

NÁČRT K PROBLEMATIKE REŽIJNEJ A DRAMATURGICKEJ TVORBY JANKA BORODÁČA POČAS PÔSOBENIA V KOŠICIACH

KAROL MIŠOVIC

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá dodnes málo teatrologicky preskúmanou érou Janka Borodáča v košickom divadle, kam bol z politických dôvodov v roku 1945 povolaný za riaditeľa. Borodáč dokázal za necelý mesiac skonsolidovať svoje sily a obnoviť divadlo s tromi súbormi, ktoré postupne dosahovali úspechy v celoslovenskom meradle. Po roku 1948, keď politická ideológia prinútila umelcov k príklonu k socialistickému realizmu, sa Borodáčova divadelná metóda, dovtedy považovaná za archaickú, ukázala byť pre košické divadlo viac než produktívnu. Borodáčovi ako znalcovi metódy Konstantina Sergejeviča Stanislavského sa totiž podarilo vyhnúť zjednodušujúcim, vulgarizujúcim dobovým deformáciám psychologického realizmu, ktoré presadzovali ideologickí estetici. Naopak, svoje inscenácie tvoril v intenciách skutočnej podstaty štýlu Moskovčanov. Štúdia sa tak popri inom snaží naznačiť historické súvislosti a pomenovať základné dramaturgické osnovy i režijné úspechy nestora slovenského divadelníctva na košickej scéne.

Kľúčové slová: Janko Borodáč, Konstantin Sergejevič Stanislavskij, Košice, réžia, socialistický realizmus

Košice ako jediné riešenie

„Nemôžem vás ponechať naďalej v terajšej funkcii, lebo proti vám sú vysoko-postavené, kompetentné osobnosti, činoherný súbor a hlas ľudu“¹, povedal nový divadelný intendant Andrej Bagar 14. 5. 1945 šéfovi činohry Slovenského národného divadla Jankovi Borodáčovi. Ten tomu spočiatku nemohol uveriť. Súbor si ho predsa zvolil za zástupcu a diváci hojne navštevovali jeho inscenácie. Režijnou poetikou sa nikdy nespreneveril realistickému divadlu, ktoré nastupujúca politická klíma uznávala a presadzovala. Bagar vedel, že Borodáč má obrovské zásluhy. Cieľavedomou prácou, vydláždenou vlastným zdravím, vybudoval základy slovenského profesionálneho divadelníctva. Samotný intendant mu bol zaviazaný za mnohé umelecké a osobné služby, aj keď sa ich osobný i profesionálny vzťah počas Slovenskej republiky 1939 – 1945 výrazne zhoršil a v privátnom kontakte ochladol.² Vedel však, že

¹ Pozri BORODÁČ, Janko. Osobný zápisník [1945]. Archív Divadelného ústavu Bratislava, archívna škatuľa 1F222. Všetky citácie z archívnych materiálov a dobových recenzií sú v štúdiu uvedené bez gramatických a stylistických úprav.

² Rozkol nastal najmä pri otázke obsadenia titulnej postavy v dráme Edmonda Rostanda *Cyrano z Bergereacu*. Režisér Borodáč plánoval úlohu prideliť Paľovi Bielikovi, ale riaditeľ Národného divadla Ľudovít Brezinský presadzoval Bagara, ktorý z politických dôvodov nemohol byť v tom čase zamestnaný v divadle.

v Košiciach, ktoré po vojne opäť pripadli Slovensku, je nutné vzkriesiť slovenské divadelníctvo, a zároveň si bol vedomý toho, že v SND vládne neprijemné „antiborodáčovské“ ovzdušie. Ako konštatuje divadelný historik Peter Himič, Borodáč síce „nebol politickým exponentom ľudáckeho režimu, ale patril k ľuďom, ktorých povolanie a funkcia boli príliš viditeľnými. Naviac, SND bolo od svojich začiatkov vždy vhodným subjektom, prostredníctvom ktorého sa filtrovali názory a postoje rôznych politických a ideologických skupín.“³ Z pozície šéfa činohry sa musel pravidelne sýkať s politickými predstaviteľmi režimu, no ostáva pravdou, že ich prítomnosť niekedy sám vyhľadal.⁴ Ako presvedčený Slovák a vlastenec spočiatku uveril propagandistickej rétorike o očiste slovenského národa, ale podľa dodnes nepublikovaných memoárov Jozefa Budského nemôžeme Borodáča považovať za slepého prívrženca ľudáckej ideológie. Práve politická dezorientovanosť v spojení so silným vlasteneckým presvedčením vyvoláva dojem, že sa prikláňal k nacistickej totalite. No podľa Budského slov, „Borodáč nebol ľudák, ani nacionalista, ani, ako sa tomu vtedy hovorilo, „čechožrút“. Bol „rodolúb“. Až do roku 1938 v tomto duchu zápasil za existenciu národnej slovenskej činohry, a často oprávnené, a pomýlene pochopil autonómiu a potom vytvorenie „slovakštátu“ ako naplnenie túžob po národnej samostatnosti. (...) V podstate bol apolitický, ale vyhraneno bol politický v duchu národnom. V jeho zakladateľskej veľkosti a húževnatosti, v jeho občianstve bol človekom malých rozmerov.“⁵

Obvinenia z kolaborantstva, ktoré padali na Borodáčovo meno v hektickom po-vojnovom kvase, vyvrcholili rozsudkom preverovacej komisie SND zo 7. 7. 1945. Tá žiadala prepustenie manželov Borodáčovcov a iných zamestnancov z divadla pre ich protištátnu činnosť počas vojnových rokov.⁶ Andrej Bagar i člen predsedníctva Ústredného výboru Komunistickej strany Slovenska a povereník pre školstvo a osvetu Ladislav Novomeský síce podľa Borodáčových *Spomienok* popreli platnosť tejto vyhlášky, ale o to viac zintenzívnili už predtým predloženú ponuku na odchod do Košíc. Borodáč s manželkou, protagonistkou činoherného ansámblu Oľgou Borodáčovou-Országhovou, ťažko znášali tlaky a obvinenia z prisluhovania bývalému režimu. Preto, keď sa Novomeský 10. 7. 1945 opäť spýtal Borodáča, či by išiel za riaditeľa do Košíc, ten už jednoznačne odpovedal: „Áno, s láskou pre vec a pre nový život“, pričom v osobnom diári ešte konštatoval: „Rozišli sme sa, že preberám Košické št. divadlo (vlastne idem stavať) a urobím všetko, aby nezkrachovalo, keď už toľko krát zahynulo.“⁷ Novomeský ho dekrétom ustanovil od 15. 7. 1945 za riaditeľa Východo-

Rolu napriek Borodáčovým ostrým protestom nakoniec našťudoval Bagar (premiéra 16. 5. 1942). Úloha muža s čistým štítom sa v interpretácii perzekvovaného umelca stala doslovným hercovým manifestom proti totalitnému režimu.

³ HIMIČ, Peter. Janko Borodáč – zakladateľ alebo exulant? In ŠUTAĽ, Štefan (ed.). *Ludia a dejiny – historická biografía a jej miesto v historiografii* [zborník z vedeckej konferencie]. Košice : Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika, 2016, s. 123. ISBN 978-80-8152-427-1.

⁴ Napríklad v osobnom diári z roku 1944 opisuje dve audiencie u prezidenta Jozefa Tisa (konkrétne 15. 4. a 21. 4.). Pozri BORODÁČ, Ján. *Osobný zápisník* [1944].

⁵ BUDSKÝ, Jozef. *Dúhové oblúky [Pamäti.]* Nepublikovaný strojopis. Archív Divadelného ústavu Bratislava, s. 351.

⁶ Viac pozri BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995, s. 233 – 235. ISBN 80-85455-07-2.

⁷ Svedectvá o rokovaní s Borodáčom, aby prijal post riaditeľa košického divadla, čerpáme z jeho vlastných diárov, pravdepodobne najautentickejších materiálov zachytávajúcích spomínané udalosti. Pozri BORODÁČ, Janko. *Osobný zápisník* [1945]. Borodáč mal síce sklon mystifikovať, ale je nepravdepodobné, že by realitu prifarboval v tak privátnom materiáli, akým je osobný zápisník. Napriek tomu sa i tu nájdú oje-

slovenského národného divadla v Košiciach. Tu sa začína nová veľká etapa, tak pre osobnosť Janka Borodáča, ako aj pre novodobú históriu košického divadla.

V medzivojnovovej ére registrujeme hneď dva pokusy o založenie profesionálneho slovenského divadla v Košiciach (1924 – 1930, 1937 – 1938), ale oba dopadli z viacerých dôvodov neúspešne. Až s príchodom skúseného divadelného organizátora a umelca Janka Borodáča môžeme hovoriť o definitívnej profesionalizácii a ustálení košického divadelného stánku. Pravdaže, nemožno obísť nadmieru dôležitý fakt, že Borodáč mal plnú podporu vládnych orgánov a divadlo už spadalo pod štátnu moc, zatiaľ čo predošlé pokusy o existenciu košického divadla boli postavené na princípe súkromného subvencovania. Päťdesiattriročného umelca však na východe Slovenska nevíтали salvy. Vlastne ho tu nevítal nikto. Prišiel do ešte horších podmienok, než v akých sa nachádzalo bratislavské SND v prvých rokoch svojej existencie. Našiel prázdnu budovu – žiaden súbor, fundus, administratívne zázemie. Borodáč v *Pamätiach* s hrôzou opisuje stav vtedajšieho košického divadla: „Jediný výraz, ktorý je správny: vydrancované do základov. Len niekoľko žiaroviek vo veľkom lustri, inde nič. Všetky kulisy odviezli do Miškovca. Niet jediného reflektoru, staré svetelné zariadenie – bez svetelného parku a zvukovej aparatúry. Ešte aj sedadlá – kožené – boli vyrezané. Rekvizitáreň prázdna, nijaké náradie, len v baletnej sále starý ošarpaný klavír (...). V šatniaciach neohobľované, široké stoly, na krížových nohách, bez jedinej skrinky, bez zrkadla.“⁸ Borodáč s podobným stavom pravdepodobne počítal. Po Prvej viedenskej arbitráži sa Košice z rozhodnutia dvoch veľmocí, Nemecka a Talianska, stali na takmer šesť rokov súčasťou Maďarského kráľovstva. Slovenskí divadelníci nemali na činnosť košického divadla žiadny dosah, účinkovali tu výhradne maďarské súbory. Tie však po vojne z mesta odišli a budovu nechali opustenú, doslova vyrabovanú. Borodáč sa však nestretol len s katastrofálnym stavom budovy, ale i s neprajnými novinárskymi narážkami voči jeho osobe a jeho budúcemu pôsobeniu na poste riaditeľa divadla. Východoslovenskí publicisti otvorene namietali voči príchodu človeka, ktorý je poznačený príklonom k predošlému režimu.⁹

Bagar s Novomeským dobre vedeli, že ak niekto dokáže obnoviť a pevnými rukami viesť znovuotvorené divadlo, tak to môže byť jedine Borodáč. O jeho umeleckých i ľudských danostiach možno polemizovať (aj v memoárových publikáciách osobností, ktoré s ním pravidelne spolupracovali, sa často ozýva kritika voči Borodáčovej povahe), ale jeho riadiace schopnosti boli nespochybniteľné. Do Košíc pricestoval 15. 8. 1945 a presne o mesiac sa už konala slávnostná otváracia premiéra – vlastencky ladená tragédia Ivana Stodolu *Marína Havranová*. Borodáč skutočne skonsolidoval všetky sily. S minimálnymi finančnými prostriedkami a so slabým personálnym zázemím sa mu podarilo za krátky čas zrekonštruovať divadlo tak z hľadiska umeleckého, ako aj prevádzkového. V relatívne obmedzenom časovom horizonte sformoval

dinelé rozpory. Napríklad Alexander Hirner v publikácii *Matičná spomienka* tvrdí, že to bol práve on, koho Novomeský požiadal o definitívne uzavretie záležitosti s Borodáčom. Popri inom píše aj o silnej averzii Bagara voči Borodáčovi, čo však Borodáč podľa vyjadrení v diároch nepociťoval. Pozri HIRNER, Alexander. *Matičná myšlienka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992, s. 302 – 303. ISBN 8022003972 80-220-0397-2.

⁸ Pozri BORODÁČ, Janko. *Pamäti: 1945 – 1964*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1975, s. 16; tiež BORODÁČ, Janko. *Spomienky*.

⁹ Viac pozri HIMIČ, Peter. Janko Borodáč – zakladateľ alebo exulant? In *Ludia a dejiny – historická biografía a jej miesto v historiografii*, s. 120 – 125; tiež CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tália*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989; tiež BORODÁČ, Janko. *Spomienky*.



Alois Jirásek: *Otec*. Národné divadlo v Košiciach, premiéra 8. 5. 1951. Réžia Janko Borodáč. Oľga Borodáčová-Országhová (Kopecká), Janko Borodáč (Kopecký) – doštudovaná postava. Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

a uviedol do činnosti operný a činoherný súbor, ku ktorým sa neskôr pridal balet. V prvej sezóne sa v košickom divadle konalo až pätnásť činoherných premiér. Z nich Borodáč režíroval štyri, zvyšné prenechal hercom Andrejovi Chmelkovi, Deziderovi Jandovi a Františkovi Gregušovi. Ani v budúcnosti nehral Borodáč prím v kvantite réžií. Administratívne boje o zajtrajšok košického divadla ho vyčerpávali natoľko, že si réžiu pridelil zriedkavejšie než v Bratislave. Za necelých osem rokov naštudoval 26 titulov (vrátane dvoch oper). Z dnešného hľadiska je to vysoké číslo, ale ak si uvedomíme, že rovnaký počet naštudoval v Bratislave v rozmedzí rokov 1924 – 1927, tak skutočne ide o kvantitatívny pokles.¹⁰ Pohľad do súpisu repertoáru košického divadla v rokoch Borodáčovho pôsobenia však súčasne prezrádza, že to bol práve on, kto mal rozhodujúce slovo pri dramaturgickom formovaní činohry.

¹⁰ Aj keď je dôležitým faktom, že v dvadsiatych rokoch bol kolobeh repertoáru dynamickejší a časový horizont medzi premiérami omnoho kratší.

Socialistický realizmus versus Borodáčov realizmus

Už sme spomenuli, že prvou premiérou vzkrieseného divadla bola dráma Ivana Stodolu *Marína Havranová*. Režiroval ju síce Andrej Chmelko, ale koncepcia aj výtvarné riešenie boli prevzaté z Borodáčovej bratislavskej verzie (1. 11. 1941, obnovená premiéra 14. 3. 1945). Borodáč zároveň prispel do bulletinu obsiahlym článkom s príznačným názvom *Nový život*. Tu jasne deklaroval svoje umelecké ciele na najbližšie roky: „Chceme a pousilujeme sa, aby s chvíľkovým uspokojením opustil [divák, pozn. K. M.] svoje miesto po poslednom dejstve, ale aj s požiadavkami na zajtrajšok. Chceme, aby naše obecnstvo nielen videlo, ale aj počulo. A všetko v umeleckej forme každému prístupnej. Nie záhady, nie hádanky a krížovky, ale čisté, srozumiteľné a pochopiteľné umenie, podložené čistou umeleckou pravdou, živé a zdravé.“¹¹

Borodáč nikdy nemenil umelecký názor. Už od nedokončených pražských konzervatoristických štúdií (1919 – 1921), keď po prvý raz videl inscenácie Moskovského umeleckého divadla (MCHT, neskôr MCHAT), bol nekritickým prívržencom metódy psychologického realizmu a jej formovateľa Konstantina Sergejeviča Stanislavského. Svojou tvorbou sa mu chcel doslova priblížiť. Pri znalosti Borodáčovej osobnosti možno otvorene povedať, že aj to bola logická príčina dodnes pretrvávajúcej averzie voči jeho osobe. Borodáč bol totiž po estetickej stránke človekom 19. storočia, po stránke ľudskej rigoróznym a konzervatívnym. Lenže Stanislavského psychologický realizmus predstavoval v medzivojnovnej epoche už prekonanú metódu a pozornosť divadelníkov smerovala k modernejším optikám, najmä k avantgarde. Borodáč však nástojil na Stanislavského učení po celý život a až agresívne vedel odmietaf modernejšie divadelné poetiky. Ešte pred vojnou si viac než sebedovomo osvojil pojem formalizmus, no pravdepodobne si nevededovomo politický rozsah tohto označenia v Sovietskom zväze. Tam sa už na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia vyostrel konflikt medzi moderne zmyšľajúcimi divadelníkmi a politicky presadzovanou estetikou.¹² Borodáč sa síce stotožňoval s ideou „protiformalistických“ tendencií, možno však vysloviť kriticky ladenú hypotézu, že ju nevnímal v politicko-spoločenskom rozsahu.¹³ V roku 1934 na Divadelnom festivale v Moskve osobne videl kľúčové inscenácie režisérovi sovietskej avantgardy, Vsevoloda Emiljeviča Mejerchol'da (*Les, Revízor, Dáma s kaméliami*), Jevgenija Bagrationoviča Vachtangova

¹¹ BORODÁČ, Janko. *Nový život*. In Ivan Stodola: *Marína Havranová* [programový bulletin]. Košice : Východoslovenské národné divadlo v Košiciach, 1945.

¹² Podľa súčasného francúzskeho teoretika Patricea Pavisu, pojem formalizmus pôvodne označoval literárnokritické metódy vypracované ruskými formalistami v rokoch 1915 – 1930. Autor slovníka pripomína: „Formalizmus sa zaujíma o formálne aspekty diela, pričom objasňuje techniky a postupy (kompozícia, obrazy, rétorika, metrika, efekt ozvláštnenia atď.) uplatňujúce sa v diele. Nezanedbáva ani životopisné, psychologické, sociologické a ideologické aspekty diela, ale podriaďuje ich formálnej organizácii.“ Pozri PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004, s. 168. ISBN 80-88897-24-5. Pavis však nezabúda charakterizovať ani význam slova v socialistickom kontexte, v ktorom sa stalo „hanlivým označením slúžiacim na odstránenie protivníka z dôvodu nedostatku sociálnej angažovanosti a náklonnosti k estetickému experimentovaniu. Za formalistické sa považovali také diela, ktorých forma bola úplne oddelená od ich sociálnej funkcie.“ Pozri tamže, s. 168.

¹³ Je skutočne možné, že Borodáč nebol o tzv. divadelnom formalizme dostatočne informovaný. Dostupná sovietska literatúra odmietajúca formu „umenia pre umenie“, ako sa pejoratívne označovali postupy avantgardy, mohla Borodáča v tomto zmyšľaní iba podporiť. Slovenský divadelník vyznával názor, že divadlo má byť obrazom skutočného života. To sa metóde avantgardy logicky priečilo. Cieľom moderných režisérovi bolo totiž zdívaldenie divadla.

(*Princezná Turandot*) a Alexandra Tairova (*Optimistická tragédia*). Rovnako počas pražských štúdií mohol sledovať prácu moderných českých režisérov, napr. Karla Huga Hilara, Karla Dostala alebo Jana Bora, no prínos ich tvorby pre vývoj divadelníctva nepripúšťal. Taktiež vo svojich novinových článkoch či v statiach v bulletinoch neraz otvorene vyjadril odpor k čelnému predstaviteľovi divadelnej avantgardy Mejerchoľdovi. Jeho popudlivé reakcie môžeme čítať už v tridsiatych rokoch, ale politický prevrat vo februári 1948 ešte viac podporil jeho zmyšľanie o sovietskej avantgarde. Preto v už citovanom bulletine k otvárajúcej premiére košického divadla v septembri 1945 píše o „zrozumiteľnom divadle, nie o hádankách pre diváka“. Je to jeho priama reakcia na antiiluzívne, a teda pre bežný ľud (aspoň v Borodáčových očiach) neprístupné divadlo avantgardných umelcov. Názor tlmočí priam plamenistou rétorikou, ktorá ale nabrala povinnú platnosť až o tri roky neskôr, t. j. po komunistickom puči. I to svedčí o tom, že Borodáč zotrval vo svojich názoroch pevne zakorený, bez ohľadu na politicko-spoločenské zmeny.

So silnejúcou komunistickou averziou voči tzv. formalizmu v umení silnelo aj Borodáčovo presvedčenie o jedinej správnej ceste slovenského divadelníctva, teda o absolútnej aplikácii Stanislavského metódy. V bulletine k Čechovým *Trom sestram* (1952) píše: „Tábor tzv. „lavičiarov“ mlátil realistov, a najmä budovateľa celým svetom uznanej scénickej formy – K. S. Stanislavského, pokiaľ ich vláda celkom neodstránila (1938). Hlásali kult nového, lebo so starším, myšlienkove i postavami cenným nevedeli si rady. Zdeformovali klasikov (Ostrovského, Gogoľa, Suchovo-Kobylina a iných) úmyselne a povedome, aby im vyniklo to nové, i keď im absolútne nešlo o obsah, paprali sa len formou.“¹⁴

Borodáč ako divadelný tradicionalista, lipnúci na psychologicko-realistickom prístupe k dramatickej látke a následnom scénickom spracovaní, pocítil v tejto dobe príležitosť ešte otvorenejšie kritizovať výdobytky avantgardy. Bytostne totiž odmietal typ divadla, kde herec nemá za úlohu prežívať a do najmenších detailov vyjadriť psychiku stvárňovanej postavy, ale musí sa stať nástrojom – povedané Borodáčovým slovníkom, bábkou v rukách režiséra. Na druhej strane, v takých provizórnych technických i personálnych podmienkach, v akých fungovala činohra SND v dvadsiatych a tridsiatych rokoch, nedokázal realizovať svoju víziu preniknutia do podstaty Stanislavského metódy. Taktiež treba spomenúť jeho len veľmi pomalé osvojovanie si režisérskeho zručností. No po vojne už mohol smelo realizovať svoj divadelný program. Bratislavské a košické divadlo poštátnili a keď sa v roku 1948 k moci definitívne dostali komunisti, divadlá sa ocitli vo vhodnejších finančných a prevádzkových podmienkach (i keď na úkor umeleckej kvality). S tým rozdielom, že teraz už kritici nevyčítali Borodáčovi spiatocníctvo. Konečne dostal príležitosť tvoriť metódou psychologického realizmu, z ktorej vychádzal oficiálnou politikou preferovaný socialistický realizmus. Lenže ten metodologicky doslova zdeformoval Stanislavského metódu, čo rýchlo pochopil aj Borodáč, ktorý odmietal naturalistickú fotografiu skutočnosti. Verejne sa k tejto téme vyjadril pri spore s Petrom Karvašom. Kým ten žiadal od umenia absolútne sa stotožnenie s realitou života, Borodáč mu prudko odporoval: „Je možné hociktoré umenie podľa zásady: ako v živote? Neverím. Keby to tak bolo, ako dr. Peter Karvaš hlása, umenie nemalo by miesta v živote. Ale ono je plodom

¹⁴ BORODÁČ, Janko. Klasika v divadelnom svete (K Trom sestram). In Anton Pavlovič Čechov: *Tri sestry* [programový bulletin]. Košice : Národné divadlo v Košiciach, 1952, s. 3 – 4.



Božena Muchová, Jozef Hodorovský, Eduard Bindas, Ján Borodáč, Elena Volková počas skúšky inscenácie hry Jozefa Gregora Tajovského *Statky-zmätky* (1950). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

nesmiernej tvorby a patrí – najmä teraz – na oltár nového života. Má svoje ideové poslanie, ale nesmie zanedbávať formu – čerpáme z bohatstva ľudu, ale nebudeme fotografovať.“¹⁵

Borodáč teda ako umelec zamietal nielen nerealistickú štylizáciu, ale i bezduchú kópiu životnej reality. Chcel dosiahnuť umeleckú pravdu, pravdu metódy prežívania, nie zošnurované tézy socialistického realizmu. I keď ešte v tridsiatych rokoch po ňom bez ozveny volal: „Základom všetkých dnešných slohov a foriem je – socialistický realizmus. To je realizmus s psychickým podkladom. Slová sú staré – ale obsah nový. Úkol je získať a udržať hľadisko rozumove i citove. A robotníkom tejto práce a tohto úkolu je režisér.“¹⁶ V dobe publikovania tejto state však Borodáč písal len z minimálnej praktickej skúsenosti. Všetky informácie (i tie myšlienkovy zjednodušené) čerpal z dostupnej československej a sovietskej odbornej literatúry a jednorazového výjazdu do Moskvy. Preto bola v jeho vyjadreniach najmä v medzivojnových rokoch prítomná taká nekritická glorifikácia socialistického realizmu. Keď táto metóda z politického príkazu naplno prenikla aj na Slovensko, už po prvých praktických výsledkoch videl, že nie je verná štýlu Moskovčanov. Nové chápanie umenia sa totiž obmedzovalo na jednotný model s funkciou divadla ako propagátora diktovanej ideológie, pričom za tú najvhodnejšiu formu sa určili práve estetické princípy Stanislavského. Ten, slovami teatrologa Mariána Mikolu, „ako novoobjavený liek mal konečne ‚ozdraviť‘ pomery československého divadelníctva, mal na večné časy odvrátiť nebezpečie formalizmu, čo inými slovami znamenalo definitívny rozchod so všetkým, čo vzniklo v jednotlivých vývinových obdobiach modernej divadelnej kul-

¹⁵ BORODÁČ, Ján. Slovo na javisku. Príspevok k diskusi. In *Kultúrny život*, roč. 4, č. 23, s. 6, 4. 12. 1949.

¹⁶ -cis. Moskovský divadelný festival, s. 93. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v osobnej obálke Jána Borodáča v archíve Divadelného ústavu v Bratislave.

túry, počnúc impresionizmom a končiac avantgardnými divadelnými prúdeniami.¹⁷ Aplikácia nedokonalou formulovanej Stanislavského metódy, ktorá z nej prebrala len vybrané princípy a aj tie z vulgarizovala socialistickou ideológiou, tak tvorcov iba dezorientovala.

Kým Borodáčova poetika bola už v tridsiatych rokoch vyhlásená za zastaranú a nemodernú, tak po roku 1948 sa stal tým najpovolanjším divadelníkom. Jediný zo slovenských tvorcov totiž širšie poznal zákonitosti Stanislavského učenia a vďaka nim dokázal rozlíšiť skutočné umenie Moskovčanov od jeho paušalizujúcej podoby (i keď, samozrejme, v jeho vlastných inscenáciách nebola táto teoretická erudícia vždy produktívna a ani badateľná). Preto je dôležité vyvrátiť označenie Borodáča ako „prezliekača kabátov“. Jeho príklon k politikou presadzovanej metóde nevyvieral z náhleho či pre ďalšiu umeleckú tvorbu potrebného ideologického obratu. Práve naopak, Borodáč svoj pohľad na divadlo a režijnú metódu nemenil a nemodifikoval. Tak sa stalo, že sa začali „hľadať primárne súvislosti medzi novými úsiliami divadelných umelcov, pracujúcich podľa Stanislavského systému, a medzi Borodáčovou prácou. Borodáčova prax stala sa vzorom a označovala sa za základ novej javiskovej tvorby. Všetko ostatné, čo vzniklo v protiklade s Borodáčovou metódou, sa odmietalo a zavrhovalo ako nerealistické a formalistické.“¹⁸

Krátko po vojne, keď slovenské umenie urobilo estetický krok späť, sa teda Borodáč s jeho muzeálnou divadelnou optikou znovu dostal do centra pozornosti. Nie z dôvodu, že by vyznával a realizoval politikou nariadený socialistický realizmus, ale preto, že bol najlepším slovenským znalcom metódy Stanislavského, vďaka čomu sa na jeho vojnové „prehrešky“ rýchlo zabudlo. A tak, hoci bez agilného politického vierovyznania (napriek mnohonásobným ponukám nikdy nevstúpil do žiadnej politickej strany), sa opäť stal čelným formovateľom slovenského režijného slohu.

Dramaturgické stálice i novinky

I keď Borodáča v Košiciach naplno zamestnávala riaditeľská pozícia a réžie priedeloval podstatnou mierou aj iným, tak na dramaturgii divadla bola badateľná jeho ruka. Borodáčove dramaturgické preferencie sa viac-menej nelíšili od bratislavských, konkrétne od tých predvojnových. Od júna 1941, keď Nemecko napadlo Sovietsky zväz, totiž zakázali uvádzanie ruských hier, ťažisko Borodáčovho repertoáru. Ak sa v rokoch 1939 – 1945 Borodáč špecializoval na svetovú klasiku (Sofokles, Rostand, Hebbel), tak v Košiciach týchto titulov nájdeme už pomenej. Zo Shakespeareovej tvorby to boli len komédie *Mnoho kriku pre nič* (1946, réžia Janko Borodáč) a *Skrotenie zlej ženy* (1949, réžia Andrej Chmelko), z ostatnej svetovej dramatickej spisby iba ojedinelé a vo výsledku nie práve vyspelé inscenácie hier Molièra, Goldoniho či Strindberga, navyše len málokedy v réžii samotného riaditeľa divadla. Borodáč ostal verný svojim dovtedajším dramaturgickým pilierom: dominantu repertoáru tvorili súčasné slovenské hry, slovenská klasika, ruská klasická i súčasná sovietska dráma. Košický činoherný repertoár bol teda podobný ako vo všetkých ostatných divadlách

¹⁷ MIKOLA, Marián. Roky 1949 – 1956, s. 99. In RAMPÁK, Zoltán – MIKOLA, Marián – MRLIAN, Rudolf. *Dvadsať rokov Slovenského činoherného divadla : (1945 – 1965)*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1966.

¹⁸ Tamže, s. 88.

tzv. východného bloku. Ale Borodáčovi bol tento dramaturgický rebríček vlastný už od prvej polovice tridsiatych rokov, teda ani v tomto ohľade nemusel po vojne meniť svoju umeleckú orientáciu, iba integrálne nadviazal na predošlú činnosť. Politická ideológia, nekompromisne diktujúca formu i obsah divadelnej metódy, Borodáča len podporila, aby napredoval vo svojej dávno vyhranenej umeleckej poetike. Naproti tomu, slovenskí režiséri moderných tendencií, aktívne reagujúci na svetové trendy (Ján Jamnický, Jozef Budský, Lubomír Smrčok, František Kudláč, Magda Husáková-Lokvencová), museli svoje režijné rukopisy buď zošnúrovať normami socialistického realizmu, alebo – v prípade nepodvolenia sa týmto dogmám – ukončiť kariéru.

Napriek rusofilskému založeniu a glorifikácii Stanislavského systému Borodáč odmietal politikou preferované sklbenie javiskovej a životnej reality. Vedel, že umenie nesmie byť len kópiou skutočnosti, ale musí mať vyššiu umeleckú hodnotu. Veril v zdravé jadro ľudu, ale nebol zástancom proletárskeho divadla. Aj tak však môžeme v úpravách klasiky na košickom javisku nájsť jasné politizujúce narážky, ako napríklad v Chalupkovom *Kocúrkove* (25. 9. 1949), keď v závere polepšená postava Tesnošila hovorí: „Všetci sa spočíme. – A budeme pracovať jeden za všetkých – a všetci za jedného.“¹⁹ Interpretácie klasikov, či to boli Ján Chalupka, Pavol Országh Hviezdoslav alebo Alois Jirásek, aktualizoval Borodáč v intenciách vládnucej spoločenskej klímy s dôrazom na triedny boj. No v porovnaní s inými divadlami, to košické nezahtilo repertoár vyžadovanými socialistickými agitkami. Logicky sa im nevyhlo, ale našťudovalo ich v omnoho menšom počte než ostatné slovenské divadlá. A práve Borodáč, propagátor javiskového realizmu, sa ujímal ich réžii len výnimočne (Štefan Králik: *Buky podpolianske*, 1950; Anatolij Surov: *Zelená ulica*, 1950; Nikolaj Fiodorovič Pogodin: *Kremel'ský orloj*, 1951). Viac sa divákovi prihovárал ruskou a slovenskou klasikou než schematickými drámami. Výsostné postavenie v jeho repertoári nadobudla aj súčasná slovenská hra. Ešte pred bratislavským ND, kde premiéru pre konflikty v súbore odložili, stihol uviesť politickú grotesku Ivana Stodolu *Kde bolo, tam bolo* (3. 5. 1947), ktorá cez alegorický rozprávkový príbeh karikovala komunistickej rétoriku tej doby a v mnohých pasážach až polopatisticky útočila proti nej, v spoločnosti nebezpečne silnejúcej, ideológii. Hry sa paradoxne ujal Borodáč, režisér pracujúci výsostne realistickou metódou. Aj táto inscenácia popiera legendu o Borodáčovi ako predstaviteľovi prosocialistického divadla v politickom význame slova. No podobne ako pri neskoršom bratislavskom uvedení Stodolovej hry v réžii Karola L. Zachara (14. 6. 1947) sa dobové recenzie len minimálne venujú javiskovému tvaru, namiesto toho doslova hystericky analyzujú spoločenské analógie zašifrované v autorovom texte.

Popri žijúcom klasikovi Stodolovi uvádzal Borodáč spolu so šéfom činohry Andrejom Chmelkom aj novinky mladých autorov – Štefana Králika, Petra Karvaša, Leopolda Laholu, Hany Zelinovej. Stojí za povšimnutie, že divadelný konzervatívec Borodáč pravidelne nasadzoval týchto moderných dramatikov do dramaturgického plánu, pričom Králika, Laholu a Zelinovú dokonca sám inscenoval. Bol to práve on, kto pomohol dostať ich hry na profesionálnu scénu. A je jasné, že Karvašova dráma *Bašta* (9. 10. 1948), kombinujúca tri diferentné časové obdobia, určite nebola Borodá-

¹⁹ Replika sa spomína v recenzii – jz. Jubilujúce Kocúrkovo. In *Naše divadlo*, 1949, roč. 21, č. 3 – 4, s. 78. V texte *Kocúrkova*, ktorý upravil Borodáč a následne vydala Matica slovenská v Turčianskom sv. Martine (1949), sa ale táto formulácia nenachádza.

čovi blízka jazykom ani štýlom. Napriek tomu našla svoje miesto v košickom repertoári (režia Andrej Chmelko).

So Stanislavským na večné časy

Ak chceme podrobne analyzovať Borodáčove režijné snahy v košickom divadle, tak narazíme na základný problém – na nedostatok fundovaných odborných a kritických reflexií. Novinári sa o mladé divadlo živo zaujímali a na stránkach periodík publikovali kratšie i obsirnejšie recenzie. Vo väčšine prípadov však išlo o divadelne neškolených a nezaškolených žurnalistov, ktorí len ťažko dokázali pomenovať konkrétne aspekty divadelného diela. Ostávali skôr pri emočne zafarbenom opise a názorovo vágnych konštatovaniach. S nástupom komunistického režimu recenzenti zároveň (na úkor charakteristík javiskového celku) preberali ideologické formulky i formulácie a inscenácie súdili podľa čiernobielych noriem. O Borodáčových réžiách sa teda pravidelne dočítame ako o solídnych prácach, kde vystihol atmosféru doby, zužitkoval svoje rokmi nadobudnuté remeselné zručnosti a viedol hercov v realistickom duchu, ale pre rekonštrukcie inscenácií často chýbajú adresnejšie záchytné detaily.

Pri pohľade na ikonografický materiál a zmienky v novinách však môžeme vysloviť hypotézu, že Borodáč si neprekvapivo najlepšie viedol pri inscenovaní domácej a ruskej klasiky. Naopak, kuriózne pôsobí, že zo svetovej tvorby inscenoval Strindbergovu *Velkú noc* (21. 3. 1948). Recenzenti inscenáciu síce kvitovali („Réžia J. Borodáča svedčí o typickej borodáčovskej práci. Svedomitá, dôkladne premyslená, detaily precízne prepracované.“²⁰), no v kontexte realistického rukopisu je oprávnené pochybovať o tom, že by Borodáč dokázal preniknúť do hĺbky psychologicko-symbolistickej hry švédskeho moderného dramatika. Bližšia mu bola Shakespeareova komédia *Mnoho kriku pre nič* (28. 9. 1946). Tú už krátko pred koncom vojny s úspechom inscenoval v Bratislave (30. 9. 1944) a mesiac po košickej premiére ju naštudoval aj v martinskom Slovenskom komornom divadle (24. 10. 1946). Verzie sa od seba líšili len hereckým obsadením, nie režijným riešením. Borodáč nikdy nevyhľadával básnickú drámu, preto neinscenoval Gribojedova alebo Lermontova. Aj Hviezdoslav, Shakespeare, Sofokles či Rostand boli skôr vzácnymi výnimkami než naplnením jeho umeleckých ambícií. Z tvorby alžbetínskeho dramatika mu bola blízka práve menovaná komédia, nenachádzali sa v nej totiž žiadne nepravdepodobné zámeny postáv či magické zjavenia. Ako sám povedal: „(...) umienil som si, že hoci mi realizmus zazlievajú, porobím zo Shakespeareových postáv ľudí a nie tradičné automatické figúry.“²¹ Hru inscenoval v autenticknej realistickej atmosfére, s dôrazom na hereckú drobnokresbu a zrozumiteľné pretlmočenie príbehovej osi. Dobová tlač dosvedčuje, že sa mu zámer podarilo dôkladne naplniť: „Majstrovská a virtuózná režia J. Borodáča pretvorila Shakespeareove postavy – automatické figúry – v ľudí opravdivých a skutočne žijúcich; hrajúce osoby neboly pasívne, ale hraly od začiatku do konca. Každá

²⁰ K –. Strindbergova „Velká noc“ v košickom ND. In *Sloboda*, marec 1948. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke A. Strindberg: *Velká noc* (premiéra 21. 3. 1948) v Zbierke inscenácií Divadelného ústavu v Bratislave.

²¹ BORODÁČ, Janko. Shakespeare na slovenskej profesionálnej scéne. In William Shakespeare: *Mnoho kriku pre nič* [programový bulletin]. Košice : Národné divadlo v Košiciach, 1946, s. 5.



William Shakespeare: *Mnoho kriku pre nič*. Národné divadlo v Košiciach, premiéra 28. 9. 1946. Réžia Janko Borodáč. Zľava Dezider Janda (Leonato), Ján Bzdúch (Benedict), Gizela Chmelková (Hero), Andrej Chmelko (Claudio), Peter Macko (Kňaz). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

figúrka deja bola usmernená v komplexnú myšlienku a vynaliezavo bezprostredne vo svojej ľudskej komičnosti.²²

Kvalitné režijné výsledky dosiahol tiež pri tituloch domácej klasiky, ktoré inscenoval aj predtým v Bratislave. I keď jeho košické naštudovania *Ženského zákona* (20. 9. 1945), *Najdúcha* (20. 6. 1948) a *Kocúrková* (25. 9. 1949) ešte zlyhávali na nedostatočnom prevádzkovom zázemí a najmä na nezrelom hereckom ansámblí, o inscenáciách *Herodes a Herodias* (26. 3. 1949) a *Statky-zmätky* (21. 10. 1950) už možno hovoriť ako o úspešnejších previerkach kvalít košického súboru. V naštudovaní Tajovského hry sa mu podarilo vytvoriť realistické ovzdušie dedinského prostredia našej minulosti, kde „dbal na to, aby všetky postavy vyzneli skutočne, dbal na patričnú uzemčitosť detvianskeho naturelu, na krátkosť ženského kroku (...)“²³.

Inscenáciou *Herodes a Herodias* sa košické divadlo ako jediné v republike prihlásilo k stému výročiu narodenia autora. Borodáč si síce uvedomoval, že technické aj umelecké podmienky na naštudovanie poetovej knižnej drámy sú ešte provizórne, ale jej uvedením chcel prezentovať vzostup košickej činohry. Jeho interpretačným

²² -o-. Shakespeare na košickej scéne. Vydarená premiéra VND. In *Demokrat*, 2. 10. 1946. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke W. Shakespeara: *Mnoho kriku pre nič* (premiéra 28. 9. 1946) v Zbierke inscenácií Divadelného ústavu v Bratislave

²³ Viem. Úspech práce kolektíva košického ND. In *Východoslovenská Pravda*. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke J. G. Tajovský: *Statky-zmätky* (premiéra 21. 10. 1950) v Zbierke inscenácií Divadelného ústavu v Bratislave.



Pavol Országh Hviezdoslav: *Herodes a Herodias*. Národné divadlo v Košiciach, premiéra 26. 3. 1949. Réžia Janko Borodáč. V strede: sediaci – Gizela Chmelková (Herodias), Andrej Chmelko (Herodes), stojaca – Oľga Borodáčová-Országhová (Tamar). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

cieľom bolo poukázať prostredníctvom inscenácie na morálny rozpad spoločnosti a sprostredkovať obavy pred ďalším vojnovým konfliktom. Naštudovanie hry Borodáčovi súčasne umožnilo naplno tľmočiť vlastné sociálne videnie. Na javisku zvýraznil ľudový aspekt a poddanstvo za vlády tyrana. V tragédii nevidel biblický, ale súčasný príbeh, kde revolucionár Jochanan, tľmočník ľudu, príde o život za otvorený postoj proti semenisku hriechu na vladárskom tróne. Borodáč tak v slovenskej tragédii odhalil dejovú štruktúru charakteristickú pre hry socialistického realizmu – spravodlivým hnevom planúci burič, ktorý obetuje vlastný život za lepšie zajtrašky svojej spoločenskej triedy. Réžisér si však uvedomoval, že košický súbor ešte nespĺňa kvalitatívne ani kvantitatívne nároky, aké kladie Hviezdoslavova monumentálna dramatická báseň, preto pristúpil k jej radikálnej úprave. Popri bežných škrtoch replík, ktoré by inak deformovali tempo i dej budúcej inscenácie, vyškrtol celé druhé dejstvo. To skutočne temporytmicky patrí k sporným partom autorovej drámy, avšak po stránke ideovej ide o jedno z ťažiskových miest. Čitateľ/divák sa tu totiž po prvýkrát stretáva s Jochananom a je bližšie informovaný aj o rolách Filipa a Tamar. Nehovoriac o tom, že v uvedenom dejstve vystupujú i zástupy pospolitého ľudu, prezentujúce nosné autorove myšlienky, ako napríklad tyranii vládnucej triedy voči zbedačenému obyvateľstvu. Borodáčove škrty teda značne ochudobnili dej, sociálny kolorit hry, aj obsahovú náplň charakterov postáv dôležitých pre príbeh. Podobne neprezieravo zasahoval i vo výstupe krvavej hostiny vo štvrtom dejstve. V tejto masovej scéne takmer kompletne eliminoval všetky epizódne, ale pre kontext scény dôležité úlohy, a výstup sústredil len na konflikt ústredného tria – Herodesa, Herodias a Salome.

Tieto drastické zásahy boli pravdepodobne potrebné nielen pre zdynamizovanie a rýchly spád inscenácie, ale tiež z dôvodu nevyrovnanej hereckej úrovne členov súboru. Napriek úprave textu, ktorá narušila kauzalitu fabuly a charakterov niekoľkých postáv, však môžeme o inscenácii hovoriť ako o úspešnej. Pre mladých hercov to bola umelecká výzva, ktorá im pomohla k zdokonaleniu hereckých a predovšetkým prednesových schopností. Túto snahu, a tiež režisérovu schopnosť vytvoriť kompozične jednotný celok, ocenili aj sovietsky režisér Nikolaj Pavlovič Ochlopkov, ktorý inscenáciu videl počas hostovania moskovského Divadla drámy v Košiciach, či česká tlač v rámci prehliadky inscenácií slovenských divadiel *Divadelná žatva*. Dobová kritika niektoré herecké výkony dokonca prijala absolútne priaznivo, ale v niekoľkých prípadoch upozornila na častý rozpor medzi prednesom veršov a hereckou akciou. Herecky najvyspelejšie sa prezentovali manželia Andrej a Gizela Chmelkovci v titulných rolách, Beatrica Bočová ako zvodná Salome, a najmä protagonistka súboru – Olga Borodáčová-Országhová v postave pokornej, no hrdej kráľovnej Tamar.

I keď Hviezdoslavova tragédia patrí medzi význačné úspechy prvých rokov existencie znovuzrodeného divadla, za inscenačný vrchol Borodáčovho košického pôsobenia môžeme považovať tri tituly – Králikove *Buky podpolianske* (25. 2. 1950), Čechovove *Tri sestry* (25. 1. 1952) a Gogoľovho *Revízora* (10. 10. 1952). V novej Králikovej hre, ktorá popierala predošlé autorove novátorské tendencie a obsahom i formou prítakávala oficiálnej politickej orientácii, využil režisér najmä svoj cit pre vytvorenie autentickosti novodobého ľudového prostredia. Podľa kritika M. Jindu, Borodáčova réžia vyťažila z tejto agitky „skoro maximum, a to tak so stránky ideologického zamierenia ako i interpretačného účinku jednotlivých účinkujúcich, kde, pravda, réžia bola sceľujúcim, jednotu vytvárajúcim faktorom, a nie dominantnou, ktorá by rušivo zasahovala do tvorivých schopností individuálnych výkonov.“²⁴ Borodáč v absolútnej miere spĺňal požiadavky pre réžiu v poňatí socialistického realizmu, teda obmedzenie funkcie režiséra na oživovateľa príbehu a idey na javisku. No v jeho poňatí nešlo iba o prázdne aranžovanie scénického života, ale o premyslenú, pevne zovretú koncepciu a snahu o nadviazanie na ruskú realistickú školu, kde všetky javiskové komponenty koexistujú v umelecky atmosférotvornej symbióze.

Podobné konštatovanie môžeme uplatniť aj na naštudovanie Čechovovej drámy. O jej inscenovanie sa režisér pokúšal už v sezóne 1941/1942 v Bratislave, ale politické udalosti mu ju nedovolili realizovať. V košickej inscenácii sa zreteľne prejavili roky príprav a spolu s neskoršou inscenáciou *Herodes a Herodias* v SND (28. 5. 1955) je divadelnými historikmi všeobecne pokladaná za kulminačný bod poslednej etapy Borodáčovej tvorby. Žiaľ, vo všeobecne dostupných archívoch sa nezachovala jej kritická reflexia. Podľa fotografií ale môžeme usudzovať o veľmi silnej (režijnej i vizuálnej) analógii na inscenáciu MCHAT-u v réžii Stanislavského a Nemiroviča-Dančenka z roku 1901. Náladovosť, silný vnútorný dramatismus a presné psychologické čítanie podtextov postáv – taký bol pravdepodobne Borodáčov košický Čechov, kde aj súbor dosiahol absolútne vzopätie svojich hereckých síl.

Gogoľov *Revízor* bol Borodáčovou činohernou rozlúčkou s košickým divadlom, neskôr naštuoval už len operu Eugena Suchoňa *Krútnava* (22. 2. 1953). V ruskej komédii odmietol groteskný či fraškovitý pôdorys, aký sa dovtedy často spájal s in-

²⁴ JINDA, M. Z košického ND. In *Kultúrny život*, roč. 5, č. 7, s. 9, 16. 4. 1950.



Štefan Králik: *Buky podpolianske*. Národné divadlo v Košiciach, premiéra 25. 2. 1950. Réžia Janko Borodáč. Zľava Oľga Borodáčová-Országhová (Madlena), Štefan Adamec (Kaľamár Jano), František Dadej (Babic Martin). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

scenovaním *Revízora*. Podľa Mikuláša Štefana Gojdu išlo režisérovi „o náznakový realizmus, čiže o skratku, ktorou chcel vyjadriť hutnosť deja, myslenia, konania, kým mnohé jeho inscenácie predtým boli u neho poznačené až naturalizmom toho, čo on sám nazýval systémom Stanislavského.“²⁵ Inscenácia skutočne vyznela rýdzo realisticky, ale nie ilustratívne, vychádzala totiž z podstaty autorovej komiky. „Každý detail hry, každá akcia mala svoje opodstatnenie, dýchala sviežosťou, pravdivosťou a nevymykala sa z rámca prísne realistického pridržiavania sa vecí – Gogoľovej predlohy, textu *Revízora*. Postavy neboly smiešne a odpudivé svojou preexponovanou komikou, ale ich pravdivosť a reálnosť bola cestou, ako takéto postavy v svojej obludnosti stávaly sa centrom nášho výsmechu. (...) Borodáč v svojej réžii dbal na reálnosť predstavenia nielen v hereckých prejavoch, ale aj čo sa týka masiek, kostýmov a výpravy scény (...) každej postave dal jasnú a zreteľnú diferenciaciu, takže postavy tvorily rozličné vetievky jedného stromu – obludnosti a tuposti cárskeho samoderžavia.“²⁶

²⁵ GOJDA, Mikuláš Štefan. Dvadsať rokov činohry ŠD. In ZBOROVJAN, Julo a kol. *20 rokov ŠD v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 33.

²⁶ VDOVJAK, Ján. Gogoľov „*Revízor*“ v podaní košického ND. Čiastočne identifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke N. V. Gogoľ: *Revízor* (premiéra 10. 10. 1952) v Zbierke inscenácií Divadelného ústavu v Bratislave.

Borodáč sa s košickým divadlom rozlúčil v období, keď mu dal všetko, čo mohol. Zanechal tu badateľnú stopu. Bol inšpiratívnym pedagógom mladých hercov²⁷: vedel, čo od herca chce, dokázal mu to zrozumiteľne vysvetliť, niekedy možno až násilne vnútiť. Po jeho odchode však mnohí členovia súboru nedokázali zotrvať na dosiahnutej úrovni. Divadelný historik Ján Jaborník výstižne sumarizoval Borodáčovu činnosť a význam pre košický súbor: „Na jednej strane J. Borodáč vychovával a formoval začínajúci súbor v duchu svojich realistických režijných postupov, v duchu svojej realistickej javiskovej poetiky. Z jej dôslednosti a striktnosti nepochybne vyplývala pre herecký súbor aj istá obmedzenosť, ohraničenosť výrazových prostriedkov. Na druhej strane si však treba uvedomiť, že podoba Borodáčovho javiskového realizmu bola v čase jeho príchodu do Košíc nielen profesionálne spoľahlivá, ale aj značne zdokonalená a kultivovaná. Navyiac nemožno obísť ani ďalšiu závažnú skutočnosť. Začiatkom päťdesiatych rokov Borodáčova činnosť v košickej činohre sa vyvíja celkom osobite, netypicky. Vďaka neobyčajnej sústredenosti, konzekventnosti a aj akejsi sympatickej tvrdohlavosti v napĺňaní a uskutočňovaní vlastného programu, sa J. Borodáčovi podarilo vyhnúť nebezpečenstvu zjednodušujúcich, vulgarizujúcich dobových deformácií nepriaznivo zasahujúcich do umeleckej práce divadelníkov. (...) Je nesporné, že J. Borodáč po svojom odchode zanechal dobre vybudované, sformova-



Anton Pavlovič Čechov: *Tri sestry*. Národné divadlo v Košiciach, premiéra 25. 1. 1952. Réžia Janko Borodáč. František Dadej (Fedor Iljič Kulygin), Valéria Driečna (Máša), Oľga Borodáčová-Országhová (Oľga), Elena Volková (Irina). Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

²⁷ Počas Borodáčovho vedenia divadla angažovali do činohry mladých hercov a herečky (Ján Bzdúch, Jozef Hodorovský, Zoltán László, Peter Macko, Elena Volková, Elena Kleisová a i.), ktorí sa v neskorších dekádach stali kľúčovými osobnosťami košického ansámbľu, ale aj umelcov, ktorí neskôr prešli do iných súborov, z nich asi najvýznamnejšie postavenie zaujímal Eduard Bindas.



Slávnostné predstavenie inscenácie hry *Najdúch* v predvečer jubilea Janka Borodáča, 17. 6. 1952. Foto Archív Divadelného ústavu Bratislava.

né činoherné teleso so spoľahlivými profesionálnymi základmi, schopné hodnotnej a náročnej umeleckej tvorby. (...) Košická činohra Borodáčovým odchodom stratila pôdu pod nohami, súbor akoby ustrnul na vývinovom stupni, na ktorý ho Borodáč počas svojho košického pôsobenia dovedol.²⁸

Nielen herci, rovnako jeho režisérski nasledovníci v košickej činohre už nedokázali nadviazať a rozvinúť Borodáčovu tradíciu, no na druhej strane ani skoncentrovať sily pre modernizáciu orientácie súboru. Inscenácie pokrokovovo zmýšľajúcej Magdy Husákovej-Lokvencovej mali síce plynulú vzostupnú úroveň, ale režisérka zotrvala v Košiciach len jednu sezónu. Až s príchodom mladých posíl, Ota Katušu a najmä Jozefa Palku, koncom päťdesiatych rokov činohra opäť nadobudla konzistentnú umeleckú identitu.

Borodáč bol prísny riaditeľ a nekompromisný režisér. Nie každý jeho umelecký čin bol ovenčený inscenačným víťazstvom, ale divadlo dokázal jasne a cieľavedomo profilovať. Vedenie súboru si uvedomovalo absenciu tvorivejšieho podhubia a dramaturg Július Zborovjan sa ho snažil pozvať aspoň na hosťovanie.²⁹ Ostalo len pri písomnej korešpondencii, Borodáč sa už ako režisér do Košíc nikdy nevrátil.

²⁸ JABORNÍK, Ján. Minulosť a prítomnosť košickej činohry. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 3, s. 307 – 308.

²⁹ Júlio Zborovjan ponúkol v liste zo dňa 25. 8. 1954 Borodáčovi pre sezónu 1955/1956 réžiu Gorkého drámy *Barbari* a jeho manželke Olge Borodáčovej Országhovej hosťovanie v obnovej inscenácii *Statky-zmätky*. Pozri BORODÁČ, Janko. Osobná korešpondencia. Archív Divadelného ústavu Bratislava, archívna škatuľa 1D378.

Ak Janka Borodáča nazývame nestorom slovenského profesionálneho divadla, musíme ho nazvať aj nestorom povojnového košického divadla. So všetkými kladmi i záporni. Bol to práve on, kto dokázal na ruinách ničoho vytvoriť základy niečoho. Niečoho, čoho pečať si divadlo uchováva dodnes.

DRAFT ON THE ISSUE OF DIRECTING AND DRAMATURGICAL WORK OF JANKO BORODÁČ DURING HIS ERA IN KOŠICE

Karol MIŠOVIC

This article deals with the still barely explored teatrology during the era of Janko Borodáč in the Košice theatre, where he was appointed as a director due to political influences in 1945. In less than a month, Borodáč was able to consolidate the theatre, consisting of three ensembles, which gradually managed to achieve success on a national scale. After 1948, when Communist ideology forced artists to incline towards socialist realism, Borodáč's theatrical method, which until then was considered archaic, proved to be very productive for the Košice theatre. Borodáč, being an expert in the Konstantin Sergejevich Stanislavsky method, was able to avoid the simplistic, vulgarizing deformations, characteristic for this period, of psychological realism. On the contrary, he created his productions within the spirit of the true essence of the Moscow inhabitant's style. Thus, the study tries to indicate the historical context of Borodáč's inclination to Stanislavsky's method and to identify the basic dramaturgical curriculum as well as the directing achievements of the nestor on the Košice scene of Slovak theatre.

Karol Mišovic
Divadelná fakulta
Vysoká škola múzických umení
Zochova 1
81301 Bratislava
e-mail: karol.misovic@gmail.com