

Hľadanie kontinuity (K situácii prešovského profesionálneho divadla na prelome tisícročí)

PETER HIMIČ

FAKULTA DRAMATICKÝCH UMENÍ AKADEMIE UMENÍ
V BANSKEJ BYSTRICI

ABSTRAKT Napätie medzi retrográdnymi a progresívnymi prúdmi v divadle je často chápané ako nevyhnutný vývinový konflikt medzi tzv. prevádzkovým (profesionálnym, zriaďovaným atď.) a alternatívnym (neprofesionálnym, nezriaďovaným atď.) divadlom. V dejinách slovenského divadla zaznamenávame mnoho príkladov, keď inšpiratívne podnety prichádzali do profesionálneho prostredia z tzv. opačnej strany. Ale aj profesionáli narúšali ustálené režijno-interpretačné postupy zakorenené v profesionálnom divadle. Mnohé takéto aktivity sú pomerne dobre zmapované. Ale ako s takým dedičstvom naložili jednotlivé súbory? Bol to vývin skokový alebo postupný? Mal lineárnu podobu alebo išlo o točenie sa v kruhu? Čo znamenali odchody silných osobností pre budúcnosť súboru? Štúdia sa zameriava na dopady skončenia spolupráce divadla s výraznými tvorivými osobnosťami, ktorých činnosť mala podobu intenzívnych intervencií do poetologicky uzavretého telesa, a to na príklade situácie prešovského profesionálneho divadla na prelome tisícročí (Divadlo Alexandra Duchnoviča, Divadlo Jonáša Záborského).

KLÚČOVÉ SLOVÁ Ukrajinské národné divadlo/Divadlo Alexandra Duchnoviča, Divadlo Jonáša Záborského, Blaho Uhlár, Peter Scherhauser

„Slovenské profesionálne divadlo sa začiatkom osemdesiatych rokov minulého storočia dostalo do vývinovej fázy, ktorú je možné označiť ako stabilizačnú. Štýlová vyhranenosť a vysoká kvalitatívna úroveň všetkých hereckých generácií, dozrievanie mladšej režisárskej generácie s jasne formulovanou poetikou a potrebou posunúť naše divadlo na európsku úroveň, silná generácia scénografov(iek) a kostymérok(ov), ale aj podnetné výsledky amatérskeho a ochotníckeho divadla.“¹ – takto zovšeobecnene charakterizoval som nedávno stav nášho divadla v období pred rokom 1989. Aj keď situácia bola od divadla k divadlu rôzna (najmä na osi bratislavské a mimobratislavské divadlá), väčšina profesionálnych činoherných súborov spĺňala viacero zo spomínaných znakov. Teatroológ Miloš Mistrík konštatuje „kým sedemdesiate roky znamenali hlavne tvorivé kvasenie v mimobratislavských divadlách, tak osemdesiate roky preniesli iniciatívu naspäť do Slovenského národného divadla a na Novú scénu.“² (Čo potvrdzuje napríklad situácia v Štátnom divadle v Košiciach (ŠDK) po rozpade hereckej generácie, ktorá v polovici sedemdesiatych rokov nastúpila do činoherného súboru), je potrebné doplniť, že vývoj v prešovských divadlách mal svoju špecifickú podobu.

Činohru Divadla Jonáša Záborského (DJZ) charakterizoval ešte aj tridsať rokov po jej vzniku (1944) predovšetkým realistický herecký štýl reprezentovaný najmä profesionalizovanými ochotníkmi, ojedinele doplnenými absolventmi odborných umeleckých škôl. Ruka v ruku s tým pre-

1 Išlo o konferenciu Divadlo a 30 rokov samostatnej Slovenskej republiky alebo Ako sme sa hľadali, ktorú organizoval Divadelný ústav v Bratislave v dňoch 15. – 16. novembra 2023.

2 MISTRÍK, M. Činoherné divadlo v 70. a 80. rokoch. In MISTRÍK, M. a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: VEDA, 1999, s. 228 – 229.

važovala realistická režijná škola. Po odchode reprezentanta tejto školy, režiséra a riaditeľa Milana Bobulu do košického divadla v roku 1975 prichádza s novým riaditeľom Jánom Šilanom odlišné dramaturgicko-režijné smerovanie, personifikované v osobách dramaturga Olega Dlouhého a mladých režisérov Eduarda Gürtlera, Jozefa Prážmáriho, Jaroslava Riháka a v postupnom angažovaní absolventov herectva z bratislavskej Vysokiej školy múzických umení. Toto „obdobie prelomu, v ktorom sa najmä tradične realistický súbor činohry premieňal na divadlo úplne odlišných parametrov“³, ako na svoje pôsobenie v tomto divadle neskôr spomínal Oleg Dlouhý, predstavuje v dejinách DJZ dlhšie obdobie a vrcholí v nasledujúcom desaťročí. Kým súbor už v prvej polovici osemdesiatych rokov dosahoval vrcholné momenty (a to najmä pri uvádzaní súčasnej pôvodnej tvorby, možno spomenúť napríklad hry Petra Kováčika, inscenáciu *Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica* Ivana Bukovčana v roku 1982 alebo dramaturgiu prózy Ladislava Balleka *Pomocník* v roku 1979), Ukrajinské národné divadlo (UND) ešte len čakali potrebné prekonávanie dovtedajšieho naivno-realistického až naturalistického hereckého štýlu a režisérskeho poetiky, a to vo všetkých oblastiach divadelnej tvorby. Staršia herecká generácia silno poznačená ochotníckou tradíciou a naturalisticko-realistickým štýlom začínala byť konfrontovaná s absolventmi ukrajinského umeleckého vysokého školstva. Tí nastupovali do divadla v dvoch časových vlnách: a) v prvej polovici sedemdesiatych rokov to boli dnešní doyení činoherného súboru (spomeňme aspoň manželov Sisákovcov, Vasilu Rusiňáka, Jozefa Tkáča), b) približne od polovice osemdesiatych rokov, na celé desaťročie to bola dnešná staršia a stredná generácia. To bolo aj obdobie „veľkého zlomu“, ktorý začína angažovaním dramaturga Vasilu Turoka a spoluprácou režiséra Blaha Uhlára a scénografa, či presnejšie výtvarníka Miloša Karáska s divadlom. Práve nástup absolventov (druhého sledu) kyjevskej Štátnej univerzity divadla, filmu a televízie I. Karpneka-Karého znamenal zásadné posilnenie hereckého podhubia, z ktorého klíčil Uhlárov ideový a estetický program. Spomeňme aspoň tých absolventov, ktorí mali rozhodujúci význam pre naplnenie Turokovho dramaturgického plánu: Natália Korbová-Mihal'ovová, Ludmi-

3 DLOUHÝ, O. Pohľad späť. In *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*. Prešov: Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, 1994, s. 63.

la Lukačiková, Eugen Libezňuk, Marián Marko, Ľubomír Mindoš, Sergej Hudák. Treba pripomenúť, že v danom období súbor opúšťali zakladajúci členovia, u ktorých, ako konštatuje herec a pedagóg Ľubomír Mindoš: „Odrazu sa ukázalo, akú obrovskú umeleckú záťaž dokázali uniesť,“ pričom „sa na časť mladej generácie odchovanej už aj na kyjevskom divadelnom učilišti – možno aj nevedome – hľadí skôr ako na akúsi zálohu, či ‚druhý sled‘ umeleckej práce súboru.“⁴ Uhlárov manifestačno-reformný program sa opieral o metódu dekompozície, v ktorej sa herec stal východiskom, materiálom aj výsledkom tvorivého procesu. Takýto holistický prístup razantne narušal dovtedajšiu poetiku a stal sa východiskom pre definovanie špecifických režijných postupov a hereckých techník šitých na mieru súboru. Uhlár exploatoval všetky predpoklady vybraných členov súboru, a to aj tie, ktoré mali korene v tej dobe už prekonaných poetikách. Základom výučby na kyjevskom inštitúte bola skoro výlučne Stanislavského škola. Uhlár šikovne preklápal naturalizmus do insitnej podoby, psychologický realizmus do kvázi brechtovských scudzovacích prehovorov a strihov. Výsledkom bol špecifický „rusnácky“ štýl Prešovčanov, ktorý je dodnes neopakovateľným divadelným endemitom. Uhlárovo pôsobenie v Prešove nemožno vnímať izolovane od celkovej Turokovej dramaturgickej koncepcie a komplementárne aj od tvorby režiséra a riaditeľa divadla Jaroslava Sisáka. Pre dotvorenie obrazu je potrebné spomenúť aj réžie Jozefa Prážmáriho a ku koncu osemdesiatych rokov Valentína Kozmenka-Delinde, ktoré sa neskôr pre nasledujúcu dekádu ukážu rovnako podnetné ako Uhlárova stopa. Ako konštatoval teatroológ Miron Pukan: „... v konfrontácii s predchádzajúcou tvorbou súboru záver osemdesiatych rokov predznamenal jeho odlišnú umelecko-estetickú kvalitu.“⁵ V druhej polovici osemdesiatych rokov možno v Prešove hovoriť o vrcholových fázach v celom spektre divadelnej činnosti. Okrem spomínaných divadiel to boli aj aktivity neprofesionálov (študentské divadlo) zhmotnené v poprednom vysokoškolskom umeleckom festivale Akademický Prešov.

4 MINDOŠ, Ľ. Vplyv ruskej hereckej školy reprezentovanej absolventmi Štátneho divadelného inštitútu Karpenka-Karého v Kyjeve na poetiku Divadla A. Duchnoviča v Prešove a jej premeny v dialógu s rôznorodými režiséorskými osobnosťami od sedemdesiatych rokov 20. storočia do súčasnosti. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica: Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2021, s. 45.

5 PUKAN, M. V premenách času (Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča). Bratislava; Prešov: Divadelný ústav; Divadlo Alexandra Duchnoviča, 2007, s. 37.

Krátko po revolučnej zmene v roku 1989 dostalo slovenské profesionálne divadlo dva nové hracie priestory v Nitre a Prešove. S ich otvorením sa spájali nielen očakávania, ale aj obavy. Ako naplniť veľké proporcie javiskového priestoru? Divadlo Jonáša Záborského v Prešove premenilo tento hendikep na príležitosť. (Ako príklad možno uviesť novú Experimentálnu scénu, ktorú v roku 1990 otvárala dramaturgia premiérou hry Karola Horáka *Skaza futbalu v meste K.* v réžii Romana Poláka.) Umelecké vedenie divadla pozvalo režiséra Petra Scherhaufera, a ten na mieru činoherného súboru a mierky novej budovy a jej okolia pripravil projekt scénického čítania „*Kemu ce treba '91*“. Ten bol realizovaný v priebehu dvoch rokov, varioval témy, autorov a autorské kolektívy, formy aj priestory. Vychádzal z tematických a autorských ponúk východného Slovenska (napríklad časť *Súpis dravcov* predstavila tvorbu východoslovenských autorov, iné reflektovali život ľudí spätých s východným Slovenskom, ako napríklad Andyho Warhola či Vasilu Bilaka, z historických udalostí možno spomenúť časť *Prešovské jatky* a podobne). Scherhaufer iritoval dovtedajšie logistické a ekonomické stereotypy divadla, podnecoval umelecké možnosti hercov a herečiek, staval pred umelcov, technické a organizačné zložky nové výzvy, jeho inscenácie presakovali do života mesta a východoslovenskej umeleckej komunity. Vznik divadelnej inscenácie režisér vnímal ako špecifickú tvorivú aktivitu, museli byť do zaangažované všetky zložky divadla, teda aj mimoumelecké, hoci výsledok je „ladovec, z ktorého môže byť verejnosti predkladaná iba jeho menšia časť: inscenačná výpoveď.“⁶

Scherhauferev postup rátať, podobne ako Uhlárov, s otvorenosťou všetkých fáz procesu prípravy inscenácie. A predsa bol odlišný, aj od dekomponovaného divadla, aj od performatívnych produkcií, ktoré udržiavajú napätie diváka a tvorcov do poslednej minúty existencie samotnej inscenácie a vyčerpávajú sa až jej definitívnym ukončením. Režisér síce pracoval s inscenačným náčrtom, ale ako „ucelenou a samostatnou inscenačnou variantou“, vnímal ho ako „špecifický scénický tvar“ ako predstupeň inscenácie, ktorý voči inscenácii stojí ako „voči hotovému obrazu.“⁷ Spočiatku nie všetci členovia činohry „naskočili“ na vlnu no-

6 SCHERHAUFER, P. Projekt podľa mojich skúseností je... In *Peter Scherhaufer : Lubojs, bože, lubojsc alebo Ničto nema také gamby.* [Bulletin k inscenácii]. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského, 1991, s. 7.

7 Tamže, s. 6.

vej dramaturgickej koncepcie. V tejto súvislosti je potrebné pripomenúť, že súbor na začiatku deväťdesiatych rokov „okysličili“ herci z košického Štátneho divadla (ŠD), ktorí odišli do Prešova na protest proti umeleckému úpadku, ktorý opanoval tamjšiu činohru. Samozrejme, prešovské projekty nemožno vnímať bez predchádzajúcej práce obidvoch protagonistov pred rokom 1989, ktoré slovenská divadelná veda dostatočne zmapovala a ktoré v stručnosti možno označiť ako Uhlárovu trnavskú éru a Scherhaufereve skúsenosti s nepravidelnou dramaturgiou a réžiou v brnianskom Divadle na provázku, sčasti aj inscenácia monodrámy Jordana Radičkova *Lazariáda* (1984) v DJZ (mimočodom v dramaturgii Petra Oslzlého).

Zdalo by sa, že nová situácia po zmene politického režimu v roku 1989 bezproblémovo nadviaže na výsledky, ktoré slovenské divadlo dosiahlo v osemdesiatych rokoch. V porevolučnej eufórii, ale aj chaose, sa divadelná tvorba ocitla v kríze, ktorú v dramaturgickej oblasti charakterizuje najmä strata témy. Avšak problém je hlbší: slovenské profesionálne divadlo sa totiž až príliš uspokojilo s vedomím, že progresívny vývoj posledných rokov v podobe ustálenia aspoň základných moderných prúdov v slovenskom herectve, scénografii a réžii, respektíve to, čo sme za progresiu považovali, budú postačovať na kontinuálny prechod do novej éry. Ak hodnotíme vývoj po roku 1989 ako pluralitný, nemôžeme neregistrovať, že spôsob zobrazovania nových tém výrazne zaostával za ich obsahmi. Slovom: pluralizmus tém a foriem neznamenal automatické rozvinutie väčšieho registra moderných hereckých a režisérskych výrazov. Prešovské divadlá vstupovali do deväťdesiatych rokov minulého storočia v dobrej umeleckej kondícii a v jasne formulovanej estetike, aj keď UND, už pod novým názvom Divadlo Alexandra Duchnoviča (DAD): „Prvá tretina deväťdesiatych rokov sa nesie ešte v znamení doznievania umeleckých tendencií divadelných koncepcií z osemdesiatych rokov.“⁸ No obidve potrebovali nanovo (v prípade DJZ v nových priestorových možnostiach) definovať svoje miesto v regionálnom aj celoštátnom priestore. Scherhaufereve projekty aj dozvuky Uhlárovej spolupráce s už dominantne ruským divadlom totiž nemohli predstavovať jediný variant umeleckého smerovania súborov.

8 PUKAN, M. *V premenách času (Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča)*, s. 44.

DJZ pokračovalo v línii uvádzania pôvodnej drámy, akosi prirodzene sa stalo na istý čas aj domovom nového Festivalu inscenácii slovenských hier. Od polovice deväťdesiatych rokov, ale najmä od spojenia s košickým Štátnym divadlom začína obdobie postupnej stagnácie, ktoré po opätovnom rozdelení v roku 1999 prolanguje do značného manažérskeho chaosu a umeleckého úpadku. Ukázalo sa, ako mnohokrát predtým, že odchod profilujúcich umeleckých osobností a nevyplnené vákuum znamená nevyhnutný umelecký regres a stagnáciu. Po zrušení súboru operety sa divadlo v posledných dvoch decéniách intenzívnejšie prezentuje muzikálovou tvorbou bez špecificky zameraného telesa, čím sa síce posilňuje syntetické herectvo členov činoherného súboru, no zároveň nedochádza k pestrejšiemu rozvoju špecifických predpokladov jednotlivých jeho členov. Na rozdiel od generáčnej vyrovnanosti, typologickej špecifikácie a mnohorakosti výrazových prostriedkov, teda toho, k čomu dospel vývoj na prelome osemdesiatych a deväťdesiatych rokov, je pre dnešnú činohru DJZ príznačná skôr monokultúrna podoba jeho poetologického smerovania.

Ako sme už konštatovali, štýlové vyhraňovanie činohry UND nestálo len na Uhlárových inscenáciách, prispievali k nemu aj moderné réžie Prázmáriho a Kozmenka-Delinde, ktoré „presiahli danú etapu vývinu UND a podnietili ďalších režisérov pôsobiacich v nasledujúcom desaťročí v tomto divadle k mnohým tvorivým a inšpiratívnym inscenačným projektom.“⁹ Miron Pukan k nim zaraďuje predovšetkým inscenácie režisérov Matúša Olhu a Rastislava Balleka. Snaha nadviazať na dovtedajšie umelecké výsledky bola veľkou výzvou v nových politických a ekonomických podmienkach. Referenčným bodom v tejto ambícii bola naďalej osoba dramaturga Vasilu Turoka. Jeho hľadačstvo sa najmä v posledných rokoch jeho činnosti utlmovalo, občas sa redukovalo len na provokatívne umelecké gesto, ktoré vedenie divadla vyvažovalo umelecky hodnotnými inscenáciami hostujúcich režisérov. Z Olhových réžií spomeňme inscenácie dramatisácií prózy Martina Kukučina *Neprebudený* (1996) a Fiodora Michailoviča Dostojevského *Dedina Stepančikovo...* (1998), z Ballekových *La Musica* (2001) od Karola Horáka a Shakespearovho *Hamleta* (2004). Zdalo by sa, že DAD prirodzene prijímalo nové výzvy, vyrovná-

9 Tamže, s. 37.

valo sa s nezáujmom mladých adeptov herectva o prácu v tomto divadle, reflektovalo novú pluralitu nášho divadla. Pukanovo resumé, ktoré prácu profilových osobností od polovice osemdesiatych rokov do roku 2005 (teda do Turokovej smrti) charakterizuje ako „Päť divadelných koncepcií v jednom divadle“¹⁰ je presné aj objavné, z časových dôvodov (práca vyšla v roku 2007) však nemohlo zaznamenať rozpad spomínaných štýlových diferencií na solitérske inscenačné výsledky so značnou dramaturgickou bezradnosťou a stagnujúcim herectvom. Dnes už neplatí Pukanovo konštatovanie, že súbor „výrazne využíva podnety alternatívneho divadla“ a že je „generačne veľmi osobitý.“¹¹ V súčasnosti stojí divadlo pred najväčšou výzvou: angažovať výraznú umeleckú osobnosť, ktorá by dokázala nanovo profilovať tvár súboru, nadviazať na najväčšie úspechy a najmä pritiahnúť mladú hereckú generáciu.

Vývoj dvoch prešovských profesionálnych divadiel spadá do rovnakého časového obdobia. Je, samozrejme, v mnohom špecifický, čo je dané aj jazykovou odlišnosťou a funkciami, ktoré boli definované pri ich vzniku. Univerzálne problémy zasiahli do vývoja oboch činoherných telies približne v rovnakom čase, avšak s rôznou intenzitou. Umelecká diferenciácia a štýlové vyhraňovanie (v prípade DJZ postupné, v prípade UND/DAD rázne) odlišovali prešovské divadelné pomery od tých košických, ktoré pomaly degradovali v období posledného manažérskeho a režisérského obdobia Milana Bobulu. Ukazuje sa, že v menších divadlách mimo centra je pre umelecké napredovanie rozhodujúce pôsobenie výraznej umeleckej osobnosti, ktorá je v internom stave. Pri jej absencii sú súbory v takýchto divadlách náchylnejšie podliehať tvorivej erózii, výsledkom čoho je v lepšom prípade stagnácia, v hrošom regres. Spojenie prešovského DJZ a košického ŠD do jedného celku síce posilnilo košickú časť súboru, no zároveň zatienilo dovtedajší špecifický a umelecky účinné dramaturgicko-režijné smerovanie Prešovčanov. V prípade DAD išlo o subjektívno-objektívny komplex problémov, zhmotnených v strate profilujúceho interného dramaturga a postupnej finančnej a logistickej

10 Parafrazujú: Psychologicko-realistická metóda Jaroslava Sisáka, uhlárovsko-karáskovská metóda dekomponovaného divadla, mchatovsky ukotvená, magickým realizmom „okorenená“ metóda Valentína Kozmenka-Delinde, moderné adaptácie klasických textov a štylizovaná divadelná výpoveď Matúša Olhu a napokon generačné divadlo Rastislava Balleka ako postmoderný projekt, ktorý sa opiera o vyhranenú hereckú poetiku. In Tamže, s. 55 – 57.

11 Tamže, s. 46.

marginalizácii divadla ako dôsledku znižovania dotácií a straty vlastného divadelného priestoru.

SUMMARY

The Search for Continuity (On the Situation of Professional Theatre in Prešov at the Turn of the Millennium)

The tension between retrograde and progressive trends in theatre is often understood as an inevitable developmental conflict between so-called institutional (professional, state-funded, etc.) and alternative (non-professional, independent, etc.) theatre. In the history of Slovak theatre, there are many examples of inspiring impulses entering the professional environment from the so-called other side. But there were also professionals who would disrupt the established directing and interpretation practices rooted in professional theatre. Many of these activities are well researched. But how have individual theatre companies dealt with such legacies? Was it a leapfrog development or a gradual one? Did it take a linear form or was it spinning in a circle? What did the leaving of leading personalities mean for the future of the ensemble? The study focuses on the impact of the end of the theatre's cooperation with creative professionals whose activities took the form of intensive interventions in a poetologically closed ensemble, as illustrated by the situation of the professional theatre in Prešov at the turn of the millennium (Alexander Duchnovič Theatre, Jonáš Záborský Theatre).

LITERATÚRA

DLOUHÝ, Oleg. Pohľad späť. In *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, 1994, s. 63 – 64.

MINDOŠ, Lubomír. *Vplyv ruskej hereckej školy reprezentovanej absolventmi Štátneho divadelného inštitútu Karpenka-Karého v Kyjeve na poetiku Divadla A. Duchnoviča v Prešove a jej premeny v dialógu s rôznorodými režisérskymi osobnosťami od sedemdesiatych rokov 20. storočia do súčasnosti*. [Dizertačná práca]. Banská Bystrica : Fakulta dramatických umení, Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2021. 165 s.

MISTRÍK, Miloš. Činoherné divadlo v 70. a 80. rokoch. In MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 202 – 234. ISBN 80-224-0577-9.

PUKAN, Miron. *V premenách času (Ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča)*. Bratislava; Prešov : Divadelný ústav; Divadlo Alexandra Duchnoviča, 2007. 179 s. ISBN 978-80-88987-80-2.

Peter Scherhauser : *Lubojsc, bože, lubojsc alebo Ničto nema také gamby*. [Bulletin k inscenácii]. Prešov : Divadlo Jonáša Záborského, 1991. 9 s.

KONTAKT

Mgr. Peter Himič, PhD.

Akadémia umení v Banskej Bystrici,

Fakulta dramatických umení

Horná 95, 974 01 Banská Bystrica, Slovakia

email: peter.himic@aku.sk; himicpeter@gmail.com