

Od *Ženského zákona* po *Zmierenie* Podiel režiséra Ota Kатуšu na formovaní komediálneho herectva v činohre Štátneho divadla v Košiciach

PETER HIMIČ

Fakulta dramatických umení. Akadémia umení v Banskej Bystrici

Abstrakt: Oto Kатуša je právom vnímaný predovšetkým ako režisér komediálnych titulov. Jeho košická dekáda (1956 – 1967) ako interného režiséra síce zahŕňa aj výrazné inscenácie vážnejšieho repertoáru, avšak v mnohom naznačuje neskoršie dramaturgické preferencie na bratislavskej Novej scéne i v jeho televíznej tvorbe. Popri Jozefovi Palkovi sa Kатуša pokúšal prelamovať zaužívanú metódu komediálneho herectva košického súboru, zaťaženého anachronickými režijnými prístupmi Janka Borodáča a Andreja Chmelka. Dopomohlo tomu aj politické uvoľnenie v šesťdesiatych rokoch, a tak generácia, ktorá v Košiciach začínala budovať svoj veseloherný repertoár Borodáčovým *Ženským zákonom* a Chmelkovým *Škriatkom*, postupne zažívala modernejšie herectvo aj vďaka Kатуšovým réžiám.

Kľúčové slová: činohra Štátneho divadla v Košiciach, Oto Kатуša, dramaturgia, komediálne herectvo, realistické herectvo

Pred vyše dvadsiatimi rokmi sa mi na dovolenke v Chorvátsku Marián Kleis, vtedy už emeritný herec košickej činohry sťažoval, že v súčasnom divadle sa pri kreovaní postavy nepoužíva maskovanie. V jeho poňatí malo ísť najmä o zvýrazňovanie črt tváre prostredníctvom liniek na oči, ústa a celkové farebné dotvorenie typológie roly. Kleis, ochotník z Turca, prijatý v roku 1948 do činoherného súboru Národného divadla v Košiciach Jankom Borodáčom (mimochodom istý čas aj šofér riaditeľa a jeden rok bývajúcí pod jednou strechou s manželmi Borodáčovými), pritom spočiatku patril k progresívnejším a pre nové inscenačné postupy otvorenejším členom súboru. Už pri jedinej košickej sezóne režisérky Magdy Husákovvej-Lokvencovej (konkrétne 1955/1956) vycítil tak prepotrebnú zmenu v dovedajších tvorivých postupoch, naznačených v roku 1954 inscenáciou Shakespearovho *Othella* v réžii Jozefa Budského. Režisérka, zažívajúca veľké problémy pri prelamaní zaužívanej, značne konzervatívnej hereckej práce sa mohla spoľahnúť práve na vtedy vekovo mladšiu a strednú generáciu súboru: Valériu Driečnu, Jozefa Hodorovského, Jána Bzdúcha, Petra Macka a manželov Mariána a Eleny Kleisovcov, čo potvrdzuje vo svojich listoch dramaturgovi Julovi Zborovjanovi¹, s ktorým spolupracovala

¹ Bližšie pozri HIMIČ, P. Listy do Košíc. Magda Husáková-Lokvencová a Janko Borodáč píše Julovi Zborovjanovi. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1, s. 5 – 25.

na dramatinácii Kalinčiakovej novely *Reštavrácia* (1955). Práve pri tejto inscenácii, ako to konštatoval divadelný kritik Jozef Bobok, „mladí a menej skúsení herci docielili pod pozornejším a prísnejším dohľadom režisérky neraz lepšie výsledky ako starí a skúsení“.² Nepokúšal som sa, s ohľadom ku Kleisovmu veku a zásluhám opýtať, či dotváranie postavy chápe ako akcentovanie jej typológie alebo charakteru.

Hovoriť o hereckej práci na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov minulého storočia sa bez poznania prvého povojnového decénia košického divadla nedá. Korene problémov, s ktorými sa v sledovanom období tamojšie činoherné herectvo borilo, tkvejú práve v režijno-dramaturgických prístupoch režisérov Borodáča a Andreja Chmelka (umelecký šéf činohry). Nemožno tvrdiť, žeby sme pri spomínanej dvojici nezaznamenali úspechy v kultivácii realistického režijného štýlu (u Borodáča najmä po roku 1948), či dokonca pokusy tento štýl narušať modernejšou interpretáciou (u Chmelka pred rokom 1948). Ale akým dielom sa na nich podieľali herci a herečky, a ako tomu bolo v komediálnom repertoári? Je potrebné pripomenúť, že košická činohra bola po vojne budovaná na ochotníckej hereckej báze. Ani krátke pôsobenie polovice súboru v prešovskom Slovenskom divadle (od roku 1944), ani fluktuáciou poznačená skúsenosť niekoľkých členov v ďalších profesionálnych divadlách (napríklad v bratislavskom Slovenskom národnom divadle alebo v nitrianskom Slovenskom ľudovom divadle), nemôžu na tomto fakte veľa zmeniť. Budovateľské povinnosti a vykoľikovanie dramaturgicko-režijného priestoru dvoch hlavných režisérskych protagonistov tiež trvalo istý čas. V prvých rokoch bol súbor v niekoľkých prípadoch exploatovaný na kopírovanie už skoršie realizovaných inscenácií. Prvou Borodáčovou réžiou v Košiciach bol Tajovského *Ženský zákon* (1945), titul, ktorý interpretačne recykloval zo svojej staršej inscenácie v SND (1929). Z komediálneho žánru možno spomenúť napríklad už predtým na iných javiskách overené tituly ako *Cudzie dieťa* Vasilija Škarkina (1945), *Klub gavalierov* Michala Baľuckého (1946), *Lepšie s múdрым plakať, ako s hlúpym skákať* Alexandra Nikolajeviča Ostrovského (1945)³ či Shakespearovu komédiu *Mnoho kriku pre nič* (1946). Výnimku predstavuje v Košiciach uvedená celoslovenská premiéra novej hry Ivana Stodolu *Kde bolo, tam bolo* (1947). Takéto licenčné réžie nemohli nijako rozvíjať špecifika výrazových prostriedkov u konkrétnych členov súboru, poslúžili režisérovi skôr na rekognoskáciu ich typologických predpokladov. Nebolo tomu tak len v počiatkoch košického povojnového divadla, Borodáč sa vracal do istých vôd aj neskôr. A to aj pri jeho profilových tituloch: fraške Jonáša Záborského *Najdúch* (prvé košické naštudovanie, 1948) a veselohre Jána Chalupku *Kocúrkovo* (1949), ktoré, ako konštatuje divadelný historik Karol Mišovic,

2 BOBOK, J. Kalinčiakova „Reštavrácia“ na scéne Štátneho divadla v Košiciach. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 2, s. 158.

3 Išlo o nový preklad Mikuláša Gaceka. Borodáč hru preložil a režíroval v roku 1927 v SND pod názvom *Každý múdry je dosť hlúpy*. V súčasnosti ju poznáme pod názvom *Aj múdry schybl*.

„zlyhávali na nedostatočnom prevádzkovom zázemí a najmä na nezreлом hereckom ansámblí“.⁴ Štyri roky po založení divadla sa totiž Borodáč akosi automaticky spoliehal na svoje bratislavské skúsenosti a do začiatočníckeho súboru sa snažil implantovať svoj štýl, tvrdošijne trvajúc na nedokonale interpretovanej Stanislavského metóde. Ako ešte po dvadsiatich rokoch konštatoval režisér Mikuláš Štefan Gojda: „Chcel mať v Košiciach slovenský MCHAT, no spôsoby, ktoré si v MCHAT-e obľúbil, nebolo možné automaticky prenášať na slovenskú klasiku, či na súčasnú tvorbu“.⁵ Andrej Chmelko mal príležitosť diferencovať štýlové a výrazové inscenačné a herecké prostriedky, ani on však v komediálnom repertoári neprekročil tieň svojho učiteľa. Aj keď sa *Škriatka* (1946) Ferka Urbánka a *Tanec nad plačom* (1946) Petra Zvona rozhodol inscenovať odlišne ako predtým v Slovenskom divadle v Prešove, varil v podstate z tej istej vody. Najmä v slovenskej veselohernej klasike nedokázali obaja režiséri oprostíť hercov od romantizujúceho prejavu, ktoré oscillovalo medzi figurkárčením a folklórnou naivitou. Ani po odchode Borodáča do Bratislavy (1953) sa situácia nezmenila. Naopak, bez pevného umeleckého vedenia (Chmelko sa stal riaditeľom) bol súbor odkázaný na náhodné réžie hercov, ako tomu bolo v prípade Jozefa Hodorovského a Jána Bzdúcha, Chmelko sa totiž ľahšiemu žánru snažil vyhýbať. Až nástup dvojice režisérov Ota Katušu (1956) a Jozefa Palku (1957) znamenal prvý významnejší prienik novej ideovo-estetickkej a umelecko-formálnej platformy, intenzívnejšieho prepojenia dramaturgických a režijných uvažovaní. Ukázalo sa, ako sa to stane aj neskôr, že „stimuly na prekonanie prvej tvorivej krízy košickej činohry nevzišli z vnútornej aktivity súboru“.⁶

Oto Katuša v roku 1955 absolvoval divadelnú réžiu na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Už v prvej profesionálnej réžii, satire maďarského autora Mátyása Csizmareka *Skrývačka* (1955) realizovanej v Košiciach, bolo „badať voľnosť, akú režisér poskytoval hercom, a tak niektoré výkony sú výkonmi hercov hlboko rozmyšľajúcich o sebe a svojich úlohách“.⁷ Práve prácu s hercom považoval divadelný kritik Stanislav Vrbka za najväčší klad režisérových prvých inscenácií. Po krátkom intermezze v Dedinskom divadle nastúpil Katuša do interného stavu košického divadla. Bolo to miesto uvoľnené po Husákovej-Lokvencovej, ktorá sa po čiastočnom politickom odmäku mohla vrátiť na bratislavskú Novú scénu. Jej pôsobenie v Košiciach znamenalo zmenu prístupu k hereckej práci. Analytické prieniky do dramatickej predlohy a detailná práca na postave zbavená dovtedajších interpretačných nánosov (napríklad väčší dôraz na typológiu postavy ako na jej charakter) priniesli prvé úspechy. Pri hodnotení hry Jána Skalku *Krompašská*

4 MIŠOVIC, K. Náčrt k problematike režijnej a dramaturgickej tvorby Janka Borodáča počas pôsobenia v Košiciach. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 1, s. 33.

5 GOJDA, M. Š. Dvadsať rokov činohry ŠD. In ZBOROVJAN, J. a kol. *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 33.

6 JABORNÍK, J. Minulosť a prítomnosť košickej činohry. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 3, s. 310.

7 VRBKA, S. Maďarská satira v divadle v Košiciach. In *Pravda*, 1955, roč. 36, č. 167, s. 7, 18. 6. 1955.

vzbura (1956, réžia Andrej Chmelko) píše divadelný kritik Jozef Buchanec o bezradnosti niektorých hercov, avšak pri inscenáciách hry Ilju Prachaľa *Domov je u nás* (1956, réžia Jozef Hodorovský), komédie Alexandra Vasilieviča Suchovo-Kobylina *Krečinskij sa žení* (1956, réžia Magda Husáková-Lokvencová) a komédie Richarda Brinsleyho Sheridana *Škola klebiet* (1956, réžia Andrej Chmelko) už konštatuje, že herci pracujú disciplinovanejšie a s väčšou prípravou, „čo donedávna bolo Achillovou pätou práve tohto súboru“.⁸ Husáková-Lokvencová sa s Katušom pred jeho nástupom do Košíc stretla, a ako možno vyčítať z listu Zborovjanovi, poznajúc problémy súboru, dala mladému režisérovi niekoľko rád. Dramaturga poprosila, aby mladého režiséra chránil pred intrigami ansámbľu, tejto dlhodobej diagnóze: „povedz súboru ako môj odkaz, že ich upozorňujem a prosím (čo prosím?) radím (!) im, aby boli k nemu dobrí. Slušní a prívetiví. Aby sa nestavali voči nemu ako veľké hviezdy, čo robili na začiatku aj mne. (...) Bez tohto, bez tejto pózy, sú naozaj bližšie umeniu, sú lepší herci a pracuje sa s nimi veľmi pekne. (...) Bolo by št'astie pre nich, aj pre neho, keby s ním vedeli tam pokračovať, kde skončili so mnou“.⁹

V takýchto podmienkach a s takouto reputáciou košickej činohry v odbornej verejnosti režíruje Katuša drámu Romaina Rollanda *Hra o láske a smrti* (1956). Už táto inscenácia predznamenalala nové dramaturgicko-režijné smerovanie. V prvej sezóne však režíroval aj hry Carla Goldoniho (*Starý frfloš*, 1957) a Williama Shakespeara (*Ako sa vám páči*, 1957), teda komédie veľkej divadelnej klasiky. Palka po prevzatí vedenia súboru (1958) vyčlenil Katušovi dramaturgické okruhy, ktoré stále viac smerovali ku komediálnemu žánru. Ten túto tendenciu potvrdil niekoľkokrát (napríklad Ivan Stodola *Jej prvý ples*, 1958; Vratislav Blažek *Príliš štedrý večer*, 1960; Carlo Gozzi *Turandot*, 1961; Carlo Goldoni *Rozmarná žena*, 1962; Ludvík Aškenazy *C. k. štátny ženích*, 1963), vyvažoval ju však aj vážnym repertoárom (Michail Jurievič Lermontov *Maškaráda*, 1959; Arthur Miller *Smrť obchodného cestujúceho*, 1960; Max Frish *Andorra*, 1963; Shakespeare *Romeo a Júlia*, 1964). Katuša sa postupne presúval od komédií k ľahším veselohrám (Eduardo de Filippo *Neapol, mesto miliónov*, 1959; Vojtěch Cach *Moja teta, tvoja teta*, 1960; Miroslav Skála – Vladimír Fux – Vlastimil Pantůček *Drak je drak*, 1963; Ferenc Dunai *Nohavice*, 1963), čo časť odbornej obce vnímala ako odklon „k akémusi komercionalizovanému divadlu“, dokonca „k divadlu povrchnému“.¹⁰

⁸ BUCHANEC, J. K otázke modernosti inscenačného realizmu. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 1, s. 25.

⁹ List Magdy Husákovovej-Lokvencovej Julovi Zborovjanovi, 17. 8. 1956. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, fond Julio Zborovjan, evid. č. 2828, č. 23.

¹⁰ GOJDA, M. Š. Dvadsať rokov činohry ŠD. In ZBOROVJAN, J. a kolektív. *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 37.



Pavel Kohout: *Taká láska*. Štátne divadlo v Košiciach, premiéra 1. 3. 1958. Réžia Oto Kатуša. Eva Poláková (Lyda Matysová), Ivan Rajniak (Milan Stibor). Foto archív Národného divadla Košice.

Spočiatku aj v klasických komediálnych predlohách musel Kатуša prekonávať herecké stereotypy súboru. Pri inscenácii *Ako sa vám páči* to divadelný kritik Móric Mittelmann-Dedinský pomenoval nekompromisne: „Ukázalo sa, že roky tak neblaho poznačené ani nie tak schematizmom, ako sme to často počuli, ale skôr sklonom pokladať za realizmus všetko, čo bolo oveľa bližšie naturalistickej popisnosti než skutočnému realizmu a skutočnej poézii, spôsobili v košickom súbore odvrát od javiskovej poézie v smere vizuálnom i v smere auditívnom“.¹¹ Ale ako budovať charaktery postáv, keď „členovia súboru si akosi odvykli vraviť na javisku verše...“?¹² Precíznejšiu prácu s hercami realizoval Kатуša vo vážnom a súčasnom, sčasti aj veselohernom repertoári. Ukázalo sa to už v spomínanej *Hre o láske a smrti*, neskôr najmä v Millerovej *Smrti obchodného cestujúceho* (1960) a v *Lorenzacciovi* Alfreda de Musseta (1965).

Režisérova snaha o nové herectvo košického súboru sa však rodila postupne. Už v dráme Pavla Kohouta *Taká láska* (1958) „niekoľko hercov veľmi jemne podriadilo svoj naturel analytickému textu“, čím režisér „cit pre komické žánre rozšíril najmä vydatenou

¹¹ MITTELMANN-DEDINSKÝ, M. Košická činohra dnes a zajtra. In *Predvoj*, 1960, roč. 4, č. 49, s. 2, 8. 12. 1960.

¹² Tamže.

prácou na žánrove odlišnej¹³ hre. Predloha kládla na účinkujúcich dovedy nepoznané požiadavky: civilné herectvo, filmový strih a autenticnosť. Splniť ich sa podarilo len niektorým: postupné zbavovanie afektovanosti bolo badateľné vo výkone Jána Bzdúcha, sčasti aj Jána Rybárika, avšak – a to platí o viacerých členoch súboru – ťažko „žiadať od herca antickú strohosť, keď ešte včera zápasil s kľčom divadelnosti...“¹⁴, dodáva divadelný kritik Aleš Fuchs. Napriek tomu Ivan Rajniak, aj Rybárik „oživilí však herecké prostriedky o črty jednoduchých línií, najprostejších pocitov, ktoré nie sú falšované nadsázkou hereckého koturnu“.¹⁵ Naopak, v prípade postavy Majky (hrala ju komediálne založená Elena Kleisová) „vystrkuje rožky viac herečkin naturel ako autorova postava“.¹⁶ Iný kritik, Emil Lehuta zvolil ostrejší tón. Katuša sa podľa neho opieral o „povrchný herecký civilizmus“, ktorý „rozmelňoval na drobné aj tie miesta Kohoutovej hry, ktoré takmer nemožno pokaziť (humor).“¹⁷ Katuša nebol osamelým bežcom. Palkovo umelecké vedenie umožňovalo víriť košické zatuchnuté vody takpovediac v tandeme. Avšak „prevaha komického žánru zotiera napríklad u Katušu silnejší zmysel pre hľadanie nových, vždy vtipnejších mizanscén. Je nesporné, že Katuša sa na komédiách vyvíja priveľmi úzko. Nadobúda iba jeden druh umeleckej skúsenosti“.¹⁸ Prejavovalo sa to aj nedostatočnou schopnosťou režiséra synchronizovať prácu na jednotlivých zložkách budúcich inscenácií. Najmä v nenáročných komédiach Katuša koncentroval pozornosť do výstavby mizanscén, gagov a vtipných point, pričom občas zabúdal na fakt, že bez hereckého naplnenia vyznie javiskový nápad osamotený.

Bolo by nesprávne pripisovať vybrané inscenačné neúspechy len režisérovi. Na úskalia hereckej práce košického divadla narážal aj Palka či hosťujúci režiséri (napríklad Jozef Budský). Nikto z nich, a teda ani Katuša, nemohol čarovným prútikom prelomiť staré nánosy a predovšetkým predstavu o herectve u samotných členov súboru. Aj preto inscenácia *Starého frfloša* z prvej Katušovej sezóny patrí k nevýrazným výsledkom jeho košického obdobia. Objektívne treba dodať, že goldoniovský materiál bol v polovici päťdesiatych rokov tvrdým orieškom aj pre vyspelejšie súbory. Igor Rusnák to v roku 1962 charakterizoval presne: „Herec roku 1956, školený na dramatike kritickorealistického typu, spomedzi teoretikov uznávajúci jedine Stanislavského, aj to jednostranne pochopeného, tento herec si cenil predovšetkým presnú drobnokresbu charakterov, usiloval sa splynúť s postavou, neprekročiť v geste, v pohybe, v hlasovom prejave hranice každodennej životnej skúsenosti. K takémuto prejavu ho viedol dramaturg, režisér, výtvarník

13 FUCHS, A. – VRBKA, S. Ako sa hralo v krajských divadlách (Glosy k uplynulej divadelnej sezóne). In *Kultúrny život*, 1958, roč. 13, č. 33, s. 3, 16. 8. 1958.

14 FUCHS, A. Láska nepodlieha paragrafom. In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 6, s. 6, 31. 3. 1958.

15 Tamže.

16 Tamže.

17 Ille [Emil Lehuta]. 2 x Košice. In *Večerník*, 1958, roč. 3, č. 241, s. 3, 13. 10. 1958.

18 FUCHS, A. Zdravé úsilie troch mladých režisérov. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 8, s. 709.

a napokon celá kultúrna atmosféra spomínaných rokov. Herec roku 1956 mohol zvládnuť Goldonihu postavu, mohol jeho ustálené typy pretvoriť na jedinečné charaktery, ale súboru roku 1956 bola goldoniovská komédia ako celok bytostne cudzia. (...) Súbor roku 1956 hral však Goldonihu, akoby hral Palárika.¹⁹ Ten košický ťahal za kratší koniec: kým v inscenácii *Štyroch grobianov* (1956) režiséra Ivana Licharda v SND to bol aspoň herecký koncert, u Katušu vyniklo len pár jednotlivcov. Postupom času sa režiséri mohli oprieť o absolventov herectva z VŠMU, ako napríklad Miloš Pietor o Olda Hlaváčka ako Truffaldina (*Sluha dvoch pánov*, 1959, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove) alebo Ivan Petrovický o Juraja Sarvaša ako Lélia (*Klamár Légio*, 1958, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene). Neskoršie Katušove inscenácie (Goldonihu *Rozmarná žena*, 1962 a Gozziho *Turandot*, 1961) už Rusnákom spomínaný hendikep prekonávajú.

V recenziách z prvých rokov Palkovej a Katušovej práce cítiť ako recenzenti, niekedy až nekriticky, vnímali aj drobné pokroky v hereckých výkonoch. Všimli si akúkoľvek zmenu (napríklad Stanislav Vrbka pri hodnotení Katušovej inscenácie *Ako sa vám páči*²⁰), napriek tomu Aleš Fuchs v roku 1960 musel napísať, že „košickí herci ešte vždy pociťujú, ako sa do ich radov nemilosrdne rúti jasný moderný výraz, ostrosť kontrastu a sila hereckej skratky. Ešte aj tu môžeš si povšimnúť, ako staršie, kriticko-realistickou formou písané hry znovu zobúdzajú dnes už viac so včerajškom späť herecký štýl“.²¹ Pravdu mal aj Vrbka, keď konštatoval, že v Košiciach „režiséri majú väčšie ambície ako celý herecký súbor.“²² Nepretavenie dramaturgicko-režijných ambícií do štýlovej čistoty inscenácií spôsobovalo zmätok aj v hereckom výrazive, ako sa to stalo pri hre Alejandra Casonu *Stromy zomierajú postojáčky* (1958), v ktorej „herecký prejav sa stáča na lodičke civilnosti do zátoky tichosti a pokoja, lyrizmus miestami hraničí s mláskou sentimentalizmu“.²³ Katuša dokázal veľmi presne načasovať vyznenie pointy, mizanscény dýchali voľnosťou, avšak herci nedokázali naskočiť na dynamický temporytmus inscenácie.

Katuša koncom päťdesiatych rokov prejavil záujem o hudobné komédie a dokonca operetu, ale ako sám v rozhovore s Vrbkom priznal, už by sa tejto pečate nezbavil.²⁴ V súbore videl pochopiteľne väčší príklon k hudobnej komédii, keďže košické divadlo uvádzalo aj operety. V roku 1963 inscenoval hru Miroslava Skálu – Vladimíra Fuxa – Vlastimila Pantůčka *Drak je drak*, „netradičnú báchorku na tradičnú tému“, ktorá nadväzovala na tradíciu pražského medzivojnového Osvobozeného divadla. Inscenácia patrí k lepším

19 RUSNÁK, I. Čo žiada čas. (K vývinu interpretácie Goldonihu diela na slovenských javiskách.) In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 4, s. 479 – 480.

20 VRBKA, S. Shakespeare zavítal na východné Slovensko. In *Film a divadlo*, 1957, roč. 1, č. 15, s. 6, 15. 8. 1957.

21 FUCHS, A. Spolutvorca, nie interpret. In *Film a divadlo*, 1960, roč. 4, č. 16, s. 4, 31. 8. 1960.

22 VRBKA, S. Úchytom o košickej činohre. In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 7, s. 4, 15. 4. 1958.

23 VRBKA, S. Príprava na súčasné hry? In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 22, s. 6, 30. 11. 1958.

24 VRBKA, S. Monológ mladého režiséra. In *Film a divadlo*, 1959, roč. 3, č. 2, s. 4, 31. 1. 1959.

Katušovým réžiám, ale evidujeme aj „rozpor režijného zámeru a hereckej metódy“, keďže, ako pokračuje česká divadelná kritička Eva Uhlířová, „herci majú živelnú tendenciu k psychologickému rozohrávaniu každej repliky a gesta, len neradi sa vzdávajú šťavnateho detailizovania, s nechuťou opúšťajú príbehovosť v prospech významovosti“.²⁵ Katuša inklináciu k hudobnej komédii potvrdil aj v inscenácii hry poľského dramatika Alexandra Fredra *Dámy a husári* (1965), ktorú upravil do muzikálovej podoby (hudba Ali Brezovský) a bol aj autorom textov piesní.

Katušovo odhodlanie nepochybne prinášalo prvé výsledky, neskôr sa však jeho inscenácie vyznačovali stereotypnosťou. Treba pripomenúť, že aj keď Katušu vnímame práve prostredníctvom jeho remeselnosti a zručnosti inscenovať komédie a veselohry, sám režisér sa k nim dostal, ako konštatoval v jednom z rozhovorov, v podstate náhodou. Tou náhodou myslel rozdelenie úloh medzi ním, Chmelkom a Palkom. Sám sa lepšie cítil v komorných hrách, tzv. veľké plátna nepreferoval. Dochádzalo tak ku paradoxu: najvýraznejšie inscenačné úspechy dosiahol práve v súčasných a intímne ladených textoch, či už to bola spomínaná Kohoutova *Taká láska*, alebo neskôr trochu polemická (od nadšených prijatí až po ostré kritické hlasy) inscenácia *Andorrry* Maxa Frischa (šťasti to platí aj o inscenácii Sławomira Mrożka *Tango*), no moderné herectvo kultivoval najmä v komédiách a veselohrách.

V tragikomických hrách sa Katuša snažil zvýrazniť ich komický pól, ako tomu bolo aj v prípade *Návštevy starej dámy* (1965) Friedricha Dürrenmatta. „Pochopil, že sila hry je v otrasnom príbehu, ktorému treba všetko na scéne podriadiť“, avšak nezabudol akcentovať jej komický rozmer, napríklad v masových scénach, ktoré „nielenže majú patričnú živosť a silu, ale dokonca vedel ich [režisér, pozn. P. H.] vtipne využiť aj pri prestavbách scén (uvítacia scéna s dychovkou)²⁶, aj keď sa vo finále, ako ďalej hodnotí divadelný kritik Vladimír Štefko, dopustil omylu, keď záverečnú klaňacku zakomponoval do inscenácie ako bulvárno-estrádnou „defilírku postáv z panoptika s optimistickou pivnou dychovkou“.²⁷ Inscenácia patrí k vrcholom Katušových košických réžií, ktoré v postpalkovskom období budú mať najmä zostupnú tendenciu.

25 UHLÍŘOVÁ, E. Specifika autorského divadla? In *Divadelní noviny*, 1963/1964, roč. 7, č. 7 – 8, s. 3, 27. 11. 1963. Z českého jazyka preložil P. H.

26 ŠTEFKO, V. Inscenácia otrasného prípadu : Dürrenmatt v košickom divadle. In *Pravda*, 1965, roč. 46, č. 129, s. 2, 11. 5. 1965.

27 Tamže.



Alexander Fredro: *Dámy a husári*. Štátne divadlo v Košiciach, premiéra 15. 5. 1965. Réžia Oto Katuša. Alena Skokanová (Zuzka), Božena Hanáková (Rózka), Beatrica Bočová (Jožka). Foto archív Národného divadla Košice.

Pri hodnotení daného obdobia je potrebné analyzovať aj vývinové krivky herectva košickej činohry. Z dvojice Katuša – Palka bol práve Palka profilujúcou osobnosťou, režisérom, ktorý sa snažil zbaviť herectvo nánosov starého, ustrnutého, neprogresívneho štýlu. V Katušových inscenáciách zasa „súbor kultivoval svoje výrazové prostriedky potrebou vnútornej citovej presvedčivosti a v javiskovom kompozičnom celku snahou o presnú a únosnú mieru psychologickéj prepracovanosti“.²⁸ Avšak Katuša nemal potrebné schopnosti stmievať prevažne sólistický súbor. Najmarkantnejšie sa to prejavilo po Palkovom odchode do Bratislavy v roku 1963. Absentoval tvorivý dialóg režisierov, no predovšetkým dialóg dramaturgicko-režijný. Znechutený Katuša sa netajil snahou odísť do Bratislavy. V tom období už niektoré jeho inscenácie podliehali zotrvačnosti, čo sa občas prejavovalo rezignáciou na zmysluplnejšiu prácu so súborom. Šťasti to možno zaznamenať aj pri jeho poslednej internej réžii v Košiciach, inscenácii veselohry Jána Palárika *Dobrodružstvo pri občinkoch* (1968), ktorá kolísala medzi národnouvedomovacou dramaturgickou linkou a naivnými polohami (išlo najmä o nesúrodé hudobno-tanečné čísla folklórneho súboru Čarnica a nadužívanie východoslovenského dialektu). V hereckých výkonoch síce potvrdzovalo režisérovo dlhoročné úsilie o obohacovanie registra vý-

²⁸ JABORNÍK, J. Minulosť a prítomnosť košickej činohry. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 3, s. 312–313.

razových prostriedkov činoherného súboru, no Katuša nedokázal zakryť fakt, že jednou nohou bol už v Bratislave.

V roku 1963 stál Katuša pri zrode amatérskeho Divadielka pod kupolou a ako sám ne-skôr spomínal, bolo to „z trucu“. Katuša chcel kultivovať čoraz populárnejší kabaret, keďže režiséri v košickej činohre narážali skôr na tradíciu estrádneho herectva, ktoré „pestovali“ členovia súboru na akciách mimo divadla. Toto paralelné herectvo často prenášali do inscenácií na domovskej scéne. Katušovo košické obdobie nepochybne pomohlo narušiť stojaté herecké vody činoherného súboru. Najmä v tandeme s Palkom súperili v zdravej žánrovej a štýlovej konfrontácii. „V najhodnotnejších komediálnych inscenáciách sa Katuša usiloval dosiahnuť uvoľnenosť, postihnúť aktuálny, súčasný moment myšlienky, ale aj presnosť a precíznosť v štýlovom a žánrovom ladení hereckej tvorby.“²⁹, sumuje Ján Jaborník. Ale aj pri vážnom repertoári, ako napríklad pri Millerovej dráme, presakovali devízy jeho dovtedajšej práce: „V mnohom smere tu Katuša naznačil doposiaľ skryté možnosti svojho režijného talentu; v predchádzajúcich jeho réžiách prevládal sklon k ľahkej komediálnosti na jednej strane, k povrchnému lyrizmu na strane druhej. Cestu medzi týmto úskalím možno dokázala práve jeho práca na Smrti obchodného cestujúceho.“, dodáva Aleš Fuchs, pričom si všima kvalitatívny posun v hereckom súbore, ktorý „sa stáva homogénnym celkom, v ktorom sa postupne stierajú rozdiely medzi herectvom uvedomelým a intuitívnym.“³⁰ Po roku 1963 naďalej významný podiel Katušových réžií tvorila veseloherná dramatika, „v ojedinelých prípadoch dokonca dosť pochybnej ceny.“³¹

Napriek tomu možno súhrne konštatovať, že v Katušovom prípade išlo o „sústredené a profilové obdobie“, v ktorom sa činoherný súbor „zbavoval prítáže reziduí minulosti: prekonával iluzívnosť, opisnosť, žánrovú drobnokresbu či plané psychologizovanie.“³² Katušova režisárska práca predsa len „obohacovala a rozširovala výrazový arzenál hereckého súboru o prvky a výrazové prostriedky divadelného nadhľadu, komediálnej ihravosti a uvoľnenosti“.³³ A to nielen jeho mladých členov (Júlia Čunderlíková, Eva Poláková, Ivan Rajniak), ale aj zakladateľskej generácie (Jozef Hodorovský, Ján Bzdúch, manželia Kleisovci, František Dadej).

²⁹ Tamže, s. 313.

³⁰ FUCHS, A. 450 kilometrov od Bratislavy. In *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 8, s. 421.

³¹ JABORNÍK, J. Minulosť a prítomnosť košickej činohry. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 3, s. 313.

³² JABORNÍK, J. Tridsaťpäť rokov činohry. In *35 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. (Zostavil Štefan Fejko.) Košice : Štátne divadlo v Košiciach, 1980, s. 9.

³³ Tamže.



Ján Palárik: *Dobrodružstvo pri obžinkoch*. Štátne divadlo v Košiciach, premiéra 13. 1. 1968. Réžia Oto Kатуša. Peter Gažo (Pišta), Eubomír Záhon (Ludovít), Dušan Skokan (Rohon). Foto archív Národného divadla Košice.

Zoznam použitej literatúry:

- BOBOK, Jozef. Presila šedivosti. In *Kultúrny život*, roč. 11, č. 34, s. 6, 25. 8. 1956
- BOBOK, Jozef. Kalinčiaková „Reštavrácia“ na scéne Štátneho divadla v Košiciach. In *Slovenské divadlo*, 1956, roč. 4, č. 2, s. 148 – 159.
- BUCHANEC, Jozef. K otázke modernosti inscenačného realizmu. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 1, s. 23 – 26.
- FUCHS, Aleš. Láska nepodlieha paragrafom. In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 6, s. 6, 31. 3. 1958.
- FUCHS, Aleš. Spoluporca, nie interpret. In *Film a divadlo*, 1960, roč. 4, č. 16, s. 4, 31. 8. 1960.
- FUCHS, Aleš. Zdravé úsilie troch mladých režisérov. In *Divadlo*, 1957, roč. 8, č. 8, s. 708 – 710.
- FUCHS, Aleš. 450 kilometrov od Bratislavy. In *Divadlo*, 1960, roč. 11, č. 8, s. 417 – 421.
- FUCHS, Aleš – VRBKA, Stanislav. Ako sa hralo v krajových divadlách (Glosy k uplynulej divadelnej sezóne). In *Kultúrny život*, 1958, roč. 13, č. 33, s. 3, 16. 8. 1958.
- GOJDA, Mikuláš Štefan. Dvadsať rokov činohry ŠD. In ZBOROVJAN, J. a kolektív. *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 29 – 43.
- HIMIČ, Peter. Listy do Košíc. Magda Husáková-Lokvencová a Janko Borodáč píše Julovi Zborovjanovi. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1, s. 5 – 25. ISSN 0037-699X.

- Ille [Emil Lehuta]. 2 x Košice. In *Večerník*, 1958, roč. 3, č. 241, s. 3, 13. 10. 1958.
- JABORNÍK, Ján. Minulosť a prítomnosť košickej činohry. In *Slovenské divadlo*, 1973, roč. 21, č. 3, s. 305 – 336.
- JABORNÍK, Ján. Tridsaťpäť rokov činohry. In *35 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. (Zostavil Štefan Fejko.) Košice : Štátne divadlo v Košiciach, 1980, s. 4 – 14.
- List Magdy Husákovvej-Lokvencovej Julovi Zborovjanovi, 17. 8. 1956. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, fond Julo Zborovjan, evid. č. 2828, č. 23.
- MIŠOVIC, Karol. Náčrt k problematike režijnej a dramaturgickej tvorby Janka Borodáča počas pôsobenia v Košiciach. In *Slovenské divadlo*, 2019, roč. 67, č. 1, s. 23 – 39. ISSN 0037-699X.
- MITTELMANN-DEDINSKÝ, Móric. Košická činohra dnes a zajtra. In *Predvoj*, 1960, roč. 4, č. 49, s. 2, 8. 12. 1960.
- RUSNÁK, Igor. Čo žiada čas. (K vývinu interpretácie Goldonihho diela na slovenských javiskách.) In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 4, s. 479 – 480.
- ŠTEFKO, Vladimír. Inscenácia otrasného prípadu : Dürrenmatt v košickom divadle. In *Pravda*, 1965, roč. 46, č. 129, s. 2, 11. 5. 1965.
- UHLÍŘOVÁ, Eva. Specifika autorského divadla? In *Divadelní noviny*, 1963/1964, roč. 7, č. 7 – 8, s. 1, 3, 27. 11. 1963.
- VRBKA, Stanislav. Shakespeare zavítal na východné Slovensko. In *Film a divadlo*, 1957, roč. 1, č. 15, s. 6, 15. 8. 1957.
- VRBKA, Stanislav. Úchytom o košickej činohre. In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 7, s. 4, 15. 4. 1958.
- VRBKA, Stanislav. Príprava na súčasné hry? In *Film a divadlo*, 1958, roč. 2, č. 22, s. 6, 30. 11. 1958.
- VRBKA, Stanislav. Monológ mladého režiséra. In *Film a divadlo*, 1959, roč. 3, č. 2, s. 4, 31. 1. 1959.
- VRBKA, Stanislav. Maďarská satira v divadle v Košiciach. In *Pravda*, 1955, roč. 36, č. 167, s. 7, 18. 6. 1955.

Peter Himič
Fakulta dramatických umení
Akadémia umení v Banskej Bystrici
J. Kollára 22
974 01 Banská Bystrica
e-mail: himicpeter@gmail.com