

Marián Labuda – komediálne videnie sveta

Poznámky k portréту herca cez vybrané divadelné inscenácie do jari 1989

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

Abstrakt: Dramatické postavy Mariána Labudu (1944 – 2018) sa často pohybovali na osi komického a tragickeho. Fyzická danosť – menšia zaoblená postava, širšia tvár s výraznými tmavými očami, schopnosť vrstvenia detailov skrze slova tela a senzitívnej modulácie reči umožnila hercovi vnútorne rytmicky členiť mnohovrstevnosť stvárnených rolí a odkrývať metafyzické jadro mnohých z nich. Ukázalo sa to už počas štúdia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, pokračovalo v začiatkoch kariéry s režisérom Milošom Pietorom v malom priestore Divadla na korze, ale aj pri spolupráci s Vladimírom Strniskom a Milanom Lasicom na veľkej či menšej scéne v rôznych dramatických útvaroch. Povedané Martinom Porubjakom: „plebejský vzhľad a duchovná noblesa a citlivosť vyvárajú zvláštny kontrast, v ktorom spočíva dynamické napätie mnohých Labudových postáv“.¹

Kľúčové slová: Marián Labuda, činohra, Štúdio VŠMU, Divadlo na korze, Nová scéna

Marián Labuda si na začiatku sedemdesiatych rokov 20. storočia neraz povzdychol nad tým, že ho diváci vnímajú prevažne ako komediálneho herca. Pritom to bolo v čase, keď nemal toľko estrádnych vystúpení so Stanom Dančiakom² a neskôr s inými hercami, no v televíznych reláciách zábavných programov účinkoval často, aj v rôznych hudobných komédiách, v ktorých neraz i spieval.

Preto sa nemožno čudovať, že ako Andrej Prozorov v Čechovových *Troch sestrách* (1972) hneď po príchode na javisko Novej scény vyvolal v hľadisku výbuchy smiechu. Po prvý raz prišiel placho, s husľami na zavolanie Máše, ktorá predtým vraví, že za stenou hrá ich brat. Cíti sa nesvoj, lebo je skromný a sestry sa ním chvália, považujú ho za ozdabu rodiny. Aj v inom výstupe apatický výraz jeho tváre s prázdny pohľadom s klobúkom na hlave, jednou rukou posúvajúc detský kočík, druhou držiac knihu pred očami jasne vypovedal o tom, že dieťa berie len ako doplnok otupeného, napriek rodine nudného života. Andrej nepôsobil smiešne, skôr tragicky (nie sestry, lež egocentrická manželka Nataša mu už dáva príkazy), no publikum videlo v obľúbenom hercovi komic-

¹ PORUBJAK, M. Narodil jsem se v obchodě pod pultem, možná proto jsem tolik žádaný... In *Divadelní noviny*, 1999, roč. 8, č. 20, s. 10. Z českého jazyka preložila D. P.

² Zábavné programy v kultúrnych domoch a hoteloch vrátane plesov.

ké prvky, vychádzajúce zo samotnej jeho fyziognómie.³

V iných scénach inscenácie vyžarovala z Labudovej tváre mladicka úprimnosť (herec mal v tom čase len dvadsaťsedem rokov), malé tmavé fúzy mu pridávali mužnosť, hladká pleť, výrazné pery sa vedeli usmievať i vyjadriť nesúhlas, oči s privretými viečkami zas súhlas, prvotné podvolenie sa osudu rodiny, ich otvorenie signalizoval vzdor, spolu s gestami rúk, meniac rytmus a dikciu reči. Táto inscenácia s jemnými fraškovitými výjavmi (Ladislav Čavojský⁴), s disharmonickými polohami irónie, túžby po inom živote a o súdobej skepse (nielen čechovovskej), vyvolávajúcimi groteskné vnímanie obrazu spoločnosti v prvé roky normalizácie, vo výklade režiséra Miloša Pietora oscilovala na osi komiky a tragiky.

Zastavenie prvé – na doskách Divadelného štúdia VŠMU

Labuda sa už od začiatku svojej kariéry neraz ocital v komediálnych pozíciách i v tragických rolách. Predurčovala ho k tomu nižšia mierne zaguľatená postava, neprehliadnuteľný temperament, výborný rečový prejav s presvedčivosťou vypovedaného, schopnosť dramatického kontrastu slova a minimálneho pohybu a gesta, ktoré sa stali charakterovým znakom ním vytvorených postáv. Už v školských a absolventských inscenáciách na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) vyvolával úsmev či smiech. Pripomeňme Mormona W. Hitcha v Kohoutovej adaptácii Verneho románu *Cesta okolo sveta za 80 dní* (1963), kde napríklad na jednej fotografii v čiernej sutane s korálmi vo veľkosti tenisových loptičiek zavesenými okolo krku s bacuľatou tváričkou s ulízanými vlasmi čosi vysvetľuje načúvajúcim (starším spolužiakom v rôznych postavách tohto diela), no kútiky otvorených úst signalizujú úsmev. Nebolo v nich veľa vážnosti, skôr recesie, poslucháči priniesli na javisko mladosť, viacero aktualizovaných narážok. Recenzenti sa nezmiňovali o Labudovom výkone, písali viac o rozpore medzi jednoliatou štruktúrou predlohy a nedopracovanosťou hereckých postáv, ktoré rozvíjali improvizované prostriedky na úkor odstupe od postáv a čitateľného podobenstva. Stanislav Vrbka označil ich prácu pod vedením televízneho režiséra Juraja Svobodu za „značne rozpačitý inscenačný výsledok“⁵. No dve jednoaktovky Sławomira Mrożka *Strip-tease* (réžia Milan Lasic) a *Veselici* v réžii Petra Mikulíka (1963) považoval za hodnotný prínos. Vo *Veselici* stvárnil Labuda rolu Barobka N. a so Stanom Dančiakom (Barobok B) a Pavlom Mikulíkom (Barobok S)

3 Labuda alternoval Andreja s Dušanom Blaškovičom, ktorý pri kreovaní tejto postavy vychádzal z vážnych tónov psychologicko-realistického herectva.

4 ČAVOJSKÝ, L. Tri sestry v novej interpretácii. In *Film a divadlo*, 1972, roč. 16, č. 10, s. 25.

5 VRBKA, S. Co zůstane z nadějí? In *Divadelní a filmové noviny*, 1964/1965, roč. 8, č. 16, s. 7. Z českého jazyka preložila DP.

prezentovali na javisku Divadelného štúdia VŠMU⁶ nepsychologické, groteskné herectvo v javiskovej uvoľnenosti a variabilite hereckého prejavu.

Branislav Choma vyzdvihol „do ‚masky‘ štylizované stváranie postáv, mladícku rozkoš z intelektuálneho divadla, v ktorom si možno pohrávať s monotónnosťou hlasu, s vtipnosťami v dialógoch, s tragizmom príbehu a so strašidelnou atmosférou, s expresionisticky jednostrunným výkonom“.⁷ Marián Labuda v našuchorených vlasoch, v bielej košeli a čiernom obleku s bielym kvetom na saku pôsobil prísne, aj po nasadení masky (zakončenej papierovou ozdobou z kráľovskej koruny) kopírujúcej hercovu tvár, sa oči so zdvihnutým obočím mračili ešte viac, no jeho ústa akoby sa usmievali.

V postave Mešťanostovho syna Heinricha v Švarcovom *Šarkanovi* (1964, réžia Karol Spišák) v inscenácii s rozprávkovým dejom, ale silným politickým akcentom, sa herec stal súčasťou divadla v divadle, provokujúcej recesie s možnosťou improvizácie. Réžisér umiestnil dej na dvor či akési stavenisko s rúrami a doskami, kam prichádza mládež tráviť voľné chvíle, ktoré sa ich rozhodnutím zahrať si príbeh *Šarkana*⁸ zmenilo na hrací priestor s premenlivosťou významu prvkov scény. Spišák „drasticky karikoval“⁹ hlavné postavy Mešťanostu (Stano Dančiak, ktorý často vystupoval z postavy) a jeho syna Heinricha. Emil Lehuta túto výpoveď mladých namierenú proti štátu, potláčaniu ľudských práv (na ktoré si obyvatelia Československa pod „šarkanom/drakom“ zvykli obdobne ako v predlohe), no optimizmom na lepšie časy, nazval politickým divadlom.¹⁰ V tejto inscenácii sa začal prejavovať budúci typologický model spomínanej dvojice: Dančiak pohybovo (a podľa Lehutu aj štylisticky) variabilnejší, mal bližšie ku karikatúre, priam excentrickej komike; Labuda v naturalistickejšej polohe vytvoril „bohatý mnohvrstevnatý portrét, nebezpečného človeka s neobyčajnou premenlivosťou používanou v mene egoisticky bezohľadného cieľa“.¹¹ Kritik už vtedy poukázal na to, že Labuda, mladý adept herectva má schopnosť uplatniť nadanie pre mimickú hru, podať výstižne hlavnú myšlienku postoja stváranie postavy s priliehajúcim slovným dôrazom.

6 Obe jednoaktovky uviedli v rámci aktivity Divadelného krúžku pri Divadelnej fakulte VŠMU.

7 CHOMA, B. Ťažkosti s groteskou. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 12, s. 2, 12. 1. 1964. Názov sa viaže na iné Mrozkove inscenácie.

8 Hru sovietskeho autora Jevgenija Švarca, v ktorej sa víťaz nad šarkanom stáva sám tyranom, zakázali na dlhé roky uvádzať v krajine jej vzniku vzápätí po hostovaní Leningradského divadla Komédie v Moskve ešte v roku 1944.

9 VRBKA, S. Adepti víťazia nad Šarkanom. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 24, s. 8.

10 LEHUTA, E. Zahrajme sa na šarkana! In *Slovenské pohľady*, 1964, roč. 80, č. 8, s. 145.

11 Tamže, s. 144.



Jevgenij Švarc: *Šarkan*. Divadelné štúdio Vysokej školy múzických umení, premiéra 24. 5. 1964. Réžia Karol Spišák. Marián Labuda (Heinrich, Mešťanostov syn), v pozadí Júlia Gregorová (Elzina priateľka). Snímka Anton Šmotlák.

Herec mal na pôde VŠMU možnosť stvárniť hlavnú postavu v mimoriadne významovej a prelomovej inscenácii dejín slovenského divadla, v Kyrmezerovej hre *Komedia česká o bohatci a Lazarovi* (1964, réžia Milan Sládek a Eduard Žlábek). Jeho boháč Cresus, v dome ktorého sa prevažne príbeh odohráva, plne zapadol do režijnej koncepcie. Na rozdiel od improvizácie a recesie ako inscenačného princípu *Šarkana* sa študenti pri Kyrmezerovi museli podriadiť prísnej disciplíne vo všetkých zložkách; herci boli zžití s koncepciou, dôslední vo vzťahoch, štylizácii pohybu a výpovede.¹² Režiséri premenili známy biblický príbeh o lakomom boháčovi a žobrákovi v hre zo 16. storočia¹³ na hravú komédiu. Inšpiratívne zladili scénu Štefana Hudáka (dva hracie priestory nad sebou predstavujúce dom boháča, neskôr peklo, nad nimi nebo, vtipná papierová kulisa s namaľovanými pohármami, taniermi s pokrmom s pár kusmi, ktoré sa dali odobrať, oddeľovanie miesta a času deja rozťahovacími závesmi s renesančnými kresbami¹⁴) s výraz-

¹² Pozri POLÁK, M. Radosť z hry. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 306, s. 4, 3. 11. 1964.

¹³ Pavel Kyrmezer napísal hru v českom jazyku.

¹⁴ Nepriamy odkaz na riešenie javiska humanistického divadla.

nou pohybovou zložkou a hudbou Svetozára Stračinu na renesančné motívy. Pri takomto riešení „dostali autorove postavy pohybový pôvab hrdinov commedie dell'arte (azda až atellanskej frašky), spájaný tak s prvkami estetiky novodobej pantomímy, ako aj rýdneho štylizmu Ľudových súit E. F. Buriana“¹⁵.

Výklad postavy Cresa zostal v duchu Kyrmezerovho diela. Základ kostýmu tvoril sivý trikot zahalujúci ruky a nohy, ohanbie na ňom zakrýval javorový list. Ostatné časti (antiká tunika prepásaná tenkou šnúrou s pripnutou „zlatou“ reťazou s renesančným baretom) evokujú aj dnes štylizovanosť kostýmu konca gotiky a začiatku renesancie. Chlapčenský šibalský výraz dotvárala štylizovaná „bakchantská“ kučeravá brada s bokombriadkami, ktorá tvorila súlad s vytŕčajúcimi vlasmi spod baretu. Cresus sršal veselosťou, odpor vyjadril mimikou: pokrčenie nosa, zdvihnutie jednej ruky šikmo nahor¹⁶, tento pohyb si Labuda v budúcnosti neosvojil, gestá volil zväčša maximálne do výšky ramien.¹⁷ Všetci účinkujúci zvládli dikciu a melodickosť jazyka predlohy, no Labuda zvlášť. Napriek menšej korpulentnosti sa pohyboval ľahko, vláčne, v niektorých pasážach sa priam nadnášal, inde poodhalil výbušný temperament, využíval strih v rytme reči, v pohybe rukou, osobitne hrou s prstami s prvkami pantomímy. Stano Dančiak v úlohe žobráka Lazara bol mierne dynamickejší, miestami z jeho očí a výrazu tváre prenikala prefikanosť, Pavol Mikulík stvárnil tri postavy: v role Abrahama zostal v deklamačnej rovine, jeho Kňaz Peter odkryl aj trochu šibalstva a ako jeden z Cresových priateľov zapadol aj on do ich pretvárdky a chamtivosti.

Divadelnú tvorbu Mariána Labudu na VŠMU a v prvé roky v činohre SND či Divadle na korze nemožno oddeliť od divadelných rolí Stana Dančiaka a Pavla Mikulíka. Väčšinou hrávali spolu, obsadzovali ich viac-menej rovnocenne podľa typu. Neskôr na Novej scéne sa situácia zmenila, čo u Labudu vyvolalo trpkú príchuť, najmä vo vzťahu k Dančiakovi.

Smiech vyvolávali aj v Dumasových *Troch mušketieroch*¹⁸ (1965, réžia Zdeněk Kraus). Labuda stvárnil Porthosa (v románe vysoký statný muž, v inscenácii nižšej postavy s hladkou, priam dievčenskou pleťou v blondŕavej parochni spočiatku bez briadky a fúzov, neskoršie i on „zmužnel“), Pavol Mikulík Athosa a Dančiak Komentátora, z ktorého vstupoval do viacerých postáv (o. i. jedného z gardistov, lorda Wintera i ďalšieho

15 ille [Emil Lehuta]. Komedia česká. In *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 1, s. 143. Emila Františka Buriana spomínajú aj ďalší recenzenti, súvisia s ním aj začiatky tvorby Milana Sládka a Eduarda Žlábká práve v jeho divadle.

16 Toto gesto vzdialene pripomína Azariáša Martina Hubu z inscenácie Kyrmezerovej hry *Komédie o Tobiašovi*, 1967 (réžia M. Sládek, E. Žábek).

17 Pri opise postavy vychádzame z audiovizuálneho záznamu Československej televízie Bratislava. Na kópii, ktorá je uložená v Divadelnom ústave v zbierke audiovizuálnych dokumentov nie je uvedený rok vzniku. Archív RTVS eviduje rok 1966, premiéra záznamu sa uskutočnila 10. 5. 1966, podľa ich dostupných zdrojov len na slovenskom okruhu.

18 Dramatizácia Roger Planchon a Claude Lochy.

mušketera do počtu). Inscenácia sa rovnako ako *Šarkan* začala už vo foyeri s truhlou D'Artagnana na katafalku a čakajúcim pohrebným sprievodom, ktorý vošiel do sály až po usadení divákov za sprievodu živej hudby. Scénograf umiestnil na ľavej strane vešiaky s kostýmami pre Komentátora, ktorý stvárňoval vyše štyridsať postáv. Stanislav Vrbka označil scénu Štefana Hudáka za surrealistickú („v povrazisku sa hojдалo telo obesena, z deravej steny vytŕčal zadok atrapy koňa, vo vzduchu visel bubon, kostýmy“¹⁹). Ján Slivko prijal svieže a nápadité predstavenie ako celok, pochválil prudké tempo meniacich sa situácií, fyzickú zdatnosť účinkujúcich, „ohňostroj nápadov, rozohraný s neobyčajnou vervou a fyzickým sústredením“. Z dvoch desiatok hercov vyzdvihol „žánrovo zaujímavú postavu“ Labudovho Porthosa.²⁰ Gabriel Rapoš však upozornil na opakovanie improvizáčnych výmyslov, spevu a tanca, dovoľával sa „viac“ herectva a „menej improvizácie“.²¹ O generáciu mladší Vrbka akceptoval Krausov prístup k predlohe, ocenil viacero situácií, aj vystupovanie z postáv. Podľa neho charakterizácia postáv v tom množstve nápadov nezanikla, pochválil aj niektorých hercov vrátane Labudu.



Pavel Kyrmezer: *Komedie česká o bohatci a Lazarovi*. Divadelné štúdio Vysokej školy múzických umení, premiéra 7. 6. 1964. Réžia Milan Sládek, Eduard Žlábek. Marián Labuda (Cresus), Stano Dančiak (Lazar). Snímka Anton Šmotlák.

19 VRBKA, S. Co zůstane z nadějí? Z českého jazyka preložila D. P.

20 Pozri SLIVKO, J. Sme mušketeri, počtom traja. In *Film a divadlo*, 1965, roč. 9, č. 6, s. 7.

21 (mg). [Gabriel Rapoš]. Tí istí nerobia vždy to isté. In *Večerník*, 1965, roč. 9, č. 24. s. 3, 29. 1. 1965. Poznámka: vydavateľ začal od čísla 30 uvádzať už 10. ročník.

Zastavenie druhé – od očakávania k rozčarovaniu

Radosť z hry, pochvalné slová domácej a zahraničnej kritiky (ktoré začali pri Mrožkovi a Švarcovi) sa rozplynuli absolutóriom a prechodom do činohry Slovenského národného divadla. Na založenie nového divadla nebola spoločensko-politická vôľa, účinku sa minula aj možnosť vlastného súboru v rámci činohry SND na Malej scéne. Po dohode s umeleckým šéfom činohry Ladislavom Chudíkom sa im podarilo vytvoriť neformálnu skupinu SoNDa²². Ukázalo sa, že koexistencia ich predstáv s dovtedy používanými divadelnými/hereckými prostriedkami na škole nebude jednoduchá najmä pri tých tituloch, na ktorých sa podieľali aj starší členovia prvej scény. Pavol Mikulík a Labuda s nimi hrali už na javisku Divadla Pavla Országha Hviezdoslava v inscenácii hry Josefa Topola *Koniec maškár* (1964, réžia Jozef Budský). Labuda alternoval rolu Jindru s Jurajom Slezáčkom, ktorý na jeseň nastupoval za riadneho člena SND. Kritici obom poslucháčom venovali pár riadkov, Juraj Sever kladne hodnotil Labudov výkon, pričom postihol, že jeho herectvo má prirodzený tragikomický charakter.²³

Do povedomia verejnosti, najmä mladších divákov sa dostali až po prvej premiére skupiny SoNDa: dvomi jednoaktovkami *Pán Leonida a reakcia* Iona Lucu Caragialeho a *Meniny v devätnástom* Alexandra Serafimoviča (1965, obe réžia Peter Mikulík). Publikum vycítilo v rozdielnych predlohách úsilie upravovateľov posunúť texty odlišných žánrov (fraška, anekdota-agitka v grotesknom duchu) k formálnemu príznaku divadla absurdity. Labuda v tej prvej stvárnil Leonidu, v druhej Sašu (tam už účinkovali aj Stano Dančiak a Pavol Mikulík, v oboch hrali aj Viera Topinková a Emília Vášáryová). Martin Porubjak vyzdvihol režisérovo zjednotenie témy scénickou výpravou Ivana Štěpána, ako aj hereckým prístupom k postavám: „Bezvýznamnosť zbytočných nečinných ľudí divadelne vyjadril v *Leonidovi* zmiznutím oboch postáv, v *Meninách* kontrapunktickým predznačením v historických filmových dokumentoch, na ktorých sa striedajú zábery šľachty so zábermi z Októbrovej revolúcie, a prítomnosťou činného sveta (zvuk písacieho stroja spoza zatrasených dverí)“. Pochválil Labudu i Topinkovú za precízne rozlíšenie svojich postáv v oboch jednoaktovkách, v ktorých presvedčili o bohatých charakterizačných schopnostiach.²⁴ Prvý pokus SoNDy opísal a v podstate prijal aj o generáciu starší Milan Polák. Pri *Meninách* píše o štýlovej jednote všetkých zložiek, decentne spomína „hádam ešte málo skúsenostného herectva“ mladých hercov s nesporným talentom (vtedy ešte poslucháčov VŠMU: Dančiaka, Labudu, Pavla Mikulíka). No nezabúda pripomenúť spornosť výrazových prostriedkov na zdôraznenie komediálnosti. Podľa neho „situačná

22 Okrem Dančiaka, Labudu a Pavla Mikulíka boli jej členmi viacerí mladí herci z činohry, ako aj režisér Peter Mikulík.

23 SEVER, J. Dráždivá inscenácia. In *Smena*, 1964, roč. 17, č. 43, s. 4, 19. 2. 1964.

24 PORUBJAK, M. Prvé predstavenie SoNDy. In *Smena*, 1965, roč. 18, č. 101, s. 4, 28. 4. 1965.

komika, umocnená pomerne lacnou mimikou, má ďaleko od grotesknej obludnosti, ktorú sa tvorcovia zrejme snažili podčiarknuť“.²⁵

Ani ďalší kritici sa bližšie nezaoberali jednotlivými hereckými interpretáciami, z ich riadkov sa dá vytušiť, že Polák naráža na školské inscenácie, z ktorých si priniesli čiastočne neohraničenú improvizáciu v rámci každého predstavenia. Nepriamo to potvrdzujú aj slová Ladislava Obucha, ktorý napísal o spomínanej trojici poslucháčov VŠMU, že diváci si „odniesli dojem skôr školských hereckých etúd, než ucelených aj dotvorených výkonov“.²⁶ Peter Bu v kritickom náhľade na literárne kvality oboch predloh konštatoval, že do popredia vystupuje herecká zložka, čo mohlo byť podľa neho aj zámerom tvorcov. V *Meninách* (označil ich za vyslovenú grotesku) herci „vo výrazných, prehnaných kostýmoch a maskách, ktoré prekvapili výstižnosťou, hrajú v bláznivom tempe (...) rozprávajú neprirodzené patetickými, líškavými, tajnostkárskymi, spupnými, polichotenými, bojzlivými a neúprosnými hlasmi, chovajú sa číhavo a stĺpnuto, aby vzápätí pri správe o porážke bolševickej armády rozvírili nedečaké, unáhlené, nevychutnané orgie podľa predstáv primitívnych a malicherných meštiakov.“²⁷ Jeho recenzia vyšla až na sklonku roka, keď sa už ani jeden zo spomínaných textov nehral, dokonca ani ďalšia jednoaktovka – satiricko-groteskná komédia sovietskeho dramatika Marka Rozovského *Neviete náhodou, koľko dostal Gagarin za ten let?*, ktorá mala premiéru v septembri 1965 a uvádzala sa spolu s *Meninami*. Dančiak, Pavol Mikulík a Labuda boli od novej sezóny už členmi SND, kde podľa Petra Bu „pokračujú v pokusoch o komické groteskné divadlo“ z čias štúdia, ktoré označil úsilím „o špecializáciu na tento zvláštny druh divadla“. Zároveň dodáva, že takáto špecializácia „pomáha dosiahnuť nadpriemerné výsledky“, no „ľahko môže skončiť opakovaním sa“.²⁸

Akoby sa jeho slová naplnili v ďalšej inscenácii skupiny SoNDa. Mladých hercov museli zamrzieť kritické slová Zoltána Rampáka na *Stoličky* Heinara Kippharda²⁹ (1965, úprava Milan Lasica, réžia Karol Spišák a. h.) o tom, že „dialóg Labudu s Dančiakom, ktorý býval v *Šarkanovi* malým hereckým koncertom plným sviežej hereckej nápaditosti, poklesol na Malej scéne na úroveň ochotníckych akcií, z ktorých priam cítiš ako si títo mladí herci idú, pre svoju vlastnú momentálnu nemohúcnosť z rol, vzájomne na nervy“.³⁰ Stano Dančiak podľa Stanislava Vrbku premenil Oskara Bendera „na apačského žongléra a eskamotéra okresného formátu“. K Labudovmu Vorobjaninovovi bol nemilosrdnejší, keď napísal, že „herec má už dnes príliš blízko k estrádnemu klišé, výlučne pracujúcemu

25 POLÁK, M. Prvá SoNDa. In *Predvoj*, 1965, roč. 1, č. 13, s. 14.

26 L. O. [Ladislav Obuch]. SoNDa – improvizácia či experiment? In *Večerník*, 1965, roč. 10, č. 62, s. 3, 15. 3. 1965.

27 BU, P. 2,5 GROTESKY V SONDE. In *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 12, s. 144.

28 Tamže.

29 Dramatizácia satirického románu Il'ju Il'fa a Jevgenija Petrova *Dvanásť stoličiek*.

30 RAMPÁK, Z. Divadelná mládež na Malej scéne a divák. In *Film a divadlo*, 1966, roč. 10, č. 4, s. 14.

ľahko predajnými vonkajšími prostriedkami, a čo viac – že degraduje postavu, ktorá je vyhraneným spoločenským typom odchádzajúcej spoločenskej vrstvy, na sprostuckého šaša.³¹ Peter Bu všeobecne kriticky zhodnotil nedotvorenosť predlohy zo strany autora i upravovateľov. Tá viedla k zmesi viacerých typov humoru, inscenačnej nedopracovanosti, vyplývajúcej z rozličných „rovín interpretácie – od grotesknej po odsudzujúcu (...) od mnohotvárnej po jednostrunnejšiu“. Aj on spomína „lajdáckosť“ hercov v častých „preieknutiach“, no priznáva, že predstavenie sa odohrávalo v „ohlušujúcom tempe: nápad stíha nápad, gag sleduje gag – bez toho, že by ich účinkujúci vychutnali a nechali vychutnať prizerajúcich“.³² Po prečítaní jeho recenzie, historik porozumie slovám starších kritikov, ktorí síce mali pochopenie pre mladých tvorcov odlišovať sa od vtedajšej divadelnej konvencie na Slovensku, hľadanie čo najvýstižnejších osobitých hereckých prostriedkov (vzdialene blízkych českým štúdiovým scénam) a ich uplatnenie na javisku Slovenského národného divadla, ale inscenácie SoNDy umelecky ako celok celkom nepresvedčili. Ako z hľadiska dramaturgie, tak aj udržania vyváženosti komických a tragických prvkov, ktoré neraz (najmä u Labudu) začínali upadať do opakovania a stereotypu.



Alexander Serafimovič: *Meniny v devätnástom*. Slovenské národné divadlo, premiéra 14. 3. 1965. Réžia Peter Mikulík. Marián Labuda (Saša). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jozef Vavro.

31 VRBKA, S. Čo zostalo z Ostapa Bendera. In *Pravda*, 1965, roč. 46, č. 348, s. 2, 16. 12. 1965.

32 BU, P. Stoličky bez záruky. In *Kultúrny život*, 1966, roč. 21, č. 3, s. 4.

Príliš sa Labudovi nedarilo ani v inscenácii hry Václava Havla *Vyrozumenie* (1966, Peter Mikulík). Nielen Stanislav Vrbka, ktorý zväčša nenachádzal v Labudových výkonných od školských rokov pozitíva, no aj Móric Mittelmann Dedinský bol v tomto prípade k nemu kritický. V hereckom kolektíve rôznych generácií³³ vyzdvihol viacerých interpretov postáv tejto absurdnej hry, no doslova sa mu „menej páčili“ Eva Krížiková v role Predsedníčky v rovine akejsi kofy a Labuda (v civilnom čiernom obleku), ktorý „chcel ,uhrať‘ Mašáta, tohto podnáčelníka zasvätencov, gagmi, drobnými nápadíkmi“ a „ukázalo sa, žiaľ, čo sa ukázať muselo: že jeden typ úloh, ktoré Labuda hrával počas štúdií, sa raz ukáže ako nedostatok. Lebo v Labudovom Mašátovi nebola ani pyšná vystatovačnosť zasvätenca, ani istota, že za ním sú tí ,hore‘, ani pocit nadradenosti, ktorý mu dovoľuje všetko.“³⁴

Zastavenie tretie: vyzretie osobnosti

Z nešťastného kliše či zábavy vytrhla herca povinná vojenská základná služba, po ktorej sa na pár dní vrátil ešte do SND (do 30. 9. 1968). Od októbra toho roku už nastúpil do novovzniknutého Činoherného súboru Divadelného štúdia, ktorý prešiel do dejín ako Divadlo na korze.³⁵ Prestávka Labudovi pomohla, ale už po prvej premiére Beckettovho *Čakania na Godota* (1968, réžia Milan Lasic a Vladimír Strnisko), v ktorom stvárnil Estragona [Goga], Móric Mittelmann Dedinský konštatoval: „Hoci aj Labuda i Dančiak [Vladimír či Didi] sa tu i tu dali strhnúť k prílišnej groteske, vypovedali svojím herectvom ozaj zmysel Beckettovej drámy. Výstupy, ktoré sú návratné (a teda pre zmysel hry kľúčové), hrali s minucióznou presnosťou a so sústredenou disciplínou“.³⁶ Podľa Milana Poláka bol Labuda na rozdiel od Dančiaka „statickejší, úspornejší vo vonkajšej fyzickej akcii, zato presvedčivejší vo vnútornej charakteristike stavov a nálad.“ Zároveň znamenal, že Estragon je doteraz herecky najdisciplinovanejšou a najprepracovanejšou Labudovou postavou aj preto, že herec „musí prekonať obmedzené možnosti a ohraničenosť svojho fyzického typového uspošobenia“.³⁷ Slovenskí, no najmä českí kritici oceňovali u oboch predstaviteľov odlišné výrazové prostriedky, ktoré sa vhodne dopl-

³³ Inscenácia už nebola projektom SoNDy.

³⁴ DEDINSKÝ, M. M. [Móric Mittelmann]. Porozumené Vyrozumenie. In *Smena*, 1966, roč. 19, č. 48, s. 3, 25. 2. 1966.

³⁵ Zjednodušený názov, ktorý súbor používal aj v oficiálnych materiáloch, bol totožný s názvom zrekonštruovaných pivničných priestorov na Sedlárskej ulici – bratislavského korza, v ktorých o. i. pôsobilo aj Divadlo Lasicu a Satinského.

³⁶ DEDINSKÝ, M. M. [Móric Mittelmann]. Vážny pokus o novú avantgardu. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 6, s. 5, 8. 1. 1969.

³⁷ POLÁK, M. „Tretia“ činohra sa predstavuje. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 4, s. 15.

ňali. A ako sa neskoršie ukázalo, akoby predurčili cestu oboch hercov, ktorí vychádzali nielen zo svojich fyzických daností, ale aj z povahových vlastností cez vlastné videnie sveta. Dančiakov Vladimír ako extrovert bol aktívny, neustále priam v svižnom pohybe s cieľom rozveseliť partnera a vyvieť ho z duševnej krízy. Používal pri tom „všetky možné ‚špilce‘ a triky“.³⁸ Labudov Estragon na rozdiel od Dančiakovho smutného klauna s poetickou dušou³⁹ bol pasívny, skôr introvert, pesimista, poddanejší, rezignovaný, pri kresbe postavy vychádzal z vnútorného citového myšlienkového stavu akejsi sebaľútnosti. Odzrkadľovalo sa to v mimike (smutná tvár v kontraste s ohybnosťou tela, pohybom na malom javisku, napríklad aj tým ako si napríklad vyzúval topánku), schopnosťou rýchlo vybuchnúť a vzápätí sa upokojiť, t. j. neočakávane meniť rytmus výstupu, ktorý sa stal jedným z jeho základných hereckých vyjadrení.

Labuda sa tu po prvý raz stretol s Vladimírom Strniskom v pozícii režiséra. Už vtedy si uvedomoval jeho osobitý režijný prístup k hercovi: v nenútených rozhovoroch s hercom postupne získal cenné informácie o osobe budúceho interpreta tej-ktorej postavy a z toho neskôr pri utváraní roly vychádzal. Strnisko aj potom v každej inscenácii zobrazoval súdobý (zdeformovaný) svet očami herca, odkrytím jeho mysle, názorov a pocitov. Cieľavedome budoval inscenáciu zo striedania tragického a komického, statického a dynamického, vášne či apatie, no aj kontrastov, čo vyhovovalo Labudovi a stalo sa základom dôslednej rytmiky väčšiny ním vytvorených hereckých postáv u režisérov, ktorým umelecky dôveroval.

Patril k nim aj generačne blízky Peter Mikulík, ktorý nechal hercov pracovať voľnejšie s improvizáciou, osobitne pri tituloch absurdnej drámy. Pri Mrožkových jednoaktovkách politicko-satirickej témy *Strip-tease* (réžia M. Lasica), *Karol a Stroskotanci* (1969) už bolo cítiť, že Labuda, Dančiak a Pavol Mikulík využívajú vo svojom hereckom prejave čoraz viac čierny humor, situačné, gestické a intonačné gagy.⁴⁰ Hoci Labuda neprekročil hranicu komediálnosti ani v *Karolovi*, kde zobrazil postavu Deda, hrubého, negramotného človeka, schopného aj zabíjať, či v *Stroskotancoch* v role Malého stroskotanca, Milan Polák napriek nadšeniu z postavičiek a figúrok na okraj týchto troch bývalých spolužiakov napísal, že by v budúcnosti mali „rozmýšľať o rozšírení svojho výrazového registra“.⁴¹

Skôr ako táto kritika, hercom pomohol režijný štýl hosťujúceho Miloša Pietora. Labuda v postave Podkolesina v legendárnej inscenácii Gogoľovej *Ženby* (1969) cieľavedome prezentoval úspornejšiu mimiku, striedme gesto a presný pohyb častí tela. Úvodná scéna

38 Pozri PUOBIŠ, M. Smutná klauniáda. In *Mladá tvorba*, 1969, roč. 14, č. 4, s. 59 – 60. Kritik však zaznamenal, že herec v niektorých chvíľach prekročil hranice predlohy, keď sa sústredil viac na publikum ako na partnera.

39 Tamže.

40 Pozri ŠTEFKO, V. Mrožek zostúpil medzi nás. In *Smena*, 1969, roč. 22, č. 48, s. 4, 26. 2. 1969.

41 POLÁK, M. Mrožek v Divadle na korze. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 37, s. 5, 13. 2. 1969.

prebudenia po alkoholickej noci, hľadanie nakladaných kyslých uhoriek pod posteľou, vloženie ruky do nočníka, aby potom tými istými prstami našiel aj uhorku a sladko si z nej odhryzol, vyrovnávanie sa s rovnováhou tela na posteli a pri náklone z nej, sa stala súčasťou hereckej interpretácie vstupného gagu vychádzajúceho z „prudkého, prekvapivého zvratu vnútorného rytmu výstupu“ (výraz Aleny Urbanovej⁴²). Pietorova inscenácia odhalila neľúbivé stránky interpretácie ruského života v tomto Gogolovom diele, ktoré korešpondovali so súčasnou (vtedajšou) spoločnosťou, hyperbolizovala ich, aby v pokryvenom zrkadle mohli tí na druhej strane vidieť (aj svoju) skutočnú tvár.

Marián Labuda v Divadle na korze našťudoval ešte ďalšie postavy, ale žiadne z nich neboli také úspešné ako klaunský Estragon či „oslnivý“ Podkolesin. Bohuš Štěpánek pri hostovaní Divadla na korze v Prahe označil herca „za bytostného komika“, ktorý sa síce navonok podobá na ospalého Sancha Panzu, no v jeho pohľade sa zračí prefikanosť a tvrdohlavosť.⁴³ Herec už na škole ukázal schopnosť rýchlej premeny zvratu situácie, neraz v kontrastnej polohe repliky, mimiky a gesta, z lenivého, no ustráchaného a zároveň hrubého Podkolesina vytvoril živú postavu osobitým rytmom tela a jemnou hereckou technikou nuáns, ktoré doviedol priam k dokonalosti súhry či onoho protikladu slova a pohybu. Keď v roku 1969 dostal za túto rolu prvú cenu pražských Divadelných novín za hereckú tvorbu – významné ocenenie väčšiny českých kritikov, mal len v necelých dvadsaťpäť rokov. Zdalo sa, že nič nemôže stáť v jeho ceste za ďalšími úspechmi.

Zastavenie štvrté: prežívanie naplnené trpkosťou

Po necelých troch rokoch v Činohernom súbore Divadelného štúdia, ktoré koncom júna 1971 zrušili, Mariána Labudu s väčšinou súboru detašovali do inej činohry – Novej scény. Tam za vyše osemnásť rokov pôsobenia (júl 1971– december 1989) vytvoril viac ako päťdesiat postáv na hlavnom javisku, v Štúdiu NS i v spolupráci so Štúdiom S. Pre Miloša Pietora už nebol zaujímavý, hoci v Divadle na korze ho ešte obsadil do Čechovových jednoaktoviek *Jubileum* a *Svadba* (10. 5. 1970), kde zaujal najmä v tej prvej, v role účtovníka Kuzmu Chirina – na malom priestore viac telom a zvukmi ako pohybom vyjadril poníženosť, hnev, jemnú iróniu malého človeka vo vzťahu k svojmu nadriadenému.

U Pietora si zahral ešte I. hrobára v Shakespearovom *Hamletovi* (1974), kde aspoň na malú chvíľu pocítil záujem a sympatie divákov, keď sa zjavil na scéne, vo Feydeauvom *Chrobákovi v hlave* (1976) – v gejzíre zábavy ľahkého a nenáročného smiechu, ktorý stúpajúcimi reprízami postupne podliehal vkusu divákov, stvárnil žiarlivého Španiela

⁴² URBANOVÁ, A. Přijeli herci. In *Divadlo*, 1970, roč. 21, č. 3, s. 9. Z českého jazyka preložila D. P.

⁴³ ŠTĚPÁNEK, B. Pozoruhodná bilance prvni sezóny Divadla na korze. In *Mladá fronta*, 1970, roč. 26, č. 18, s. 4, 22. 1. 1970. Z českého jazyka preložila D. P.

Carlosa Homenida, v nevydarenej inscenácii Pogodinovho *Kremel'ského orla* Špekulanta a Domového dôverníka (1977), ako aj Andreja Prozorova v spomínaných *Troch sestrách* (1972).⁴⁴ Hrával u Ota Katušu a Petra Opáleného, neraz aj výrazné dramatické i komediálne postavy, ale tieto inscenácie neprekročili rámec bežného prevádzkového titulu, akým bol napríklad *Zákon večnosti* Nodara Dumbadzeho v réžii gruzínskeho hosťa Georga Kavtaradzeho (1982), v ktorom zobrazil v podstate zápornú postavu dezertéra teroristu a tak vyšiel zo zaužívanej šablóny malých komických rolí.

Prelom nastal, keď mu Strnisko v roku 1985 zveril nezvyčajnú rolu v Machiavelliho *Mandragore* (1985)⁴⁵. Mních Timoteo sa stal ústrednou postavou metafory obrazu súdobej spoločnosti, a to cez skupinu ľudí korumpujúcich i korumpovaných, amorálnych a pokryteckých, sledujúc len vlastný prospech, vrátane predstaviteľa cirkvi, to všetko so zvyraznenou témou živočíšnosti a erotickosti. V Labudovej interpretácii to bol muž bohabojný, lež pokrytecky zbožný, úplatkom sa nevyhýbajúci, no aj telesne neskrotný – na rozdiel od ostatných postáv, diskretnější v žiadostivosti. Hercovi stačil náznak, malé gesto, na rozdiel od ostatných sa vyhybal expresivite slovného i pohybového prejavu a o to bol obraz jeho charakteru silnejší.

Z jeho rolí u Strnisku spomeňme ešte Sganarela z inscenácie Molièrovho *Dona Juana* (1987), ktorou režisér aktualizáciou predlohy a jej úpravou nadviazal na tému pretvárkya a faľse spoločnosti. V alternáciách vynikla najmä dvojica Milan Lasica ako Don Juan a Labudov Sganarel⁴⁶ fyzickou odlišnosťou (vysoký /nižší vzrastom, štíhly/širší telom), kostýmom (nedbanlivý odev Dona Juana dopĺňal ošumelý plášť, sluha bol oblečený skromne, no elegantne v čiernych nohaviciach, bielej košeli a elegantnej veste) a schopnosťou pointovania replík. Labuda bol od začiatku partnerom svojho pána, ba v niektorých výstupoch sa nad neho vyvyšoval slovom i situáciou (on sedel, pán stál a i.). Pohyboval sa v kontrastných situáciách stoizmu, rezignácie, no aj hysterickej výbušnosti, najmä ak jeho logické zdôvodnenia voči pánovým názorom narážali na odmietavosť. Podľa Stanislava Vrbku sa v ňom krížil „strach s obdivom, nekompromisnosť s ústupčivosťou, plebejská filozofia s elastickým pragmatizmom“.⁴⁷

44 Pre úplnosť dodajme, že v Pietorovej réžii vytvoril aj malú postavu Zachrípnutého v Štejnovej hre *V zajatí doby* (1973) a v Shakespeareovej komédii *Márna lásky snaha* (1978) kreoval rolu Dona Adriana de Armada.

Marián Labuda vo viacerých rozhovoroch, aj v knihe s Jánom Štrasserom (2007), spomína, že Pietor mu po nástupe do SND ponúkol možnosť prejsť do ich činohry, kde by mohol nahradiť Karola Skovaya (herec menších a stredných postáv, zomrel v roku 1975). Labuda ťažko znášal takéto pokorenie od človeka, s ktorým si pri príprave inscenácií *Ženba* a *Jubileum* tak rozumel, no aj preto, že niektorí jeho kolegovia z Divadla na korze hrali v SND či na NS významné roly. A divadelná budúcnosť dala hercovi za pravdu.

45 Vladimír Strnisko ho obsadzoval častejšie, napríklad za postavu Malcolma v Shakespeareovej tragédii *Macbeth* (1979) získal výročnú Cenu Zväzu slovenských dramatických umelcov za divadelnú tvorbu.

46 Lasica alternoval s Borisom Farkašom a Labuda s Vladom Černým.

47 VRBKA, S. Don Juan nepotrestaný. In *Večerník*, 1987, roč. 32, č. 77, s. 5, 21. 4. 1987.



Molière: *Don Juan*, Nová scéna, premiéra 15. 4. 1987. Réžia Vladimír Strnisko. Milan Lasica (Don Juan), Marián Labuda (Sganarel), Zora Kolínska (Elvíra). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Igor Teluch.

Sganarelov záverečný monológ o duši, ktorá dáva telu život bol akoby nepriamym pokračovaním premýšľania Lazara z monodrámy Jordana Radičkova *Lazariáda* (1987, réžia Milan Lasica⁴⁸) – veľkej metafory o človeku, ktorý prispôsobí svoj život podmienkam na strome, kam vyliezol zo strachu pred svojím besniacim psom a na ňom zostáva až do konca života. V jednoduchom príbehu filozoficko-alegorickej drámy s grotesknými prvkami (pripomína autorov *Pokus o lietanie*, 1979) Labuda v postave Lazara predostrel tragikomický nadhľad obyčajného človeka nad životom, tesno spojený s prírodou: usalašiac sa na malom priestore vynikajúco riešenej asociatívnej scény Tomáša Berku (strom – posiedka s kmeňom, po ktorom sa dá po priečkach ako schodoch vyliezť do koruny stromu, vyčnievajúca doska z posedu, ktorá predlžuje hraciu plochu, najpotrebnejšie veci na prežitie nachádzajúc sa na posiedke, na strome, ale aj vo vreckách oblečenia) komunikujúc so psom a (imaginárnymi) ľuďmi tadiaľ prechádzajúcimi. Labuda v harmonickej jednote prepájal humorné a tragické polohy, smutno-veselé podobenstvo, dramatický oblúk od banálnej situácie k existenciálnej reflexii, k metafyzickému koncu cez množstvo situácií, zážitkov, úvah a konaní, ktoré v sebe nesú ono napätie medzi fyzickým a metafyzickým

⁴⁸ Text hry vyšiel po prvý raz časopisecky v roku 1977.

(termín Martina Porubjaka⁴⁹). Herec sa až neuveriteľne prirodzene a svižne pohyboval po strome. Premenu Lazara počas štyroch ročných období (od jari po zimu) sprevádzajú zmeny nálady, počiatkový optimizmus sa mení na letargiu, stotožnenie sa s prírodou. S odstupom času bolo možné v Labudovom Lazarovi v senzitívnej réžii kolegu Lasicu odčítať metaforu hercových pocitov z ko-existencie umeleckého života na Novej scéne, kde len prežíval, pretože na rozdiel od jeho kolegov z Divadla na korze nedostával vďačné herecké príležitosti.

Zastavenie piate: namiesto epilógu

Krátke putovanie výberom postáv Mariána Labudu zakončíme Podsekaľníkovom z Erdmanovho *Samovraha* (marec 1989, SND). V tom čase vyše šesťdesiatročná hra ruského autora, ktorá sa dlhé roky nesmela uvádzať doma, ani v socialistických krajinách, nesie v sebe silnú grotesknosť porevolučného Ruska. V Strniskovej úprave a réžii sa cez príbeh premeny malého človeka, ktorý si nakrátko osvojí myšlienku na samovraždu (čo ostatní chcú využiť vo svoj prospech, no zároveň to poskytuje jemu samému slobodu slova) na javisku Divadla Pavla Országha Hviezdoslava odvíjal súdobý groteskný obraz moci reálneho socializmu naprieč celou spoločnosťou. Marián Labuda v role hlavy rodiny, akéhosi parazita (nepracuje a nechá sa vyživovať manželkou a jej matkou), v porovnaní s panoptikom iných osôb zobrazených prostredníctvom nadsadených karikatúrnych prvkov v herectve, nezneužíval groteskné zveličovanie, expresivitu prejavu. Citlivo vyvažoval psychologickú polohu postavy, cez jej nuansy odkrývajúc svoj vnútorný duchovný svet, javiskovú reč „s bohatou škálou významovej tvorivosti“, bez deformácie vedúcej k neúnosnému kriku a i.⁵⁰ (napr. pri čítaní návodu hry na heligóne) s jej fyzickým konaním, rýchlymi zvratmi v pohybe takmer detského prejavu (skákanie znožmo po rozbitých šálkach) i v reči bez toho, aby skĺzol do vonkajších znakov komična. Nebolo to jednoduché, lebo všetky postavy tejto Strniskovej inscenácie individuálnou kresbou i v súhre s ostatnými navrstvovali groteskný obraz deja (a tým aj veľkej metafory) striedaním komických a ešte komickejších výstupov, ktoré boli svojou podstatou vlastne tragickými.

Samovraha uviedol Vladimír Strnisko už ako kmeňový režisér SND. Pre Labudu to bol po dvadsiatich troch rokoch návrat medzi členov tohto divadla, rozšíreného o bývalých kolegov z Divadla na korze či Novej scény. Riadnym členom činoherného súboru SND sa spolu so Stanom Dančiakom stali až 1. januára 1990.⁵¹ Koleso dejín sa vtedy už

49 PORUBJAK M. Narodil jsem se v obchodě pod pultem, možná proto jsem tolik žádaný.... Z českého jazyka preložila D. P.

50 Pozri MRLIAN, R. Pred tvárou verejnosti. In *Pravda*, 1989, roč. 70, č. 85, s. 5, 11. 4. 1989.

51 V tom čase už viacerí kolegovia z Divadla na korze boli v SND, respektíve sa pripravovali prejsť do novozaloženého Divadla Korzo '90, ktoré začalo svoju činnosť 1. 4. 1990.

začalo otáčať iným smerom, napriek tomu slová, ktoré na jar 1989, t. j. pár mesiacov pred novembrovými udalosťami, vyslovoval na javisku alkoholom podgurážený Semion Podsekaľnikov, boli stále aktuálne.⁵²

V deväťdesiatych rokoch sa začala nová etapa aj v herectve Mariána Labudu. Ak v začiatkoch kariéry využíval spontánnu improvizáciu, gagy, znásobujúce groteskné situácie, v ktorých sa jeho postavy ocitali, neskoršie vnášal do nich čoraz viac prvkov na pomedzí komiky a tragiky. Opustil estrádne programy a sústredil sa na dramatické jadro rolí, primerane dávkoval expresivitu, zvyčajne v onom striedaní s pokojom či apatiou, zvláštneho súcitu s človekom, ktorý bol zakódovaný v ňom, čo mu však nebránilo verejne prejavíť kritický názor. Herec, ktorý sa od začiatku musel vyrovnávať s nevýhodou nižšieho vzrastu, zaoblenejšej postavy, čiastočne so psychickými zábránami z počiatkovej spoločenskej nerozhľadnosti a neskúsenosti v porovnaní so spolužiakmi pochádzajúcimi z Bratislavy, si našiel osobitnú polohu výrazových prostriedkov, vychádzajúc z jeho vnútra, zobrazujúc vážne témy s viacvýznamovým úsmevom doma i na českých javiskách. Nebol veselým, ani smutným, lež „múdrym klaunom“, ako napísal po jeho smrti Vladimír Štefko.⁵³



Jordan Radičkov: *Lazariáda*. Nová scéna, Štúdio S, premiéra 7. 3. 1987. Réžia Milan Lasičca. Marián Labuda (Lazar). Foto archív Divadelného ústavu. Snímka Igor Teluch.

⁵² Podsekaľnikov sa počas predčasného karu cítil ako diktátor, ktorý sa ničoho nebojí, pretože nad všetkými vládne. V tejto eufórii si položí otázku: „Čo urobiť so svojou šíalenou mocou, súdruhovia! (...) zavolám do Kremľa. (...) A niekomu tam poriadne vynadám.“ Pozri viac ERDMAN, N. *Samovrah*. Prel. Emília Štercová. Bratislava : LITA, 1990, s. 46. Nezredigovaný a neskorigovaný text pre potreby dramaturgie Slovenského národného divadla.

⁵³ ŠTEFKO, V. Múdry klaun Marián Labuda. In *kod*, 2018, roč. 12, č. 2, s. 46.

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

Zoznam použitej literatúry:

- BAKOŠOVÁ HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Čas činohry našich čias*. Bratislava : Vysoká škola múzických umení, 2017, 367 s. ISBN 978-80-8195-010-0.
- BU, Peter. 2,5 GROTESKY V SONDE. In *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 12, s. 144.
- BU, Peter. Stoličky bez záruky. In *Kultúrny život*, 1966, roč. 21, č. 3, s. 4.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Tri sestry v novej interpretácii. In *Film a divadlo*, 1972, roč. 16, č. 10, s. 25.
- DEDINSKÝ, M. M. [Móric Mittelmann]. Porozumené Vyrozumenie. In *Smena*, 1966, roč. 19, č. 48, s. 3, 25. 2. 1966.
- DEDINSKÝ, M. M. [Móric Mittelmann]. Vážny pokus o novú avantgardu. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 6, s. 5, 8. 1. 1969.
- ERDMAN, Nikolaj. *Samovrah*. Prel. Emília Štercová. Bratislava : LITA, 1990, 65 s.
- CHOMA, Branislav. Ťažkosti s groteskou. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 12, s. 2, 12. 1. 1964.
- ille [Emil Lehuta]. Komédia česká. In *Slovenské pohľady*, 1965, roč. 81, č. 1, s. 142 – 143.
- L. O. [Ladislav Obuch]. SoNDa – improvizácia či experiment? In *Večerník*, 1965, roč. 10, č. 62, s. 3, 15. 3. 1965.
- LABUDA, Marián, ŠTRASSER, Ján. *Herec je vždy na očiach*. Rozhovory s Jánom Štrasserom. Bratislava: vydavateľstvo Forza Music, s. r. o., 2007. 264 s. ISBN 978-80-968475-6-3.
- LEHUTA, Emil. Zahrajme sa na šarkana! In *Slovenské pohľady*, 1964, roč. 80, č. 8, s. 144 – 145.
- (mg). [Gabriel Rapoš]. Tí istí nerobia vždy to isté. In *Večerník*, 1965, roč. 9, č. 24, s. 3, 29. 1. 1965. [Vydavateľ začal od čísla 30 uvádzať už 10. ročník.]
- MRLIAN, Rudolf. Pred tvárou verejnosti. In *Pravda*, 1989, roč. 70, č. 85, s. 5, 11. 4. 1989.
- POLÁK, Milan. Radosť z hry. In *Pravda*, 1964, roč. 45, č. 306, s. 4, 3. 11. 1964.
- POLÁK, Milan. Prvá SoNDa. In *Predvoj*, 1965, roč. 1, č. 13, s. 14.
- POLÁK, Milan. Mrožek v Divadle na korze. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 37, s. 5, 13. 2. 1969.
- POLÁK, Milan. „Tretia“ činohra sa predstavuje. In *Film a divadlo*, 1969, roč. 13, č. 4, s. 15.
- PORUBJAK, Martin. Prvé predstavenie SoNDy. In *Smena*, 1965, roč. 18, č. 101, s. 4, 28. 4. 1965.
- PORUBJAK Martin. Narodil jsem se v obchodě pod pultem, možná proto jsem tolik žádaný.... In *Divadelní noviny*, 1999, roč. 8, č. 20, s. 10.
- PUOBIŠ, Marián. Smutná klauniáda. In *Mladá tvorba*, 1969, roč. 14, č. 4, s. 59 – 60.
- RAMPÁK, Zoltán. Divadelná mládež na Malej scéne a divák. In *Film a divadlo*, 1966, roč. 10, č. 4, s. 14.
- SEVER, Juraj. Dráždivá inscenácia. In *Smena*, 1964, roč. 17, č. 43, s. 4, 19. 2. 1964.
- SÍLOVÁ, Zuzana. *Marián Labuda*. Praha: Achát, 1997, 200 s. + 48 s. prílohy. ISBN 80-902221-3-7.
- SLIVKO, Ján. Sme mušketeri, počtom traja. In *Film a divadlo*, 1965, roč. 9, č. 6, s. 7.
- ŠTEFKO, Vladimír. Mrožek zostúpil medzi nás. In *Smena*, 1969, roč. 22, č. 48, s. 4, 26. 2. 1969.
- ŠTEFKO, Vladimír. Múdry klaun Marián Labuda. In *kod*, 2018, roč. 12, č. 2, s. 45 – 46. ISSN 1337-1800.

ŠTĚPÁNEK, Bohuš. Pozoruhodná bilance první sezóny Divadla na korze. In *Mladá fronta*, 1970, roč. 26, č. 18, s. 4, 22. 1. 1970.

URBANOVÁ, Alena. Přijeli herci. In *Divadlo*, 1970, roč. 21, č. 3, s. 9.

VRBKA, Stanislav. Adepti vít'azia nad Šarkanom. In *Kultúrny život*, 1964, roč. 19, č. 24, s. 8.

VRBKA, Stanislav. Co zůstane z nadějí? In *Divadelní a filmové noviny*, 1964/1965, roč. 8, č. 16, s. 7.

VRBKA, Stanislav. Čo zostalo z Ostapa Bendera. In *Pravda*, 1965, roč. 46, č. 348, s. 2, 16. 12. 1965.

VRBKA, S. Don Juan nepotrestaný. In *Večerník*, 1987, roč. 32, č. 77, s. 5, 21. 4. 1987.

Dagmar Podmaková
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9
84104 Bratislava
e-mail: dagmar.podmakova@gmail.com