

Smutný klaun Marián Zednikovič

Marián Zednikovič, the Sad Clown

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

ABSTRAKT: Divadelné herectvo Mariána Zednikoviča (1951 – 2007) obsahovalo premenlivosť, dynamickosť, nadhľad, karikatúru, grotesku s tragikomickým a dramatickým tónom klauna tragéda. Na scéne Divadla pre deti a mládež v Trnave v inscenáciách pre deti (aj dospelého diváka) prekvapoval mimoriadnym pohybovým talentom, improvizáciami, neočakávanými gagmi (Scapin – Molière: *Scapinove šibalstvá*, 1975; Michal (Charlie) – Miroslava Čibenkova: *Charlie*, 1979), no upútal aj v charakterových postavách svetovej klasičky (Chlestakov – Nikolaj Vasilievič Gogol: *Revízor*, 1978) a i.). V činohre Novej scény v Bratislave, neskôr i v Divadle ASTORKA Korzo '90 preukázal schopnosť vrstviť polohy expresívno-eruptívneho hereckého prejavu, strihu slova i gesta a prácu so skratkou groteskných a dramatických prvkov. Jeho postavy (Glumov – Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Aj múdry schýbi*, 1983; Tartuffe z rovnomeného Molièrovho diela, 1988 a i.), zrkadlili súdobú degradáciu ľudských vzťahov a spoločnosti, únavu a deformáciu nového spoločenstva (Ivan Petrovič Vojnickij – Anton Pavlovič Čechov: *Ujo Váša*, 1996; Nešťastlivec – Ostrovskij: *Les*, 1997) či ľudsky filozofujúce intelektuálne buričstvo (Lucifer – Rudolf Sloboda: *Macocha*, 1996) alebo tragické podtóny smutného človečika (Anton Brtko – Ladislav Grosman: *Obchod na korze*, 2000).

ABSTRACT: The theatre acting of Marián Zednikovič (1951 – 2007) encompassed versatility, dynamism, perspective, caricature, and grotesquerie with the tragicomic and dramatic tone of a tragic clown. In the productions for children (and even adult spectators) of the Theatre for Children and Youth in Trnava, he astonished with his exceptional motoric talent, improvisation skills and unexpected gags (Scapin – Molière: *Scapin the Schemer*, 1975; Michal (Charlie) – Miroslava Čibenkova: *Charlie*, 1979), and captivated the audience also in stock character roles of world classics (Khlestakov – Nikolai Vasilievich Gogol: *The Government Inspector*, 1978, etc.). In the Nová scéna theatre in Bratislava and, later, in the ASTORKA Korzo '90 theatre, he demonstrated his ability to layer several positions of expressive-eruptive acting and of cut words and gestures, and to work with shortcuts of grotesque and dramatic elements. His characters (Glumov – Alexander Nikolayevich Ostrovsky: *Enough Stupidity in Every Wise Man*, 1983; Tartuffe in Molière's comedy of the same title, 1988, etc.) mirrored the contemporary degradation of human relationships and of the society, the fatigue and deformation of the new society (Ivan Petrovich Voynitsky – Anton Pavlovich Chekhov: *Ujo Váša* [*Uncle Vanya*], 1996; Neschastlivstev – Ostrovsky: *Les* [*The Forest*], 1997), humanly reasoning intellectual rebellion (Lucifer – Rudolf Sloboda: *Macocha* [*The Stepmother*], 1996), or the tragic undertones of an ordinary man (Anton Brtko – Ladislav Grosman: *The Shop on Main Street*, 2000).

KLÚČOVÉ SLOVÁ:

herectvo, autenticita, Marián Zednikovič, Blahoslav Uhlár, Juraj Nvota, Vladimír Strnisko, Roman Polák

KEYWORDS:

acting, authenticity, Marián Zednikovič, Blahoslav Uhlár, Juraj Nvota, Vladimír Strnisko, Roman Polák

Mariána Zednikoviča (1951, Bratislava – 2007, Bratislava) vnímala verejnosť v druhej polovici osemdesiatych rokoch ako komediálneho herca. Pravdepodobne to vyplývalo z jednotvárneho obsadzovania v televíznych programoch literárno-dramatického vysielania, v reláciách pre deti a rôznych zábavných podujatiach. Svojou prívetivosťou, živelnosťou, šibalstvom, ktoré sa zrkadlilo v očiach i v hlasovej intonácii¹, sa stal v televíznej ankete detským kráľom. No v živote bol v podstate samotár, ako sám neraz zdôrazňoval.² Z divadla ho poznalo menej divákov, pritom práve tam mal možnosť vytvoriť pozoruhodné dramatické charaktery.

Jednou z jeho posledných rolí bol Anton Brtko v divadelnej inscenácii *Obchod na korze* v réžii hosťujúceho Jaroslava Riháka (2000, Divadlo ASTORKA – Korzo '90). V Zednikovičovej interpretácii Brtku vidíme nepriamu paralelu s jeho postavou Michala z hry *Charlie* v Divadle pre deti a mládež v Trnave (1979, réžia Juraj Nvota), kde autorka Miroslava Čibenková³ transplantovala postavičku Charlieho Chaplina do jednoduchšej divadelno-filmovej synopsy. Mladý technik Michal sa pri nakrúcaní filmu zaľúbi, jeho čistá duša sa dostáva do stretu s prostredím skazenej spoločnosti filmových ateliérov. Tak ako Brtko vo svojich snoch vo filmovom spracovaní *Obchodu na korze* Jána Kadára a Elmara Klosa (1965) a čiastočne i v javiskovej podobe na scéne Astorky, aj Michal utečie zo svojho mravného sveta do toho vysnívaného, veriac, že lepšieho. Predstavuje si, že je tulákom Charlieom, brnká hudobný motív z filmu *Svetlá rámp* a sníva, že sa so svojou láskou Máriou stretne na Mesiaci. Obrazy z reálneho života v ateliéri a v bytoch Michala a Márie sa prelínajú s Michalovými a Charlieho ilúziami.

Režisér inscenácie Juraj Nvota prekryl sentimentálny sujet príbehu ústrednej dvojice a oživil dianie prvkami grotesky, pantomímy a klauniády, v obrazoch s Michalom/Charlieom využil aj tieňohru. Pantomimicko-klaunský výstup panelákových susedov Michala a Kvetinárky⁴ sa začal zatĺkaním klinca do steny, búšením z jednej i druhej strany bytov. Po prebudení dieťaťa sa buchot premenil na jemné klopanie, zakončilo ho uzavretie mieru pomyselným spojením dlaní z oboch strán steny. Marián Zednikovič nekopíroval veľkého Chaplina, vytvoril skromného, miestami nostalgického, no aj veselého človečika, ktorý nielen sníval svoje sny, ale ich dokázal aj vnútorne prežiť. Z tejto roly neskôr herec preberal mnohé charakteristické výrazové prostriedky – držanie tela, špičky nôh od seba, pohľad nabok, šibalský úsmev popod fúzy, smutný, miestami až tragický pohľad neraz nahradzujúci príkrejšie či hlasnejšie vyrieknuté slovo – a rozvíjal ich v ďalších postavách u iných režisérov.

Zednikovičov pohľad, empatickú priťažlivosť, (skrytú) energiu pripomínal výraz iného slovenského herca. V tom čase málokto vedel, že je pravnukom prvého slovenského divadelného profesionála, kočovného komedianta Jána Stražana, vnukom jeho syna Viliama, tiež známeho bábkara, a bratrancom významného slovenského

1 Napríklad nahovoril postavu Vilka v japonskom animovanom seriáli *Včielka Maja*, ktorý získal u detí veľkú popularitu.

2 Viaceré novinové rozhovory s M. Zednikovičom sa odvíjajú od tejto témy. Pozri napr. ZEDNIKOVIČ, M. – KOŠŤÁLOVÁ, M. Komik – ale... [Rozhovor]. In *Televízia*, 1987, roč. 22, č. 21, s. 16 – 17.

3 Neskôr známa aj pod krstným menom Mirka.

4 V interpretácii Ingrid Žirkovej, neskôr Filanovej.

Miroslava Čibenková:
Charlie. Divadlo pre
 deti a mládež Trnava,
 premiéra 5. 10. 1979.
 Réžia Juraj Nvota. Zľava
 Ján Zachar (Režisér),
 Marián Zednikovič
 (Michal). Foto archív
 Divadla Jána Palárika
 v Trnave. Snímka Peter
 Zahradník.



činoherného herca z Divadla Jonáša Záborského v Prešove, Jozefa Stražana ml.⁵ Tváre Mariána Zednikoviča a Jozefa Stražana zrkadlili rozvážnosť, no pod fúzami skrývali figliarsky výraz mnohorakého významu, tmavé oči vedeli vyčariť úsmev, vyjadriť nostalgiu, smútok, aj odmietavý postoj. Marián bol menšej, dobre stavanej postavy s nosom trochu zakriveným do vnútra, hlbším, akoby zachrípnutým hlasom a bohatou hnedou hrivou. Po tridsiatke sa mu na ľavej strane vlasov vytvoril sivý pás, ktorý sa stal výraznou súčasťou jeho neskorších charakterových rolí.

⁵ HLEDÍKOVÁ, I. Ján Stražan a jeho divadelnícky rod. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 3, s. 417 – 450. M. Zednikovič sa od osemdesiatych rokov v rôznych rozhovoroch s novinármi hlásil k svojmu rodu, z nepochopiteľných príčin táto informácia nie je uvedená pri hesle Zednikovič, Marián v *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* (II. zv., 1990).

Divadelná kariéra Mariána Zednikoviča, ktorého volali aj Maroš, má dva vývinové úseky. Prvý je spojený s trnavským Divadlom pre deti a mládež (1974 – 1980). Tam nastúpil po absolvovaní Vysokej školy múzických umení⁶, kam ho prijali až na druhýkrát. Rok medzi prijímacími pohovormi prežil v pozícii člena baletného zboru na Novej scéne v Bratislave, kde stvárnil Tryskáča a Baby Johna v muzikáli *West Side Story* (1969). Ten druhý strávil na Novej scéne už ako činoherný herec (1980 – 1989) a v Divadle ASTORKA Korzo '90 (1990 – 2007). Tvorivá činnosť na javisku Novej scény a Štúdia Novej scény, ktoré sa neskôr stalo domovskou scénou novo sformovaného súboru Divadlo Korzo '90, sa prelína.

Chronologický postup pri náčrte hereckého profilu tejto osobnosti sleduje široký rozptyl dramaturgie, režisérov a poetiky súborov a ponúka príležitosť na ďalšie analýzy.

OD VESELÝCH POSTAVIČIEK K CHARAKTEROVÝM POSTAVÁM

V Trnave pobudol Marián Zednikovič len šesť rokov, no za ten čas vytvoril viacero rolí, ktoré boli písané priamo pre neho a v ktorých mohol naplno rozvinúť komediantskú fantáziu. Od začiatku viditeľne prevyšoval ostatných mužských členov súboru talentom a schopnosťou obsiahnuť širokú škálu rôznorodých postáv.⁷ Na začiatku to boli Nevedko z dramatizácie knihy Nikolaja Nosova *Nevedko v slnečnom meste* a Scapin z Molièrových *Scapinových šibalstiev* (obe 1975) v réžii spolužiaka Blahoslava Uhlára. Improvizačnú pohybovú schopnosť uplatnil aj v postavách inscenácií určených pre starších detských (a dospelých) divákov, napríklad ako Tom Sawyer (1977) či spomínaný Michal/Charlie, obidve v réžii Juraja Nvotu.

Zvedavý malý hrdina, nezbedník Nevedko, ktorý žije vo rozprávkovom svete, síce všeličo popletie, no mnohé jeho nápady a dobrodružstvá by boli inšpiratívne aj v dnešnom (polo)virtuálnom prostredí. Herci očarili publikum ľahkosťou pohybu, priam artistickou obratnosťou na dynamickej scéne Tomáša Berku s veľkými predmetmi pripomínajúcimi detské hračky. Do slovenského divadla pre deti vniesli nový prístup k tvorbe odlišujúci sa od sovietskeho modelu, ktorý tu pretrvával od päťdesiatych rokov. Ich prínosom boli hravosť a dispozícia nenásilne pritiahnuť diváka do spoločnej pomyslenej hry. Po Zednikovičovom úvodnom tanci, ktorý ukončil piruetou s pádom, nasledoval kolotoč gagov, v ktorých bol Nevedko svižnejší, viditeľne bezprostrednejší než druhí herci. So Strakatým Petra Kubu vytvorili dvojicu klounov, ktorých fyzické konanie postavené na dynamickom kontraste premenlivosti pripomínalo nemý film (ako neskoršie tieňové výstupy v *Charliem*). Základnými vyjadrovacími prostriedkami Mariána Zednikoviča v tejto inscenácii boli prirodzenosť, spontánnosť, uvoľnenosť, súhra pohybu celého tela s mimikou tváre (rozžiarených či smutných očí) a intonáciou. Odzrkadľovali radosť, smútok, výmysel, úprimnosť.⁸

⁶ Jeho spolužiakmi boli Zuzana Kronerová, Hana Gregorová, Vladimír Jedľovský, Peter Kuba a ďalší, s ktorými nastúpil do novozaloženého Divadla pre deti a mládež v Trnave (1974, dnes Divadlo Jána Palárika).

⁷ Základy správnej reči, pohybu a spevu nadobudol v Štúdiu detskej umeleckej tvorivosti pri Parku kultúry a oddychu v Bratislave, ktoré viedla Karla Laurincová (mama herca Zora Laurinca).

⁸ Uhlárovo vnímanie divadla bolo protikladom popisno-realistickej poetiky staršieho interného režiséra Ladislava

Na malého lapaja z dobrodružstiev Nevedka nadväzoval Scapin v situačnej komédii Molièrových *Scapinových šibalstiev*. V tejto role sympatického intrigána, ktorý sa dokáže dostať z každej nepríjemnej situácie, sa naplno rozvinula komediálna línia Zednikovičovho herectva. To v nasledujúcich rokoch vyústilo do premysleného spojenia vážnosti s prvkami karikatúry a groteska nielen v slovnom prejave so špecifickým zachrípnutým zafarbením hlasu, ale aj v geste a plastickom pohybe celého tela. Herec tu mohol v plnej miere uplatniť výrazové prostriedky jarmočného divadla, folklóru, cirkusu, gagov z filmových grotesiek a bábkového divadla. Striedal ich v rýchlom tempe, jeho výhodou a prednosťou bola dôsledná javisková reč, takže mu bolo rozumieť v každej mizanscéne, aj keď bol k divákovi otočený chrbtom.

Postupne začal tlmiť živelnosť a sústredil sa na premyslené vrstvenie výrazových prostriedkov, napríklad vo výstavbe Toma Sawyera z rovnomenného titulu Twainovho románu. Sawyer už nebol taký dynamický ako Nevedko či Scapin, hoci s Becky (Zuzana Kronerová) rozšantili javisko i hľadisko spontánnosťou, živočíšnou chuťou vystrájať a prekvapovať nečakanými gagmi.

Marián Zednikovič popri spontánnej improvizácii a emotívnosti vniesol do svojich rolí aj neopísateľnú empatiu, radosť, clivotu, vážnosť a smútok. O postave básnika Bloka z hry Alexandra Štejna *Verzia* (1977) dramaturg Andrej Maťašík do bulletinu napísal, že hľadali hrdinu, cez ktorého by mohli zobrazíť neschematický obraz doby. S režisérom Uhlárom pri významnej úprave textu zvýraznili pred samotným revolučným dianím poéziu a pocity básnika v revolučnej dobe. Dvanásť masiek zavesených na lanách v pozadí scény umožňovalo reálnym postavám vstupovať do zboru dvanástich (červenogvardejcov) z Blokovej poémy *Dvanásť*. Prostredníctvom jej veršov tlmočili aj postoj mladej generácie k neslobode normalizačnej spoločnosti. V hre na hru sa striedali udalosti, osudy ľudí s výstupmi z Mejerchoľdových divadelných skúšok a s postavami commedie dell'arte. Dopĺňali ich Blokove reflexie a Majakovského zapálené vystúpenia i jeho poézia. Na scéne plnej ostrých svetelných strihov a prehovorov Marián Zednikovič dokázal priblížiť rozorvaného Alexandra Bloka v celej jeho rôznorodosti: od clivých a lyrických veršov cez dramatické vnútorné monológy až po popisné dialógy. Poéziu prednášal civilne, interpretoval básnikov postoj k situácii, v ktorej sa Blok ocital. Preto bol, slovami Ladislava Podmaku, „vo vypätých vnútorných monológoch expresívny, v súlade s dramatickou hudbou trochu patetický, so zvláštnou melodikou prejavu, postavenom na drsnom hrdelnom tóne“⁹. Svojrázny spôsobom rytmiky reči, ktorý si herec osvojil, dokázal pretlmočiť proti-rečivé posolstvá poémy *Dvanásť*.

Dispozíciu budovania charakteru na protikladných výrazových prostriedkoch náhlej zmeny Zednikovič potvrdil aj pri role Chlestakova v Gogoľovom *Revízorovi*

Farkaša v ťažkopádnej (termín Martina Porubjaka) inscenácii ruskej klasickej rozprávky *Kamenný kvietok* (1974), v ktorej síce herec vyplňal režisérove pokyny, no svojím temperamentom a dynamikou rušil jeho koncepciu. Farkaš neskoršie využil Zednikovičovú schopnosť komunikácie s detským divákom prostredníctvom súladu pohybu, jasne artikulovaného slova a významovej dikcie v prvom slovenskom muzikáli pre deti *Budzogáň, zbojnícky kapitán* (1976).

⁹ PODMAKA, L. Básnici v politike alebo Poézia s politikou na trnavskom javisku. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 142.

(1978) v réžii Blahoslava Uhlára. Už jeho príchod k mešťanostovi narušil tón inscenácie dovtedy koncipovanej v klasickom duchu, keď sa na červenom koberci potkol a spadol. Zdvihol sa akoby sa nič nestalo a pokračoval v monológ. Viditeľne nadužíval výrazové prostriedky, čomu sa postupne prispôsobili aj ostatní herci. Pohybom, gestami, mimikou, moduláciou hlasu a zmenou dikcie stvárnil premenu malého človeka na toho najobávanejšieho v prítomnej spoločnosti. Neváhal sa zavesiť na honosný luster, odkiaľ sa díval povýšene, no aj vystrašene, panovačný samolúby hlas striedal s neistým, bojazlivým. Jeho eruptívny výkon vyburcoval i kolegov pri kreovaní rôznych gagov podporujúcich groteskný obrázok ošarpanej, polorozpadnutej spoločnosti s opotrebovaným nábytkom, ktorý prenesene vyjadroval aj mentálny svet Gogolových hrdinov. No nie vždy sa mu svojím prístupom podarilo inšpirovať aj iných či pootočiť režisérov inscenačný zámer. Napríklad v Stodolovej hre *Jožko Púčík a jeho kariéra* (tiež 1978) sa už ostré gestá a nemilosrdná sebaironia Rohatého vymykali z Uhlárovej koncepcie žánrového obrázku.

Zednikovičove interpretácie postáv v trnavskom divadle, ktoré postupne opúšťalo formu improvizovanej javiskovej zábavy pre deti, hry a hravosti či odkazy na *com-mediū dell'arte* a hľadalo vážnejšie témy pre mladých vnímané očami súčasnosti, sa začali výrazne odlišovať od využívania hereckých výrazových prostriedkov u jeho javiskových spoluhráčov. Bol dominantnou osobnosťou, vývinovo čoraz viac inklinoval k prestupovaniu „smiechu a vážnych posolstiev“¹⁰, čo si uvedomili aj mimo Trnavy, a tak sa od sezóny 1980/1981 stal členom bratislavskej Novej scény (NS).

VRCHOLY U REŽISÉRA VLADIMÍRA STRNISKA A TÝCH DRUHÝCH

Marián Zednikovič prišiel do činohry NS v období, keď sa väčšina členov zrušeného Činoherného súboru Divadelného štúdia, skrátene nazývaného Divadlo na korze, desať rokov podieľala na činnosti tohto kolektívu. Vladimír Strnisko mal už stabilný okruh hercov, s ktorými pracoval. Tvorili ho bývalí členovia z malého divadla na bratislavskom korze¹¹ a z domácich napríklad Naďa Kotršová, Ida Rapaičová, František Kovár a i. Po odchode Martina Hubu a Juraja Kukuru do Slovenského národného divadla doplnili súbor Emil Horváth, Zuzana Kronerová a práve Marián Zednikovič. Do Bratislavy ho zavolať spolužiak, režisér Ondrej Šulaj, no ako herec sa postupne formoval práve u Strniska. Ten videl v novom členovi nezvyčajný typ pohybovo variabilného herca, schopného prekvapivých premien a disponovaného aj slovné interpretovať postavu na hrane tragikomického a groteskného, t. j. v zmysle poetiky bývalého Divadla na korze.

Na začiatku sa tieto Zednikovičove vlastnosti pri výstavbe postáv viditeľne neprejavili. Napríklad bizarnú smiešnosť Sašu Abramianova v inscenácii *Muž, čo sa podobá levovi* Rustama Ibrahimbekova (1981) ozvláštnil len miernymi expresívnymi

¹⁰ BAKOŠOVÁ HLAVENKOVÁ, Z. *Čas činohry našich čias. Veľký smútok odchodu*. Bratislava: Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2017, s. 288.

¹¹ Stanislav Dančiak, Peter Debnár, Zita Furková, Martin Huba, Milan Kňažko, Zora Kolínska, Juraj Kukura, Magda Vášáryová, neskôr aj Vladimír (Vlado) Černý.

znakmi reči a gesta. V hre Petra Shaffera *Amadeus* (1982) stvárnil s Vladimírom Černým dvojicu Chýrnikov. Plnili úlohu rozprávačov, nosili rekvizity a, ako konštatoval kritik Andrej Maťašík, „disciplinovane so zmyslom pre udržanie temporytmu predstavenia dokázali krotiť svoj herecký temperament a podriaďiť sa záujmu inscenácie ako celku“¹².

V role Jašu v Čechovovom *Višňovom sade* (1984), inscenovanom ako obraz už rozloženej spoločnosti, kde si nikto neplní svoje povinnosti, nikto v podstate ani nevydáva rozkazy, Zednikovič vybočil zo zaužívaných komediálnych figúrok, aj z bezstarostnosti mladého človeka. Vo väčšine výstupov zostal utiahnutý až letargický. Rezignovane, s prekríženými nohami sedával na pohovke, podpíeral si rukou hlavu a sledoval absurdné situačné zmeny od lyrických scén až po tragikomické. Popri expresívnom Borisovi Farkašovi v postave Trofimova, ktorý výrazne priťahoval divákovu pozornosť na svoju postavu, bol len tichým pozorovateľom hry medzi Kňazkovým Lopachinom a Labudovým Jepichodom. Keď ho chladná a rezignovaná Ranevská Idy Rapaičovej odmietla zobrať do Paríža, nedal najavo žiadne city, ľahostajne zostal kľačať. Režisérovo obraz o živote bez lásky podporil aj flegmatickým odmietnutím Duňaše, ktoré sa prejavilo v miernom geste a minimalistickej mimike; v závere odchádzal bez slov s rukami vo vreckách, pripomínajúc Charlieho. Akoby to celé bol len sen, po ktorom sa všetci prebudia do reálneho sveta a budú si plniť svoje túžby.

Paralelne s apatickým Jašom hrával Jegora Glumova v Ostrovského komédii *Aj múdry schybí* (1983). Bola to jeho prvá veľká herecká príležitosť. Režisér Strnisko tentoraz do textu nezasahoval, po dôkladnom dramaturgickom rozbere a cez racionálnu analýzu jednotlivých postáv i motivácie ich konania v každej situácii viedol hercov k vyostreniu závidi, pretvárk, vypočítavosti. V herecky precízne rozohranej a dotvorenej inscenácii, ktorá poukazovala na deformáciu celého hodnotového systému (rozumej súdobej československej spoločnosti), Marián Zednikovič neobyčajne tvárne vykreslil obe podoby Jegora Glumova. Pred matkou ukazoval tú pravú, surovo vypočítateľnú, bez pretvárk, v tej druhej pred ostatnými postavami mani-festačne navrstvoval rôzne fázy pokrytectva a podlízavosti, krotiac svoju výbušnosť.

V úvodnom výstupe sa po krátkom hmýrení vynoril spod periny oblečený, akoby už prichystaný na svoju rolu: v akejsi predzvesti či v sne pri tónoch operetnej melódie ešte na lôžku ráznym pohybom rúk ako dirigent predznačil svoje konanie. Zasnený pohľad vymenil za sebaistý, chvíľami za povýšenecký i voči matke; paralelne k tomu prispôbil aj dikciu reči. Od začiatku striedal dynamiku hereckých prostriedkov: od jemných po hrubé, tichý prehovor vzápätí premenil na hlučný, mäkký pohyb pardála zamenil za útočný v gestách i melodike hlasu (ostrý tón, sekanie slabík). Pri falošnej úprimnosti, hrubosti, predstieranej hlúposti prechádzajúcej do naivity, za ktorou bolo cítiť úlisnosť najmä vo výstupoch s prešibaným, sebaistým Mamajevom (Stanislav Dančiak), a pri neúprimnej úctivosti v stretoch s vyšším úradníkom Krutickým (Peter Debnár) sa Zednikovič viditeľne pohrával s jemným odstupňovaním mimiky (očí), intonácie, nahrbením sa, mávnutím jednej či druhej ruky, ich pritiahnutím

12 -ajk- [A. Maťašík]. Prečo ísť nad priemer. In *Večerník*, 1982, roč. 27, č. 59, s. 5, 25. 3. 1982.



Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Aj múdry schybí*. Nová scéna Bratislava, premiéra 27. 3. 1983. Réžia Vladimír Strnisko. Zita Furková (Manefa), Marián Zedníkovič (Jegor Glumov). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka František Nemec.

k telu tak, aby tieto prechody odkryli čo najviac z charakteru Glumova. Pri Mamajevovej (Ida Rapaičová) zobrazil počiatočnú hanblivosť vláčnosťou a nenútenou elegantnosťou, odstup od jej nadbiehania napovedal uhýbaním očí a jemnými pohybmi hlavou, naznačujúc akúsi ostýchavosť, nezáujem, ktorý ostrým strihom menil a predstieral zamilovanie. V závere ich prvého výstupu odchádzal z javiska spokojný, zanechajúc nešťastnú Mamajevovú kľačiacu na kolenách.¹³

Zedníkovič využil rôzne nuansy premeny dramatickej postavy karieristu Glumova s jasne formulovanou pointou. Na osi hrubosti, miernej výbušnosti a hranej jemnosti sa pohyboval bez akejkoľvek emócie a psychologizmu, no s istou dávkou úprimného strachu, napríklad pri hľadaní svojho denníčka. Po odhalení bol sebavedomý, skoro útočný, jeho výsmech pripomínal trnavského Chlestakova. Vo všetkých výstupoch premyslene pracoval s náhlou zmenou a kontrastom slova, s úsporným gestom, pootočením či sklonením hlavy, aj predstieranie hanblivosti okamžite zamenil za povýšenecké správanie vystretím tela či zmenou melodiky vety. Podľa Zuzany Bakošovej-Hlavenkovej, ktorá sa v analýze inscenácie zamerala na herecké

¹³ Vo *Višňovom sade* Strnisko postavil túto dvojicu opačne, pred Ranevskou kľačal Jaša. Mamajevovú a Ranevskú stvárnila Ida Rapaičová.

prostriedky a ich vnútorné vrstvenie, patrila k odvrátenej tvári Zednikovičovho Glumova aj výbušnosť.¹⁴ V televíznom zázname predstavenia z roku 1984 je expresivity menej, interpret pracuje viac s mimikou a moduláciou priškrteného hlasu. Premeny sú skôr vnútorné, v geste a v pohľade, no herec v náhlych a prekvapivých zvratoch nezatajil svoj temperament.¹⁵

Zednikovičov Glumov bol predobrazom Tartuffa (1988), ktorého alternoval s Mariánom Labudom.¹⁶ V Strniskovej koncepcii tejto Molièrovej komédie bol Orgon oveľa nebezpečnejší než jeho náprotivok Tartuffe. Prirodzene zhrbený Orgon Milana Lasicu vyzeral v pantalónoch ako smutný klaun, no jeho prednosťou nebol pohyb a mimika, lež dokonalé vypointovanie každého slova. Aj Labuda kládol dôraz na moduláciu repliky, význam slova, mierneho gesta, Tartuffa zobrazil ako „úlisného, tajnostkárskoho demagóga a mystifikátora so zdržanlivou mimikou, gestom a presne načasovanou pauzou“, dokázal byť milý i „kruto despotický“, k ženám „delikátne vtieravý“.¹⁷ Zednikovič na rozdiel od nich skrýval rafinovanosť i samolúbosť postavy, bol dynamickejší v zmene nálad a rozhodnutí, skôr ironický než zmyselný, podľa Sone Šimkovej z jeho Tartuffa vyžarovala aj „gadžovská zmyselnosť“¹⁸. Stanislav Vrbka priliehavo vystihol hercov pohyb, mimiku, pohľad očí, gestá, keď napísal, že „Tartuffe Zednikoviča spája v sebe mlsného lišiaka, zakrádajúceho sa pardá-la aj vlniaceho sa hada“, ktorý sa „z ničoho nič zhmotní na čertovsky prešibaného prispôsobivca“.¹⁹ Vyjadril tak všetky hercove polohy pružného pohybu, úspornej mimiky, významového pohľadu, pokrčenia pliec, zahrávania sa s intonáciou slova a reči vo vzťahu k Orgonovi, Dorine a Elmíre. Ladislav Čavojský postrehol odlišnosť ich interpretácií Tartuffa, keď napísal: „Labuda navodzuje predstavu vyskočeného, dobre živeného mnícha-pôžitkára, Zednikovič zasa komickú obdobu milovníka z filmového plátna, ulízaného, aj úlisného.“²⁰ Inscenáciu preniesli i do repertoáru novozaloženého Divadla Korzo '90, Tartuffa hrával len Marián Zednikovič²¹, s ním sa zachoval aj záznam *Tartuffa*.²² Pol roka po Novembri 1989 sa odtajňovaním rôznych dokumentov politický podtext Orgona a Tartuffa už otupil, hoci Tartuffovo otvorené pokrytectvo ako predstaviteľa nových politických síl bolo a je živé.

V ponovembrovej dramaturgii Strniskových réžií Zednikovič v podstate varioval základné prvky svojho herectva. No treba pripomenúť, že práve tento režisér sčasti miernil jeho spontánny temperament a viedol ho k precíznejšej práci s dynamickými premenami pohybu, komediálnosti či emocionality pri kreovaní

14 Viac pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z. Herec pod drobnohľadom. Portrét Glumova – Marián Zednikovič v Ostrovského hre Aj múdry schybl. In *Slovenské divadlo*, 1984, roč. 32, č. 3, s. 406 – 418.

15 Televízny záznam prevzatého predstavenia je uložený v Divadelnom ústave v Bratislave, audiovizuálna zbierka.

16 Zároveň alternovali aj rolu Kráľovského dôstojníka.

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

18 ŠIMKOVÁ, S. Tartuffova labutia pieseň? In *Pravda*, 1988, roč. 69, č. 288, s. 5, 7. 12. 1988.

19 –kas– [S. Vrbka]. Dva portréty Tartuffa. In *Večerník*, 1988, roč. 33, č. 242, s. 7, 9. 12. 1988.

20 ČAVOJSKÝ, L. Ako my hráme Tartuffa – Ako sa on hrá s nami. In *Dialóg*, 1989, roč. 1, č. 1, s. 5.

21 M. Labuda bol v tom čase už členom SND.

22 Pôvodne na VHS, jeho autorom je divadelný a televízny režisér Pavol Haspra. Záznam je uložený v Divadelnom ústave v Bratislave, audiovizuálna zbierka.



Friedrich Schiller: *Parazit alebo Ako si zariadiť v živote šťastie*. Nová scéna Bratislava, premiéra 19. 2. 1984. Réžia Peter Opálený. Zľava Marián Zedníkovič (La Roche), Milan Lasica (Selicous), v pozadí Július Satinský (Michel). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka František Nemec.

konkrétnej roly v rámci kolektívnej divadelnej výpovede so spoločensko-politickým kontextom.

Hoci herec na Novej scéne pracoval aj s inými režisérmi, neprejavil sa u nich tak výrazne ako u Strniska. V Šulajovej opätovnej úprave a réžii Timraviných *Ťapákovcov* (1985), ktoré priniesli nielen obraz domácej oblomovčiny, ale aj nový rozmer alibizmu a „skrývanie sa za iných a zbavovanie sa zodpovednosti, bezcitnej vypočítavosti i agresivity“²³, stvárnil rolu Čakaja, jedného z bratov Ťapákovcov. V poviedke nevýrazný, mlčanlivý chlap, v dramatizácii a na javisku podpichovačný, v závere i racionálny. Herec strihom pohybu, gesta, intonácie znásoboval komediálnu polohu v panoptiku Timraviných-Šulajových postáv, medzi ktorými sa jeho Čakaj „v groteskných výstupoch stále pokúša vzlietnuť, lenže na to nemá rozumové ani materiálne predpoklady“²⁴. Aj pri samolúbom Víťazonoskovi v Majakovského satirickom *Kúpeli* (1987), ktorý bol aktuálny kritikou byrokracie, zúročil premeny dramatickej situácie, zdanlivo pokojnej polohy (napr. zdôvodnenie nevyhnutnosti divadla pre socialistického občana) do agresívnejšej, dynamickejšej.

²³ PALKOVIČ, P. Ťapákovci včerajší a dnešní. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 300, s. 5, 20. 12. 1985.

²⁴ -Vr- [S. Vrbka]. Dlhometrážni Ťapákovci. In *Večerník*, 1985, roč. 3, č. 224, s. 5, 28. 11. 1985.

Zednikovič bol viditeľnejší zo spolupráce s Petrom Opáleným, napríklad pri inscenácii Schillerovej hry *Parazit alebo Ako si zariadiť v živote šťastie* (1984) v preklade a úprave Martina Porubjaka. Jeho zásahy smerovali k vyhroteniu príbehu a posunu k vtedajšej súčasnosti. Narušili schematické členenie postáv na dobrých a zlých a obohatili predlohu o ďalšie ukážky ešte rafinovanejšieho a nebezpečnejšieho konania než pôvodný text.²⁵ Lasicov pokrytecký Selicour s ľahkosťou striedal významové polohy tohto uhladeného prefíkanca, využívajúc aj veľké gestá a falošne láskavé slová. Zednikovičov karierista La Roche vyslovene hýbal dejom: napätie zvýrazňoval zrýchlením reči, drobnokresbou mimiky (najmä pohľadu), myšlienkovou presnosťou gesta a vláčneho/svižného pohybu tela sa dopracoval k hereckým etudám vnútorného prežitia a vonkajších znakov roly. V Mináčovom satirickom diele *Výrobca šťastia* (1985, dramatizácia Milan Lasica, réžia Peter Opálený) stvárnil šesť menších postáv z takmer dvadsiatky. V rýchlom slede striedaní a prelínaní reálnych situácií a snových výstupov v tejto satirickej nadsádzke bol priestor len na základné znaky typológie rôznych čudákov (Milka, Referent a i.), ktoré ozvláštnil moduláciou hlasu, rytmikou reči a pohybu.

POSTAVY V POZADÍ REŽISÉRSKÝCH KONCEPCIÍ

Marián Zednikovič sa od začiatku stal súčasťou novozaloženého Divadla Korzo '90, kam prešla časť hercov z činohry NS, ktorí programom nepriamo nadväzovali na odkaz zrušeného súboru v roku 1971. Dramaturgia nového divadla na javisku bývalého Štúdia NS, ktoré sa teraz stalo ich domovskou scénou, nazývaného zjednodušene Astorka²⁶, sa od začiatku sústreďovala na výpoveď o „novej“ dobe, o súčasnom človeku, jeho túžbach, výhrach i prehrách. Odzrkadľovala názor tvorcov na spoločnosť a umenie, vážne témy neraz vyvažovali odľahčeným tónom.

Takým bol aj *Cyrano* Edmonda Rostanda v zásadnej úprave Milana Lasicu, Martina Porubjaka, režiséra Romana Poláka a herca Borisa Farkaša (1993, koprodukcia so Štúdiom S), ktorý sa odklonil od romantickej línie tejto hry. Vo Feldekovom preklade, kde sa verš striedal s hovorovým jazykom, múdrosť sa stretala s iróniou, karikatúra situácií a charakterov prechádzala do láskyplného gýča so živou hudbou a spevom, stvárnil Zednikovič gaskonského kapitána, v scenári generála Le Breta. Z protivníka nežného Roxaninho nápadníka Kristiána a jeho staršieho priateľa Cyrana vytvoril úsmevnú komickú postavu ambiciózneho vojaka, jeho pieseň o vojakoch bola skôr v rovine spevnej deklamácie.

Neprehliadnuteľný bol v muzikáli *Kabaret* (1994, John Kander, Joe Masteroff, Fred Ebb) v réžii Juraja Nvotu. Príbehy dvoch zalúbených dvojíc na pozadí prvých prejavov nacizmu na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia sa nepriamo stali metaforou súdobej spoločnosti aj s jej nasmerovaním k dekadencii. Zednikovič ako Herr Schultz, starnúci židovský obchodník s ovocím a zeleninou, a Zuzana

²⁵ ŠIMKOVÁ, S. Úprava úpravy, alebo Nový recept na šťastie. In *Nové slovo*, 1984, roč. 26, č. 12 – *Nedeľa*, roč. 6, s. 20 (VI).

²⁶ Pred rekonštrukciou budovy a odovzdaní do používania Novej scény (1972), v nej sídlila kaviareň s týmto pomenovaním.

Kronerová v role tiež už staršej majiteľky penziónu, árijky Fräulein Schneider, sa pohybovali na osi prestupovania krutej reality a predstáv možného spoločného života. V pohľade realistu Herr Schultza sa zračil strach z budúcnosti, pasivita (sklonená hlava, pokrčenie ramien), miestami aj nádej, pričom „využil vybrúsené gestá svojráznej chaplinovskej gestiky a mimiky“ a v závere zaspieval aj ironickú židovskú pieseň.²⁷ Táto poznámka kritika Ladislava Čavojského je dôležitá, lebo Zednikovič, na rozdiel od jeho generačných druhov, na javisku nespieval, no tu sa jeho spev medzi ostatnými neškolenými hlasmi stratil.

V tomto období herec postupne smeroval k zvnútorneniu dramatických postáv, ktoré stvárňoval. Vo významných inscenáciách dvoch hier Rudolfa Slobodu, ktoré autor napísal na objednávku divadla,²⁸ zobrazil postavu čerta. V hre-podobenstve *Armagedon na Grbe* (1993, réžia Juraj Nvota) pekelník v tele pozemšťana vystupuje ako Ženin tretí manžel Vincent, ktorý svoju budúcu ženu nahovorí, aby otráвила súčasného muža. Ústrednou postavou predlohy je milujúca matka – Žena Klára (Zita Furková), ktorá má problematický vzťah so synom aj pre svoju neporiadnosť a alkoholizmus, po smrti prvého muža hľadá samú seba a trochu naivne, nie práve šťastne si spravuje svoj osud. V závere zasiahne Anjel (Szidi Tóbiás) a Klára sa spolu s bývalými manželmi a synom-samovrahom ocitá v akomsi očistci. Anjel v tomto obraze láskavého humoru a krehkého nadľahčenia usmerňuje aj Klárin pozemský život. Keď jej podstrčí Vincenta, koriguje i jeho správanie, malé rožky na hlave mu necháva aj po ním ohlásenom armagedone. Zednikovič tlmil expresivitu a dynamiku pohybu, gesta a slova na malom javisku, pri kresbe viacerých vrstiev Vincenta bol tajomný, žiadostivý, prirodzený aj šarmantne potmehúdsky.

V hre *Macocha* (1996, réžia Juraj Nvota) sa predstavil ako nespokojný rebelant, unavený z ustavičného zápasu s Bohom i s človekom. V dišpute s druhým čertom Reúlom v interpretácii Adyho Hajdu (ktorý napokon podľahne človeku, a preto stráca svoju moc) už v prológu tlmočil tichšie i hlasnejšie, tak trochu šibalsky priškrteným hlasom svoj skeptický názor na slobodu, na svet. Až potom sa rozohrali rozmanité podoby ľudského zla načrtnutého v príbehu Zity (Furková²⁹), ktorý nepriamo nadväzuje na predchádzajúci Slobodov text. Luciferov zámer priviesť ženu k zlu a potom jej odpustiť sa čiastočne naplní, keď Zita vo svojej prostote, po tom, čo získa nečakané dedičstvo a osvojí si tri mentálne postihnuté dievčatá z ústavu, nájde ich neznámych otcov a skôr než im prezradí dôvod ich plánovaného stretnutia, dôjde k nechceným incestom medzi mužmi (ich otcami) a nimi. V tejto divadelnej výpovedi slobodovsko-nvotovskej poetiky, reálnej, snovej a filozofujúcej aj prostredníctvom vstupu Ozajstného Archanjela Gabriela, bol Zednikovičov Lucifer „intelektuálskym buričom“, zapáchajúci „človečinou, nenásilnou nonšalantnosťou“.³⁰

27 ČAVOJSKÝ, L. Kabaret v Astorke. In *Literárny týždenník*, 1995, roč. 8, č. 6, s. 15.

28 Bez osobného vkladu herečky Zity Furkovej a Juraja Nvotu by tieto hry nevznikli.

29 Inscenátori ponechali ženským predstaviteľkám ich krstné mená.

30 MISTRÍK, M. Peklo proti násiliu. In *Javisko*, 1996, roč. 28, č. 3, s. 11.



Rudolf Sloboda: *Macocha*. Divadlo ASTORKA Korzo '90, premiéra 19. 1. 1996. Réžia Juraj Nvota. Zľava Peter Šimun (Ozajstný Archanjel Gabriel), Marián Zednikovič (Lucifer). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Matúš Olša.

V novom súbore dostával Marián Zednikovič spočiatku menej výrazné roly (Vyšetrovateľ, Kancelársky riaditeľ v Kafkovom *Procese*, réžia Roman Polák; Ján Baláš, námestník riaditeľa v Havlovom *Vyrozumení*, réžia Vladimír Strnisko, obe 1990), pri ktorých uprednostnil civilný prejav. V januári 1992 sa stal umeleckým šéfom súboru, inicioval pridanie názvu ASTORKA k pôvodnému Korzo '90 (od 1. 4. 1993). Tak sa zachoval odkaz na členov starého Divadla na korze a zároveň sa súbor prihlásil k pôvodnému názvu budovy, kde hrávali.

V období skoro desaťročného šéfovania nenaštudoval veľa nových postáv. Roman Polák ho obsadil do prvej hry ruskej tvorby, ktorú priniesol do Astorky: Čechovovho *Uja Váňu* (1996). Inscenácia nebola tradičná ani novátorská (okrem viacerých zmyselných výstupov, priamej otvorenosti). Charakterizovala ju mozaika ostrých strihov do seba nezapadajúcich výstupov a vzťahov, v nich vyznievalo konanie postáv nepresvedčivo, neúprimne, ich náhle výbuchy vzdoru pôsobili falošne. Centrom pozornosti bol Astrov Vladimíra Černého, no hoci Zednikovičov Ivan Petrovič Vojnický (Váňa) stál na okraji spoločnosti, v panoptiku už dávno zlomených hrdinov herec prekvapil interpretáciou zdeptaného muža, jasne si uvedomujúceho hĺbku svojej životnej dezilúzie. Neistými pohľadmi, sklonenou hlavou, viacerými nečakanými prudkými



Anton Pavlovič Čechov: *Ujo Váša*. Divadlo ASTORKA Korzo '90, premiéra 19. 4. 1996. Réžia Roman Polák. Vlado Černý (Astrov), Marián Zednikovič (Ivan Vojnický/Ujo Váša). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Pavol Breier.

výbuchmi v neznesiteľnom psychickom tlaku pripomínal zranené vtáča, ktorému sa napriek viacnásobným snahám nedarí vzlietnuť a padá dolu. Tak po krátkej vzbure zhasína aj jeho expresivita a on upadá späť do zádumčivej pasivity.

Nešťastlivec v Ostrovského *Lese* (1997) v živočíšnej, neludsky ľudskej inscenácii³¹ Romana Poláka sa odlišoval od Zednikovičovho panoptika komických až groteskných figúrok. Polák hru prepísal i dopísal, predaj lesa a použitie peňazí na zábavu dostalo vedľajšiu úlohu. Nová verzia zvýraznením pokrytectva, korupcie a pretvácky, aj karikatúrou nastupujúcej spoločnosti mala jasne formulované presahy do súčasnosti tak, že zotrela hranicu medzi hrou a realitou či naopak. Režisérov zámer aktualizovať dej a vzťahy sa premietol do vyhrotenej negativity a vulgárnosti na javisku, čím sa miestami strácali jemné rozdiely v úmysle a konaní postáv. Zednikovič nenašiel v Šťastlivcovi Borisa Farkaša partnera na dialóg o vážnejších témach, lebo ten posunul postavu viac k improvizovanému komedianstvu. Nešťastlivec dával najavo odstup od deja, flegmatickým postojom, s rukou/rukami vo vrecku a naklonenou hlavou pozorne počúval, vybudoval si „plastický vnútorný život a citové kontakty s inými postavami“, vlastnou charizmou podporil „ľudský rozmer celku inscenácie“³². Celým bytím na javisku smeroval k dôležitému posolstvu, ktoré zaznelo v krátkom

31 SLIUKOVÁ, D. Korzo napreduje po svojom chodníku. In *Divadlo v medzičase*, 1997, roč. 2, č. 2, s. 5.

32 MISTRÍK, M. Ostrovského Les v Divadle Astorka-Korzo '90. In *Teatro*, 1996, roč. 2, č. 7 – 8, s. 13.



Alexander Nikolajevič Ostrovskij: *Les*. Divadlo ASTORKA Korzo '90, premiéra 25. 4. 1997. Réžia Roman Polák. Marián Zednikovič (Nešťastlivec), Boris Farkaš (Šťastlivec). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Pavol Breier.

záverečnom monológu o životných hodnotách a stalo sa metaforou obrany hereckého povolania (nielen) za výsmešným zvolaním Gurmyžskej: „Komedianti!“.³³

Po týchto väčších postavách na motívy z ruskej dramatiky ho v nej čakali už menšie roly. V svojbytnnej dramatizácii Dostojevského diela *Zločin a trest* od česko-amerického spisovateľa Jana Novaka, ktorú divadlo uvádzalo ako samostatnú hru pod názvom *Vražda sekerou v Svätom Peterburgu* (2000), spodobil len Zákazníka prostitútky. Aj v novej hre Romana Poláka *Play Gorkij alebo Letní hostia* (2004) vychádzajúcej z Gorkého *Letných hostí*, v ktorej sa postavy ocitajú v súčasnosti a napriek tomu, že využívajú poznatky modernej techniky, prežívajú obdobné pocity a problémy ako ich predchodcovia vrátane osídien malomeštiactva, stvárnil jednu z menších rolí. Predloha priam nabádala k psychologickému drobnokresbe postáv a ich letných vzťahov, no rovnako zvädzala aj k prvkom grotesky a hereckej skratky. Zednikovičov Šalimov „bol pôsobivejší tam, kde sa zo spisovateľa Šalimova môže vysmievať“³⁴, v pohybových premenách sa miernil, tragicko-groteskný obraz postavy budoval z jej smutno-smiešnej podstaty s dôrazom na mimiku tváre a intonačnú variabilitu.

33 Viaceré repliky či situácie nepriamo reagovali na udalosti z marca 1997, keď konflikt divadelníkov s ministrom kultúry vyvrcholil obsadením budovy úradu.

34 DLOUHÝ, O. Ambiciózný projekt s rezervami. In *Domino fórum*, 2005, roč. 14, č. 1, s. 21.



Ladislav Grosman: *Obchod na korze*. Divadlo ASTORKA Korzo '90, premiéra 15. 4. 2000. Dramatizácia Alta Vášová, režia Jaroslav Rihák. Marián Zednikovič (Anton Brtko), Zita Furková (Rozália Lautmanová). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Pavol Breier.

Na prelome tisícročí mal možnosť stvárniť úplne odlišný typ roly: kultovú postavu Antona Brtku v *Obchode na korze*. Zednikovičov Brtko bol rovnocenným partnerom dominantnej Zity Furkovej v postave Rozálie Lautmanovej. Jeho pasívnu odovzdanosť naznačil pokrčením pliec, pohľadom nabok, v niektorých výstupoch aj vzplnul (napríklad, keď sa rozhodol vydať pani Lautmanovú gardistom), aby vzápätí svoj nápad oľutoval a vymyslel nový (ako ju ukryť). Inscenácia zrkadlila filmové oko režiséra Jaroslava Riháka, napríklad v prvom výstupe dvoch gardistov, pripomínajúcom čiernu grotesku: malý muž vo výške dieťaťa kope ako bez zmyslu do všetkých nepriateľov okolo seba, aby sa zavďačil tomu vysokému.³⁵ Neskôr sa na malom priestore obchodníka odohrávala skôr veselá hra než predzvesť tragédie, no v postave Brtku sa spájala tragika i grotesknosť s odkazom na minulosť. Ako napísal Ladislav Čavojský: „Zednikovič nechal vyrásť Antona Brtku zo svojho trnavského chaplinovského semiačka,“³⁶ čím kritik pravdepodobne reagoval na dopísanú úvodnú scénu v nebi, kam Brtko prichádza po smrti, ale židovské obete ho neprijmú medzi seba, a tak sa musí vrátiť „na zem“.

³⁵ ČAVOJSKÝ, L. Človek horší od psa. In *Literárny týždenník*, 2000, roč. 13, č. 17, s. 11.

³⁶ Tamže.

ZÁVER

Marián Zednikovič bol jedným z najvýraznejších hereckých predstaviteľov svojej generácie. Jeho autenticita pramenila z nevšednej ľudskej i javiskovej príťažlivosti. Herca nižšej strednej postavy s chlapčenskou tvárou a bohatými fúzmi charakterizovala jedinečná schopnosť citlivo rozlišovať smutné od tragického, tragicko-komického až groteskného či láskyplného humoru. Základnými prvkami budovania charakterov s príznačnou náhlou premenou, strihom pohybovo-gestických prostriedkov, slovného prejavu a svojráznej jemnej mimiky sa stala spontaneita a emocionalita. Nenapodobiteľná farba zachrípnutého hlasu, živiálnosť, smiech i smútok tváre (najmä očí), nos trochu ohnutý smerom dolu signalizovali úprimnosť a dobro. Postavy kreoval citlivo od nenápadného pohybu telom cez gesto, zmenu dynamiky reči až po výbušnosť, to všetko v rôznych štruktúrovaných odtieňoch. V dialógoch nebol dominantný (až na pár výnimiek, ako napríklad výstupy Glumova v *Aj múdry schybí*), neprehrával ich, skôr sa sústredil na význam slova. Vari preto, navzdory komediálnemu nadaniu a schopnosti prispôbiť sa, nevytvoril so žiadnym hercom stabilnú dvojicu komikov či zabávačov.

Mal vynikajúcu techniku reči, vrátane artikulácie, ortoepie, schopnosti pracovať s nuansami detailov (rozhlasovej) postavy aj pri rýchlej kadencii slov. Počúvajúc jeho Lorda Nortona v dialógu so sluhom Jamesom Stana Dančiaka sa poslucháč utvrdzuje v tom, že Marián Zednikovič nebol komik ani humorista, ale dramatický herec. Spájal v sebe všetky polohy: od veselých, komediálnych, groteskných po smutné, vážne, tragické a nostalgické.

Jeho mimoriadny talent sa naplno prejavil už počas vysokoškolského štúdia a následne v Trnave. Neskôr ho len kreoval, prispôboval sa predstavám režisérov. Blahoslav Uhlár i Juraj Nvota v začiatkoch hercovej kariéry rozvíjali jeho komediantskú fantáziu, javiskovú hravosť, prostriedky blízke comemdi dell'arte, pantomíme, klauniáde, prvky smerujúce ku groteske aj v tragických polohách charakterov postáv. V neskorších Nvotových inscenáciách dokázal aj vo vážnych polohách mizanscén mnohé z nich použiť a ozvláštniť tak atmosféru. Zednikovičov herecký potenciál sa rozvinul u Vladimíra Strniska. Režisér podporoval hercov cit pre uváženíú výstavbu kontrapunktu slova a akcie, najmä nečakanými premenami stavu z hyperaktivity do nehybnosti a naopak. Vyplývali z racionálnej analýzy postáv a ich konania v spoločensko-politickom kontexte doby. Ten zvyšovali aj réžie Romana Poláka, ktoré ponúkali väčšiu dávku štylizovaných scén podporujúcich hereckú virtuozitu, no obsahovali aj vulgárnosť, ktorej sa tento herec vyhýbal.

Vonkajškovosť bola Zednikovičovi cudzia, emócie skrýval do vnútra postáv. Niektoré z nich (vytvoril približne deväťdesiat divadelných rolí) sa prelínali, nadväzovali na seba, respektíve odkazovali na tie predchádzajúce.

Patrí sa dodať, že Marián Zednikovič hrával aj v Štúdiu S (neskôr fungujúce pod názvom Štúdio L + S) a v Divadle West, ktoré sa usadilo v niekdajšom kine v centre mesta a uvádzalo ľahšie, zábave určené témy. Bol iniciátorom a počas života aj

riaditeľom Letných shakespearovských slávností v Bratislave, ktoré sa dodnes každoročne konajú na Slovensku a v Čechách.

LITERATÚRA

- ajk- [Andrej Maťašík]. Prečo ísť nad priemer. In *Večerník*, 1982, roč. 27, č. 59, s. 5, 25. 3. 1982.
- BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Herec pod drobnohládcom. Portrét Glumova – Marián Zednikovič v Ostrovského hre Aj múdry schybí. In *Slovenské divadlo*, 1984, roč. 32, č. 3, s. 406 – 418. ISSN 0862-5999.
- BAKOŠOVÁ, Zuzana. *Kolotoč smiechu. Divadlo Astorka Korzo '90: 1990 – 2000*. Bratislava : Divadelný ústav, 2001. 299 s. ISBN 80-88987-22-9.
- BAKOŠOVÁ HLAIVENKOVÁ, Zuzana. *Čas činohry našich čias. Veľký smútok odchodu*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2017, s. 288 – 289. ISBN 978-80-8195-010-0.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Ako my hráme Tartuffa – Ako sa on hrá s nami. In *Dialóg*, 1989, roč. 1, č. 1, s. 5.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Človek horší od psa. In *Literárny týždenník*, 2000, roč. 13, č. 17, s. 11. ISSN 0862-5999.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Kabaret v Astorke. In *Literárny týždenník*, 1995, roč. 8, č. 6, s. 15. ISSN 0862-5999.
- DLOUHÝ, Oleg. Ambiciózný projekt s rezervami. In *Domino fórum*, 2005, roč. 14, č. 1, s. 21. ISSN 1335-4426.
- HLEDÍKOVÁ, Ida. Ján Stražan a jeho divadelnícky rod. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 3, s. 417 – 450. ISSN 0037-699X.
- kas- [Stanislav Vrbka]. Dva portréty Tartuffa. In *Večerník*, 1988, roč. 33, č. 242, s. 7, 9. 12. 1988.
- MISTRÍK, Miloš. Ostrovského Les v Divadle Astorka-Korzo '90. In *Teatro*, 1996, roč. 2, č. 7 – 8, s. 13. ISSN 1335-146X.
- MISTRÍK, Miloš. Peklo proti násiliu. In *Javisko*, 1996, roč. 28, č. 3, s. 11. ISSN 2730-1257.
- PALKOVIČ, Pavol. Ťapákovci včerajší a dnešní. In *Pravda*, 1985, roč. 66, č. 300, s. 5, 20. 12. 1985.
- PODMAKA, Ladislav. Básnici v politike alebo Poézia s politikou na trnavskom javisku. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 138 – 153. ISSN 0037-699X.
- PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava; Trnava : Veda, vydavateľstvo SAV; Divadlo Jána Palárika v Trnave, 2006. 272 s. ISBN 978-80-224-0944-5.
- POLÁK, Milan. Tragikomický rozmer pokrytectva. In *Práca*, 1988, roč. 43, č. 282, s. 6, 30. 11. 1988.
- PORUBJAK, Martin. Režisérsky dialóg ako predpoklad hereckého štýlu. In *Slovenské divadlo*, 1986, roč. 34, č. 3, s. 337 – 354.
- SLIUKOVÁ, Dana. Korzo napreduje po svojom chodníku. In *Divadlo v medzičase*, 1997, roč. 2, č. 2, s. 5 – 6. ISSN 1335-9355.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Tartuffova labutia pieseň? In *Pravda*, 1988, roč. 69, č. 288, s. 5, 7. 12. 1988.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Úprava úpravy, alebo Nový recept na šťastie. In *Nové slovo*, 1984, roč. 26, č. 12 – *Nedeľa*, roč. 6, s. 20 (VI).
- Vr- [Stanislav Vrbka]. Dlhometrážni Ťapákovci. In *Večerník*, 1985, roč. 3, č. 224, s. 5, 28. 11. 1985.
- ZEDNIKOVIČ, Marián – KOŠTÁLOVÁ, Marcela. Komik – ale... [Rozhovor]. In *Televízia*, 1987, roč. 22, č. 21, s. 16 – 17.

Príspevok je výstupom projektu VEGA č. 2/0049/22 Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla.

Dagmar Podmaková
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
e-mail: dagmar.podmakova@savba.sk
ORCID: 0000-0002-1241-6623