

JANKO BORODÁČ A ANDREJ CHMELKO. DVE CESTY – JEDEN SMER

PETER HIMIČ

Fakulta dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Štúdia sa zaoberá menej známymi reláciami medzi zakladateľskými osobnosťami slovenského profesionálneho divadla po 2. svetovej vojne. Vzťah riaditeľa Východoslovenského národného divadla v Košiciach Janka Borodáča a umeleckého šéfa činohry Andreja Chmelka bol dlhodobo vnímaný ako umelecky previazaný, determinujúci len jedným smerom, s jasnou dominanciou Borodáča. Práca analyzuje umelecké aj ľudské peripetie ich vzťahu. Pomenúva prehistóriu oboch umelcov, ktorá sa v istom momente pretavila do rozhodujúcej etapy budovania košického divadla, na dlhé roky určujúcej umeleckú úroveň v podstate všetkých jeho súborov. Korelačné a diferenciacne momenty sú v práci zvýraznené najmä vo fokusovaní osoby Andreja Chmelka, ktorá sa neskôr stala determinujúcou pre vývoj košického divadla až do konca šesťdesiatych rokov minulého storočia.

Kľúčové slová: Janko Borodáč, Andrej Chmelko, Východoslovenské národné divadlo, Košice, realistická metóda, slovenská dráma a divadlo na východnom Slovensku po 2. svetovej vojne

Keď na 16. celoslovenských divadelných závodoch v Martine v novembri 1940 vystúpil v skupine mestských začiatníckych krúžkov ochotnícky súbor Miestneho odboru Maticy slovenskej z Kremnice s druhým dejstvom inscenácie Alexandra Vasileviča Suchovo-Kobylina *Krečinskij sa žení* (réžia František Kudláč), predstaviteľ titulnej roly Andrej Chmelko nemohol tušiť, že stretnutie s umeleckým šéfom činohry bratislavského Slovenského národného divadla Jankom Borodáčom (členom poroty, tvorenej tiež Martinom Hollým, Jánom Martákom, Ivanom Turzom a i.), ktorý výstup sledoval v hľadisku, sa mu stane osudným. Ani Jankovi Borodáčovi vtedy nenapadlo, že sa o pár rokov obaja stanú hlavnými hýbateľmi profesionálneho divadla na východnom Slovensku. Že tak, ako v roku 1922 opúšťal Maršku aj Bratislavu, vracajúc sa na rodný východ na učiteľský post do Sabinova, bude v roku 1945, už viac-menej nedobrovoľne, odchádzať spolu s Chmelkom budovať slovenské divadlo a činohru do Košíc.

Je zrejmé, že Borodáčov vplyv na budúcu hereckú, režisérsku, dramaturgickú a riadiacu prácu Andreja Chmelka bol značný, v opačnom vzťahu to platilo v omnoho menšej intenzite. Slovenský divadelno-historický priestor túto koexistenciu vnímal (a v podstate dodnes vníma) jednoznačne ako vzťah učiteľa (Borodáč) a žiaka (Chmelko). Pri mnohých hodnoteniach počiatkov slovenskej profesionálnej divadelnej scény na východnom Slovensku nebolo možné abstrahovať od tohto vzťahu, raz s dôrazom na zásluhy a vodcovstvo Borodáča v slovenskom divadle, inokedy akcentovaním jeho nespochybniteľnej umeleckej a ľudskej skúsenosti ako zakladate-

Ia. Chmelkova pozícia bola z tohto pohľadu logicky vnímaná ako komplementárna a subordinačne nevyhnutná. Len pre pripomenutie: v rokoch 1945 – 1953 mali obaja rozhodujúci vplyv na budovanie a umelecké smerovanie nového profesionálneho divadla v Košiciach¹, Borodáč ako riaditeľ, Chmelko ako umelecký šéf činohry. S odstupom času, s detailnejším štúdiom archívnych, umelecko-kritických a literárnych prameňov, je možné hlbšie analyzovať umeleckú tvorbu a zásadné rozhodnutia oboch divadelníkov aj ako riadiacich pracovníkov, ktoré na dlhé desaťročia ovplyvnili podobu východoslovenského, najmä košického profesionálneho divadla. Ukazuje sa, že hodnotenie prvých ôsmich rokov košického divadla, ktoré sa dá označiť ako borodáčovská éra, nemožno objektívizovať bez osoby Andreja Chmelka, bez poznania ich vzájomného ľudského a kolegiálneho vzťahu, latentného či reálneho tvorivého dialógu, estetických názorov, bez poznania politických postojov a ideologických východísk, ktoré sú pre spomínané turbulentné obdobie príznačné. V Chmelkovom profesionálnom vývoji sú však z pohľadu skúmanej problematiky aj fázy pred týmto obdobím, no najmä po ňom, keď prolongujú v podobe „borodáčovských tieňov“ (práce divadelných historikov a pamätníkov). Po jeho odchode na dôchodok (1968) sa tieto tieňe viac predlžujú než skracujú.

S ohľadom na menované skutočnosti sa prirodzene núka niekoľko období a tém, ktoré rámcujú a profilujú tento, od počiatku „nerovný“, vzťah. V diachrónnom zmysle sú to predkošické obdobie počas Slovenskej republiky 1939 – 1945, spomínané roky 1945 – 1953 a Chmelkova košická misia po roku 1953, vnútorne členená po Borodáčovu smrť (1964) a Chmelkov odchod do dôchodku (1968). V umeleckej rovine sú to najmä ideové a estetické východiská, dramaturgicko-režijná práca, metodologické a štýlotvorné otázky, problémy súvisiace s formou a prácou s hercom, vzťah k divadelnej teórii a kritike. Nemožno opomenúť ani mimoumeleckú oblasť, najmä s ohľadom na rýchlo sa meniace štátne a politické pomery v priebehu pár desaťročí. Napokon, obaja boli príliš dlho riadiacimi pracovníkmi i funkcionármi a boli obdobia, keď stáli na opačných ideologických stranách. Širší záber výskumu umožňuje dosiahnuť väčšiu plasticnosť fokusovania sledovaného materiálu a objektivitu výsledku.

Je zřejmé, že pre formovanie Chmelkovho umeleckého názoru boli kľúčové práve roky intenzívneho kontaktu s Jankom Borodáčom v povojnových Košiciach. Borodáčov odchod z Bratislavy v roku 1945 nie je pre súčasnú slovenskú divadelnú históriu tabu. V hektickosti povojnových dní bol jedným z tých, ktorých pozícia v bratislavskom Národnom divadle² bola ďalej neudržateľná. Poverenie vybudovať nové profesionálne divadlo na východe republiky sa zdalo byť kompromisným východiskom. Svoj pohľad na inkriminované obdobie ponúka aj samotný Borodáč, ktorý pociťoval vtedajšie útoky ako krivdu, zvlášť, keď sa nepochopiteľne dotýkali aj jeho manželky, herečky Olgy Borodáčovej-Országhovej.³ Andrej Chmelko bol ako riaditeľ

¹ V roku 1945 vzniklo Východoslovenské národné divadlo, od sezóny 1946/1947 fungovalo pod názvom Národné divadlo v Košiciach, od sezóny 1955/1956 s krátkym prerušením až dodnes pôsobí pod názvom Štátne divadlo Košice (ŠDK). Tým prerušením bolo spojenie ŠDK s prešovským Divadlom Jonáša Záborského od 1. 1. 1996. Divadlo nieslo názov Východoslovenské divadlo (od 1. 10. 1996 Východoslovenské štátne divadlo), pričom košická časť sa volala Divadlo Janka Borodáča. Táto fúzia trvala do 30. 6. 1999.

² Názov, pod ktorým od marca 1942 do septembra 1958 pôsobilo Slovenské národné divadlo.

³ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1995. ISBN 80-85455-07-2. O zásadnú rehabilitáciu Borodáča v tomto smere sa v druhej polovici päťdesiatych rokov minulého storočia pokúsil prorežimistický teatrológ Rudolf Mrljan v knihe *So slovenským divadlom*. (MRLJAN, Rudolf. *So slovenským*



Peter Zvon: *Tanec nad plačom*. VND v Košiciach, premiéra 22. 6. 1946. Réžia Andrej Chmelko. Foto archív Štátneho divadla Košice.

vtedajšieho Slovenského divadla v Prešove vtiahnutý do otázok budovania nového košického divadla, keďže v povojnovom pláne divadelnej siete Andreja Bagara, nového intendanta slovenských divadiel, bol Prešov vnímaný ako „farma“ pre Košice.⁴ Takto, ešte pred otvorením košického divadla, vstúpil Chmelko do ďalšieho kontaktu s Borodáčom. V júni 1945 sa totiž Chmelko na bratislavskej porade o novom usporiadaní divadiel a kádrovom prerozdelení v nich priklonil k myšlienke, že prejde do nového košického divadla na pozíciu umeleckého šéfa činohry, ak bude riaditeľom Janko Borodáč. Na pripomienku, že aj Prešov chce mať svoje vlastné divadlo, panoval jednotný názor, „že Prešov má obhospodarovať košické divadlo, ktoré povedie Ján Borodáč“⁵. Borodáčovi sa opäť vytýkala jeho činnosť počas Slovenskej republiky, od kooperácie s režimom až po alibistickú rezignáciu. Borodáč „ponuku“ prijal.⁶

divadlom : *Životné dielo Janka Borodáča a Oľgy Borodáčovej-Országhovej*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.) Ako konštatuje divadelný historik Karol Mišovic, ide však o „priveľmi idealizovaný a najmä ideologicky zafarbený pohľad“, ktorý navyše obsahuje „početné faktografické omyly a predovšetkým zavádzanie“ smerom k jeho politickým postojom počas Slovenskej republiky 1939 – 1945, a preto sa Mrlianova práca „nedá pri analýze Borodáčovej osobnosti považovať za objektívny zdroj informácií“. In MIŠOVIC, Karol. Ján Borodáč a jeho prvé kroky v živote i v divadle. In *Slovenské divadlo*, 2017, roč. 65, č. 2, s. 101.

⁴ Viac k tejto časti textu pozri HIMIČ, Peter. *Divadelný život Prešova : Od počiatkov do polovice 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2014. ISBN 978-80-89369-77-5.

⁵ CHMELKO, Andrej. *Divadlo na východnom Slovensku : Historický náčrt*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1971, s. 97.

⁶ Viac k tejto časti textu pozri HIMIČ, Peter. Janko Borodáč – zakladateľ alebo exulant? In ŠUTAJ, Štefan (ed.). *Ludia a dejiny – historická biografia a jej miesto v historiografii* [zborník príspevkov z vedeckej konferencie]. Košice : Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika, 2016, s. 120 – 125. ISBN 978-80-8152-427-1.

Východoslovenské národné divadlo v Košiciach vzniklo ako štátne. Štruktúra bola v prvých povojnových predstavách (Andrej Bagar) načrtnutá ako „predbežne“ jednosúborová: „Súbor opery ND z Bratislavy jednomesačným zájazdom (...) by zaplnil predbežne medzeru v tomto odbore. Neskôr zostavila by sa v Košiciach tzv. malá opera (...).“⁷ Inú predstavu mal povereník Ladislav Novomeský, ktorý – podľa Chmelka – poveril Borodáča „vybudovaním druhého národného divadla so všetkými súbormi (čínouhou, operu a baletom)“⁸. Borodáč vo svojich *Spomienkach* tvrdí, že sa s Novomeským rozišiel „bez podrobnejšieho dohovoru o rozsahu a obsahu budúceho divadla v Košiciach. Celú vec ponechal na mňa.“⁹ Bola to ťažká úloha. Predovšetkým personálne obsadenie všetkých, aj neumeleckých pozícií bolo veľkým otáznikom. Košice napokon začali budovať druhé národné divadlo s klasickou štruktúrou súborov, ako to bolo aj v bratislavskom ND. Len čas a umelecké kvality mali preveriť, či to nebol príliš ambiciózny plán.

Pozícia Janka Borodáča nebola priaznivá ani v Košiciach. Niektorí predstavitelia miestnej inteligencie prejavovali nespokojnosť s jeho príchodom. Borodáč nepatril k politickým exponentom ľudáckeho režimu, ale jeho povolanie a funkcia boli príliš viditeľnými. Napriek tomu bola reakcia košickej tlače voči Borodáčovi príliš krutá: „Už dávnejšie pozorujeme, ako prichádzajú do Košíc vždy viacerí a viacerí ľudia, ktorí sa silne exponovali za Tisov režim a mnohí sa pretekali v spolupráci s Nemcami. (...) Dovoľujeme si, že je už na ceste do Košíc bývalý riaditeľ Národného divadla v Bratislave, ktorý nemá čistý štít, Janko Borodáč, aby prevzal v Košiciach funkciu riaditeľa košického divadla. (...) I nech sú títo páni na slovo vzatí odborníci (...) Košice potrebujú ľudí s čistým politickým štítom, ľudí protifašistického smýšľania (...) mladí zaslúžilí ľudia by stopercentne nahradili všetkých tých starých ‚odborníkov‘, ktorí sa skompromitovali kolaborantstvom s nemeckými a slovenskými fašistami.“¹⁰ Väčšina článkov bola nesignovaná, a tak nemožno potvrdiť Chmelkovo tvrdenie, že kvôli dôveryhodnosti „články podpisuje miestny odbor Matice slovenskej v Košiciach“¹¹. Naopak, jeho osobná intervencia vo Východoslovenskej Pravde bola úspešná: „Sľúbili mi, že zastavia kampaň, ale s podmienkou, že si s Borodáčom po jeho nástupe veci vykonzultujú.“¹² Chmelko taktiež píše, že články pripravovali oba vládne denníky, popri Východoslovenskej Pravde aj Demokrat. Ani túto informáciu však vydania Demokrata nepotvrdzujú, ba práve naopak. „Pre východ je zvlášť potešiteľné, že do divadla zavíta Janko Borodáč, bývalý šéf činohry ND v Bratislave“¹³, píše sa v denníku. Iné vydanie víta Borodáča, „ktorý ako osvedčený pracovník na tomto poli je zárukou, že (...) splní na východnom Slovensku svoju významnú umeleckú a národnú úlohu“¹⁴. Dnes je už ťažko určiť, kto stál za článkami. „Jeden napísal

Skrátená verzia príspevku vyšla aj vo FERKO, Tibor. *Divadelné letopisy mesta Cassa, Caschau, Kassa, Košice v súvislostiach dejín 1557 – 1945 – 2015*. Košice : EQUILIBRIA, 2017, s. 989 – 992. ISBN 978-80-8143-194-4.

⁷ BAGAR, Andrej. Stručný návrh na riešenie divadelnej otázky povojnového Slovenska. In *Naše divadlo*, 1945, roč. 17, č. 1, s. 8.

⁸ CHMELKO, Andrej. *Divadlo na východnom Slovensku*, s. 138.

⁹ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 235.

¹⁰ Autor neuvedený. Majú byť Košice exilom? In *Východoslovenská Pravda*, roč. 1, č. 112, s. 4, 11. 7. 1945.

¹¹ CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tália*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989, s. 75.

¹² Tamže.

¹³ Autor neuvedený. Bratislavská „Národná obroda“ ... In *Demokrat*, roč. 1, č. 61, s. 3, 21. 7. 1945.

¹⁴ Autor neuvedený. Pred sezónou Národného divadla v Košiciach. In *Demokrat*, roč. 1, č. 73, s. 3, 17. 8. 1945.

ašpirant na riaditeľské miesto a druhý politický činovník“¹⁵, spomínal po rokoch Janko Borodáč.

Andrej Chmelko bude neskôr často spomínať, ako uchránil riaditeľa pred nástrahami politickej moci. Ako je známe, Janko Borodáč nikdy nevstúpil do komunistickej strany (ani do žiadnej inej), čo najmä po Februári 1948 nebolo pri exponovanej, ideologicky sledovanej funkcii zvykom. Popri pevnej odhodlanosti neangažovať sa politicky, zvlášť po skúsenostiach z vojnového obdobia, to bola zrejme aj sila Borodáčovej všeobecne akceptovanej zakladateľskej osobnosti. Komunistický prevrat v roku 1948 a nasledujúce roky stalinizmu otupovali tento nimbus. Naopak, Chmelko bol prvým predsedom akčných výborov komunistickej strany, ktoré politicky preverovali zamestnancov inštitúcií, neskôr predsedom strany v divadle, členom okresného výboru a funkcionárom na mestskej a okresnej úrovni. Keď na začiatku sezóny 1948/1949 ponúkol Borodáčovi prihlášku do komunistickej strany, ten ju odmietol: „Nikdy som nebol v žiadnej strane, radšej nie, ani teraz... Ak ma odvolajú, nuž nech odvolajú...“¹⁶ Andrej Chmelko ako presvedčený komunista bol aj neskôr v rozpore s týmto Borodáčovým stanoviskom a niekoľkokrát sa pokúšal presvedčiť riaditeľa (zrejme na základe stránickej úlohy), aby ponuku prijal. Naviac, na konci predchádzajúcej sezóny sa miestne štruktúry strany angažovali v odvolaní Borodáča z funkcie riaditeľa, najmä poslanec Oskár Jeleň, keďže ho „nemožno usmerňovať (...) herec to nie je, v tej Poslednej prekážke sklamal celé mesto, a režisér...? (...) aby nám servíroval také divadlo ako v Bohatej žene! (...) Všetci demokrati sa chodia rehoť, akú karikatúru urobil z kolchozu!“¹⁷ Andrej Chmelko, napriek vyhrážkam o stránickej úlohe a organizovanom tlaku zdola, ponúkanú funkciu riaditeľa navonok odmietal. Nebol si celkom istý svojou pozíciou, keďže miestne stránickej štruktúry žiadali aj o riaditeľa z Bratislavy. „Ako neskôr vysvitlo, on [Andrej Chmelko, pozn. P. H.] vraj o to neprosil, ale ponuku neodmietol“¹⁸, posťažoval si Borodáč. Chmelko tiež vedel o Novomeského podpore Borodáča, čo sa napokon o pár týždňov potvrdilo, keď Novomeský na požiadanie Borodáča osobne pricestoval do Košíc, aby spor vyriešil. Taktizovanie z Chmelkovej strany aj spomínané stránickej „kortešačky“ ostali do konca Borodáčovho košického pôsobenia zdrojom nedorozumení.¹⁹

Je potrebné pripomenúť, že Janko Borodáč hral významnú úlohu pri zvolení

¹⁵ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 243. Dnes je ťažké rekonštruovať, ako prebiehala spomínaná „konzultácia“ a kto mal záujem o riaditeľské miesto, ale o mesiac už Východoslovenská Pravda konštatuje: „Našou povinnosťou je povedať niekoľko slov i o našich vzťahoch k osobnosti riaditeľa divadla Borodáča: Svoje úsilie, ktoré vyvinul za slovenskosť Národného divadla v Bratislave, dostatočne odôvodnil slovami: Lúbiť svoje a konať svoju povinnosť, neznamená nenávidieť druhého.“ (Pozri (bez uvedenia autora). Pred otvorením Národného divadla v Košiciach. In *Východoslovenská Pravda*, roč. 1, č. 145, s. 4, 19. 8. 1945.) Borodáč neostal ušetrený ani rok po svojom nástupe do Košíc. Riaditeľ prešovského Slovenského divadla František Rell mu nikdy nezabudol, že v roku 1944 pred ním uprednostnil Andreja Chmelka ako prvého riaditeľa prešovského divadla. Pri druhom výročí Slovenského národného povstania o činnosti bratislavskej činohry počas vojny napísal: „(...) ND v Bratislave malo na programe autorov, ktorí boli priam iniciátormi rasizmu a nacizmu (...).“ Pozri NOVOHRADČAN, Fero [RELL, František]. Slovenské divadlo v Prešove a národný odboj. In *Hlas ľudu*, roč. 2, č. 192, s. 6, 29. 8. 1946.

¹⁶ CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 110.

¹⁷ Tamže, s. 108.

¹⁸ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 250.

¹⁹ „Neraz sa navzájom osočovali, aby si potom zasa padali do náručia a jeden druhému utierali slzy odpustkov.“ Pozri BZDÚCH, Ján. *Ošľahnutý oponou*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 87. ISBN 80-85455-34-X.



Július Barč – Ivan: *Veža*. ND v Košiciach, premiéra 20. 9. 1947. Réžia Andrej Chmelko. Foto archív Štátneho divadla Košice.

Andreja Chmelka za prvého riaditeľa Slovenského divadla v Prešove. Ten na to vo svojich pamätiach spomína: „Anton Prídavok sa obrátil na Borodáča, aby poradil riaditeľa. Ešte pred dovolenkou nás v byte navštívil Borodáč a presviedčal ma, aby som prevzal miesto v Prešove.“²⁰ Kandidátov bolo viac. Prídavok navrhoval aj seba, potom Borodáča, neskôr Ondreja Jariabka. „V lete ma potom pozval sám Prídavok do Korytnice, kde sa liečil, a tiež naliehal.“²¹ Borodáčova podpora Chmelkovi však mala širšie súvislosti: „Vedenie prešovského súboru prevzal člen činohry SND, ktorý nemal dobrú pozíciu v Bratislave. Jeho žena už prv dostala výpoveď, a jeho čakal podobný osud.“²²

Andrej Chmelko bol rozhodnutý odísť z ND tak či tak. Jeho prvé kroky však smerovali do Martina, do Matice slovenskej, kde už mal dohodnuté pracovné podmienky na novej pozícii. Príprava Chmelka na „lepšiu“ pozíciu bola teda viac otázkou jeho individuálneho problému než výsledkom koncepčného uvažovania o charaktere a ideovom smerovaní nového divadla.²³ Borodáč nemohol v období okolo Februára

²⁰ CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 42.

²¹ Tamže.

²² BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 223. Gizela Chmelková (manželka Andreja Chmelka) odišla z ND k 15. 8. 1943. Podľa návrhu na rozviazanie pracovných pomerov, ktorý Ministerstvu školstva a národnej osvety predložil štátny intendant Karol Laštuvka, patrila Chmelková k skupine hercov, „s ktorými už správa divadla sama nepočítala“. Chmelko sa snažil už po druhýkrát o odchod z divadla (sezónu predtým riešil problém so svojím odchodom, výsledkom bolo, že – paradoxne – vtedy manželku do činohry ND prijal). Viac pozri List SND Ministerstvu školstva a národnej osvety z 2. júla 1943: Rozviazanie pracovných pomerov v SND. In LAJCHA, Ladislav. *Dokumenty SND 1939 – 1945 : Divadlo v rokoch vojny*. Bratislava : Divadelný ústav, 2000, s. 362 – 363. ISBN 80-88987-17-2.

²³ Andrej Chmelko vo svojich spomienkach hovorí aj o tom, že ešte pred ním bol post riaditeľa SD ponúknutý Jánovi Jamnickému, Ivanovi Lichardovi a Karolovi Želenskému. Táto ponuka pravdepodobne vychádzala od zástancov Prídavkovej a Borodáčovej koncepcie. Pozri CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 42.

1948 nemysliet na tieto fakty, aj na povolanie Chmelka po vojne z prešovskej zálohy. Chmelkove riaditeľské ambície v roku 1948 ho nemilo prekvapili. Je možné, že aj to bol jeden z dôvodov, prečo ho hneď v nasledujúcom roku ako člen výboru Dramaturgickej a divadelnej rady odporúčal za prvého riaditeľa novovznikajúceho zvolenského divadla (uprednostnil ho pred druhým kandidátom, Ivanom Lichardom). Chmelko však, napriek vyhrážkam o vyhodení z divadla, ponuku neprijal, čo Borodáča prekvapilo, keďže mal už vyhladeného jeho nástupcu – Jána Klíma.²⁴ Tento fakt, naopak, prekvapil Andreja Chmelka. Narastajúce napätie medzi oboma bolo cítiť čoraz viac a presahovalo i za múry košického divadla.²⁵ Keď v roku 1950 vznikol pri košickej činohre ako pobočka bratislavského Štátneho konzervatória dvojročný Odborný divadelný kurz s právom udeľovať vysvedčenia (ekvivalent absolútoría z konzervatória), zostavením pedagógov bol poverený Chmelko. Borodáč, zakladajúci pedagóg Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko z dvadsiatych rokov, to bral osobne, a tak Chmelkovu ponuku na učenie neprijal.

V roku 1952 sa situácia okolo Borodáča ako riaditeľa-nestraníka naďalej zhoršovala. V júni sa navyše dožíval šesťdesiatky, takže mohol byť penzionovaný aj bez podozrení z ideologickej ofenzívy voči jeho osobe. Na druhej strane si politická moc uvedomovala jeho zásluhy pri zakladaní a budovaní slovenského profesionálneho divadla. Napriek tomu prebehlo na jar 1952 kádrové posudzovanie, ktoré malo viacmenej dopredu pripravený výsledok. Padlo rozhodnutie o ukončení Borodáčovej funkcie v Košiciach, pochopiteľne, s náležitými poctami pri príležitosti jeho životného jubilea. Andrej Bagar ho oslovil na miesto pedagóga Vysokiej školy múzických umení, čo Borodáč vnímal ako odsun od režisérskej práce.

Ostávala posledná úloha, nájsť nového riaditeľa. Okresné stranícke štruktúry presadzovali skôr neprofesionála, mal byť však nomenklatúrne osvedčený. Borodáč sa najprv snažil preniesť zodpovednosť na poverníctvo, zdráhal sa označiť svojho nástupcu z domáceho prostredia („Nevedel som sa rozhodnúť, lebo som poznal všetkých, až veľmi dobre.“²⁶), prikláňal sa k bratislavským zdrojom. Tie však, údajne na

²⁴ Andrej Chmelko to mal prijať ako stranícku úlohu, dokonca sa zúčastnil konkurzu na herecké miesto v novom súbore už ako dezignovaný riaditeľ. Až po osobnej intervencii u Andreja Bagara (predsedu konkurznej komisie), ktorý mu odpovedal: „Nežijeme vo feudalizme, aby sme niekoho nútili. Ak záujem nemáš, odmietni!“, napísal Ladislavovi Novomeskému negatívnu odpoveď. Pozri CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tále*, s. 120 – 121.

²⁵ Ján Bzdúch spomína, ako raz vo vlaku stretol Andreja Bagara: „A čo tí dvaja vystrájajú?, pýta sa ma. Nuž i oni počas divadelných prázdnin šli na ROH školenie, a to na dvojtyždňové, vravím. Spolu? Áno. Po pauze pľasol ma svojou dlaňou po stehne a s veľkým smiechom priam zakričal. To si tam tí dvaja kohúti budú musieť tykať!“ (BZDÚCH, Ján. *Ošlahnutý oponou*, s. 87.) Niekoľkokrát museli spory riešiť aj na miestnej a regionálnej úrovni, zvlášť začiatkom päťdesiatych rokov, keď sa stupňovali tlaky proti Borodáčovi zo strany niektorých popredných funkcionárov KSČ. Takým bol napríklad Ján Grünwald, dramaturg opery, ktorý brojil proti „panovačnému“ riaditeľovi, ale aj proti šéfovi opery Tiborovi Frešovi, a zakladal tzv. umelecké brigády. V spomínanom období musel Borodáč čeliť aj donášačstvu a kriminalizovaniu niektorých zamestnancov zo strany ich podriadených.

²⁶ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 271. Na tomto mieste je potrebné spomenúť obsahové rozdiely v dvoch vydaniach Borodáčových memoárov. Vo vydaní z roku 1975 (týkalo sa iba obdobia 1945 – 1964) redaktor Julio Zborovjan, zaiste po konzultáciách s majiteľkou práv na vydanie strojopisného originálu Olgou Borodáčovou-Országhovou, vynechal niekoľko pasáží, ktoré v období vrcholiacej normalizácie v komunistickom Československu mohli byť citlivé pre svoje nekompromisné konštatovania, aj smerom k ešte žijúcim osobám. Napríklad práve pejoratívne ladená časť vety „som poznal všetkých, až veľmi dobre“ je v Zborovjanej redakcii eufemisticky prepísaná na „...všetkých už veľmi dobre“. Pozri BORODÁČ, Janko. *Pamäti (1945 – 1964)*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1975, s. 59.



Luigi Pirandello: *Hľadaj seba*. ND v Košiciach, premiéra 17. 1. 1948. Réžia Andrej Chmelko. Scéna Ladislav Šestina. Foto archív Štátneho divadla Košice.

návrh Jozefa Budského, navrhli Andreja Chmelka²⁷, čo nebolo v súlade s Borodáčovou predstavou. Vo svojich *Spomienkach* to komentoval slovami: „Chcel byť riaditeľom, nuž stal sa ním.“²⁸ Tak sa skončil ich osemročný, spočiatku sľubne sa rozvíjajúci, neskôr napätím poznačený subordinačný vzťah. Borodáčov tiež však sprevádzal nového riaditeľa ešte dlhé roky.

Formovanie ideových a estetických rámcov divadelníka Andreja Chmelka nebolo od jeho vstupu na scénu SND determinované len osobou Janka Borodáča. Chmelko bol jedným z mnohých, ktorí v tých rokoch prichádzali z ochotníckeho prostredia, aby personálne doplnili absolventov bratislavskej akadémie. Treba tiež poznamenať, že spočiatku nebol hercom „telom i dušou“. K divadlu ho priviedla náhoda. Začínal ako šepkár v ochotníckom krúžku v rodnom Hliníku nad Hronom a neskôr, v období kremnického učiteľského pôsobenia, jeho herecký naturel využil kolega František Kudláč. Na tomto mieste spomeňme, že Andrej Chmelko aj v budúcnosti, najmä v dôsledku hereckých neúspechov a personálnych problémov, intenzívne uvažoval o návrate k pedagogickej práci. Svoj záujem smeroval k literatúre, otázkam slovenčiny, niekoľkokrát sa pokúsil teoreticky prispieť do problematiky ortoepie, javiskovej reči, ba aj divadelnej teórie, histórie a kritiky. Neskôr vstúpil na pôdu umeleckej literatúry ako autor (román, divadelné hra, dramatizácie, preklady, memoárová literatúra), no nikdy s výraznejším dosahom.

²⁷ CHMELKO, Andrej. V *zajatí Tália*, s.147. Na miesto umeleckého šéfa činohry ráтали s Ivanom Lichardom, čo sa nikdy nestalo.

²⁸ BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 272. V Zborovjanej redakcii z roku 1975 táto poznámka, ktorá signifikantne demonštruje Borodáčov názor na Chmelkove ambície, úplne chýba.

V štyridsiatych rokoch Chmelko chvíľu váhal prijať Borodáčovu ponuku stať sa členom činohry Slovenského národného divadla. Zovretie gardistických síl však doľahlo aj na školské prostredie a bolo rozhodnuté. Dalo by sa povedať, že najmä v čase bratislavských hereckých začiatkov bol Chmelko samorastom bez väčších uvedomení si podstaty hereckej práce, jej techník, javiskových možností a, pochopiteľne, i bez väčších znalostí moderných prúdov vo vtedajšom európskom divadle. Aj keď debutoval u Jána Jamnického (Stenzel v Hauptmannovom *Kolegovi Cramptonovi* (1941), neskôr v jeho réžiách vytvoril Demetria v *Sne noci svätajánskej* (1942), Waltera v *Rozbitom džbáne* (1943) či Predsedu promócie v *Zdravom nemocnom* (1943)) a častejšie ho obsadzoval Borodáč²⁹, najväčšiu príležitosť dostal od Ivana Licharda (v ND účinkoval iba v jedinej jeho inscenácii) ako Helmer v Ibsenovej *Nore*. Helmer bol zároveň jeho najväčším sklamaním³⁰ a po *Nore* sa začal intenzívne zaoberať myšlienkou odchodu z divadla.

Andrejovi Chmelkovi imponovala režisárska práca Janka Borodáča – „tvrdé pracovné tempo“ (Ostrovskij: *Vlci a ovce*), „železná disciplína“ na skúškach, kde režisér neznášal „ani úsmev v nevhodnú chvíľu“ (Stodola: *Marína Havranová*). Aj keď ho Jamnického režisárske postupy a umelecké názory zaujímali, nedokázal v nich vidieť väčší zmysel: raz to bol preňho iba nekonceptný pokus („Z jeho ‚pokusníctva‘ som tu nevidel nič, ešte aj gesto predhrával. Čistý realizmus.“³¹), inokedy nechápal rozťahnutie dramatického priestoru mimo javiska, napríklad, keď Viliam Záborský v Poničanovej hre *Štyria* recitoval autorské básnické vložky na galérii.³² Jamnického réžie museli pre tradične orientovaného, bývalého ochotníckeho herca pôsobiť príliš modernisticky. Klasické chápanie zložiek inscenačnej štruktúry, s dôrazom na „posvätnosť“ autora a dramaturgicky ustálený ideovo-estetický koncept, sa dostávalo do rozporu s experimentovaním s akustickými výrazovými prostriedkami herca a náznakovými scénickými riešeniami. Vo svojich bratislavských začiatkoch však bral na milosť novú (v slovenských podmienkach) funkciu svetla, zbaveného komplementárnosti a chronotopového určenia, ako napríklad vo *Viliamovi Tellovi*, v ktorom výtvarník Emil Belluš s režisérom Jánom Jamnickým siahli „k bohatému použitiu svetla, lúčov“³³. Chmelko, poučený Jamnického prácou predovšetkým vo výtvarnom riešení inscenácií, neskôr vo svojich réžiách inklinoval k symbolizmu a miernemu poetizmu. Dôkazom sú niektoré jeho práce z prešovského obdobia a z úvodných rokov košického pôsobenia.

Prvé profesionálne sezóny Andreja Chmelka v Bratislave umelecky ovplyvnili jeho samostatné umelecké pôsobenie v Prešove ako režiséra a dramaturga.³⁴ Išlo

²⁹ Borodáč obsadil Chmelka po jeho príchode do SND hneď do hlavných úloh: Eleméra Poludnického v Stodolovej *Maríne Havranovej* (1941), či ešte predtým do ústrednej postavy Ostrovského komédie *Vlci a ovce* (Murzaveckij) ako partnera Olgy Borodáčovej (Murzavecká), čo, ako tvrdí Chmelko, spôsobilo v súbore „rozruch“, keďže v Cramptonovi „zrejme som nikoho nenadchol“. Hra *Vlci a ovce* bola rozoskúšaná, nebola však premiérovaná z politických dôvodov (zákaz uvádzania ruských a sovietskych hier). Do postavy Poludnického sa vraj autor hry Ivan Stodola dožadoval obsadiť Jána Jamnického. „Ale Borodáč nepovolil.“ Pozri CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 28.

³⁰ „Helmer mi vyšiel ako postava nehotová, s ktorou som sa doma pred každou reprízou znova a znova boril.“ Pozri CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 32.

³¹ Išlo o hru *Kolega Crampton*. Pozri tamže, s. 27.

³² „Nechápal som, prečo sa to robí. Ale inscenácia patrila do tých ‚básnických‘, ktoré režisér vytvoril.“ Pozri tamže, s. 38.

³³ Tamže, s. 29.

³⁴ Viac k prvým sezónam prešovského divadla, a teda aj k Chmelkovmu pôsobeniu pozri HIMIČ, Peter. *Divadelný život Prešova : Od počiatkov do polovice 20. storočia*.

síce o jasný realistický štýl, taký, aký videl u Borodáča³⁵, niekoľko inscenácií však vybočovalo z tejto línie. Boli to najmä *Trasovisko* Štefana Králik (1944) a *Prúd* Maxa Halbeho (1944), teda texty s imanenciou symbolistického javiskového spracovania. Keďže Chmelko pôsobil aj ako dramaturg divadla, možno k tejto línii zaradiť tiež *Tanec nad plačom* Petra Zvona (1944, réžia Dezider Stránsky), pričom sám Chmelko k ním priraduje aj *Službohoncov* Ivana Vazova (1944, pôvodný názov hry *Na návšteve u ministra*, réžia František Dadej) a vlastnú inscenáciu komédie Suchovo-Kobylina *Krečinskij sa žení* (1944).³⁶ Prešovské *Trasovisko* bolo Králikovým celoslovenským debutom v profesionálnom divadle. Príbeh, kompozícia, postavy a jazyk sú poznačené realistickou dramatickou tvorbou, ale rámcovanie hry je symbolistické. Voda ako leitmotív „tečie“ príbehom i naprieč postavami. Chmelkova réžia sa pokúsila, slovami divadelného historika Vladimíra Štefka, „vyjsť autorovmu štýlu v ústrety“³⁷. Možno to usudzovať aj z faktu, že Chmelko v snahe o akcentovanie univerzálnosti témy a posilnenie symbolistických prvkov hry vsunul do textu lyrické vložky z Puškinových a Zborovjanových³⁸ básní. V Halbeho *Prúde* nahradil reálne zvuky, predpísané v scénických poznámkach, reprodukovanou hudbou, aby zvýraznil symbolistický charakter príbehu. *Trasovisko* aj *Prúd* sú hry, ktoré opierajú príbeh a tému o symboliku vody ako drsného, nekompromisného, zemitého živlu. Chmelkovi poskytli príležitosť ukázať režisérské schopnosti na nerecyklovaných textoch (popri nich režíroval napr. hry *Škriatok* (1944) a *Krečinskij sa žení*, teda Borodáčovu dramaturgiu z ND). Obidve inscenácie boli pokusom o odklon od realistickej réžie, čo sa mu čiastočne podarilo, aj keď len výnimočne, v prvých štyroch sezónach a v druhej polovici päťdesiatych rokov v košickom divadle.

Po príchode do Košíc sa Chmelkovo krátke „bezborodáčovské“ obdobie končí. Je síce prijatý na pozíciu umeleckého šéfa, režiséra, herca aj dramaturga činohry, ale Borodáčov vplyv mu prisudzuje pozíciu sekundanta, a to najmä v dramaturgickej rovine. Tento fakt však mobilizuje jeho režisérské ambície: usiluje sa zbaviť Borodáčovej dominancie a zároveň aktivizovať tvorivý dialóg. Hneď prvé premiéry nového divadla ukázali, že Andrej Chmelko bude musieť takýto dialóg absolvovať aj sám so sebou. V priebehu štyroch dní premiéroval dva nové tituly: otváraciu *Marínu Havranovú* (1945) a *Kristínu* (1945) Paula Géraldyho. Kým inscenácia Stodolovej drámy mala všetky znaky realistickej réžie aj hereckej interpretácie, *Kristína* bola pre rodiace sa teleso výzvou, keďže Géraldyho hry sú preniknuté lyrikou a vyžadujú skúsených interpretov, ovládajúcich verš a kultivovanú javiskovú reč. Vzhľadom na krátkosť času i dátumovú blízkosť oboch premiér Borodáč súhlasil s recyklovaním Chmelkovej prešovskej *Kristíny* z jesene 1944. Réžisér Chmelko sa mohol už v Prešove oprieť o kvalitný preklad začínajúceho Alberta Marenčina. Aj keď inscenácia nemá archivovanú kritickú reflexiu, o niekoľko rokov neskôr ju Júlo Zborovjan zaradil k prvým Chmelkovým modernistickým réžiám v Košiciach: „Vývojovou krivkou cez prúdy režisérského modernizmu, ktorý bol u Chmelka charakterizovaný poetickým

³⁵ Repertoár zostavil „po konzultácii s Jankom Borodáčom a znalcami prešovských pomerov, najmä s Antonom Prídavkom“. Pozri CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 45.

³⁶ CHMELKO, Andrej. *Divadlo na východnom Slovensku*, s. 98.

³⁷ ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenské činoherné divadlo 1938 – 1945*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1993, s. 122. ISBN 80-85455-08-0.

³⁸ Ide o už spomínaného Júla Zborovjana, básnika a prekladateľa, neskoršieho spolupracovníka Andreja Chmelka a Janka Borodáča v Košiciach ako dramaturga činohry.



Martin Kukučín – Andrej Chmelko: *Bacúchovie dvor*. ND v Košiciach, premiéra 15. 5. 1948. Réžia Andrej Chmelko. Beatrica Bočová, František Greguš. Foto archív Štátneho divadla Košice.

realizmom (Kristína, Veža, Hľadaj seba), dostal sa k svojsky osobitému štýlu, ktorý sa vyznačuje pevnou ideovou a umeleckou líniou, správne vyzdvihujúcou základné prvky dramatického konfliktu (...).³⁹ Je prekvapujúce, že bilancujúci Zborovjan nezaradil k spomínaným Chmelkovým réžiam aj celoslovenskú premiéru hry Petra Karvaša *Hra o básnikovi* (1946). Bola to autorova dramatická prvotina, napísaná počas 2. svetovej vojny a pod pseudonymom ponúknutá ND. Už Chmelkov výber Karvašovho textu predznamenáva protiváhu tradičnej borodáčovskej dramaturgie. Hra bola v dovtedajšej slovenskej dramatiky nová nielen tematickým zameraním, ale najmä kompozičnou (formálnou) rovinou, jazykom, dramatickým personálom, pričom divadelná história jej priznala „aj zjavný intelektuálny rozmer“⁴⁰. Janko Borodáč, člen poroty na súbeh novej pôvodnej hry (1943), považoval Karvašov dramatický text za „experiment impresionistického žánru“, s tendenciou k epike, pričom autor „viacej dbá o scénický efekt, ako o myšlienku“.⁴¹ Napriek tomu navrhol zaradiť hru do repertoáru ND v Bratislave. V tomto kontexte si Chmelko uvedomoval, že hra si vyža-

³⁹ ZBOROVJAN, Julo. Informatívne o činohre. In *Národné divadlo v Košiciach : Jubilejné číslo programu ND v Košiciach*. Košice : Pravda, 1955, s. 47.

⁴⁰ JABORNÍK, Ján – ČAHOJOVÁ, Božena. Peter Karvaš. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 358. ISBN 978-80-89369-36-2.

⁴¹ LAJCHA, Ladislav. *Dokumenty SND 1939 – 1945 : Divadlo v rokoch vojny*, s. 276 – 277. Borodáč nepostrehol literárne a scénické kvality textu, ako to bolo v prípade iného člena poroty, Jozefa Felixu, ktorý oceňoval autorovu prácu s „novými dramatickými prostriedkami, viac expresívnou skratkou, než širokým rozvádzaním situácií“. Tamže, s. 258.

duje nie každodenný spôsob réžie. Preto výrazne pracoval so svetlom, s farebnosťou (kritika písala o polorealistickej riešení scény), štylizované herectvo sa prejavilo najmä vo využití pohybových prostriedkov.⁴² Napriek dovtedajším Chmelkovým zaujímavým prácam (*Trasovisko, Prúd, Kristína*) išlo preňho o prvú väčšiu výzvu smerom k súčasnej réžii aj dramaturgii.

Andrej Chmelko režíroval aj celoslovenskú premiéru hry *Veža* (1947) od ďalšieho významného dramatika, Júliusa Barča-Ivana. *Veža* patrí k okruhu autorových hier, ktoré súčasná literárna a divadelná veda označuje ako drámu s katastrofickou a apokalyptickou témou.⁴³ V tomto kontexte možno oceniť Chmelkovu dramaturgickú odvalu aj prácu, keďže Barča-Ivana aktivizoval zaradením nedokončenej hry na repertoár, „len čo autor naznačil jej obsah a ideové zameranie“⁴⁴. Réžisér si uvedomoval náročnosť hry, nielen pre hercov a inscenátorov, ale aj pre obecenstvo. Barča-Ivana vnímal ako najviac vyzretého súčasného slovenského dramatika, niektoré jeho hry (*Matka, Neznámy, Dvaja, Veža*) boli podľa Chmelka „na úrovni medzinárodnej“⁴⁵. Po prvýkrát bol konfrontovaný s veľkým obsadením (v košickej inscenácii účinkovalo okolo 50 ľudí). Práve tento fakt, a tiež otázka scénického riešenia (Ladislav Šestina) sa ukázali ako najväčšie výzvy. Dobové ohlasy považujú kolektívne scény za nezvládnuté, prednes za patetický, scénu za popisnú.⁴⁶ Zdá sa, že autorov rukopis režiséra zaskočil: Chmelko, poznajúc dovtedajšiu Barčovu-Ivanovu tvorbu, neočakával také tematicky komplikované, personálne bohato komponované a scénicky monumentálne dielo. Napriek náročnosti predlohy a inscenačnému výsledku si veľmi jasne uvedomoval presahy biblickej fabuly do povojnovej skutočnosti.⁴⁷ V neskorších spomienkach sa o tejto svojej inscenácii zmieňuje len okrajovo.

K tým Chmelkovým inscenáciám, ktoré polemizovali s borodáčovskou realistickou réžiou, možno zaradiť aj hru Luigiho Pirandella *Hľadaj seba* (1948) či Zvonov *Tanec nad plačom* (1946). Najmä Peter Zvon mu bol blízky. V Bratislave videl Jamnického inscenáciu hry, v Prešove hral Grófa Richarda (réžia Dezider Stránsky). V Košiciach sa pokúsil, aby inscenácia „nebola parafrázou ani Jamnického (...), ani Stránskeho (...)“⁴⁸. Napriek tomu, že podľa názoru recenzenta nemal súbor interpretov na „náročnejšie lyrické úlohy“, režisér Chmelko dobre rytmizoval dialógy a scény, avšak Olga Borodáčová „nevedela sa zbaviť pátosu“⁴⁹. Najvýraznejším dramaturgickým zásahom bola reakcia na nové politicko-spoločenské pomery. Aktualizácia išla tak ďaleko, že napríklad Tajomník dr. Pysk bol oblečený v uniforme Hlinkovej mládeže.

⁴² Autor neuvedený. Karvašova „Hra o básnikovi“. In *Východoslovenská Pravda*, roč. 2, č. 60, s. 4, 13. 3. 1946.

⁴³ ROBERTSOVÁ, Dagmar. Katastrofická a apokalyptická téma v slovenskej dráme 1945 – 49: P. Karvaš, J. Barč-Ivan, J. Váh. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 2, s. 285 – 311.

⁴⁴ CHMELKO, Andrej. S Barčom do tretej sezóny. In *Bulletin ND v Košiciach č. 1: Július Barč Ivan: Veža*. Košice: ND v Košiciach, 1947/48, premiéra 20. 9. 1947, s. 8. Pozri aj CHMELKO, Andrej. *Retrospektívy a perspektívy*, s. 47 – 48.

⁴⁵ Tamže.

⁴⁶ Aj keď dobové fotografie z archívu ŠD Košice tento fakt (scéna) potvrdzujú, ťažko hovoriť o fundovaných recenziách. V tom období košickú činohru v miestnej tlači pokrýval najmä Ján Škalka, autor propagandistických a schematických hier (najmä *Kozie mlieko*), ktorý pod skratkou -sk- napísal dva postrehy vo *Východoslovenskej Pravde* (23. 9. a 24. 9. 1947). Popri ňom priniesol ambicióznejší rozbor ešte Gabriel Rapoš (pod skratkou -groš-) v *Čase* (4. 11. 1947).

⁴⁷ „(...) cítime, že je to svet dneška (...)“. Pozri CHMELKO, Andrej. S Barčom do tretej sezóny, s. 8.

⁴⁸ CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tálie*, s. 91.

⁴⁹ -sk-. „Tanec nad plačom“ na scéne VND. In *Východoslovenská Pravda*, roč. 2, č. 147, s. 4, 26. 6. 1946.

Takáto časová konkretizácia zbavovala pôvodinu univerzálnosti a do istej miery aj poetickosti. Podľa dobových fotografií ani archaická scénografia herca Jána Bzdúcha nedosahovala estetické kvality prešovskej inscenácie so scénou Martina Brezinu.

V prvých rokoch existencie košickej činohry (1945 – 1949) bol Janko Borodáč zahľtený riaditeľskými povinnosťami. Po nútenom odchode z Bratislavy sa ťažko zmieroval s pocíňovanou krivdou. Jeho inscenácie v tomto období nezaznamenali výraznejší úspech, pohyboval sa „dosť na pokraji popisného realizmu, ba nebol skúpy ani na prvky naturalizmu...“⁵⁰. Andrej Chmelko sa plne sústredil nielen na umelecké vedenie činoherného súboru, ale ako režisér vycítil aj umeleckú príležitosť: „(...) tvoril divadlo síce v zákonitostiach realistických postupov, ale už s nádychom symbolizujúcej poetizácie“⁵¹. V takto nastavenej delbe medzi ním a Borodáčom chcel na jeseň 1948 naštudovať hru Leopolda Laholu *Štyri strany sveta*. Borodáč, zažívajúci po februárovom prevrate ataky na svoju apolitickosť, sa v očiach novej moci snažil rehabilitovať, a preto k výročiu Októbrovej revolúcie napokon Lalohovu hru režíroval on, zatiaľ čo Chmelkovi prenechal Karvašovu *Baštu* (1948). Borodáč však nevyčítil existencialistické a hlboko etické poslanstvo hry z tzv. povstaleckej tematiky povojnovej slovenskej drámy. Nepriniesla mu ani umelecký, ani politický úžitok. Ešte aj vo svojich memoároch, písaných niekoľko rokov po krutom období nastupujúceho komunizmu, inscenáciu nespomína.⁵² Táto umelecká a v podstate aj ľudská prehra Borodáča, ktorý bol v umeleckých otázkach vždy konzistentný, akoby aktivizovala jeho režisérске schopnosti. Po roku 1948 prichádzajú najvýznamnejšie inscenácie jeho košického obdobia: Hviezdoslava tragédia *Herodes a Herodias* (1949), Chalupkovo *Kocúrko* (1949), Tajovského *Statky-zmätky* (1950), Záborského *Najdúch* (1952), no najmä Čechovove *Tri sestry* (1952) a Gogoľov *Revízor* (1952).⁵³ Naopak, Chmelkove modernistické pokusy zaznamenávali zostupnú trajektóriu a v jeho réžiách sa začali „objavovať aj niektoré znaky dobových zjednodušujúcich tendencií uplatňovania socialistického realizmu“⁵⁴.

Ambivalentný, krížový vývoj hlavných režisérskych protagonistov prvej dekády košickej činohry je potrebné vnímať i na pozadí spoločensko-politických zmien. Obdobie do februárového prevratu (1948) s jeho demokratickým charakterom i radosťou z novonadobudnutej slobody umožňovalo Chmelkovi, aj keď reprezentantovi realistickej školy, realizovať vlastný dramaturgický program a budovať si vlastný režisérsky štýl. Borodáč sa musel venovať budovateľským povinnostiam – ako riadi-

⁵⁰ GOJDA, Mikuláš Štefan. Dvadsať rokov činohry ŠD. In ZBOROVJAN, Julo a kol. *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 32.

⁵¹ Tamže. Gojda k tejto línii – popri *Tanci nad plačom* – priraduje aj *Marínu Havranovú* a *Súd bez pomsty* (1947) Ely Klenovej.

⁵² Pri bilancii sezóny 1948/1949 spomenie len dve pôvodné hry: *Herodes a Herodias* a *Baštu*. Pozri BORODÁČ, Janko. *Spomienky*, s. 252. Andrej Chmelko spomína, ako bol Borodáč po premiére Laholovej hry predvolaný pred stranické vedenie, kde mu bolo vyčítané, že Yorika vo finále hry nemôže nezastreliť nemeckého vojaka. „Záver bude údernejší, revolučnejší. Také umenie dnes potrebujeme, tomu nás učí Február.“ V reprízach už Yorika strieľal, a tak sa *Štyri strany sveta* stali „hrou socialisticko-realisticou“. Pozri CHMELKO, Andrej. *Spoza opony*. Vydal Andrej Chmelko, 1996, s. 50.

⁵³ Zaujímavú spomienku na režijnú koncepciu *Revízora* priniesol M. Š. Gojda, ktorému Borodáč vysvetľoval, že mu ide o „náznakový realizmus, čiže skratku, kým mnohé jeho inscenácie predtým boli u neho poznačené až naturalizovaním toho, čo on sám nazýval systémom Stanislavského“. Pozri GOJDA, Mikuláš Štefan. Dvadsať rokov činohry ŠD, s. 32.

⁵⁴ JABORNÍK, Ján. Tridsaťpäť rokov činohry. In *35 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. (Ed. Štefan Fejko.) Košice : Štátne divadlo, 1980, s. 6.



Andrej Chmelko: *Po širokej kolaji*. ND v Košiciach, premiéra 16. 9. 1950. Réžia Andrej Chmelko. Foto archív Štátneho divadla Košice.

tel' navonok, ako umelec dovnútra. Súčasne prebiehajúce personálne obsadzovanie troch súborov ho vyčerpávalo, na úradné povinnosti nebol zvyknutý. Aj jeho prvé košické réžie (1945 – 1947) s kolísavými inscenačnými výsledkami v podstate recyklovali bratislavskú dramaturgiu. Po roku 1948 sa tlak na jeho osobu stupňoval. Odolával tak ponukám na vstup do komunistickej strany, ako aj útokom nových, „progressívnych“ síl v spoločnosti. Niekoľkokrát hrozil demisiou, čo sa pre citlivosť témy (išlo o zakladateľa slovenského profesionálneho divadla) muselo riešiť na najvyšších miestach. Tieto tlaky ho umelecky aktivizovali: vedel, že iba kvalitný výsledok bude štítom pred rozbiehajúcou sa ideologickou mašinériou a ľudskou ostrakizáciou. Pre komunistu Andreja Chmelka obdobie po roku 1948 znamenalo, paradoxne, začiatok jeho postupného umeleckého stagnovania. Po odchode Borodáča, aj v dôsledku Chmelkovej neschopnosti pochopiť či aspoň akceptovať nastupujúce moderné prúdy v dráme, réžii a herectve, to už boli roky „jasnej revolty proti mnohým módnym prúdom v našom divadelníctve“⁵⁵.

Hoci teatroológ Ján Jaborník pozitívne hodnotí nespornú zakladateľskú a budovateľskú činnosť Janka Borodáča v Košiciach, uvedomuje si, že práve prvá dekáda divadla bola „ochudobnená o modernú, progresívnu, vývinotvornú líniu“⁵⁶. Borodáč zároveň vplýval na profiláciu činoherného súboru, ktorý na ním položených základoch staval dlhé roky. Hlavným problémom však bola absencia výraznej umelec-

⁵⁵ GOJDA, Mikuláš Štefan. Dvadsať rokov činohry ŠD, s. 35.

⁵⁶ JABORNÍK, Ján. Minulosť a prítomnosť košickej činohry. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 3, s. 307.

kej osobnosti, ktorá by, najmä v réžii, priniesla nové podnety a metódy práce. Eklatantným príkladom toho sú práve Chmelkove réžie, ktoré po istých nádejných náznakoch v prvých rokoch uviazli, prakticky až do roku 1968, v konzervovaní štýlu naturalistického, opisného realizmu. Ako konštatuje Jaborník, Chmelko nemal „prepotrebné pedagogické, teda výchovné, formujúce, tvorivo obohacujúce a inšpirujúce schopnosti“⁵⁷.

K pochopeniu Chmelkovho umeleckého vývinu je potrebné spomenúť aj jeho literárne ambície, ktoré mali skutočne široký záber (román, divadelné hry, rozhlasové pásma, dramatisácie, preklady, odborné práce). Pre potreby košického divadla upravil hru Martina Kukučína *Bacúchovie dvor* (1948) a zdramatizoval novelu Boženy Slančíkovej-Timravy *Hrdinovia* (1953). Napísal dobovú agitku *Po širokej kolaji* (1950), ktorá už plne reflektovala potrebu tzv. novej drámy o nových ľuďoch. Chmelko poznal Borodáčove úpravy slovenskej klasiky, ktoré často išli za pôvodný fabulačný rámec, ba niekedy aj nad ideovo-estetický zámer autora. Možno i to ho posmelilo vo výraznejšom časovom posunutí Timravinej novely. Ako konštatuje divadelný historik Vladimír Štefko, predvojnový „príbeh dofabuloval, použijúc motívy aj z iných Timravíných próz“, a posunul ho až do roku 1918.⁵⁸ Napriek Chmelkovým textovým úpravám sa však aj réžie *Hrdinov* a *Po širokej kolaji* zaraďujú k málo progresívnej tvorbe jeho prvého obdobia, ba čo viac, anticipujú stagnáciu a regres.

Andrej Chmelko je tiež autorom odborných prác. Na rozdiel od Borodáča, ktorý volil subtílne formy (štúdie, režijné knihy, rozhovory, novinové a časopisecké články), Chmelko sa do konca života (1998) pokúšal, popri množstve článkov uverejnených v časopisoch *Slovenská reč* a *Naše divadlo*, presadiť aj ako teoretik a historik.⁵⁹ V monografii *Tvorivé problémy divadla* (1962) sumarizuje vlastné poznatky z oblasti javiskovej reči, dramaturgie, réžie, (...). Práca je však nedostatočne teoreticky vyarogmentovaná, dogmatická, štýlovo eklektická, trpí vysokou mierou ideologizácie. Tá sa prejavila aj v stati o divadelnej kritike, v ktorej sa popri inom píše: „Socialistický kritik musí poznať jediné svetlo: červenú žiaru komunizmu.“⁶⁰ Táto ideologická báza dlhé roky problematizovala vzťah košického divadla ku kritike, najmä k mladšej a predovšetkým k tzv. bratislavskej.⁶¹ Pravda, aj Janko Borodáč sa často sťažoval na kritiky a kritikov. Po prvých budovateľských rokoch (1945 – 1947) však kvitoval rastúci záujem o Košice a uvádzal, podľa neho, kladné príklady analýz inscenácií, najmä tých, ktoré sledovali vývoj v diachrónnom i formotvornom kontexte. Nevstupoval do zovšeobecňujúcich sporov s nastupujúcou generáciou kritikov, polemizoval skôr s jednotlivosťami a jednotlivcami (výnimkou boli len Rudolf Mrlian a niektorí regionálni prispievatelia). Andrej Chmelko si po rokoch v riaditeľskej funkcii vypracoval určitý druh dištancie, ktorá sa v istých obdobiach striedala so zvláštnym druhom rezistencie alebo „kritiky kritiky“. Ešte i v roku 1960, v čase postupného uvoľňovania ideologického zovretia slovenského divadla, postuluje aj tieto myšlienky: „Od

⁵⁷ Tamže, s. 309.

⁵⁸ ŠTEFKO, Vladimír. *Dráma slúžkou ideológie 1948 – 1960*. In ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*, s. 341.

⁵⁹ CHMELKO, Andrej. *Tvorivé problémy divadla*. Košice : Krajské nakladateľstvo, 1962; tiež CHMELKO, Andrej. *Divadlo na východnom Slovensku*.

⁶⁰ CHMELKO, Andrej. *Tvorivé problémy divadla*, s. 98.

⁶¹ Viac k tejto téme pozri HIMIČ, Peter. Tak ďaleko a predsa tak blízko. In *Ján Jaborník : Historik, teoretik a kritik divadla*. Bratislava : Divadelný ústav, 2018, s. 101 – 111. ISBN 978-80-8190-041-9.



Božena Slančíková Timrava - Andrej Chmelko: *Hrdinovia*. ND v Košiciach, premiéra 31. 1. 1953. Réžia Andrej Chmelko. Vojtech Pagáč (Elek Klipkáč), František Dadej (Imrich Moller), František Kabrhel (Laci Baláž), Ondrej Grega (Štefan Širický). Foto archív Štátneho divadla Košice.

jednej modly (Stanislavskij) prešli k druhej (Brecht) ... Tak sa stalo, že v r. 1956 až 1960 odsúdili kritici veľa dobrých inscenácií (alebo ich obišli bez povšimnutia, čo je ešte horšie!) len preto, že im tam chýbala metafora alebo – podľa nich – pocit súčasnosti.⁶² Kritizoval nezáujem Bratislavy o košické inscenácie a zároveň cítil generačnú spriaznenosť mladých teatroológov s novou režisérskou generáciou, ktorá nastúpila do Štátneho divadla v druhej polovici päťdesiatych rokov (Jozef Pálka, Oto Katuša). Stanislav Vrbka pri hodnotení *Tvorivých problémov divadla* replikoval Chmelkove kontinúálne ponosy: „(...) kvalita jeho teoretických postulátov je priamo úmerná kvalite jeho inscenácií a že teda nemusí v tom vidieť nijaké osobné sympatie, ak väčšina kritikov cestuje do Košíc za predstavami jeho mladších kolegov, režisérov, nehoňiacich sa neomylnosťou (...).“⁶³

Pri komparácii umeleckých paralel a diferencií Borodáča a Chmelka si nemožno nevšimnúť ich hereckú interpretáciu. Obidvaja patrili k predstaviteľom realistického

⁶² Andrej Chmelko v Jubilejnom bulletine k 15. výročiu košického divadla v septembri 1960. In FERKO, Tibor. *Divadelné letopisy mesta Cassa, Caschau, Kassa, Košice v súvislostiach dejín 1557 – 1945 – 2010*, s. 908.

⁶³ VRBKA, Stanislav. O kurióznom teoretizovaní jedného divadelníka. In *Kultúrny život*, roč. 18, č. 17, s. 9, 27. 4. 1963. Andrej Chmelko spomína, že sa ho Vrbkova kritika dotkla a znechutila, vyvažuje ju listom profesora Jána Stanislava, ktorý mu napísal: „Nesúhlasíme s kritikou v Kultúrnom živote!“ Boj staršej a mladšej generácie bol teda na začiatku šesťdesiatych rokov širším fenoménom. Pozri CHMELKO, Andrej. *V zajati Tále*, s. 227.

až naturalistického herectva, s výraznou snahou o psychologický prístup ku kreovaniu postavy. Obidvaja boli epigónmi Stanislavského metódy, aj keď Chmelko vo viac deformovanej, vylúhovanej podobe. Napriek istým fyzickým predpokladom (Borodáčova chudá, vysoká postava; Chmelko ako fyzicky príťažlivý, hrdinský typ) sa dokonca, odhliadnuc od pár menších úloh, nepresadili ani pred filmovou a televíznou kamerou.

A napokon tým, čo spája Janka Borodáča s Andrejom Chmelkom, je ich memoárová spisba. Obaja zanechali rozsiahle biografické práce, ktoré dodnes prekvapujú rozsahom i šírkou tematického záberu. Kým Borodáč je viac faktografický, Chmelko v duchu celoživotnej literárnej ambície špikuje svoje práce glosami, postrehmi, v časových skokoch ich štýlovo rozkolísava a jazykovo ornamentizuje. Obaja často fabulujú, fakty (a ich interpretácie) prispôsobujú na svoj obraz, pociťujú určité nedocenenie a neschopnosť okolia reflektovať ich zásluhy na divadelnom poli. V komplexe Chmelkovej celoživotnej spomienkovej tvorby však možno badať väčšiu zatrpknutosť než u Borodáča, a to najmä smerom k odbornej rezpozícii. Po roku 1989 Chmelko niektoré pohľady na vlastnú tvorbu a činnosť reviduje, no v zásade svoj prínos nerelativizuje.⁶⁴ Výnimku tvorí len pár postrehov o období schematizmu a politických represálií. Napriek tomu, memoárové dielo zakladajúcich osobností profesionálneho divadla na východnom Slovensku je v slovenských podmienkach výnimočné, obsahovo nasýtené, a poskytuje bazálny materiál, bez ktorého sa nedajú napísať slovenské divadelné dejiny.

Po Borodáčovom odchode z Košíc bol Chmelko ako riaditeľ postavený pred novú výzvu: obsadiť uvoľnený post umeleckého šéfa činohry relevantnou umeleckou osobnosťou. Dlhodobou bolo ťažké preklenúť nechotu a aj istú nedôveru bratislavských režisérov voči hereckým dispozíciám súboru. Od roku 1953 sa vo vedení činohry v rýchlom slede striedali domáci herci (Ján Bzdúch, Jozef Hodorovský), Chmelko dokonca vycestoval za Jánom Jamnickým („súbor musí viesť autorita“⁶⁵), no ten ponuku taktiež odmietol. Až príchod Jozefa Pálku v roku 1957 (súčasne prijal aj miesto umeleckého šéfa) a dramaturgičky Margity Maeyrovej znamenal na pár rokov určitú stabilizáciu súboru. Po ich odchode sa problém s nájdením relevantnej režisérскеj osobnosti opakoval. Posledné roky Chmelkovho pôsobenia na čele košického divadla boli poznačené rutinou (aj v riadiacej práci) a umeleckou stagnáciou. Hektické udalosti roku 1968 mu dokonca neumožnili dokončiť kalendárny rok vo funkcii: už ku koncu októbra, necelé tri týždne pred šesťdesiatkou, bol prinútený (na vlastnú žiadosť!) skončiť ako riaditeľ a koncom roka znechutený odišiel.

Záver

Ako sa ukazuje, vzťah Borodáč – Chmelko nebol jednoznačný ani v umeleckej, ani v ľudskej rovine. Borodáč považoval Chmelkovu misiu na východe (Prešov) za

⁶⁴ Ide najmä o Chmelkove práce *Spoza opony* a výber článkov a úvah *Retrospektívy a perspektívy*, ktoré v roku 1968 zostavil a v roku 1969 pripravil do tlače Júlo Zborovjan. Tie napokon vyšli vlastným nákladom autora až v roku 1997 s doslovom a korektúrami, ktoré sa na niektorých miestach snažia reflektovať nové pomery v demokratickom a samostatnom štáte.

⁶⁵ CHMELKO, Andrej. *V zajatí Tália*, s. 174.

možné riešenie saturovania profesionálnych postupov, domnievajúc sa, že práve profesionál z prostredia Národného divadla bude zárukou umeleckých štandardov. Jeho skúsenosti logicky využil aj pri budovaní košickej činohry. Neskôr sa Chmelko umelecky osamostatnil, stal sa istejším i v riadiacich činnostiach a po roku 1948 vnášal ideologické aspekty do riadiacej aj umeleckej práce. Borodáč si zachoval dostatočný odstup, snažil sa Chmelka vyslať na ďalšie zakladateľské misie, no neoznačil ho za svojho nástupcu. Zásadným umeleckým putom, ktoré ich viaže, je realistická metóda, pričom v Chmelkovom prípade išlo postupom rokov o jej vulgarizovanú podobu.⁶⁶ Kým Borodáč ju mal ujasnenú, Chmelko ju skôr tušil. Výsledkom boli rozkolísané umelecké výsledky a stagnácia činoherného telesa. Ak bol Borodáč, ako tvrdí divadelný historik Karol Mišovic, „po estetickéj stránke človekom 19. storočia, po stránke ľudskej rigoróznym, konzervatívnym“⁶⁷, tak Chmelkovi rovnaká konzervatívnosť zabránila rozvinúť mierne záblesky progresu a stať sa umelcom 20. storočia. Napriek tomu, Andrej Chmelko poctivo pristupoval k budovaniu profesionálneho divadla na východnom Slovensku, hľadal možnosti jeho rozvoja, snažil sa pozývaním iných režisérov naštartovať herecký potenciál činohry. Riaditeľská funkcia ho evidentne vzdalovala od koncepcnej režisárskej práce, keďže dlhé obdobia suploval aj umelecké vedenie činohry. Janko Borodáč jeho prácu sledoval, ale nijako do nej nezasahoval. Sám sa vyrovnával s postupným nezaujmom o svoju osobu. Obidvaja zažili nástup novej režisárskej a hereckej generácie na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Bolo evidentné, že onen nový vlak už nestál na ich nástupišti.

JANKO BORODÁČ AND ANDREJ CHMELKO. TWO ROADS – ONE DIRECTION

Peter HIMIČ

The study deals with the not very well documented relationship between the founders of Slovak professional theatre following World War II. The relationship between Janko Borodáč, director of the East Slovak National Theatre in Košice, and the artistic director, Andrej Chmelko, have long been perceived as art-related, predominantly only in one direction, with the clear dominance of Borodáč. The work analyzes the artistic and human interconnections of their relationship contributing to the decisive moments in the creation of the Košice Theatre, which had for many years determined the artistic level of all its ensembles.

Peter Himič
Fakulta dramatických umení
Akadémia umení
Horná 95
974 01 Banská Bystrica
e-mail: himicpeter@gmail.com

⁶⁶ „(...) všetko, čo on nerežiroval v košickom divadle, zaváňa ak nie podozrivou modernosťou, tak aspoň eklekticismom.“ Pozri VRBKA, Stanislav. O kurióznom teoretizovaní jedného divadelníka, s. 9.

⁶⁷ MIŠOVIC, Karol. Ján Borodáč a jeho prvé kroky v živote i v divadle, s. 101.