, neboli horšími umelcami ako tí u Stanislavského, ale už v prvých inscenáciách Moskovského umeleckého divadla sa dalo postrehnúť úsilie o zbavenie sa zmechanizovaných „štopov“ vyjadrovania nie nejakým scivilnením prejavu, hoci

aj to tu bolo aktuálne, ale najmä úsilím o pravdivé zmyslové vyjadrenie psychického stavu zobrazovanej postavy. Nazvime si to ako chceme – kopírovaním, fotografovaním, mechanickým napodobňovaním. Ale nefotografovali, nekopírovali, nenapodobňovali sa formálne črty (vonkajšie spôsoby konania), lež vnútorný svet postavy, jej stavy a hnutia. Čo mohol o tejto potrebe premien v herectve vedieť náš ochotník, ktorý buď prišiel do SND ako cvičený napodobňovateľ lepších hercov z českých kočovných divadiel, alebo jednoducho ako ten, ktorého kdesi na vidieku označili za talentovaného ochotníka?

Ale nesnažme sa zvaliť vinu iba na praktikov. Povojnová a ešte sa iba rodiaca slovenská divadelná kritika a teatrológia vedela síce čosi o Mukařovského a Bogatyriovom štrukturalizme (ktorý by bol za ideálnych podmienok aj veľmi tvorivou pôdou pre divadelné experimenty, čo dokázali iní ruskí divadelníci, ale nie opačne orientovaný Stanislavskij), ale tá sa veľmi rýchlo vzdala príležitosti skúmať herecké možnosti v nových podmienkach a trebárs aj podľa Stanislavského a radšej sa pustila do boja proti formalizmu, lebo veď aj Mejerchoľd a Šostakovič v Rusku dostali za „nezáujem o problematiku pracujúceho ľudu“ (Ždanov) svoje... Nie, vážne: teória divadla a herectva u nás neexistovala a narýchlo uskutočnené preklady niektorých Stanislavského prác v prvej polovici päťdesiatych rokov sa aj v divadlách (nielen v intelektuálnom prostredí) čítali ako nie dosť zrozumiteľné sväté knihy – chytro prečítať a založiť do regálov. Vyslovovanie ich názvov splývalo s názvami kníh Stalina, Lenina, Marxa. Kto nemusel, nevzal ich do rúk. A že sa u nás Stanislavskij naozaj nepoznal ani medzi odborníkmi, svedectvom toho je absencia akejkoľvek slovenskej stanislavskovskej či protistanislavskovskej literatúry. Niet jej. Borodáčove pokusy zostaviť podľa Stanislavského vlastné režijné knihy iba dokazujú, ako sme Stanislavského nepochopili. A nikto ani proti takejto mechanickej interpretácii Stanislavského neprotestoval. A potom už len pár príležitostných diplomových (možno aj kandidátskych, neviem) prác a niekoľko veľmi nevydarených kverulantských pokusov obhájiť „učiteľa“.

Všetko by sa dalo ospravedlniť minikvantitou ľudí, odborných zoskupení a pracovísk. Malým počtom roznmýšľajúcich hercov. Nedostatkom intelektuálnych kapacít. Ale keď jedna národná divadelná kultúra nebola schopná za tie roky vyložiť aspoň v encyklopedickom rozsahu svoje za alebo proti, vyliezť z krtinca nechápavosti, vyprodukovať aspoň svoje kolektívne stanovisko k fenoménu, ktorý ovplyvnil divadelný svet dvadsiateho storočia, je to už na zamyslenie.

Takže jediný praktický úžitok z celého vyše stoštyridsaťročného Stanislavského majú u nás iba hlboko veriaci malí herci, ktorých podnes dokáže učičkať Stanislavského známy výrok o tom, že „niet malých rol, sú iba malí herci“. Vidíte? Aj veľký Stanislavskij zaručil našu nesmrteľnosť!

IMMORTALITY OF ACTORS

ANTON KRET

70 years will lapse this year since Constantin Sergeyevich Stanislavski (1863 – 1938) died. He lived more than 70 years out of which almost forty years he was a per-

sonality known over all Russia and later also worldwide. Stanislavski really stirred the theatrical world. At least he succeeded in codifying and upgrading dramatic art into a specific stage creation.

Actors before Stanislavski from great European houses of the end of 19th century and also those performing alongside with him across all Moscow and elsewhere, were not worse than those directly with Stanislavski, but even in first stagings of the Moscow Artistic Theatre an obvious effort in conveying – not by civilization of performance even though it had been crucial too – was noticeable, but above all the effort in true empirical expression of the psychic status of pictured character. It could be named as copying, photographing, mechanical imitation – but it was all about the inner world of the character, about the status and impulse.

The author is then exploring how Slovak theatrical culture has reflected Stanislavski's work, and is deliberating on why up to this day a relevant professional reaction does not exist, or an attempt in interpretation or application of his theoretical work and also a practical dramatic school.

ZAÚJÍMA MA ČLOVEK V KRÍZOVEJ ŽIVOTNEJ SITUÁCII

Umelecký šéf baletu Štátneho divadla Košice,
choreograf a režisér Ondrej ŠOTH

Pripravila TERÉZIA URSÍNÝOVÁ
PhDr., hudobná a operná kritička, muzikologička

Po prvý raz sme sa stretli začiatkom roku 1987 na pôde Komornej opery (vtedy patriacej Slovenskej filharmónii), kde sa Ondrej Šoth – v spolupráci s režisérom Jozefom Bednárikom, dirigentom Oliverom Dohnányim, scénografom J. Cillerom a kostymérkou E. Városovou – podieľal na prvej inscenácii tohto mladého divadelného telesa. Bola to opera Maniere teatrali od Gaetana Donizettiho. Vtedajší šéf Komornej opery Jozef Revallo v úvodnom projekte Komornej opery „stavil“ na mená známych umelcov. Ondrej Šoth mal za sebou už niekoľko významných choreografií a spoluprácu s poprednými činohernými režisérmi. Od tých čias pribudli nielen roky, ale aj skúsenosti. Časy sa zmenili, ale medzinárodne cenený choreograf sa po rokoch putovania nevydal opäť do zahraničia, ale vrátil sa domov, na východ Slovenska, kde má rodinné korene.

* * *

Po dvadsiatich rokoch sme sa opäť osobne pohovárali o jeho práci v Košiciach, kde zaujal svojou výnimočnou inscenáciou Svadba podľa Figara (Mozarta), následne odmenenou dvomi divadelnými Dorskami. Je to vynikajúce tanečné divadlo, naplňajúce Šothovu víziu umenia, ktoré zasahuje všetky zmysly diváka, ale aj jeho rozum a srdce. V následnom rozhovore k 60. výročiu baletu Štátneho divadla v Košiciach, ktorému O. Šoth šéfuje od r. 2000, ma zaujala vyhranenosť názorov, zdravé sebavedomie, ale najmä ľudskosť, srdečnosť a neobyčajná emotívnosť tohto umelca.

• **Ste na vrchole životných a umeleckých síl, o košickom baletnom súbore sa hovorí v samých superlatívoch... no napriek tomu – netúžite po zahraničí, ktoré bolo vašim domovom dve desaťročia?**

– Je pravda, že po dlhých rokoch som sa vrátil domov, na východ, do zdanlivo menšieho umeleckého sveta. Ale opojenie z úspechu a potlesku či ocenenia ma síce potešia a povzbudia, ale už nezmenia môj charakter. V Košiciach som vďaka terajšiemu vedeniu divadla, ktoré vytvára podmienky pre sústredenú prácu umelcov. Od r. 2000 tu formujem kolektív tanečníkov, ktorí dokážu realizovať moje umelecké ciele. Je to autonómny súbor, ktorý netvorí iba štafáž operných produkcií, ako to niekedy býva v baletných telesách mimo hlavného mesta. Chcem tvoriť tanečné divadlo, ktoré prebudí divákov z letargie a dá im podnety na premýšľanie i pocit krásy. Tanec totiž nie je len umenie tela, ale aj obraz duše.



Choreograf, režisér a umelecký šéf baletu Štátneho divadla v Košiciach Ondrej Šoth. Snímka archív ŠD.

• Spomenuli ste pojem „tanečné divadlo“, nie „balet“. Znamená to, že ste celkom zavrhlí klasický balet?

– Tak jednoducho sa to nedá povedať. Obrovským rozvojom tanečných techník sa klasické aj súčasné tanečné umenie stalo otrokom techniky, pričom s hudobnou a obsahovou predlohou sa často pracuje veľmi povrchno. Globalizačným procesom vo svete sa navyše strácajú rukopisy jednotlivých umeleckých osobností, ale aj prirodzená pokora k tvorbe a životu – a tým sa vytráca podstata umenia. Mojou snahou je, vrátiť autorské tanečné divadlo späť ku tancu. Ale to neznamená, že

v tanečnom divadle sa možno zaoberáť bez ovládania techniky klasického tanca. Témou sa širšie zaoberám teoreticky vo svojej dizertačnej práci o autorskom tanečnom divadle.

• Čo – okrem samozrejmej profesijnej prípravy – vyžaduje tanečné divadlo?

– Dostatok inteligencie, intuície, empatie, inšpiráciu, obsah, pokoru a úctu ku všetkým druhom umenia, ktoré sa podieľajú na výslednom tvare. Je to spojenie rôznych talentov a vedomostí v úsilí, zjednotiť tieto prvky a umelecké druhy do jednotnej autorskej koncepcie. Pripomína to obraz, na ktorý sa dívame a postupne na ňom odhaľujeme tajomstvá maliara. Pritom si každý divák pri obraze predstavuje ešte niečo iné, navyše. To je jeden z dôvodov, pre ktorý milujem autorské tanečné divadlo: obsahuje množstvo záhad v detailnom pohybe. Interpreti tieto detaily postupne priádzajú a splietajú do venca hlavnej myšlienky.

• To vyžaduje od interpretov veľkú pokoru k vedúcemu nositeľovi idey, na druhej strane aj ich tvorivý prístup.

– Ako v každom inom divadelnom druhu, aj v autorskom tanečnom divadle je dôležité vybudovať charakter postavy kontinuálne. Postava nemôže byť jednoznačná, ale musí byť príťažlivá vlastnými záhadami. Na to musí interpret ovládať konkrétny literárny text, poznať motiváciu konania svojej postavy, položiť si otázky, kde je pôvod činu, akcie, gestických znakov – symbolov postavy, ktoré sa vo vyhrozených akciách opakujú. Inak nebude schopný dodať postave obsah... Emocionálny motor interpreta je pritom nielen v dynamickom prejave, ale aj v totálnom pokoji. Ako je známe – kontrast prináša nielen do života, ale aj do divadelného diania mágiu a priestor na dialóg.

• Z vašej biografie možno vyčítať množstvo titulov, ktoré ste vytvorili na barokovú, klasickú, romantickú alebo modernú hudbu. Raz ste boli verný partitúre, inokedy ste pospájali viacero úryvkov z diel zdanlivo „nespojiteľných“ autorov či štýlov, alebo ste poprehadzovali a vyselektovali autorom určený sled hudobných obrazov podľa vlastných dramaturgických zámerov. Okrem divákov, ktorí to ak-

ceptovali, u istej časti odbornej verejnosti vyvolávali takéto rôznorodé prístupy prinajmenšom rozpaky. Ako sa teda staviate k hudobnej stránke tanečného divadla?

– Rozlišujem autorské divadlo podľa vedúcej línie literárnej predlohy, ktorú chcem predostrieť v tanečnom celku ako dramatické dielo. Vtedy využívam programovú hudbu, ktorá umocňuje literárnu predlohu. Tak som tvoril napríklad *Romea a Júliu*, kde som sa snažil priblížiť k Shakespearovej dráme bez tzv. baletomanských nánosov v rôznych choreografických spracovaniach, ktoré väčšinou slúžili samoučelnej prezentácii sólistov. Pri *Romeovi a Júlii* som využil jemne variovaný a selektovaný hudobný podklad Prokofievovho rovnomenného baletu, v ľúbostnom obraze som však využil lyrické dueto z Pergolesiho *Stabat mater* a na záver drámy zasa úryvok z Mozartovho *Rekviem*.

Iným prístupom v tvorbe tanečného diela je, keď ma k napísaniu scenára primárne inšpiruje hudba, prípadne beriem do úvahy už existujúci obsah (program) a k tomu zodpovedajúcu hudobnú predlohu. Tak vznikla *Carmina burana*, *Svätenie jari*, *Rekviem podľa Verdiho*, *Carmen*, *Ako som sa svetu vytratil alebo Svetlý žiaľ* na hudbu Giu Kančeliho.

A napokon som tvoril autorské tanečné divadlo podľa vlastného scenára s novou kompozíciou hudby. To sa vzťahuje napríklad na *Malého princa*, alebo *Zvláštnu radosť žiť*. Všetky tri princípy práce s hudobnou partitúrou zdôvodňujem výsledným divadelným tvarom, ktorý vedie k umocneniu hlavného obsahu, idey, celku či jednoty rozmanitostí...

• **Pri príležitosti 60. výročia baletu v Košiciach ste v Štátnom divadle premiérovali balet *Odysseus*, na ktorom ste sa choreograficky podieľali už r. 1986 v *Laterne magike*. Aký princíp práce s hudbou ste využili v tomto prípade?**

– Hudba Michaela Kocába, frontmana skupiny Pražský výběr II. je vlastne scénické oratórium, ktoré tvorí hudobný podklad predstavenia. Naň som spolu so Zuzanou Mistríkovou napísal libreto, odvíjajúce sa z Homérovho eposu. Na Slovensku je *Odysseus* prvé multimediálne divadlo typu laterny magiky. Scéna, film, obraz a ak-



Wolfgang Amadeus Mozart a Gioacchino Rossini: *Svadba podľa Figara* (Mozarta). Choreografia a réžia Ondrej Šoth. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.



Wolfgang Amadeus Mozart a Gioacchino Rossini: *Svadba podľa Figara (Mozarta)*. Choreografia a réžia Ondrej Šoth. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.

tuálne dianie na javisku sa navzájom prelínajú: raz je tanečník na plátne, inokedy na javisku. Súčasťou predstavenia je dvojhodinový film, realizovaný o. i. na Kanárskych ostrovoch a v Grécku. Takéto projekty sa zvyčajne pripravujú celé roky, my sme mali na to iba niekoľko mesiacov. *Odysea* som pripravil režijne, choreograficky aj scénicky. Kostýmy navrhol Andriaj Šukanov a film, ktorý predstavenia dopĺňa, pripravil Vasil Sevastianov, obaja členovia baletného súboru Štátneho divadla, ktorí sa viackrát podieľali na našich predstaveniach aj výtvarne.

- **Aký charakter má hudba k *Odyseovi*?**

– Je to veľký symfonický tvar, no sú v ňom aj rockové časti. Podklady nahrala Slovenská filharmónia s dirigentom Oliverom Dohnányim a opernými speváčkami M. Hajóssyovou, P. Dvorským, P. Mikulášom, kontratenoristom J. Kowalskim, ale aj Kühnov miešaný zbor a Slovenský filharmonický zbor. Rockový spev a hudbu zasa realizoval Pražský výběr I. a II, Michael Kocáb, Zlata E. Kinská a Matěj Rupert, na elektrickej gitare spoluúčinkoval Michal Pavlíček a Glenn Proudfoot, no a v parlante počuť viacerých popredných českých a slovenských hercov... Už z výpočtu účinkujúcich na nahrávkach vidieť, že je to realizačne náročné dielo. A to nehovorím o jeho tanečnom stvárnení.

- **Je váš návrat k odysseoveskej téme v niečom nový?**

– Do podoby diela v *Laterne magike* vstupovalo veľa ľudí, čo pôvodné predstavy tvorcov značne menilo. A tak zostali pred nami aj otázky, na ktoré sme po rokoch chceli s autorom hudby odpovedať.



Wolfgang Amadeus Mozart a Gioacchino Rossini: *Svadba podľa Figara (Mozarta)*. Choreografia a réžia Ondrej Šoth. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.

Antické námety majú pri novodobých spracovaniach väčšinou jednoznačne revolučný podtext. V baletе je takým príkladom Chačaturianov *Spartakus*. Pre mňa je však Odysseus rozporuplný hrdina, ktorý v mnohom zosobňuje súčasníka s jeho strastiplným putovaním. I dnes, tak ako v antike, nie je človek nikde doma. Odysseus odišiel do trójskej vojny – a keď sa po rokoch vrátil domov, odrazu stála pred ním nová stena, ktorú musel prekonať... Symbolika Odyssea pripomína všeobecne ľudskú, ale aj moju vlastnú umeleckú cestu. V mladosti som odišiel do sveta za poznáním a skúsenosťami. Mnoho som sa naučil, veľa spoznal – a predsa som sa vrátil domov. Zistil som, že nikde nie je ideálny život, všade treba prekonávať rôzne prekážky a hľadať východiská. Po divadelnej stránke je košická inscenácia *Odyssea* multimedialne tanečné divadlo.

• Pred rokmi ste robili úspešnú choreografiu *Romea a Júlie* na Čajkovského hudbu. V súčasnom libretisticko-choreografickom spracovaní *Romea a Júlie*, s ktorým ste hosťovali pri príležitosti šesťdesiatin košického baletu aj na scéne Slovenského národného divadla, vychádzate z hudby Prokofieva, Pergolesiho a Mozarta. Je to viac shakespearovské dramatické tanečné divadlo, než romantický ľubostný príbeh, na aký boli milovníci baletu zvyknutí. V bulletine ho uvádzate dokonca s nadtitulom: *exkluzívne tanečné divadlo*. S akcentom na slove „divadlo“, hoci – vo vašom súbore – *nesmie chýbať priam virtuózna tanečná technika účinkujúcich*.

– Málokto vie, že Prokofievov balet, ktorý mal svetovú premiéru r. 1938 v Brne v choreografii Iva Váňa Psoťu, mal pôvodne 70 minút. Postupne, pod vplyvom požiadaviek popredných ruských sólistov a primabalerín sa pôvodná partitúra tohto



S. Prokofiev, G. B. Pergolesi, W. A. Mozart: *Romeo a Júlia*. Choreografia, scéna a réžia Ondrej Šoth. Štátne divadlo v Košiciach (2006). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.

baletu rozšírila na dve a pol hodiny! V Košiciach som sa vrátil nielen k pôvodnej Prokofievovej partitúre, ale dôkladne aj k dráme W. Shakespeara. Tá je charakterom postáv a celkovým vyznením obsahu vzdialená romantickému divadlu, v štýle ktorého sa *Romeo a Júlia* tradične uvádza. Využil som princípy alžbetínskeho divadla, ktorého základnou črtou je viacplánové umiestnenie akcií, dynamický strih medzi jednotlivými obrazmi a dobová výtvarná atmosféra. K očisteniu partitúry som sa tiež dostal, ale – paradoxne – štúdiom muzikologickej, nie „baletomanskej“ literatúry. Tá druhá preferuje sóla, duetá a iné tanečné variácie nie ani tak podľa logiky deja, ale podľa požiadaviek primabalerín a pretrvávajúcej choreografickej tradície. V záujme dramatického diania a umocnenia princípu tanečného divadla som vo svojej podobe *Romea a Júlie* využil okrem Prokofievovej hudby aj nádherné lyrické *Largo assai* zo *Sabat mater* od G. B. Pergolesiho a úryvok z *Rekviem* W. A. Mozarta. Obe gradovali finále: Pergolesi prvom dejstve, Mozart v druhom dejstve.

Pre mňa je *Romeo a Júlia* jedno z najkrajších diel o láske, ktoré som robil, preto mi veľmi záležalo na vyvážení všetkých zložiek – hudobnej, choreografickej, sólickej, scénickej i výtvarnej.

• Vaším veľkým umeleckým úspechom je *Svadba podľa Figara (Mozarta)* na libreto vašej dlhoročnej spolupracovníčky – Zuzany Mistríkovej, s hudbou Mozarta a Rossiniho. Pre tých, čo toto tanečné divadlo nevideli, pripomeniem, že obsa-



S. Prokofiev, G. B. Pergolesi, W. A. Mozart: *Romeo a Júlia*. Choreografia, scéna a réžia Ondrej Šoth. Štátne divadlo v Košiciach (2006). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.

hovo je voľnou variáciou libreta *Figarovej svadby*. Ale – a v tom sa od Mozartovho príbehu líši – je tu „nadstavba“, s množstvom často bláznivých nápadov hlavnej postavy – Mozarta, ako aj finále, ktoré prináša posolstvo nádeje. Libreto to slovami popisuje takto:

„Peniaze sú zbraňou a zákonom vo svete klamu, násilia a vojen. Mozartovou „zbraňou“ je však múdrosť a šľachetné srdce. Jeho zákon o živote a ľuďoch je na strane pravdy, poníženia a krivdy na ľudskej bytosti – nie klamstva a vonkajšieho lesku spoločnosti. Mozart je tu ochrancom manželstva, iskrou duchovného sveta Zuzany a Figara. Jeho génius nás spája v túžbe po slobode a voľnosti duše. Záverečné balabílee je prejavom nespútaného oslobodenia.“

– V tomto diele som chcel vyjadriť to, nad čím premýšľam, po čom túžim ako človek. Zmyslom života – podľa mňa – je, postaviť sa sebecktvu, preukázať trpiacemu jedincovi dobro, mať rád ľudí. Dôležitými hodnotami sú láska a priateľstvo, konanie dobra, neublížovanie tomu druhému, krása, zážitok danej chvíle. Slová sú pritom často zbytočné. Zaujíma ma človek v krízovej životnej situácii, na rozhraní medzi životom a smrťou, ktorý má vzťah k obojm týmto variantom existencie.

• **To sú veľké slová, na aké sme si v dnešnom civilizovanom svete pomaly odvykli.**

– Ale talent je dar od Boha – a ten, kto ho má, by sa zaň nemal hanbiť! Ani za svoje city, prežívania, za slová, ktoré o tom hovoria! V umení ide o otvorenosť, úprimnosť, odhaľovanie tajomstva, možno i alogickosti, o pochopenie intuitívnosti, nevypočít-



Piotr Iljič Čajkovskij: *Luskáčik*. Réžia a scéna Ondrej Šoth. Coreografia Ondrej Šoth, Ludmila Žitniková a Olexander Kablo. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.

do akejkoľvek spoločnosti – a každý vás poučí. Na naše remeslo sa bežne pozerá ako na zábavný tanec ľadového medveďa v cirkuse, alebo na mladícke kolorovanie života. A pritom je za každým umeleckým činom nesmierne veľa premýšľania, hľadania a utrpenia. Mám rád pravdu, ale ak je povedaná bez bočných úmyslov a s ľudskou i umeleckou empatiou.

• **Vráťme sa spomienkami do leta 2007. Baletný súbor ŠD totiž účinkoval na prelome sezóny minulej a sezóny 2007/08 niekoľko mesiacov v Prahe. O čo išlo?**

– Už tretí rok sa na Pražskom lete pri Krížikovej fontáne uskutočňuje tanečný festival – prvé dva ročníky s viacerými súbormi, vlni sa usporiadateľ rozhodol, že pozve len nás. V Prahe sme účinkovali od 15. júna do 15. septembra, predstavenie bolo o 22. hodine večer, uvádzali sme osem inscenácií z repertoáru ŠD, každý titul skrátený na 50 minút. Predstavenia boli spojené s efektom vody, ohňa a filmovej projekcie. Priemerná návštevnosť na každom večere bola okolo 4000 ľudí. Reprezentácia Slovenska i Košíc bola obrovská. Účinkovali sme v čase i nečase. Medzitým sme sa

tateľnosti, amorálnosti, skratka všetkých temných i jasných zdrojov života, ktoré podmieňujú tvorbu. Je to potreba hľadania životnej pravdy.

• **Na ceste umenia však čakajú talent nielen víťazstvá, ale aj porážky. Ako ste sa vysporiadali s takýmito pocitmi?**

– Tvorca musí niesť i zodpovednosť, byť v pravde a poriadku – a pri hľadaní pravdy začínať vždy najprv u seba. Preto je to ťažké. Je smutné, ak sa umelec dostane do stavu negácie. Tvorivý človek potrebuje pre svoju prácu pokoj a dôveru, pocit spoluúčasti a životnej perspektívy. Musí však byť aj dostatočne pokorný – a mať rád svojich divákov. Nemožno sa nad nich vyvyšovať – ale sa im maximálne odovzdať.

• **Máte rád, keď sa dozviete hoci nie lichotivú pravdu?**

– S otvoreným prístupom sa tvorca stretáva málokedy. Skôr sa vytvárajú o ňom legendy a ľahko sa rodí nezmyselná chvála, alebo nenávisť. Obidva princípy sú nanič. Pravdou je aj to, že stačí prísť



Piotr Iljič Čajkovskij: *Luskáčik*. Réžia a scéna Ondrej Šoth. Coreografia Ondrej Šoth, Ľudmila Žitníková a Olexander Kablo. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Jozef Marčinský, archív ŠD Košice.

vracali aj na niektoré predstavenia Festivalu divadiel strednej Európy, ktorý bol začiatkom septembra v Košiciach a začali sme tiež so štúdiom *Odysea*... Keďže som roky pôsobil v Prahe a mám tu veľa priateľov, zoznámil som členov nášho súboru s mnohými vzácnymi osobnosťami, ale aj s kultúrnymi pamiatkami a ustanovizňami. Tanec je umenie, v ktorom treba rozvíjať celú osobnosť, prehĺbovať inteligenciu a citový život. V tvorivých diskusiách o umení sa kryštalizujú aj naše inscenácie.

• **Košický baletný súbor má väčšinu členov z Ukrajiny, ktorí vzbudzujú obdiv svojimi tanečnými výkonmi, technickou brilanciou a tiež prežívaním daných postáv. I v tom je neopakovateľný a obdivuhodný.**

– Hudobno-tanečné umenie má byť medzinárodné. Ja sám sa identifikujem ako Slovak – ale aj ako kozmopolita. Divadlo má medzinárodný charakter. Milujem rôzne žánre, tanečné školy, národné mentality. Všetko je zdrojom inšpirácie. V Čechách, najmä v Prahe, kde som pôsobil viac rokov, som zažil podobu „raffaelovskej dielne“, v ktorej sme diskutovali, navzájom sa inšpirovali a obohacovali. Po návrate domov som začal vytvárať podobnú „dielňu“ sám, keďže tu nič také neexistovalo. Riaditeľ Štátneho divadla Peter Himič mi predovšetkým umožnil vybudovať autonómny baletný súbor. Využil som svoje dávnejšie umelecké kontakty z Petrohradu a Kyjeva – a začal budovať súbor z tanečníkov, ktorí majú vynikajúcu ruskú tanečnú školu. Spočiatku som takto získal 11 mladých ľudí – z toho dvoch pedagógov a deväť tanečníkov. Keďže v Rusku a na Ukrajine veľmi dobre „funguje“ ľudská referencia, čoskoro prišli do Košíc ďalší mladí tanečníci z Ukrajiny. Dnes máme v Košiciach približne štyridsaťčlenný balet, dopĺňaný kvalitnými absolventmi košického Konzervatória.



Michael Kocáb – Ondrej Šoth: *Odyseus*. Libreto (podľa Homéra): Zuzana Mistríková, Ondrej Šoth. Réžia a choreografia Ondrej Šoth. Film: Vasil Sevastianov. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Anton Faraonov, archív ŠD Košice.

- **Prečo Ukrajincov lákala perspektíva pôsobenia práve v Košiciach?**

– Mnohopočetné súbory „kamenných divadiel“ v Rusku a na Ukrajine nedovolia mladým ľuďom rozvíjať sa v najproduktívnejšom veku. K sólovým vystúpeniam sa dostanú tak raz za dva mesiace. Navyše sa tu pestuje väčšinou len klasika. Tak, ako vo väčšine svetových súborov, ani v Rusku a na Ukrajine neexistuje systém, že sólista robí aj zbor, ako je to u nás. Tento princíp považujem za správny preto, lebo dobrý tanečník sa tak dostane na scénu častejšie a v rôznorodých úlohách.

- **Začiatky budovania baletného súboru v ŠD pod vašim umeleckým šéfováním boli asi po každej stránke náročné.**

– Predal som v Bratislave byt a asi pol roka som mladých ľudí z Ukrajiny z toho v Košiciach živil, platil ich podnájom, lebo divadlo nemalo ubytovacie možnosti – a Ukrajincom nikto nechcel prenajať byt. Keď som nastúpil do Štátneho divadla, najvyššie platy tanečníkov boli okolo 5000 Sk. Dnes sa zvýšili na úroveň Bratislavy a tanečníci postupne získali prostredníctvom hypoték vlastné byty. No najmä robia prácu, ktorú milujú. Situácia sa zmenila, keď divadlo prešlo pod zriaďovateľskú pôsobnosť MK SR.

- **Napriek spomenutým počiatocným existenčným ťažkostiam najnáročnejšou vecou umeleckého šéfa je súbor ďalej formovať, vytvárať mu perspektívy, ciele, profil a nadviazať s ním tvorivý dialóg...**

– Mojim ideálom je, aby tanečníci boli nielen vynikajúci pohybovo, tanečne, PROFE-



Michael Kocáb – Ondrej Šoth: *Odysseus*. Libreto (podľa Homéra): Zuzana Mistríková, Ondrej Šoth. Réžia a choreografia Ondrej Šoth. Film Vasil Sevastianov. Štátne divadlo v Košiciach (2007). Snímka Anton Faraonov, archív ŠD Košice.

sionálne, ale aby spoluvytvárali predstavenie i názorovo. Preto v domácom prostredí ešte diskutujeme nad videoprojekciami zo skúšok a rozoberáme každý detail. Viacerí tanečníci sú nadaní aj výtvarne – Andriaj Šukanov, ktorý nemá výtvarné školenie, neveriteľne pekne maľuje, a tak navrhuje do inscenácií kostýmy, za čo bol už dvakrát navrhnutý odbornou kritikou na divadelné Dosky. Po filmovej stránke je naším stálym spolupracovníkom Vasil Sevastianov. A spomedzi tanečníkov sa pomaly formujú aj budúci choreografi. Teší ma to, lebo ľudia, ktorí majú veľa záujmov, môžu následne i veľa odovzdávať. Aby sa ich talenty rozvinuli, usilujeme sa v Košiciach o vznik vysokej tanečnej školy pri Katedre umenia Technickej univerzity. Tanečník po skončení pomerne krátkej kariéry by mal mať svoju rodinu, vzdelanie, ktoré mu umožnia ďalšiu existenciu a životné perspektívy. Nechcem, aby sa obetoval len jednému druhu umenia a v štyridsiatke robil vrátnika. Túžim, aby sa záujemcom o vysokoškolské vzdelanie umožnilo dokonca v rámci plánovanej školy prejsť ateliérovu aj na iný umelecký odbor. Potom sa môže tvorivá osobnosť uplatniť i po skončení aktívnej tanečnej kariéry. Takýto projekt vzdelávania som – napokon – navrhol a odovzdal už dávno aj bratislavskej VŠMU.

• **Košické Štátne divadlo má pomerne malé javisko. Azda preto čarujete aj s filmovo-fotografickým riešením scény a multimediami produkciami.**

– Malé javisko je jediná nevýhoda Košíc. Myslím si, že som choreograf na veľké plátna, s veľkým orchestrom... Ale napriek tomuto obmedzeniu robím v Košiciach rád. Vybudoval som tu súbor, s ktorým si maximálne rozumiem. Nadviazanie také-

hoto tvorivého dialógu trvá často aj štyri roky. To by som mal azda opustiť pre vidinu kariéry? Nikdy. Ale hosťovaniu a skúsenostiam na iných javiskách sa nebránim.

• **Ste choreograf, režisér, pedagóg, dramaturg, scénograf, ale aj „otec“ súboru. Je to zodpovedné a náročné poslanie...**

– Všetko je o láske. Milujem prácu a ľudí v nej. Celý svoj emotívny svet som dal do ľudí, s ktorými žijem a mám za nich zodpovednosť. Zmyslom môjho života je slúžiť, pomáhať. To isté sa snažím vštepovať aj členom nášho baletu. Sú to všetko inteligentní, vnímaví a nadaní ľudia. Pre mňa je slobodný človek ten, ktorému záleží na iných. Najkrajší pocit mám, keď môžem niekomu niečo dať. Preto ma zaujíma, s akými dojmami diváci odchádzajú z predstavenia, čo píšu do novín kritici a na internetovú stránku divadla zasa návštevníci našich predstavení. Rád stojím po predstavení anonymne vo vestibule medzi divákmi a počúvam ich dojmy. Ak sú spokojní, nadšení a plní dojmov – to je pre mňa najväčšia odmena. V Košiciach som sa po rokoch putovania vrátil sám k sebe. Pre mňa má toto mesto atmosféru koncentrácie a inšpirácie.

• **Vytvárate neopakovateľné tanečné divadlo Ondreja Šotha – a pritom vynáivate kolektívny tvar...**

– Áno. Je to tak. V tvorivom kolektíve sa kryštalizujú nápady a názory.

Mgr. art. ONDREJ ŠOTH (*23. 1. 1960 Bardejov)
choreograf, režisér, pedagóg, od r. 2000 šéf baletu Štátneho divadla Košice

Vzdelanie:

Konzervatórium Košice, klasický tanec, pedagóg: Andrej Halász 1975 – 1979
Vysoká škola múzických umení Bratislava, choreografia a réžia tanca,
pedagóg: Prof. Štefan Nosál 1979 – 1983, Mgr. art.

Profesionálne skúsenosti:

- Pražský komorný balet P. Šmoka – choreograf
- Národné divadlo Praha, Laterna magika – choreograf
- Slovenské národné divadlo – choreograf
- Slovenský ľudový umelecký kolektív – choreograf
- Vysoká škola múzických umení – pedagóg
- AMU Praha, Katedra nonverbálneho divadla (Ctibora Turbu), ČR – pedagóg
- Konzervatórium Praha, ČR – pedagóg
- Arts concerts Mníchov, SRN – choreograf
- Mestské divadlo Ústí nad Labem, ČR – šéf baletu
- Štátne divadlo Košice – šéf baletu

Choreografie (výber):

1983 – C. Orff: *Carmina burana* – Štátne divadlo Košice
1984 – J. Szelepcsényi: *Tri horehronské tance* – Pražský komorný balet P. Šmoka

- 1985 – V. Godár: *Orbis pictus* – ND Praha, Laterna magika
 1986 – M. Kocáb, J. Kučera, E. Schorm – *Odysseus* – Laterna magika
 1988 – G. Verdi: *Requiem* – Slovenské národné divadlo
 1989 – C. Orff: *Carmina burana* – Národné divadlo Praha
 1990 – M. Pavlíček: *Zvláštna radosť žiť* – Slovenské národné divadlo
 1992 – F. Kafka *Svetlo v tme* – Slovenské národné divadlo
 1994 – C. Orff: *Carmina burana* – Mestské divadlo Ústí nad Labem
 1995 – V. Godár: *Sonáta pre husle a klavír* – Pražský komorný balet P. Šmoka
 G. Verdi: *Requiem* – Mestské divadlo Ústí nad Labem
 C. Orff: *Carmina burana* – SRN – open air opera Mníchov
 P. I. Čajkovskij: *Romeo a Júlia* + turné: Viedeň, Salzburg, Frankfurt, Stuttgart, Hamburg, Strassburg, Düsseldorf, Rio de Janeiro, Sao Paolo, Madrid, Barcelona
 1996 – P. I. Čajkovskij: *Romeo a Júlia* – Mestské divadlo Ústí nad Labem
 1997 – R. Ščedrin, Deep Forrest: *Carmen* – Mestské divadlo Ústí nad Labem
 1998 – G. Mahler: *Pieseň o mŕtvych deťoch* – Salzburg
 G. Mahler: *Akosi som sa svetu vytratil* – Toronto, Štátna opera Hamburg
 Ezio: *Baroková opera* – Divadlo Bayreuth
 1999 – C. Orff: *Carmina burana* – Slovenské národné divadlo
 G. Verdi: *Requiem* – Slovenské národné divadlo
 G. Mahler: *Adagietto* – Slovenské národné divadlo
 2000 – P. I. Čajkovskij: *Onegin* – ŠD Košice
 2001 – G. Kančeli: *Svetlý žiaľ* – ŠD Košice
 R. Ščedrin, Deep Forrest: *Carmen* – ŠD Košice
Dielňa tanca – ŠD Košice. P. I. Čajkovskij: *Romeo a Júlia*, G. Mahler: *Akosi som sa svetu vytratil*, C. Saint Saëns: *Umierajúca labuť*

Pedagogická činnosť:

- Vysoká škola múzických umení (1990 – 1994)
 Akadémia múzických umení, katedra C. Turbu (1994 – 1995)
 Konzervatórium Praha – 1994 – 1995
 Vysoká škola herecká Krakov – POLSKO
 Kráľovské konzervatórium Liège – BELGICKO – kurz pohybového divadla
 Akadémia umenia, Paríž – FRANCÚZSKO, kurz pohybového divadla

Vzdelávanie (stáže):

- 1981 – Medzinárodný kurz pantomímy L. Fialku a M. Marceaua
 1987 – INDIA – Bharathanathyam
 1988 – JAPONSKO – Tokio, Ossaka
 1991 – FRANCÚZSKO – Paríž, Avignon, Marseille

Divadelná spolupráca:

- 1984 – A. P. Čechov: *Tri sestry* (r. L. Vajdička) – SND
 1985 – F. Švantner: *Nevesta hôľ* (r. R. Polák) – Divadlo SNP Martin

- 1986 – Euripidés: *Médeia* (r. L. Vajdička) – SND
 G. Gorin: *Till Ullenspiegel* (r. R. Polák) – Divadlo SNP Martin
 W. Shakespeare: *Richard III.* (r. M. Pietor) – SND
- 1987 – *Maniere teatrali* (r. J. Bendárik) – Komorná opera Bratislava
Kalevala (r. J. Krofta) – DRAK Hradec Králové
- 1988 – A. Jarry: *Král Ubu* (r. J. Bednárík) – Divadlo A. Bagara Nitra
Výlety p. Broučka na měsíc (r. L. Štross) – Národní divadlo Praha
- 1991 – W. Shakespeare: *Romeo a Júlia* (r. R. Polák) – SND
- 1992 – G. Verdi: *La Traviata* (r. M. Chudovský) – SND
 Ö. Von Horvath: *Kazimír a Karolína* (r. J. Nvota) – Divadlo KORZO Bratislava
- 1995 – J. Kraus: *Nahniličko* – Divadlo Na zábradlí Praha
 J. Topol: *Hodina lásky* (r. O. Pavelka) – Divadlo Rubín Praha
 E. Kálmán: *Čardášová princezná* – Mestské divadlo Ústí nad Labem
 B. Smetana: *Tajemství* – Mestské divadlo Ústí nad Labem
- 1996 – G. Verdi: *Maškarný bál* (réžia opery) – Mestské divadlo Ústí nad Labem

Filmová spolupráca:

- 1984 – J. Jakubisko: *Perinbaba*
 1987 – P. Weigl: *Romeo a Julie na vsi* (filmová opera)
 1994 – P. Monie: *Gitanes* FRANCÚZSKO
 1996 – K. Russel: *Open to hard* – USA (Metro-Goldwyn-Meyer) (účinkovali O. Mutti, R. de Niro, C. Deneuve)

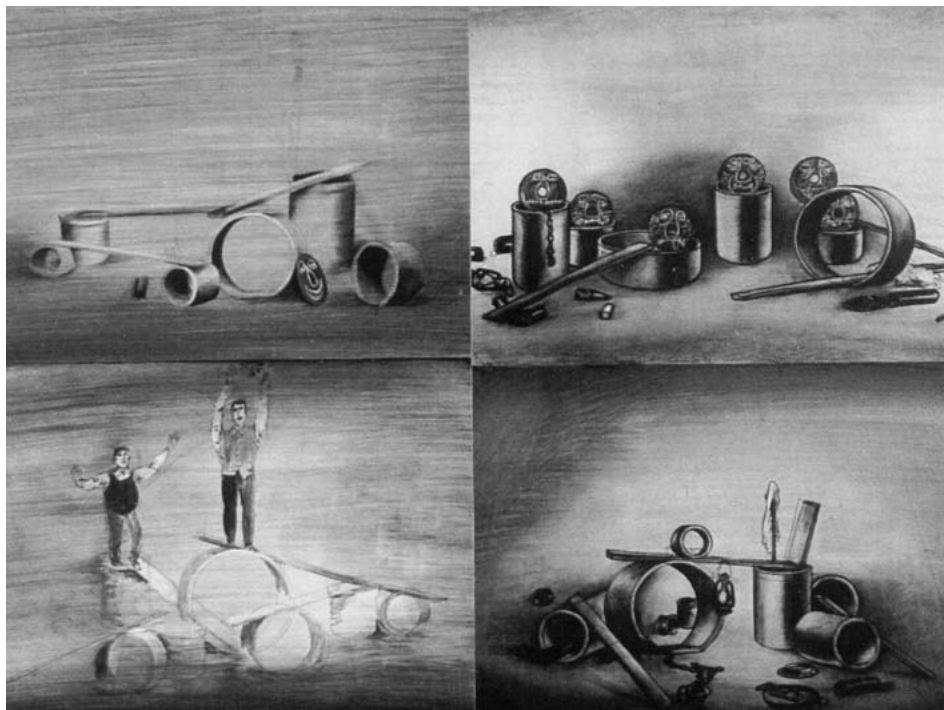
Ocenenia:

- 2003 Cena Slovenského literárneho fondu za predstavenie *Zvláštna radosť žiť II.*
 2005 Cena Hviezdy svetového baletu (World Ballet Stars) – za choreografiu
 2007 Výročná cena Literárneho fondu
 2007 Dve Divadelné DOSKY 2007 za najlepšiu inscenáciu, réžiu a choreografiu baletu *Svadba podľa Figara* (Mozarta)
 2008 Cena ministra kultúry Slovenskej republiky za *Svadba podľa Figara* (Mozarta), ako aj za celkový umelecký prínos a reprezentáciu slovenského tanečného divadla doma i v zahraničí.

ČO JE DIVADLO, TO PREDSA NIE JE NAOZAJ

MATÚŠ OLHA,
doc., Mgr. art., režisér, Akadémia umení v Banskej Bystrici
ŠTEFAN HUDÁK,
Mgr. art., scénograf

Štefan Hudák, scénický výtvarník, rodák z Veľkého Šariša (27. 6. 1942), patrí do generácie, ktorá vstupovala do aktívneho umeleckého života v šesťdesiatych rokoch minulého storočia. V čase, keď skončil štúdium scénografie na Vysokej škole múzických umení (1966), mal ponuky ostať žiť a pracovať v Bratislave. Veď už na škole spolupracoval ako scénograf so Slovenským národným divadlom, ale aj s divadlom, ktoré tvorilo avantgardnú alternatívu k prvej činohernej scéne, s Divadlom Na korze, no on sa rozhodol vrátiť domov, na východ Slovenska, do Košíc, kde sa v roku 1968 stal interným výtvarníkom Československej televízie. V roku 1968 mu vtedajší riaditeľ košického televízneho štúdia, Jindro Počta-Mikula, podpísal pracovnú zmluvu, aby o takmer tri desiatky rokov neskôr, ten istý človek, vtedy už vo funkcii poradcu riaditeľa mu oznámil, že televízia nepredĺži nájom miestnosti, v ktorej mal ateliér. Hoci sa jeho realizované televízne scénické riešenia počítajú na stovky, vždy bol, a dodnes je, aj divadelným scénografom. Mal to šťastie, že už na škole spolupracoval s mímom svetového mena, Milanom Sládkom, pre ktorého inscenáciu Kyrmezerovej morality *Komedia o Bohatci a Lazarovi*, navrhol a realizoval scénu, ktorá dnes už patrí do klasického odkazu slovenskej scénografie. Spolu s výraznými osobnosťami svojej generácie, ako Rastó Bohuš, Jozef Ciller, Tomáš Berka, či Ján Zavarský, tvorí prúd, ktorý sa zvykne označovať termínom akčná scénografia, v ktorej sa scénograf stáva spoluvorcom divadelného predstavenia. Táto generácia má „na svedomí“ odklon od popisno – realistickej a so symbolikou pracujúcej scénografie smerom k chápaniu scénografie ako rovnocenného výrazového prostriedku spolu so slovom dramatického autora, hereckej akcie, či režijnej mizanscény. Napriek tomu, že patril k obľúbeným žiakom profesora Vychodila, šiel vo svojej tvorbe vlastnou cestou. S nezameniteľným rukopisom, kde okrem originálnych, často však opomínaných materiálov, či výtvarných prvkov, prinášal so sebou aj originálne remeselné zvládnutie scénickej realizácie. Nezaprel v sebe syna čalúnnika, pri ktorom získaval svoj remeselný fortiel a spoznával cenu aj toho najmenšieho kúska materiálu. Dodnes ho môžeme vidieť počas generálok ako so štetcom v ruke, či so stolárskym náradím, alebo drôtom, dotvára – po špičkách medzi skúšajúcimi hercami – svoj scénografický výtvar. Zatiaľ čo nové spoločenské pomery po osemdesiatom deviatom roku urobili z mnohých jeho kolegov scénografov úspešných interiérových výtvarníkov, projektantov rozmanitých „akcií“ či manažérov rôznych výrobných firiem, ktorí „točia biznis“ a nadobro, až na vzácne výnimky, odišli z divadiel, Štefan Hudák dodnes udržiava „oheň v kozube“ a spolupracuje – dnes už ako scénograf na voľnej nohe – s divadlami, divadelnými agentúrami, dokonca sem-tam aj s televíziou.



Jevgenij Švarc: *Šarkan*. Divadelné štúdio VŠMU, 1964. Réžia Karol Spišák. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

• **Štefan, čo bolo rozhodujúcim impulzom, ktorý ťa priviedol k umeniu? Vra-
vievaj sa: Londýn, Paríž, Veľký Šariš. Stala sa ti táto „os veľkomiest“ osudnou?**

- Do tejto osi musím vtesnať Košice – všetko osudové sa totiž udialo tu. Veľký Šariš, to bolo také echo... občas sa prihlásilo, ale čas a osudy rodiny, nenápadne, ale s istotou zahladili stopy...

Ostali ale silné obrazy leta u starkých, obrovský mlyn, potok, vláčik – Mlynská džurka, kopčisko s hradom, domček vedľa kostola, strážny domček pri trati, Torysa... Tu som si fixoval isté dojmy a v detskej hlave spájal do obrazov... Hrmenie? – to tam hore zhadzujú z rebrňáka guľatinu... Hmla? – tá sa vytvára, keď ženy z celej ulice perú...

Košice. Odrazu mesto – ulica blízko veľkého parku pri stanici, vydláždené cesty, dokonca aj auto, naskakovanie na zadné schodíky poštového dostavníka... a prvá cesta do školy, neďaleko cez drevený most na Kováčsku ulicu, prvé prijímanie, prvé ťahy ceruzkou, štetcom...

Na poschodí väčšia trieda s pódium, rámom okolo (dnes sa tomu odborne hovorí portál), ktorý úžasne vymaľoval ornamentom učiteľ kreslenia, keby som tak raz toto dokázal..., a skúšal som... v mojich zošitoch bolo viac obrázkov ako čísel, či písmen... občas ma to zachránilo, častejšie ale nie... Takto som to kamufloval v podstate až do absolutória scénografie... Ale vrátim sa ešte... prvé bábkové divadlo – *Aladinova čarovná lampa*, som videl v jednom železniarskom byte – svietili baterkami, bolo to

úžasné, také niečo si musím vyrobiť... najjednoduchšie sa bábky robili zo zemiakov, nejaké handričky k tomu, pramáľovať... A hralo sa, v krabici – vyrezaný otvor, ešte dva malé zajace – a divadlo nemalo chybu – každým začatým dňom bábky dostávali strašidelný charakter – plesnivali. Depozit som musel často obnoviť. Roky sme bývali v pivničnom byte – už bizarnejší scénický priestor si ani neviem predstaviť. Prvá návšteva skutočného divadla – nedýchali som... uveril som všetkému (dnes už ničomu). To všetko na doskách krásneho košického divadla. Keby mi bol niekto vtedy povedal, že raz sa dostanem aj na jeho javisko a uvidím ako sa robí tá víchrica, blesky...

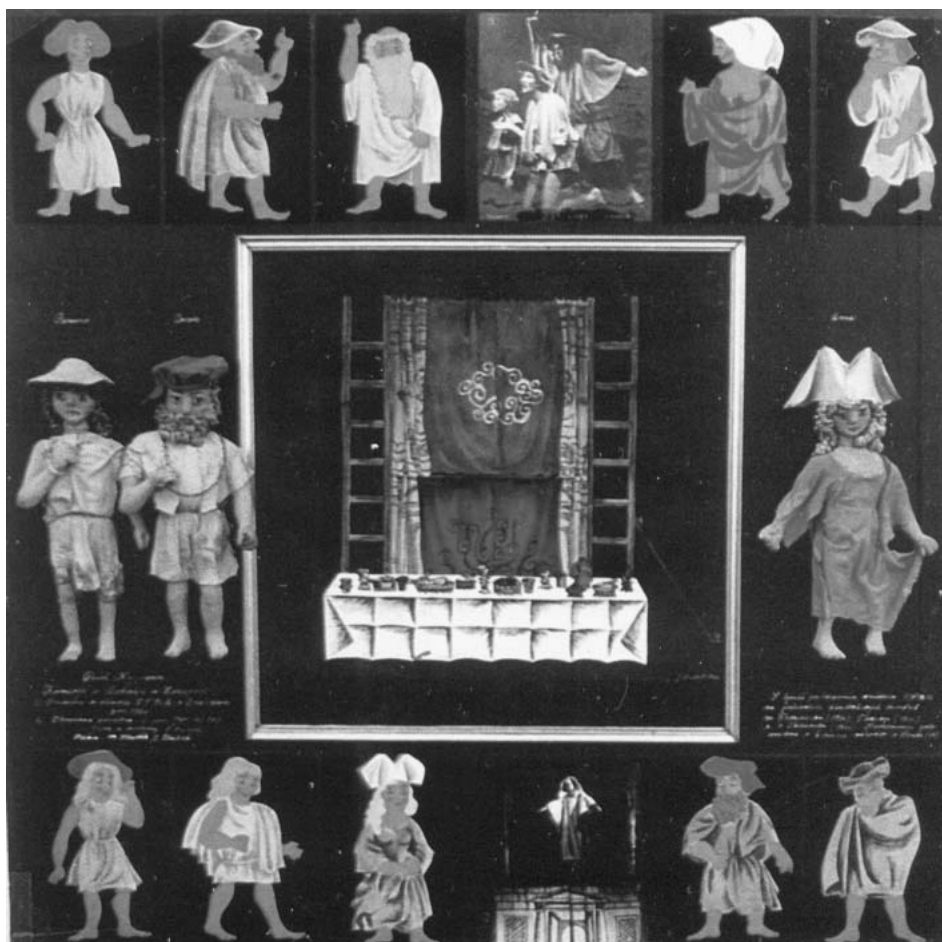
Každé Vianoce som dostal baterku, technická úroveň môjho divadielka stúpala, pribudol dym, ten ale vnikal z pivnice do bytu...

Rád som kreslil, ale vidieť spolužiakovu mamu pani Bačinskú, ako maľuje skutočné živé obrazy olejovými farbami, čo voňajú najkrajšie na svete... ponúkla mi, či to neskúsim... farbavo, také Tatry som nikdy nedokázal... a tie kytice, na ceruzky som už zanevrel... Mamka mi občas jednu farbičku kúpila, utrhala zo skromného rodinného rozpočtu... Možnosti, krúžky v pionierskom dome – vedúci akademický maliar Vojtech Kalna – cez leto v teréne – Spišský hrad, Dreveník... Nechal nám paletu, kufrík s farbami, kým obzeral kdesi s pani zdravotníčkou vhodný terén na maľovanie... Divadielko ostalo chvíľku bokom, vyrábali som modely, lietadlá, plachetnice, vyzdoboval som si akvária, aj sám Nemo by ma pochválil... V škole mi kadečo prepáčia, keď vymaľujem kroniku, ktorú odovzdajú sovietskym pionierom.

Na osvetovom stredisku krúžok pre pokročilých. Učí tu veľký malý umelec Ludovít Feld – šuškalo sa, že prežil koncentrák, robili na ňom pokusy – jeho obrázky pripomínali vrcholný romantizmus – staré Košice, neraz som ho videl v uličke so stoličkou...

Stále je to o kreslení – a kde je scénografia? Dnes si uvedomujem, že vlastne bola vždy prítomná – remeselné zručnosti predsa k tomu patria... ja som si totiž vyrábali všetko, čo iné deti dostali hotové. Nemal som problém ušiť si na starej Singerke tašku do školy, opraviť topánky, od otca čalunníka som si nanosil zbytky materiálov, nití...

Po skončení základnej školy som pokračoval na OOŠ – tiež na rohu Kováčskej ulice – a čo ďalej?... poradili gymnázium na Šrobárke... To už sa v tom čase rozišli rodičia, deti, bolo nás šesť, sme ostali s matkou... Neradosť roky krivdy, ktoré už nikto nikdy neodčiní. S otcom sme sa nemohli, či nesmeli stretávať... Čo som si neurobil, nemal som. V škole mi dovolili maľovať rovno na steny! To bolo slávy. Na priečelí školy veľký portrét Novotného pri jeho návšteve Košíc, odkresľoval som ho zo známky! Na sídlisku, kde sme bývali, mysleli architekti aj na kultúru, súčasťou ktorého boli aj ateliéry... oproti v podkroví jeden mal Tibor Gál, grafik, na rohu ďalšieho komplexu vytrčala zasklená časť ateliéru sochára Jána Mátheho. Sused, ktorý sa dozvedel, že chcem ísť študovať maľbu, urobil užitočný skutok, zobral ma k nemu do ateliéru, mohol som tu kresliť sadrové odliatky, mohol som sa dívať na sochára pri práci, bol to pre mňa sen – ako návšteva chrámu – rozprával zaujímavé veci, požičal mi Matějčkove *Dejiny umenia*, že si to mám prečítať – to myslí vážne? Dodnes som to celé neprečítal... Vyrobil som si stojan do terénu, kufrík, stoličku, túlal som sa po kopcoch v okolí Košíc, po uliciach... Štúdie. Doma nebola núdza o modely, súrodenci, mama vo chvíľach oddychu, veľa ich nemala... Pomáhala mi ako sa dalo; fandila mi aj babka z Veľkého Šariša – spomínam, raz mi dohodila kšeft... prišla teta z Ameriky, aby som pre rodinu namaľoval obrázky, ona ich tam vezme... Stalo sa, ešte boli mok-



Pavel Kyrmezer: *Komédia o bohatci a Lazarovi*. Divadelné štúdio VŠMU, 1964. Réžia Milan Sládek a Eduard Zlábek. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

ré, oleje, ako ináč. Obrázky jej vraj na hranici nepustili, tak ich babka popredávala po susedoch – a tých pár koruniek, to bol môj prvý aj posledný kšeft s obrázkami.

Od detských čias som fotografoval – to bolo radosti, keď sme vedeli rozoznať, kto je kto! Bakelitový foťák mi slúžil roky, miloval som celé to chemické kúzlo zrodu fotografie... Matúra, obavy, ako to vlastne dopadne. So spolužiakom Ondrom Lenárdom chodíme k pani profesorky Puhej na doučovanie z dejepisu. Obaja chceme na výšku umeleckého smeru, že to bez toho nepôjde – nezabudnuteľné chvíle – ona v župane, my pozeráme s otvorenými ústami... Ondro mal obrovskú výhodu, pani profesorka mala doma veľké krídlo, mohol sa predvádzať, čo ja? Zabiť ho je málo! Zájazd do Prahy – Národné divadlo... po celodennej túre... večer predstavenie *Rusalky* (1959)... sedeli sme najvyššie ako sa dalo, v Košiciach sme tomu hovorili na kikiriki... ten les, močiar... a tá únava, nebol som sám, čo zaspal... Prijímačky na VŠVU – mal som šťastie, prijali ma do prvého ročníka, rok plný kreslenia, maľovania, zoznamo-

vania sa s Bratislavou... Ale doma je doma – stále ma to ťahalo k blízkym, chýbali mi, skoro denne listy – a mama si našla čas odpísať. Dobiehal som náskok kolegov, ktorí maturovali na ŠUP-ke. Učili nás O. Várakozó, V. Gergeľová a počúvala sa hudba, rozprávky... ťažké štúdium to bolo, pekné dievčence. Nové prijímačky... a mám to! Povinná brigáda – výkopy na novom sídlisku v Martine, návšteva u majstra Benku v jeho ateliéri, kreslíme, dokonca aj výstavu máme v martinskom kine...

1960 – VŠVU – odbor maľba u profesora Ladislava Čemického. Ateliéry v budove Slovenského národného múzea na Vajanského nábreží – super bývanie – prvé poschodie teologickej fakulty na Kapitulskej, neopísateľný režim, sloboda... Cestou do ateliéru zastávka v mliečaku pri fontáne pred Národným divadlom – denne som okolo neho chodil – občas som našiel odvahu, aby som ho videl aj z interiéru... košické je krajšie, neuhnem!... zaťatý východniar... Aj ten Hornád je širší ako Dunaj! Výbuchy smiechu... no pripustil som, dobre, dobre, rozdiel bude tak 3 – 5 metrov!!... Býval som na izbe, taký kumbál, miestnosť bola rozdelená na štyri menšie, starší pri okne, bažanti vzadu...

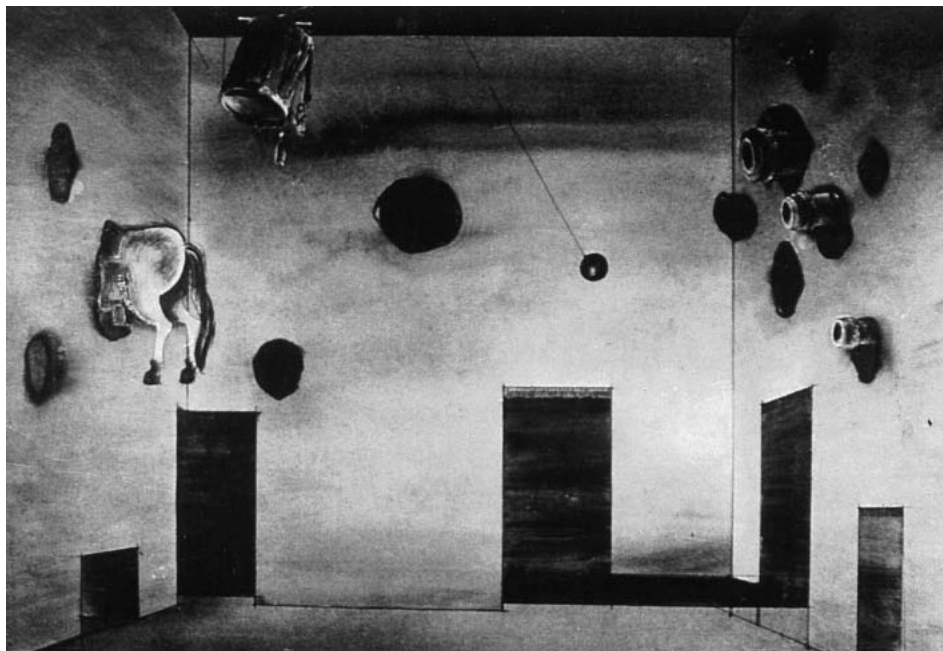
• **Ktorí ľudia boli rozhodujúci pre tvoju divadelnú profiláciu počas vysokoškolského štúdia, či už z radov spolužiakov, alebo pánov profesorov?**

– Začínal som odbor maľby na VŠVU (1959 -1962) u profesora Čemického. Hovorí sa, že v živote sa ti zide všetko, čo sa naučíš... vedel som perfektne parodovať Čemického ako tvorí akvarel – veľa vody, farby a nervózne do toho škrabať nechtami, čím sa na papieri vytvorí akási kresba... raz ma pri tom načapal a vynadal mi... Boli to moje divadelné začiatky – skôr herecké... Čo divadlo? Môj spolubývajúcí na internáte Teologickej fakulty na Kapitulskej ulici v Bratislave, Ivan Vychlopen, rozhľadný, športovec, cyklista, profík. Vedľa neho som bol Popoluška... Čo vedel o hudbe... Vláčil ma po koncertoch – dopoludnia v Tatra kabarete, Divadlo hudby – k tomu kolegiálne akcie s poslucháčmi VŠMU – takže divadlo už na dosah. Oproti internátu, cez Kapitulskú, mali herci a režiséri z VŠMU aulu, občas sme tam nakukli a unudení išli na pivo, za dvacku sa dalo poriadne sfať. Pán doktor Čierny z lekárskej fakulty – a jeho hodiny anatómie v pitevni – a potom na večeru. Vždy som sa dobre najedol, poniektorým kolegom nechutilo...

Bolo treba rozhodnúť sa, či pokračovať na maľbe. Škola profesorov: Ján Mudroch, Peter Matejka, osobnosti, ich historky aj historky o nich kolovali, dráždili – a bola tu ešte jedna šanca – scénografia. To ale treba prejsť na VŠMU, meniť prostredie, kolegov, profesorov. Už na výtvarnej som bolo známy svojimi remeselnými schopnosťami, od kladiva, dreva, železa, ihly, nebolo nič, čo by som nevedel vyriešiť... a dozvedám sa, že toto všetko je neodmysliteľná súčasť štúdia scénografie... Nové prijímačky, štúdium odboru 4 roky. A neľutoval som, ono som toho asi tak veľa nenaštudoval, hodili nás do vody a za tie štyri roky som stihol navrhnuť a zrealizovať slušný počet projektov, predstavení na škole aj v divadlách. Isteže, rozhodujúci podiel pri mojom rozhodovaní mal profesor Ladislav Vychodil, ktorý sa mi ale raz, v slabej chvíli priznal, že som nebol nijaký favorit pri výbere na prijímačkách, vzal ma viac-menej do počtu – nie nadarmo sa hovorí, prví budú poslední a poslední... Zo šiestich sme absolvovali dvaja, nechýbalo veľa a bol by som jediný!..

Priznal sa mi, že nemá jasno, podľa akého kľúča na odbor prijímať...

Nezabudnem na osobnosti, Volavkovcou z VŠVU, ale ani profesorov Jána Boora – dejiny divadla, Zoltána Rampáka, Petra Karvaša – na jeho hodinách, ktoré sme mali



Alexander Dumas: *Troja mušketieri*. Divadelné štúdio VŠMU, 1965. Réžia Zdeno Kraus. Scéna Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

spolu s dramaturgiou a réžiou, sme na mieste, v lavici museli prispievať do príbehu, ktorý niekto začal – a za hodinu vzniklo spoločné dielo, hodné divadelnej dosky (vtedy to ešte v Nitre nedávali)... Hodiny u Jozefa Budského a nezabudnuteľné úvahy pána Šimečku na hodinách marxizmu-leninizmu. Rozprával zaujímavo a cítili sme, že tomu sám neverí... Vidieť ešte starého Borodáča, či Bagara na skúškach v hľadisku, nebolo nič mimoriadne. Aby som nezabudol na pani Ľudmilu Purkyňovú – odbor scénického kostýmu – začala ma registrovať, až keď som sa jej ukázal v nohaviciach a blúze, čo som si ušil zo zvyšného čierneho materiálu na horizont, a to v rukách cez jeden víkend.

A nezabudnuteľní „profesori“ maliari Paštéka a Laluha – ten na nás nemal čas, tak som jeho prezenčky falšoval, aby dostal nejaké koruny na farby.

• **Čo si myslíš o toľko ospevovanom vzťahu majstra a žiaka, špeciálne v divadle, či v scénografickom umení?**

– Nepreženiem to ak poviem, že som mal šancu študovať skutočne u majstra, ktorý bol špičkou v odbore scénografie. Ktovie, čo by bol ten chlapec robil na rodnej „Hané“... A tu urobil dieru do sveta. Boli sme na neho pyšní, veď sme mu k jeho sláve aj nejakým dielom prispeli... Keď sme zo šiestich ostali len dvaja, s Tiborom Lužinským, a Vychodil v nás objavil talent na výrobu modelov, makiet. Mali sme „po chlebe“... Pán profesor robil aj niekoľko výstav naraz, roztrúsene po zemeguli... Vieš si to predstaviť? On nám zadal výkresy, návrhy, a my sme museli v určených šibeničných termínoch vyrobiť presne podľa jeho predstáv makety – a to z niekoľkých in-

scenácií aj dve-tri, aby tie výstavy stihol... Víkendy? Tie som si počas štúdia na scénografii teda užil! Chodil nás pravidelne kontrolovať do ateliéru na Panenskej... Neboli vtedy xeroxy, ani počítače... množili sme farebné scénické návrhy „ručne“. Neznášal som rysovanie! To neznášam dodnes. Asi ako „posledný mohykán“ to robím pierkom namáčaným do tušu... Nevieam, kedy sa pri tom fofre stihol oženiť Lužinský, ja som si to mohol dovoliť až po oslobodení sa „z jarma“ majstra Vychodila.

*...aj školy som vychodil
zaslúžil sa Vychodil,
aj iní sa zaslúžili,
on bol ale zaslúžilý!*

Spomínam si na výlety do Prahy, brával nás, keď mal premiéry... a my sme jeho veci dôverne poznali z prípravy. Najpyšnejší som bol, keď som videl Rollandovu *Hru o láske a smrti*... a čisto náhodou sa to podobalo našej scéne k Barčovi (*Dvaja*), ktorú som pripravoval s režisérom Petrom Jezným – my sme sa ale premiéry nedočkali...

Počas štúdia mi ponúkol miesto asistenta, vtedy tam študoval Jožo Ciller, Ivan Snoha, Jaro Hugáň, Gabo Erdélyi, Rasťo Bohuš... Dovolil som si pracovňu majstra rozdeliť na polovicu, predeliť stenou – a bývať tam. Čo ma to stálo? Niekoľko makieta ako nájomné... Horšie bolo, že o krátky čas si tú druhú polovicu zariadil Gabo Erdélyi... a pán profesor musel poprosiť, ak sa chcel posadiť... Tu som sa oženil, podmienku mi dal pán profesor Vychodil, že to musí byť, ako sa patrí v kostole! Mne to bolo fuk, ale moju mladú ženu – učiteľku, by to stálo miesto – čo už neurobím pre majstra.

Bratislavský Dóm sv. Martina bol svedkom udalosti v mojom živote... hodinu predtým sme mali civilný sobáš, a medzitým ešte moje promócie... (2. júla 1966)

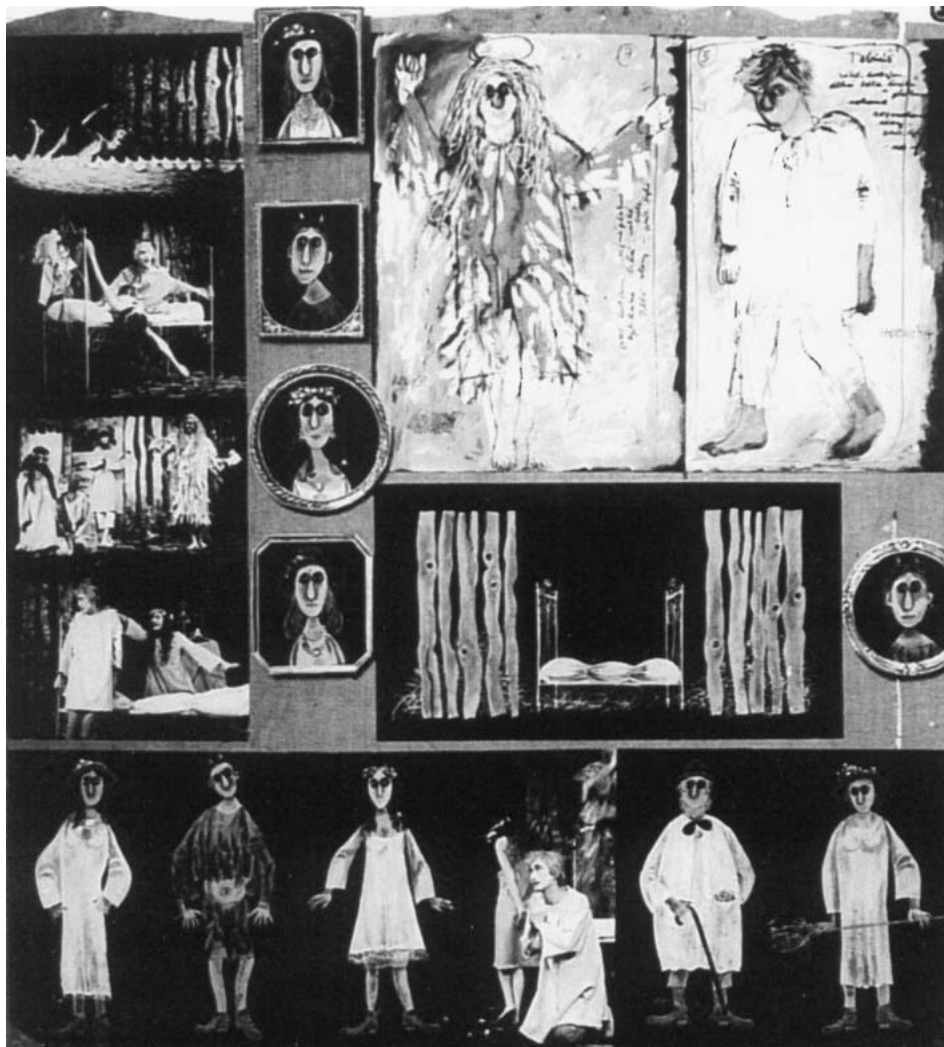
Nemôžem ale povedať, že by mi bol vytváral nejaké šance v Bratislave – SND bolo obsadené, boli aj iné možnosti – ktoré som riešil, o tom, ale ďalej...

Boli sme v styku cez výstavy, stretnutia scénografov... mal vždy o čom hovoriť, chodil po svete, na tie časy priveľa... Nezávidel som, za 4 roky u Vychodila som mal možnosť vyraziť do sveta, na študentské festivaly, niekoľkokrát... Západné Nemecko, 2x Juhoslávia (to bolo vtedy niečo!) Anglicko, Francúzsko, Turecko, Taliansko... Škoda, že všetko s prázdnyimi vreckami, zato plné priehrstie zážitkov, o čom som mohol zasa ja referovať pánu profesorovi...

Keď som prednávkom stál pri katafalku pána profesora na javisku historickej budovy SND a započúval sa do plejády mien jeho žiakov a akosi ma nespomenuli, iste to nebola chyba pána profesora, majstra Vychodila.

• Kto bol Ivan Snoha?

– Asi by sa ti to nepodarilo zistiť v análoch VŠMU, či divadelného ústavu... A nebolo mi jedno, keď som mal v ruke súpis absolventov scénografie. Fakt, že neabsolvoval, že mu to strihla zubatá?... Sympatický chalan s gitarou, šíril okolo seba pohodu... na scénografiu sa dostal v čase, keď Jožo Ciller, v roku 1964. Videli sme sa denne v ateliéri na Panenskej. Ja som končil v roku 1966, Ivan bol v druhom ročníku (vlastne vo štvrtom – prišiel z SVŠT, základy architektúry), keď z úplne nenápadnej hrčky na ramene, sa roztočil kolotoč, ktorý sa už nedal zastaviť. Bol prvý hosť, ktorého sme



Pavel Kyrmezer: *Komedie o Tobiašovi*. Divadlo pantomímy, Bratislava, 1967. Réžia Milan Sládek a Eduard Žlábek. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

pozvali na prvý obed po svadbe. Moja niekoľkohodinová manželka ho chystala na variči v ateliéri... že všetko je OK... Podstúpil ožarovanie, nič strašné sa nedeje... občas na pár dní vypadol z ateliéru, bolo tu otupno, chýbal – ja som už spomínal, že som býval vedľa vo Vychodilovej šmykni... Jar 1967, strašná správa, Ivan dobojoval! Snažil som sa dať dokopy, čo po ňom ostalo... pár kresieb, štúdií, návrhov, niečo si hneď po smrti vzala priateľka Lilla – ktorá bola pri ňom do poslednej chvíle...

Prefotografoval som materiál a dal dokopy knižku, samizdat v štyroch exemplároch, aby sa na neho nezabudlo... po jednej rodičom, Vychodilovi, jednu do školskej knižnice, a jednu mám teraz v rukách ja... Mal 22 rokov, bol to šok!

Keď sa nám v máji 1968 narodil syn, zhodli sme sa s manželkou, že mu dáme meno Ivan...

Nevstúpiš dvakrát do tej istej rieky...?

O 32 rokov nášho syna stihol podobný osud... takže otázka na mieste: Kto bol Ivan Hudák?

• **Tvoj syn Ivan (1968-2000), šiel v твоjich šľapajách a takisto vyštudoval scénografiu na bratislavskej VŠMU. V čom ste boli rovnakí a v čom bol Ivan iný?**

– Myslím, že sa Boh chcel s nami takto zahrať – náš Ivan vo všetkom ako ja, od detstva mi servíroval všetko, čo som zažil ja... až po jeho tvorivé schopnosti, remeselnú zručnosť – nič som ho neučil... Bol to experiment, že tu pobudol tak krátko.

• **Spolupracoval si s Ivanom Snohom na nejakom spoločnom divadelnom projekte?**

– S Ivanom Snohom sme raz aj spolupracovali, bolo to školské naštudovanie opery O. Nicolaja *Veselé paničky z Windsoru*, v réžii M. Fischera. Ivan robil kostýmy, ja scénu.

• **Aký bol v tom čase tvoj najsilnejší divadelný zážitok?**

– 25. 2. 1968 – Divadlo za branou – *Tri sestry* Čechova... Tu som kapituloval... Scéna sama o sebe nemusí hovoriť nič... ale čo sa tu udialo, bol vrchol prežitku – divadlo je na svete vlastne kvôli tomu – ale to šťastie majú len vyvolení... Réžia O. Krejča – Herecký koncert J. Tríska, M. Tomášová, R. Lukavský (po rokoch sa objavil aj v košickej telke v inscenácii, ktorú som robil – *Volanie ľadového sveta* – režiséra M. Dekanovského 1984 – teda po 16-tich rokoch – ako by sa mi zjavil sám Boh, vnímal som ho inak, ako zvyšok štábu v štúdiu.) Tu som pochopil, čo je divadlo... čo je scéna... ani nemusí byť, herec si bez nej poradí – ona tam môže byť prítomná ako duše našich blízkych pozostalých – vníname, cítime ich... (Scéna J. Svoboda)

Niečo podobné sa mi stalo v Divadle Na korze v predstavení *Soirée*... Príležitosť som chcel využiť... Lasica, Satinský... čo tu ešte treba... Po nejakých pokusoch som sa s režisérom Petrom Mikulíkom dohodol na jednom čistom závese, dvoch stoličkách, aby bolo na čom posediť – a diváci odchádzali z divadla zaiste spokojní... určite vďaka scéne. Bol som rád, že mi Milan a Julo pomohli... (premiéra vo februári 1968).

Nezabudnem na stretnutie v mojom ateliéri na scénografii... keď s režisérom došli aj Julo a Milan a pošepli, že Novotný už to má zrátané...

Mal som obrovské šťastie, že celý život som rovnocenne robil divadlo a televíziu, to šťastie asi nemal žiaden scénický výtvarník, na Slovensku určite! Čo všetko by sa dalo o tom popísať... Takú dokumentáciu, ktorú vlastním – krásne knižky... Nezabudnem na stretnutie s pánom profesorom Jozefom Budským, tiež v košickom štúdiu – Skowraňského *Herec* – v réžii I. Petrovického... Ja som nebol schopný priznať sa... veď sme spolu robili v divadle... Bol to pre mňa ďalší Boh! (1979).

• **Počas mnohých významných festivalov si mal ako študent možnosť navštíviť Erlangen, Londýn, Nancy, Zagreb, Veronu, viem, že v Istanbule si systematicky sledoval tzv. škrupinkárov dúfajúc, že keď dáš do hry svojich pár dolárov, ktoré si so sebou prepašoval, tak vyhráš. Čo pre teba znamenalo dostať sa, ako sa vraví, do sveta v časoch, keď to pre bežného smrteľníka nebolo samozrejmé?**



Georg Büchner: *Woyzeck*. Divadlo na korze, Bratislava, 1971. Réžia Jaroslav Chundela a Vladimír Strniško. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

– Fantastické, úžasné... za štyri roky štúdia na scénografii... skôr ale musím spomenúť, že prvý titul na vývoz, Kohoutov prepis verneovky *Cesta okolo sveta za 80 dní*, som robil iba študijne – Vychodil si ale vybral adeptov na scénu a kostýmy (Milan Bendžela a Nasťa Chladná) dvojicu (neskôr sa vzali), ktorá sa chcela vrátiť späť na maľbu na VŠVU a Vychodil, aby si ich udržal, urobil tento taktický ťah. Réžiu mal Juraj Svoboda. Chodil som na každé predstavenie na školskom javisku, sedel v kabíne osvetľovača, dúfajúc, že ma zoberú so sebou – Parma – festival... a VŠMU si odtiaľ doniesla zlato... mojich kolegov, Milana a Nasťu ani to neodradilo, Vychodilovi podakovali za príležitosť a vrátili sa na maľbu... Škola mala pozvania a kolotoč sa rozkrútil naplno...

Ďalší titul Držičov *Dundo Maroje* v réžii Karola Spišáka, robil som scénu, kostýmy Fedora Šustrová, herci Maťo Huba, Juro Slezáček, Mišo Dočolomanský, Lubo Gregor, Ivan Matulík, Marika Žabková, Katka Mrázová, Vierka Pavlíková... šéf, Andrej Bagar, technik javiska Jozef Paulovič. V júni 1963 premiéra na škole – v septembri festival v Juhoslávii – Zagreb, a hneď na to, na prelome roku 30. 12. 1963 – 14. 1. 1964 ďalší festival – Aberystwith – Anglicko. *Dundo Maroje* mal obrovský úspech – nasledujú ďalšie pozvania, chladné more La Manche – v zrúcaninách pevnosti som v štrbine kamennej steny našiel bibliu v írskom jazyku, zošúchaná, určite poslúžila v ťažkej chvíli, možno námorníkovi menom David Jenkins, niekoľkokrát som v nej našiel zaznamenané ceruzkou toto meno ťažkou rukou... dodnes ma to mrzí, ale ja som tú knižku vzal domov... Roky som ju opatroval, našiel som na inom mieste ďalšie údaje David Jenkins Borth R.S.O South Wales, keby som to mohol odčiniť a vrátiť na miesto,



Ján Chalupka: *Všetko naopak*. Štátne divadlo, Košice, 1972. Réžia Ján Ondrejka. Scéna Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

odkiaľ som ju vzal... až... roky plynuli – včera (24. 10. 2007) ma navštívila moja neter Zinka, ktorá sa vydala v Londýne za policajta, Jesseho... Poprosil som ich, aby ho našli jeho potomkov a Bibliu z roku 1803 vrátili, že sa ospravedlňujem.

Vrátim sa do roku 1963 – Silvester! Londýn! Celú predošlú noc blúdím po Londýne, trasu si zaznamenávam do mapy od Bagara – ešte z prvej republiky – dostal som sa do štvrtí, ktoré mi už nedávali šancu na návrat... blúdím celý deň – večera v hoteli Cora a že sa bude silvestrovať... len čo si na chvíľku oddýchnem – zobudil som sa 1. januára 1964 neskoro ráno... prvý Silvester mimo domu a toto? Pár dní v Londýne, rozprávka – s ujom Paulovičom, expertom na Londýn – Temža, Picadilly, Tower, Trafalgar... všetko kde sa cáluje, iba zvonku... za Big Ben sa neplatí, pozdravujem kráľovnú! Ešte Škótsko, Edinburg, 10. januára hráme, noc medzi študentami, pár ich študovalo ruštinu – len, len, že som neemigroval – dievčina Nina ma presviedčala, myslela si, že po rusky – mohol by som tu učiť (ruštinu) – a ešte La Manche – toto niekto dokáže preplávať? Sfúklo mi čapicu do mora – nič sa nestalo, srdce si beriem do Bratislavy. Maco (Peter Debnár) sa rehoce, akí sme sprostí...

– 1964: 24. mája premiéra Švarcovho *Šarkana* – opäť v réžii Karola Spišáka, robím scénu aj kostýmy, pesničky L. Feldek, I. Zeljenka, herci – Juraj Slezáček, Karol Čalik, Paľo Mikulík, Stano Dančiak, Marián Labuda, Oľga Šalagová, Nora Kuželová, hrali aj dramaturgovia Maroš Porubjak, Miki Fehér, aj režisér Peter Jezný...

– 16. septembra 1964 – festival Juhoslávia – Zagreb – už sme tu ako doma – okolo nás celý svet, Babylón jazykov... Rjeka, Varaždin... Bulletin festivalu píše: režisérovi Karolovi Spišákovi sa narodil syn Ondrej ... v ten večer sme sa v študentskom centre

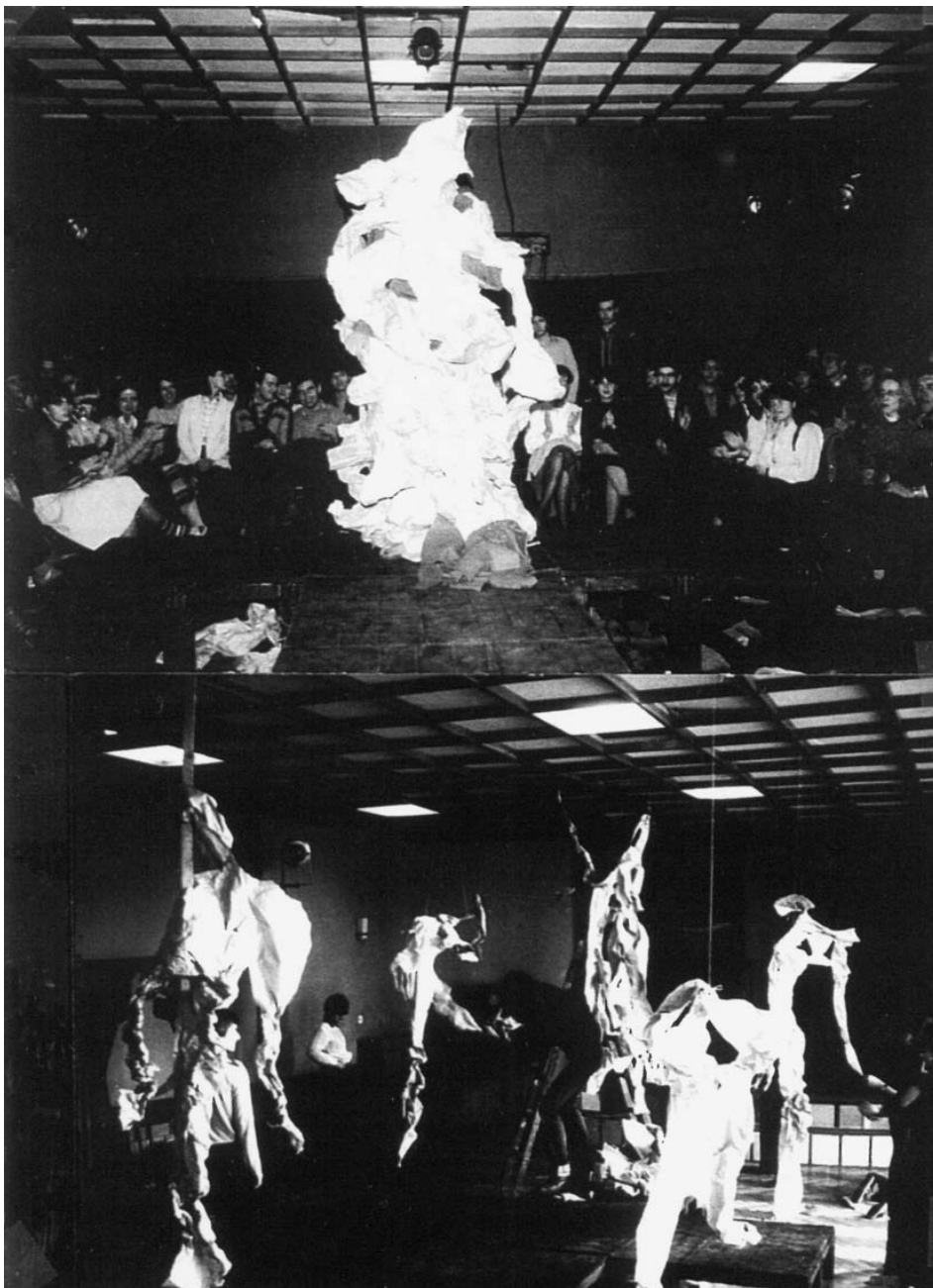


Laco Novomeský: *Vila Tereza*. Scenár Štefan Olha. Malé divadelné štúdio, Košice, 1977. Réžia Jozef Prázmári. Scéna Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

pochytili s Karolom Čálikom... a bulletin píše... Dali znate?... Da je prvo kupanie izvršeno u sobotu 5. 9. u 1. sat i 20 min.: kupači iz Bratislave samo su zamijenili kupaonicu studentskog doma bazenom ono vodoskoka u festivalskom klubu – najskôr sa mne podarilo dostať celého Čálika do fontány, potom mi to vrátil – mali sme na sebe kostolné obleky, keby ho neboli piati chlapi držali, zabije ma.

Rok 1964 (24. mája) premiéra Kyrmezera *Komedia o Bohatci a Lazarovi*, réžia M. Sládek – E. Žlábek – robím scénu a kostýmy, toľko kresieb, skíc hádam ani Majster Pavol z Levoče nenarobil... Mohol by som z materiálu čo mi ostal, pochystať samostatnú výstavu... Krásna hudba Svefa Stračinu... vývozný artikel ako vyšíty... Júl 1964 – Západné Nemecko – Erlangen – vyhrali sme... A ináč? Bolo fajn, stačilo popredávať lístky na festival, a bolo za čo kúpiť dederónku, tranzistor... výlet do Norimberku – pozriem si dom A. Dürrera – klud – termín odchodu autobusu som nebral vážne, nechali ma... Do Erlangenu to až tak ďaleko nebolo – zablúdiť som nemohol – aj na pivo som mal... kolóna anglických vojakov všetkých farieb, vreštia... Nikto sa so mnou nerozprával, nik sa ma na nič nepýtal, už ma odpísali, a ja blbec sa vrátim...

Kyrmezer má ďalšie pozvania – 1965 Nancy – Francúzsko – 1. cena, pre veľký úspech hráme predstavenie Kyrmezera ešte raz, a tak sa ide – Paríž – Divadlo národov – čo viac mohol náš Kyrmezer chcieť... Francúzsko dobyté! Nezabudnuteľné chvíle s profesorom Boorom, pod sochou Jany z Arcu sľúbil Ide Rapaičovej, že pre ňu pripraví titul, bude hrať Janu (a sľub dodržal)... Labuda, Dančiak, Šalagová, Jerguš, Rapaičová, Mikulík, L. Roman, K. Čálik, Jana Cattarino, Nora Kuželová, Sekulová – vďaka im!



Grigorij Gorin: *Thyl Ullenspiegel*. Divadlo Thália, Košice, 1981. Réžia Jozef Prázmári. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.



Ján Hollý: *Gelo Sebechlebský*. Divadlo J. Záborského, Prešov, 1982. Réžia Jaroslav Rihák. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

Komediu o Bohatci a Lazarovi si ešte zahráme...

Rok 1965, august, Kyrmezer v Istanbule v Turecku. Sen, exotika... Mešity, more, pýtal si sa na škrupinkárov... Akýsi „jugoš“ sa nás pýtal, či nechceme navštíviť uličku lásky... Jasné, to by tak vyzeralo, o čom budeme doma rozprávať... Ide sa... darmo varoval naše baby, že oni by nemali... a mali ho veru počúvať... Pri vchode do uličky hrča nadržaných Turkov, dnes by som ich tituloval, bezdomovci... predierali sme sa medzi nimi, čo najskôr vidieť uličku najstaršieho remesla na svete... Keď tu začne Oľga Šalagová ziapať po tých Turkoch, ktorí si ju idú podeliť... chytila sa ma plece a predierali sme sa späť, lúčil som sa s rodinou... každú chvíľu som čakal nôž v chrbte. Tým chlapom beriem slušný kus mäsa, na ktorý si už siahli, slintali... Ani neviem, ako sme sa dostali von...

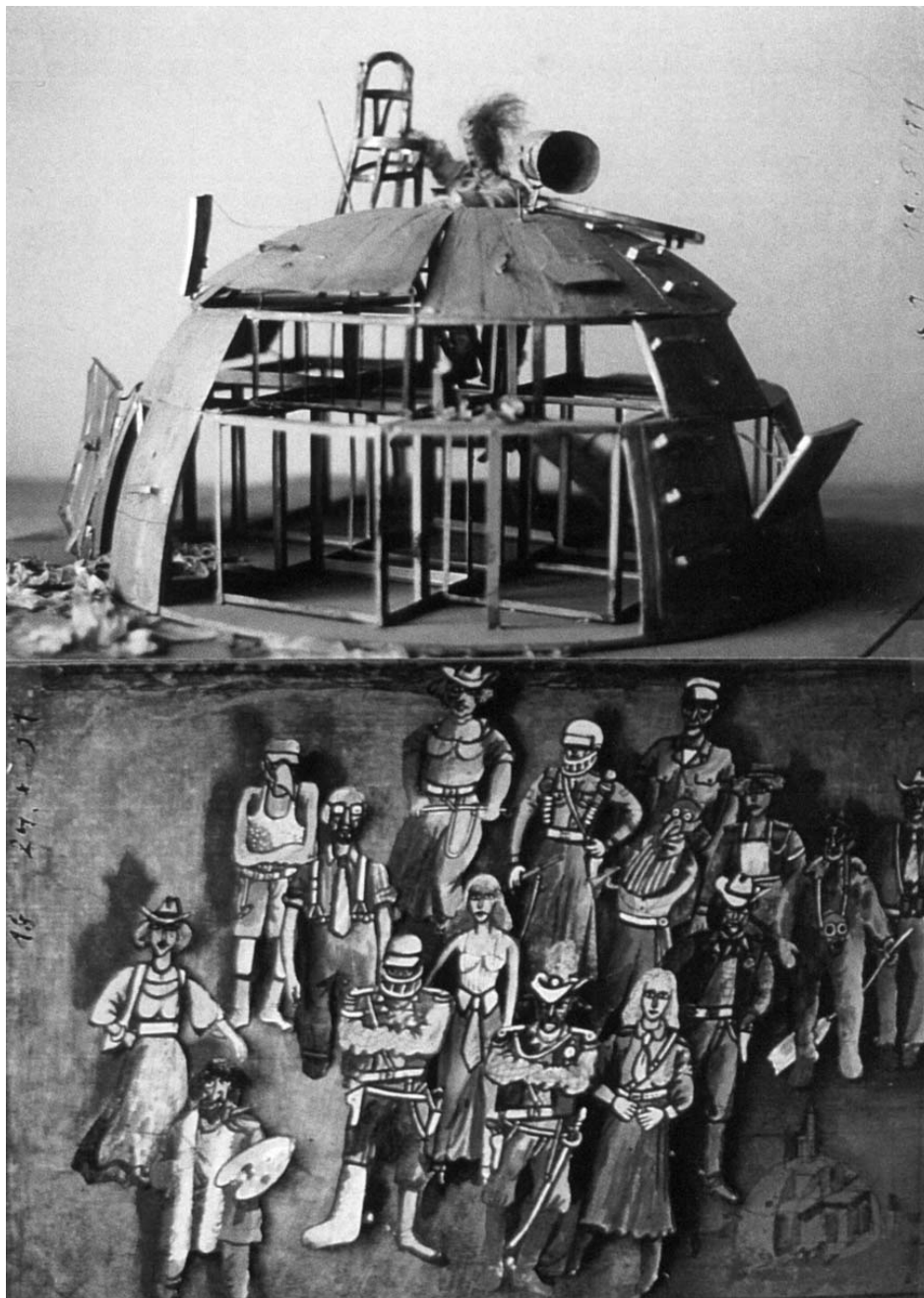
Vydýchli sme si, keď sme sedeli na lavičke ubytovne vo štvrti Galatasarai... Tak som ja doplatil na jej zvedavosť... Nič sa nestalo – v Istanbule sme dva týždne... Hneď ďalší deň som tam, neuveriteľné... Domčeky, či také búdky po oboch stranách – v strede smradľavá stoka... bojazlivo pozerám po tých ženských vo dverách – sporo odeté, či nahé – všetky odtiene farieb – všetky čísla prsníkov (neviem, či aj stehná a zadky, či pery a oči majú svoje číselné označenie) a ceny, ako jedna cocacola!! Mám 18 dolárov... 1 dolár = 1 cola = preboha, takto začínať? Spása, čo to za hlúčik chlapov? – čo to? – na malý stolík vrhám uprený pohľad – jeden z nich mieša krabičky, tí ostatní, čo vsadia, tipujú, pod ktorou je guľička. Blbci – pozerám si niekoľko kôl – vždy som vedel, kde to je... stále ešte váham... Nie, nie, prídem si to ešte zajtra obzrieť... A bol som aj pozajtra, pritom som okom mrkal aj na tie obludy za oknom... Tretí deň buď zbohatnem, alebo...

Ej veru... alebo... no čo? Zmýlil som sa, už si dám pozor! Čože? Ani do tretice – 3 doláre fuč – strach, musím... desať dolárov... a načo je už ten ostatok... a nemám ani na pohľadnicu napísať rodine, ako na nich myslím...

Neskoro večer si vymieňame zážitky, kto, čo, zaujímavé stihol... Mešity, trhy plné zlata, sultánov hárem, pečené ryby... fajčiarnie... počkal som si... a vysypal zo seba všetko... asi o tri matrace vľavo ležal profesor Zoltán Rampák... do ticha tmy zadunelo: Súdruh Hudák, vy ste ko...! Račkoval, a tak to znelo smiešne... Nevedel som, či sa smejú jemu, či mne... Na druhý deň sa ma pýtal hospodár školy E. Orlík, kde to je, že on by... opakovalo sa všetko, čo som opisoval, on to však urýchlil, vsadil po chvíli... 3x toľko, čo ja... a ho...!! Prosil ma, nech si to nechám pre seba. Skúsím. Keď si ale zo mňa uťahovali týždeň, vytasil som pikantnú informáciu a bolo mi fajn! To všetko ten Kyrmezer!

Medzitým na škole mám premiéru (21. decembra 1964) opery *V studni* (V. Blodek) a Folprechtovu operu *Lásky hra osudná* – réžia M. Fischer, recenzia ocenila padanie sólistov do jamy – preborili sa praktikáble!! Mal som pocit, že scénograf by sa mal v takom prípade obesiť! 24. januára 1965 – premiéra Dumasových *Troch mušketierov*, réžia Zdeno Kraus – úspešné predstavenie, škoda, že nemalo to šťastie vyraziť do sveta, 1966 – 20.2. premiéra O. Nicolai *Veselé paničky z Windsoru*, réžia M. Fischer, hovorím stále o premiérach na škole... 1966 – 19. – 31. 8. (to už po absolutóriu) ešte raz so strýkom Kyrmezerom do sveta – *Komedia o Bohatci a Lazarovi* vo Verone v krásnom amfiteátri Teatro Romana – znova úspech – za odmenu Rím, Pisa, Benátky, Florencia... zbohom Rómeo a Júlia a rovno do kasárne (aj Dančiak, Labuda, Mikulík, Čalik) ... Vojenský umelecký súbor.

Kyrmezerova *Komedia o Bohatci a Lazarovi* ožila znova v divadle pantomímy (5. 6.



Mustafa Karim: *Koňa pre diktátora!* Ukrajinské národné divadlo, Prešov, 1982. Réžia Jaroslav Sisák. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

1967) a v roku 1981 (11. marca) v Sládkovom divadle Kefka v emigrácii v Mníchove. Po jeho návrate sa chystal oživiť znova v divadle Aréna v Bratislave – už to nevyšlo, ostalo pri plánoch.

• **Ako si spomínaš na legendárnu postavu javiskového majstra v divadelnom štúdiu VŠMU v Redute, pána Pauloviča?**

– Osobnosť, ktorá patrila vtedy ku škole tak, ako profesor Bagar, Budský, Borodáč... dokonca mal väčší rešpekt... Javisko VŠMU, to bol chrám, kde sa musel každý patrične chovať... Bol veľký kamarát, stačilo ale raz porušiť niektoré z prikázaní, ktoré vytvoril, a bolo zle!

Leto aj zima, skoro vždy v trenírkach – zasahoval okamžite, ak bolo treba, a neraz aj počas skúšok, či predstavení prebiehal po javisku... Vedel všetko najlepšie, bol tak trochu ako Truhlík... ja som si to o sebe myslel tiež, nemal som problém s kladivom... ak doniesli scénu z divadelných dielni, bola to pre mňa chvíľa, dobrodružstvo, či to bude do seba všetko pasovať ako treba... a tu ma ujo Paulovič zahriakne, že nech sa toho nedotýkam, že to on musí poskladať – vyšla z toho niekedy úplne iná scéna, ale všetko do seba zázračne pasovalo... Až potom som sa mohol pokochať ja – a jasné, že chváliť ho, to bolo jedno z jeho prikázaní.

...Očúvajte! – bolo nás veďľa javiska v šatni niekoľko chalanov... lišiacky sa usmieval popod fúzy, včil se sprchuje Chalupová, po jednom... slušne sme stáli v šóre pred kľúčovou dierkou, ktorú už on prerobil na širokohlý formát... a tady, podívejte – veľký obraz krásnej ženy na stene, v krásnom ráme – To byla herečka... Poldaufová se jmenovala... Uvaril čaju, každému sa vždy ušlo... Historika ktorá koluje, ako pred koncertom Ondrovi Lenárdovi priam nútil množstvo tohto moku...vraj sa bude pri dirigovaní poriadne potiť, a to je charakteristické pre veľkého umelca...

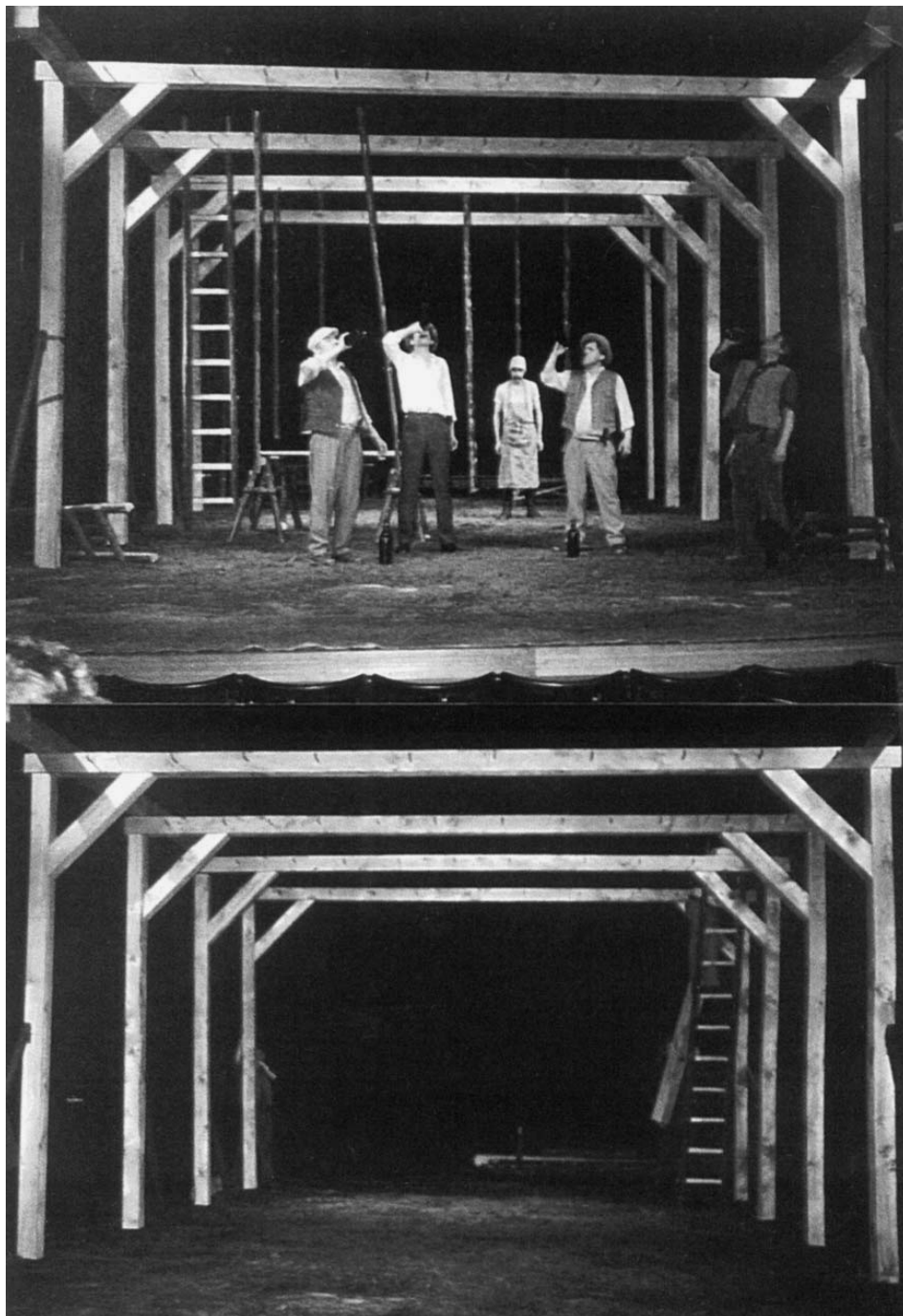
Nezabudnem ako si v začiatkoch štúdia dovolil Labuda vojsť s nedofajčenou cigaretou na javisko... mal smolu – ujo Paulovič bol od neho o dve hlavy vyšší, odhodil nedopalok aj s Mariánom dolu schodmi... Absolvoval s nami skoro všetky cesty po festivaloch – Viš, toto je oliva!... toto je antický vodovod.. Ideme všetci autobusom, scéna na *Dunda Maroje* naložená na streche... Stát, stát!! – kričí na šoféra. Stojte, slyšíte! Šofér vyplašene, nechápe... Nevidíte... tam... a ukazuje v diaľke na viadukt, tak ďaleko, že vyzerá ako maketa... Čo je? – Neprojdeme!! Slyšíte, neprojdeme!! Musíme sa vrátiť a hľadať inú cestu! Ale, ujo... vyjednávame... veď poďme bližšie – Neprojdeme! Zbytočne tam deme, slyšíte!! Urazene si sadol, blížime sa k viaduktu... nad našim autobusom sú ešte dobré štyri metre... Toto nám neodpustil!

Jeho kráľovstvo, sklad rekvizít, toto všetko je jeho privátne, nakupoval to zo svojho platu, za tie roky tu bolo všetko, čo si režiséri, herci, či výtvarník vymysleli – a čo nebolo, na to sme museli čo najskôr zabudnúť.

Končil! Nevedno, čo bolo za tým, či dôchodok, či spory... a tu nadišiel čas, kedy ujo Paulovič otvoril dušu... aby sme sa na neho „nezlobili“, rozdával rekvizity, podľa toho, koho si ako vážil... Ešte dnes si na záhrade zahrám na gitaru od nášho uja Pauloviča...

• **Ako vnímaš Košice šesťdesiatych rokov a postborodáčovskú éru košického Štátneho divadla, keď si prišiel do Košíc realizovať svoju diplomovú prácu, dramaturgiu Jesenského románu *Demokrati*, v réžii Andreja Chmelka?**

– Zlaté študentské časy raz museli kapitulovať pred realitou v teréne...Po premiére



Vincent Šíkula: *Majstri*. Divadlo Jonáša Záborského, Prešov, 1984. Réžia Eduard Gürtler. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

úspešných projektov na škole, s ktorými sme prevandrovali kusisko sveta, nevedno prečo, musím robiť diplomovku tak od ruky – nemyslím tým Košice – bolo to skoro moje rodné mesto, kolíska môjho detstva, myslím tým na tím, do ktorého som sa dostal. Hasprova dramatisácia Jesenského *Demokratov*, réžia osobne riaditeľ košického divadla Andrej Chmelko. Čo-to som o ňom počul, on o mne sotva niečo vedel... Škola nás dala dokopy, každý musel niekde absolvovať, čo už...

Moje prípravné skice v zmysle pracovných postupov na škole si síce prezrel, ale vedel som, že to, čo potrebuje, bude niečo úplne iné... priznávam, že som strácal pôdu pod nohami. Hľadám skryté rezervy na kompromis... len aby to nebol prúser. Samotný zámer mi nebol po chuti. Pár stretnutí s majstrom Chmelkom – a dávam do výroby scénu, s ktorou síce nesúhlasím, ale termín diplomovej práce nepustí – nad javiskom akési tri krabice – zásobníky z ktorých sa spúšťajú prvky do jednotlivých prostredí – neznášal som prestavby – a to som pokladal za najväčší klad scény. Nakoniec si to aj v divadle pochvaľovali – aj hodnotenia oponentov nedopadli najhoršie, vydýchol som si...

Bolo to pre mňa aj isté varovanie. Bolo mi jasné, že v mojej praxi, ak chcem pri scénografii ostať, budem musieť aj spolupráce v takýchto generačných diferenciách prehltnúť... a bolo mi jasné, že by som mal čo najskôr zakotviť v tíme konškolákov... Perspektívy neboli zlé... asistent profesora Vychodila, možnosť spolupráce v SND, prvé pokusy pre televíziu, zázemie priateľov, režisérov, hercov – na uváženie či opustiť Bratislavu... Po absolutóriu ma čakajú dva krásne roky základnej vojenskej služby vo VUS-e... Nič mi nebránilo spolupracovať s divadlami, televíziou, žil som ďalej na škole, okupoval som Vychodilovu pracovňu. Mal som rozpracovaných pre neho niekoľko makiet a ponúkol mi spoluprácu pre SND – Suchovo – Kobylínova *Tarelkinova smrť* – on scénu, ja kostýmy. Preboha! Réžia J. Budský (premiéra 24. 9. 1966). Mimoriadne som si ho vážil z javiska aj zo školy. Vychodil nebol žiadny humorista, ale spolupracovať s Budským... Mal som pocit, že neviem narátať do päť! Ešte dnes sa mi chveje žalúdok, keď si na to stretnutie spomeniem... u nich doma...

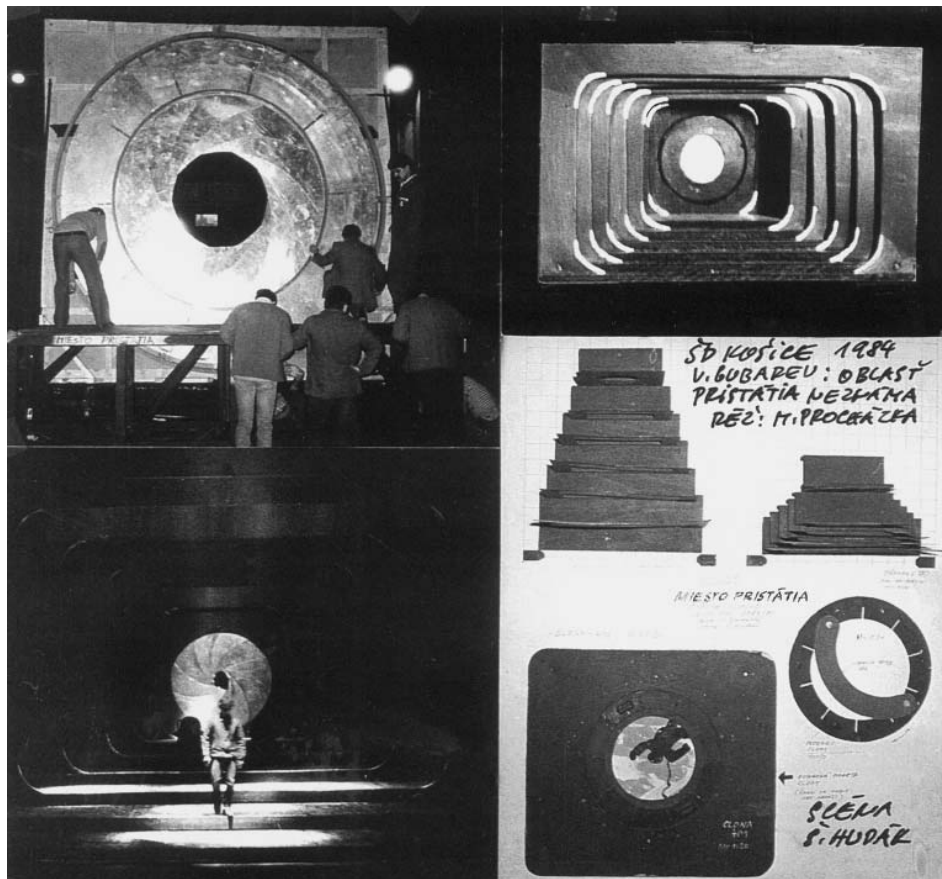
Zo šesťdesiatich rokov nezabudnem na zážitok z predstavenia košického divadla – W. Shakespeara *Hamlet* – v réžii J. Pálku a scéne M. Brezinu... Neviem, či som videl predstavenie Shakespeara, ktoré by vo mne zanechalo takú hlbokú brázdou.

Sedemdesiate roky boli o niečom inom. Prišla skupina okolo Petra Opáleného... Jozef Pražmári, štúdio Štátneho divadla... škoda, že čoskoro to bol len iný priestor, nie iný prístup. Tak sme si vytvorili svoje divadlo – Malé divadelné štúdio – o tom neskôr...

• **Scénografi zakladateľskej generácie ako Martin Brezina, či Ján Šestina, boli zaiste umelecky, ale aj ľudsky niekde inde ako tvoja generácia. Zažil si zo strany týchto pánov pochopenie pre svoje „iné“ divadelné videnie?**

– S oboma som sa osobne spoznal pri absolutóriu scénografie... ich prácu som už registroval ale skôr... Brezinovu scénu k Pálkovej réžii *Hamleta*, Šestinove scény. M. Brezina robil predsedu komisie mojej diplomovky.

Nastúpiť som mal v sezóne 1968/69 do ŠD – ako kostýmový výtvarník, za odchádzajúcu Helenku Bezákovú, ktorá šla do Bratislavy. Bolo to aj želanie prof. L. Vychodila – išlo o obsadenie voľného miesta, nič mi tam nebránilo robiť aj scénu. Mal som ale na prácu kostýmového výtvarníka smerom k hereckým vrtochom svoj osobný postoj. Nikdy nezabudnem, ako mi pri skúškach slávneho predstavenia Kyrmezerovej



Vladimír Gubarev: *Oblasť pristátia neznáma*. Štátne divadlo v Košiciach, 1984. Réžia Miroslav Procházka ml. Scéna Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

Komédie o Bohatci a Lazarovi Marián Labuda hodil štylizovanú parochňu do hľadiska... Vtedy som sa dušoval, že kostýmy nikdy...

Situácia v auguste 1968 bola zložitá. Vtedy som končil svoje účinkovanie vo Vojenskom umeleckom súbore... Komedia finita!! Čo teraz? Na ponuky z Bratislavy som musel na chvíľu zabudnúť, hybaj domov, k rodine, manželke, 4 mesačný syn Ivan... bolo tu miesto v košickej televízii – prvý interný architekt – lákavé... Nastupujem skoro ilegálne, na dvore televízie ruský tank...

A čo Štátne divadlo? Už v januári 1968 som robil Palárikove *Dobrodružstvo pri obžinkoch* s režisérom O. Katušom. Scéna, kostýmy – tak predsa? Zoznamujem sa s prostredím dielni, šéf scénografie Laco Šestina bol dobráčisko, prajný, Jano Hanák, tajupľnejší. Nakuknúť do ich ateliérov, to bol pre mňa zážitok... a predsa, ako všetci čerství absolventi, aj ja som si myslel, že dejiny divadla sa začínajú písať až mojim príchodom (chaááá) – v televízii sa nás čo chvíľa dala dokopy partia Gabo Erdélyi, Jaro Hugáň, Jožo Haščák – o pár rokov Mara Zubajová. Objavovali sme Ameriku! Dnes by som si za takýto postoj dal po papuli. Šestina sa oplácal štedrosťou – mal som



Študentská výprava do Paríža. Zľava Ida Rapačová, profesor Ján Boor, Štefan Hudák, S. Sekulová a pracovník rektorátu VŠMU Emil Orlik. Snímka Štefan Hudák.

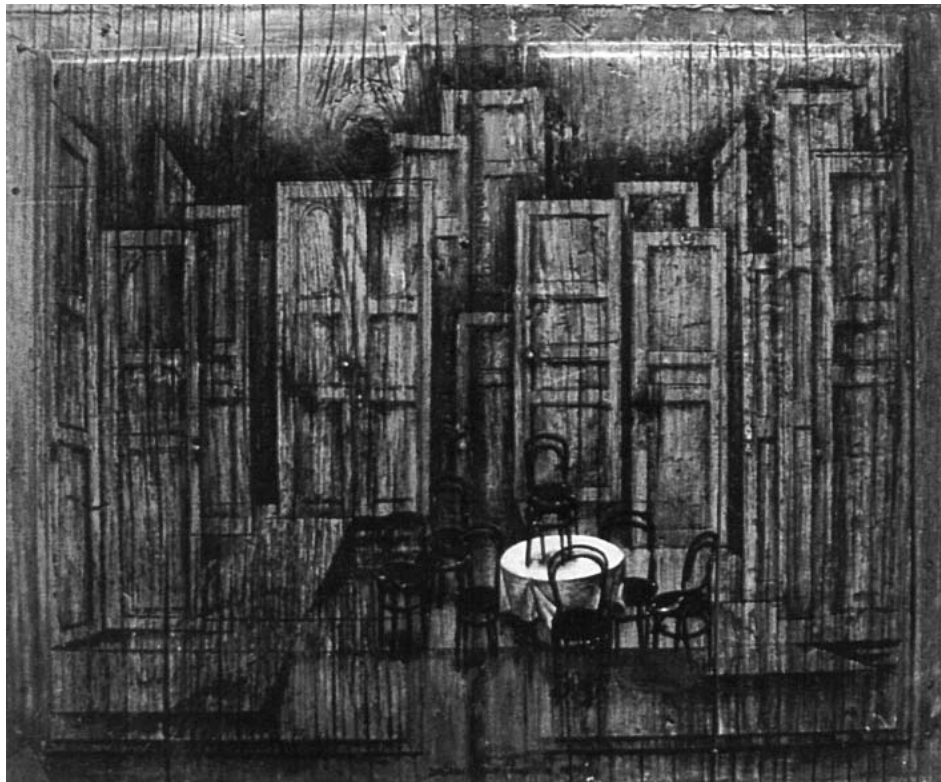
v divadle kopec roboty – malo to jednu chybičku krásy – čo titul, to iný režisér – uvedomil som si, o čo som prišiel odchodom z Bratislavy. Tu to neboli žiadne generačné výpovede, Opáleného si uzurpoval J. Hanák.

Občasné hosťovačky v DJZ, Nová Scéna v Bratislave (Ö. von Horvath *Rozprávky z viedenského lesa* (1970), réžia O. Katuša) vedeniu divadla sa to tak zapáčilo, že čoskoro som mal na stole akceptačný list – stačilo len podpísať a nastúpiť ako interný scénograf.

Zaujímavé finále v Divadle Na korze (G. Büchner *Woyzek* (1971), réžia J. Chundela / V. Strnisko) – keď sa to už rúcalo. Niečo do Zvolena (A. Scibor – Rylský *Rodeo*, réžia J. Chundela, 1971), Martin (F. M. Dostojevskij *Idiot*, (1975), réžia L. Vajdička) – to sú roky normalizačné v plnom nasadení... mimoriadne pestrá škála titulov v televízii, nemal som šancu zlenivieť – medzitým výstavy doma i zahraničí, Martin Brezina ma neustále obviňuje, že príčinou jeho neúčasti na výrobe v STV som ja... Pri poháriku mi nadával do Maďarov, aj keď dodnes viem povedať len čokolom... Nikdy mi to neodpustil... Tesne pred jeho odchodom do „depozitu“ tam hore, sme sa pomerili... na jeho pohrebe som bol jediný kolega od branže ...

Laco Šestina odišiel o niečo skôr – stratili sme kus človečiny, učiteľa ochotného poradiť aj konkurencii... Až dnes viem oceniť jeho prínos, kusisko roboty, čo urobil v Košiciach.

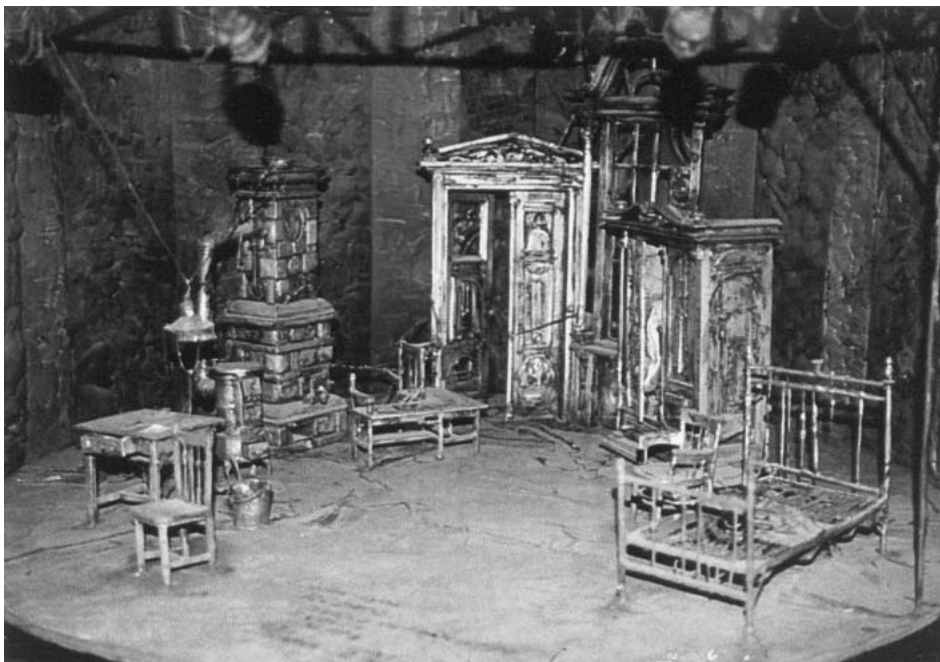
- V čase pred rokom 1989 existoval v Prahe Ústav, vedecké pracovisko, ktoré skúmalo nové technológie pre divadelnú prax, predovšetkým scénografickú. Pa-



Fiodor Michajlovič Dostojevskij: *Idiot*. Divadlo SNP, Martin, 1975. Réžia Ľubomír Vajdička. Scéna Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

mätám sa, ako sme zmiešaním obsahu dvoch desaťlitrových bandasiiek vyrobili zvláštny materiál hnedej farby, pripomínajúci vyvretú horninu, ktorý vznikol počas prudkej reakcie, vo vopred pripravenej forme, v dielňach DJZ v Prešove. Tak akosi v rozprávke o čarovnom hrnčeku kypela kaša na povel „Hrnček, var!“ Za svojej dlhoročnej činnosti si zažil a stretol množstvo šikovných majstrov svojho remesla, ktorí pre drvivú väčšinu divákov ostali v anonymite, hoci ich práca sa často podstatným spôsobom podpísala pod vyznenie celej inscenácie, ale iste aj ľudí, ktorí radšej dokazovali, že nápad, s ktorým si prišiel, je v podmienkach divadla nerealizovateľný?

– V roku 1984 som robil s režisérom Mirom Procházkom zaujímavý text V. Gubareva *Oblasť pristátia neznáma*. Ústredným motívom scény bol starý mechový fotoaparát, cez ktorý sa dívame do vesmíru. Mechovka – harmonika – to bolo schodisko, ktoré sa v rozsahu 4 až 12 metrov hýbalo, v centre, ako inak, irisová clona. V skutočnom fotoaparáte je to čosi ako náramkové hodinky, v scéne toto kúzelné zariadenie malo mať rozmery 3 x 3 metre a samotná svetelnosť otvoru v clone od 50 do 200 centimetrov. Malý technický zázrak... citlivá mechanika clony v aparáte pri takom zväčšení vzbudzuje obavy, či to môže fungovať. Vtedajší direktor divadla Milan Bobula bol hneď presvedčený, že nie! Aby sa zbavil celej technickej diskusie, posunul tento



Alexander Scibor-Rylski: *Rodeo*. Divadlo J. G. Tajovského, Zvolen, 1971. Réžia Jaroslav Chundela. Scéna Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

problém výskumnému ústavu Východoslovenských strojárni... Po dlhšom čase ortiel znel – pri takých rozmeroch to nebude funkčné! Pečiatka, podpisy – šťastný direktor – scéne bude fixný otvor a basta!...

Poza jeho chrbát sa o vec zaujímali dvaja blázni, kamaráti šéfky dielni, pani Šťavovej. Pustili sa do toho po krátkej porade pri fľaštičke. Výsledok šokoval aj mňa – exponát hodný brnenského strojárenského veľtrhu. A možno za to vzali menej ako výskumný ústav za zamietavé stanovisko...

I tak še da, i tak še da...!

Kde sú tie časy, keď sa okolo každého problému v divadlách vytvárali ústavy... ústavy boli na všetko... na každý problém, s akým sa v divadle stretneš... Ako sa vyrába režisér, ako kulisy – ako fľaša umelého šampusu, ktorý pení ako ozajstný a presne tak aj chutí, rozdiel je iba v cene – ten z ústavu je 10x drahší ... Tak sa vyrábali párky, herci... to by vedel pán Kouřil rozprávať... vydávali sa časopisy. Ale na Divadelní ústav na Celetnej ulici v Prahe nedopustím... nestíhal som obosielať výstavy, ktoré organizovali a nezabudli osloviť či aspoň informovať... (však, pani Albertová¹). Po zániku federácie, akoby uťal – z Bratislavy neoslovujú a neoslovujú, neinformujú a neinformujú... Nie tak dávno, som sa pri výrobe Dančiakovej tolkšou opýtal jeho hosťa Landovského, ako sa má pani Albertová, skoro ma zabil, čo mám ja s jeho bývalou manželkou! O ústave, som sa už nedozvedel nič...

¹ Helena Albertová, dlhoročná organizátorka Pražského quadrienále, odborná pracovníčka a v rokoch 1990 – 1995 riaditeľka Divadelného ústavu v Prahe (pozn.red.).



Isidor Štok: *Božská komédia*. Malé divadelné štúdio, Košice, 1976. Réžia Jozef Prázmári. Scéna a kostýmy Štefan Hudák. Snímka Štefan Hudák.

• **Čo si myslíš o zmysle a úrovni divadelnej kritiky u nás?**

– Kritika. Nesmierne potrebná, aby to v divadlách nezaspalo... a čím viac kritiky. Nebolo to tak dávno, keď sa vedľa seba dostali do médií, na tú istú tému, dve i tri kritiky, niekoľko rôznych názorov a bolo na divákovi, aby si vybral, kto má pravdu... veď v konečnom dôsledku sa to robí pre neho a nie pre kritika... Ale kritika, fundovaná, nezaujatá, nestranná, ktorá aj keď zotrie, chce problém posunúť, autorov donútiť k zamysleniu, čoho sa najbližšie vyvarovať... Kritikou by ale malo prejsť všetko, čo sa v divadlách (po celom Slovensku!!!) mihne.

• **Čo patrí podľa teba k radostiam života?**

– Roky sme bývali na pokraji najväčšieho košického parku, po jeho severnej strane ho lemovalo mestské rameno Hornádu... veľká lúka, kde táborili cirkusy. Raz veľké so zverinou z celého sveta, inokedy menšie šapitá, atrakcie, strelnice. Čo kúzelných vecí tu bolo, pastva pre oči, uši a ostatné nezmysly... za také ruže tu nechávali poslabší strelci majetky – vybabrem s vami – kotúč krepového papiera mi mamka kúpila – a mohol som strelnicu zásobiť ružami na týždeň... Tie zázračné hracie automaty, orchestrióny – figúrky, čo sa hýbali, vážne hrali – takéto si musím urobiť!... Deti z celého okolia sme prišli na spôsob, ako sa pod také šapitá dostať – spod stúpajúcich lavíc som videl prvý a posledný krát box... zápasenie. To bolo divadlo! Či naozaj? Čo nie je naozaj, je divadlo? A tí klauni, artisti, živá hudba... ale tie hracie automaty boli najkrajšie – ako Betlehem, kopce anjelikov – len Ježiško tam chýbal...

Čoskoro túto parcelu prerobili na amfiteáter – filmové festivaly pracujúcich, nepracujúcich tam asi nesmeli... Veľké pódium, stena, obrovské plátno... a lavice, fošne na drevených nožičkách z guľatiny, ľahko sa to nosilo domov, dreva nikdy nebolo dosť... Bolo mi jedno, čo sa tu premietalo, hlavne že tu bolo veľa ľudí, veselo... neraz som pred koncom zaspal... na druhý deň sme nejaké stratené haliere pod lavicami našli a bolo na pár cukríkov. V lete sa tu dalo ľahko dostať od potoka, ale to bolo treba preplávať... Keď si to dnes tak zrátam, mám pocit, že mám 150 rokov – čo všetko tu bolo... Na pódiu hral na otvorení školského roka 1954, môj mladší brat Ďoďo – len preto ho vzali do školy, aj keď sa narodil 6. septembra.

Pracujúci už nechceli cirkus, ani kino, chceli plávať – a nie hociako, rovno v krytej plavárni, aby ich niekto nevidel, že nie sú v práci. A tak sa kopal, stavalo. Kde sú tie prvé máje, kde sú Alexandrovovci... V plavárni som bol raz, museli sme zaplávať dve dĺžky, aby sme neprepadli z telocviku... a potom si už na túto ošarpanú budovu spomínam iba z exteriéru... Po rokoch doslúžila a dodnes nevedno čo s ňou – ani opraviť, ani zbúrať. Videl som ju denne z ateliéru televízie cez potok, aj z neho uro-



V košickom ateliéri Štefana Hudáka sa v roku 1986 na kus reči zastavili legendy slovenskej scénografie – zľava Martin Brezina, Otto Šujan, Ladislav Vychodil a vynikajúci košický herec (a aj scénograf) Ján Bzdúch. Snímka Štefan Hudák.

bili betónovú cestu. Občas tam fungovali kadejaké šmajchel firmy, aj lacné víno bolo poruke...

Revolúcia zamatová (ako divadelný horizont, závesy, veď ju aj robili divadelníci – a čo je divadlo, to predsa nie je naozaj) nám vzala krásne ateliéry – vzala nám všetky radosti života. Tu sa ženilo, rozvádzať, ale robilo sa divadlo, televízia. Dnes je v tejto budove klinika asistovanej reprodukcie, za našich čias sa to tu robilo aj bez asistencie, však, Jaro Hugáň, čo ty na to, Gabo Erdélyi (obaja už sú tam...), Marika Zubajová... Jozo Haščák... a ešte kopec externistov, režisérov, čo tu prespávali, popíjali s hercami, herečkami...

Janko Bzdúch ma prosí, či si môže zavolať (píše sa rok 1976)... a prečo nie? ...poseдели sme po skúške *Silvestra* (Jan Jílek) v réžii Pepa Pražmáriho... Janko sa pochválil, ako si pokecal s Dominikom Tatarkom... super – na druhý deň ma pani súdružka šéfk, poprosila, aby sa to viac neopakovalo... Iste sa tu dobre cítili M. Matejka, E. Gürtler, Jaro Rihák, Lubo Vajdička, Lubo Záhon, Jaro Sisák, Miro Košický, Lubo Mídiak, Janko Šilan, Peter Opálený, Miro Procházka – herečky z diskrétnych dôvodov nemenujem.

• V roku 1971 si sa stal držiteľom významného ocenenia, striebornej medaily z Pražského Quadriennale. Okrem množstva kolektívnych výstav si zrealizoval, vždy po istej životnej a tvorivej etape aj autorskú výstavu, či to bolo v priestoroch Slovenskej národnej galérie na zvolenskom zámku v roku 1992, alebo nedávno vo Východoslovenskej galérii v Košiciach, kedy vernisáž prebehla 15. augusta a výstava trvala až do 15. septembra 2007. Strela sa s nepochopiteľným nezaujmom



Ale ateliér vítal aj mladých a začínajúcich divadelníkov, v tomto prípade zľava scénograf Petra Čanec-kého a Miroslava Matejku, dramaturga Petra Kováča a režiséra Matúša Ol'hu. Snímka Štefan Hudák.

zo strany divadelníkov. Keď som sa s niektorými z nich o tom rozprával a vyčítal im ich nezáujem, tak sa vyhovárali a napokon obvinili teba, že prečo vraj robíš výstavy v lete, keď sú divadelné prázdniny. A ešte by ma zaujímalo, ako sa dívaš na zmysel prezentovať v galérii scénografickú tvorbu, ktorá v prvom rade ožíva v inscenácii a zaniká, podobne ako výkon herca, či režiséra, padnutím opony za poslednou reprízou?

– Velebené i prekliate – absolvoval som ich poriadne množstvo – už od čias štúdia, a nebola o ne núdza ani po odchode z Bratislavy do Košíc... Kedysi celoslovenské – viac menej výberové kolá na Pražské Quadriennale. Od roku 1967 som sa ich zúčastnil neúrekom... taká najcennejšia moja prezentácia bola ale celoslovenská výstava scénografie 1968. Rušné časy, december – a darček na Ježiška – 1. cena za scénografiu.

Quadriennale 1971 – strieborná medaila – nezabudnem na tú slávu, telegram: do-
stavte sa vo štvrtok 17. 6. 1971 na prijatie k ministrovi kultúry. Člen výboru Otto Šujan nás spolu s Helenkou Bezákovou, tá dostala zlato, uviedol. Rozvážny, troška skúpy na slovo, minister kultúry Miroslav Válek nám odovzdal plakety a niečo do peňaženky. 5 tisíc korún bol pre mňa vtedy majetok. Viem len, že som niečo nažaloval na pomery v košickom televíznom štúdiu, niečo sme popili, odvtedy som žiadneho ministra nevidel. Otto nás zobral na Novú Scénu, direktor Dalibor Heger mal narode-
niny... nastúpili sme už do rozbehnutého vlaku. Kamil Peteraj, vzácny gratulant Jozef Króner, ďalší až hen z Košíc – riaditeľ ŠD, Štefan Mereš, predstavím sa mu, že ja tiež tak z ďaleka... sľubne naštartovaný si so mnou potykal, musel som tiež na štyri nohy... V Košiciach už budem robiť všetky premiéry... namietam, že to pri povinnostiach v telke nestihnem – trval na tom – všetko, alebo nič! O siedmej večer som ešte stihol



A v košíckom ateliéri si na svoje študentské časy zaspomínali príležitostne i niekdajší spolužiaci, Peter Debnár a Marián Labuda. Vpravo televízny režisér Jozef Poliaček. Snímka Štefan Hudák.

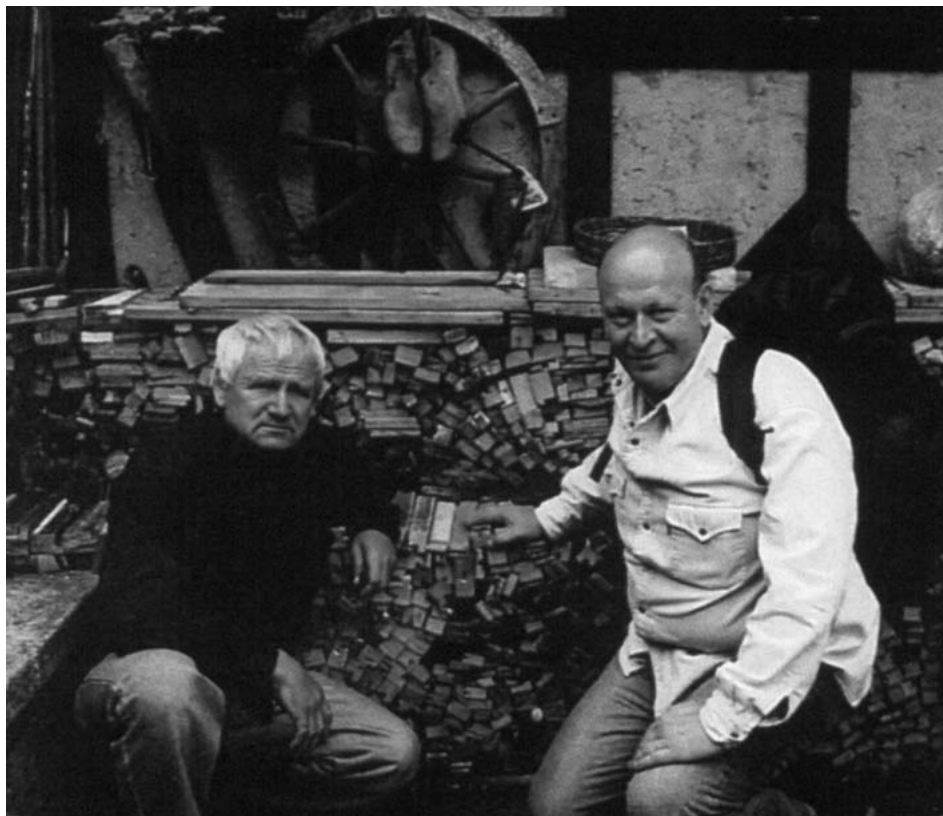
predstavenie *Les Ostrovského* v Divadle Na korze, pár slov s Dodom Šimončičom, kameramanom, Macom Debnárom, Mariánom Labudom... Pavol Haspra so Soničkou mi blahoželali k medaili a letím na stanicu – veľa som si nezdriemol, na chodbe nočáku dirigent Holoubek s mojím kolegom z televízie, dnes osobnosťou literatúry východu, Jánom Patarákom – niečo sme popili, ohovorili ministra. Pán riaditeľ ŠD Štefan Mereš ma dlho ani nezdravil. A dlho som nemal šancu v divadle robiť.

• **Dôkazom tvojej neobyčajnej pracovitosti je nielen množstvo vytvorených scénických, či televíznych projektov, a k nim sa družiacich dvojrozmerných, ale aj trojrozmerných návrhov. Ak si k tejto činnosti priradím to, že si sám dokážeš dokumentovať svoje realizácie fotoaparátom, a viem, že hoci si šetrný človek, ktorý vie akú cenu má materiál, s ktorým pri stavbe scény narába, čo sa týka fotodokumentácie, vieš byť naopak až neuveriteľne „márnivý“. Nehovoriac o tom, že niekoľko desaťročí si píšeš denník. Zaujímali by ma motívy tvojho tvrdohlavého a vytrvalého zápasu s ničotou, do ktorej by sa divadelné, ale aj životné skutky prepadli, keby sme ich nezaznamenávali?**

– Hneď na začiatku sa priznám, že spracovanie materiálu po inscenáciách, skíc, návrhov, prípadne makiet na výstavu, zaberie často viac času, než som ho investoval do autentického problému pri zrode titulu v tom-ktorom divadle.

Scénograf má to šťastie, že môže po čase pripomenúť cez túto zložku tú laboratórnu činnosť od prvých stretnutí s režisérom po premiéru.

Keďže som od detstva fotografoval, od začiatku som odkladal fotografie... výstavný objekt sa tak stal istou sumarizáciou celého procesu.



Rozhovor Štefana Hudáka a Matúša Olhu v niektorých fázach tiež prebiehal v príjemnej atmosfére ateliéru košického scénografa. Snímka Štefan Hudák.

Výtvarník má šancu prezentovať sa kadekde na svete (a tých príležitostí bolo dosť). Výstavu pokladám za istý rozhovor o divadle – ono sa prezentovať nedá – bol som aj autorom manifestu na celoslovenskej výstave v roku 1978. Scénografické výstavy? Ako výstava návrhov, exponátov – Nie, ako konfrontácia princípov – Áno. Už dnes (ani v budúcnosti) nedokáže výstava suplovať divadlo. Jediná prirodzená forma je divadelné predstavenie, teda prehliadky, festivaly! Ak scénografické výstavy, tak kedy uzrieme samostatné výstavy réžie, herectva, dramaturgie? – pýtal som sa vo svojej expozícii, a to som mal slušnú expozíciu o experimentálnej scéne MDŠ v Košiciach. Vychodil sa o mojom manifeste vyjadril, že som burič – nejaký výrok som potom aj vynechal.

Potom ich bolo ešte dosť, kolektívnych aj individuálnych – tie som robil skoro vždy na kolene, vo vlastnej produkcii, aby inštitúcie mali čiarku.

Má to zmysel?

Kemu ce treba?

(Dokončenie v čísle 2/2008).

WHAT IS THEATRE, IT IS SURELY NOT FOR REAL**MATÚŠ OLHA – ŠTEFAN HUDÁK**

An editorial office continues in publishing profile interviews with meaningful personalities of the Slovak theatre by a contribution by Matúš Olha and Štefan Hudák. Štefan Hudák, a scenic designer, native of Veľký Šariš (27th June 1942) belongs to the generation which was entering an active artistic life in sixties of the last century. Even while studying still, he had cooperated as a scenographer with the Slovak National Theatre, but also with a theatre which created an avant-garde alternative to the first drama scene, with Divadlo na Korze (*The Theatre on Promenade*). In 1968 he became an internal designer of the Czechoslovak Television in Košice. The TV scenic solutions he did, could be counted in hundreds – and he has always been – until now – also a theatre scenographer. When still at school, he had cooperated with a mime Milan Sládek. He designed and carried out the scene for his staging of Kyrmezer's morality *Komedie o Bohatci a Lazarovi* (*Comedy on Dives and Lazarus*) which until now belongs to the classical heritage of the Slovak scenography. Together with outstanding personalities of his generation like Rasťo Bohuš, Jozef Ciller, Tomáš Berka, or Ján Zavarský, he is part of the stream which is usually determined as action scenography – where a scenographer becomes a co-creator of the theatre performance.

In the first part of interview Štefan Hudák is zooming the Slovak theatre reality in times of his studying and is recalling the foreign festivals where The Fine Arts Faculty had performed. He is recalling a well disposed and creative atmosphere which had been present in a creation of university stagings, and also teachers and other university workers with whom he had been cooperating then.

K OTÁZKE OBSAHU V ČINOHERNEJ RÉŽII

ALEXANDER NOSKOVIČ

(1924 – 1975), divadelný teoretik a historik, režisér

Fakt, že literárna predloha – text drámy – nezaručuje sama osebe konečnú podobu výsledkov jej javiskovej realizácie, má na prvý pohľad skôr vylučujúci než sumujúci charakter. Nič totiž nevyvracia a ani nič nepotvrzuje. Jediné, na čom mal neproblematiky rozhodujúci podiel, boli otázky, na ktoré každý pokus o odpoveď, čo ako čiastkovú, bol zároveň aj príspevkom sui generis k ozrejmovaniu si podstaty onoho procesu.

Isteže, najplatnejšími odpoveďami boli predovšetkým činy, javiskové činy. Ich historická genéza, akokoľvek kľukatá, protichodná a neorganická, upozornila na onen proces nástojčivejšie vlastne až v období hercovej suverenity. Nezaobišlo sa to bez určitej irónie vývinovej logiky a hlavne nevyhlo sa to jednému obrovskému paradoxu: historická priorita hercovej suverenity, spadajúca do obdobia commedie dell'arte, viazala sa totiž na divadlo bez fixovaného textu. Negácia jednej zložky druhou bola tu, pravda, len pomyselná, pretože zatlačená, zdanlivo druhoradá, zložka existovala ďalej ako latentná súčasť zložky relatívne prevládajúcej, zvrchovanej. Jednako však – v porovnaní napríklad a obdobiť antiky – došlo v ich vzťahových súvislostiach k zvratu neobyčajne prudkému. Niekdajšia suverenita dramatikova, odsudzujúca herca k pasívnemu reprodukovaniu textu, bola vystriedaná suverenitou herca, ktorá sa síce výsadami svojej nadvlády doslova opájala, bezstarostne povýšiac improvizovaný text na prvoradého nositeľa svojho dikčného prejavu, avšak bola to nesporne už suverenita s viacerými náznakmi rodiacej sa vnútornej dynamiky vo vzťahoch zainteresovaných zložiek divadelného diela. Zárodok syntetizujúcej štruktúry divadelného diela začínajú sa vlastne v momente vzájomne sa oplodňujúceho napätia medzi jednotlivými jeho zložkami, z ktorých však každá musí byť v priamom či nepriamom vzťahu k jednej zo špecificky divadelných zložiek – t. j. buď k dramatickej (herectvo, réžia), alebo k tanečnej. Nie je preto bez zaujímavosti, ak napríklad v improvizujúcom hercovi bola autorská zložka potenciálne väčšmi zastúpená, ako tomu bolo v prípade napísaného síce, no hercom iba pasívne reprodukovateľného textu. A práve toto vnútorné prelínanie tvorí najvlastnejší prínos k ozrejmovaniu si obsahových zvláštností zložiek špecificky divadelných, ktoré sú v konečnom dôsledku aj priznou divadelnosti vôbec: až v styku s nimi prestáva byť dráma útvarom literárnym, scénografia výtvarným umením a hudba hudbou ako takou.

* * *

Zdá sa, že v snaha dosiahnuť umeleckú svojbytnosť, determinovanú okrem formy aj *vlastným* obsahom, nemali špecificky divadelné zložky iného východiska, než privlastniť si niektoré hodnoty (a podistým aj tvarové zvláštnosti) tých zložiek, ktoré mali spoločný rodokmeň s literatúrou, hudbou a výtvarným umením. Keby sa o to boli pokúšali, nebol by nijaký div, pretože názorov o ich bezobsažnosti bolo habadej.

Iných vlastne takmer ani nebolo¹. Nevyplýva to ani zďaleka a výlučne len z podradného spoločenského postavenia divadelníka, prisudzovaného mu v minulosti. Oveľa závažnejšia bola identifikácia obsahu drámy a obsahovou stránkou herectva a réžie a v odvodených súvislostiach tiež s obsahovou stránkou zložiek divadelne nešpecifických, z nich predovšetkým scénografie.

Dnes je síce otázka svojbytnosti hercovho či režisérovho umenia všeobecne uznávanou pravdou, pevninou v podstate dobytou, hoci nie celkom prebádanou a kauzálne, zdá sa, nadhlo ešte otvorenou (napr. stanovenie historických kategórií, bližšie ozrejmujúcich zvláštnosti suverenity tej – ktorej zložky, je najmä pre staršie obdobia prakticky nemožné). Zato však paušálne možno konštatovať jedno: okrem niekoľkých výnimiek (antika – autor, stredoveké cirkevné divadlo – výtvarná okázalosť, a i.) vyhraňovanie svojbytnosti špecificky divadelných zložiek bolo svojím spôsobom vždy podmieňované úsilím, hraničiacim nezriedka s prudkým, neľútostne revnivým bojom o získanie suverenity, či už na pozadí ich vzťahového napätia k zložkám divadelne nešpecifickým, alebo priamo medzi nimi. A hoci nedá sa ani len predpokladať, že by niekedy v syntéze divadelného diela zavládla idyla bojového ticha (pravda, ak nemáme na mysli jeho vyloženú stagnáciu), jednako len žiada sa z naznačeného dedukovať dôležitú, avšak akosi obchádzanú, prípadne nie vždy a patričnou naliehavosťou rešpektovanú poučku – že totiž vývinový stimul divadelného umenia mohli a vedeli aktívna podnecovať iba tie divadelné diela, na ktorých bytostne participovali zložky špecificky divadelné.

Na veci nič nemení okolnosť, že napríklad funkcia režiséra, ako ju v prítomnosti poznáme, datuje sa prakticky až od nástupu realizmu. Réžia – ako usmerňujúca a organizujúca činnosť – latentne existovala dávno predtým. Medzi ňou, jej latenciou, a réžiou, ktorá sa „skryla“ napríklad v období tzv. šedivosti, je, pravdaže, zásadný rozdiel. Tu latencia signalizovala čosi úplne iné, krízu a stagnáciu.

Ako vidieť, netreba sa pre príklady vracáť až kdesi do antiky: jedným z rozhodujúcich symptómov šedivosti stala sa totiž suverenita textu. Bezvýhradné preferovanie textovej obsahovosti, jej ideologických polôh, nielenže vybudovalo úkryt pre režiséra, ale prekrylo i herca, mylne v tomto období považovaného sa „pána javiska“. „Pánom“, ba priam „milostpánom“ nebol nikto iný ako autor, presnejšie: jeho text, ku ktorého obsahu sa obsahová stránka hercovho umenia často len mechanicky priraďovala, identifikovala.

Aj tento príklad potvrdzuje, že neprítomnosť jednej so zložiek špecificky divadelných rozbíja štruktúru divadelného diela a oberajúc ju o kvality jej divadelnosti, vedie napokon k retardácii vývinu divadelného umenia vôbec.

No tzv. šedivosť, kulminačne vymedzená približne prvou polovicou päťdesiatych rokov, ja zaujímavá nakoniec aj zo stanoviska existenčnej spätosti umeleckého diela s jeho historicko-spoločenskými podmienenosťami. Ukazuje sa totiž, že práve táto spätosť veľmi intenzívne vplývala na vzájomné prevrstvovanie (v prípade kladnom) a neraz i na zámerne jednoznačné prekrytie (v prípade zápornom) v organizme

¹ Trvali donedávna. Akiste aj preto vydáva v r. 1944 kolektív českých divadelných teoretikov a praktikov zborník statí *Kdo vytváří divadlo?*, v ktorom sa daný problém rozoberá hlavne z hľadiska autorsko-právneho. Herca i režiséra zainteresované úrady neprestali však ani potom považovať sa „výkonných“ umelcov. Až niekedy v roku 1956 – v čase schvaľovania stanov pripravovaného Zväzu divadelných umelcov – podarilo sa i právne priznať herectvu a réžii charakter tvorivého, vlastný obsah majúceho umenia.

vzťahov jednotlivých zložiek. To ostatne platí rovnako o epochách minulých ako o epoche šedivosti.

Absolútna vývinová imanencia umenia je síce nezmysel, fikcia fikcií, avšak jestvuje čosi ako vývinový samopohyb vo vnútri štruktúry diela, ktorý má svoju vlastnú zákonitosť. Jej popretie vyvoláva deformáciu, rozbitosť skladby, ktorá najmä v divadle je neobyčajne chúlостivá.

V tzv. šedivosti figuruje ako faktor onoho popretia zásah zvonka, spomimo organizmu samotného umenia – zásah, ktorý prebiehal po linke spätostných zreteľov nie umenia na spoločnosť, ale naopak. V ňom, v tomto vyslovene neorganickom zvrate vzťahových zreteľov tkvie v odvodených súvislostiach jadro deštrukcie divadelného diela, súhrnne navonok prejavenej ako tzv. šedivosť. Inými slovami: historicko-spoločenské podmienenosti, opustiac hranice aktívneho vplyvu na umenie, ocitli sa nevyhnutne na pôde zásahu do umenia.

Hypertrofia kvantity splodila novú kvalitu (vplyv sa zmenil na zásah), ktorá nelenže eliminovala vzťahový princíp spoločnosti k umeniu, ale aj vzťahové zákonitosti medzi jednotlivými zložkami divadelného diela. Nejde teda len o to, že miesto ich čínorodého vzájomného prevrstvovania nastolila zámerne jednoznačné prekryvanie (skloňovateľné a časovateľné vo všetkých pádoch a spôsoboch) ostatných zložiek jednou, ale tiež a predovšetkým o to, že v tzv. šedivosti máme vzácny, priam klasický doklad stagnácie genézy novodobého divadla – doklad o bezmála programovom fumigovaní účasti zložiek špecificky divadelných. Ním a cezeň sa, prirodzene, mení aj legenda o hercovi-pánovi javiska v púhu hypotézu, dobrú najviac ak na zahmlievanie skutočného stavu.

Z hľadiska syntézy divadelného diela možno preto konštatovať, že suverenitou drámy v období tzv. šedivosti stratilo divadlo dramatický text. Jej hierarchická priorita spôsobila, že dráma ostala predovšetkým drámou, t.j. útvarom špecificky literárnym.²

Bol to krok späť, krok, ktorý zvonka priznanou autonómnosťou drámy znamenal stratu pozícií, vydobytých divadlu jeho špecifickými zložkami ako podmienku existencie umenia v modernom divadle vôbec.

Vnútorne napätie, prebiehajúce medzi zložkami ako vyraz ich vzájomného spolupôsobenia, stratilo tu svoju dynamickú hodnotu, čo sa prejavilo menovite v tom, že nestačilo svojimi silami premeniť drámu v dramatický text, t. j. v jednu zo zložiek divadelného diela. Dramatický text je teda vlastne dráma, vstúpivšia do styku so zložkou špecificky divadelnou. Nie je síce protikladom drámy, no nie je s ňou ani identický. Je len jedným z jej aspektov, dostavujúcich sa ako *výslednica* styku zložiek špecificky divadelných a drámou, čiže: inscenácia je umeleckou sumou až – a iba – onoho styku, nie teda drámy ako takej.

Keby bola inscenácia realizáciou priamo drámy a nie dramatického textu, museli by sme réžii i herectvu uprieť ich obsahovú stránku. Takéto predstavenie nebolo by totiž v podstate ničím iným, než mechanickým prepisom drámy do jazyka javiskových výrazových prostriedkov, účasť herca či režiséra z nich nevynímajúc.

² Nie náhodou bola v tomto období pozícia dramaturgie odsunutá na perifériu divadelnej tvorby, zato však vysunutá do centra snáh, administratívne presekávajúcich dráme jej cesty za suverenitou v divadle.

* * *

Všímajúc si onoho aspektu z hľadiska režijnej zložky, je zrejme, že vytvárajú substančnú jednotu, majúcu – v pomere k ostatným zložkám – svoje zvláštnosti, určované obsahovou stránkou réžie ako zložky špecificky divadelnej.

Naznačili sme, že spätosť divadla so skutočnosťou má zákonitý vplyv aj na citlivý organizmus vnútorných vzťahových napätí priamo uprostred skladby divadelného diela. V čom a ako súvisí táto spätosť s réžiou?³

Tzv. organizátorská a usmerňovateľská funkcia, pripisovaná réžii, dáva réžii atribút skôr remeselnosti ako umeleckosti. Je síce v režijnej zložke – ako v svojbytnom celku – potenciálne obsiahnutá, no vždy len ako jej kauzálna, od samej podstaty réžie závislá, súčasť.⁴ Dalo by sa teda povedať, že organizačne – stmelovacia vlastnosť režijnej zložky spadá prevažne už do registra jej výrazových prostriedkov. Lež otázka nie je taká jednoduchá a najmä nie jednoznačná, pretože práve táto vlastnosť nevystupovala vždy nejakou nemenne, naopak, často sa menila, i keď len parciálne, nadobúdajúc podoby, ktoré akoby ju popierali – presnejšie povedané: akoby zastierali jej podradnú, naskrze druhoradú, od obsahovosti réžia odvodenú významovosť. V období tzv. šedivosti skrývala sa ona pod kepienkou zreteľov jednak pedagogických (pokiaľ išlo o vzťah režijnej zložky k hereckej) a jednak dramaturgických (vo vzťahu réžie k dramatikovmu dielu). Namiesto režiséra umelca dostáva sa do popredia „... umelec pedagog, ktorý vede své spolupracovníky k hlubšiemu poznání života a k jeho pravdivějšímu zobrazování.“⁵

Za takýchto okolností nemohla režijná zložka plniť svoje poslanie v miere, k akej ju predurčuje jej svojbytnosť. Je síce pravda, že spomenuté zretele sú v nej zastúpené. Obsahuje ich tak smerom k hercovi (pedagogický zreteľ), ako k dramatikovi (dramaturgický zreteľ), avšak predovšetkým vždy len ako prostriedok či formu jej súvzťažnosti s hereckou, resp. autorskou zložkou. Keby sa stali cieľom tejto súvzťažnosti, spôsobili by rozpad režijnej zložky v rad samostatných, osihotených a preto nevyhnutne statických prvkov. Vnútny, uprostred réžie prebiehajúci pokles ich vzťahovej intenzity by teda napokon – tak či onak – vyústil v pokles dynamických hodnôt aj vo vzťahu réžie k ostatným (divadelne špecifickým i nešpecifickým) zložkám divadelného diela.

Bola to náhoda, ak k tejto zrejmej a neoddiskutovateľnej partikularizácii slohotvorných znakov a zvláštností réžie došlo práve v čase, keď sa kolektívnosť a masovosť divadla stali paradigmami jeho existenčnej opodstatnenosti? V čase, keď sa nášmu divadlu ukázali perspektívy, akých predtým nemalo? Prečo sa práve svojbytnosť

³ Pri skúmaní otázky opierame sa o materiál z oblasti činoherného umenia, časove vymedzeného jeho pofebruárovým vývinom.

⁴ V starších etapách, ak táto zásada bola porušená a organizátorstvo nadobudlo prevahu, prípadne stalo sa samoučelným, zúžila sa kvalita predmetnej funkcie na aranžérstvo, viažúce sa spravidla len na vonkajšiu stránku predstavenia /úprava javiska, dozor nad plynulosťou jeho priebehu a pod./ Réžia tu fakticky suplovala rad funkcií, zastávaných v súčasnom divadle rekvizitárom, kulisárom, inšpicentom a pod.

⁵ E. F. Burian v prejave „O práci režiséra a výtvarníka v sovětském divadle“. In: Sovětské divadlo náš vzor, Praha 1952, s. 77. Poznatok, ako ho formuloval E. F. Burian po zázjazde našich divadelných pracovníkov do ZSSR, má širšiu platnosť: nie je totiž iba reflexiou na situáciu vo vtedajšom sovietskom divadle, ale aj akýmsi normatívnym postulátom, programaticky v tých rokoch u nás presadzovaným a udomácnovaným.

režijnej zložky všakovak drobila? Azda len z nejakého chvíľkového rozmaru, alebo z vnútornej potreby „nabehnúť na Stanislavského a – skryť sa?“⁶

Isteže, „nabehnutie“ na Stanislavského (ak nemáme na mysli rozličné konjunkturalistické pohnútky) zohralo a iste i zohrá v našom činohernom umení nejednu pozitívnu úlohu – pravda, vždy však len ako jeden z možných podnetov jeho tvorby. A podistým i vývinu, čo, prirodzene, bude závisieť od novej interpretácie *teoretickej* podstaty Stanislavského systematicky usporiadaných skúseností a poznatkov.

No v situácii, ktorá historicky vyústila v obdobie tzv. šedivosti, zdá sa, bolo oveľa viac negatív, než sme nateraz schopní uvedomiť si ich v celom ich rozsahu. Vývinová retardáciu nespôsobila ani tak bezvýhradná absolutizácia Stanislavského učenia ako celku (– i keď, treba pripustiť, že každá absolutizácia nesie so sebou spravidla zárodok regresu), ako skôr vulgarizácia, ktorá bola vulgarizáciou čiastočne už preto, že – absolutizovala. Avšak pre našu otázku, týkajúcu sa obsahu v činohernej réžii, nie je táto okolnosť taká dôležitá, ako fakt, že išlo o *odvodenú* vulgarizáciu, ktorá mala len svoje vlastné, divadelnými zákonitosťami determinované špecifikum. Substancionálne vyvierala z vulgarizácie marxizmu, jeho učenia o súvislostiach umenia a historicko-spoločenskou skutočnosťou.

Jadrom tejto vulgarizácie bolo – nota bene – vysvetľovanie spätosti umenia so skutočnosťou na princípe priamočiarosti, t. j. bez rešpektovania umenia ako špecifiky vyhraneneho prejavu ľudskej činnosti. Aj to sa vie, že s takýmto vysvetľovaním, vyhroteným proti najvlastnejším základom umeleckej tvorby, nemohol prísť a ani neprišiel nijaký praktik či teoretik umenia, ale ideológ – politik – a aj to iba ten a taký, ktorý bol historicky a názorovo podmienený, vymedzený obdobím Stalinovho kultu. Nevyhnutne sa preto nanucuje otázka: presadzovalo by sa u nás Stanislavského učenie aj vtedy, keby bol kult Stalinovej osobnosti likvidovaný – povedzme – niekedy koncom roka 1947, teda pred víťazným Februárom?

A ďalej: boli u nás vývinové predpoklady také, že k nám vôbec ešte mohol Stanislavskij preniknúť? Nešlo v suverénite, s akou sa to stalo, a púhu *donquijotiádiu*, oným kultovským ideológom – politikom zaranžovanú a čoby záštitu namierenú skoro výlučne len proti veterným mlynom divadelného formalizmu“?⁷

Je v tom kus irónie, že revolučná, vo všetkých oblastiach spoločenského života progresívne sa odzrkadľujúca podstata víťazného Februára, nenašla svojej pokrokovosti primeraný odraz v oblasti divadla, literatúry a umenia vôbec. Dobre mienená a naskrze revolučná, pokroková snaha, aby divadlo bezvýhradne slúžilo záujmom robotníckej triedy, pracujúceho ľudu, zvrtila sa mystifikáciou kultu natoľko, že sa dostala do rozporov a pokrokovosťou – divadla.

⁶ Téza, podľa ktorej režisér „...právě proto, že ho nepozorujete, je tu přítomen více než kdy předtím“ (E. F. Burian, *tamtiež*, s. 78) stala sa u nás normou tvorby nielen samého Buriana, ale vtedajšej réžie vôbec. Presnejšie: stala sa popretím réžie, jej svojbytnosti, a to približne v tých istých intenciách, v akých poprela úvahy niekdajšieho avantgardného režiséra Buriana: „Stanislavskij hrál mezi svými herci spíše úlohu pedagoga než úlohu režiséra, který by na základě svého světového názoru vytvářel skladbu, vytrysklou z jeho tvůrčí podstaty... Nevíme tedy, zdali není větší cena Stanislavského v tom, že založil školu režisérů než v tom, že podle mého osobního úsudku, zakrýval svoji individualitu pláštěm tzv. herecké svobody“ (Pražská dramaturgie 1937, Praha. 1938, s. 53).

⁷ Aby nevzniklo nedorozumenie: nejde nám tu o kritiku či polemiku s učením Stanislavského. Dôležitý je však uhol, v akom sa ono javí z hľadiska danej situácie, zaujímavej aj v zmysle ozrejmovania si otázky obsahu v činohernej réžii.

V Sovietskom zväze zaznávanému Mejerchoľdovi našla sa u nás – vďaka kultovským praktikám – obdoba v zaznávaní príkladu Viktora Šulca, E. F. Buriana a iných. Prvý z nich nežil, nuž riziko odporu nebolo (bolo by vôbec?) prakticky nijaké, zatiaľ čo druhý sa – prispôbil, poprel. Hoci:

V prvom prípade šlo o režiséra, ktorý chcel „...vzbudiť záujem o hry podstatné, zdravé a ľudové, také, ku ktorým najširšie vrstvy musia nájsť svoj kladný vzťah.“⁸

V druhom o divadelníka, ktorého divadlo v tridsiatych rokoch „je obrátené k ľudu, ústí do ulice, ktorou proudí lid a pro něj je také otevřeno“.⁹ Čiže: V oboch prípadoch išlo o režisérov s výrazne síce diferencovaným umeleckým profilom, no v podstate, z aspektu zmyslu ich tvorby, identických: jeden i druhý boli u nás nositeľmi procesu, ktorý v dejinách moderného divadla začal niekedy pred prvou svetovou vojnou a plnšie – už ako organická súčasť spoločenskej progresivity sa rozvinul v 20. a 30. rokoch. Divadelná avantgarda, ako komplex prínosov, pomkýtajúcich vývin divadla, mala teda svoj vlastný obsah, bytostne spätý – pravdaže nepriamočiaro – so spoločenskou situáciou, determinovanou rozkladom buržoázie a najmä Veľkou októbrovou socialistickou revolúciou a jej celosvetovým ohlasom. Nie je preto nijako náhodné, že väčšina príslušníkov divadelnej avantgardy bola orientovaná doľava, marxisticky.

Avšak progresivita – ako pojem – nie je čímsi jednoznačným, nejakou doktrínou, tým menej dogmou. Napríklad rúcanie môže byť tiež progresom, pravda, ak ono stojí po boku nového v jeho boji so starým. No len čo sa táto jej stránka absolutizuje a povýši na jediné, a rozhodujúce kritérium, ľahko sa môže stať (ako sa aj stalo), že sa význam avantgardy zúži na ilúzioborectvo, rúcajúce márnosť predstáv buržoázie o nezmeniteľnosti jej panstva – a dosť. Preto avantgarda robila divadlo – protiiluzionistické. Inými slovami: robila síce divadlo proti buržoázii, avšak v jej lone, ergo pre ňu. Komu potom vlastne slúžil E. F. Burian, keď razil cestu svojmu vyzývavému heslu „Divadelník slúži, ale neposlúhuje“?! A čo za „najširšie vrstvy“ to mal na mysli Viktor Šulc? Bol to program *len* rúcania?

Napriek týmto nedvojzmyselným vyznaniám, vzácnym aj ako doklad k otázke obsahu v modernej činohernej réžii, chápala a vysvetľovala sa koncepcia divadelnej avantgardy neúplne, polovičato. Okypťená o ideovo-obsahové hodnoty, ktoré ju podmieňovali, zmenila sa voľky-nevoľky v monštrum „formalizmu“.

Pravda, v tých časoch sa útočilo na formalizmus bez úvodzoviek, čiže: útočilo sa prakticky na všetko, čo akýmkoľvek spôsobom vybočilo z medzí iluzionistického divadla. Pojmoslovné vymedzenie bezúvodzovkového formalizmu, omieľajúce v podstate nomenklatúru, vlastne len kliše najbežnejšej kultúrno-politickej frazeológie, to nielenže dovoľovalo, ale svojou neurčitou a nepresnou sa priamo kánonizovalo na výnimky vylučujúcu smernicu podceňovania divadelnej formy ako takej. Nie potom div, ak sa v jej intenciách paušalizovala výrazová aparatúra napr. javiskového trópu (metonymie, metafory, alegórie či symbolu), ponímaného ako prejav samoúčelného estetického hračkárenia, dobrého ak buržoázii na odvádzanie pozornosti od neutešenej spoločenskej skutočnosti.

⁸ Šulc v rozhovore s redaktorom Robotníckych novín 1. mája 1933, cit. podľa DEDINSKÝ, Móric Mittelmann: Bratislavské réžie Viktora Šulca. In: Slovenské divadlo, 1960, s. 327.

⁹ J. Fučík v kritike Burianovho Hamleta III., uverejnenej v Rudom práve, 3. a 4. apríla 1937. Cit. podľa FUCÍK, Julius: Divadelní kritiky. Praha : 1956, s. 438.

Za týchto okolností nebolo predpokladov na serióznejší pokus o kvalitatívnu diferenciáciu či ozvláštnenie jednotlivých trópov, o tendencii obhajovať ich existenčnú opodstatnenosť ani nehovoriac. Stačilo poukázať na ich „inotajnosť“, stojacu v nezlučiteľnom protiklade s nastolenou schémou tzv. zrozumiteľnosti, ktorá sa povýšila na alfu i omegu posudzovania tak súčasného, ako celého predfebruárového divadla u nás.¹⁰

Ako je to potom s tým formalizmom – existoval, či bol len fikciou, poľažne produktom kultúro-kultúrpolitologickej frazeológie?

Predovšetkým – ani jedno, ani druhé sa nedá absolutizovať, pretože koniec koncov prvá možnosť nejakým spôsobom podmienila druhú. Otázkou však zostáva, či sa tu napriek tomu nepostupovalo podľa úslovja o strachu a veľkých očiach, prípadne, či sa nehladal pre vopred stanovenú diagnózu symptóm, ktorý by ju ozrejmoval?

Avantgardnosť divadelného diela – ako jednota obsahovej a formovej progresivity – stojí v protiklade s každým umeleckým prejavom, ktorý by sa nevyznačoval dialektickou spätosťou formy s obsahom. Bez nej, tejto spätosti, dochádza k hegemonii jednej zo stránok, v našom prípade formy, ktorá v sebe (pravda, keď ide o hegemoniu zámernú a naprostú, nie teda mimovoľnú, t.j. takú, v ktorej akokoľvek zdôraznená forma neprestáva byť substanciou obsahu) nachádza zároveň svoj cieľ, svoj *účel*.¹¹

Z hľadiska syntetickosti divadelného diela môže k takémuto prevrstveniu dôjsť jednak v rámci každej jeho zložky a jednak v rámci ich vzájomného usúvzťažnenia – čiže aj druhá eventualita je vlastne otázkou jednej z jeho zložiek, réžie. Pravda, najvypuklejším zdalo sa byť hegemonické postavenie formy vždy pri zložkách s prevahou opticko-vizuálneho pôsobenia, z nich menovite scénografie. Tu problém odhalenia „formalizmu“ bol relatívne najjednoduchší a teda pomerne tiež najľahšie „riešiteľný“: stačilo scénografiu odkázať do medzí jej maliarsko-architektonickej prapodstaty a – hotovo. Slovom, problém sa „riešil“ tak, že sa v nej upevnili jej divadelne nešpecifické vlastnosti, čo, prirodzene, bolo možné len za cenu jej určitého štruktúralného uvoľnenia zo skladby divadelného diela.

Nepomerne komplikovanejšie bolo to so zložkou režijnou, ktorej syntetizujúca schopnosť nielenže je nemysliteľná bez arzenálu opticko-vizuálneho výraziva, ale priamo si ho vynucuje. A zdá sa, že práve tu niekde, pri posudzovaní tejto jej stránky, došlo k najväčším deformáciám otázok svojbytnosti režijnej zložky vôbec.

¹⁰ V rozsiahlejšej miere sa to prejavilo napríklad v mojej práci *Niektoré otázky slovenského divadla vo svetle Stalínových prác o marxizme a jazykovede*, Divadelnovedný zborník SAV, 1953.

Odhliadnuc od toho, že už samotný názov dáva podistým tušiť poplatnosť ideológii z obdobia kultu, je jasné, že táto práca – okrem iného – prispela aj k odsudzovaniu „inotajov“, jednoznačne vysvetľovaných ako nástroj zahmlievania obsahových, myšlienkových hodnôt inscenácie.

Oficiálne, na pôde Divadelnej a dramaturgickej rady (akéhosi predchodcu dnešného Zväzu československých divadelných a filmových umelcov), formulovali sa tieto výhrady (napríklad na celoštátnej konferencii československých divadelníkov, konanej 17. a 18. decembra 1951) nasledovne:

„Do februára 1948 silné pozostatky škodlivého a nášmu ľudu cudzieho kozmopolitizmu sa prejavili najmä v práci Národného divadla aj v repertoári /.../ a v tvorivých postupoch sa prejavili v prijímaní bezduchého formalizmu v inscenačnej práci, a tak zabraňovali plne sa rozvíť tomu zdravému, čo sa v slnci nového slobodného života začalo hlásiť k životu, znemožňovali ďalej rozvíjať realistické tradície slovenskej divadelnej práce“ (HUBA, Mikuláš: *Za ďalší rozvoj a úspechy slovenského divadla*. In: *Sovetské divadlo náš vzor*, Praha, 1952, s. 143).

¹¹ Aj opak je možný. Tzv. šedivosť nebola totiž v podstate ničím iným, než výslednicou hegemonie obsahovej stránky. Frontálne ťaženie proti strašiacemu „formalizmu“ viedlo v konečnom dôsledku k degenerovaniu inscenačných výrazových prostriedkov, ocitnutejších sa na báze divadla vyslovene naturalistického.

Z obavy, že by mohla prekryť obsahovosť réžie, ustúpila do úzadia, uvoľniac miesto tzv. skrytému režisérovi, ktorý – ako pojem – stal sa vlastne:

1. popretím nie formy, ale obsahu réžie a
2. v dôsledku toho aj hlavným činiteľom v rozbití syntézy divadelného diela.

* * *

Uprednostňovanie ideálu tzv. skrytého režiséra možno zdôvodniť ešte jedným momentom či úsilím, ktoré nie je tak celkom bez významu. Aj ono síce zohralo nemalú úlohu v ťažení proti formalizmu v réžii, pričom však treba podčiarknuť, že práve v ňom je vari tiež jediné pozitívum onoho ťaženia – hoci jeho zrod je viac-menej dielom náhody, správnejšie: omylu.

Vzniklo totiž zo stotožňovania réžie s tzv. režisérismom, ktorý svojou do očí bijúcou nápadnosťou tvorí síce protipól ideálu skrytého režiséra, avšak – pokiaľ ide o popretie réžie – je s ním zajedno. Líšia sa od seba len diferenciami v hegemonii, rozbiehajúcej tak či onak dialektickú späťosť formy s obsahom. Najvlastnejším príznakom, ktorý si potrebovala nájsť vopred stanovená diagnóza formalizmu, mohla sa preto v skutočnosti stať iba podstata režisérizmu. Ona jediná je rozhodujúca pre dešifrovanie jeho rukopisu, majstrovsky imitujúceho a zároveň falšujúceho výdobytky divadelnej avantgardy. Za jej výrazové prostriedky sa dlho mohol a vedel skrývať, privolávajúc hromy-blesky nie na seba, ale na ňu. Jediné, čo ho nakoniec definitívne zradilo, bol ich obsah.¹²

Niet pochýb, že režisérista – rovnako ako tzv. skrytý režisér – nie sú potom v stave plniť úlohy, pripadajúce režijnej zložke z hľadiska syntézy divadelného diela. Zdanlivo, len navonok, zachovávajú si síce jej atribúty, avšak ani jeden s nich nie sú schopné naplniť. Suplujú ich, nahrádzajú to najpodstatnejšie – t. j. schopnosť vytvárania vzájomných dynamických napätí – organizátorstvom, aranžérstvom, riadením. Rozumie sa, za takýchto okolností stráca režijná zložka kvality syntetizujúceho faktora, čím sa jej postavenie nevdojak stáva paradoxným: mení sa v zložku špecificky nedivadelnú.

Tento pokles kvalít nie je však determinovaný iba jej vzťahovými súvislosťami so zložkami špecificky nedivadelnými. Prirodzene, na ich pozadí stáva sa evidentnejším, nič viac – ak azda ešte to, že ich necháva v súradnom, statickom zoskupení, vyznačujúcim sa vlastnosťami skôr zmesi ako zlúčeniny, pričom sa, pravdaže, réžia z tejto súradnosti nijako nevymyká.

Oveľa častejšie – a najmä zákonitejšie – spôsobujú tento pokles vzťahové súvislosti zložiek špecificky divadelných, réžie a herectva. Tu pokles zvlášť výrazne odkrýva spoločnú podstatu režisérizmu a tzv. skrytého režiséra, čiže odkrýva spoločnú podstatu krajností, ktoré treba považovať sa kritické štádium onoho poklesu vôbec.

Ak totiž torpédovanie režisérizmu vychádza len zo vzťahových súvislostí režijnej

¹² „Režisérista vychází z podružného režisérskeho vtipu nebo výtvarného nápadu a autora přispůsobuje pak originalitě svého pojetí. Režisér tvoří organickou formu, režisérista jen dogmatickou formulku. Pro režiséra je obsah substancí formy, pro režiséristu je forma samoúčelná a obsah více méně přítěží. Režisér chce přesvědčiti, režisérista překvapit.“ In: Miroslav Rutte: 20 kázání o divadle, Praha, 1940, s. 117.

K Rutteho vývodom netreba dodať nič podstatnejšieho. Príznačky toho, čo sa po zovšeobecnení označovalo za bezúvodzovkový formalizmus, boli v podstate príznakmi režisérizmu, ktorého nositeľmi boli režisérski epigóni, slovom druhoradá garnitúra, priživujúce sa na vývine, ktorého stimulom bola avantgarda.

zložky s hereckou, nevyhnutne vznikajú predpoklady na bujnenie kultu tzv. skrytého režiséra. Napríklad: „...režisérství to jest, které nám zabíjí herecké umění. Nebude pomalu již herců, ponevadž to režisérský režim vůbec nepřipouští. Jeden z těchto režisérů byl také tak úpřimný, že přímo prohlásil, že o herce vůbec nestojí. Jemu jsou milejší nemyslíci figurky, jen dovedou-li provést, co na nich chce, bez úvahy, je-li to dobré čili nic.“¹³ Absolutizovanie opaku Nejedlého vývodov stalo sa – pokiaľ ide o vzťahové súvislosti réžie a herectva – vyznaním režisérovej skrytosti, ktorá spolu s ďalšími jej znakmi viedla napokon k popretiu réžie vôbec.

* * *

Zdôrazňujúc pedagogický moment sovietskeho režiséra vo vzťahu k hercovi, E. F. Burian popiera, že by takýto režisér „...poskakoval podle biče hereckých primadon. Není to hercův pomocník, který by mu stavěl nábytek a podával rekvisity, pomocník, kterému by herci laskavě dovolili, aby také na ně posvítil a obstaral je vším pohodlím, aby nemuseli myslet“.¹⁴

Isteže, pedagogický zreteľ tzv. skrytého režiséra nemal nejakú jednoznačne vyhranenú podobu či náplň. Odhliadnuc od rozličných – zväčša len umeleckým natu-
relom diferencovaných názorov jednotlivých režisérov – vybíjal sa tento zreteľ temer výlučne v rozpätí modifikovania vzťahov hereckej a autorskej zložky. Režijná zložka figurovala tu hlavne len ako sprostredkovateľ ich vzťahových súvislostí, pričom herec sa mal k literárnej predlohe približne v pomere, ako sa má forma k obsahu.

Herec sa stal vlastne prvoradým nositeľom inscenačnej formy, ktorej v odvodených reláciách boli – okrem dramatikovho diela – podriadené všetky ostatné zložky, kvantitatívne len rozvrstvujúce takto stanovenú i vymedzenú formu. Na jej čele stála herecká zložka, vysunutá do popredia nie ani tak substanciou vlastnej svojbytnosti, ale skôr ako čosi, čo vyvieralo z naruby obráteného výkladu tézy o herectve ako o najbezprostrednejšom nositeľovi javiskovej akcie.

Od tohto výkladu nebolo už ďaleko k legende o hercovi – pánovi javiska, pripodobňovanom soche, pod ktorú napríklad scénografia – poprúc seba samú – robila púhe podstavce, upevňujúce pozíciu hereckej zložky len v zmysle vyhraňovania jej výlučnosti a tým fakticky aj jej štrukturálnej osihotenosti.

Tzv. pedagogický zreteľ, dovedený do krajnosti, neskytal réžii najmenší predpoklad, aby si v ňom a cezeň riešila otázku vlastnej obsahovosti.¹⁵ Taká naivná ostatne

¹³ NEJDELÝ, Zdeněk: *Režie*. In: Var, 1924, č. 6. Citované podľa: NEJDELÝ, Zdeněk: *Z české kultury*. Praha : 1951, s. 162.

¹⁴ BURIAN, Emil František: *Sovětské divadlo náš vzor*. Praha : 19521, s. 78.

¹⁵ Pravda, problém tzv. pedagogického zreteľa nemožno chápať jednostranne, prípadne zovšeobecňovať ho len v zmysle negatívnom. My túto jeho stránku zdôrazňujeme predovšetkým na podčiarknutie nezmyselnosti obhajovania princípu režisérovej „skrytosti“.

Naznačili sme už, že pedagogický moment – sám osebe – nevyklučuje obsahovosť réžie a už naskrze nestojí v jej protiklade. Je jej prostriedkom, nie však cieľom – a v tom je podstatný rozdiel. K náčrtu svojbytnosti režijnej zložky bol preto E. F. Burian /- v porovnaní a uvedeným citátom/ oveľa bližšie v minulosti, keď tvrdil, že najdôležitejším „...projevem herecké geniality je prožitek. Režisér může všechno herci naaranžovat, může vymodelovat všechno od pohybu v prostoru až po masku, může jeho postavu světlem překreslit nebo dokreslit, ale jedno nemůže: dát mu jeho prožitek. Bez prožitku není hereckého výkonu, bez prožitku stává se herec více či méně dobře naaranžovanou loutkou. To už není věcí režiséra, dát herci prožitek. Ten dává herci jeho génius.“ (Pražská dramaturgie, s. 58).

ani nebola, pretože koniec koncov pedagogický zreteľ úzko súvisel, ba priamo vyplýval zo zreteľa dramaturgického.

Pedagogický zreteľ – pravda, v jeho krajnostiach – determinovala totiž (okrem už spomenutých okolností) aj tendencia dozerať nad ideovou správnosťou prepisu obsahových hodnôt dramatickej predlohy, čiže: tzv. dramaturgický zreteľ – na rozdiel od pedagogického – určovala miera stotožnenia (a zároveň subordinovania) obsahovosti réžie s ideovo-obsahovou stránkou drámy ako takej.

Nebolo preto nijako náhodné, ak napr. vo vzťahu k domácej klasike stával sa režisér spravidla aj upravovateľom textu, presnejšie: stával sa spoluautorom literárneho diela de facto. Oprávnenosť kampane prehodnocovania pokrokového odkazu stojí mimo akúkoľvek diskusiu. Opodstatňoval ju v tých rokoch nielen nedostatok novej pôvodnej dramatickej tvorby, ale aj – a hlavne – potreba vysporiadať sa a buržoázny deformáciami, podceňujúcimi jej spoločenský dosah. To všetko bolo by v najväčšom poriadku, keby sa dodržala miera a keby úsilie odčiniť podceňovanie neprešlo v – preceňovanie, ktoré v divadle bolo spojené s prioritným postavením drámy.

Ono spôsobilo, že tzv. aktualizácia klasiky, réžiou uskutočňovaná prostredníctvom onoho dramaturgického zreteľa, menila sa veľmi často v novú deformáciu klasiky. Netýka sa to len prípadov, keď režisér ako „upravovateľ“ pripisoval nový text, slúžiaci na zvýraznenie ideovej údernosti, ale tiež tých, keď sa – pri zachovaní pôvodného znenia – robili tzv. cezrampové repliky. Akcentovanie textových pasáží, obsahujúcich nejakú čiastkovú pravdu či pokrokovú myšlienku, bolo vlastne výslednicou najrýdzejšej hegemonizácie dramaturgického zreteľa, ktorá svojim spôsobom prispieva aj k rúcaniu legendy o hercovi – výlučnom pánovi javiska.

Nahrádzanie obsahovosti dramaturgickým zreteľom je evidentné napokon i v inscenovaní pôvodných hier, tolerovaných a uvádzaných prevažne len pre ich myšlienkovú aktuálnosť. Téza o potrebe ich javiskového dotvárania mala síce vyvolať zdanie o tvorivej svojbytnosti režijnej a hereckej zložky, avšak – domyslená do konca – nikdy nevybočila z celkovej situácie, naopak: bola jedným z hlavných faktorov, uvoľňujúcich cestu na javisko hrám umelecky bezcenným.

Z doteraz povedaného teda vysvitá, že ani pedagogický, ani dramaturgický zreteľ, ba ani ich prípadná kombinácia, nemajú predpoklady stať sa rozhodujúcimi nositeľmi obsahu režijnej zložky. Napriek niektorým ich pozitívam (prejavujúcim sa, pravda, len v zmysle ich ponímania ako prostriedku)¹⁶, ostali na platforme suplovania obsahu organizačno – riadiacimi princípmi.

Ak označíme réžiu za sprostredkovateľa medzi textom a jeho javiskovou interpretáciou, je zrejmé, že k úplnosti jej sprostredkovateľskej misie patrí aj rešpektovanie aspektu hľadiska a teda v konečnom dôsledku – publika. Režisér je totiž prvým divákom svojho diela, čo značí, že do určitej miery je jeho dielo determinované aj aspektom diváka.

A tu niekde, v aspekte diváka, tkvie aj jadro obsahovej stránky réžie, ktorá vy-

¹⁶ Nemožno napríklad poprieť, že prostredníctvom kombinácie oboch zreteľov dosahovalo sa výsledkov, sumárne sa javiacich ako inšpiračný zdroj rozvíjania hereckej tvorby. Platí to predovšetkým v prípadoch, keď sa umocňovalo fixovanie hereckej postavy uplatnením charakterového detailu. A hoci šlo tu prevažne o zovšeobecňovanie cestou zdôrazňovania jednotlivostí, jednako aj ono pomáhalo odstraňovať tradičnú, zo zásad popisného realizmu vychádzajúcu živelnosť slovenského herectva.

chádza zo spoločenskej skutočnosti, je ňou v rozhodujúcej miere podmienená. Ona, táto spoločenská podmienenosť, je v konečnom dôsledku základným stavebným kameňom inscenácie, čiže: obsahovosť režijnej zložky je predestinovaná vzťahovými napätiami medzi ňou a skutočnosťou, ktoré tak či onak uspôsobujú priebeh *odvodných* vzťahových napätí, t. j. réžie k textu a cezeň k ostatným zložkám syntézy divadelného diela. Možno teda konkludovať, že obsahovosť režijnej zložky je substanciou formy, prejavenej navonok ako symbióza jednotlivých zložiek divadelného diela.

Ako dynamická symbióza, vyznačujúca sa zvláštnosťami v intenzite jej vnútorného napätia – zvláštnosťami, ktoré neopakovateľnosťou a jedinečnosťou svojho zoskupenia sú najvlastnejším potenciometrom svojbytnosti obsahu režijnej zložky vôbec.

(Rukopis z archívu Kabinetu divadla a filmu, 23 strán strojopisu.

Na 1. strane poznámka: „Odovzdané 26. 8. 1964“. V texte sú opravené iba zjavné preklepy.)

ON THE ISSUE OF CONTENTS IN DRAMA DIRECTION

ALEXANDER NOSKOVIČ

More than four decades a study by theoretician and historian Alexander Noskovič was lying in the archives of the Theatre and Film Cabinet. The author of the study is dealing with the meaning and functions of dramatic directing in theatre. Noskovič is reflecting on then fresh experience of the Slovak theatre with limiting applications of Stanislavskij creative method. Due to the fact that he belonged to former students and assistants of an outstanding afterwar Czech avant garde director Emil Fratišek Burian, he is exploring the reasons why theatrical culture was able to return back to understanding of directing as a routine arrangement of a play in a space. Noskovič is analyzing movements in the structure of a theatrical work of art, shifts in hierarchy of respective components in time indicated as „greyness era“ (first half of fifties).

POHLED DO PRIEPASTI

(Arnold Aronson, *Pohled do propasti: Eseje o scénografii*, Divadelní ústav, Praha 2007)

Kniha je výberom esejí, prednášok a článkov medzinárodne uznávaného divadelného historika a teoretika, zaoberajúceho sa najmä scénografiou, z obdobia posledných tridsiatich rokov jeho pôsobenia. Analyzuje vývoj moderného divadla (nielen zo scénografického hľadiska) z mnohých aspektov, či už filozofie, dramaturgie, architektúry, vývoja nových technológií, či možností nových médií.

Knihu tvoria dve oddelené časti. Prvá časť, nazvaná „premysľanie o scénografii“. Druhou časťou knihy je „scénografia v kontexte“, kde autor sleduje konkrétnu prácu javiskových výtvarníkov či skupín, alebo scénografické reakcie na istú dramatikú.

1. PREMYŠĽANIE O SCÉNOGRAFII

V prvej eseji „*Postmoderá výprava*“ autor uvažuje o tom, čo je vlastne postmoderná scénografia. Uvádza príklady tvorby Appiu, Craiga, ako prvých modernistov, zastavuje sa aj u súčasných - Ming Cho Leea, Jonesa, z postmodernistov Johna Conklina, Richarda Foremana (rozvádza jeho „Škaredosť scénografie“ ako juxtapozíciu nesúladných prvkov a miešania objektov krikľavo rozdielnych merítok).

Zaoberá sa „rámovaním“ obrazu na javisku, keď je napríklad ukončovanie akcie zvýraznené zvukom, svetlom, či gestom. Píše, že „ne-kukátková inscenácia vsugerúva spojenie sveta javiska so svetom hľadiska a nepriamo aj so svetom vonkajším. Také scénovanie implikuje dokonalú spojitosť a stotožnenie obrazu s divákom. Postmoderná scéna je však diskontinuitná a vyžaduje prestávku vo vnímaní. Aby scénický obraz zapôsobil, musia sa kontrastné prvky v divákovej mysli zjednotiť, a tak potrebujú jednotný a súdržný rám, ktorý ich všetky obomkne. /.../ Postmoderná javisková výprava má sklon všetky obdobia, štýly a žánre miesiť. /.../ Postmoderná scéna si uchováva istý odstup; žiada si diváka, nie aktívneho účastníka; a je často ironická. Toho by bolo možné dosiahnuť i v bezportálovom

priestore, ale postmodernizmus je bytostne teatrálny, a javiskový portál zostáva v našom vizuálnom slovníku primárnym sémiotickým vtelením divadelnosti.“ Dochádza k záveru, že pre súčasného diváka je kukátkové riešenie najvhodnejšie.

V eseji „*Sto rokov javiskového osvetlenia*“ sa zamýšľa nad rozdielmi medzi divadlom bez elektrického svetla, divadlom Appiu na počiatku využívania možností elektrického osvetľovania a súčasným osvetľovaním. Appia nachádzal spôsoby, ako na javisku napodobiť prirodzené denné svetlo, ktoré smeruje z hora, od slnka. Dnes v svete presklených mrakodrapov, svetiel áut a reklamných panelov však prichádza svetlo zo všetkých strán. „Jednoduchá činohra o jednej dekorácii môže teraz zamestnať stovky svetelných zdrojov a prechádzať niekoľkými desiatkami počítačom riadených svetelných zmien, a znečitlivé sietnice súčasného publika vizuálny jazyk inscenácie sotva zaznamenajú.“ Svetlo už sa nespája s dňom, ani s empirickými zdrojmi.

Na záver eseje dodáva: „Samotná estetika 19. storočia sa teraz opakuje a exploatuje vizuálne rozpojitým spôsobom tak, aby vznikol obraz, ktorý by presnejšie odpovedal vnímaniu nášho sveta. Nemotivovanosť, neorganičnosť a nejednota, ktoré boli medzníkmi vývoja svetla devätnásteho storočia, sú v súčasnom svete jeho estetickými realitami.“

V eseji „*Nové domovy pre nové divadlá*“ skúma znova typy usporiadania javiska, najmä klasický kukátkový, ktorý je na jednej strane obmedzujúci a zastaralý, no na druhej strane poskytuje mnoho prvkov, podporujúcich divadelnosť. „Základom fyzického divadla je pódium, ktoré umiestnené vo voľnom priestore, vedie k tomu, aby s ním bolo zaobchádzané ako s kruhovým javiskom. Akonáhle sa však pridá zákulisie zatiahnuté oponou, má to ohromné dôsledky: vytvára sa skrytý priestor, ktorý, sémioticky vzaté, sa stane nevyčerpateľnou zásobárňou skrytých potenciálnych svetov. /.../ Na jednoduchej mechanickej úrovni vytvára pre hercov obrovské možnosti, týkajúce sa odchodov a príchodov, rovnako ako príležitosti pre najfundamentálnejšiu divadelnú silu: skryť a odhaliť.“

Súčasnú potrebu frontálneho pohľadu na

kukátkový rám zakladá na potrebe priamej konfrontácie. Frontálnosť funguje ako zrkadlo – divák vidí na javisku odraz seba, či spoločnosti.

Aronson vyslovuje názor, že „domovom našej spoločnosti je dom. Nikdy v histórii nebol ešte súkromný dom tak dominantnou silou v architektonickej estetike. Súdobé ľudstvo nežije na trhovisku, ani v kostole, ani v sieňach úradnej autority, ale v neokázalých a často značne individualizovaných domovoch. Dom, hovorí Bachelard, je prístreškom snenia, dom snívajúceho chráni, dom dovoľuje žiť v pokoji... Je jedným z najmocnejších nástrojov integrácie myslenia, pamäti a snov ľudstva.“ (Gaston Bachelard, *The poetics of space*, Beacon Press, Boston 1994). Je pravdou, že návštevu divadla, či iného skupinového podujatia, je možné nahradiť sledovaním televízie, videa, či posluchu reprodukovanej hudby vo vlastnom dome. Preto sa zamýšľa nad spôsobmi, akými divadlo „podomácníť“ a návštevníkovi ho tak spríjemniť pocitom a atmosférou domova. Divadlo tak má „schopnosť poskytnúť absolútne súkromie i miesto pre spoločnú slávnosť, ako aj zahrnúť všetku ľudskú činnosť od sakrálnej po profánu a od inšpirovanej k banálnej“. Domácnosť jednotlivca môže byť dnes prepojená s ďalšími domácnosťami internetom, a tak konštatuje, že „ešte nikdy nebola svetová populácia tak tesne prepojená a zároveň tak dokonale izolovaná“.

V eseji „Divadelná technika a posuny v estetike“ kladie autor otázku, do akej miery musí divadlo doháňať technické vymoženosti doby a či vôbec je jeho cieľom ich doháňať a využívať. „Divadlo bude vždy z pohľadu kybernetického sveta pomalé a o krok pozadu. Máme generáciu divákov, ktorí sú už divadelne nekompetentní, ktorí pri pohľade na divadlo nerozoznajú, čo vidia. Otázka potom neznie – čo sa s tým dá robiť – ale či sa s tým niečo robiť má.“ Tu ponúka teóriu francúzskeho filozofa G. Deleuzeho, ktorá rozlišuje starý systém divadelnej štruktúry podľa hierarchického stromu, a alternatívny systém horizontálnej „oddenkovej“ štruktúry. Túto definuje ako „stále pučiacu a rozširujúcu sa sieť schopnú byť v každom okamihu nositeľom úplnej formy, štruktúry, v ktorej žiadna súčasť nie

je nadradená druhej, štruktúry sú schopné takmer nekonečnej replikácie, ktorá zťažuje, ak nie znemožňuje vyhubenie“. Najvýraznejším príkladom je World Wide Web. To všetko je ale v rámci divadelného sveta zatiaľ iba „v plienkach“. Aronson spomína niekoľko príkladov aplikácie týchto teórií na divadlo skupinou Wooster group, R. LePageom, či Anne Bogartovou.

„**Za dverami obrazovky**“ je esej o dverách. Autor zvažuje tri aspekty dverí: „čo znamenalo ich zavedenie na scénu pre rozvoj tragédie, prečo nie sú v špeciálnom univerze sitcomov dvere bytov v New Yorku nikdy zamknuté, a či sú dvere, ktoré vidíme v televízii rovnaké ako tie, ktoré sme vidali na javisku posledných dvetisíc päťsto rokov?“ Píše tu o rôznych symbolických významoch dverí v dejinách kultúry. „V divadle vyznačujú začiatok a koniec, zvýrazňujú príchody aj odchody. /.../ V scéne z filmu bratov Marxov *Noc v opere* udávajú rytmus – sú vizuálnou metaforou metronomu – a nielenže regulujú akciu, taktiež vytyčujú očakávanie.“ Aronson skúma dvere, ako medzník dvoch svetov, „dvoch odlišných priestorov – svet videný a svet nevidený, známy a neznámy, hmatateľný a myslenný. Aj divadlo celkovo funguje pre spoločnosť ako akýsi kolektívny sen. Divadlo sú dvere do duše ľudstva.“

Autor upozorňuje na prvé použitie dverí na javisku v antickej tragédii. Aischylova trilógia *Oresteia* ako prvá rátala s dvermi, čo otvorilo nové možnosti. Dovtedy postavy, či chór pomaly prichádzali na javisko z väčšej vzdialenosti a ich príchod vyplňovalo uvádzanie postavy na scénu chórom. S dvermi sa však „postavy mohli náhle objavovať a rýchlo miznúť“. Výhody sú však širšie: napr. „publikum sa o vražde Agamemnóna a Kassandry dozvedá prostredníctvom sluchu – z Agamemnónovho výkriku úzkosti za dverami. Grécki dramatici vedeli, že fyzický akt vraždy nie je možné na javisku realisticky reprodukovat. A aj keby to šlo, že by neuspokojil tak, ako keď sa nechá priechod nespútanéj imaginácii. Za dverami si môžeme predstavovať čokoľvek. Výkriky vytvárajú ďaleko väčší des, než akákoľvek rozumná reprodukcia vraždy na javisku“.

Zvažuje aj duchovný význam dverí: „prahy majú magický význam. Sú symbolom spa-

senia. /.../ V novom zákone, v evangéliu podľa Jána Ježiš hovorí: „Ja som dvere. Kto vyjde skrz mňa, bude zachránený“ (J10, 9). /.../ Skoro všetky kultúry veria v nebo, podsvetie, alebo podobné miesto, kde prebývajú duchovia a mŕtvi. Takmer vo všetkých prípadoch je prechod medzi svetmi živých a mŕtvych vyznačený dvermi či bránou. /.../ V hrách Jeana Racinea postavy odchádzajúce dvermi väčšinou odchádzajú na smrť.“

Polemizuje nad tým, ako Appia a Craig odstránením dverí a detailizovanej výpravy a zavedením jednoduchej náznakovej scény sice rozšírili svoje vyjadrovacie možnosti, no za cenu straty bohatého sveta „za dverami“. Bez dverí vraj dráma stratila istú divadelnosť a komédia bez nich aj tak nemôže existovať. „Komický rytmus ako komédie, tak frašky závisí od dverí“.

„Televízia“ podľa autora „existuje v inom vzťahu k divákovi než javisko. V divadle sa sýtka s hmatateľným poznateľným priestorom reálneho sveta, ktorý dbá prirodzených zákonov optiky, času a priestoru. V prípade televízie je obraz izolovaný „v krabici“, v izbe vnútri domu, kde je len jedným objektom z mnohých. Televízia, v dôsledku svojej techniky, ako i fyzického vzťahu k divákovi prostrediu, má sklon vyhubiť to, čo Walter Benjamin v *Umeleckom diele vo veku svojej technickej reprodukovateľnosti* nazval „aurou“. Odstup, taký obvyklý pre auru, mizne. Rozpúšťa sa pohybovom kamery a neustálou premenou perspektívy. Nestabilita obrazu navyše v prípade dverí redukuje ich historické, symbolické a obrazné hodnoty a asociácie. To ťižko veľkosť dverí v relácii k divákovi podlieha zmene. /.../ Na rozdiel od dverí v divadle, s ich zdanlivou stálosťou, televízne dvere sú len ikonické a ich solidnosť a euklidovský základ sú efemérne. ... Na javisku sú dvere znakom všetkého prahového, neznámeho, potenciálneho, desivého, nekonečného. Na obrazovke sú dvere znakom dverí.“

„Technika a vývoj drámy“ rozoberá rôzne aspekty vzniku a využitia niekoľkých scénicko-architektonických prvkov. Najprv hodnotí, v akom vzťahu súvislosti je politický status quo s umeleckým životom v kamených divadelných budovách. Dochádza k záveru, že „kultúrne pomníky neprajú zmene

a sú neciteľné voči umeniu. Štát, pokiaľ bude mať tú príležitosť, bude vždy také pomníky stavať, aby zachoval status quo, ale to povedie k umeleckému úpadku“.

Potom skúma, do akej miery sa navzájom ovplyvňoval vývoj jednotlivých divadelných zložiek, ako architektúra a dráma. Aj napriek tomu, že to väčšinou bola dráma, ktorá určovala architektonický tvar divadelných budov, nedá sa poprieť, že by tomu v mnohých prípadoch nebolo aj naopak.

Prenáša sa o stupeň hlbšie a porovnáva vývoj techniky a jej možnosti v divadle, s vývojovými premenami dramatiky. Zisťuje, že „iba zriedka vedie vývoj na jednom poli (techniky, architektúry, scénografie, dramatiky, herectva) k jasnej či okamžitej transakcii v druhom poli. Divadelný vývoj je aj tak skôr vecou prevládajúcich spoločenských noriem a svetonázoru, než nejakého konkrétneho technického či štylistického vývoja divadelného umenia.“

„Kľúčovým faktorom dramatického vývoja je vnímanie a chápanie priestoru a času.“ Stredoveké divadlo malo simultánnu scénu, čo bolo z post-renesančného pohľadu obmedzujúce, keďže prišli na efektívne spôsoby, ako scénu využiť sekvenčne a obohatiť tak nielen dynamiku predstavenia. Potom „premostenie rampy a zjednotenie javiska s hľadiskom privodilo koniec naturalizmu na javisku /.../ ilúzia si vyžaduje istý stupeň estetického odstupu, ktorému rampa pomáha.“ Po uvedení týchto troch príkladov kladie otázku: „Prinútila napr. likvidácia rampy drámu, aby sa zmenila, alebo privodila meniacu sa drámu deštrukciu rampy? Alebo to s najväčšou pravdepodobnosťou bol súbeh idej, ktorých čas práve prišiel?“ Zmieňuje sa o tom, ako prelomenie limitov techniky, keď človek dokázal prekonať rýchlosť koní, riek, či vetra, od ktorých dovtedy najvyššia rýchlosť závisela, nastolilo novú éru, ktorú slovo „rýchlosť“ vystihuje. „Dnes žijeme vo svete, kde môže všetko existovať simultánne.“ Dochádza tu k zhodnoteniu, čo môže vystihovať dnešnú spoločnosť či jedinca, ako vhodná inšpirácia pre súčasnú divadelnú tvorbu. „Žili sme v epoche času, teraz žijeme v epoche priestoru. Blízkosť a náhoda ako štruktúrny princíp nahradili v postmodernom divadle

príčinu a následok.“ Od kauzálno-temporálneho myslenia sa tu teda prechádza k ťažšie uchopiteľnej Jungovej synchronicite, ktorá rozbieha kauzálnu príbehovosť.

Spomína príklady úspešného využitia inšpirácií súčasným svetom v divadelnej tvorbe Wooster Group, Tonyho Kushnera a Anne Bogart (ktorá mimochodom nedávno vydala spolu s Tinou Landau skvelú praktickú knihu pre hľadajúcich a experimentujúcich hercov a režisérov, zaozúnenú na Barbovej antropológii, no použiteľnú aj v bežnej činohernej praxi s názvom *Úhly pohledu* – pozn. autor).

Nakoniec zhodnotí: „Ak sa všetka západná dráma posledných 600 rokov vyvíjala podľa klasicistických predpisov, alebo v reakcii na ne, potom je možné tvrdiť, že éra klasicizmu skončila až pred niekoľkými málo rokmi. To, do čoho vstupujeme teraz, je možné nazvať „medievalizmom“. Avšak zatiaľ čo jeho originál ťahaly teologické idey, toto hnutie vďačí za svoju genézu a formu technike, ktorá klasicistický pohľad na svet prerobila.“

V kapitole „(Scéno)grafický štýl“ sa Aronson snaží pomenovať súčasný národný americký „štýl“. Západ však nielen v kultúrnom dianí často udáva smer ostatku globalizujúceho sa sveta, prinajmenšom ho značne ovplyvňuje, takže sa vlastne snaží prísť na koreň súčasnému divadelnému trendu, ktorý Hans-Thies Lehmann nazýva *Postdramatickým divadlom*. „Pre súčasné publikum majú obrazy starej TV show, občianskej vojny, resančnej maľby a antického Ríma zhruba rovnakú hodnotu. /.../ Súčasná výprava neprezentuje často ani reálne, ani ideálne; prezentuje koláže formy a obrazu, ktoré nedávajú zmysel. Obrazy evokujú alebo provokujú, ale odporujú racionálnemu výkladu vo fyzickom svete. /.../ Dnešný štýl je typický svojimi obrazmi (ako ľudí, tak predmetov) v izolácii.“

Ďalej však rozlišuje ešte „nostalgické obrazy“, kde ide o svet „rekonštruovaný zo spomienok na časy, o ktorých si myslíme, že ich pamätáme, či zo sveta našich rodičov, alebo z mytologickej minulosti.“ Tieto časy našich spomienok pokladáme za „jednoduchšie a šťastnejšie. Zdanlivo nám tieto obrazy ponúkajú alternatívu reality, v ktorej žijeme. /.../ Je to svet, v ktorom sú objekty nereálne, túžba vedie k frustrácii. Takže nový štýl sa vyzna-

čuje chladom, alebo falošnou vrelosťou, odcudzením, fragmentáciou a stratou.“

Na záver hodnotí súčasný štýl ako „produkt strachu“. Nie sme podľa neho schopní ani ochotní vidieť budúcnosť a tak hľadáme do minulosti, na ktorú však pozeráme cez filter približného a náhodilého súboru znalostí a obrazov. „Podliehame strachu zo sveta, ktorého súdržnosť sa rozpadá do miliónov pixelov a každý farebný bod nadobúda svoju vlastnú cenu, dotýkajúc sa toho susedného, ale nezávislý na ňom.“

„Ako väčšina štýlov, ktoré majú reprezentovať určitú éru, odráža spoločnosť a kultúru, z ktorej vzišiel.“

„**Môžu divadlo a médiá hovoriť rovnakým jazykom?**“ Táto otázka stavia do pozornosti videoprojekciu v divadle a divadlo samotné ako dva elementy, ktoré spolu môžu, no nemusia vytvárať súlad a požadovaný účinok. Tvrdí, že „premietaná scenéria, zvlášť potom film a video, na javisku až na pár výnimiek proste nefungujú. Samotné umiestnenie takej techniky na javisku je ako viesť konverzáciu dvoma rôznymi jazykmi. Komunikácia je stále možná, ale obsah je prehlúsený formou.“ Pozastavuje sa nad dôvodmi, prečo projekcia na scéne dobre nefunguje.

Jedným z takýchto dôvodov je „perspektíva“. Vysvetľuje, ako je opticky ochudobnený divák, ktorý sedí mimo ideálnej perspektívy, keďže plnohodnotný účinok funguje len v rozhraní niekoľkých sedadiel, závisle od technického nastavenia, napr. priamo pred sebou.

Ďalším dôvodom je tzv. „mŕtvosť“. Hovorí sa tu o tom, že divákovo podvedomie chciac či nechciac zachytáva informáciu, že „predmety a ľudia na videu nemusia už existovať; prinajmenšom zostarli, aj keď len nepatrne. Premietaný obraz je skrátka „mŕtvy“. Zachytáva a uchováva niečo z minula pre re-reprezentáciu v prítomnosti.“

Za rozhodujúci dôvod považuje však autor „rámovanie“. „Rám (napr. v divadle) je forma vizuálnej organizácie; vytvára sebestačný priestor, ohraničený od okolitého sveta. Tvorí si tak vlastnú vnútornú logiku, ktorá sa môže líšiť od logiky v okolí, a pritom rám navodzuje pocit poriadku a konzistentnej ontológie, ktorá nám dovoľuje chápať to, čo

vidíme. /.../ Projekcia sa však takými zákonmi z najrôznejších dôvodov neriadi.“ Je obvyklé, že „filmy automaticky berieme ako dokumentárny záznam reality. Zdá sa nám, že čo je na plátne, musí byť nejako pravda. /.../ Divadlo naopak transformuje konkrétnu realitu do nejakej fantázie. Na javisku sa všetko stáva znakom. /.../ Keď sa teda na scéne premieta videoprojekcia, prinajmenšom dve reality sa dostanú do konfliktu“.

Ďalšia komplikácia je v „pohybe“. „Vo filmovej projekcii sú ako figúra, tak pozadie schopné pohybu a transformácie. Na javisku to vytvára prinajmenšom dva percepčné systémy. /.../ Navyše ľudské oko neodolateľne priťahuje mihotavý obraz filmu či videa, hoci keď sa v zornom poli ponúka aj ľudská bytosť, vytvárajúc tak konkurenčné ohnisko pozornosti. /.../ Sama idea, že jeden obraz, projekcia, je vytváraný svetlom, a druhý, scénická dekorácia, že je vytváraný predmetmi viditeľnými vďaka ich schopnosti odražať svetlo, vytvára dva poriadky, dva druhy reality. /.../ Dva podobné obrazy sú predmetom krajne rozdielnej interpretácie pre rôznu kvalitu materiálu a kontext, v ktorom ich čítame.“

Na záver dodáva: „Príliš často sa divadelní tvorcovia zaoberajú technikou a chvíľkovou divadelnosťou filmového a digitálneho obrazu, namiesto aby sa snažili pochopiť a preskúmať, ako na seba tieto dva systémy pôsobia. Naše spôsoby vnímania a naše spôsoby myslenia prechádzajú, aspoň v západnej spoločnosti, radikálnymi premenami, možno po prvý krát za nejakých päťsto rokov. Nové technológie nie je možné priviesť na scénu bez toho, že sa tento fakt uzná a pochopí.“

Názov poslednej eseje „**Pohľad do priepasti**“ pochádza z citátu Nietzscheho: „Kto zápasí s netvormi, nech si dá pozor, aby sa pri tom sám nestal netvorom. A pokiaľ hľadiš dlho do priepasti, vhladne potom priepasť aj do teba“ (Friedrich Nietzsche: *Mimo Dobro a zlo*, Aurora, Praha 1998). Aronson používa túto priepasť ako metaforu schopnosti javiska stať sa divákovi zrkadlom. Zrkadlí spoločnosť a dobu, v ktorej žije, ako aj diváka samého v nej.

Autor sa zaoberá rozdielmi medzi vnímaním zrkadlenia spoločnosti a diváka samotného v obrazoch, fotografiách a divadle. Na

príklade Foucaultovho rozboru Velázquezovho obrazu *Las Meninas*, v ktorom autor použil princíp zrkadlenia prijímateľa podobný tomu divadelnému, analyzuje divadelnú schopnosť tohto zrkadlenia použiteľnú pre dnešnú spoločnosť.

Na otázku „čo divadlo ako zrkadlo vlastne odráža?“ odpovedá: „Sám akt pozerania implikuje recipročnú akciu, opätovaný pohľad, a tak ilúziu odrazu. /.../ Rovnako ako zrkadlo, aj javisko je skutočné, ale na rozdiel od zrkadla priestor za oponou nie je fiktívny, ale reálny. A predsa, na inej rovine nie je reálnejší, než obraz v zrkadle. /.../ Svet zobrazovaný na javisku má svoju moc, svoju realnosť – iba potiaľ, pokiaľ sa ho nedotknem, pokiaľ doňho nesmiem vstúpiť.“ Pripúšťa aj úspešné pokusy „interaktívneho“ divadla, ktoré zákonitosť ilúzie zrkadla porušujú či prekračujú, ale faktom je, že v drvivej väčšine takéto porušenie ilúzie skôr ochudobní, než obohatí. „V niektorých prípadoch sú tieto prekročenia komické a budia smiech, ktorý je v skutočnosti smiechom z obavy, že padnú hranice a s nimi i bezpečnosť. ... V iných prípadoch ide o pokus rozrušiť formálnu štruktúru divadla (t. j. spoločnosti) a vytvoriť novú paradigmu. Väčšina takých experimentov je v najlepšom prípade úspešná len čiastočne.“

Hovorí o tom, ako musí byť priestor pre diváka identifikovateľný v sociálno-historickej rovine, aby sa identifikovať mohol a našiel na javisku odraz seba a sveta, v ktorom sa pohybuje. Popisuje, ako tomu bolo v minulosti a dostáva sa až k súčasnej realite. Dotýka sa až postdramatických tendencií, črtajúcich sa už koncom 19. storočia, kde divadlo môže ako román pomocou niekoľkých slov robiť skoky v priestore a čase, podobne ako film. Za realizátorov týchto tendencií sa pokladajú napr. Appia a Decroze, ktorých „výprava stále ešte odkazovala na svet mimo javiska, ale niektoré ich návrhy vytvorili javiskový svet abstraktných scénických prvkov, ktorých sila pochádzala z ich vzájomného vzťahu. /.../ Na svet sa už nepozerali ako na aranžmán spojitého priestorov či miest, ale ako na akumuláciu rôznych sebestačných miest, ktoré sú vo vzájomnom vzťahu. Prešli sme od sekvenčného sveta k relačnému. /.../ V dvadsiatom storočí sa linearita a príbeh z javiska vytratili, pre-

tože svet, ktorý bol reflektovaný, sa už neza-
kladal na sekvenčných časových štruktúrach.
Novou paradigmou bola priestorovosť. Stále
viac označovalo divadlo samo seba – javisko
predstavovalo javisko – amorfný priestor,
ktorý obsahoval nekonečný počet potenciál-
nych priestorov, ale len zriedka detailne špe-
cifikovaných.“

Na záver autor nie príliš optimisticky
konštatuje: „My divadelníci, zástancovia ana-
chronického umenia, sa pokúšame valorizo-
vať jeho jedinečné vlastnosti: jeho živosť, jeho
prezentnosť, jeho špiritualitu. V súčasnom ve-
domí sa však čosi posunulo. Termíny virtuál-
na realita a kyberpriestor naznačujú premenu
vnímania fenomenologickej ontológie. Svet
už nie je poznateľný ani hmatateľný. Priestor
ustúpil sieťam, ktoré nemusia mať rozmer,
ani formu, ani časovú kontinuitu. ...

Niektoré prírodné národy sa báli, aby ich
antropológovia nevyfotografovali, pretože ve-
rili, že zmocniť sa ich obrazu znamená zmoc-
niť sa tiež ich duše. Postupom času sa to však
prevrátilo. Generácie dnešných umelcov tak-
kýto strach nemajú. Skôr naopak: reálny ume-
lec = sprostredkovaný, medializovaný ume-
lec. Jednoduchý nesprostredkovaný umelec
v trojrozmernom priestore nie je uchopiteľný,
nie je čitateľný, nie je poznateľný. Otázka pre
nás potom znie, ako divadlo – ako inherentne
fenomenologická aktivita – spätne odrazí iko-
nografiu odvodenú zo sveta nehmatateľného
a nefyzického. Čo sa to na nás díva z priepasti
dnes?“

2. SCÉNOGRAFIA V KONTEXTE

Do tejto časti autor zoradil svoje štúdie
o významných dielach súčasných umelcov,
čím ponúka istý prierez scénografiou dvad-
siateho storočia. Zámerom výskumu, ktorý na
ich podklade uskutočňuje, je „pokúsiť sa zme-
niť ohnisko alebo východisko v ríši priestoro-
vej, vizuálnej a fyzickej“.

Konkrétne autor v kapitolách rozoberá:

- **scénografiu Čechovovej dramatiky**, kde sleduje vývoj scénického chápania jeho hier od Stanislavského, ktorý ich napriek Čechovovmu symbolistickejšiemu čítaniu inscenoval s realistickou scénou V. Simova, až po súčasnosť, kde sa pociťuje potre-

ba oprostíť sa od realistickej scény, ktorá ochudobňuje divákovu schopnosť imagi-
nácie a vznikajú zaujímavé scenografické
kombinácie realizmu s ďalšími smermi,
kombinácie interiérov a exteriérov, či inak
vystihnutá Čechovova atmosférická mno-
hovrstevnosť,

- vízie významného architekta a scénografa **Josepha Urbana**, inovátora mnohých oblastí scénografie (napr. zaobchádzania s farbami, svetlami atď.), ktorý je napriek svojmu významu pre 20. storočie v oblasti svetovej architektúry či scénografie, ako výrazná osobnosť dejín týchto smerov často prehliadaný, či dokonca zavrhaný, a to podľa Aronsona kvôli pôsobeniu v oblasti opery a baletu, ktorým sa pre ich konzervatívnosť nikdy neprípisovala možnosť byť na výsluní nejakého prevratu v oblasti divadla (prevraty a novátorské prínosy sa väčšinou očakávajú od alternatívnejších divadiel), a tiež kvôli svojej dlhoročnej spolupráci s bulvárnym podnikom Ziegfeld Follies, vďaka čomu nikdy nenadobudol potrebnú dôveryhodnosť a reputáciu,
- tvorbu **Richarda Foremana** ako scénografa Ontologicko-hysterického divadla; jedného z amerických divadelných tvorcov, nachádzajúcich divadelnú reč súčasnosti, ktorá dokáže zaujať dnešného diváka a sprostredkovať mu širokú paletu individuálnych asociačných možností, na základe ktorých chce vyvolať u každého vlastný snový svet,
- **Wooster Group**, americkú divadelnú skupinu, ktorá vo svojich predstaveniach podobne ako Foreman hľadá reč dnešného diváka a na rozdiel od všemožných neúspechov väčšiny iných divadiel, využíva účinne a divadelne výdobytky modernej techniky ako napr. kamery, obrazovky, projekcie atp.,
- design pre predstavenie **Anieli v Amerike**, ktorých dramatik Tony Kushner síce napísal „v duchu spoločensko-politickej drámy 30. rokov a avantgardy, čo je divadlo, ktoré dbá na isté relatívne zavedené konvencie divadelnej prezentácie“, ale vďaka „štruktúre a priestorovej senzibilitate“ textu (obsahuje 60 scénických zmien prostredia), typickej pre postmodernú dobu, v tomto

- texte nachádzajú americkí divadelníci výraznú „reflexiu dominantných síl nášho veku“,
- „umenie prechodu“ Davida Rockwella a jeho skupinu architektov **Rockwell Group**, ktorá stavia verejné budovy, hotely, divadlá, reštaurácie a bary v teatrálnom duchu, so zameraním na psychologické či emotívne pôsobenie jednotlivých prvkov interiéru a exteriéru – znakov, ktorých súhrnný efekt môže byť väčší, než ich individuálne významy a tak, keď si uvedomíme fakt, že pôvodné morálno-spoločenské historické funkcie divadla sa už pomaly presunuli k médiám, do nákupných centier a zábavných podnikov, sa Rockwellove teatrálné výtvyry stávajú akýmysi obrazmi dnešnej spoločnosti,
 - a návrhy **Georga Tsykina**, vnímajúceho „javisko ako nebezpečný stroj“, ktorý našiel vizuálny slovník odpovedajúci súčasnému rozpoloženiu v surovej energii ocele, drancujúcej históriu, pričom volne čerpá zo širokej škály štýlov a bez obalu miesi „úchvatnú krásu s drsnou ohavnosťou“.

Kniha je vlastne pohľadom do priepasti zvanej javisko. Vyzyva na dialóg a zamyslenie sa nad podobou a zmyslom divadla v súčasnom svete. Autor niekoľkokrát zdôrazňuje, že každá divadelná forma musí nevyhnutne odrážať svoju dobu, ak jej má publikum porozumieť. Je tak celistvou výpoveďou o modernom divadle a jeho vývoji v čase. „Súčasná scénografia musí“ podľa neho „nájsť spôsob,

ako obsiahnuť „novú perspektívu“, ktorá je plodom nových technológií, aby ju publikum pochopilo ako súčasť súčasného sveta, v ktorom žije“.

Kniha je napísaná veľmi „čitateľne“. Sú zjavné dlhoročné skúsenosti a znalosti autora nielen v divadelnej teoretickej sfére. Popri množstve iných teoretických publikácií je priam strhujúca aktuálnosť a schopnosť tejto knihy reflektovať súčasnosť a nejednoduchú divadelnú realitu. Divadelníkovi, ktorý sa pohybuje sa vnútri divadelnej komunity, v návale konvencie a intelektualizmu stráca súdnosť a prehľad o skutočných (ne)záujmoch „umenie“ kupujúceho a konzumujúceho obyvateľstva, otvára oči a kladie mu pred ne realitu s celou svojou divadelnou bezperspektívnosťou. Končí však výzvou na hľadanie toho, čo vyjadruje dnešok, čím našťastie nezavrhne svoje bádanie totálnou frustráciou z dnešnej spoločnosti a divadla, ale na koniec poskytne aspoň nádej a naznačí čítajúcemu divadelníkovi možné smerovanie.

Každopádne, po prečítaní knihy bude určite každý scénograf, dramaturg, režisér i teoretik chtiac či nechtiac nútený začať neodkladne prehodnocovať svoj postoj voči divadelnej komunite i vlastnú existenciu v nej. Táto kniha neuhasiteľne roznieť potrebu zamýšľať sa nad súčasnosťou divadla.

Vladimír KIVADER
Mgr. art., študent
Fakulty dramatických umení AU

KNIŽKA, KTORÁ SNÁĎ NEZOSTANE OSIHOTENÁ

Milan Polák: *Mária Kráľovičová – Portrét herečky*. Bratislava : Perfekt, 2007, 168 strán.

S výnimkou edície kolektívnych monografií slovenských hercov a režisérov *Galéria osobností slovenského divadla* (postupne v nej vychádzali publikácie pripravené prevažne na pôde Združenia slovenských divadelných kritikov a teoretikov, pričom edičné povinnosti na seba preberali od niekdajšieho združenia Tália-press, Národné divadelné centrum, Kabinet divadla a filmu SAV, Slovenská teatrologická spoločnosť, Fakulta dramatických umení AU a dokonca i Združenie literátov Svojpomoc, pretože získať na odborné knižky o slovenskom divadle potrebnú subvenciu patrilo v uplynulom desaťročí do kategórie takmer výnimočných úspechov...), ktorá dnes predstavuje už úctyhodnú kolekciu základných prameňov dokumentujúcich tvorbu a život vynikajúcich umelcov, profilujúcich slovenské divadlo v 20. storočí, sa v ostatných dvoch desaťročiach o našich divadelných umelcoch síce vypisuje dosť, ale máločo z toho hodno registrovať ako svedectvo o ich umeleckom živote. O slovenských hercoch sa všeobecne vie, čo varia, ako chudnú, s kým trávajú večery a dovolenky, ale bádateľ sa raz bude v rozpakoch prehrňať v dokumentoch, ktoré bude mať k dispozícii na rekonštrukciu ich tvorby.

Našťastie, Mária Kráľovičová zažila svoje hviezdne polstoročie v atmosfére, ktorá divadlu žičila a v časoch, keď spoločenským elitám na divadelnej tvorbe záležalo a reflexia dosiahnutých výsledkov patrila k najprirodzenejším záujmom printových i elektronických médií. Takže monografista Márie Kráľovičovej, divadelný a filmový kritik Milan Polák, si v archívoch nemusel iba oprašovať vlastné spomienky na desiatky inscenácií, v ktorých stála – ako sama vravieva – „slnečnej generácie“, teda tých tvorcov, ktorí sa v súbore činohry Slovenského národného divadla stretli na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov, účinkovala, ale mohol sa opierať o množstvo autentických odborných svedectiev, ako ich prinášali denníky a časopisy.

Herečka s divákmi prežila celý svoj život, pred ich každodennými pohľadmi dospela, zrela ako víno a z mladistvých poetických dievčat postupne prešla do postáv zložitých ženských charakterov. Pred takmer denne zaplneným hľadiskom sa prevtelovala v ostatných rokoch do úloh matiek a starých mám, z ktorých však neustále vyžarovala podobná energia, akou kedysi sršali jej mladistvé navivky: Mária Kráľovičová skrátka patrí k tým hercom, ktorí mali to šťastie uveriť v silu divadla pomáhať človeku pri hľadaní zmyslu jeho života. Dnes sa to síce nenosí, ale veľké divadelné epochy sa zväčša vyznačovali tvrdohlavou vôľou divadelných tvorcov hovoriť o ideáloch. A Kráľovičová sa stala pre mnohých takýmto ideálom, nasledovaniashodným vzorom. Už životným príbehom „dievčatka z Čárov“, ktorému sa pošťastilo postaviť sa na javisko „národného“, ale rovnako aj cez neodiskutovateľnú umeleckú kvalitu, ktorú do hereckej tvorby priniesla a pomáhala kultivovať. Jej život nebol samozrejme dákou „prechádzkou ružovým sadom“, ale neskrtná vitalita a túžba prekonávať prekážky, hľadať neustále nové a nové cestičky, ako prehovoríť do duše ľudom, sediacim v prítmni divadelných sál triumfovali. „Ruža zo Záhoria“ neodkvitla so svojou hereckou a režisérskou generáciou, ale dodnes prijíma nové a nové divadelné „výzvy do tanca“. A utancuje aj podstatne mladších spolutvorcov!

Polák prerozprával divadelný príbeh Márie Kráľovičovej s neskrývaným rešpektom k dielu, ktoré vytvorila, s hlbokou osobnou znalosťou jeho nuáns a súčasne dokázal hovoriť o Kráľovičovej herectve nielen s niekoľkými desiatkami budúcich čitateľov – odborníkov, ale napísal knižku, po ktorej bez obáv môžu siahnuť tisícky „laických“ divákov, pre ktorých sú spomienky na Kráľovičovej herecké kreácie návratom k vlastnej mladosti. Polák ako skúsený novinár a publicista vie, že čitateľský záujem nie je nevyčerpatelný a treba ho udržiavať. Volí rôzne metódy, počnúc prehľadnosťou, jednoduchosťou a nezahltenosťou textu, cez jeho spretrenie citáciami, množstvo často unikátnych fotografií, až po to iste najnáročnejšie – tvrdú selekciu faktov, ktoré sú naozaj dôležité a podstatné a nemilosrdnú redukciu rozmanitých odbočiek

a rozkošatení, ktoré sa v súvislosti s takouto rámcovou výpoveďou o jednej z profilových herečiek SND v priebehu viac ako polstoročia priam núkajú. Škoda len drobných nepresností (napríklad došlo k zámene mena Andy Hryc namiesto správneho Andy Kraus na s. 133) a občas snaha o zrozumiteľnú a zovšeobecňujúcu charakteristiku vyústi do formulácií až vágnych. To sú však iba detaily, bez ktorých by monografia bola síce ešte lepšia, ale jej hodnotu zásadne neovplyvňujú.

Polák prechádza Kráľovičovej životom a dielom postupne. Opakuje stručne aj už dostatočne známe historky, ktoré ale v monografickom prehľade herečkinho života a diela majú svoje miesto a význam. Sleduje jej postupné oboznamovanie sa s prostredím profesionálneho divadla, partnermi, nárokmi, ktoré jednotlivé inscenácie na tvorivý tím kladli, ale i spoločenským dosahom viacerých významných diel. Pristavuje sa pri Kráľovičovej mimoriadnych výkonoch, ale – čo treba oceniť – rovnako zdôrazňuje aj to, s ktorými umeleckými partnermi tieto výkony vytvorila. Čitateľ teda absolvuje popri rekapitulácii herečkiných kreácií aj stretnutia s režisérmi,

ktorí jej cestu divadelným životom podstatne ovplyvnili (so zvláštnym a pochopiteľným dôrazom na jej účinkovanie v inscenáciách Jozefa Budského a Miloša Pietora), aj najčastejšími a najpodnetnejšími hereckými partnermi. Ba tam, kde to má mimoriadny význam, pripája Polák i popis scénografického riešenia inscenácie. Sprostredkovane je teda monografia Márie Kráľovičovej i aspoň letným pohľadom na celú, nepochybne významnú, epochu slovenského profesionálneho divadla. Epochu, ktorá na svoje objektívne zhodnotenie zatiaľ márne čaká.

Treba oceniť ambíciu vydavateľstva Perfekt, ktoré sa podujalo vstúpiť na komerčne neistú pôdu vydávania nebulvárnych knižiek o hercoch. Tradične venovalo veľkú pozornosť výtvarnému a polygrafickému spracovaniu knižky a nepovažovalo „za zbytočné“ ani súpisy hereckých postáv M. Kráľovičovej v divadle, filme a televízii, čo zvyčajne odborný charakter publikácie, ale kde nájde i zvedavý pamätník presné údaje o výkonoch, ktoré sa mu zahniezdili v pamäti.

Andrej Maťašík

JÁN SOLOVIČ A OCHOTNÍCI

Ján Solovič: *Moje radosti. Polstoročie s ochotníkmi 1956 – 2006.* (Vydalo Vydavateľstvo Štúdio humoru satíry atď. Bratislava, 2006. Ilustrácie, návrh obálky a grafická úprava Milan Stano. Strán 104.)

Ján Solovič je zaujímavým úkazom slovenskej dramatickej tvorby a rovnako zaujímavý je aj osud jeho hier na slovenských (zaiste, aj mnohých zahraničných) profesionálnych i ochotníckych divadelných javiskách. Jeho prvé hry - napr. *Posledná hrmavica*, *Polnoc bude o päť minút*, *Súhvezdie draka*, *Strašne ošemetná situácia* - zaujali témou i spôsobom jej spracovania a okrem *Poslednej hrmavice*, poplatnej v tom čase politicky forsírovanej kolektívizácii v poľnohospodárstve, tie ostatné vymenované odrážali, zaiste s ručením obmedzeným, konfliktnosť, dramatismus i úsmevnosť rokov, keď ich autor napísal a divadlá ochotnícke i profesionálne ich dosť intenzívne uvádzali. Popri poväčšine vážne sa tváriacej povojnovej dramatickej produkcii (Barč-Ivan, Lahola, Karvaš, Králik, Bukovčan, Skalka, Smrčok a iní) prvé Solovičove hry zaujali témou i schopnosťou napojiť sa na životnú skúsenosť svojho súčasníka, obnažili niektoré konflikty a deformácie v ľudských, ale aj spoločenských vzťahoch, dokonca v *Strašne ošemetnej situácii* a neskôr v *Žobráckom dobrodružstve* (obe 1970) priniesli aj humorné situácie, na ktorých sa dala vystavať celkom solídna javisková komika a podnecovali v tomto zmysle aj hereckú tvorivosť v žánri komédie. Sme stále v období, keď Ján Solovič, hoci v tom čase už rozhlasový dramaturg a autor, bol v podstate radovým, nepreferovaným a v istom zmysle aj nenápadným mladým slovenským dramatikom. Treba však spravodlivo uviesť, že bol aj dramatikom, ktorého hry uvádzali profesionálne divadlá a ochotnícki divadelníci ho hrali spontánne a bez vonkajších vplyvov či nátlakov. V tom čase zohrala svoju úlohu skutočnosť, že hoci v niektorých prípadoch išlo aj o spoločenskú kritiku, Solovičove hry a ich myšlienkové vyznenie ani v čase vulgárnej ideologizácie umenia v podstate neprekážali. Ján Solovič však na spoločenskom a politickom rebríčku postupoval a to už boli roky neslávnej norma-

lizácie (po roku 1970), keď sa najmä na dramaturgiu divadiel začali klásť rozmanité ideové postuláty. V tomto období profesionálne divadlá ďalej uvádzali Solovičove hry, ale ich prítomnosť na repertoári pociťovala sa aj tak, že jeho hry boli s týmto obdobím konformné. Nemalú úlohu zohrávalo aj autorovo takrečeno nomenklatúrne politické postavenie vo Zväze slovenských spisovateľov a tiež ako poslanca SNR. Hoci v prípade jeho hier zväčša nešlo o nejakú priamu, servilnú či inak horlivú podporu vtedajšej politiky, ich uvádzanie bolo predovšetkým u profesionálnych divadiel akousi zábezpekou, že nimi „nenarazia“. Inak to bolo u ochotníkov. Tí mali tiež svojich zriaďovateľov (a teda aj mecénov), ale výber titulov, pre ktoré sa rozhodli, bol výsostnou doménou samotných ochotníkov. Povedané zjednodušene: ochotníci sa rozhodli uviesť len takú hru, pri ktorej mali záruku diváckeho úspechu. Tam iné ohľady boli v úzadí a na periférii a to aj v čase tuhej normalizácie. Solovičove hry v tomto čase ochotníci hrali intenzívne, vyhrávali nimi súťaže, chodili s nimi na zájazdy, často aj do zahraničia – a mali s nimi úspech u svojich divákov. Čo viac ochotník potrebuje?

Do tohto obdobia intenzívneho záujmu o Solovičove hry a to tak zo strany politicky lojálnych profesionálnych divadelníkov, ako aj zo strany dobrovoľného a spontánneho rozhodnutia ochotníkov, patria najmä tituly: *Veža nádeje* (1972), *Meridián* (1974), *Strieborný jaguár* (1975), *Zlatý dážď* (1976), *Pozor na anjelov* (1978), *Právo na omyl* (1981) a *Kráľovná noci v kamennom mori* (1983). Všetky tieto hry, charakterizované ako občianske či publicistické, ktoré exponovali divákovi identifikovateľnú skúsenosť, teda súčasnosť, mali samozrejme premiéry v profesionálnych divadlách, ale priam hífne ich súčasne alebo následne hrali aj ochotníci. Najviac a najčastejšie však hry z tzv. „občianskej trilógie“ *Meridián*, *Strieborný jaguár* a *Zlatý dážď*. Podľa neúplných záznamov autora, v súpise miest a obcí, kde jeho hry uviedli, *Meridián* hrali len na Slovensku v 37 ochotníckych súboroch. Nie je teraz našou úlohou hodnotiť umeleckú úroveň Solovičovej dramatiky a teda ani hier, ktoré vznikli a uviedli ich v rokoch normalizácie. Môžeme však konštatovať fakt, že najmä zo

strany ochotníkov bol o hry enormný záujem, ktorý sa v dejinách nášho divadla dá porovnať iba záujmu o uvádzanie hier Ferka Urbánka, J. G. Tajovského či Ivana Stodolu. Záujem vzbudili témy hier, ale aj ich nekomplikovaná výstavba, ktorá zabezpečovala pomerne bezproblémový kontakt s divákom a jeho životnou skúsenosťou. Zaiste, podobne ako u Urbánka, Tajovského či Stodolu, aj Solovičove dramatické dielo čaká previerka časom, tá nevyhnutná selekcia a možno jej vyústenie do uvádzania niektorých jeho hier aj v budúcnosti. Zatiaľ v tejto skúške časom celkom slušne obstálo *Žobrácke dobrodružstvo* (martinské Komorné divadlo má túto hru v „novoscénickej“ adaptácii M. Lasicu a J. Satinského zo sedemdesiatych rokov pod názvom *Plné vrecká peňazí* na repertoári od júna 2002 doteraz).

Solovičova spomienková kniha *Moje radosť – Polstoročie s ochotníkmi 1956 – 2006* prostredníctvom opisu a autorovho reflektovania zaznamenáva osud jeho hier na slovenských ochotníckych javiskách. Jednotlivé jej kapitoly nesú názvy hier a ich obsahom je Solovičovo svedectvo o osudoch, súvislostiach, dobovej atmosfére a ľuďoch spojených s jednotlivými jeho hrami. Prvé kapitoly sa dotýkajú najčastejšie uvádzaných hier. Začínajú sa *Poslednou hrmavicou* a hrami *Polnoc bude o päť minút* a *Súhvezdie draka*, pokračujú jeho ďalšími hrami na ochotníckych javiskách: *Kar na konci roku*, *Strašne ošemetná situácia*, *Žobrácke dobrodružstvo*, *Meridián*, *Strieborný jaguár*, *Zlatý dážd*. Za nimi nasledujú publicistické hry *Pozor na anjelov*, *Kráľovná noci v kamennom mori*, *Právo na omyl*, *Príliš odvážny projekt* a končia sa kapitolou o ochotníckom uvedení *Petra a Pavla*, ako aj o jeho hrách, ktoré napísal po roku 1989 a z ktorých ochotníci v Stropkove a Kamianke uviedli hry *Zvedavý rytier a krásna panna* (1993) a *Divožienky* (2004). Solovičova kniha spomienok končí sa informáciou o osude zatiaľ jeho neuvedenej hry zo súčasnosti *Maharadža z Royalu* a úryvkom z literárneho scenára televízneho seriálu o ochotníkoch *Fanatici*, ktorý Slovenská televízia v réžii Ľubomíra Vajdičku z veľkej časti nakrútila (od roku 1987), ale nedokončila a teda ani podnes neuviedla.

Spomienky a svedectvá Jána Soloviča majú punc autenticity, zaiste aj osobného pohľadu

a vlastnej interpretácie, čo je pri spomienkovej literatúre normálne. Spomienky však napísal striedmo, s primeraným odstupom, sviežo a vecne. Dobré sa čítajú. Niet v nich bolestivosti ani vybavovania si účtov. Pracuje s faktami a uvádza konkrétne mená ľudí – hercov či režisérov, s ktorými je uvedenie jeho hier vo viacerých súboroch spojené. Podarilo sa mu takto pripomenúť viaceré mená ochotníckych nadšencov, ale aj profesionálov, ktorí s ochotníkmi niektoré jeho hry pripravili. Pri opise prostredia a atmosféry premiér, na ktorých bol ako autor prítomný, neubrnil sa pocitu uspokojenia a vďačnosti a neraz aj nekritického obdivu. Ale opäť: žánru spomienkovej knihy to neublíži. Podstatná je faktografia týchto spomienok a tá môže byť celkom spoľahlivým zdrojom pre budúcich dejepiscov najnovších dejín nášho ochotníckeho divadelníctva. Takouto faktografiou je napríklad opis návštevy Janka Borodáča vo Zvolene, kde jeho absolventskú prácu *Súhvezdie draka* uviedlo tamojšie divadlo. Alebo opis atmosféry uvádzaných inscenácií v niekdajšom bratislavskom Divadle za rampami, kde zvukovú kulisu vytvárali aj okolo jazdiace vlaky. Zaujme aj svedectvo o práci neúnavného režiséra Beňa Michalského, ktorý naštudoval s ochotníkmi v Spišskej Novej Vsi *Meridián*. Súbor *Hviezdoslav* v Spišskej Novej Vsi uviedol najviac Solovičových hier a svedectvo o nich a ich tvorcoch je tiež zaujímavým pramenným materiálom pre budúceho historika. V tejto súvislosti sa žiada spomenúť meno takmer legendárneho ochotníckeho herca Ladislava Roštára, ale aj ďalšie mená ochotníckych nadšencov akými boli napríklad Ivan Šenšel, Peter Konig, Jozef Prusenovský a veľa iných.

Vďaka zachovanej dokumentácii Jána Soloviča podarilo sa zostaviť určite neúplný zoznam miest a obcí, kde ochotníci jeho hry uviedli. Je ich 111. Sú medzi nimi obce, s ktorými sa aj dobrý znalec miestopisu Slovenska možno nikdy nestretol: napr. Bracovce, Drábsko, Hruštín, Nižný Žipov, Pagarovce, Slažany, Valča, Ždaň... Najviac Solovičových hier uviedli ochotníci v Spišskej Novej Vsi (súbor *Hviezdoslav*), Šuranoch, Trenčine, Pukanci, Liptovskom Hrádku a Liptovskom Jáne.

V spomienkach dramatika kde-tu prebleskne aj zmienka o profesionálnom divadle

a niektorých inscenáciách a osudoch, ktoré ich sprevádzali. V tejto súvislosti asi stojí za to pripomenúť aspoň dva-tri fakty, ktoré v knihe nie sú. Napríklad že v Štúdiu Novej scény v priebehu piatich sezón uviedli hru *S.O.S.* viac ako 150 krát, že *Žobrácke dobrodružstvo* bolo najprv na repertoári SND, a potom prepracované do muzikálovej podoby v autorovej spolupráci s M. Lasicom a J. Satinským na *Plné vrecká peňazí* pokračovalo na plagáte Novej scény nepretržite od roku 1970 do roku 1985. Tento titul má v súčasnosti martinské Komorné divadlo v repertoári od júna 2002 doteraz. Zaujímavý osud stihol aj Solovičovu hru *Peter a Pavol*, ktorá bola na repertoári Činohry SND od roku 1985 do roku 1990 a napriek tomu, že bola neustále vypredaná a rezervácie vstupeniek boli ešte na jeden rok, divadlo inscenáciu tejto hry, asi v záchvate revolučného nadšenia, stiahlo z repertoáru.

Hodnotu autorovej spomienkovej knihy

zvyšuje zoznam obcí, kde jeho hry uviedli (s vymenovaním hier, ale škoda, že bez roku uvedenia), zábery z predstavení, ktoré sprevádzajú jednotlivé kapitoly a menný register. Treba spomenúť aj solídnu grafickú úpravu a kvalitné polygrafické spracovanie.

Solovičova spomienková kniha, akokoľvek poznamenaná osobným, neraz i obdivným vzťahom k ochotníkom a k inscenáciám svojich hier, je dostatočne nasýteným pramenným materiálom s cennou faktografiou. Autor nám polstoročie amatérskeho divadla, cez uvádzanie jeho hier po celom Slovensku a čiastočne aj v zahraničí, približuje plasticke, farbisto a v súvislostiach konkrétneho času. Je to jeden z pohľadov, zaiste parciálny, ktorý však má svoju váhu.

MILAN POLÁK
PhDr., autor je divadelný
a filmový kritik a historik

V januári sme si pripomenuli 80. narodeniny vynikajúceho herca Karola Machatu.
Snímka archív redakcie.

SLOVENSKÉ DIVADLO

Vychádza štyri razy do roka.
Rozširuje, objednávky a predplatné doma prijíma
VEDA, vydavateľstvo SAV
Bradáčová 7, P.O.Box 2
845 02 Bratislava 45, Slovenská republika

Objednávky do zahraničia prijíma
SLOVART G.T.G. s.r.o.
Krupinská 4, P.O.Box 152
852 99 Bratislava 5, Slovak Republic
e-mail: info@slovart-gtg.sk
Registračné číslo: 7090 – 6/15

ISSN 0037-699X (print)
ISSN 1336-8605 (on line)

CONTENTS**STUDIES**

- Ladislav Čavojský: Machata's Leave For Desert 3
Andrej Mafašík: Paths of Slovak Dramatic Art 12
Zuzana Bakošová-Hlavenková: Zuzana Kronerová or Tragic with
a Face and Soul of a Clown? 21
Vladimír Blaho: Metamorphoses of Manon 38
Marcela Beňová: Burlas' Coma: „Little Scope – Great Volume“ 52

OUTLOOKS

- Anton Kret: Immortality of Actors 58

DIALOGUES

- Terézia Ursínyová – Ondrej Šoth: My Interest is Man in Life Crisis
Situation 63
Matúš Olha – Štefan Hudák: What is Theatre, it is Surely
not for Real 77

ARCHIVE

- Alexander Noskovič: On the Issue of Contents in Drama Direction ... 106

CRITICISM

- Vladimír Kivader: A View to the Abyss 117
Andrej Mafašík: A book which Hopefully Will Not Remain
Forsaken 124
Milan Polák: Solovič and Amateurs 126