K NIEKTORÝM UMELECKÝM A MIMOUMELECKÝM DÔVODOM PREJAVOV FENOMÉNU GENERAČNOSTI V SLOVENSKOM DIVADLE 2. POLOVICE 20. STOROČIA

ANDREJ MAŤAŠÍK
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

Problematiku výskumu slovenského divadla v druhej polovici 20. storočia zásadne ovplyvňujú spoločenské rámce umeleckej tvorby v tomto období, predovšetkým dve kľúčové udalosti, ktoré mali za následok zmenu východiskovej paradigmy umeleckých aktivít. Prvou bolo prevzatie moci v povojnovom Československu Komunistickou stranou vo februári 1948 a tou druhou okupácia republiky vojskami Varšavskej zmluvy v auguste 1968.

Dôsledkom prvej historickej udalosti, ktorú historici striedavo označujú ako „víťazstvo pracujúceho ľudu" a „komunistický puč", bolo okrem mnohých iných dejov i prijatie zákona č. 32/48 o divadle („divadelný zákon"), vôbec prvej legislatívnej normy, ktorá Národným zhromaždením ČSR prešla po prevzatí moci Klementom Gottwaldom. Tento zákon bol však pripravovaný už od čias 2. svetovej vojny skupinou ľavicových intelektuálov a divadelných tvorcov, ktorí sa zhodli na nevyhnutnosti zoštátniť divadelnícvo ako na nevyhnutnom východiskovom kroku, ktorého cieľovou ambíciou bolo dosiahnuť, aby spoločnosť vnímala divadelnú tvorbu ako umeleckú činnosť, nie ako jednu z foriem komerčného podnikania. 20. 3. 1948 teda zákon zrušil všetky dovtedy zriadené súkromné, mestské a s malým časový odstupom aj družstevné divadlá a jedine štátne inštitúcie a krajské národné výbory boli oprávnené zriaďovať a prevádzkovať divadelné inštitúcie. Okrem toho na základe zákona vznikla Divadelná a dramaturgická rada (jedna pre Čechy a Moravu, druhá pre Slovensko ako poradný orgán povereníka školstva a osvety) ako centrálny orgán, kompetentný posudzovať divadelné otázky a priamo vstupovať do organizácie, riadenia a usmerňovania divadelnej činnosti. 18 členov slovenskej DDR pod vedením predsedu Mikuláša Hubu potom uskutočňovalo koncepciu, ktorú načrtol, rámcovo pripravil a čiastočne i presadil Andrej Bagar ešte ako povojnový intendant divadiel na Slovensku a ktorá predpokladala vytvoriť popri v roku 1945 už existujúcich profesionálnych divadlách v Bratislave, Prešove a Martine ďalšie divadelné inštitúcie po celom území Slovenska. Jednotný zväz roľníkov zriadil – na základe skúseností s Vesnickým divadlom v Čechách, do ktorého zväzku krátko patril aj prvý slovenský súbor – vo svojej pôsobnosti Dedinské divadlo, ktoré malo neskôr až päť súborov (jeden hral predstavenia v maďarskom jazyku a pôsobil na národnostne zmiešaných územiach južného Slovenska a jeden sa špecializoval na tvorbu pre deti a mládež), pričom jasnou spoločenskou objednávkou bola propagácia novej spoločnosti – a predovšetkým jej agrárnej politiky – na celom teritóriu Slovenska. Zo súborov Dedinského divadla neskôr priamo vznikli Maďarské oblastné divadlo v Komárne, Spišské divadlo v Spišskej Novej Vsi a Krajské divadlo v Trnave, ale herci a režiséri s kratšou či dlhšou skúsenosťou v súboroch Dedinského divadla pôsobili v čase, keď sa tento

Činohra Slovenského národného divadla – skupina SoNDa, Mark Rozovskij: *Neviete náhodou, koľko dostal Gagarin za ten let?* Preklad Emília Štercová. Scéna a kostýmy Ivan Štěpán. Režia Peter Mikulík. Premiéra 29. 9. 1965 (uvádzala sa s jednoaktovou hrou Alexandra Serafimoviča *Meniny v devätnástom* namiesto frašky Iona Lucu Caragialeho *Pán Leonida a reakcia*, premiéra 14. 3. 1965). Na fotografii Emília Vášáryová. Snímka archív Divadelného ústavu.

zájazdový model profesionálneho divadla morálne opotreboval (na začiatku 60. rokov) prakticky vo všetkých divadlách. Československá ľudová armáda zasa prevzala do svojho zväzku Slovenské komorné divadlo v Martine a premenila ho na Armádne divadlo, s povinnosťou hrať predstavenia tam, kde sa koncentrovali vyššie počty slovenských vojakov, teda aj v českých posádkach.

Na jednej strane veľkorysé dobudovanie divadelnej siete znamenalo obrovský nárast možností pre talentovaných divadelných umelcov a návšteva profesionálneho predstavenia sa stala aspoň zavše dostupnou možnosťou prakticky pre každého slovenského občana, no na strane druhej slovenská kultúrna spoločnosť nedisponovala potrebnými odborne pripravenými ľudskými zdrojmi. Vysoká škola múzických umení ešte len vznikala, Štátne konzervatórium (transformovaná Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko) nestačilo absolventmi dotovať ani tri divadlá jestvujúce už v roku 1945, preto základy profesionálnych divadelných inštitúcií kládli predovšetkým vyspelí ochotníci, ktorí svoje civilné povolanie na čas či na trvalo zamenili za zamestnanecké pôsobenie v nových divadelných inštitúciách. Mnohí absolvovali Odborný divadelný kurz, ktorý v rokoch 1950 – 54 z iniciatívy Jozefa Budského v troch centrách (pri Novej scéne v Bratislave, pri Štátnom divadle v Košiciach a pri Ukrajinskom národnom divadle v Prešove) umožnil získať v priebehu dvoch rokov

popri zamestnaní základnú divadelnú kvalifikáciu na úrovni diplomu Štátneho konzervatória.

Roky päťdesiate z hľadiska profilácie divadelných generácií však zohrali úlohu skôr negatívnu. Všeobecný a všadeprítomný duch „kolektivizácie", teda presun dôrazu z individuality na masu a ideologizácia priestoru umenia, ktorá sa prejavila najmä plným akceptovaním ždanovovskej estetiky a v divadelníctve dôslednou monopolizáciou veľmi zredukovaných odkazov na Stanislavského princípy, to všetko nedávalo veľkú možnosť prejaviť sa talentovaným osobnostiam. A všadeprítomná kontrola, podozrievanie z možnej „protištátnej činnosti" v situácii, keď komunistická strana organizovala monsterprocesy s hrdelnými rozsudkami aj s donedávna vlastnými poprednými predstaviteľmi (R. Slánsky, G. Husák a ďalší), injektáž súborov konfidentmi Štátnej bezpečnosti a direktívne stranícke riadenie spoločnosti nomenklatúrnymi kádrami vo všetkých sférach a rezortoch, vrátane kultúry a umenia, to všetko zasa aj v tvorcoch, ktorí pred rokom 1948 na svoj talent opakovane upozornili, vyvolávalo obavy a zjavne až nechuť púšťať sa do výraznejších a významnejších umeleckých projektov. Aj Budský, Zachar, Gregor, Huba, Záborský a ďalšie výrazné osobnosti, ktoré do divadla prišli v čase keď činohra Národného divadla zažívala hviezdnu éru inscenácií Jamnického a Hoffmanna, poslušne sklonili hlavy a investovali svoj čas a talent do animácie evidentných propagandistických nepodarkov typu Mňačkovych *Mostov na východ* či Skalkovho *Kozieho mlieka*, čo sú síce symboly, no zďaleka nie ojedinelé a úrovňou ešte nie tie úplne najextrémnejšie príklady dobového repertoáru. Aj rozhľadený a vzdelaný Peter Karvaš, ktorého autorské hviezda strmo vystúpala v povojnovom demokratickom intermezze, sa bez akýchkoľvek náznakov vzdoru pridal k trendu a dielami ako *Ľudia z našej ulice*, *Srdce plné radosti* a i. plne akceptoval a propagoval dobové ideologické ale i umelecké dogmy.

Hovoriť v tomto kontexte o generačnom profilovaní divadelných súborov nie je jednoducho možné, pretože na to neboli elementárne podmienky.

Tie sa začali postupne vytvárať v šesťdesiatych rokoch. Hoci medzinárodná politická situácia ešte zavše eskalovala (Berlínska kríza, Kubánska kríza), predsa vo vnútri socialistického tábora a teda aj vo vtedajšej Československej (od roku 1960 už aj socialistickej) republike dochádzalo k postupnému normalizovaniu vzťahov. S kultom stalinizmu sa síce – na rozdiel od sôch a portrétov veľkého vodcu – nestratili mechanizmy, umožňujúce strane ovládať a kontrolovať život, prácu a tvorbu divadiel, ale postupný rast životnej úrovne, obnovenie kontaktov s inými kultúrami, vydávanie prekladov hier i teoretických publikácií už nielen sovietskej a socialistickej proveniencie a v neposlednom rade postupná saturácia potrieb divadiel absolventmi Vysokej školy múzických umení, to všetko, spolu s inšpirujúcim príkladom z českej kultúry[1] vytváralo podmienky pre začiatok umeleckej a generačnej diferenciácie.

Takýto vývoj získal neobyčajne významnú propagačnú podporu v rýchlo rastúcej produkcii slovenských televíznych štúdií, predovšetkým samozrejme bratislavského pracoviska Československej televízie. Šesťdesiate roky, najmä ich druhá polovica, boli obdobím masového vybavovania domácností televíznymi prijímačmi, čo v ko-

[1] V Prahe sa už v rokoch 1957-58 v Redute a potom od r. 1958 v Divadle na zábradlí, Činohernom klube a divadle Semafor koncentrovali pokusy inšpirované českou medzivojnovou avantgardou a smerujúce k diverzifikácii a jasnému žánrovému, umeleckému i osobnostnému vyhraneniu jednotlivých divadelných súborov.

nečnom dôsledku umožňovalo hercom, účinkujúcim v pravidelne uvádzaných dramatických reláciách, teda televíznych inscenáciách pôvodných i pre nové médium adaptovaných hier, získať za jediný večer mnohonásobne vyššiu popularitu, ako umožňovalo niekoľkoročné systematické vystupovanie v divadle.

Ako signály, že jestvuje vnútorná vôľa začať sa na divadelnú tvorbu dívať inak, ako bolo obvyklé v existujúcich profesionálnych súboroch, treba vnímať aj viacero udalostí, naznačujúcich, že mladí divadelníci si pod týmto pojmom predstavujú výrazne širší okruh aktivít a výstupov, než ponúkal vtedajší divadelný plagát. Od roku 1959 patrili k vyhľadávaným príležitostiam vidieť iný typ divadla vystúpenia mladých komikov, Milana Lasicu a Júliusa Satinského, ktorí rozvíjali tradíciu kabaretu. Vystupovali príležitostne v Divadielku Domu Československo-sovietskeho priateľstva[2], na mládežníckych popoludňajších „čajoch" v hoteli Tatra a inde. Keď za začiatku 60. rokov[3] vybudovali na Záhradníckej ulici v Bratislave v areáli podniku Zdroj komorný divadelný priestor, obsadili ho viaceré ochotnícke divadelné súbory. Jedným z nich bol aj Divadelný súbor pri Osvetovej besede Bratislava – Nivy, v ktorom pôsobili predovšetkým bratislavskí vysokoškoláci. Najmä od roku 1965, keď v ňom začal ako režisér získavať divadelné skúsenosti Ľubomír Vajdička, predstavovali inscenácie uvádzané v A-divadle priamu polemiku s ponukou profesionálnych súborov. *Hamlet IV.*, *Samopašné hry* či *Mandragora* rozvíjali inšpirácie kabaretného divadla a výraznou štylizáciou sa polarizovali voči dominantnému realistickému herectvu. Treba však zdôrazniť, že tento súbor združoval aj viacerých tvorcov, ktorí sa vtedy na VŠMU pripravovali na svoju budúcu divadelnú profesionálnu dráhu, okrem spomenutého režiséra tu pôsobil aj budúci dramaturg Štefan Havlík, scénograf Jozef Ciller, herci Jozef Bednárik a Dušan Jamrich a iní.

Divadelný kritik Ján Jaborník upozornil, že „úsvit novo sa formujúcich vývinových období nášho divadelného umenia neraz ohlasovali práve signály zo školy, kde je generačný pocit, pochopiteľne, najčerstvejší, najintenzívnejší. /.../Aj pramienky k postupnému a cieľavedomému formovaniu generácie šesťdesiatych rokov vyrazili na bývalej Divadelnej fakulte VŠMU. Stačí spomenúť inscenácie z prvej polovice šesťdesiatych rokov – priam manifestačnú Spišákovu inscenáciu Švarcovho *Šarkana*, Krausovu inscenáciu známej Planchonovej dramatizácie Dumasových *Troch mušketierov*, Sládkovu skvostnú inscenáciu Kyrmezerovej *Komédie o bohatcovi a Lazarovi* a opusy, ktoré vznikali bez dosahu pedagógov – Mrožkove jednoaktovky *Veselica* a *Strip-tease* s protagonistami inscenácie Mariánom Labudom, Stanom Dančiakom a Pavlom Mikulíkom za vedenia divadelnovedných študentov Vladimíra Strniska, Milana Lasicu a Martina Porubjaka, ako aj bratov Čapkovcov *Lásky hru osudnú* v režii Petra Mikulíka, kde študenti divadelnej vedy Milan Lasica a Július Satinský hrali veľké dramatické a komediálne charaktery."[4]

V činohre Slovenského národného divadla[5], ktorá od marca 1962 už disponovala aj komorným divadelným priestorom – Malou scénou na Dostojevského ulici, k mladé-

[2] Kedysi kaviareň Berlínka, dnes Slovenská národná galéria na Štúrovom námestí.

[3] Samotné divadielko postavili v roku 1961 a o rok neskôr dostalo v prístavbe šatne a zázemie.

[4] JABORNÍK, Ján. Na úvod. In. JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš (ed). *Divadlo na korze 1968 – 1971*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 12. ISBN 80-85718-20-0.

[5] Tento názov sa pre inštitúciu Národného divadla začal znova používať od 1. 10. 1958.

Divadelné štúdio Bratislava – Divadlo na korze. Alexej Nikolajevič Arbuzov: *Úbohý môj Marat*. Preklad Vladimír Strnisko. Scéna a kostýmy Milan Čorba. Réžia Vladimír Strnisko. Premiéra 6. 12. 1970. Na fotografii Milan Kňažko (Marat) a Magda Vášáryová (Lika). Snímka Pavol Blažo, archív Divadelného ústavu.

mu režisérovi Pavlovi Hasprovi, ktorý do SND prišiel po nitrianskych začiatkoch ako predstaviteľ moderného ponímania divadelnosti a evidentne bol schopný zohrávať funkciu integrujúceho a profilujúceho tvorcu, pribudli do roku 1964 postupne Jozef Adamovič, Michal Dočolomanský, Oldrich Hlaváček, Štefan Kvietik, Peter Mikulík, Eva Poláková, Hana Sarvašová, Juraj Slezáček, Viera Topinková, Božidara Turzonová a Emília Vášáryová, ba aj pantomimická skupina Eduarda Žlábka a Milana Sládka, dramaturgičky Eva Malinová a Margita Mayerová i s Hasprom vnútorne spriaznený scénograf Vladimír Suchánek. V repertoári sa v tomto čase objavujú inscenácie o pár rokov prv ešte nepredstaviteľné, počnúc hrou Arthura Adamova *Jar 71. roku* v preklade v päťdesiatych rokoch (teda z časového aspektu „len prednedávnom") odsúdeného „buržoázneho nacionalistu" Ladislava Holdoša (a Michala Chorváta), Dürrenmattovi *Fyzici* i *Herkules a Augiášov chliev*, Mrožkov *Moriak*, Brechtova ľudová hra *Pán Puntila a jeho sluha Matti*, Topolov *Koniec maškár*, Havlova *Záhradná slávnosť*, Millerova dráma *Po páde*, Albeeho *Kto sa bojí Virginie Woolfovej?* i Karvašove hry *Jazva* a *Veľká parochňa*.[6] Keď sa potom v polovici 60. rokov, v sezóne 1965/66 v súbore

[6] Len pre porovnanie, o desať rokov prv, v sezóne 1953/54 napríklad uviedla činohra Národného divadla 8 premiér – Králikovu *Svätú Barboru*, Palárikovo *Dobrodružstvo pri obžinkoch*, Moliérove *Učené ženy*, Karvašovu hru *Srdce plné radosti*, komédiu Václava Jelínka *Škandál v obrazárni*, hru Alexandra Kornijčuka *Chirurg Platon Krečet*, Shakespearove *Veselé panie z Windsoru* a Čechovovho *Uja Váňu*.

objavili aj Vladimír Strnisko ako dramaturg Malej scény, Soňa Šimková ako lektorka dramaturgie, Stanislav Dančiak, Marián Labuda, Ivan Mistrík a Pavol Mikulík ako herci (Peter Mikulík vtom čase už nahradil Ivana Licharda na poste režiséra), objavila sa pri niektorých inscenáciách SND aj poznámka, že ide o projekt SoNDa[7].

Akokoľvek by sa bádateľovi z odstupu času zdalo, že takýto vývoj a takáto zhoda šťastných okolností (personálne podmienky, politická liberalizácia, divácky záujem podporovaný televíznou propagáciou umelcov) musí vygenerovať aj masívny generačný nástup a jasné odlíšenie sa od generácie, ktorá divadlo formovala od štyridsiatych rokov, predsa k tomu nedošlo. Dôvody sú s vysokou pravdepodobnosťou predovšetkým tieto:

– Generácia, ktorú by sme mohli pracovne označiť ako divadelnú generáciu režisérov Jána Jamnického a Jozefa Budského, ktorej jadro sa sformovalo v Národnom divadle v štyridsiatych rokoch (Martin Guttmann – Gregor, Viliam Záborský, Mikuláš Huba a ďalší) a následne sa v povojnových rokoch sústavne posilňovala o ďalších umelcov (napr. Ladislav Chudík, Gustáv Valach, Karol Machata, Mária Kráľovičová, Zdena Gruberová, Jozef Kroner a mnohí iní) po umeleckej hybernácii v päťdesiatych rokoch vstúpila do šesťdesiatych rokov s novým elánom a vôľou dokázať svoj tvorivý potenciál. Najtransparentnejšie to možno vidieť na príklade práve režiséra Jozefa Budského, ktorý sa po *Smrti Jánošíkovej*, *Maríne* a Laholovom *Atentáte*[8] podpísal pod Králikove *Buky podpolianske*, Popovovu *Rodinu*, Treňovovu *Ľubov Jarovú*, triednu a marxisticky revolučnú interpretáciu hry Lope de Vegu *Fuente Ovejuna* i Karvašov zeitstuck *Srdce plné radosti*, no od *Piesne našej jari* (1956) sa vrátil na trajektóriu divadla veľkých humanistických ideí (áno, bol to ľavicovo cítiaci umelec a presvedčený komunista, takže Budského inscenácie logicky boli blízke aj názorom vtedajších ideológov) a objavného formálneho tvaru, rozvíjajúceho dedičstvo expresionistického divadla[9]. V polovici 60. rokov Budský do

[7] Po prvý raz pri inscenácii Caragialeho hry *Pán Leonida a reakcia*, ktorá sa uvádzala spolu s jednoaktovkou Alexandra Serafimoviča *Meniny v devätnástom*, premiéra 14.3.1965 obe v réžii Petra Mikulíka. Skupinu SoNDa tvorili Stanislav Dančiak, Marián Labuda a Pavol Mikulík, v tom čase ešte poslucháči VŠMU (v roku 1965 absolvovali štúdium herectva). Následne sa ako projekt skupiny SoNDa uvádza naštudovanie groteskej komédie Marka Rozovského *Neviete náhodou, koľko dostal Gagarin za ten let?* (r. Peter Mikulík, uvádzané v jeseni 1965 s *Meninami v devätnástom* namiesto Caragialeho *Pána Leonida* a satirická komédia Heinara Kipphardta *Stoličky* (4. 12. 1965, réžia Karol Spišák a.h.).

[8] Tieto inscenácie uviedlo SND v rokoch 1948 a 1949.

[9] Ešte na sklonku päťdesiatych rokov tak Budský uviedol Tylov *Krvavý súd*, Vyšnevského *Optimistickú tragédiu*, Čapkovu *Bielu nemoc*, Arbuzovovu *Príhodu na brehu rieky* a v roku 1961 Čechovovho *Ivanova*, s ktorými SND absolvovalo triumfálny zájazd do Sovietskeho zväzu v roku 1961. Na Budského *Krvavý súd* napríklad Alena Urbanová spomínala: „V českom divadle sa v tom čase tiež už všeličo pohlo, nezmyselné ždanovovské normy socrealizmu už via facti vychádzali navnivoč. Tento proces zatiaľ však nedošiel až k národnej klasike. Posledná inscenácia pražského Národného divadla nám predložila *Kutnohorských haviarov* ako dielo skoromarxistu, ako názornú pomôcku pre školenie o triednom boji. Svedomitá realistická drobnokresba, starostlivé prekresľovanie „typických" vlastností baníkov-proletárov a podlého vykorisťovateľa. Skrátka nuda. A odrazu sme s úžasom pozerali na tú istú hru, inscenovanú so smelým rozmachom romantickej tragédie. Žiadna ilustrácia známeho historického konfliktu, nič vopred dané, nič povrchné. Každá s postáv bola jedinečnou, neopakovateľnou individualitou, ktorá išla za svojim cieľom s vášnivým úsilím. Z ich zrážok lietali iskry. Nenávisť, zúfalstvo márnej rebélie a pošpinenej lásky, opitosť mocou, šialenstvo krutosti. To všetko zovreté do celistvého, štýlovo čistého tvaru. Divadlo veľkého gesta bez teatrálnosti, silných emócií bez hystérie, zvučného tónu bez pátosu." URBANOVÁ, Alena. Správny muž v správnom čase. In. PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Jozef Budský*. Bratislava : Kabinet divadla a filmu SAV, 2001, s. 119 – 120. ISBN 80-967283-5-0.

Divadelné štúdio Bratislava – Divadlo na korze. Alexej Nikolajevič Arbuzov: *Úbohý môj Marat*. Preklad Vladimír Strnisko. Scéna a kostýmy Milan Čorba. Réžia Vladimír Strnisko. Premiéra 6. 12. 1970. Na fotografii Zuzana Kocúriková (Lika), Martin Huba (Leonidik) a Juraj Kukura (Marat). Snímka Pavol Blažo, archív Divadelného ústavu.

svojich inscenácií (Topolov *Koniec maškár*, Sofoklov *Vládca Oidipus*, Hochhuthov *Zástupca*, Suchovo – Kobylinova *Tarelkinova smrť*, Karvašov *Experiment Damokles*, Čechovov *Višňový sad*) sústavne obsadzoval aj mladých členov súboru, vstupoval do tvorivého procesu inšpirovaného aj dielami súčasných domácich autorov (Karvaš), hľadal tvorivé inšpirácie v dielach moderných európskych dramatikov (Brecht, Hochhuth, Topol), ale aj klasikov svetovej drámy (Čechov, Shakespeare, Sofokles).

– Podobne najvýznamnejší predstavitelia tejto divadelnej generácie možno práve v dôsledku ruptúry spôsobenej socialistickou popisnorealistickou epizódou v päťdesiatych rokoch, vstúpili do divadelného diania na začiatku šesťdesiatych rokov s mimoriadnou chuťou dokázať svoje umelecké kvality a výzvy predkladané novými autormi a predstaviteľmi novej režisérskej a dramaturgickej generácie vnímali ako šancu dokázať svoj talent a schopnosti. Ak si navyše uvedomíme, že v herectve je rozdiel medzi tvorbou v období schematizmu a v rokoch šesťdesiatych najzreteľnejší, pretože od popisnej detailnej realistickej drobnokresby a často až absurdného hľadania motivácií jednotlivých konaní a prejavov, no súčasne i veľkého jednoznačného gesta a deklamatívnosti smeruje herectvo k civilnejšiemu a zovnútornenému prejavu, ktorý zdôrazňuje individuálnu jedinečnosť postavy a autenticitu hercovho prejavu (teda v konečnom dôsledku – paradoxne

Divadelné štúdio Bratislava – Divadlo na korze. Alexej Nikolajevič Arbuzov: *Úbohý môj Marat*. Preklad Vladimír Strnisko. Scéna a kostýmy Milan Čorba. Réžia Vladimír Strnisko. Premiéra 6. 12. 1970. Na fotografii Milan Kňažko (Marat) a Magda Vášáryová (Lika). Snímka Pavol Blažo, archív Divadelného ústavu.

– naplnenie Stanislavského ambície a jeho volania po „zžití sa" herca s postavou, dôslednej premene herca na dramatickú postavu), pričom rozširujúca sa možnosť televízneho uplatnenia od hercov vyžadovala práve civilnejší, vnútorne presvedčivý prejav bez pátosu a teatrálnosti, výsledkom bolo, že sa početne i talentovo neobyčajne silná mladšia časť súboru SND nemala možnosť vyhraniť voči „starému" umeniu svojich predchodcov, ale že naopak mladí tvorcovia skôr či neskôr vplynuli do priebežne sa modernizujúcej generácie a došlo k ich organickému prepojeniu.

– Slovenské divadelníctvo v šesťdesiatych rokoch už tvorilo logicky vybudovaný systém, ktorý umožňoval talentovanejším individualitám presadiť sa. Toto tvrdenie možno demonštrovať na desiatkach príkladov hercov, režisérov, scénografov či dramaturgov, ktorí po získaní profesionálnych skúseností v menších súboroch pokračovali v košickom Štátnom divadle či martinskom Divadle SNP[10] a odtiaľ zasa cesty najtalentovanejších smerovali do bratislavských divadiel, SND a na

[10] Od roku 1960 sa pôvodne Slovenské komorné divadlo, potom Armádne divadlo vrátilo pod civilnú správu pod názvom Divadlo Slovenského národného povstania v Martine.

Novú scénu. Solídne divadelnokritické zázemie[11] zabezpečovalo informovanosť o pozoruhodných divadelných aktivitách kdekoľvek na území štátu a štátny monopol na divadelnú činnosť vytváral možnosti aj na komerčne neefektívne výmeny predstavení a hosťovania súborov, takže prakticky všetky zaujímavejšie inscenácie mimobratislavských divadiel bolo možné vidieť aj na bratislavských javiskách. A treba dodať, že pre členov bratislavských súborov zasa hosťovania často donedávna ešte kolegov z Martina, Zvolena, Košíc, Prešova či Nitry bývali aj vítanou spoločenskou udalosťou a boli na ich tvorbu zvedaví. A recipročne zájazdové predstavenia Slovenského národného divadla v našich mestách a mestečkách vyvolávali priam hysterický záujem, pretože každý sa chcel „dotknúť" umelcov, ktorých cez televíznu obrazovku vnímal skoro ako členov svojej domácnosti. Na druhej strane takýto systém de facto blokoval možnosť, aby sa v mimobratislavských súboroch vytvorili stabilnejšie generačne vyhranené skupiny tvorcov, ktoré by boli schopné presadiť osobitý umelecký názor.

– Fenomén televízie spôsobil neobyčajnú popularitu predovšetkým najčastejšie účinkujúcich umelcov, ale spoločenský status divadelného umelca, garantovaný už Divadelným zákonom z roku 1948 sa prudko zvýšil a divadelní umelci sa stali jednou z najprestížnejších spoločenských elít. Pôsobenie v divadelnom súbore nebolo síce také lukratívne, ako účinkovanie v televízii, filme a rozhlase, ale aj vzhľadom na to, že v týchto médiách sa uplatňovali často aj divadelní režiséri a dramaturgovia, bolo praktické aby sa aj na tvorbe televíznych a rozhlasových inscenácií a filmov stretávali tímy, ktoré vedeli čo od koho možno očakávať. V dôsledku všeobecne platných legislatívnych pravidiel navyše nebolo jednoduché zostať mimo pracovný vzťah a vyhľadávať príležitosti cez systém kastingov, čo bolo bežným javom v západnej Európe a asi jediným slovenským hercom, ktorý to dlhodobejšie dokázal bol Ivan Palúch.

Nová slovenská divadelná generácia sa však nedokázala sformovať a presadiť ani v priaznivej spoločenskej klíme uvoľnených a relatívne slobodných šesťdesiatych rokov v bezprostrednom kontakte s generáciou svojich predchodcov a učiteľov. Podarilo sa to až po vzniku štátneho Divadelného štúdia[12], ktoré je podľa priestoru v ktorom pôsobilo, známejšie ako Divadlo na korze.

Divadlo na korze (budeme mať na mysli predovšetkým činoherný súbor) bolo prvým slovenským profesionálnym divadlom, ktoré sa programovo formovalo ako opozitum proti súdobému divadelnému mainstreamu. Iniciátorom jeho vzniku bol predovšetkým absolvent dramaturgie Vladimír Strnisko[13], ktorý však jasne smeroval k ďalšiemu pôsobeniu vo funkcii režiséra. Dramaturgom činohry sa stal Martin Po-

[11] Recenzie a kritiky divadelných premiér pravidelne uverejňovali celoštátne denníky Pravda, Rudé právo (do roku 1969 vychádzala jeho slovenská mutácia), Smena, Práca, Ľud, regionálne denníka Hlas ľudu, Smer a Slovenský východ a časopisy Kultúrny život, Mladá tvorba, Slovenské divadlo, Film a divadlo, Slovenské pohľady, menej pravidelne aj v Prahe vydávaný časopis Zväzu československých divadelných umelcov Divadlo.

[12] Vzniklo na základe inšpirácie podobným pražským zariadením v roku 1967 a od roku 1968 v jeho zväzku pôsobilo Divadlo poézie, Divadlo Lasicu a Satinského, Činoherný súbor a hudobná skupina Prúdy. Po zániku Divadla poézie (1968) a emigrácii Milana Sládka (1968) vznikol Poetický súbor (1970), ktorý potom po zrušení Divadelného štúdia a rozpustení Činoherného súboru a Divadla Lasicu a Satinského (1971) pod názvom Poetická scéna pôsobil samostatne až do fúzie s Novou scénou (1976).

[13] V sezóne 1965/66 bol dramaturgom Malej scény SND, kde vtedy vznikli inscenácie vymedzené voči ostatnému repertoáru značkou SoNDa.

rubjak. Z činohry Slovenského národného divadla do novovznikajúceho divadielka odišli herci Stanislav Dančiak, Marián Labuda a Pavol Mikulík, pripojil sa Martin Huba, ktorý bol po absolvovaní štúdia v angažmán v Štátnom divadle v Košiciach a v sezóne 1967/68 v Divadle poézie, Zita Furková, ktorá mala za sebou pôsobenie vo Zvolene, Nitre, Trnave a v Divadle poézie, Peter Debnár, pôvodne režisér v Divadle P. Jilemnického, ktorý sa však uplatnil najmä ako výrazný filmový herec. Spomedzi hercov, ktorí účinkovali v inscenáciách Divadla poézie sa pridali aj Ľubo Gregor a Zora Kolínska. Členkou súboru sa stala aj filmová herečka Marta Rašlová, Helena Húsková z nitrianskeho divadla a scénický a kostýmový výtvarník Milan Čorba. Neskôr do súboru pribudli Juraj Kukura, Milan Kňažko a Magdaléna Vášáryová. Peter Mikulík, ktorý sa na príprave vzniku nového súboru podieľal, sa napokon rozhodol zostať v SND. Hoci podľa pôvodných plánov mal činoherný súbor vzniknúť až po dokončení rekonštrukcie priestoru v budove Astorky, čo sa malo stať v roku 1969, rozhodnutím Milana Sládka a Eduarda Žlábka odísť po okupácii z Československa sa vznik činoherného súboru urýchlil. Prvou premiérou bolo uvedenie Beckettovho *Čakania na Godota*[14], nasledovali jednoaktovky Slawomira Mrožka v réžii hosťujúceho Petra Mikulíka, *Ženba* N. V. Gogoľa, ktorou sa v Divadle na korze prezentoval Miloš Pietor (neskôr naštudoval aj Čechovove jednoaktovky *Jubileum* a *Svadba*) a štyri Strniskove inscenácie – Kopitova tragifraška *Ach ocko, chudák ocko...*, Arbuzovova hra *Môj úbohý Marat*, Büchnerov *Woyzeck* a Ostrovského *Les*. V júni 1971 Divadelné štúdio Ministerstvo kultúry Slovenskej socialistickej republiky[15] zrušilo, oficiálne pre porušovanie hospodárskych predpisov a „pre ideovo-umelecké nedostatky v jeho činnosti"[16]. Podstatná časť činoherného súboru prešla do angažmán na Novú scénu.

Príbeh Divadla na korze teda trval tri sezóny a tvorí ho séria ôsmich inscenácií[17], predsa sa však v modernej slovenskej teatrológii často operuje „generáciou Divadla na korze", na túto tradíciu sa odvolávajú noví mladí tvorcovia – slovom je to pre dejiny slovenského divadla pojem. Dôvod tej intenzívnej a hlbokej stopy, ktorú Divadlo na korze v dejinách našej divadelnej kultúry zanechalo a ktorá dodnes ovplyvňuje jej podobu cez nasledovníkov a žiakov, ktorí sa k tradícii tohto divadla hlásia i ktorí ju popierajú, treba hľadať prioritne v tom, že po prvý raz nevznikol divadelný súbor „podľa pravidiel", teda nevytvoril ho principál či intendant a nezostavoval ho ako kolektív potenciálne spôsobilý obsadiť istý typ plánovaných produkcií, ale že súbor vznikol ako tím spriaznených ľudí. Ľudí, ktorí vedeli, že z istoty divadiel s tradíciou idú do neistoty nového projektu, ľudí, ktorí možno nevedeli jasne artikulovať aké divadlo by robiť chceli a po akej poetike túžia, ale vedeli pomerne presne, kde svoju budúcnosť nevidia. Citujme opäť dramaturga M. Porubjaka: „Poetika, ktorú reprezentoval Karol Zachar, veľmi nás neoslovovala, nezdala sa nám veľmi komická, smiešna, bola pre nás vzdialená. /.../Nijakým spôsobom sme však nechceli s touto

[14] Preklad Dušan Slobodník. Réžia Milan Lasica a Vladimír Strnisko. Premiéra 21. 12. 1968.

[15] Na základe zákona o federatívnom usporiadaní Československa vznikli k 1. januáru 1969 národné ministerstvá kultúry.

[16] Citované podľa: PORUBJAK, Martin. Diskusia na konferencii. In. JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš (ed). *Divadlo na korze 1968 – 1971*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 81. ISBN 80-85718-20-0.

[17] M. Porubjak v citovanom diskusnom vstupe pripomenul, že Kohoutov *August, august, august* v réžii Petra Mikulíka zakázali v generálkovom týždni a Hanákova inscenácia Pinterovho *Nemého čašníka* a Ionescovej *Lekcie* bola tiež zastavená krátko pred dokončením.

Divadelné štúdio Bratislava – Divadlo na korze. Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Les*. Preklad Martin Porubjak a Vladimír Strnisko. Scéna Tomáš Berka. Kostýmy Milan Čorba. Réžia Vladimír Strnicko. Premiéra 14. 6. 1971. Peter Debnár ako Gennadij Nešťastlivcev. Snímka archív Divadelného ústavu.

poetikou, s týmto názorom na vec priamo polemizovať a som presvedčený a boli sme všetci presvedčení, že jednoducho tu majú stáť vedľa seba – SND so Zacharom a Korzo – ako zrejme dva druhy generačného divadla, ktoré obidva majú rovnaké právo na život."[18]

Druhým neobyčajne dôležitým faktorom bola sústredenosť a kontinuita tvorby divadla. Asi po prvý raz nevznikali jednotlivé inscenácie ako samostatné solitéry, ktoré sa z istých dôvodov v určitom čase stretli na jednom divadelnom plagáte, ale pri všetkej žánrovej odlišnosti a meniacich sa umeleckých tímoch sa podarilo vytvoriť čosi ako kontinuálny prúd divadelných udalostí, integrujúci dokonca aj sporadické pohostinské vystúpenia iných divadiel (Činoherný klub, Kladivadlo), pričom funkciu stmeľujúceho elementu zohrávalo popri „tímovom duchu" najmä osobité herectvo.

Aby sme pochopili spoločnú názorovú pozíciu členov divadla, je nevyhnutné pripomenúť, že išlo napospol o tvorcov, ktorí dospievali v relatívnej slobode šesťdesiatych rokov, zažili pokus o hľadanie autentickej československej cesty, spojený

[18] Ref. 16, s. 80.

s menom Alexandra Dubčeka i traumu z okupácie štátu v strede Európy vojskami údajne spriatelených štátov bez významnejšieho protestu toho slobodného a demokratického sveta, ktorý – ako sa ukázalo – jednoducho rešpektoval povojnové rozdelenie sfér vplyvu a osud Čechov a Slovákov nepociťoval ako čosi, kvôli čomu by bolo hodno riskovať skomplikovanie obchodných vzťahov so Sovietskym zväzom a jeho satelitmi. Asi naivný československý sen o reformovaní socializmu a jeho ľudskej tvári prekazili tanky a lietadlá – a v čase keď ešte okupačné jednotky bolo vidieť na predmestiach, vznikol činoherný súbor Divadla na korze. Mladí ľudia, ktorí sa v ňom stretli, asi ani nemohli predstierať, že sa na svet okolo seba a život pred sebou dívajú s veľkými nádejami! Traumatizujúca spoločenská realita zúfalého zápasu o záchranu aspoň torza z programových cieľov roku 1968, ale súčasne i zúfalstvo zo série krokov, ktoré znamenali koniec ilúziám (zmluva o „dočasnom" umiestnení vojsk na území ČSSR, znovuzavedenie cenzúry a pod.) mala nepochybne bezprostredný vplyv na to, že Divadlo na korze zvolilo a rozvíjalo poetiku, pre ktorú sa vžilo označenie „groteskný realizmus". „Členovia Divadla na korze videli svet ako groteskný a ak nechceli zamlčať, čo vidia, museli ho takým aj zobraziť. Groteskné v inscenáciách tohto súboru nebol ornament, ale hlboký životný pocit."[19]

Štvrť storočia po skončení Druhej svetovej vojny sa však v tom pocite skepsy, rozčarovania z výsledkov, ku ktorým spoločnosť doviedli politické, ekonomické a kultúrne elity a bezvýchodiskovosť vyplývajúca z existencie zbraňových potenciálov schopných niekoľkonásobne zlikvidovať celú planétu, šírili po celom svete. Dráma a divadlo absurdity asi najpresnejšie zrkadlilo pocity, ktoré – na rozdiel od povojnových nadšení a budovateľských programov – ovplyvňovali rovnako tvorcov ako ich divákov. Pre generáciu, ktorá si uvedomovala, že žije vo svete deformovanom tlakom globálneho mocenského boja, kde sa stratili historické, zdanlivo večné mravné hodnoty a istoty – a tým viac pre generáciu, ktorá sa musela vyrovnať s faktom, že napriek verbalizovaným vyhláseniam o priateľstve, družbe a spolupráci siaha pri ohrození svojho vlastného záujmu po zbrani a sile aj najbližší partner – bola výrazom životného pocitu čierna groteska absurdného divadla, strata viery v komunikáciu a sústredenie sa na bizarnosť ľudského snaženia. To platí pre divadlo na sklonku šesťdesiatych rokov naprieč Európou a výrazne to zasiahlo i Severnú Ameriku. Nie je preto náhoda, že Divadlo na korze začínalo svoju činnosť uvedením klasika absurdnej drámy, Samuela Becketta *Čakanie na Godota* a je príznačné, že pre celý repertoár divadla je určujúci groteskný pohľad na svet bez ohľadu na to, či hrajú ruského realistu alebo amerického absurdného dramatika.

Niet najmenších pochýb, že podobné ľudské pocity, poznatky a postoje, aké sme uviedli v súvislosti s Divadlom na korze, mali mnohí iní tvorcovia pôsobiaci vtedy v iných slovenských divadlách. Cez svedectvá dobovej divadelnej kritiky sú dokonca niektoré takéto črty aj v ich tvorbe identifikovateľné – spomeňme ako príklad za všetky Pietrovu inscenáciu Gorkého drámy *Na dne* v Divadle SNP v Martine[20], ktorá ich artikulovala dva roky pred vznikom činohry Divadla na korze a do istej miery ju môžeme vnímať aj ako „prológ" toho, čo sa potom kontinuálne rozvíjalo v pivnici na

[19] MISTRÍK, Miloš. Idey a ideály Divadla na korze. In. JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Ján (ed). *Divadlo na korze 1968 – 1971*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 21. ISBN 80-85718-20-0.

[20] Premiéra 16. 11. 1967.

Nová scéna, Bratislava. Anton Pavlovič Čechov: *Tri sestry*. Preklad Vladimír Strnisko (v čase premiéry uvádzaný ako „dramaturgia Novej scény"). Scéna Oto Šujan. Kostýmy Stanislava Vaníčková. Réžia Miloš Pietor. Premiéry 24. a 25. 3. 1972. Na fotografii zľava Ida Rapaičová (Máša), Eva Rysová (Oľga) a Magda Vášáryová (Irina). Snímka archív Divadelného ústavu.

Sedlárskej ulici. Pocity mladej divadelnej generácie sa však premenili na akt generačného divadla až v podmienkach malého, vnútorne spriazneného ensámblu.

Spomenuli sme, že základným tmelivom inscenácií Divadla na korze bolo herectvo. Iný typ hereckej práce, než na aký bolo publikum v tom čase privyknuté. Bolo to herectvo, ktoré čerpalo z tradície psychologického realizmu a poznania Stanislavského systému[21], ale vnímalo ich zvládnutie len ako prostriedok k ďalšej tvorivej práci. V priestorovej dispozícii Divadla na korze, kde prví diváci sedeli prakticky na samom okraji javiska, nepripadali do úvahy veľké gestá, predstieranie a pátos – nič nemohlo byť „akože", pretože všetko bolo pod detailnou kontrolou a v tesnom kontakte. Herectvo teda muselo v týchto podmienkach pôsobiť maximálne autenticky a byť výrazom osobnostných postojov a individuálnych reakcií. Dochádza teda na jednej strane k takmer úplnému zžitiu herca s postavou, na strane druhej postava nepoužíva len hercov psychofyzický aparát a nevzniká ako produkt de facto neodvislý od osobnostných pocitov herca, ale dramaturgia a réžia cielene vytvárajú reorganizáciou pôvod-

[21] Teraz už autentického, v šesťdesiatych rokoch boli k dispozícii kľúčové Stanislavského teoretické práce o divadle, nielen „maďarské brožúry", z ktorých čerpal svoju predstavu o K. S. Stanislavskom Ján Borodáč a ždanovovské zjednodušujúce príručky, ktoré vyšli v päťdesiatych rokoch.

Nová scéna, Bratislava. Anton Pavlovič Čechov: *Tri sestry*. Preklad Vladimír Strnisko (v čase premiéry uvádzaný ako „dramaturgia Novej scény"). Scéna Oto Šujan. Kostýmy Stanislava Vaníčková. Režia Miloš Pietor. Premiéry 24. a 25. 3. 1972. Na fotografii Jarmila Koleničová (Irina) a Eliška Müllerová (Oľga). Snímka archív Divadelného ústavu.

ného slovesného materiálu a jeho interpretáciou situácie, ktoré hercovi umožňujú s postavou sa stotožniť aj vnútorne a tak hľadať optimálne gesto, intonáciu, nonverbálnu reakciu, pohľad... Pre herectvo v Divadle a korze bol mimoriadne dôležitý detail a jeho jedinečnosť a sugestívnosť. Nemožno si to však zamieňať s popisným detailizmom päťdesiatych rokov, ani s improvizáciou – detaily boli prísne selektované a fixované, boli výsledkom dlhého a intenzívneho hľadania a skúšania. A rovnako je pre herectvo v Divadle na korze príznačné permanentné hľadanie vnútorných zdrojov humoru aj v tých najvypätejších situáciách, schopnosť pointovať zdanlivo silnú dramatickú situáciu nečakane grotesknou „bodkou". Na predstaveniach Divadla na korze prepukávali často salvy smiechu, ten smiech však inšpirovali podnety iného typu, ako v Zacharovych veselých komédiách, či ako využívali František Dibarbora, alebo Jozef Kroner vo veseloherných a estrádnych bestselleroch svojej doby. Anekdotu nahradil gag, presne vystavaný a precízne pointovaný. Navyše pracujúci predovšetkým s kontrastom sémanticky vyprázdneného slova a nonverbálneho konania. To bola napokon črta, ktorá sa pre režisérov, spolupracujúcich s činoherným súborom Divadla na korze stala príznačnou – dramatická situácia vzniká neraz vo vyslovenom protiklade k tomu, čo postavy verbálne deklarujú, čo a o čom hovoria. Akcia slovo relativizuje, obracia jeho zmysel, mení pátos na frašku. Podľa Pietrovho vyjadrenia jeho ideálnom bolo, „aby fyzické konanie herca bolo v kontrapunkte k textu, je to

oveľa pôsobivejšie, než ak podtext je kontrapunktický k textu. Fyzické konanie herca kontrapunktické k obsahu, je vizuálne a teda divadelnejšie a pôsobivejšie, než len púha kontrapunktická intonácia."[22] Napríklad jedným z najsilnejších okamihov Pietrovho *Hamleta* na Novej scéne, sa stalo Poloniusovo vyprevádzanie Laertesa späť do Nemecka na štúdiá, keď Ofélia a Laertes v predstihu parodujú ponaučenia, s ktorými sa Polonius so synom lúči, sa tak z obvyklej mierne nudnej scény premenilo na obrovskú zábavu a neuveriteľne presne charakterizovalo Poloniusa ako spupného a nadutého, do seba zahľadeného a beznádejne konvenciami spútaného človeka/funkcionára, ktorý iba tára.

Niektorí teatrológovia vyslovili názor, že výrazné exponovanie nonverbálnych prostriedkov v Divadle na korze súvisí aj s koexistenciou žánrovo rozmanitých súborov v Divadelnom štúdiu (Sládkov pantomimický súbor a Lasica so Satinským) a má korene predchádzajúcej intenzívnej spolupráci (Sládek režíroval v Štúdiu VŠMU *Komédiu o boháčovi a Lazarovi*, v ktorej niektorí neskorší členovia činoherného súboru hrali, boli tu spoločné účinkovania vo filme a pod.). „Milan Lasica a Július Satinský boli podvedomým i vedomým intelektuálnym nábojom prirodzene sformovanej hereckej generácie, ktorá postupne vychovávala už aj nasledovníkov svojho spôsobu artikulovania sveta." – napísala Zuzana Bakošová – Hlavenková.[23] Nepochybne práve „dotyková" blízkosť tvorcov, ktorí z povahy pestovaného žánru dokázali intenzívnejšie a objavnejšie využívať herecké výrazové prostriedky, ktoré činohra zväčša tak dôkladne neexploatuje, boli pre hercov inšpiráciou, nazdávame sa však, že podstatnejšie a kľúčové boli uvedené dramaturgické a réžijné koncepty tvorby.

To napokon umožnilo čiastočné udržiavanie kontinuity ducha tvorby Divadla na korze po niekoľko sezón aj po zániku inštitúcie a presune jadra jej umeleckých pracovníkov do činohry Novej scény. Tu však už postupne nastal aj efekt rozptylu, ktorý – ako sme uviedli vyššie – neumožnil silnejšie presadenie sa mladých divadelníkov v repertoárových profesionálnych súboroch. Činohra Novej scény „vyrábala" inscenácie rozličného typu, od klasických operiet, cez vtedy rešpektované moderné muzikálové produkcie[24], bulvárne komédie, ale i „ideový" repertoár, ktorý sa po začiatku normalizácie vrátil na divadelný plagát. K včleneniu bývalej činohry Divadla na korze do Novej scény došlo k 1. septembru 1971 a už v októbri účinkoval Stanislav Dančiak ako Predavač balónikov, Milan Kňažko ako Prospero, Pavol Mikulík ako Tutti a Peter Debnár ako Veľžrec Capitou v Katušovej inscenácii Olešovej rozprávky *Klauniáda, alebo O troch nenažrancoch*[25], Martin Huba ako Bohorodný a Stanislav Dančiak ako Dodo v Szakonyiho *Poruche vo vysielaní*[26]. Až potom sa v Čechovovych *Troch sestrách*

---

[22] Citované podľa: BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Zuzana. Herectvo staré a nové podľa Pietra. In: MISTRÍK, Miloš (ed.) *Režisér Miloš Pietor.* Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1992, s. 112 – 113. ISBN 80-9000513-5-9.

[23] BAKOŠOVÁ – HLAVENKOVÁ, Zuzana. Sloboda hravosti a hravosť smiechu alebo Herci a klauni na korze. In. JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš (ed). *Divadlo na korze 1968 – 1971*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 25 – 26. ISBN 80-85718-20-0.

[24] Na Novej scéne na prelome 60. a 70. rokov uviedli *My Fair Lady*, *West Sde Story*, *Gréka Zorbu*, *Fidlikanta na streche* či *Loď komediantov* v naštudovaní tímu Dalibor Heger (dramaturg), Zdeněk Macháček a Bohuš Slezák (dirigenti), Boris Slovák (choreografia), Bedrich Kramosil (réžia) a súdobá kritika vysoko hodnotila tieto divácky mimoriadne úspešné inscenácie.

[25] Premiéra 3. 10. 1971.

[26] Premiéra 20. 12. 1971.

v Pietrovej réžii stretávame s výraznejším zastúpením predtým homogénneho a trvale spolupracujúceho súboru[27]. „Štúdio Novej scény[28] poskytlo vhodný priestor na primeranú adaptáciu a nové rozvinutie bezprostredného dedičstva Divadla na korze a jeho inšpirácií“, napísal neskôr Ján Jaborník.[29] A dodáva, že „...súbor „korzistov“ sa akoby pootvoril, mierne rozostúpil, aby umožnil tvorivý spôsob koexistencie. Súbor Novej scény, či isté spektrum tohto súboru, muselo prejaviť vnútornú ochotu k tejto spolupráci, ktorá sa však – ako sa ukázalo a sústavne potvrdzovalo – vždy vyplácala. /.../ Umelecky a esteticky určujúcim a expanzívnejším v tomto symbiotickom stretnutí sa stal prúd Divadla na korze.“[30]

Fúziou s Novou scénou sa však naštartovala aj séria udalostí, ktoré jasne dokumentujú zánik fenoménu „generácie Divadla na korze“ aj napriek tomu, že Miloš Pietor a potom aj Vladimír Strnisko v inscenáciách uvádzaných v Štúdiu Novej scény na tvorbu „korza“ nadväzovali a rozvíjali jej inšpirácie. Prvou z týchto udalostí bolo už samotné akceptovanie fúzie. M. Porubjak spomína na rokovania s D. Hegerom ako riaditeľom Novej scény, kde sa najsamprv hovorilo o istej autonómii, Divadlo a korze dokonca navrhovalo, že do dokončenia rekonštrukcie Astorky bude hrať na zájazdoch – napokon však súbor kapituloval a podpísal ponúknuté zmluvy, dokonca aj s vedomím, že niektorým jednotlivcom nebolo umožnené prejsť k novému zamestnávateľovi. To nepochybne znamenalo i ochromenie a zrelativizovanie dovtedy systematicky budovaného pocitu ensámblu, vnútornej jednoty a názorovej spolupatričnosti. Práca v inom type repertoáru, s inými partnermi a režisérmi, veľké možnosti uplatniť sa v televízii (nielen v „serióznej“ produkcii Literárno-dramatickej redakcie, ale aj v reláciách zábavných či detských), ale aj rezignované (alebo konjunkturálne?) prijatie členstva v Komunistickej strane (v Divadle na korze ako zjavne jedinej organizácii v rezorte kultúry nebolo možné vytvoriť základnú organizáciu Komunistickej strany Slovenska, pretože nik z umeleckých pracovníkov nebol jej členom) niektorými bývalými hercami Divadla na korze, to všetko znamenalo, že Divadlo na korze už v sedemdesiatych rokoch bolo iba spomienkou a legendou. A to, čo (aj) jeho niekdajší členovia dosiahli na Novej scéne a neskôr v činohre Slovenského národného divadla je už iná kapitola dejín slovenského divadla, ktorá nemá povahu vnútorne názorovo kompatibilnej generačnej výpovede.

V sedemdesiatych rokoch sa situácia, popísaná v súvislosti s pomerne vysokým počtom mladých tvorcov, ako sme konštatovali v súvislosti so stavom činohry SND v šesťdesiatych rokoch, zopakovala vo viacerých mimobratislavských divadlách. V Košiciach, Martine, Nitre, Trnave i v prešovskom Divadle J. Záborského však k sformovaniu skutočne a dôsledne generačného divadla nedošlo, pretože skupiny tvorcov, ktoré sa o to usilovali, vždy boli v menšinovom postavení voči tvorcom (roz-

[27] Mášu hrala Zora Kolínska (v alternácii s Idou Rapičovou), Irinu Magda Vášáryová (v alternácii s Jarmilou Koleničovou), Tuzenbacha Martin Huba (v alternácii s Pavlom Mikulíkom) a Feraponta Peter Debnár (v alternácii s Vladom Kostovičom), premiéra 24. a 25. marca 1972.

[28] Išlo o dokončenú rekonštrukciu divadelného priestoru v budove Astorky, ktorá sa začala renovovať pre Sládkovu pantomímu a činoherný súbor Divadelného štúdia a po likvidácii bol jeho majetok, vrátane nedokončenej sály, prevedený na Novú scénu.

[29] JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In. JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš (ed). *Divadlo na korze 1968 – 1971*. Bratislava : Koordinačná rada pre vydávanie divadelných hier a teatrologickej literatúry, 1994, s. 63. ISBN 80-85718-20-0.

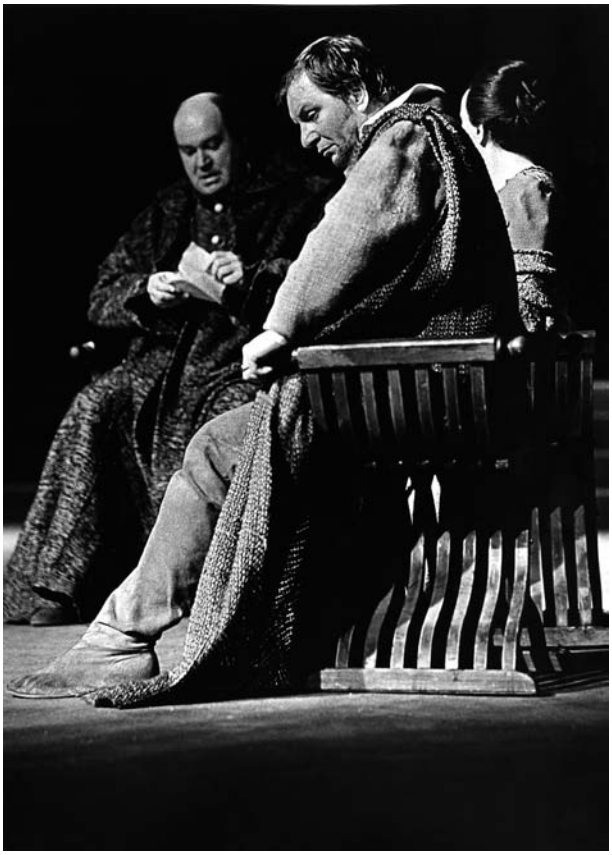
[30] Ref. 28, s. 62.

Nová scéna, Bratislava. William Shakespeare: *Hamlet.* Preklad Jozef Kot. Scéna Oto Šujan. Kostýmy Stanislava Vaníčková. Réžia Miloš Pietor. Premiéra 15. 2. 1974. Martin Huba v titulnej úlohe. Snímka archív Divadelného ústavu.

ličnej generačnej príslušnosti, vrátane svojej vlastnej!), ktorí tendovali k mainstreamovému typu divadelnej tvorby. Vždy absentovala predovšetkým základná východisková platforma generačného divadelného prejavu – názorová zhoda na postoji k spoločenskému vývoju, artikulovaná vôľa vysloviť cez divadelné inscenácie isté myšlienkové posolstvá, smerované k podobne uvažujúcim skupinám divákov. Nie je náhoda, že vo viacerých profesionálnych divadlách dostali aktivity smerujúce ku generačným divadelným prejavom organizačnú podobu „štúdií" či – ako v Nitre – „poddivadiel". Tvorcovia intuitívne cítili, že ak chcú so svojim názorom na divadlo uspieť, musia svoje diela vyčleniť z kontextu rutinnej divadelnej práce v organizácii.

Vnútorné východiská, teda názorová orientácia a životný pocit, znechutenie mladých umelcov zo spoločenských pomerov v ktorých sa ocitli, pritom boli relatívne blízke postojom popísaným v súvislosti s generáciou Divadla na korze.

V sedemdesiatych rokoch, v dobe spoločenskej normalizácie, bola situácia svojim spôsobom ešte jasnejšia ako o desaťročie prv – nik si už nemohol robiť ani len ilúzie, že tvorí slobodne, ideálom opakovane deklarovaným komunistickými zjazdami neveril už nik a všetci ich vnímali ako jasné „vykolíkovanie" priestoru absurdnej metahry – umelci sa rešpektovaním určenej miery slobody tvárili, že tvoria slobodne a „vedúca sila spoločnosti", teda politické orgány si uvedomovali, že občania potre-



Nová scéna, Bratislava. William Shakespeare: *Hamlet.* Preklad Jozef Kot. Scéna Oto Šujan. Kostýmy Stanislava Vaníčková. Réžia Miloš Pietor. Premiéra 15. 2. 1974. Vľavo Dušan Blaškovič (Polonius), v popredí Vlado Müller (Claudius). Snímka archív Divadelného ústavu.

bujú aspoň určitú ilúziu slobody, ak už nad ich názormi a prejavmi v každodennom živote v dobe „gulášového socializmu" má strana kontrolu. Prízrak likvidácie Divadla na korze či Tatra revue bol jasným mementom a varovaním, že sú hranice, ktoré nie je možné bez následkov prekračovať. Strana však disponovala viacerými „miernejšími" spôsobmi, ako tým, ktorí sa priveľmi pokúšali o vymanenie zo sivého priemeru, dať najavo svoju moc. Medzi najvyužívanejšie spôsoby „disciplinovania" patrila obsadzovacia politika Slovenskej televízie, Slovenského rozhlasu a filmovej tvorby. V sedemdesiatych rokoch sa totiž výrazne roztvorili nožnice medzi spoločenským postavením divadelníkov, ktorí pôsobili iba vo svoje materskej inštitúcii a tvorcov, ktorí dostávali možnosť účinkovať v televízii, filme a rozhlase. Okrem toho sofistikovaný systém spoločenských ocenení, najmä udeľovanie titulov zaslúžilý a národný umelec s ktorými bolo spojené podstatne zvýhodnené honorovanie výkonov, vniesol medzi divadelníkov aj podstatne viac rivality. Ak divadelný umelec bez titulu a možností sústavnej práce najmä pre televíziu žil na vtedy štandardnej úrovni vysokoškolsky vzdelaných občanov, teda zvládal zo svojho príjmu trojizbový byt a trabant alebo „embéčku" či žigulák, herec ocenený titulom zaslúžilý a národný umelec a obsadzovaný televíziou smeroval skôr či neskôr do vilovej štvrte medzi spoločenskú smotánku a auto z tuzexovej ponuky patrilo k vonkajškovým prejavom umelcovho úspe-

chu. Toto lákadlo materiálneho zvýhodnenia „vyvolených", režimu neodporujúcich umelcov – a v mnohých prípadoch išlo o osobnosti, ktoré boli skutočne výnimočnými tvorivými individualitami! – bolo klasickou ukážkou cynicky pragmatického postoja komunistických elít v dobe normalizácie: kto sa držal vo vyhradenom priestore, občas poslúžil pre propagandistické ciele (nevyhol sa účinkovaniu v angažovaných dielach, typu seriálu *30 prípadov majora Zemana* o komunistickej bezpečnosti, alebo „ideových" dielach sovietskej či domácej proveniencie, typu hrdinských epopejí o SNP, protifašistickom odboji či zápase s „emigrantskými zradcami") a správal sa lojálne (bol členom aspoň Revolučného odborového hnutia a Socialistického zväzu mládeže, keď už nie Komunistickej strany), mal podstatne výhodnejšie podmienky pre život svoj a svojich blízkych než ten, kto sa niektorej z podmienok priečil.

Niektorými významnými súbormi umeleckých aktivít generačného typu v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sme sa zaoberali v iných textoch, pre zovšeobecňujúci výstup treba zdôrazniť to, čo bolo pre vývoj uvažovania o generačnom divadelnom prejave pre tieto desaťročia príznačné:

– Došlo k istému prekrývaniu pojmu generačné divadlo s pokusmi o alternatívny divadelný prejav. V divadelných súboroch sa zväčša okolo jednej-dvoch určujúcich osobností, v drvivej väčšine režisérov (Štátne divadlo Košice – Peter Opálený, DSNP Martin – Ľubomír Vajdička, Ondrej Šulaj, Banskobystrické bábkové divadlo – Jozef Mokoš, Krajové divadlo, resp. Divadlo A. Bagara v Nitre – Jozef Bednárik, Divadlo pre deti a mládež v Trnave – Blahoslav Uhlár, Juraj Nvota, Divadlo J. Záborského Prešov – Eduard Gürtler, Poetický súbor Novej scény – Stanislav Párnický, Jozef Mokoš) na kratší či dlhší čas vytvoril „súbor v súbore", teda spomedzi umeleckých pracovníkov sa vyčlenili tí, ktorí pre uskutočnenie ambicióznejších projektov boli ochotní aj obetovať pohodlie či voľný čas. Tieto inscenácie vznikali prevažne v rámci schváleného dramaturgického plánu a boli riadnou súčasťou výstupov divadla, pri ich príprave však tvorcovia v rozličnej miere využívali iné tvorivé postupy, ako bývalo v týchto divadlách obvyklé. Výnimočnosť týchto produkcií je často zvýraznená už voľbou iného divadelného priestoru, prípadne výraznou adaptáciou disponibilnej sály[31]
– V žiadnom z registrovaných pokusov o sformovanie skupiny tvorcov, ktorí mali vôľu a ambíciu oslovovať diváka inými témami a inou formálnou organizáciou výpovede sa nepodarilo dosiahnuť stav, aby sa tento typ komunikácie stal pre divadlo aspoň na nejaký čas príznačný a typický, teda profilujúci. Najbližšie sa k tomu priblížilo trnavské Divadlo pre deti a mládež, ktoré po odchode L. Farkaša formovali dominantne Blahoslav Uhlár a Juraj Nvota, tu však zasa kontraproduktívne pôsobila nevyhnutnosť rešpektovať jasnú profiláciu divadla ako inštitúcie s nezanedbateľnými povinnosťami výchovnovzdelávacieho charakteru a presne definovanými okruhmi adresátov. Vo všetkých ostatných prípadoch boli pokusy „mladých" či „mladších" divadelníkov len doplnkom k prevažujúcemu repertoáru, hoci v mnohých prípadoch výrazne ovplyvňovali celkový obraz divadla v povedomí kultúrnej verejnosti (napr. Bednárikove inscenácie v Nitre).
– Len veľmi zriedkavo našli umeleckí lídri – ako sme uviedli, išlo zväčša o režisérov

[31] K problematike pozri napríklad aj štúdie: MAŤAŠÍK, Andrej. Generačné preskupovanie v slovenskom divadelníctve. In Slovenské divadlo, a MAŤAŠÍK, Andrej. Hľadanie nového dramatika (sedemdesiate roky 20. storočia v slovenskom divadelnom kontexte). In Slovenské divadlo, r. 59 (2011), č. 4, s. 349-365.

– stabilnejšie a početnejšie okruhy umeleckých spolupracovníkov, predovšetkým spomedzi generačne blízkych členov hereckých súborov. Atraktívnosť vidiny bratislavského angažmán a lukratívne ponuky televíznej produkcie v tom zohrávali veľmi výraznú úlohu.
– Slovenské činoherné divadlo v osemdesiatych rokoch muselo naliehavo riešiť vo väčšom rozmere generačnú obmenu, keďže tú prirodzenú čiastočne zabrzdila petrifikácia stavu v dobe nástupu normalizácie. Postupne však jej predstavitelia dosiahli dôchodkový vek a odchádzali sčasti dobrovoľne a sčasti pod tlakom mladších kolegov z aktívnej divadelnej činnosti. Prechod Miloša Pietra, Ľubomíra Vajdičku (a neskôr i hosťovanie Vladimíra Strniska) do činohry SND, pričom každý z nich presadil i prijatie niekoľkých hercov, s ktorými spolupracovali (za M. Pietrom do SND prešli Martin Huba, Juraj Kukura, Magda Vášáryová, Milan Kňažko či Dušan Blaškovič, Ľ. Vajdička si do SND priviedol Ľ. Pauloviča a P. Bzdúcha) vyvolali následne početné presuny (R. Polák z Košíc do Martina, L. Podmaka z Trnavy a O. Šulaj z Martina na Novú scénu atď.) a obmeny umeleckých súborov v celoslovenských reláciách.
– V dôsledku zmeny mocenských pomerov v Zväze sovietskych socialistických republík po smrti L. Brežneva a najmä po začiatku Gorbačovovej „perestrojky" sa napriek snahám dogmatikov v Československu uchovať status quo postupne ideologický tlak na umelcov uvoľňoval a tak sa viacero ambicióznych divadelných apelov logicky dostalo do hlavného programu a mali k dispozícii všetky kapacity súboru, nemuseli hľadať alternatívne možnosti. Tak sa v osemdesiatych rokoch stal priestor Štúdia Novej scény všeobecne známy ako divadlo s jasne vyhranenou poetikou, určovanou Vladimírom Strniskom (k torzu bývalých členov činohry Divadla na korze ako rovnocenní členovia tímu pribudli napríklad Milan Lasica, Július Satinský, Ida Rapaičová, Eduard Bindas, Marián Zednikovič), hoci formálne dominanciu V. Strniska vedenie divadla „riedilo" inscenáciami ktoré pripravovali O. Katuša, P. Opálený či O. Šulaj. Podstatné však bolo, že divák nachádzal ostré kritické výpovede o stave spoločnosti už nielen v izolovanom segmente štúdiových, alternatívnych či inak výnimočných inscenácií, ale stretával sa s nimi čoraz častejšie aj v bežných repertoárových produkciách (len veľmi výberovo – napríklad z Formanovho filmu svetoznámy *Let nad kukučkinym hniezdom* pod názvom *Eniki, beniki...* a Andrejevov *Život človeka* v DSNP Martin, Ibsenov *Nepriateľ ľudu* a Feldekova *Skúška* v SND, Brechtov *Muž ako muž* či *Hlava XXII* v Poetickom súbore Novej scény a iné). Mladí tvorcovia tak stratili významný dôvod zomknúť sa a pokúšať sa o spoločné vystúpenie na báze artikulácie svojej generačnej odlišnosti.

Túto situáciu výrazne zmenil spoločenský zvrat v jeseni 1989, keď občania vyšli na námestia a vynútili si zmenu vo vedení štátu. Divadelní umelci boli v tomto procese veľmi iniciatívni a viditeľní, často to boli práve oni, kto naštartoval tých menej odvážnych ľudí k jasnej artikulácii svojich predstáv. Paradoxne prebudený záujem o veci verejné spôsobil divadlám veľké problémy s návštevníckym záujmom, ale obnažil aj mnohé iné problémy, s ktorými naše divadlo a divadelní tvorcovia dodnes zápasia. Týmto vývojom sa zaoberá D. Podmaková v samostatnej štúdii.[32] Z hľadiska

[32] PODMAKOVÁ, Dagmar. Slovenské divadlo v prostredí spoločnosti – od 80. rokov 20. storočia po dnešok. In *Slovenské divadlo*, r. 59, č. 3 (2011), s. 208-217.

skúmania generačnej problematiky je zaujímavé, že rehabilitácia inštitúcie Divadla na korze a satisfakcia jeho členom mala v podstate rovnaké dôsledky ako sme videli o dve desaťročia prv – generácia tvorcov, ktorí v tom čase mali okolo päťdesiat rokov, obsadila kľúčové strategické pozície a ak sa mladí tvorcovia chceli presadiť so svojim odlišným pohľadom na svet a tvoriť iné divadlo, ako ponúkal teraz dominantný mainstream odvodený od tradície Divadla na korze, či aspoň odvolávajúci sa na ňu, začali v závere deväťdesiatych rokov dávať o sebe vedieť opäť súbory sformované ako opozícia voči tomuto samokonštituovanému mainstreamu.

Mohol by to byť náznak, že slovenské divadlo časom bude fungovať ako permanentne sa obrodzujúci súbor rozlične definovaných súborov a zoskupení a do jeho vývoja nebudú vstupovať neprirodzené ruptúry mimomeleckej povahy či motivácie.

CERTAIN ARTISTIC AND NON-ARTISTIC REASONS FOR THE GENERATIONAL MANIFESTS PHENOMENON IN THE SLOVAK THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

Andrej MAŤAŠÍK

The author analyzes development of Slovak professional theatre after World War II from the perspective of emerging generationally related art teams of theatre makers. He notes that generational manifestations have always been conditioned by social situation because the basic attributes of this concept are the uniformity of opinion and the ability to strongly articulate civic and artistic views in controversy and confrontation with the prevailing social atmosphere. The sixties brought along a release of social tension and at this period quite a number of university-trained young theatre artists active in theaters were stepping up against a strong group of older artists, who after years of schematism showed remarkable vitality and were able to absorb many elements of modern theatre. Thus ,the first undepreciated generational theater was the theater company Divadlo na korze. In the seventies, a tendency towards a generational theater was to be found especially in theaters in Trnava, Nitra and Martin, but in all cases these were repertory theatres with staging production varying from generational proclamations of „otherness“ to mainstream pieces. Theatre generationally clearly defined was given the opportunity to develop only after social upheaval in 1989.

Táto štúdia je výstupom grantového projektu VEGA č. 2/0164/09 – Fenomén generačnosti v slovenskom divadle 2. polovice 20. storočia.