

Herecká všeobecnosť a konkrétnosť pri stvárňovaní historických postáv

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV, Bratislava

Abstrakt: Príspevok sa zaoberá hereckými výkonmi v slovenských divadlách vytvorených na základe postáv z reálnej histórie za posledných desať rokov. Na vybraných kreáciách skúma tvorbu, kreativitu a východiská jednotlivých hercov pri budovaní zvereného charakteru. Okrem výkonov si všima aj poetiku inscenácie, s ktorou herec musí pri tvorbe harmonizovať a zásadne ovplyvňuje tvorbu na úlohe, ktoré je ohraničená historickou skutočnosťou.

Kľúčové slová: herectvo, história, historická osobnosť, činoherné divadlo, imitácia

Imitovať či neimitovať? Prispôsobovať svoj celkový herecký výraz realite alebo ísť vlastnou umeleckou cestou? Pred touto otázkou stoja režiséri, ale najmä herci pri inscenovaní drám založených na podklade skutočných udalostí a príbehov reálnych osobností, ktorých obraz často rezonuje v širokom spoločenskom povedomí aj mnoho rokov po ich smrti.

Historická téma na jednej strane dramatických umelcov zväzuje svojou faktografiou, na druhej poskytuje možnosť umeleckej kreativite voľne variovať konkrétne životné osudy. Kým v totalitnej minulosti sa z ideologických príčin k hrám o individualitách našej kultúrnej pamäte pristupovalo s adoračnou bázňou a až mentorstvom, dnes je situácia pluralitnejšia. Za čias socialistického realizmu na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov minulého storočia sa herci stvárňujúci osobnosti sovietskej politickej elity museli maskovať do vernej podoby Vladimira Iljiča Lenina či Josifa Vissarionoviča Stalina a dobová kritika ich výkony hodnotila výhradne podľa kritérií autentického priblíženia sa k ich skutočnému predobrazu. V širšom pohľade išlo zároveň o ideologicky podfarbenú snahu v spoločnosti ukotviť určitú spoločenskú predstavu o týchto a iných osobnostiach, i napriek jasným historickým anachronizmom. Nepružný javiskový naturalizmus zabráňoval širšej imaginácii a divadelnosti, a to nielen v prípade umeleckej interpretácie týchto dvoch politických činiteľov. Pád komunistického režimu v roku 1989 so sebou do českého a slovenského dramatického priestoru priniesol liberálnosť aj v tomto smere. Už sa na dejinné medzníky a osobnosti nášho geo-kultúrneho regiónu prestalo pozeráť tézovitou optikou a do ich scénických stvárnení sa dostal aj zdravý kritický aspekt a vecný umelecký odstup. Panovníci habsburskej monarchie, rebeli z ľudu, literárni a politickí veľikáni, predstavitelia demokratického i komunistického Československa či hrdinovia

vojnových periód už neboli šablónovitými vzormi či tézovitými antivzormi, ale výhradne umeleckými subjektmi a následne východiskami k svojbytnej režijnej, no i hereckej výpovedi. Dôkazom tejto liberalizácie pohľadu sú mnohé české divadelné, televízne a filmové spracovania kľúčových dejinných momentov a ich erbových osobností zobrazovaných bez nacionálneho či glorifikačného pátosu. Napríklad české seriály *První republika* (2014), *Bohéma* (2017) alebo *Božena* (2021) približujú ikonické figúry českých kultúrnych dejín ako všedných ľudí s nevšednými problémami. No bez toho, aby dehonestovali alebo naopak nadbytočne velebili ich umelecký či privátny odkaz.

V slovenskom divadelníctve sú demokratickejšie tendencie v umeleckom spracovávaní histórie badateľné najmä pri zobrazovaní osobnosti Ľudovíta Štúra. V televíznom filme *Niet inej cesty* (1968) a v niekoľkodielnom seriáli *Štúrovci* (1991) túto výraznú entitu slovenského národného obrodovania tvorcovia štylizovali do podoby, v akej Štúra poznáme z výtvarných vyobrazení či jediného zachovaného dagerotypu. Ako muža s pevne vypnutou hrudou, zádumčivým pohľadom a typickou hustou tmavohnedou bradou. S prelomovou interpretáciou sme sa stretli ešte pred Nežnou revolúciou v inscenácii hry Stanislava Štepku a v réžii Juraja Nvotu *Ako sme sa hľadali* (DPDM Trnava, 1983), kde síce Štúra spodobili v charakteristickom dobovom kostýme, ale kompozíciu mizanscén a hereckým stvárnením stál v jasnom protiklade so vžitou učebnicovou tradíciou. V 90. rokoch minulého storočia nastal ešte prudší obrat optiky a v inscenácii *...príd' kráľovstvo Tvoje...* (1996, DSNP Martin) sme videli podobu, ktorá už v žiadnom ohľade nepripomínala notoricky známe stereotypy. Uvoľnenie umeleckých kánonov išlo v tomto smere tak ďaleko, že inscenácia *Prorok Štúr a jeho tiene* (SND, 2015) priniesla podobu všeobecne známeho národného buditeľa absolútne nekonvenčnú až netypickú. Tvorcovia akoby priamo nabádali na konfrontáciu ideí historických a súčasných a deklarovali, že Štúr nemá byť vyblednutým historickým obrázkom z dejín literatúry, ale jeho myšlienky sú aktuálne aj v dnešných spoločenských súvislostiach. A s ospravedlniteľným zveličením možno povedať, že je jedno, v akej vonkajškovej podobe sú stvárnené. Preto na plagáte k inscenácii sme mohli vidieť trojicu hercov Roberta Rotha, Tomáša Mašťalíra a Ľuboša Kostelného v civilnej podobe, kde každý z nich mal na sebe oblečené čierne tričko s potlačou tváre historickej osobnosti, ktorú stvárňoval v inscenácii. Roth Štúra, Mašťalír Jozefa Miloslava Hurbana, Kostelný Michala Miloslava Hodžu. Medzi historickými portrétmi na odeve a vizážou súčasných hercov nebolo možné nájsť jediný spoločný element. Už len týmto prvkom režisér Roman Polák jasne deklaroval, že inscenácia a jej výpoveď nemá ambíciu zobraziť históriu vsugerovaný obraz o časoch formovania slovenského národa, ale v jeho podaní pôjde o svojbytnú umeleckú výpoveď s jasným odstupom od adoratívneho espritu zahmlievajúceho historickú i ľudskú podstatu tohto buditeľského triumvirátu. Pre inscenáciu a ich výkony nebola totiž dôležitá dejepisná ilustrácia, ale

divadelná interpretácia. Stvárňoval tému, nie formu. Ako v recenzii konštatovala Elena Knopová: „(Robert Roth, pozn. KM) Svojho Štúra kreuje tak, aby divákov postupne viedol od konkrétností v inscenácii k ich podobnosti s našou realitou. Akoby bol Štúrom, Prorokom a Rothom dnes a tu zároveň.“¹

Práve metóda nestotožňovania sa s vizuálnou, gestickou ani verbálnou podobou stvárňovaných historických osobností sa medzi divadelníkmi v poslednom období zdá ako tá najpriechodnejšia. Akoby tie najúspešnejšie inscenácie a herecké výkony zhodne hlásali krédo: Nie vernosť histórii, ale vernosť myšlienkam z histórie. Po prvých impulzoch v deväťdesiatych a miléniových rokoch aj v sledovanom desaťročí (2010 – 2020) vzniklo bohaté spektrum pôvodných hier a následne inscenácií, ktorých cieľom bolo publiku priblížiť rozporuplné, všeobecne známe alebo aj prehliadané osobnosti svetových i tuzemských dejín. V SND to boli napríklad inscenácie *Leni* o kontroverznej filmovej režisérke Leni Riefenstahlovej (2013), dráma o panovníckom konflikte a ideovom rozpore vo veľkomoravskej ríši *Mojmír II. alebo Súdram ríše* (2015), hra – diskusia o osobnosti lavírujúcej medzi umením a politikou *Slovo Váľkovo* (2015), veľkovýpravná freska *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)* o ikonickej rakúsko-uhorskej panovníčke (2016), absurdita z nedávnej malomestskej reality *Spievajúci dom* (2017) či životopisné pásmo o speváčke a disidentke Marte Kubišovej *Kabaret normalizácia alebo Modlitba pre Martu* (2017). Mimo činoherných sál SND sme sa stretli až so štyrmi samostatnými naštudovaniami tragického osudu Anny Frankovej (DJGT Zvolen, 2016; Nové divadlo Nitra, 2016; ŠDKE, 2017; SND, 2020), ale i dramatisáciou románu Stefana Zweiga o neslávne slávnom francúzskom politikovi Josephovi Fouchém nazvanom *Biológia politika – Fouché!!!* (SKD Martin, 2018). Z českých a slovenských historických autorít či kultúrnych ikon to bola autorská inscenácia *Trnavská skupina alebo Viseli sme za nohu z kolotoča* (DJP Trnava, 2014) o generačnom kvartete slovenských poetov, životopisná inscenácia o Karolovi Duchoňovi *Zem pamätá* (SKD Martin, 2019), dráma o rodine Masarykovcov s akcentom na údel Alice Masarykovej nazvaná *Ostrov* (SKD Martin, 2019), dielo o nestorovi slovenského divadla Jánovi Borodáčovi – *Borodáč alebo Tri sestry* (ŠDKE, 2021),² dve javiskové výpovede o najznámejšej obeti komunistických monster procesov – Milade Horákovovej (ŠDKE, SND, obe v 2020) či imerzná inscenácia o činnosti Frontového divadla počas SNP *Tichá noc, tmavá noc* (DJGT Zvolen, 2020). Spracovávaníu osudov výrazných ženských individualít z umeleckého, ale i bežné-

¹ KNOPOVÁ, E. Prorok Štúr a jeho tiene. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 3. 2016 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/prorok-stur-a-jeho-tiene/>.

² Inszenácia mala mať pôvodnú premiéru v roku 2020, ale kvôli pandemickým opatreniam bola živá premiéra zrušená tesne pred predstavením (september 2020). Inszenáciu sme zaradili do nášho výskumu, i keď ešte nemala oficiálnu premiéru a vysielala sa pre divákov len v online podobe.

ho prostredia sa napríklad vo svojej tvorbe programovo venuje režisérka Sláva Daubnerová.³ V protiklade s jej vysoko estetizovanou performatívnou poetikou stoja naopak muzikálové produkcie ako *Povolanie Pápež* (DAB Nitra, 2016) alebo trio muzikálov z bratislavskej Novej scény o troch osudových ženách svojich storočí – *Mata Hari* (2013), *Madame de Pompadour* (2016) a *Mária Terézia #posledná milosť* (2019). Do výpočtu by sme pokojne mohli zaradiť hneď niekoľko divadelných inscenácií (a iných projektov), ktoré vznikli k významným výročiam osobností Ludovíta Štúra, Milana Rastislava Štefánika či Alexandra Dubčeka. A takto by sa dalo voľne pokračovať. Akoby sa stvárňovanie príbehov reálnych osobností stalo novodobým fenoménom slovenského divadelníctva. Tvorcovia sa v inscenáciách snažili konfrontovať históriu so súčasnosťou, najmä s prízvukom na aktuálnu problematiku politicko-spoločenského spektra. A to najmä opätovnej hrozby nacifikácie krajiny, pripomenutia si obetí totalitných režimov minulého storočia či ľudských, umeleckých i politických vzorov v boji za demokratizáciu spoločnosti. Inscenácie tak často ponúkali priame analógie s aktuálnym dňom a možno povedať, že toto dianie často priamo motivovalo ich vznik. Samozrejme pri inscenáciách o cisárovnej Alžbete Rakúskej, Alici Masarykovej, Karolovi Duchoňovi, Jánovi Borodáčovi či Eve N. zo Štúrova išlo skôr o zobrazenie privátnej tematiky, osobnostných deviácií a životných peripetií, nie priamu tematizáciu politickej klímy. Teda prízvuk bol kladený na osobnosť v dejinách a nie na dejiny v osude človeka.

Východiskový tón drám zobrazujúcich reálnu osobnosť udáva autor a následne režisér. Herec sa „len“ prispôsobuje zvolenému uhlu pohľadu. Ale i ten predstaviteľovi často ponúka dostatočné kreatívne možnosti na vybudovanie konzistentného výkonu. Ako napísal divadelný teoretik Miloš Mistrík: „Herecké umenie nie je imitáciou, ale interpretáciou reality. Známe je poznanie, že dokonalá imitácia ani nie je možná, pretože herec odráža realitu v inom materiáli (hereckej postavy) a inom priestore (scény), ako je to v skutočnosti. Umelecká tvorba však nie je pasívnym dôsledkom tohto poznania. Odras reality je dialektickým procesom, pri ktorom sa tvorí herecká postava ako výsledok cieľavedomého spracovania skutočnosti.“⁴ Autor citátu mieril na iné reálie z oblasti teórie herectva, ale jeho myšlienka sa dá aplikovať aj na našu tému. Reálny predobraz sa pre herca na jednej strane stáva stimulom, na druhej východiskovým materiálom. Logicky, herec z podstaty hierarchie svojho povolania musí iba čo najautentickejšie vyplniť siluetu postavy, ktorú načrtol dramatik, a následne jej obsahovú náplň v pevných kontúrach vyznačil režisér. Herec je výhradne fyzickým inter-

³ Viac o tvorbe Slávy Daubnerovej s presahom aj do herectva v jej monodrámach pozri CVEČKOVÁ, Katarína. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby*. Dizertačná práca: Vysoká škola múzických umení, 2020, 127 s.

⁴ MISTRÍK, M. K problematike hereckých výrazových prostriedkov. In: *Slovenské divadlo*, 1984, roč. 32, č. 4, s. 472.

pretom už vyprofilovanej štruktúry a javiskovej atmosféry inscenácie a záleží už len na jeho kreativite, ako priestor ohraničený týmito medzníkmi vyprofiluje. Preto nemožno herecký výkon vnímať autonómne voči scénickému celku, dramaturgickej koncepcii či inscenačnému zámeru. Je im totiž záväzne podriadený. No i napriek tomu sa mnohým hercom podarilo vyniknúť aj v historickými faktami ohraničených rolách. Preto osobitnú pozornosť budeme venovať vybraným výkonom, pre ktoré sa úlohy reálnych postáv stali produktívnym dramatickým materiálom. Nebude totiž náhoda, že práve stvárnienie historickej osobnosti sa u mnohých hercov či herečiek stali erbovými výkonmi ich umeleckej kariéry.

**Viliam Klimáček: *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)*, SND, 2016,
réžia Eszter Novák**

Život najkrajšej ženy Európy druhej polovice 19. storočia – cisárovnej Alžbety Rakúskej prezývanej aj Sissi, sa stal námetom mnohých filmových spracovaní. Najznámejší je trojdielny rakúsko-nemecký film z rokov 1955 – 1957 s dievčensky okúzľujúcou Romy Schneiderovou v titulnej úlohe. Tento sladkasto romantizujúci výklad však nemal so skutočným osudom cisárovnej takmer nič spoločné. Priniesol a najmä v spoločnosti ukotvil idealisticko-rozprávkovú verziu jej komplikovaného života. Postupom rokov začali vznikať filmy a divadelné spracovania, ktoré prezentovali rozporuplnejšiu tvár legendami opradenej panovníčky. Medzi tie najznámejšie možno zaradiť rakúsky muzikál *Elisabeth* z úvodu 90. rokov minulého storočia, ktorý sa u našich západných susedov vracia na javiská s takmer kamennou pravidelnosťou. I keď muzikál je divadelný druh so sklonsmi ku gýčovitosti a efektnej preexponovanosti utláčajúcej umelecký obsah, tak dielo autorov Sylvestera Levayho a Michaela Kunzeho prinieslo portrét zbožňovanej vladárky s jasným kritickým a proti tradícii sa vyhraňujúcim akcentom. Rola tak interpretke ponúkla nielen plastické spevácke a herecké možnosti, ale najmä výklad úlohy ostro si kontrastujúci so Schneiderovej marcipánovým stvárnením. S podobným odglorifikovaným pohľadom sa na emblematickú ženu (aj našej) histórie pozeral Viliam Klimáček.

Hra *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)* pripomína skôr dokumentárnu exkurziu do tajomných komnát života cisárovnej než svojbytnú drámu na motívy jej pohutého osudu. Klimáček predstavuje ľudskú púť Alžbety od prvých rokov manželstva s Františkom Jozefom I. až po jej predčasnú smrť. Nevyberá si však jednu zásadnú epizódu či motív z panovníčkinho života, ale akoby nám chcel vyrozprávať jeho historický kontext. So všetkými podstatnými pádmi a radosťami, silnými i slabými povahovými stránkami tejto osudovej ženy. Jednotlivé obrazy sa tak podobajú na enumeratívne dejepisné heslá o všetkom, čo cisárska rodina prežila či doslovne neprežila. Dialógy stagnujú v rovine strohej, historick-

ky vernej informatívnosti až encyklopedickosti. S týmto naratívnym tónom textu si pri javiskovom stvárnení nedokázala poradiť ani maďarská režisérka Eszter Novák. Inscenáciu v SND odborná obec prijala so značnými výhradami (najmä k textovej zložke) a u divákov dosiahla len podpriemerných 28 repríz.

Hereckí predstavitelia sa tak dostali k rolám, ktorých texty sa podobali skôr oznamovacím heslám než vierohodnej ľudskej reči. Preto väčšina z nich nemala možnosť interpretačne špecifikovať ani plasticky budovať pridelené úlohy. Anna Javorková ako arcivojvodkyňa Žofia, Monika Horváthová ako favorizovaná dvorná dáma Ida Ferenczy, Tamás Gál ako maďarský politik Gyula Andrásy, Gabriela Dzuríková ako cisárom protežovaná herečka Katarína Schratková či Monika Potokárová ako Mary Vetserová – osudová milienka korunného princa Rudolfa II., mali možnosť varírovať výhradne jeden tón roly, jednu zásadnú typologickú črtu. Naopak predstaviteľka titulnej postavy Táňa Pauhofová disponovala impulzmi a vnútornými kontrastami v prebytočnej miere. V súbore Činohry SND herečka už v čase premiéry zastávala pozíciu protagonistky mladej generácie, ktorej sú vlastné najmä postavy idealistiek, intelektuálok, mladých žien ocitajúcich sa v náhlych krízových situáciách. Jej herecká typológia dodnes balansuje na rozhraní dievčensko-naivných úloh a charakterových rolí bohatých na duševné kontradikcie. V Pauhofovej natureli sa v celkovom pohľade miesi herectvo psychologického základu s prejavom blízkym divadelnej štylizácii najširšieho zamerania. Práve Sissi bola plynulým pokračovaním úloh, ktoré stvárňovala zriedkavo, ale o to plastickejšie herecké výsledky pri nich dosahovala. Išlo o postavy naturálnych pudov, pre okolie nevyspytateľných domín, neskrotných živlov bažiacich po radoostiach života, ktoré si svojou dráždivou charizmou podvoľujú akéhokoľvek protivníka. Ezotericky pôsobiaca, ale prudkou vnútornou expresivitou tvarovaná Grušenka z *Bratov Karamazovcov* a titulná *Madame Bovary* (obe v SND, 2013) boli teda priamymi predchodkýňami neidealizovaného portrétu rakúskej cisárovnej a uhorskej kráľovnej Alžbety.

Kostýmový výtvarník Peter Čanecký a umelecký maskér Juraj Steiner herečku neštylizovali do podoby ikonických Alžbetiných portrétov od Franza Xavera Winterhaltera z polovice 60. rokov predminulého storočia, kde cisárková pútala pozornosť mladíctvom krásou, honosnými róbami a bujnými orieškovými vlasmi. Pauhofová tak nevytvárala historický reliéf. Gestá, mimika i intonácie patrili súčasnej žene. Pre kompaktné stvárnenie úlohy interpretke zásadnú prekážku tvoril už spomenutý text. Každý výstup totiž problematizoval jednu až viac tém, peripetií a životných zákutí Alžbetinho osudu. Pritom autor s režisérkou neurčili tú zásadnú, prioritnú, neustále prítomnú a v javiskovom celku kontinuálnu. Tak boli fatality s banalitami v rovnocennej hierarchii. Herečka preto nemohla nadväzovať na predošlé dejové pradiivo či aspoň vzťahové motivácie. Každý obraz bol pre ňu novým, separátnym príbehom a predstaviteľka tak len ťažko nachádzala kauzalitu prostriedkov. S touto nevýhodou sa jej však darilo úspešne bojovať.

Pauhofová postavu kreovala v civilných tónoch. V prvej časti inscenácie mala priestor najmä na vyniknutie detskej hravosti, dievčenskej krehkosti, ale i ženskej podmanivosti. Pauhofovej jemný chichotavý smiech, prudká energickosť a bezprostrednosť výrazu tieto tóny len podporovali. Manželovi bola vrúčne milujúcou družkou, vernou priateľkou, ale v scéne, keď žiadala výmenu Rudolfovho vychovávateľa, sa v nej jediný raz zračila aj ženská rafinovanosť. Vtedy jej Sissi miernym úsmevom a povýšeneckým pohľadom dala na seba spoznať, ako počítala s tým, že ženské zbrane na Franza určite zaberú. Po smrti syna sa interpretka zbavila nežného dievčenského tónu, hlas si položila do nižšej, dramatickejšie znejúcej hladiny a vety už neukončovala chichotavým smiechom, ale kategorickou (často i trpkou, asertívnou či podráždenou) bodkou. Ak u nej v prvej časti dominovala irónia nad prísnyim viedenským protokolom, tu ju bezstarostnosť opúšťala a herečka naberala na vzhľade až kamennej plastiky. Túto vonkajškovú škrupinu rozbila len pri imaginárnom stretnutí s nebohým synom. Jej dovtedy chladný tón sa zmenil na silný emočný vzlyk nad vlastným zlyhaním ako panovníčky, manželky a najmä matky.

Ako napísala Soňa J. Smolková: „Sissi (úteky Alžbety Rakúskej) mohla byť jednou z inscenácií, ktorá uspokojí nielen fanklub historickej celebrity. Žiaľ, absencia presahu k súčasnosti z nej robí len historickú hru, ktorá trochu zdĺhavo rozpráva o nešťastnom živote krásnej cisárovnej“.⁵ A hereckí predstavitelia nedostali možnosť tak stvárňovať odrazy historických osobností ani vytvárať ich umelecky modifikované variácie. Ostali uväznení v plochých figúrach herecky nezúčastnene vyplňajúcich dvorské panoptikum. Táňa Pauhofová svojím autentickým výrazom sa maximálne snažila oživiť netvorivý text, ale narazila na strop autorskej kreativity.

Iveta Horváthová: *Ostrov*, SKD Martin, 2019, réžia Marián Pecko

Dramatička Iveta Horváthová sa v hre *Ostrov* o letnom sídle rodiny Masarykovcov v turčianskej dedinke Bystrička nesnažila o dobový dokument a už vôbec nie o dokumentárne divadlo. V texte cítiť značnú erudíciu v téme rodu Masarykovcov, ale hra je výhradnou fikciou, kde autorka na pôdoryse archívnych materiálov vytvára pomyselné situácie, ktoré sa teoreticky mohli udiať medzi stenami domu a v jeho blízkom okolí. Autorke i režisérovi inscenácie Mariánovi Peckovi išlo o zachytenie atmosféry a životných osudov postáv na pozadí zásadných dejinných zvrátov. Scény sú tak len fragmentmi medzi ktorými nájdeme iba nepatrnú nadväznosť. Jednotlivé výstupy tvoria autonómne situácie, ktoré prezentujú momentálny privátny alebo politický problém. Horváthová zároveň tento príbeh

⁵ SMOLKOVÁ, S. J. Nešťastná cisárovná. In: *Pravda*, 2016, roč. 26, č 143, s. 29.

nerozpráva v chronologickej postupnosti. Využíva metódu retrospektívy. Dej sa začína v Chicagu v roku 1965, keď starnúcu Alicu Masarykovú navštívi rodáčka z Bystričky. V nasledujúcich scénach sa premiestnime do jesene 1948, do rozpuku jari 1948, do roku 1931, keď sa rodina nasťahovala do novopostaveného domu a neskôr prejdeme ešte do skoršieho obdobia – začiatku 20. storočia. Dialógy však majú podobu skôr bežnej debaty (akoby vytrhnutej zo životnej reality), ktorá neeskaluje do dramatických konfliktov. No to je i dôvodom, prečo dianie inscenácie tak rýchlo upadalo do monotónnej jednoliatosti.

Postavy sa v inscenácii stali oživenými frázami a témami, ale nie životaschopnými dramatickými rolami. Až na výkon predstaviteľky Alice Masarykovej – Lucie Jaškovej. Herečka presvedčivo stvárnila bohatý životný oblúk ženy odsúdenej byť tieňom svojich rodičov. Na javisku tak vďaka význačnému výkonu interpretky sme postupne videli celú genézu Aliciných životných útrap. Najskôr ju sledujeme ako zostarnutú imobilnú starenú pripútanú na invalidný vozík s opatrnými gestami, trasľavým hlasom, kde v intonáciách pulzuje kompromis medzi rezolútnosťou, sklamaním a nostalgiou. Pri spomienke na Slovensko s odhodlaním človeka na hranici života a smrti sa senzitívne, no s myšlienkovým dôrazom vyznáva, že sú tri veci, ktoré v živote milovala: otca, vlasť a Bystričku. V scénach zo 40. rokov herečka interpretuje Alicu ako popudlivú, asertívnu a nepríjemnú ženu, ktorá má už nad rodinou i životom značný nadhľad, ale i tak chce svojim rodičom opatrovať zaslúžený piedestál. Preto ku všetkému zaujíma taký kritický, ale v skutočnosti opodstatnený postoj.

Najväčšia časť inscenácie je venovaná roku 1931, keď sa Alici podarilo dokončiť rodinné sídlo. Jašková tu v prejave vzdialene pripomína rigoróznou až puritánsku starú dievku Variju z Čechovovho *Višňového sadu*, ktorú herečka v tom čase paralelne v Martine stvárňovala. No nekopírovala vlastný výkon. Iba ho tematicky pripomenula vo vonkajškovej odmeranosti, nekompromisnosti a ráznom prejave, za ktorým sa len skrývala elementárna ľudská zraniteľnosť a neistota. Jej Alicia v tomto obraze pôsobila ako kľbko nervov. Snažila sa, aby všetko okolo domu dopadlo podľa jej idealistických predstáv, a preto ľahko podľahla podráždeniu. Až v konflikte s otcom kvôli príchodu Giuliany Benози z nej vyvrela toľké roky potláčaná zlosť, nespokojnosť, pocit zlyhania seba samej. Jej Alicia totiž potrebuje vedieť, že je užitočná, ale i milovaná. Stačí jej tak málo, ale pre ňu to znamená najväčšiu kompenzáciu za stratené roky mladosti. To všetko Jašková stvárnila v absolútnej autentickosti. Ako postupne od začiatku inscenácie klesala vo veku, tak znižovala aj dávku výrazovej štylizácie. Už neprispôbovala celé telo veku, ktorý je jej neprirodzený. Ale i tak si udržiavala od postavy určitý odstup. Ten pominul v druhej časti inscenácie, keď sa stretávame s mladou, vitálnou dievčinou plnou ideálov o budúcom živote aj o svojich adorovaných rodičoch. Škoda, že práve v tejto fáze veku postavy jej interpretka nedostala širší priestor predstaviť vnútorné nuansy a pohnútky roly, ktoré sa jej tak úspešne

darilo nahmatať a presvedčivo pretaviť do koherentného tvaru v prvej polovici inscenácie. Jej Alica tak ostala nedopovedaná. Pritom práve ona bola inscenačne najpútavejšou sprievodkyňou po ságe rodu Masarykovcov.

Ondrej Šoth – Zuzana Mistríková: *Milada Horáková*, ŠDKE, 2020, réžia Ondrej Šoth

Matúš Bachynec: *Milada*, SND, 2020, réžia Matúš Bachynec

Pri príležitosti sedemdesiatich rokov od vykonštruovaného politického procesu a následnej popravy Milady Horákovovej dve slovenské divadlá naštudovali inscenáciu o tejto bojovníčke proti totalitarizmu komunistického režimu. Ako prvá vznikla multižánrová inscenácia Štátneho divadla Košice, kde vzájomne syntetizovalo umenie predstaviteľov činoherného, operného a baletného súboru. Inscenácia režiséra Ondreja Šotha však zlyhávala na opulentnosti vyjadrovacích prostriedkov, ktoré hraničili s prvkami gýču. Svetlým bodom inscenácie možno nazvať výkon Aleny Ďuránovej v titulnej úlohe. Rola bola pre herečku o to komplikovanejšia, že na rozdiel od Pauhofovej v *Sissi* a Jaškovej v *Ostrove* tlmočila nie autorský text, ale autentické Horákovovej vyjadrenia a dochované archiválie. Podobným princípom pracoval Šoth už pri inscenácii *Denníku Anny Frankovej*, kde činoherné alternantky Táňa Pauhofová a práve Alena Ďuránová s dôslednosťou interpretovali autentické zápisky mladej Holanďanky. Kým v dramatisáciách totožnej denníkovej beletrie v DJGT Zvolen a Nového divadla v Nitre z tej istej sezóny slúžili originálne Annine texty ako alfa, tak pre Šotha boli omegou. Ďuránovej sa však podarilo aj pri striktnom tlmočení skutočných Horákovovej slov (samozrejme v slovenskom preklade) neštylizovať sa do jej reálneho prejavu. Jediné, čo mali historická Horáková a jej súčasná herecká predstaviteľka spoločné, bola schopnosť bojovať s totalitnými režimami nie fyzickou silou, ale silou dôsledne artikulovanej myšlienky. Logicky, nie v presnom napodobňovaní intonácie či kadencie známej každému, kto na internete aj dnes môže sledovať Horákovovej súdny proces, ale v obsahovom východisku. Herečka kládla dôraz na spôsob i formu vyslovenia idey, často s prítomnou významotvornou dramatickou zámlkou. Veľmi pozorne frázovala repliky, kde v jej intonačných ozvenách dominovali tóny filantropie, humanity, snahy o vnútornú rovnováhu, ale i úpenlivý boj za životné ideály. No nekričala, ani neafektovala, hovorila s hlbokou pokorou a oddanosťou k rodine, vlasti i k demokratickým ideálom. Prirodzene živelné pnutie vnútorných procesov postavy pred okolitým svetom ukrývala za týmto pokojným až racionálnym zovňajškom. Pre jej prejav bola charakteristická pevne vystretá póza, uvážení a kultivovaný pohyb, sústredené pohľady dôsledne zrkadliace duševné procesy a hlas zbavený akýchkoľvek príkras a ornamentov, centrovany

na význam vysloveného. Ani v emočne najvyhrotenejších momentoch herečka neopúšťala civilnú nenútenosť výrazu. Vďaka tomu sa Ďuránovej darilo vyhnúť páťosu, ktorý sa inak rozmáhal v atmosfére celku. To však u tejto charakterovej a tvárnej herečky schopnej preniknúť do žánru výostnej tragédie, štýlu noblesnej konverzačnej komédie i do metódy neklasicky písaných súčasných textov nie je novinkou, ale dlhotrvajúcim prímom jej umenia. Intelektuálnym ponorom do obsahu Horákovej slov, osobnostným vyžarovaním, neustávajúcou vnútornou gradáciou a neteatrálnosťou výrazu vytvárala prirodzené ťažisko inscenácie.

Treba poznamenať, že Šothova inscenácia nebola prvým pokusom o divadelné spracovanie osobnosti Milady Horákovej. Z umelecky najcennejších činov s určitou možnosťou možno spomenúť operu Aleša Březinu *Zíttra se bude...* (ND Praha, 2008) so Soňou Červenou v hlavnej úlohe. Autor opery sa výrečne vyslovil o koncepcii historickej predlohy a jej stvárnení v súčasnom divadle. „Hlavní princip je neztotožnění, postavy mají mnohonásobné identity. Soňa Červená recituje nebo zpívá vrchního prokurátora, stane se otcem Milady Horákové nebo přednáší slova Milady Horákové. [...] Kdybych chtěl, aby každý ztělesňoval nějakou postavu, zabředl bych do psychologismu, který je mi úplně cizí. Hudba by musela být psychologizující a vyjadřovat duševní stavy postav. Dostal bych se tak do nešťastných souvislostí, postavy by byly patetické. [...] Texty a jejich interpretace jsou pro mne v této opeře důležitější než psychologie postav.“⁶ I keď opere patria absolútne diferentné výrazové prostriedky i možnosti ako činohre, Březinova myšlienka o nestotožňovaní a nepsihologizovaní hereckých výkonov sa dá ľahko uplatniť aj pre činoherné spracovanie. Košická interpretka to jasne dokázala. No kým na východe Slovenska bolo jediným prepojením Ďuránovej so skutočnou podobou Milady Horákovej jemná vizuálna asociácia, tak s ilustratívnou vonkajškovou kópiou sme sa stretli v inscenácii Matúša Bachynca v Modrom salóne SND. Jeho inscenácia nazvaná *Milada* nebola životopisným príbehom významnej političky a obeť komunistického režimu ako v Košiciach, ale do divadelného priestoru preniesla Horákovej rozlúčkovú korešpondenciu písanú tesne pred popravou. V intenciách Březinových slov sa však ukázalo, že naturalistické ladenie inscenácie a detailizované psihologizovanie postáv môže v súčasnom divadle vyznieť kontraproduktívne. Bachyncova inscenácia ostala v polohe exponovaného citového pôsobenia na diváka. Textová rovina ohraničená výhradne citáciami listov, ktorých nedramatická štruktúra vyplýva už z ich literárnej podstaty, nedokázala niesť tenziu celou dĺžkou predstavenia.

⁶ BŘEZINA, A. – JÚZOVÁ, M. Zíttra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [online]. [cit. 20. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zittra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.

Kým výzor Aleny Ďuránovej len vzdialene pripomínal Miladu Horákovú, tak vizáž Vladeny Škorvagovej absolútne vsugeroval intímne stretnutie s oživenou historickou osobnosťou – okruhle okuliare s výrazným rámom, dobový účes, decentný až nevtieravý vonkajškový prejav. V inscenácii síce účinkovalo ďalších päť hercov stvárňujúcich členov Horákovej rodiny, ale v skutočnosti išlo o monológ titulnej postavy, ktorá sa v mysli premiestňuje domov a svojim najbližším sprostredkúva posledné myšlienky. Škorvagovej výkon bol však natoľko vnútorné dynamický a po hlasovej a rečovej technike presvedčivý a disciplinovaný, že mnohé situácie dokázala uchrániť pred inak sa rozpínajúcou monotónnosťou celku. Ako konštatovala teatrologička Martina Mašlárová: „Herečka bez pátosu, triezvo tlmočí posledné myšlienky odsúdenej. Oddanosť, s ktorou sa prihovára svojim blízkym, nie je ani zamak gýčová, herečka v jemných nuansách pouča svoju dcéru, usmerňuje sestru, ospravedľňuje sa svokre, vysvetľuje otcovi a vyznáva lásku nezvestnému manželovi. [...] Nie je to okázalý výkon v okázalej inscenácii, naopak, je to ukážka koncentrovaného napojenia sa na deklamovaný text, jeho zvnútorneného pochopenia.“⁷ I keď snaha o prudší spád interpretku veľakrát zvedla k extrému, keď krehkú vnútornú výpoveď tlmočila zvýšeným, konfliktným či kazateľským tónom. To pôsobilo pri obsahu slov písaných tesne pred vykonaním najvyššieho rozsudku kontradikticky a v inscenácii aj značne násilne. No i napriek tomu herecká predstaviteľka, ktorej na rozdiel od Ďuránovej bola historická predloha mantinelom a nie východiskom, podala nanajvýš sugestívny umelecký výkon.

Na dvoch slovenských podobách Milady Horákovej možno sledovať dva kontrastne krajné, ale v oboch prípadoch herecky úspešné spôsoby nazerania na stvárňovanie reálnych osobností v súčasnom divadelníctve.

Marie Nováková: *Tichá noc, tmavá noc*, DJGT Zvolen, 2020, réžia Ivo Kristián Kubák

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského sa rozhodlo sedemdesiate piate výročie vypuknutia Slovenského národného povstania pripomenúť inscenáciou venovanou umelcom, ktorí sa nebáli riskovať životy a svojou tvorbou podporili dvojmesačný vzdor slovenskej armády voči nemeckým okupantom. No Zvolenčania nevytvorili inscenáciu zasadenú do klasicky vyčleneného hracieho priestoru, ale typ imerzného divadla – zážitkovú formu, ktorá nemá v slovenských kamených divadlách takmer žiadnu tradíciu. Ide o scénickú optiku, keď nie sú javis-

⁷ MAŠLÁROVÁ, M. Milada – dcéra, matka, žena, bojovníčka. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 5. 2021. [online]. [cit. 13. 05. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/milada-dcera-matka-zena-bojovnicka/>.

ko a hľadisko prísne oddelené – základom tohto typu divadla je totiž narušenie komfortnej zóny a pomyslenej bariéry medzi divákmi a hercami. Obe strany sa ocitajú v minimálnej vzdialenosti. Charakteristické je súčasne trieštenie príbehového diania na simultánne prebiehajúce situácie v najrôznejších nedivadelných priestoroch. Divák sa môže rozhodnúť, ktorú z paralelných príbehových línií si zvolí a bude ju počas toku inscenácie sledovať. No súčasne sa môže podľa vlastného vedomia od nej kedykoľvek odpojiť a nasledovať inú súbežnú akciu. V duchu tohto princípu sa českí tvorcovia – režisér Ivo Kristián Kubák a autorka textu a dramaturgička Marie Nováková – snažili o bezprostredné ponorenie diváka do pocitu z povstania. Nešlo im o dobový didaktický dokument ani o enumeratívny a názorovo vyhranený dejepisný prepis udalostí. Zamerali sa výlučne na vyvolanie hodnovernej atmosféry odboja slovenskej armády a dobrovoľníkov voči nacistickej presile.

Zvolenský herci sa tak stretli s typom divadla, s ktorým nemali v ostatnej tvorbe žiadne skúsenosti: prekročenie „štvrtej steny“, výsadne nedivadelný priestor, vzdialenosť od publika zredukovaná na absolútne minimum. Pritom s divákmi, ktorí sa mohli v hracom pláne voľne pohybovať, a tak bez vedomia vstupovať aj do priestoru mizanscén, herci nesmeli vytvárať ani čo najmenšiu interakciu. Akoby ich postavy z roku 1944 reálne žili svoj príbeh a nevnímali pozorovateľov z roku 2020.

Herci stvárňujúci konkrétne a i laickému divákovi známe osobnosti, ako Andrej Bagar, Paľo Bielik či František Zvarík, sa nesnažili štylizovať do podoby ich predobrazov. Vladimír Rohoň ako Bagar disponoval síce mierne teatrálnym prejavom, ale Bagar bol herec veľkého javiska SND, preto bola u interpreta táto jemná štylizácia absolútne adekvátne. Pritom neprispôboval svoj hrubý a melodický hlas Bagarovým fistulovým a nazálnym intonáciám. Z individuálnych črt slávneho herca preberal len esprit nadhľadu, familiárnosti a odhodlania robiť divadlo za každých okolností. Ondřej Daniš sa pri Františkovi Zvaríkovi inšpiroval skutočnou žoviálnosťou a optimistickým vyžarovaním slávneho herca, ale taktiež nevytvoril kópiu svojho predchodcu. Vďaka konzekventnému vedeniu postavy dodal úlohe autonómne tóny prostoduchej odhodlanosti, kde súčasne za príjemný úsmev a veselé oči dokázal ukryť obyčajnú ľudskú a pochopiteľnú emóciu, akou je strach. Pritom spočiatku to bol bohém, ktorý sa rád obzrie za ženskou sukňou, s narcistickou samozrejmou predvádza svoje muzikálne nadanie a svet je pritesný pre jeho nespútanú mladícku energiu. No len čo vypuklo SNP, tak jeho Zvarík naberal na vážnosti a kategorickosti, ktoré ho motivovali k serióznemu rozhodnutiu okamžite sa zapojiť do vlasteneckého odboja. Citový kód k tomuto prelomu sa ukrýval v jeho zvedavej, vitálnej, ale i pribojnej povahe. V molovo ladenom dialógu, keď mu Rohoňov Bagar ponúka angažmán vo vznikajúcom Frontovom divadle, herci sedeli za malým stolíkom v rušnom prostredí predstavujúcom banskobystrický štáb SNP. Roz-

právali sa potichu, v tónine absolútnej vecnosti, akoby sme sledovali intímny rozhovor dvoch obyčajných ľudí, náhodou prepojených sklonom k umeniu, ktorí si otvorene hovoria o svojich nejasných plánoch do nejasej budúcnosti. A práve v tejto nehereckosti a všednosti vravy spočívala podmanivosť a pútaivosť ich výrazu.

Podobne tomu bolo aj pri výkone Richarda Sanitru. Ten nestrúhal z Paľa Bielika ikonického Jánošíka, ale cez prirodzený prejav spočiatku sebaironického muža, ktorý má nad sebou a svojou jánošíkovskou legendou bohémsky až samolúby nadhľad, prechádzal do polôh horlivého až chlapčenského zaujatia pre vec (t. j. nakrúcania dobového dokumentu o SNP). Následne oblúk postavy uzatváral stiesňujúcimi stavmi spôsobenými hrdelne zvierajúcim stihomamom, ktorý mu automaticky zabraňoval v rozdávaní jeho predošlých harmonizujúcich úsmevov. Vtedy Sanitra Bielika viedol k úsečnosti prejavu, prudkej emotívnosti reakcií a k stupňovanej vnútornej tenzii, vyplývajúcej z extrémne stresových podmienok. No ani v týchto momentoch herec, ktorého v divadle stereotypne obsadzujú do komediálnych rolí a pri úlohách dramatického ladenia máva problémy s presvedčivým vyznením najmä jeho intonačných prostriedkov, nestrácal nič zo svojej dovtedajšej výrazovej tvárnosti a autenticity. Jeho dominantou bol v tomto prípade kompromis medzi verbálnou a pohybovou stránkou. Kontinuita k sebe aj protikladných emočných valér (ľahkovážnosť aj v krízových situáciách, pribojná cieľavedomosť i v smrteľne nebezpečných momentoch a i.) plynulo vsadených do komplexu vystavaného na tragikomickosti prostriedkov dokázala jeho schopnosť pracovať s obsahom i funkciou slova. Sanitra tu vynikol v práci so zvukomalebnosťou a rytmizáciou rečovej stránky. Jedna z kvalít jeho výkonu spočívala aj v schopnosti čitateľnej artikulácie palety podtextov cez akcenty intonácie a údernosť prízvukov. Neopieral sa pritom o historické pózy a iné nuansy skutočnej Bielikovej osoby, ale o napätie vyplývajúce z konkrétnych inscenačných situácií.

Muzikálová tvorba⁸

Pri podkapitole o *Sissi (Úteky Alžbety Rakúskej)* sme spomenuli nemeckojazyčnú muzikálovú inscenáciu o tejto význačnej žene predminulého storočia. Reálne postavy či udalosti sa v muzikálových spracovaniach objavujú takmer nepretržite od vzniku tohto špecifického divadelného druhu. Rakúski tvorcovia tak-

⁸ Ide konkrétne o inscenácie: Martin Kákoš – Lubomír Horňák – Marián Brezáni: *Mata Hari*, Nová scéna, 2013, réžia Martin Kákoš; Martin Kákoš – Lubomír Horňák – Marián Brezáni: *Madame de Pompadour*, Nová scéna, 2016, réžia Martin Kákoš; Daniel Hevier – Gabriel Dušík: *Povolanie Pápež*, 2016, DAB Nitra, réžia Jerzy Jan Polonński; Dodo Gombár – Lubomír Horňák – Marián Brezáni: *Mária Terézia #posledná milosť*, Nová scéna, 2019, réžia Dodo Gombár.

tiež pravidelne siahajú po historických námetoch a v dielach konfrontujú zažívanú tradíciu s novátorským pohľadom, neobchádzajúc pritom ani vysoké umelecké kvality. Okrem *Elisabeth*, ktorú počas rokov s úspechom uviedli aj v zahraničí (Maďarsko, Nemecko, Južná Kórea, Česká republika a i.), vznikol i muzikál o tragickom osude jej syna – *Rudolf – Affaire Mayerling* (2006), parodická freska o vladárskom rode – *Die Habsburgischen* (2007), či dielo o známom rakúskom hercovi a dramatikovi prelomu 18. a 19. storočia Emanuelovi Schikanederovi (2016). Na Slovensku sa v poslednom desaťročí taktiež objavilo niekoľko pôvodných muzikálových novínok, i keď zobrazujúcich nie osudy domácich, ale výhradne zahraničných osobností. Prvého slovanského pápeža Jána Pavla II., legendárnu špiónku a tanečnicu Mata Hari, extravagantnú francúzsku kurtizánu Madame de Pompadour a cisárovnú Máriu Teréziu. Všetky štyri muzikály však narazili na závažný a totožný problém. Neplastické libreto a hudobnú nevyhľadnosť.

Muzikál *Povolanie Pápež* o ikonickom predstaviteľovi Vatikánu prelomu 20. a 21. storočia ponúkol monotónne životopisne pásmo bez závažnejšieho dramatického konfliktu či inovatívneho pohľadu na túto emblémovú osobnosť moderných dejín. Absentujúci vnútorný i príbehový konflikt v inscenácii suplovali dialógy pápeža s alegorickou postavou Satana na tému boja kresťanského ideálu s morálnou devastáciou civilizácie. Lenže tieto party sa svojou literárnou kvalitou približovali spaušalizovaným rozprávkovým klišé, ktoré ešte žánrovo podporil výrazovo zveličený výkon predstaviteľky vládkyne pekiel – Evy Pavlíkovej. Viac ako výrečne dôvody umeleckého neúspechu muzikálu pomenoval kritik Miroslav Zwiefelhofer: „Prvým je plochosť postavy Karola Wojtyły, resp. Jána Pavla II. Od prvého do posledného momentu sledujeme idealizovaného dokonalého hrdinu. Ten je tu vykreslený ako inteligentný filozof, ktorý mal navyše zmysel pre humor a praktický život, mal blízko k mladým, s milostivým úsmevom akceptoval slabosti bežných smrteľníkov, zasadil sa o zmierenie medzi náboženstvami a popritom porazil komunizmus vo východnej Európe. Pokým nesie postava ešte svoje občianske meno a stvárňuje ju Roman Poláčik, možno v diele nájsť momenty, ktoré dávajú jeho charakteru aspoň čiastočnú rôznorodosť. [...] Od momentu, keď prijíma meno Ján Pavol II. a postavu stvárňuje Ján Gallovič, však už nevidno ani to málo. Postava pápeža tu pripomína postavy hrdinných traktoristov či obrábačov kovov z obdobia dogmatického socialistického realizmu päťdesiatych rokov, ktorí v sebe svádzali jediný vnútorný konflikt – medzi dobrom a ešte väčším dobrom.“⁹

S mladým rozhorčeným kritikom nemožno nesúhlasiť. Pri takto charakterovo priamočiarej postave sa však ako úspešné ukázalo obsadenie titulnej úlohy cha-

⁹ ZWIEFELHOFER, M. Pápež a hrdinovia socializmu In: *mloki.sk*, 17. 1. 2017 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/papez-a-hrdinovia-socializmu/>.

rizmatickým Jánom Gallovičom. Ten sa podobne ako Pauhofová v *Sissi*, Jašková v *Ostrove* či zvolenský herci inšpiroval výhradne duchovným a ľudským rozmerom stvárňovanej postavy. Aj v javiskovo lineárnych situáciách vedel svoj výkon dramtizovať a herecky dynamizovať. Dokázal to ustriechnutím citu pre situáciu a plynulým násobením vnútorného pnutia. Výrazové prostriedky nepreháňal, ale dôkladne odhadoval mieru emočnosti výstupu, a teda možnosti rozvíjania a vrstvenia akcií a reakcií i pri takto torzovito napísanej úlohe. K Wojtylovi sa nepribližoval vonkajškovými znakmi, ale preniknutím do hĺbky humanizmu a altruizmu, ktoré boli príznačné pre náboženskú filozofiu Jána Pavla II. Solídárne harmonizujúci úsmev, vecná a nezištná snaha o kompromis, nepopudlivý a výhradne triezvy prístup k rozporuplným témam. V hereckej technike zas uvedenie si sily slova a obsiahnutia jej plného akustického i vnútorného významu. To všetko až v koncentrovane striedmom, ale pritom emočne gradovanom výkone, ktorý sa svojou konzistentnosťou vynímal nad priemernosťou celého naštudovania.

Muzikály bratislavskej Novej scény *Mata Hari*, *Madame de Pompadour* a *Mária Terézia #posledná milosť* boli napísané priamo pre predstaviteľku titulných rolí – Sisu Sklovsku. Okrem nej všetky tri diela spájajú aj nekonzistentné inscenačné výsledky, ktoré priniesli značne zjednodušujúce a myšlienkovy neukotvené interpretácie biografických príbehov o triu emblematických žien minulých storočí. Nevýhodou sa ukázalo aj obsadenie samotnej protagonistky. Tá v každej z úloh predviedla takmer totožný výkon, absolútne vzdialený histórii, ale aj javiskovej presvedčivosti. Či to bola exotická tanečnica, dvorská kurtizána alebo osvietená panovníčka vžitá v našej kultúrnej pamäti ako symbol cnosti a morálky, tak Sklovskej kreácia vždy disponovala totožným žoviálnym prejavom, vampovským espiritom a po technickej stránke neschopnosťou obsiahnuť serióznejšie až tragické odtiene stvárňovaného charakteru. V jednotlivých kreáciách unisono parazitovali prehnaná exaltovanosť, teatrálnosť a sóloherectvo. Na javisku nefigurovala dramatická postava, ale svojším spôsobom excelovala Sklovská. V jej herectve absentovali charakterizačný detail, ústredná téma i výrazový obľúk postavy. Nielenže libreto všetkých troch muzikálov neposkytovalo širšie možnosti hereckého rozohrávania (pri *Madame de Pompadour* išlo o príliš vágny a príbehovo málo vynaliezavý text, u *Márie Terézie* naopak o prekomplikovanú a na dejové odbočky neúmerne exponovanú fabulu), ale ani Sklovská nevyužila to málo, ktoré jej predsa len niektoré textové i piesňové party poskytovali. Podobne ako pri novoscénickom muzikáli Jána Ďurovčika *Rasputin* (2018) sme vďaka myšlienkovy nekonkrétnej režijnej koncepcii a s tým úmerne súvisiacej všeobecnosti hereckého výkladu nedokázali odčítať výpovednú hodnotu a aktualizáciu presah muzikálu. Ako na margo posledného spomínaného muzikálu uviedla kritička Nora Ibsenová: „Libreto, réžia i texty nachádzajú oporu v historickej nejednoznačnosti, protirečivosti a istej hraničnosti charakteru postavy

Rasputina a pokúšajú sa vyhnúť jasnej interpretácii témy. [...] Kto je muzikálový Rasputin? Vlastne všetko a nič. [...] To stavia samotných protagonistov inscenácie do neľahkej pozície. K [...] náročnosti speváckych partov sa pridáva aj podstatná núdza o jasné oporné body výstavby postavy.“¹⁰

Slovenský muzikál už dlhodobo zažíva obdobie regresu a kvinteto muzikálov (ak k pôvodnej štvorici pripočítame aj spomenuté Ďurovčikovo dielo) poukazuje na jednu z jeho najzávažnejších príčin – podceňovanie literárnych kvalít libreta. Ani jeden z titulov totiž nepriniesol osobitejší uhol pohľadu na vybranú historickú osobnosť a ostal jedine v pozícii marketingovo lákavého titulu s komerčným obsadením. No na rozdiel od *Elisabeth* a *Rudolfa*, ale i anglo-amerických muzikálov čerpajúcich zo života dominantných osobností svojej doby ako *Evita*, *Beautiful: The Carole King Musical*, *The Boy from Oz*, *Diana*, *Six* či *Hamilton* slovenské diela neponúkli v žiadnom ohľade zásadný výsledok, vrátane konfrontácie dejepisných súradníc s inovatívnou umeleckou výpoveďou.

Imitovať či neimitovať?

Na vyššie uvedených príkladoch, ktoré tvoria len špičku ľadovca z množstva súčasných inscenácií naštudovaných na podklade životopisných dát konkrétnej historickej osobnosti sa ukazuje, že najčastejším prístupom k tvorbe postavy je obsiahnutie jej vnútornej polemiky a diskurzu, nie imitácia vonkajškových znakov. Ale ani táto metóda nie je taká jednoznačná a monotematická. Poskytuje široké možnosti hereckej kreativity, kde historická ikona môže byť inšpiráciou, východiskom, premostením, ale i len zámienkou na svojbytnú umeleckú výpoveď, ktorá cez dejepisnú tému problematizuje aktuálne spoločenské ruptúry. Z tohto hľadiska je výnimočnou najmä inscenácia *Borodáč alebo Tri sestry* zo Štátneho divadla Košice, ktorá v prípade stvárnenia rolí manželov Borodáčovcov vytvára kompromis medzi dôkladnou imitáciou historickej skutočnosti a autonómnou hereckou interpretáciou. Herci stvárajúci reálne postavy, zasahujúce väčšou či menšou mierou do Borodáčovho osobného i profesijného života, budujú roly na báze výhradne jednej charakterizačnej črty. Napríklad pri prvom modernom českom režisérovi Jaroslavovi Kvapilovi je hereckým východiskom jeho slabý zrak – preto jeho predstaviteľ Juraj Zeyták zatvára oči a chodí so slepeckou paličkou. Ľubica Blaškovičová ako neoromantická česká herečka Marie Laudová zas prehane artikuluje a vášnivo vypína gestá. No práve predstavitelia manželov Jána a Oľgy Borodáčovcov (alternanti Matej Erby a Martin Stolár a Alena Ďuránová) syntetizujú subjektívne herecké prostriedky s vernou kópiou gestického a verbálneho prejavu dvojice, ktoré vychádzajú z poznania audiovizuálneho a iko-

¹⁰ IBSENOVÁ, N. Okolo tém Rasputina. In: *kód – konkrétne o divadle*, 2018, roč. 12, č. 9, s. 20 – 21.

nografického archívneho materiálu.¹¹ Ako sa zdá, história vie neustále ponúkať široké možnosti javiskových interpretácií a inovatívnych zorných uhlov rezonujúcich aj v súčasnom politicko-spoločenskom scénickom priestore.

Príspevok je výstupom projektu VEGA č. 2/0173/19 Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie).

Zoznam použitej literatúry:

- BŘEZINA, Aleš – JŮZOVÁ, Markéta. Zítra se bude... Hudební meditace nad okolnostmi procesu s Miladou Horákovou. In: *Harmonie*, 2008, roč. 16, č. 4, s. 41. Zverejnené na internete: 17. 12. 2008 [online]. [cit. 20. 4. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.casopisharmonie.cz/rozhovory/zitra-se-bude-hudebni-meditace-nad-okolnostmi-procesu-s-miladou-horakovou.html>.
- CVEČKOVÁ, Katarína. *Tendencie súčasnej nezávislej tvorby*. Dizertačná práca: Vysoká škola múzických umení, 2020, 127 s.
- IBSENOVÁ, Nora. Okolo tém Rasputina. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2018, roč. 12, č. 9, s. 17 – 22.
- KNOPOVÁ, Elena. Prorok Štúr a jeho tiene. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 3. 2016 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/prorok-stur-a-jeho-tiene/>
- MASLÁROVÁ, Martina. Milada – dcéra, matka, žena, bojovníčka. In: *Monitoring divadiel na Slovensku*, 11. 5. 2021. [online]. [cit. 13. 05. 2021]. Dostupné na internete: <https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/milada-dcera-matka-zena-bojovnicka/>.
- MISTRÍK, Miloš. K problematike hereckých výrazových prostriedkov. In: *Slovenské divadlo*, 1984, roč. 32, č. 4, s. 447 – 488.
- MIŠOVIC, Karol. Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii. Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2021, roč. 15, č. 3, s. 44 – 49.
- SMOLKOVÁ, Soňa Jánošová. Nešťastná cisárovná. In: *Pravda*, 2016, roč. 26, č. 143, s. 29.
- ZWIEFELHOFER, Miroslav. Pápež a hrdinovia socializmu In: *mloki.sk*. 17. 1. 2017 [online]. [cit. 16. 03. 2021]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/papez-a-hrdinovia-socializmu/>.

¹¹ Viac o herectve v inscenácii *Borodáč alebo Tri sestry* pozri. MIŠOVIC, K. Od piedestálu k ľudskej tvári – Od reality k hereckej interpretácii. Matej Erby a Alena Ďuránová ako manželia Borodáčovci. In: *kød – konkrétne o divadle*, 2021, roč. 15, č. 3, s. 44 – 49.