

JÚLIUS VAŠEK. HEREC DUŠEVNÝCH ROZPOROV

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení,
Slovenská akadémia vied, Bratislava

Abstrakt: Dejiny divadla Nová scéna dodnes patria medzi málo preferované a nedostatočne prebádané oblasti slovenského divadelného výskumu. Členmi činoherného súboru boli výrazné osobnosti slovenskej kultúry, ktorým doposiaľ nebola venovaná odborná teatrologická pozornosť. K nim patrí aj herec Július Vašek (1926 – 2009), ktorý najmä v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch stvárňoval kľúčové úlohy v repertoári Novej scény a popularitu získaval i vďaka pravidelnému účinkovaniu v televízii a vo filme. Štúdia sa pokúša pomenovať jeho hereckú individualitu, konkretizovať jeho výrazové prostriedky a preskúmať stratégie režisérov pri obsadzovaní herca do postáv asociálov a zločincov. Cez umeleckú kariéru Júliusa Vaška autor štúdie zároveň mapuje turbulentnú inscenačnú i politicko-spoločenskú históriu druhej bratislavskej činohry, keďže umelec nastúpil do angažmánu krátko po jej vzniku v päťdesiatych rokoch a na dôchodok odišiel začiatkom deväťdesiatych rokov, keď divadlo začalo písať diferentné kapitoly svojej existencie.

Kľúčové slová: Július Vašek, Nová scéna, herectvo, réžia, činohra, muzikál, dejiny slovenského divadla

V dejinách dramatického umenia možno nájsť viacero hercov, ktorých eminentným dramaturgickým okruhom sa stali roly negatívneho vyznenia, postavy plné vnútorných protikladov a kontroverzií. Jedným z tých, ktorým režiséri vzhľadom k výzoru nevhodnému pre úlohy krásavcov, milovníkov a princov predurčili roly asociálov, zurvalcov a pokrytco, bol Július Vašek (29. 12. 1926 – 1. 5. 2009).¹

Vašek pôvodne uvažoval nad štúdiom maľby, ale rodina nemala dostatok financií na zabezpečenie jeho edukácie v Prahe. Rozhodol sa teda pre bratislavskú Právnickú fakultu Univerzity Komenského, no čoraz viac ho lákalo umenie. Tentoraz však nie výtvarné, ale dramatické. Preto po prvom ročníku opustil vysokú školu a v roku 1948 nastúpil na bratislavské Štátne konzervatórium, vtedy jedinú hereckú školu na Slovensku. Jeho ročníkovými spolužiakmi boli budúci členovia činohry SND² Karol Machata a Eva Kristinová, ale i jeho priateľ z mládežníckych rokov strávených v Zlatých Moravciach a budúci kolega z Novej scény Ivan Krivosudský. Ročník pedagogicky viedol Jozef Budský, progresívny režisér činohry SND. Vďaka nemu mohli študenti spoznávať zákonitosti hereckej profesie nielen v školských učebniach, ale aj v javiskovej praxi. Mali príležitosť byť súčasťou komparzu alebo vytvoriť malé individuali-

¹ Mnohé staršie zdroje pri skloňovaní priezviska Vašek uvádzajú tvar Vaška, Vaškov a i. Podľa rodinnej tradície sa však ich meno skloňuje Vaška, Vašekov a i.

² Slovenské národné divadlo v rokoch 1942 – 1958 nieslo názov Národné divadlo, divadlo Nová scéna najmä v päťdesiatych rokoch svoj názov zmenila niekoľkokrát. Pre lepšiu orientáciu v texte zjednocujeme písanie len na SND a druhé menované divadlo rozdeľujeme iba na Novú scénu ND (1946 – 1951) a Novú scénu (1951 – dodnes).

zované roličky v jeho sugestívnych inscenáciách Sládkovičovej *Maríny* (14. 11. 1948) a Laholovho *Atentátu* (19. 5. 1949).

Nákladný život v Bratislave a nejasná vidina profesionálneho uplatnenia však prinútili Vaška k zásadnému rozhodnutiu. Ešte pred absolutoriom odišiel zo školy, kde v školskom roku 1948/1949 kontrahoval prvé dva ročníky a na jeho vysvedčení pri majoritnej časti predmetov dominuje známka chválitebný. Vďaka príhovoru režiséra Tibora Rakovského a herca Ľudovíta Ozábala, ktorí ho poznali z ochotníckeho divadla v Zlatých Moravciach, získal angažmán v Dedinskom divadle – profesionálnej činohernej zájazdovej scéne pre slovenský vidiek. Z piatich súborov divadla pôsobil Vašek v tom prvom, cestujúcom po západoslovenskom regióne. Pre začínajúceho herca to bola výborná príležitosť na získanie prvých praktických skúseností aj improvizčných daností. Herecký kolektív nielenže v rýchлом tempe skúšal stále nové inscenácie, ale pre fluktuáciu členov ansámblu museli kolegovia robiť za odídencom okamžité záskoky. Nehovoriac o tom, že divadlo nemalo stále pôsobisko, hrávalo na provizórnych javiskách kultúrnych domov a spoločenských miestností, ktoré boli parametrami aj technickým vybavením často veľmi vzdialené moderným divadelným požiadavkám.

Dochovaný archív prezrádza, že Július Vašek naštudoval v Dedinskom divadle štyri postavy. Je pravdepodobné, že ich bolo výrazne viac, vrátane doštudovaných úloh, no natoľko detailné záznamy sa nezachovali. Z kvarteta rol zaujme najmä hlavná mužská postava Antona v sociálnej dráme Aloisa Jiráka *Vojnarka* (27. 10. 1949) v réžii začínajúceho Tibora Rakovského. Obsadenie Vaška do úlohy vojenského vyslúžilca, ktorý po návrate z armády nájde svoju dávnu lásku (titulnú hrdinku) ako vdovu s dieťaťom, a ani ďalší osud nepraje naplneniu ich vzťahu, zreteľne prezrádzalo hercovo budúce typologické smerovanie. Podobne ako vo *Vojnarke*, aj v ďalšej kariére mu budú blízke postavy na prvý pohľad neprístupných a konfliktných mužov, ktorých nevľúdne vystupovanie voči blízkemu i vzdialenému okoliu je len ochranným reflexom.

Ďalšie tri roly – Duch – horár v rozprávke Valentína Erbena *Drotár Miško* (26. 11. 1949), paholok Jožo Papcún v Skalkovej agitačnej veselohre o odovzdávaní kontingentu *Kozie mlieko* (26. 11. 1949) a Ondrej v dráme Viery Markovičovej-Záturreckej *Na druhý breh* (10. 4. 1950) – nepatria k zásadným činom Dedinského divadla ani k erbovým rolám začínajúceho Vaška. No poslednú menovanú inscenáciu naštudovala Magda Lokvencová³, kmeňová režisérka Novej scény ND, a riaditeľom Dedinského divadla bol v tom čase riaditeľ Novej scény ND režisér Drahoš Želenský. Pravdepodobne obaja si povšimli potenciál mladého herca, ktorý už v roku 1950 získava ponuku na prestup do druhej bratislavskej činohry.

Július Vašek pravdepodobne nad príležitosťou dlho neuvažoval. Nová scéna ND bola napriek svojej mladosti (vznikla v roku 1946) už renomovanou umeleckou inštitúciou v širšom česko-slovenskom kontexte, mala kvalitný činoherný aj spevoherný súbor a cieľavedome formulovanú dramaturgiu. Vašek oficiálne nastúpil do angažmánu v apríli a bezprostredne začal skúšať jednu z hlavných rol v hre *Vrabčie hory* od sovietskeho dramatika Alexandra Serafimoviča Simukova, v réžii literáta

³ Režisérka si počas kariéry písala niekoľko variantov priezviska (Magda Lokvencová, Magda Husáková Lokvencová, Magda H. Lokvencová a i.), a to aj v rámci nami sledovaného obdobia. V texte budeme pre zjednodušenie uvádzať výhradne formu Magda Lokvencová.

a dramaturga Juraja Váha. Lenže do rozpracovaného skúšobného procesu prišiel povolávací rozkaz, takže rolu musel preštudovať kolega a Vašek strávil nasledujúce dva roky mimo divadla, na vojenskej prezenčnej službe.⁴

K divadelnej činnosti sa vrátil v radikálne zmenených politických, spoločenských aj umeleckých podmienkach. Vládnuci komunistický režim ponížil divadlo do pozície služby ideológie, verne spĺňajúcej politikou diktované príkazy. Z divadelného umenia sa vytratil režisérsky subjektívizmus a repertoáre naprieč Československom sa na seba začali podobať nielen (politicky vynúteným) zložením, ale aj jeho falošne naturalistickou scénickou realizáciou. Nová scéna sa už osamostatnila od Národného divadla, s ktorou ju od samotného vzniku spájalo administratívne zázemie, a z rozhodnutia nadriadených orgánov sa premenila na scénu špecializovanú na detského a mladého diváka. V krátkom časovom rozstupe a z rôznych (často politicky motivovaných) dôvodov odišli z úväzku režiséri Magda Lokvencová, František Kudláč a Lubomír Smrčok, dramaturg Juraj Váh, aj väčšia časť hereckého súboru, ktorá sem kedysi prestúpila zo SND – Martin Gregor, František Dibarbora, Ladislav Chudík, Mária Bancíková, Milada Želenská a i. Spolu s týmito hercami do činohry SND nastúpili aj najvýraznejší zástupcovia novoscénickej mladej generácie Ctibor Filčík a Vladimír Durdík st.

Príchod Júliusa Vaška do personálne oslabeného ansámblu bol preto viac než vítaný. Nešlo síce ešte o skúseného umelca, ale do hereckého kolektívu priniesol typovú špecifickosť a potenciál rozvinutia svojich charakterizačných daností. Jedinečnosť jeho osobnosti vyplývala už z fyzického usporiadania. Hnedovlasý, pomerne vysoký, štíhly muž športovej postavy mal ostro rezané črty tváre, ktorej dominoval výrazný grécky nos vyrastajúci z úzkeho koreňa a mieriaci k špičke s ploskými nozdrami, pričom bol súmerne vsadený medzi štíhle líčne kosti, ktoré vytvárali hlboké čiary mieriace až k tenkým perám. Ojedinelý bol nielen Vaškov výzor, ale i naturel. Nešlo o herca chudíkovského typu, teda pokojnej letory sústredenej na myšlienku vypovedaného slova a nachádzajúcej v nej dostatočný dramatický vzruch. Naopak, Vašek bol herec expresívny. Jeho telo sa ocitalo v neustálom pohnutí, ovládané vnútornou dynamikou pretavujúcou sa do prudkých vonkajškových impulzov a strihov. V excentrických momentoch na javisku rytmizoval svoj prejav širokými a brisknými gestami s najrôznejšou variáciou polôh prstov rúk, akoby sa nimi práve dotýkal imaginárnej klaviatúry. Vaškov pohyb tak smeroval až k afektu, z ktorého však presakovalo výhradne maskulinne razenie. Herec v celkovom dojme pôsobil nefalšovaným mužným dojmom, a to aj vďaka drsnému barytónovému timbru. Jeho hlas neznal lahodne melodický, skôr zastreto – to bol i dôvod, prečo sa mu nedarilo vo veršovaných rolách.

Vaškov herecký typ konvenoval repertoáru socialistického realizmu. Na jednej strane vďaka mladíckej vehemencii prejavu a sklonom k heroickému pátosu mohol stvárňovať agilných predstaviteľov nových triednych poriadkov, ktorí sú vo svojom

⁴ V herecovej pozostalosti je uchovaný článok o tom, že počas vojenskej služby (pravdepodobne ju vykonával v českých Klatovách) organizoval divadelnú činnosť v armádnom súbore Mír, kde režijne naštudoval hru Milana Stehlíka *Mordova rokla*. V súkromnom rodinnom archíve je uchovaná aj odpoveď riaditeľa martinského Armádného divadla Ivana Turza z apríla 1952 na hercovu žiadosť o angažovanie. Je teda pravdepodobné, že herec sa v nových politických a divadelných súvislostiach nechcel vrátiť na Novú scénu a hľadal nové angažmán. Martinské divadlo v tom čase patrilo medzi najkvalitnejšie regionálne scény.

ideologickom fanatizme ochotní položiť za idey komunizmu i vlastný život. Na strane druhej splňal aj predpoklady pre úlohy podvodníckych živlov, ktoré bojujú proti spoločenskému „ozdraveniu“. Vďaka schopnosti autenticky stvárniť oba krajné póly, ktorými sa nadmieru hemžila súdobá dráma a literatúra, a tiež vďaka vysokej fotogenickosti začal jeho individualitu popri Novej scéne vyhľadávať aj postupne sa emancipujúci slovenský film.

Na Vašekovom domovskom javisku počas hercovej prvej tvorivej etapy prebiehala závažná umelecká kríza. Dramaturgia divadla sa musela sústrediť výhradne na propagandistické hry pre dospelávajúcu mládež a ideologickým náterom zafarbené rozprávky pre najmenších divákov. Repertoár pre adolescentov či občasnú pokusy o večerné inscenácie boli, podobne ako v iných divadlách, postavené výhradne na schematických agitkách. To všetko malo vplyv na pomerne mladý herecký súbor, ktorý na takto tvarovanej skladbe titulov umelecky nerástol. Naopak, stagnoval a nebezpečne smeroval k zjednodušujúcim šablónam.

Vašek, ktorý nebol typom prvoplánového krásavca či chrabrého detvanovského junáka, ale skôr ich protikladom, v detských tituloch najčastejšie stvárňoval roly zvierat alebo vo Švarcových *Zakliatych bratoch* (11. 6. 1955) odpudzujúcu Babu Jagu; v tituloch pre mládež to boli väčšinou ústredné, dejotvorné postavy. K tým najpodstatnejším patrili dve roly protisystémových buričov, z ktorých sa až po dôkladnom spoznaní ultimátnych pozitív komunizmu stávajú činnorodí ideologickí šíritelia: Burun a Igor v didaktických hrách podľa románov Anotna Semionoviča Makarenka *Začínáme žiť* (23. 4. 1953) a *Vlajky na vežiach* (7. 5. 1955). Kritika oba Vašekove výkony vysoko vyzdvihovala najmä pre jeho typologickú predurčenosť a nie náhodou hľadala paralely medzi ním a Júliusom Pántikom, predstaviteľom Buruna spreď dvoch rokov v činohre SND. Starší kolega bol hercom podobného rurálneho naturelu, akým disponoval aj novoscénický predstaviteľ, rozdiel spočíval v Pántikovej prirodzenej živelnosti a vo Vašekovej mužnej prchkosti prejavu. Naopak, pri Igorovi z *Vlajok na vežiach* sa Vašek, slovami recenzenta Jána Vdovjaka, „zbavil svojej príslovečnej kľčovitosti a do istej miery aj neukáznenosti prejavu. Tu ako keby sa Vašek uvoľnil, jeho postava rastie od malého zlodejčička až po mocný, hrdinský záver.“⁵ Reflexiu umeleckej tvorby daného desaťročia však treba vnímať s historickým odstupom, keďže aj recenzenti museli podliehať ideologickej rétorike, a tak často charakteristiku výrazových prostriedkov nahrádzali spolitizované úvahy.

Za vrchol éry schematizmu na Novej scéne možno označiť hru jej riaditeľa a príležitostného režiséra Jána Kákoša *Chlapec z Gori* (4. 3. 1954), v ktorej spracoval mladické roky nedávno zosnulého Josifa Vissarionoviča Stalina. Text nielenže trpel na historickú nedôslednosť (čo bola prirodzená daň len pomaly dohasínajúcemu kultu osobnosti), ale z technického hľadiska najmä na doslovnosť a tézovitosť, kde herci stvárňovali skôr čierno-biele tézy než životaschopné úlohy. Pozornosť kritikov sa logicky obrátila na predstaviteľa budúceho sovietskeho generalissima, Júliusa Vaška. No z ich riadkov sa viac dozvieme o romantizovanej podobe Stalina než o konkrétnom hereckom výkone. Ako napríklad konštatoval Zlatko Klátik: „Strhaný výraz očí, mimika, gestá a pohyby, zvýšená intonácia hlasu neboli vo Vaškovom podaní vždy prejavom

⁵ VDOVJÁK, J. *Vlajky na vežiach* v podaní Mládežníckeho súboru NS. In *Lud*, 1955, roč. 8, č. 129, s. 4, 1. 6. 1955.



Ján Kákoš: *Chlapec z Gori*. Nová scéna, premiéra 4. 3. 1954. Réžia Ján Klimo. Hana Kováčiková (Desmine Aznaurovová), Július Vašek (Soso Džugašvili). Foto archív Viery Helbichovej Vašekovej. Snímka Gejza Podhorský.

revolučného ohňa, vyvierajúceho z istoty a hlbokého presvedčenia mladého Stalina, ale skôr dôsledkom ustavičného citového vzrušovania, ba temer nervozity. Hoci nemožno hľadať v mladom Stalinovi tú príslovečnú pokojnosť, ktorá sa vypestovala neskoršie, predsa vo Vaškovom podaní chýba dôležitá zložka – charakterová rovnováha – to, čo by urobilo z mladého Stalina os celej hry.⁶

Uvedenie *Chlapca z Gori*, ale i kontinuálne pokračovanie Novej scény v nekritic-
kom uvádzaní agitačných hier pre deti a mládež len dosvedčovali dramaturgický
anachronizmus divadla. Premiéra Kákošovej drámy sa konala presne rok a jeden
deň po smrti sovietskeho diktátora, v čase, keď sa už ostatné československé divadlá
opatrne pokúšali vymaniť z nedvižných regúl socialistického realizmu. Nová scéna
len veľmi jemne koketovala so zmenou dramaturgickej koncepcie. Prvým krokom
mimo zaužívaného stereotypu bola komédia Carla Goldoniho *Škriepky v Chiozze*
(30. 7. 1954). Umelecké vedenie divadla využilo fakt, že socialistickí esteticí po-
važovali talianskeho osvietenca za prototyp pokrokového komédiografa, ktorý, pre-
sne v mantineloch komunistického zmýšľania, vo svojich hrách vyzdvihoval prostý
pracujúci ľud nad morálne zdevastovanú šľachtu. Podobne ako Goldoniho hra, ani
inscenácia Jána Klima, ktorý sa v roku 1953 stal interným režisérom divadla, nemala
s proletárskou ideológiou nič spoločného. Klimovo naštudovanie v intenciách autora
hovorelo o univerzálnej téme ľudských nedorozumení vyplývajúcich z obyčajných
povahových nedostatkov. Július Vašek stvárnil jednu z hlavných mužských postáv –

⁶ KLÁTIK, Z. Pôvodná hra o mladosti J. V. Stalina. Na okraj inscenácie hry Jána Kákoša „Chlapec z Gori“. In *Kultúrny život*, 1954, roč. 9, č. 17, s. 6, 24. 4. 1954.

rybára Titta Naneho, chorobného žiarlivca, ktorý neznesie tieň podozrenia visiaceho nad milovanou Luciettou a jeho domnelým sokom Toffolom. Inscenácia v celkovom meradle nevstúpila do dejín slovenského divadelníctva ako závažný umelecký čin, aj preto, že herci dovtedy zvyknutí na tematicky i poeticky zúžený repertoár nedokázali koherentne preniknúť do divadelnosti Goldoniho poetiky. Ale *Škriepky v Chiozze* boli prvým signálom, že aj Nová scéna začína reagovať na postupné „oteplovanie“ spoločenskej klímy a má záujem nadviazať smelší umelecký dialóg s prebiehajúcou súčasnosťou.

Dozrievanie hereckého typu

Rok 1956 znamenal v dejinách východného bloku zásadný zlom. Stalinov nástupca Nikita Sergejevič Chruščov na XX. zjazde Komunistickej strany Zväzu sovietskych socialistických republík vyslovil otvorenú kritiku svojho predchodcu, nevynechajúc ani jeho politické zločiny. Tento moment možno vnímať ako pomyselné odobrenie už prebiehajúceho spoločenského odmäku. Zreteľnými signálmi, že aj slovenským divadelníkom sa pri výbere repertoáru i voľbe výrazových prostriedkov rozvazujú ruky, boli už pred týmto rokom inscenácie satiry Václava Jelínka *Škandál v obrazárni* (31. 3. 1954), Shakespearovej komédie *Veselé panie z Windsoru* (11. 5. 1954), Schillerovej tragédie *Zbojníci* (17. 12. 1955) a najmä javiskovej básnickej kompozície *Pieseň našej jari* (25. 2. 1956). Všetky menované tituly uviedla činohra SND, ktorej sa ako prvej zo slovenských scén podarilo promptne zareagovať na možnosť úniku z uniformity. Najmä vďaka režisérovi poslednej menovanej inscenácie, Jozefovi Budskému, sa na slovenské javisko po rokoch vynútenej odmlky vrátili metafora, polysémia až abstrakcia, čiže výsostne antiiluzívne prostriedky. Budský bezprostredne po premiére inscenácie štúrovskej poézie začal na Novej scéne skúšať vlasteneckú drámu Ivana Stodolu *Marína Havranová* (28. 4. 1956), ktorá čerpá príbehový podklad z hurbanovských výprav revolučných rokov 1848 – 1849. Naštudovanie bolo určené večernému divákovi, po *Škriepkach v Chiozze* išlo teda o ďalší smelý pokus o zmenu profilácie divadla.

Už po premiére Stodolovej hry v roku 1941 kritici vzniesli námietku, že dráma by nemala niesť meno hlavnej ženskej hrdinky, ale Viktora Žiaranského, jurátusa, ktorý prežíva omnoho zložitejší a vášnivejší vnútorný zápas než titulná postava. Práve psychologicky klenutú a vzťahovo komplikovanú rolu, ktorú kedysi sám stvárnil, zveril Budský svojmu bývalému študentovi Júliusovi Vašekovi. Herec v tomto čase hrával najmä negatívne a rebelsky ladené úlohy, mohlo by sa teda zdať, že Viktor je len ďalším pokračovaním série. Neopätovane zamilovaný, na suchotiny zomierajúci muž navonok nepoznane, ale v duši intenzívne vnímajúci a prežívajúci svoje životné prehry a sklamania. Režisér s Vašekom zdôraznili najmä bohatý emočný vývoj úlohy. Budovali ho na kontraste nedôveryhodného zjavu herca a bohatosti duševného života postavy. Vašek svojím sledivým prejavom a až nesympaticky rachitickým výzorom automaticky vzbudzoval podozrenie. Čitateľne avizoval, že v rozhodujúcom momente sa stane katom mladých zaľúbencov, Maríny a Dušana Havranovcov. Lenže táto tvár ľudského parazita bola len obrannou maskou. Vašek úlohu pozorne gradoval a miatol pozornosť, aby v závere, keď Viktor dopomôže manželom k úteku, vyznela chrabrosť jeho duše v plnej sile.

Kritik Alexander Noskovič sa vo svojej recenzii obsiahlo rozpisal o literárnej úlohe Viktora, menej pozornosti už venoval jej stvárneniu. Spomenul iba hercove technické

nedokonalosti. „Azda by si mal Vašek uvedomiť jedno: rýchly prechod hlasového forte v piano sa prakticky rovná útlmu, ktorý hraničí s absolútnou nepočuteľnosťou rečového prejavu.“⁷ Nič konkrétnejšie sa o herectve nedozvedáme. Ako kľúč k interpretácii výkonu môže napomôcť televízna inscenácia totožnej hry natočená v roku 1964. Išlo síce o kreáciu prispôbenú inému typu média a režiséra Budského vystriedal Dušan Zimen, ale môžeme predpokladať, že Vašek zachoval základné koncepcné obrysy roly z divadelného naštudovania, len už išlo o Viktora zrelšieho, herecky skúsenejšieho. Televízna inscenácia ako celok trpela na statickosť, nedramatickosť a hereckú nezladenosť. Popri patetickej Jele Lukešovej-Tučnej v titulnej úlohe, rétorickom Mikulášovi Hubovi ako Dušanovi, šablónovito hranom intrigánovi Elmírovi Juraja Pašku možno ako o jedinej herecky presvedčivej kreácii hovoriť práve o Vašekom Viktorovi: vychudnutom mužovi, ktorého vnútorná vyčerpanosť i zdravotné komplikácie sa zrkadlia v strhanej tvári, popudlivom geste i v ostrých, ale pritom mimovoľných premenách nálad. Viktorove pohľady sú bodavé, často však uhýba priamemu očnému kontaktu, nemá totiž dostatok síl na otvorenú konfrontáciu vypovedajúcu o duševnom pohnutí. Badateľne ním zmieta duševný konflikt, ktorý raz viac, inokedy menej úspešne prekrýva sebavedomým, až príkrym vystupovaním.

Marína Havranová sa napriek dramaturgickému aj hereckému potenciálu nestala zásadným titulom Novej scény, ako sa asi očakávalo pri pozvaní popredného bratislavského režiséra. Tým skutočným impulzom, ktorý divadlo prebral z dovtedajšieho umeleckého ustrnutia, bol až príchod režisérky Magdy Lokvencovej. V roku 1951 musela ako manželka elitného politického väzňa z ideologických príčin opustiť divadlo, venovať sa mu mohla len obmedzene a – s výnimkou dvoch rozprávkových titulov – výhradne na regionálnych javiskách. Možnosť jej návratu na staronové pôsobisko tak bola ďalším dôkazom oslabenia politického diktátu.

Lokvencová sa okamžite po nástupe (t. j. od sezóny 1956/1957) snažila dať divadlu novú tvár. Prvým krokom mal byť pokus o kompromis medzi titulmi určenými pre mládežnícke a dospelé publikum. Najsmelším krokom v tomto smere bola inscenácia *Denníka Anny Frankovej* (22. 2. 1958), ktorú kritici označili za najlepšie dielo prebiehajúcej éry Novej scény.⁸ Inscenácii predchádzalo niekoľko dramaturgických experimentov, ktorými sa režisérka pokúsila navrátiť na javisko to, čo počas panujúceho socialistického realizmu z neho takmer vymizlo – poéziu. Ako svoju prvú inscenáciu po návrate do Bratislavy uviedla Zeyrovu neoromantickú rozprávku *Radúz a Mahuliena* (10. 11. 1956) s Júliusom Vašekom v role kráľa Pribinu, následne naštudovala veselohru *Lúpežník* (9. 2. 1957) od Karla Čapka. V inscenácii českého modernistu režisérka nepoložila akcent na generačný konflikt, ako zvykli koncipovať hru jej predchodcovia, slovami Aleša Fuchsa „nerozviedla dostatočne jadro sporu mladosti s tými, ktorí považujú mladosť za nedostatok, adresovala hru podstatnou mierou k pätnásť, šestnásť či sedemnásťročnému divákovi“⁹. Jej snahou bolo rozvinúť jemnú lyrickú atmosféru hry, a tak na scénu priniesť po rokoch proletárskych agitiek závan krehkej poetickosti. Lenže pre hercov to bola neprebádaná poloha. Ako konštatova-

⁷ NOSKOVIČ, A. Návrat „Maríny Havranovej“ na javisko (Činohra pre mládež NS v Bratislave). In *Slovenské divadlo*, roč. 4, 1956, č. 6, s. 482-483.

⁸ Pozri napr. MATUŠTIKOVÁ, M. O poslednej premiére a o činohre pre mládež vôbec. In *Kultúrny život*, 1956, roč. 13, č. 10, s. 9, 8. 3. 1956.

⁹ FUCHS, A. Bratislavská činohra pre mládež dnes – a zajtra? In *Slovenské divadlo*, 1959, roč. 7, č. 3, s. 336.



Ivan Stodola: *Marína Havranová*. Nová scéna, premiéra 28. 4. 1956. Réžia Jozef Budský. Július Vašek (Viktor Žiaranský), Ján Klimo (Dušan Havran). Foto archív Viery Helbichovej Vašekovej. Snímka Gejza Podhorský.

la Nataša Tanská: „Nemyslím, že by zdôraznenie komického prvku bolo zámerom réžie. Nazdávam sa, že inscenácia tak vychádza spontánne, jednoducho preto, lebo v komických scénach vychádzajú lepšie herci, ktorí sa tu zrejme cítia viac ‚doma‘ ako v zložitých poltónoch lyrických nálad.“¹⁰

Kritici unisono konštatovali nevyspelosť hereckého súboru pre tak špecifickú drámu, kde to podstatné ostáva zamlčané medzi riadkami a je jej vzdialená naturalistická doslovnosť, ktorá bola, naopak, blízka práve ansámblu Novej scény. Na týchto kazoch zlyhávali najmä výkony predstaviteľov dvojice zaľúbencov – dievčensky pôvabnej Mimi Marty Černickej a driečného, v neustálom pohybe aktivizovaného Lúpežníka Júliusa Vaška. Podľa Mira Procházku bolo v ich výkonoch „možné vybadať viacej zmyslu pre poéziu ako poézie samotnej, viacej rozohrávania ako hrania v pra-

¹⁰ TANSKÁ, N. Mladosť vyzývajúca a vyzývavá. Čapkov Lúpežník na Novej scéne. In *Film a divadlo*, 1957, roč. 5, č. 5, s. 8, 14. 3. 1957.

vom slova zmysle (...).¹¹ Najerudovanejšie svedectvo o Vašekovej kreácii podala už citovaná Tanská, keď napísala: „Prijemným prekvapením inscenácie by bol predstaviteľ titulnej úlohy Július Vašek – keby hovoril tak dobre, ako sa v tejto role pohybuje. Jeho Lúpežník je pružný, mladistvý, uvoľnený, cítiš tu v pohybe charakter postavy. O to viac ti je ľúto, že musíš namáhať sluch, aby si hercovi rozumel, a to nielen vtedy, keď hovorí v pianissime. Ak Vaškovi nemožno nič vytknúť v celkovom poňatí postavy, možno mať námietky proti jeho interpretácii niektorých jednotlivých výstupov. Mám na mysli najmä lyrické scény s Mimi, ktoré Vašek hrá s plnou vážnosťou, akosi deklamačne a skôr k obecnstvu, hoci by mal adresovať svoj text predovšetkým Mimi, ktorú majú jeho slová očariť. Lúpežník má v týchto scénach neprestajne útočiť na Mimi svojimi predstavami a súčasne sa nimi sám opájať: ale opájať mladicky, roztopašne, nesmie brať sám seba príliš vážne, ako to robí Vašek.“¹²

Hercovi neboli vlastné tóny harmonizácie ani básnivej nadnesenosti. Bol predstaviteľom expresívnejších výrazových prostriedkov, čo dosvedčuje aj film Pavla Blumenfelda *Tam za lesom* (1962), kde je poručík Martin Dzurniak senzitívnym vojenským hrdinom, v duši plným nehy a melanchólie. Na rozdiel od postavy Viktora v *Maríne Havranovej*, v *Lúpežníkovi* ani v menovanom filme Vašekovo obsadenie proti typu nevyznelo pre výsledný tvar produktívne.

Tituly Magdy Lokvencovej napriek čiastkovým výhradám začali vzbudzovať prirodzený záujem kultúrnej obce aj širokej diváckej verejnosti, čo dovtedy nebolo pri Novej scéne pravidlom. Premiéry inscenácií už sprevádzal dostatok kritických reflexií, ktoré otvorene informovali o umeleckej kondícii súboru, najmä o kontraste Lokvencovej moderného rukopisu a jej progresívnej dramaturgie s neustále prítomnými neduhmi hereckého ansámblu. Citujme len Aleša Fuchsa: „Isté schémy charakterov, ktoré sa v tom čase prilepili na niektorých hercov súboru, dodnes sa ťažko prekonávajú. Ba dokonca myslím, že klišé rozprávkových tém malo vplyv iba na hercov. Ešte v najnovších inscenáciách pociťujeme na Júliusovi Vaškovi napríklad makarenkovské obdobie. Podobných postáv, ako bol napríklad Burun.“¹³

Ak sa zameriame konkrétne na herca, tak v dobových recenziách a sezónnych hodnoteniach sa pravidelne vyskytujú výčitky týkajúce sa Vašekovej krčovitosti, preexponovanosti, slabého psychologického prekreslenia úloh. Na opačnom póle nájdeme zmienky o postupnom rozvíjaní jeho hereckej škály a stále sa rozrastajúcom potenciáli k uchopeniu zložitejších dramatických výziev. Závažné roly z prelomu desaťročí – Fiodor v komédii Viktora Sergejeviča Rozova *Človek hľadá radosť* (10. 1. 1959) a Iljin v *Piatich večeroch* (19. 12. 1959) Alexandra Moisejeviča Volodina – zreteľne signalizovali, že Vašek sa neobmedzuje len na hrubé obrysy, ale má i schopnosť preniknúť do introspektívnych hĺbok. Typové prvky herectva už ustupovali konkretizácii a individualizácii úloh.

Dramaturgia divadla si túto skutočnosť uvedomovala a ponúkala mu čoraz náročnejšie úlohy i poetiky textov, s akými mal dovtedy iba minimálne skúsenosti. Vďaka tomu sa sebavedomo, i keď s rizikom prípadného neúspechu, formovala jeho umelecká flexibilita. Zároveň hereckým aj fyzickým zrením získaval v súbore pozíciu ojedinelého hereckého typu. Nebol chlapčensky spontánny ako Ivan Mistrík, úlohy

¹¹ PROCHÁZKA, M. Podobizeň nás samotných. In *Kultúrny život*, 1957, roč. 12, č. 9, s. 9, 2. 3. 1957.

¹² TANSKÁ, N. Mladosť vyzývajúca a vyzývavá. Čapkov Lúpežník na Novej scéne. In *Film a divadlo*, s. 8.

¹³ FUCHS, A. Bratislavská činohra pre mládež dnes – a zajtra?, s. 344.

nesmeroval k žánrovému figúrkarstvu ako Ivan Krivosudský, nestal sa ani predstaviteľom žoviálnych rol neintelektuálnych rozmerov ako Viliam Polónyi. Július Vašek bol zástupcom typu mužov explozívne spupných, no zároveň krehko senzitívnych. Najvierohodnejšie mu vychádzali roly, kde mohol obe tieto polohy sklbiť v homogénny celok. Ak ho režiséri obsadili do jednopólovej úlohy, Vašek často podľahol elementárnosti až plochosti prostriedkov. Naopak, vyhovovali mu postavy konfliktné, vrstevnaté, aj keď a priori negatívne – také, v ktorých mohol nachádzať logické odôvodnenia ich konania a skúmať príčiny skepsy, spoločenského diletantstva, permanentnej útočnosti a životnej frustrácie. Typové roly splošťoval, charakterové analyzoval. Jeho hereckú osobnosť aj s jej budúcim rozvetvením výstižne pomenoval kritik Milan Polák: „Vašekov príjemný hlas, schopný navodiť atmosféru lyrickej oduševnenosti, bujarú veselosť, komediálnu nadľahčenosť i búrlivý uragán vášní, kultúra pohybu i fyzická obratnosť, schopnosť zahrať úlohy, kde treba zaspievať či zahrať na gitare, to všetko je zárukou, že na ceste hľadania nových, doteraz azda ešte nepoznaných fondov herectva dosiahne Vašek ďalšie úspechy.“¹⁴ Tridsaťročný herec bol pripravený pre nové výzvy, ktoré mu ponúkla umelecká liberalizácia nasledujúceho decénia.

Zlaté šesťdesiate roky Novej scény

Pre mnohé divadlá, ktoré len nedávno zápasili o umeleckú tvár, znamenali šesťdesiate roky významný kvalitatívny posun. Jedným z nich bola aj činohra Novej scény. Po ére sústrednej výhradne na detského a mladého diváka sa v roku 1960 definitívne preorientovala na repertoár pre dospelého recipienta, aj keď rozprávkové tituly ostali súčasťou jej ponuky. Stanislav Vrbka i viacerí jeho kolegovia však kritizovali dovtedajšiu umeleckú nejednoznačnosť a vajatovosť Novej scény, neobchádzajúc ani otázku hereckého potenciálu súboru: „I keď posledné predstavenia hier pre najmladšie publikum považujeme v porovnaní s obdobím minulým za relatívne úspechy, predsa len zrejúce herectvo Hany Kováčikovej, Marty Černickej a čiastočne i Eduarda Bindasa, Júliusa Vaška, Ivana Krivosudského a Viliama Polónyiho priamo volá po zložitých postavách hlavne súčasného repertoáru. (...) Je totiž už najvyšší čas, aby Nová scéna prestala vyvolávať u publika i u kritikov pocit obavy a nedôvery.“¹⁵

Dramaturg Stanislav Mičinec¹⁶ v tomto čase prišiel s novou, v mnohom radikálnou stratégiou. V úsilí čo najviac sa odlíšiť od činoherného repertoáru SND špecializoval dramaturgiu divadla na komediálne tituly. Vyhranená orientácia však neznamenala redukcii nápaditosti, naopak, divadlu otvorila široké žánrové možnosti. Na javisku Novej scény sa tak v plynulom slede objavili komédie z najrôznejších dejinných období, odlišnej autorskej poetiky, spoločenskej závažnosti či štýlu humoru. Uvádzali sa hry domácich klasikov Jána Chalupku i Jána Palárika, komédie kánonických svetových autorov ako William Shakespeare, Molière, Carlo Goldoni, salónne konverzačky Georga Bernarda Shawa a Oscara Wilda, politické buffonády Vladimíra Vladimiroviča Majakovského, moderné texty filozofickej hodnoty od Sławomira

¹⁴ MIO [Milan Polák]. Predstavujeme vám Júliusa Vaška. In *Film a divadlo*, 1964, roč. 8, č. 14, s. 16.

¹⁵ VRBKA, S. V hledišti divadla. In *Divadelní noviny*, 1961, roč. 4, č. 15, s. 6, 1. 3. 1961. Z českého jazyka preložil K. Mišovic.

¹⁶ Na Novej scéne pôsobil v rokoch 1959 – 1977.

Mrožeka, Maxa Frischa, Friedricha Dürrenmatta či novinky z československej tvorby od Milana Uhdeho, Milana Kunderu a Igora Rusnáka.

Najreprezentatívnejšie inscenácie tejto éry vznikli v réžii Magdy Lokvencovej, ktorá sa orientovala na divadlo zväčšovacieho skla, cez ktoré zreteľne tľmočila svoj spoločenský a politický postoj k dobe. Pod jej vedením hral aj Július Vašek, dokonca v jej emblémových inscenáciách ako Majakovského *Kúpel'* (5. 10. 1963), Frischov *Don Juan alebo Láska ku geometrii* (20. 9. 1964) či Majakovského *Ploštica* (11. 12. 1965), aj keď vo všetkých prípadoch išlo o menej závažné úlohy. S výnimkou Michala v protinacistickej dráme Leona Kruczkovského *Prvý deň slobody* (21. 5. 1960) to boli skôr epizódky než dejotvorné roly, kde by režisérka mohla precíznejšie cizelovať jeho herecký výraz. Lokvencovej dvornými hercami, v plnej miere naplňajúcimi jej program spoločensky angažovaného divadla, boli skôr Viliam Polónyi, Eduard Bindas a predovšetkým Ivan Mistrík.

Július Vašek získaval väčší zástoj v inscenáciách ostatných dvoch interných režisérov súboru, Jána Klima a Otta Haasa. No hoci často hral ústredné postavy, nešlo vždy o umelecky kardinálne inscenácie. Napríklad Klimu sa po diváckom úspechu *Škriepok v Chiozze* pokúsil o dve nové uvedenia Goldoniho temperamentných veselohier. Lenže ani *Klebetnice* (5. 1. 1963), kde Vašek stvárnil rybára Toffola, ani *Luhár* (2. 10. 1965) s hercom v titulnej role chronického kalamára, vo výsledku neponúkli zreteľnú inscenačnú kvalitu, ale skôr elementárnu ľudovú zábavu.

Otto Haas sa v dramaturgickom rozpätí pohyboval od konverzačných komédií až po hry absurdného divadla. Lenže aj on, ako kedysi Lokvencová, narazil na bariéru hereckej neskúsenosti v oboch menovaných typoch drámy. Pri *Žene priveľmi počestnej* (7. 5. 1964) od Armanda Salacroua sa viditeľne ukázalo, ako bola Vašekovi vzdialená ľahkosť a samozrejmá spoločenskej konverzácii: svoj charakteristický nervný prejav a snahu o subjektívnu psychologizáciu roly nedokázal uhladiť pod duchaplné slovné pointy. V Mrožekových *Policajtoch* (7. 12. 1963) si ani Haas, ani obsadení herci neporadili so špecifikami absurdnej komédie, keď ju stavali viac na hrubej grotesknosti než na logike situácií. Vašek rolu Generála nadbytočne hyperbolizoval, a tým len zveličil už zveličené. Výkonom deklaroval, že jeho hereckému naturelu nevyhovujú texty s filozofickým podtextom (asi preto s ním Lokvencová na svojom apelačnom repertoári spolupracovala tak málo). Jeho výrazové prostriedky nevychádzali z intelektuálneho preniknutia do obsahu roly, ale výsostne z intuitívneho založenia umeleckej letory. Profilovanie divadla ako komediálnej scény preto na jednej strane otváralo a preverovalo jeho dispozície pre nadhľad, emočný odstup a skratkovitosť prejavu, no na druhej strane mu neposkytovalo dostatok dramatických príležitostí, ku ktorým hereckým spôsobením prirodzene smeroval.

Uplatnenie tohto ladenia mu však ponúklo hosťovanie v Divadle poézie, kde v réžii mladého absolventa VŠMU Zdena Krausa stvárnil Jerryho z hry Edwarda Albeeho *Zoo story* (31. 3. 1964). Ide o psychologicky pregnantný dialóg dvoch mužov – bohatého manažéra Petra (Marián Gallo) a sklúčeného Jerryho, ktorý netuží po ničom inom, len po zmysluplnom rozhovore s iným človekom. Toho nájde práve v Petrovi, ktorého prinúti vypočuť si jeho životný príbeh. Štýlovo čistá inscenácia bola dôkazom obchádzaných rezerv Vašekovho talentu a zároveň potvrdením jeho inklinácie k hereckému typu mužov, ktorí si nedokážu nájsť miesto v spoločnosti. Katarína Hrabovská napísala: „Priebojná dramaturgia V. Strnisku našla partnera v hercovi, ktorý má i vlastné predstavy o svojom umeleckom sebauskutočnení a čo je vzácnejšie aj dost

vôle ich realizovať. Na nezvykle dobrej profesionálnej úrovni, pretože s amatérskou zanietenosťou. Platí to predovšetkým o J. Vašekovi, ktorý si musel zahosťovať, aby dokázal svojmu divadlu svoj umelecký potenciál, inteligenciu i húževnatosť neuspokojiť sa s lacným efektným riešením, ale ísť za poznaním postavy ako ďaleko možno, ak možno až na koniec.¹⁷

Závažné úlohy ponúkali Vašekovi predovšetkým televízia a film, kde sa v priebehu desaťročia stal jedným z najobsadzovanejších hercov, a to ako v okrajových rolách, tak i tých dejotvorných. Vašek nebol umelcom, ktorý si v úlohách preberal: riadil sa známym Stanislavského pravidlom, že neexistujú malé roly, iba malí herci.

Činoherný herec s vlohami pre muzikál

Nedostatok výnimočných či naplno využitých príležitostí v domácom ansámblu si Vašek na javisku Novej scény na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov kompenzoval pravidelným účinkovaním v spevoherných inscenáciách.¹⁸ Jedným z príznakov ohlasujúcich liberalizáciu nasledujúceho desaťročia bola aj možnosť uvádzať muzikály západnej proveniencie, často priamo z transatlantického Broadwaya. Hudobno-dramatický repertoár spevohry Novej scény dovtedy pozostával výhradne z klasických či súčasných operiet. Až v závere päťdesiatych rokov sa prelomila dovtedy pevná dramaturgická bariéra a na Novej scéne, podľa vzoru pražského Hudobného divadla v Karlíne orientovaného na oddychový hudobný repertoár, uviedli po prvýkrát muzikál – taliansku sentimentálnu komédiu *Keď je v Ríme nedeľa* (21. 3. 1959, obnovená premiéra 26. 10. 1963) autorov Gorniho Kramera, Pietra Garineia a Sandra Giovanniniho.

Pre tvorcov, publikum aj kritikov išlo o absolútne novum. Kým diváci prahnúci po ľahšom („kapitalistickom“) repertoári masovo vypredávali hľadisko, tak recenzenti k nemu pristupovali opatrne. Z kritických reflexií vyplýva, že ich autori ešte nedokázali v plne miere uchopiť špecifiká tohto umeleckého druhu. To platilo aj o hercoch, ktorí v novej poetike sklzávali do operetných manier. Ako jeden z mála členov činoherného ansámblu dostal možnosť účinkovať v týchto scénických experimentoch práve Július Vašek. Pritom je zaujímavé, že na rozdiel od činohry, ale aj filmu a televízie, kde už v tom čase stvárňoval negatívne roly, rozorvaných hrdinov a najmä antihrdinov, mužov krutých a nekompromisných, mu muzikálový repertoár ponúkol výhradne postavy z druhej strany spektra. Boli to jednoduchí muži prežívajúci veľké osudy svojich malých životov, obyčajní ľudia bez závažnejších povahových nedostatkov, snažiaci sa svoje vzdušné zámky premeniť v realitu. Vašek sa v muzikáloch prejavil ako syntetický herec, keď dokázal do jedného celku integrovať hereckú, tanečnú aj spevácku stránku svojho talentu. Nebol dokonalým spevákom, ale mal hudobný cit, takže kritika unisono písala o jeho vzácnom nadaní pre muzikálové roly.

Prvou Vašekovou úlohou bol Renato Tuzzi v novoscénickom muzikálovom debute *Keď je v Ríme nedeľa*. Práve jeho výkon v úlohe introvertného profesora neschopného otvorene vyznať lásku svojej zbožňovanej Giovanne, ktorá viac javí záujem o lesk showbiznisu než o nepraktického milovníka antickej literatúry, sa stal hereckou osou

¹⁷ HRABOVSKÁ, K. Záranky sa dejú. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 16, s. 8, 18. 4. 1964.

¹⁸ Za osobitnú kapitolu by stála analýza Vašekových réžii na Novej scéne, kde sa jeho dramaturgický fokus zamerával na rozprávkové tituly. Mnohé z nich kritika vysoko vyzdvihovala.



Burton Lane – Edgar Yip Harburg – Fred Saidy: *Divotvorný hrniec*. Nová scéna, premiéra 26. 6. 1965. Réžia Bedřich Kramosil. V popredí Nina Zemanová (Zuzana), Július Vašek (Woody), Jarmila Vašicová (Katka Butorová). Foto archív Viery Helbichovej Vašekovej. Snímka Anton Šmotlák.

inscenácie. Podľa Vlastimila Zabloudila „[P]odal skutočne zaujímavý, miestami až strhujúci výkon a vyvinul všetko úsilie, aby postihol detaily také dôležité pri tejto postave, ktorá je v jeho podaní takmer dokonalým príkladom vývoja dramatickej postavy ‚z nuly‘ až k vrcholu a k záveru. Farbitosť a šírku jej dodal vypracovanými a dokonale zvládnutými vzťahmi k jednotlivým postavám i k situáciám. Vaškova postava je, prihladnuc k nepochybne najväčšej náročnosti, v tom smere skutočne príkladná.“¹⁹

Po prvom Vašekovom muzikálovom úspechu nasledovali ďalšie, hoci inscenácie ani výkony už nerezonovali s takou umeleckou vehemenciou. Herec sa zhodou okolností vyskytol v obsadení práve tých menej reprezentatívnych inscenácií z celého radu muzikálov prebiehajúceho desaťročia. Nebol súčasťou štýlovo čistej Loe-weho *My Fair Lady* (27. 2. 1965), pompéznej Hermanovej *Hello, Dolly* (8. 10. 1966), ani dojemného Bockovho *Fidlikanta na streche* (14. 12. 1968), dnes už legend domácej muzikálovej tradície. Dostal príležitosť ako Gustáv v hudobnej komédii Voskovca a Wericha *Tažká Barbora* (28. 10. 1961), ďalej ako Vittorio, poisťovací úradník nažívajú-

¹⁹ ZABLOUDIL, V. Na ceste za musicalom. Neidentifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke *Keď je v Ríme nedeľa*, premiéra 21. 3. 1959, v archíve Divadelného ústavu v Bratislave.

ci si v pokojnom manželstve v *Dobrá noc, Bettina* (10. 3. 1962) od Gornia Kramera, ako Ignazio v *Škandále pre miliardu* (20. 10. 1962) od toho istého autora, ako asistent režiséra Paul v muzikálovej verzii Shakespearovho *Skrotenia zlej ženy* pod názvom *Pobozkaj ma, Katarína* (20. 4. 1963) v autorstve Colea Portera a nakoniec ako dobrodruh Woody s citlivým srdcom v *Divotvornom hrnci* (26. 6. 1965) od Burtona Laneho. V každom z menovaných prípadov podal herec štandardný výkon, pri ktorom sa naplňala charakteristika spomenutá už pri jeho prvej muzikálovej kreácii, komicky submisívnom Renatovi: „Experimentálne obsadenie čínoherného herca do operety sa vedeniu NS vydarilo. J. Vašek uplatnil všetky svoje schopnosti komického talentu, hereckej bohatosti, javiskového pohybu a v neposlednej miere príjemného hlasu, ktorý plne vyhovoval hudbe stavanej nie na áriách, ale šansónoch a tanečných piesňach.“²⁰

Tartuffe a Smerďakov – skúšky hereckej tvárnosti

V polovici šesťdesiatych rokov nastala na Novej scéne zásadná zmena – obmena režijného súboru. Magda Lokvencová začiatkom roku 1966 nečakane zomrela a Otto Haas a Ján Klimo odišli z divadla, takže Nová scéna sa po rokoch ťažko budovanej a každou novou premiérou preverovanej stability opäť ocitla v umeleckej neistote. Rozkolísanú kvalitu na chvíľu upevnil príchod Jozefa Palku, etablovaného režiséra s bohatou činnosťou na regionálnych aj bratislavských javiskách. Ten v pozícii umeleckého šéfa nepokračoval vo výhradnej dramaturgii komédií, ale jeho zámerom bolo vytvoriť divadlo širokej repertoárovej palety. Palkovou úvodnou inscenáciou v pozícii interného zamestnanca bola Molièrova klasicistická komédia *Tartuffe* (12. 11. 1966), s Júliusom Vašekom v titulnej úlohe. Početní recenzenti uznali úsilie o pozdvihnutie umeleckej kvality hereckého kolektívu, ale na druhej strane účinkujúcim vyčítali nezvládnutú prácu s veršom. Zároveň polemicky hodnotili Palkov výklad, keď akcent príbehu posunul z úlohy Tartuffa na Orgona (Vlado Müller). Inscenácia nehovorila o pokrytoch, ale o tých, ktorí podľahli ich úkladom. Týmto režijným pohľadom sa do značnej miery ochudobnil priestor pre charakterizáciu samotného Tartuffa a zároveň sa zúžili výrazové možnosti pre jeho hereckého predstaviteľa.

Soňa Šimková pripomenula, že Palka sa pri koncepcii inšpiroval parížskou inscenáciou rovnomennej hry v réžii Rogera Planchona, ktorá v októbri 1966 hosťovala v Bratislave. Francúzsky režisér videl Orgonovu náklonnosť k svätuškárovi Tartuffovi v homosexuálnej náklonnosti. Palka túto, pre dobu nekonvenčnú motiváciu vynechal, ale nenahradil ju žiadnou inou, rovnako určujúcou. Hercovi ostalo hrať len všeobecnú polohu pokrytca. Jeho faloš spočívala výhradne v cynickej manipulácii okolia, ktorému dokázal vsugerovať svoje pokrivené hodnoty.²¹ Vladimír Štefko poznamenal, že „Vašek dokázal byť dostatočne úlisný, nedôverčivý, obozretný, tragický a neprijemne panovačný. A predsa zostáva akýsi chladný, bez zápalnosti, akoby modelovaný z prívlehi studeného materiálu a farby. Chýba mu totiž akýsi ľudský podtón. Je iba exemplárnym zloduchom, ničím diváka neprekvapuje, je jednostrunný.“²² Tartuffa, ktorého Orgon ubytoval vo svojej domácnosti a on veľmi rýchlo začal

²⁰ ABRHÁMOVÁ, B. Daromné úsilie a zbytočná námaha. O novej premiére na Novej scéne. In *Večerník*, 1959. roč. 4, č. 71, strana nečíslovaná, 25. 3. 1959.

²¹ Pozri *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II : M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990, s. 526.

²² ŠTEFKO, V. Bratislavský Tartuffe IV. In *Smena*, 1966, roč. 19, č. 275, s. 4, 16. 11. 1966.

Molière: *Tartuffe*. Nová
scéna, premiéra 12. 11.
1966. Réžia Jozef Palka.
Július Vašek (Tartuffe),
Vlado Müller (Orgon). Foto
archív Viery Helbichovej
Vašekovej. Snímka Anton
Šmotlák.



zákerne využívať jeho dôverčivosť, hral Vašek ako bezškrupulózneho pokrytca, ktorého povahové kazy boli čitateľné už na prvý pohľad. Slovom Jána Slivka: „Privčas takto odkrýva karty, takže pre diváka je nepochopiteľné, ako mohol opantať takého súdneho človeka, ako je Orgon. Ich vzájomný vzťah zostal nedešifrovaný, obaja herci hrajú skôr monológy ako dialóg.“²³

V Tartuffovi sa zopakovali nedostatky prítomné vo Vašekom prejave počas celej kariéry. Ak totiž ostal primárne odkázaný len na svoj herecký inštinkt a bez zásadnejšieho režijného vedenia, tak ľahko sklzaval k plytkosti prostriedkov, ktorých plochosť ešte väčšmi vynikla pri klasickom texte vyžadujúcom kohéznú režijnú koncepciu. Vašek v tomto prípade upadol do nadmerného exponovania negatívnosti Tartuffovho charakteru. V bohatej kolekcii dochovaných fotografií vidíme herca v neustálom napätí, s okázalými gestami permanentne šibrinkujúcich rúk a prehnanej mimickej koláži. Už na prvý pohľad vyvoláva ultimátne negatívne konotácie. Tartuf-

²³ SLIVKO, J. Tartuffe ako občianska komédia. In *Film a divadlo*, 1967, roč. 11, č. 1, s. 13, 1. 1. 1967.

fe vstupuje na javisko až v treťom dejstve, dovtedy divák o jeho povahových vadách len počúva, čo je pre interpreta nevďačná úloha. Príchodom na scénu musí poprieť, dosvedčiť alebo rozvrstviť všetky vypovedané tvrdenia. Vašek ich svojím prejavom nevyvrátil ani nepotvrdil. Šimková výstižne sumarizovala, že Palka dal asketicky vyzerajúceho herca „obliecť do otrhanej konopnej košele, v ktorej potom chodil celý čas i napriek tomu, že sa on v Orgonovej domácnosti starali. Vôbec nič nenaznačovalo, že by v rozpore so svojou vieroukou prepadol labužníctvu. Tento Tartuffe navonok nielen vodu kázal, ale ju aj pil.“²⁴

Tartuffe sa mohol stať medzníkom Vašekovej kariéry, ale nevyjasnené rozklúčovanie postavy ho strhlo do jednoliatosti hraničiacej so zjednodušujúcou fraškou. Palka však musel hercovi dôverovať, keďže o necelý rok mu ponúkol jednu z najťažších úloh v kariére – Smerďakova v dramatizácii Dostojevského románu *Bratia Karamazovovci* (27. 10. 1967). Inscenácia bola venovaná dvadsiatemu výročiu Novej scény, keďže v prvej sezóne divadla Drahoš Želenský naštudoval totožnú adaptáciu prozaikovo veľdiela (28. 3. 1947). Lenže úspech sa neopakoval. Hoci sa Lokvenková v predošlom období snažila roztvoriť výrazové možnosti hereckého kolektívu, Dostojevskij bol métou, na ktorú mnohí jeho členovia ešte nedosiahli. Zároveň v kontexte repertoáru, v ktorom stále dominovali ľahšie tituly, išlo aj o zásadný divácky experiment. Kým niekdajšia Želenského inscenácia ohurovala výkonmi Martina Gregora (Starý Karamazov), Ladislava Chudíka (Ivan), Hany Kováčikovej (Katarína), Márie Bancíkovej (Grušenka) a najmä Františka Diborboru (Smerďakov), tak tá nová poukázala na nepripravenosť hercov prenikať do rozporuplných duševných polemík postáv, a to aj v prípade najtvárnejších členov súboru, akými boli Vlado Müller, Dušan Blaškovič či Eduard Bindas. Ak recenzenti vyzdvihli niekoho výkon, tak to boli jedine Oľga Zöllnerová ako rozmarná hriešnica Grušenka a Július Vašek v postave Smerďakova. Podobne ako pred dvadsiatimi rokmi od Diborboru, zafixovaného do komických rol, ani teraz od Vaška divadelná obec pravdepodobne neočakávala konzekventnú štúdiu zvrhého zla. No takisto ako Diborbora, aj jeho mladší kolega prekvapil podmanivou diagnostikou besov najmladšieho z kvarteta súrodencov Karamazovovcov.

Smerďakov je lokaj, epileptik, nemanželské dieťa starého Karamazova a slabomyseľnej žobráčky, spoločnosťou odstrkovaný živel, ktorý sa chce mstiť za celoživotné ponižovanie. Vašek dokázal preniknúť hlboko do patologického jadra Smerďakovových komplexov, sprostredkovať duševné pohnutia, zákutia ľstivej mysle, pokryteckú pretváрку aj čistý cit zraneného človeka. Alexander Noskovič navrhol, že „[B]ratislavská inscenácia by sa pokojne mohla hrať pod názvom – povedzme – ‚Smerďakov a tí druhí‘. Zásľuhu na tom má Vaškov výkon. Kvapôčku možno mu síce vyčítať, že v záverečnej vzbure Smerďakova necítíme dosť jasne nenávisť, paradoxnú v tom, že vychádza zo – závisť! Ťažko si síce predstaviť Smerďakova bez rozporov jeho fyzickej chorobnosti (Vaškom obdivuhodne stvárňovaných), no nad nimi – najmä v závere – prečnieva Smerďakovova závisť, sytená jeho túžbou po blahobyte.“²⁵

Pre Vaška bol pri úlohe charakteristický prikrčený postoj, keď sa ponížený pohľad v prítomnosti ostatných bratov striedal so zúfalstvom a vášnivou zlosťou pre-

²⁴ ŠIMKOVÁ, S. *Molière na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1989, s. 98 – 99.

²⁵ NOSKOVIČ, A. Nedorozumenie s Dostojevským. In *Práca*, 1967, roč. 22, č. 298, s. 7, 7. 11. 1967.



Fiodor Michajlovič Dostojevskij – Jacques Copeau – Jean Croué: *Bratia Karamazovci*. Nová scéna, premiéra 27. 10. 1967. Réžia Jozef Palka. Július Vašek (Smerďakov). Foto archív Viery Helbichovej Vašekovej. Snímka Anton Šmotlák.

mietajúcimi sa v jeho démonických očiach. Výkon staval na zápase ľudskej slabosti, zaslepenosti a až maniackálnej krutosti. Ak Tartuffa črtal v príliš hrubých náteroch, tak Smerďakova skicoval po vrstvách, jemným skalpelovým rezom mieril až k jeho povahopisnej dreni. Vašekova kreácia bola v rámci jeho divadelnej kariéry vnímaná ako výnimočná, jej charakteristika sa dostala aj do jeho hesla v *Encyklopédii dramatických umení Slovenska*: „Smerďakova predstavil ako človeka, ktorého chorá duša sa po záchvatoch prejavovala dvojpólovo – ustráchaným slaboštvom a na druhej strane silou triezvej logiky zla.“²⁶ Aj Emil Lehuta, v divadelnej obci známy svojimi nekompromisnými súdmi, ocenil hercovu iniciatívu. „A tak vlastne iba Smerďakov Júliusa Vašeka je výkon, kde okrem všeobecného celosúborového odhovorenia textu, čo by sa pokojne dalo preniesť rovno do rozhlasu, vyskytuje sa aj fyzická interpretácia, kde sú prostriedky, pre ktoré človek musí ísť do divadla, lebo ináč by ich nevidel. Aj sama postava, nielen Vašekov výkon, pripomína trochu fyzicky pokrúteného Shakespearovho Richarda III., v niečom trčí z výkonu väčšmi intrigán ako zločinný charakter. Ale naturalistické charakterizačné prostriedky sa tu hercovi osvedčili. Ustavičná hra prstov rúk, chvenie tela a patologické zlomenie sa po Miľových slovách, robia pri-

²⁶ *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II : M – Ž.*, s. 526 – 527.

meraný a náležitý dojem, hoci Smerďakovova spoveď aj Vašekovi ide iba z úst, a nie z vnútra duše.“²⁷

Interpretáciou Smerďakova potvrdil Vašek svoje danosti pre úlohy asociálov, podvodných živlov, pokrytcov, ktorých povahová deviácia nie je povrchovým nedostatkom, ale pestovanou deformáciou. Jeho zločinci a úskočníci neboli len telesnými, ale i duševnými impotentmi. Ľudia bez hodnôt, individualisti, ktorí sa rozhodli konať výsadne vo svoj prospech, keď objemnosť ich narcistických zámerov už zatienila zdravý úsudok a prinútila ich k porušeniu základných etických kánonov. Taký nebol iba Vašekov Smerďakov – vrchol jeho divadelnej kariéry, ale aj Flórik z Jašíkovho románu *Námestie svätej Alžbety*. Toho však nestvárnili v divadle, ale vo filme Vladimíra Bahnu z roku 1965. Holiča, ktorý sa vďaka programovej podlízavosti šplhá stále na vyššie miesto v lokálnej tribúne vojnovnej Slovenskej republiky, hral v rozhlasovej verzii diela (1960) František Dibarbora. Podobne ako v prípade Dostojevského, aj tu si s Vašekom podali pomyselnú hereckú štafetu. No kým Dibarbora v rozhlase akcentoval Flórikovu Istivosť a parazitníctvo, tak u Vaška bola dominantná falošná servilnosť a rýchlo rastúce sebavedomie.

Vašekov Flórik bol všeplatnou analýzou priemerného človeka nekompromisne kráčajúceho za sociálnym vzostupom. Je mu jedno, pri akej príležitosti a v akom režime. Príliš dlho sa krčil v kúte a jeho komplex menejcennosti v novom politickom zriadení konečne vycítil príležitosť mstiť sa svetu za doterajšie ústrky. Za tie si však môže sám, okolie voči nemu nie je nespravodlivé, len aroganciou a výsmechom reaguje na Flórikove pokrytectvo a charakterovú zakrpatenosť. V úvode filmu sa ordinárna Flóriková pýta manžela, načo sú holičovi čižmy. Vysoký, mierne skrčený (asi od toľkej poníženosti a ukláňania sa pánom), s krátkymi fúzikmi, vecne odpovedá: „Príde môj čas.“ Vašek zreteľne, pritom nie silene či teatraľne, cez zaniatený pohľad a triezvu intonáciu už pri prvom stretnutí s postavou informuje diváka o macbethovskej ambicióznosti mestského frizéra.

Spočiatku sa Flórik stále obzerá, sledí po okolí, ale i kontroluje svoju bezpečnosť. Nie je si totiž ešte istý kariérnym postupom. V slovách je nesmelý, no keď niekto prejaví voči nemu prevahu či výsmech, konfrontuje ho prísnymi pohľadmi a prchko vyšteknutými, zlostnými intonáciami. Jeho sebastrednosť i nebezpečná tragikomická malosť vyvrcholia, keď hrdým krokom a s až detinským vzrušením (vonkajškovo však kontrolovaným) prichádza do svojho holičstva v gardistickej uniforme. Keď vidí, ako židovskí spoluobčania reagujú na novú ceduľu vo výklade, že Židov nestrihá a neholí, s tichou fascináciou nad novonadobudnutou mocou len sám pre seba vysloví: „Boja sa.“ Jeho sen o nadradenosti voči spoločnosti, ktorá ho doteraz považovala za svoju druhotriednu súčasť, sa naplnil. Preto pri komunikácii s okolím už nevidno predošlé trhavé popudlivé reakcie ani neúprimne skromné vystupovanie nešíkovne zakrývajúce osobné ambície, ale hrdý veliteľský pohľad, ráznu gestiku, nezdravo drzú asertivitu. Vašekov Flórik bol jasným tematickým i hereckým predchodcom jeho javiskového Smerďakova. Obe kreácie premenil v kohézne portréty kvintesencie zla.

V divadle herec pokračoval v neprerušenej refazi rol ľudských obojživelníkov, mužov neschopných empatie a nepoznajúcich význam slova zľutovanie. Takí boli

²⁷ LEHUTA, E. Zo zápisníka Emila Lehutu. In *Slovenské pohľady*, 1968, roč. 84, č. 3, s. 150.

Inkvizítor v *Škovránkovi* Jeana Anouilha (16. 2. 1969) – novoscénickej umeleckej reakcii na augustovú okupáciu, koristnícky Cudziniec v baladickéj komédii *Stromy zomierajú postojacky* Alejandra Casonu (9. 11. 1969), ale i tvrdým životom na americkej farme zocelený a večne podráždený Jonáš Curry v romanci Richarda Nathaliena Nasha *Obchodník s dažďom* (7. 2. 1970). No úlohy nie vždy našli adekvátne herecké naplnenie. Na margo Jonáša Vladimír Štefko poznamenal, že herec ho kreslí „až príliš stroho, príliš účtovnícky, akoby chcel žiť iba podľa koloniiek „Má dať a Dať, a nie, že by chcel aj ináč, ale jednoducho to nedokáže, pretože nie je o nič šťastnejší a spôsobilejší pre život ako nešťastná Líza [postava Jonášovej sestry, pozn. KM]“²⁸.

Posledná veľká príležitosť

Po politicky osudovom roku 1968 sa aj Nová scéna musela dramaturgicky prispôbiť novým spoločensko-kultúrnym regulám. Jednou z prvých daní nastupujúcej normalizačnej ére bolo naštudovanie kvalitami spornej hry Alexeja Arbuzova *Šťastné dni nešťastného človeka* (20. 3. 1971), ktorá bola uvedená pri príležitosti 50. výročia vzniku Komunistickej strany Československa. Režisér Juraj Svoboda, v rokoch 1968 – 1971 interný režisér Novej scény, zveril hlavnú rolu vedca Krestovnikova Júliusovi Vašekovi. Hra predstavuje úspešného lekára-výskumníka v dvoch zásadných epizódach jeho života, v ktorých stál pred závažným rozhodnutím a vždy si zvolil samotu a izolovanosť. Jeho vnútro je totiž zasiahnuté až klinickou nedôverou zapríčínujúcou kontinuálny pocit neistoty, nespokojnosti, vnútorného zmätku. Značná časť kritikov otvorene pomenovala úskalia uvedenia. Napríklad Eva Trančíková konštatovala: „Na konvenčnej scéne Ladislava Vychodila, (...), pohybujú sa v patetickom nadšení herci, ktorých úloha spočíva v tom, že presviedčajú diváka o múdrosti každej autorovej myšlienky. Miestami to naozaj vyzerá tak, akoby režisér (...) doslova a do písmena rešpektoval každú zátvorku autorovho textu. (...) Ostatné postavy, včítane hlavného hrdinu (Július Vašek), akoby na scéne lietali a dialóg používajú ako mechanizmus tohto letu.“²⁹

Recenzenti interpretovi vyčítali nedostatky, o ktorých sa zdalo, že už z jeho výkonov vymizli – křčovitosť, nedostatočné psychologické detailizovanie, všeobecnosť. Z jeho kreácie vyprchával vnútorný zápas úlohy, oscilácia medzi egoizmom, chorobnou nedôverčivosťou a uvedomením si vlastných povahových handicapov.³⁰ Vaškov výkon podrobil najdôslednejšej analýze Marián Mikola: „Július Vašek vybojoval s postavou Krestovnikova smelý a odvážny zápas. Autor komplikuje situáciu predstaviteľovi tejto úlohy tým, že ju vedie len cez niekoľko situácií, ktoré neumožňujú v plnom rozsahu odkryť vnútorné zákutia dramatického charakteru. Veľa faktov o Krestovnikovovi sa dozvedáme zvonka. Dramatik nás o ňom viac informuje než to vyplynie priamo z činu a dramatického zápasu, takže hlbšiu analýzu tých faktorov, ktoré ovplyvnili Krestovnikovovu osobnosť, herec už nemôže priniesť do postavy

²⁸ ŠTEFKO, V. Komédia snov a ilúzií. Obchodník s dažďom na NS. In *Smena*, 1970, roč. 23, č. 38, s. 4, 14. 2. 1970.

²⁹ TRANČÍKOVÁ, E. Rozpačité divadlo. In *Smena*, 1971, roč. 24, č. 83, s. 4, 8. 4. 1971.

³⁰ Podľa ŠTEFKO, V. O neduhu doby i ľudskom. Hra Alexeja Arbuzova na Novej scéne. In *Pravda*, 1971, roč. 52, č. 130, s. 3, 3. 6. 1971.



Alexej Nikolajevič Arbuzov: *Šťastné dni nešťastného človeka*. Nová scéna, premiéra 20. 3. 1971. Réžia Juraj Svoboda. Július Vašek (Krestovnikov), Ida Rapaičová (Nastenka). Foto archív Viery Helbichovej Vašekovej. Snímka Anton Šmotlák.

ex post. Určite však môže vykresliť plnší, plastickejší i dynamickejší portrét Krestovnikova, než sa to podarilo v tomto prípade. Režisérom i hercom zdôraznený akýsi melodramatizmus charakteru, v ktorom sa prejaví únava zo života oveľa skôr ako herec zverejní divákovi dramatické rozpätie Krestovnikova a jeho životné peripetie, k celistvosti Krestovnikovovho portrétu neprispieva, skôr naopak, uzemňuje ho.³¹

Je otázne, čo zapríčinilo Vašekov neprehĺbený výkon. Možno súvisel aj s hercovou občianskou nechufou stvárniť úlohu v nekvalitnej sovietskej hre. Faktom ostáva, že Krestovnikov sa stal jeho poslednou veľkou divadelnou príležitosťou. V divadle hrával pravidelne až do roku 1991, keď spolu s veľkou časťou kolegov dostal výpoveď od prvého ponovembrového riaditeľa Novej scény, Ľuba Romana, ktorý sa nekompromisne rozhodol vytvoriť z divadla muzikálovo-zábavnú inštitúciu západného typu. Vašekov súpis rol medzi rokmi 1971 až 1989 je pomerne plný, ale prevažne ide o epizodické figúrky. Noví režiséri Miloš Pietor a Vladimír Strnisko dávali prednosť hercom bývalého činoherného súboru Divadla na korze, ktorých po násilnom zrušení ich komorného divadla presunuli na Novú scénu. Zo služobne starších členov programovo spolupracovali len s niektorými, najmä s Vladom Müllerom, Oľgou Zöllnerovou, Evou Rysovou a Idou Rapaičovou, kým Vašek sa k podstatnejším úlohám dostal už len sporadicky. Nesústredná divadelná práca v zrelom hereckom

³¹ MIKOLA, M. Arbuzovova výpoveď o človeku. In *Nové slovo*, 1971, roč. 13, č. 14, s. 11, 8. 4. 1971.

veku (v roku 1971 dosiahol 45 rokov), keď sa umelci prehrávajú do nového typu postáv, pravdepodobne zapríčinila menšiu koncentráciu a následne aj menšiu razanciu výkonov. Zrejme preto Vašekova herecká osobnosť nekonvenovala moderným analytikom Pietorovi a Strniskovi. Do závažnejšej roly ho Pietor obsadil len v inscenácii drámy Antona Pavloviča Čechova *Tri sestry* (24. 3. 1972), kde v alternácii s Vladom Müllerom stvárnil cynického nadporučíka Soľonného. Vašek, podobne ako jeho starší kolegovia z divadla, nemal skúsenosti s tvarovaním takej jemnej psychologické kresby postáv, ani s Pietorovým špecifickým rukopisom. Preto mu rola muža, ktorý pod fazónou surovca ukrýva vriace city, vyšla jednostrunne, iba v polohe nešetrného zurvalca. Ako napísal Vladimír Štefko, „[J]eho Soľonnyj je zúfalý z lásky k Irine, ako si dopredu tuší, že svojou obhrublosťou a sklonom ironizovať nemôže rátať s úspechom. V akomsi kŕči preháňa svoje neprístopnosti.“³²

Vašekov ďalší divadelný zástoj tak ostal ukotvený v umelecky nevýbojných inscenáciách, najmä v komédiách režiséra Ota Katušu. Dnes už možno otvorene konštatovať aj to, že nevyužívanie talentu Júliusa Vaška malo i politické príčiny. Emigrácia brata Ivana v roku 1969 do Švajčiarska a otvorené podporovanie osobnosti Alexandra Dubčeka mu zaťažili kádrový posudok, čo bolo často rozhodujúce aj vo veciach umeleckých.³³

Televízia ako záchranný člň tvorby

Podobne ako v divadle, aj v televízii a vo filme Július Vašek dokázal, že mu najlepšie vyhovujú charakterovo nejednoznačné postavy. Na prvý pohľad odsúdeniahodní vyvrheli vyvršujúci sa na okolí za svoje fyzické, povahové či materiálne nedostatky, no v skutočnosti pod surovým vystupovaním ukrývajúci zlomených a zraniteľných postáv, ktorých krutý život naučil konať drasticky a bezohľadne. Líniu negatívnych postáv, ktoré za hnevlivými a podráždenými reakciami skrývajú rozjatrené ľudské jadro, začal pred kamerou vytvárať už na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov, keď vzbudil pozornosť ako Vendel Haviar v sociálnej filmovej dráme *Bratia* (1961) v réžii Andreja Lettricha.

V televízii s Vašekom počas celej kariéry spolupracoval režisér SND Pavol Haspra, ktorého vedenie hercov charakterizovali vypätá dramatickosť a expresia vybičovaná až do emotívneho vytrženia. Preto Vašekov erupatívny herecký temperament vyhovoval jeho režijnému rukopisu. Najväčšiu príležitosť od Haspru získal herec vo vrcholnom diele Victora Huga *Kráľ sa zabáva* (1970), drámy kategorizovanej ako groteskná tragédia. Autor totiž v úlohe Tribuleta prepojil vznešené s nízkym. Vladárov šašo s hrbom a zmrzačenou tvárou si pre svoje vtipy na úkor hedonistickej šľachty získava čoraz viac nepriateľov, ale v civilnom živote je to muž vysokých morálnych kvalít a najmä otrocky milujúci otec krásnej Blanche. V úlohe Tribuleta sa symbioticky miesia mravné ideály s prízemnosťou jeho povolania aj odpudzujúceho výzoru. Vašekovi sa darilo najmä v polohách cynického úškľabku, asertívneho výsmechu. Menej presvedčivo dokázal stvárniť citovú eskaláciu zúfaleho otca, nehovoriac o nie vždy dokonalom obsahovom i technickom tlmočení verša.

³² ŠTEFKO, V. Dráma životnej indispozície. (Poznámky k Čechovým Trom sestrám na Novej scéne). In *Slovenské divadlo*, 1972, roč. 20, č. 3, s. 410.

³³ Tvrdenie vychádza zo spomienok rodiny Vašekovcov.

Tribuleta spolu s hlavnou rolou v televíznom filme *Láska k životu* (1970), natočenom podľa poviedky Jacka Londona, možno považovať za Vašekove najvýznamnejšie televízne príležitosti, ale vo všeobecnom povedomí žije jeho herecká individualita inou trojicou výkonov vytvorených pred kamerou – Prašivcom z filmov Martina Hollého ml. *Medená veža* (1970) a *Orlie pierko* (1971) a Pančuchom zo ságy *Červené víno* (1972, 1976) v réžii Andreja Lettricha.

V tatranskej romanci *Medená veža* je rola Prašivca len epizódkou, Vašekom však stvárnená v hutných kontúrach. Vo voľnom pokračovaní filmu, *Orlom pierku*, bola rola rozšírená na jednu z kľúčových postáv príbehu, kde tvorcovia dovysvetlili Prašivcovu chorobnú zatrpknutosť i z nej vyplývajúcu povahovú ambivalenciu. Na jednej strane sa vystatovačne vysmieva druhom Valérovi (Ivan Rajniak) a Starcovi (Ivan Mistrik), no akonáhle mu prejavia úprimné priateľstvo, tak Vašekov dovtedy cynický pohľad plný opovrhnutia a zloby dostane zrazu nepoznaný náter mäkkosti. Prašivec bol z rodu Vašekových vydedencov, ktorí už rezignovali na optimistickú optiku sveta. Cítia sa zranení a za každým slovom na ich adresu hľadajú bezohľadnú urážku. Voči nej sa urputne bránia – neurotickým gestom, zádrapčivým tónom hlasu, drakonickým pohľadom. Keď Valér v záchvate zlosti označí Prašivca za špicľa, Vašekova tvár zamrzne. Prašivec je zvyknutý na to, že krutosť sa opláca krutosťou, ale toto nečakal. Zasiahne to najskrytejšie vlákna jeho ľudskosti, ktoré ešte nemal nikto možnosť reálne spoznať. V zarazenom pohľade a zmeravenej tvári vidno, ako si postupne uvedomuje nemilosrdnosť slov, ktoré sám vyprovokoval svojimi predošlými intrigami. No herec reaguje činom hodným morózneho Prašivca. Po tichej pauze a hlbokých nádychoch spôsobených citovým ohrozením vyvolá agresívnu bitku na obranu svojej cti. Vašek až s nehereckou autentickosťou prepuká v zúfalý prerývaný plač nad vlastným ja, nad ktorým sa tak dlho a márne snažil zvíťaziť. V závere sekvencie na dvojicu chrapľavo kričí a v totálnom napnutí tela volá, že jeho meno nie je Prašivec, ale Matúš Sobek. V obraze lúčenia sa s Valérom a Starcom pred vlakom mu vlnnú oči, hryzie si do dolnej pery, dochádzajú mu slová a usiluje sa sentiment momentu prekryť hanblivým úsmevom, ktorý sa mu aj tak nedarí. Akcent prebiehajúceho dialógu herec postavil na priznaní „Pre každého som tu iba Prašivec a vlastne ani neviem, prečo?“, vyslovenom jemne, s pozorným frázovaním, ktoré prezrádza, že ide o pointu úlohy. Prašivec totiž pochopil, že na to, aby sa sám zmenil, potrebuje zmeniť svet okolo seba, a preto musí pretrhnúť spojenie s milovanými Tatrami.

V televíznej adaptácii románu Františka Hečka *Červené víno* režisér Andrej Lettrich neexperimentoval, keď v intenciách typu odhodencov spoločnosti obsadil Vaška do úlohy Šimona Pančucha – komplica Silvestra Bolebrucha, s ktorým tvoria dvojicu iniciátorov aj aktérov väčšiny príbehových konfliktov. Kým Bolebruch Karola Machatu vždy uvážene až strategicky sleduje situáciu a nepodlieha emóciám, tak Vašekov Pančucha je jeho priamym opakom. Za Silvestrovým chrbtom sa krčí excentrický cholerik horúčkovo reagujúci aj na najmenší podnet, najmä ten, ktorý durí jeho sebeckú povahu. Slová zo seba doslova prská, vo vete kladie dôraz na posledné slovo, aby tým proklamoval svoju (v skutočnosti pre okolie nulovú) dôležitosť. Okázalo trieska po stole, vo výbušnom chvate vyskakuje zo stoličky, vypína hrud' či si chlapsky vyhrňa opasok. No toto všetko robí jeho Pančucha tak strojene, že pre okolie, ktoré nemusí tak umelo dokazovať svoju autoritatívnosť, vyznieva ako smiešna, ale najmä trpená časť spoločenstva. Preto Vašekovým telom lomcuje neskrotná zlosť smerujúca



Ivan Bukovčan: *Orlík pierko*. Československý film Bratislava, 1971. Réžia Martin Hollý ml. Július Vašek (Prašivec). Foto © Slovenský filmový ústav. Snímka Václav Polák.

až k hystérii, ktorú však herec dokáže udržať v znesiteľnej miere, bez najmenšieho dojmu zženštilosti. Vašek modeloval Pančuchu ako tragikomický portrét malého človeka, ktorého ctižiadosť a celoživotný ústrk vyústili v útočné pózerstvo a neschopnosť racionálneho úsudku. Elementárne človečenstvo prejavil až tesne pred smrťou. Ohromený z toho, že musí zaplatiť pokutu (intrigy, ktoré spriadal proti druhým, sa obrátili proti nemu), v extatickom záchvate, kde sa hlboké nemé pohľady prezrádzajúce jeho ľudskú bezradnosť miesia s fanaticky zlostnými výkrikmi nad prehratým životom, sa ho rozhodne sám ukončiť.

Epilóg

Július Vašek od začiatku normalizácie až po prelomový rok 1989 stvárnil približne ďalších tridsať rol v televízií aj vo filme, no z poslednej etapy jeho aktívnej tvorby žijú v širokom diváckom povedomí práve dve minuciózne charakterové štúdie – Prašivec a Pančucha. V divadle ostával stáť na okraji záujmu režisérov a v zmenenej politickej situácii po roku 1989 už nedostal možnosť naplno prezentovať svoj umelecký fond. Ponovembrový profil Novej scény mu to nedovolil. Možno vysloviť aj vecnú pochybnosť, či by sa Vašek priblížil ku kvalite svojich vrcholných výkonov spreď dvoch desaťročí. Jeho poslednou divadelnou úlohou sa stal Milonov v Ostrovského spoločenskej komédii *Les* (25. 4. 1997) v réžii Romana Poláka v Divadle ASTORKA Korzo '90, divadla, ktoré vzniklo práve zo segmentu niekdajšieho novoscénického súboru. Išlo však o menšiu rolu, a tak jej predstaviteľ nemal šancu pripomenúť svoju osobitosť, ktorá bola kedysi pevnou súčasťou slávnej éry Novej scény.

JÚLIUS VAŠEK. AN ACTOR OF MENTAL CONFLICTS.

Karol MIŠOVIC

The history of the Nová scéna Theatre is still a non-preferred and inadequately researched field in Slovak theatre research. Although the members of its drama ensemble have been prominent figures of Slovak culture, they have not received specialized theatrological attention. They include the actor Július Vašek (1926 – 2009) who, mainly in the 1950s and '60s, played crucial roles in the repertoire of Nová scéna and became popular also due to his regular performances in television and films. On the one hand, this study tries to name his dramatic individuality, specify his means of expression, and examine the strategies of the directors in casting the actor in roles of asocial individuals and criminals. At the same time, through Vašek's artistic career, the author of this study tries to map the turbulent staging and socio-political history of this second drama theatre in Bratislava, since the actor received roles in it shortly after its birth in the 1950s and retired from it in the early 1990s, when the theatre entered a different phase of its existence.

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

LITERATÚRA

- ABRHÁMOVÁ, B. Daromné úsilie a zbytočná námaha. O novej premiére na Novej scéne. In *Večerník*, 1959, roč. 4, č. 71, strana nečíslovaná, 25. 3. 1959.
- Encyklopédia dramatických umení Slovenska II : M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990. 710 s. ISBN 80-224-0001-7.
- FUCHS, Aleš. Bratislavská činohra pre mládež dnes – a zajtra? In *Slovenské divadlo*, 1959, roč. 7, č. 3, s. 333 – 348.
- HRABOVSKÁ, Katarína. Záznaky sa dejú. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 16, s. 8, 18. 4. 1964.
- KLÁTIK, Zlatko. Pôvodná hra o mladosti J. V. Stalina. Na okraj inscenácie hry Jána Kákoša „Chlapec z Gori“. In *Kultúrny život*, 1954, roč. 9, č. 17, s. 6, 24. 4. 1954.
- LEHUTA, Emil. Zo zápisníka Emila Lehutu. In *Slovenské pohľady*, 1968, roč. 84, č. 3, s. 149 – 152.
- MATUŠTIKOVÁ, Magda. O poslednej premiére a o činohre pre mládež vôbec. In *Kultúrny život*, 1956, roč. 13, č. 10, s. 9, 8. 3. 1956.
- MIO [POLÁK, Milan]. Predstavujeme vám Júliusa Vaška. In *Film a divadlo*, 1964, roč. 8, č. 14, s. 16.
- MIKOLA, Marián. Arbuzovova výpoveď o človeku. In *Nové slovo*, 1971, roč. 13, č. 14, s. 11, 8. 4. 1971.
- NOSKOVIČ, Alexander. Návrat „Maríny Havranovej“ na javisko. (Činohra pre mládež NS v Bratislave). In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 6, s. 480 – 484.
- NOSKOVIČ, Alexander. Nedorozumenie s Dostojevským. In *Práca*, 1967, roč. 22, č. 298, s. 7, 7. 11. 1967.
- PROCHÁZKA, Miro. Podobizeň nás samotných. In *Kultúrny život*, 1957, roč. 12, č. 9, s. 9, 2. 3. 1957.
- SLIVKO, Ján. Tartuffe ako občianska komédia. In *Film a divadlo*, 1967, roč. 11, č. 1, s. 13, 1. 1. 1967.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku*. Bratislava : Tatran, 1989. 306 s. ISBN 80-222-0018-2.

- ŠTEFKO, Vladimír. Dráma životnej indispozície. (Poznámky k Čechovovým Trom sestrám na Novej scéne). In *Slovenské divadlo*, 1972, roč. 20, č. 3, s. 410.
- ŠTEFKO, Vladimír. Bratislavský Tartuffe IV. In *Smena*, 1966, roč. 19, č. 275, s. 4, 16. 11. 1966.
- ŠTEFKO, Vladimír. Komédia snov a ilúzií. Obchodník s dažďom na NS. In *Smena*, 1970, roč. 23, č. 38, s. 4, 14. 2. 1970.
- ŠTEFKO, Vladimír. O neduhu doby i ľudskom. Hra Alexeja Arbuzova na Novej scéne. In *Pravda*, 1971, roč. 52, č. 130, s. 3, 3. 6. 1971.
- TANSKÁ, Nataša. Mladosť vyzývajúca a vyzývavá. Čapkov Lúpežník na Novej scéne. In *Film a divadlo*, 1957, roč. 5, č. 5, s. 8, 14. 3. 1957.
- TRANČÍKOVÁ, Eva. Rozpačité divadlo. In *Smena*, 1971, roč. 24, č. 83, s. 4, 8. 4. 1971.
- VDOVJÁK, Ján. Vlajky na vežiach v podaní Mládežníckeho súboru NS. In *Lud*, 1955, roč. 8, č. 129, s. 4, 1. 6. 1955.
- VRBKA, Stanislav. V hledišti divadla. In *Divadelní noviny*, 1961, roč. 4, č. 15, s. 6, 1. 3. 1961.
- ZABLOUDIL, Vlastimil. Na ceste za musicalom. Neidentifikovaný článok sa nachádza v inscenačnej obálke *Keď je v Ríme nedeľa*, premiéra 21. 3. 1959, v archíve Divadelného ústavu v Bratislave.

Karol Mišovic
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
841 01 Bratislava
Slovakia
e-mail: karol.misovic@savba.sk