

Božidara Turzonovová, komička s tragickým nádychom

KAROL MIŠOVIC

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

Abstrakt: Božidara Turzonovová bezpochyby patrí k najosobitejším hereckým zjavom slovenského profesionálneho divadla. Bola svedkyňou a často aj priamo účastníčkou zásadných inscenačných a estetických premien slovenského divadelníctva od úvodu šesťdesiatych rokov až po dnešné dni. Od začiatku kariéry bola označovaná za následníčku Hany Meličkovej a Evy Kristinovej v oblasti tragédok. Lenže herečka disponovala aj sklonsmi ku komediálnemu herectvu, ktoré však divadelní režiséri spočiatku nevyužívali. Okrem Miluše Orieskovej v Palárikovom *Dobrodružstve pri obžinkoch* (1970) a niekoľkých ďalších rolí v réžii Karola L. Zachara sa takmer s komédiami nestretávala. Zmena nastala až v poslednom desaťročí starého milénia, keď krátko po sebe vytvorila ústredné úlohy v slovenských veselohrách *Čaj u pána senátora* Ivana Stodolu (1992), *Mastný hrniec* Júliusa Barča-Ivana (1996) a *Ženský zákon* Jozefa Gregora Tajovského (1996). Práve tieto kreácie znamenajú v Turzonovovej kariére zásadný žánrový zlom, lenže pri sumarizácii jej kariéry ostávajú v úzadí pred jej ostatnými výkonmi vo výsostne dramatickej polohe. Príspevok má za cieľ priblížiť kariéru významnej herečky z pohľadu špecifik jej javiskovej komiky.

Kľúčové slová: Božidara Turzonovová, Karol L. Zachar, Lubomír Vajdička, činohra SND, repertoár

V *Encyklopédii dramatických umení Slovenska* publikovanej v závere osemdesiatych rokov minulého storočia sa o herectve Božidary Turzonovovej, jednej z najvýraznejších predstaviteľiek vtedajšej strednej generácie, píše, že ho možno rozdeliť na dve línie. „Prvá smeruje k výrazným dramatickým postavám, kde zložitý ženský charakter vytvára prenikavou psychologizáciou, ponorom do vnútra postavy, dôrazom na nejednoznačnosť ženskej osobnosti a osudovosť tragických konfliktov. (...) Druhá línia sa vyznačuje schopnosťou nadhľadu a ironického akcentu, presnou racionálnou analýzou postavy, odsentimentalizovaním výrazu, zvecnenosťou a harmonizovaním celistvej postavy s tragikomickým prízvukom.“ No autor či autorka hesla následne pripomína, že „Turzonovová je však predovšetkým herečkou vážnych tónov.“¹

S týmto tvrdením možno len súhlasiť. Božidara Turzonovová sa od počiatkov šesťdesiatych rokov v divadle, televízii, vo filme i v rozhlase profilovala ako predstaviteľka sýto dramatického diapazónu. Jej umelecký naturel od podstaty inklinoval k rolám problémových žien, citových maximalistiek, nenaivných stvorení horlivo bojujúcich s neprajnosťou osudu. Herečka vzbudzovala pozornosť už svojou fyziognómiou: vlnitými

¹ *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2 : M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990, s. 500.

hnedými vlasmi, súmernou štíhlou postavou, zamatovým altovým hlasom a neustále aktivizovanými, veľkými očami, ktoré v zadnom pláne niesli esprit konštantne prítomného smútku. K týmto dispozíciám sa pridávala kultivovanosť jej žensky podmanivého zjavu, produktívne kontrastujúcim so životaschopnosťou väčšiny ňou stvárňovaných postáv. Blízke jej bolo herectvo civilného výrazu vychádzajúce z minucióznej psychologickéj analýzy, ktoré uplatňovala predovšetkým v komorných analytických drámach, no výrazové prostriedky dokázala adekvátne zveličiť, najmä pri hrách absurdnej dramaturgie. Typologická predurčenosť ju však jednoznačne viedla k pozícii tragédky. Jej kreácie erbových rolí klasického repertoáru ako Nina v Lermontovovej *Maškaráde* (1970), Ximena v Corneillovom *Cidovi* (1972), Katerina Kabanovová v Ostrovského *Búrke* (1972), Princezná Kogatin v O’Neillovom *Miliónovom Marcovi* (1975), Sofia v Čechovovom *Platonovovi* (1979) či Matka-Smrť v Lorcovej *Krvavej svadbe* (1987) dosvedčovali, že Turzonovová je prirodzenou pokračovateľkou riedkej tradície tragédok činohry Slovenského národného divadla. Túto pozíciu pred ňou zastávali Hana Meličková a Eva Kristinová, predstaviteľky vášnivých domín a žien nepodvoľujúcich sa sudbe osudu. Po Turzonovovej pokračovala v tejto línii jedine Anna Javorková a cestu naznačila i krátka kariéra Moniky Potokárovej. Režiséri a dramaturgovia v Turzonovovej teda na rozdiel od jej rovesníčky, spolužiačky z VŠMU Emílie Vášáryovej, takmer výlučne videli predstaviteľku charizmatických múz v tituloch vážne ladeného repertoáru. Komedialný žáner ju obchádzal.

Počiatočná ojedinelosť obsadzovania Turzonovovej do komediálnych rolí spočívala aj v nízkom výskyte titulov ľahšieho žánru v programe činohry SND v šesťdesiatych rokoch. Naopak, výhradne komédiami v tomto čase profilovala svoju umeleckú tvár činohra Novej scény. Ak niekto z režisérov činohry SND siahol po komédiách, bol to zvyčajne Karol L. Zachar. Stredobodom jeho inscenácií tvoril predovšetkým herec, cez neho budoval atmosféru scénického diela. Ako sám povedal: „Dajte mi priestor, čas a herca. (...) Keď režirujem, často ani neviem, kto hovorí slovo. Nechytám postavu za slovo, ale sledujem jej konanie. Chceme, aby sa herci správali ako zdraví a normálni ľudia. A slovo im potom vyjde samočinne. Ved’ aj bez slov vieme, či nás niekto ľúbi, alebo či nás nenávidí.“² Zachar viedol hercov k bezprostrednosti prejavu, ku komediálnemu odstupu i k výrazovej persifláži. Ako jeho režijný rukopis charakterizoval kritik Emil Lehuta, „stavebným materiálom je pre Zachara herec a jeho hranie (...), v ktorom hľadá spôsob, ako interpreta oslobodiť od textových pút a vrátiť mu ‚dell’artovskú‘ voľnosť tvorivej improvizácie. Toto v Zacharových réžiách markantne vidieť aj vtedy, keď takéto ‚murivo‘ koncepcie ostalo nezastrešené a práve herec a jeho hranie sú nezlyhávajúcim zdrojom optimistického, progresívne humanistického účinku jeho inscenácií (...).“³ Zachar her-

2 POLÁK, M. *Režisér Karol Zachar*. Bratislava : Divadelný ústav, 1970, s. 114.

3 LEHUTA, E. Naša činoherná réžia. In *Slovenské divadlo*, roč. 10, 1962, č. 2, s. 161 – 163.

com napomáhal otvárať tóny komediálnej žoviálnosti. To čo v ostatnom repertoári využiť nemohli, Zachar od nich vyžadoval. Herecký výraz, a to bez následkov vonkajškového zjednodušovania, odklínal od prepjatých psychologických exkurzov a cieľavedome smeroval k prejavu nefalšovanej javiskovej spontaneity.

Vplyv Zacharovej harmonizujúcej režijnej poetiky na svojom herectve intenzívne pociťovali aj Božidara Turzonovová a Emília Vášáryová, ktoré sa rokmi stali jeho dvornými herečkami. Lenže kým Vášáryovej ponúkal vďačné komediálne príležitosti, akými boli Helena v Shakespearovom *Sne noci svätajánskej* (1965), Florela v de Vegovom *Učiteľovi tanca* (1966) či Júlia v Goldoniho-Hildesheimerových *Svokroch* (1971), ktoré interpretka pretavila do jedinečných javiskových kreácií, tak v prípade Turzonovovej rozvíjal skôr jej dramatické polohy. V jeho réžiách bola tragizujúcou Ľudmilou v Záborského *Najdúchovi* (1966), voči autoritatívnemu otcovi sa búriacou Táňou vo Vampilovovej *Rozlúčke v júni* (1971), aj už spomínanou Katerinou Kabanovovou v Ostrovského *Búrke* (1972). S čírou komediálnou rolou sa v jeho divadelnom repertoári stretla pri Evičke v Palárikovom *Inkognite* (1964) a následne pri Hermii v *Sne noci svätajánskej*, lenže obe postavy iba doštudovala po ich pôvodnej predstaviteľke Zdene Gruberovej. Teda vo výsledku sa len vtesnala do už vytvorených kontúr oboch rolí.

Jedinou veľkou výnimkou, keď dostala od Zachara možnosť účinkovať v komediálnej úlohe, bola Miluša Oriěšková v Palárikovom *Dobrodružstve pri občinkoch* (1970).⁴ Rola prirodzene nadväzovala na predošlú režisérovu skúsenosť s dramatikou z obdobia matičných rokov. No kým v inscenácii Záborského *Najdúcha* mnohí kolegovia excelovali v žánrových figúrkach (Ctibor Filčík, Jozef Kroner, Karol Machata, Július Pántik, Gustáv Valach), ale i v celistvejších komediálnych portrétoch (Olga Borodáčová Országhová, Hana Meličková, Mária Prechovská), tak Turzonovová sa dostala k úlohe serióznej Ľudmily, ktorá odmieta matkinu tyranii, uteká z domu s milovaným učiteľom Jablonkayom a v závere príbehu poníženú a schudobnenú matku s láskavosťou prijme do svojej náruče. Herečka teda v komediálne rozvírenej inscenácii nemala príležitosť na humorné zveličenie prostriedkov, zastupovala jeden z mála seriózných akordov textu aj javiskového stvárnenia. Naopak, Miluša Oriěšková, spoločníčka grófkky Elisy, už bola syntézou tragikomických tónov. Charakterovou črtou roly tejto mladej Slovenky bola nekritická láska k národu. Ako poznamenal Vladimír Štefko: „Miluša B. Turzonovovej nie je iba mentorujúca kantorská dcéra, ale milá a ušľachtilá mladá žena, ktorá v sebe tiež nezapiera mladosť hlásajúcu sa prudko k životu.“⁵ Na začiatku inscenácie sme videli dôstojnú dámu

4 Zachar obrodeneckú hru pôvodne našťudoval ako televíznu inscenáciu, ale po enormnom diváckom úspechu sa ju rozhodol v totožnom obsadení uviesť aj v divadle. Naša analýza hereckého výkonu vychádza z televíznej inscenácie, keďže sa dá predpokladať, že základné črty výkonu sa medzi ateliérovou a javiskovou verziou zásadne nelíšili.

5 ŠTEFKO, V. „Dobrodružstvo pekne maľované“. In *Smena*, 1970, roč. 23, č. 303, s. 4, 23. 12. 1970.

so zasnívaným pohľadom hľadiacim von z okna, pravdepodobne na panenskú slovenskú prírodu. Patetické repliky o zmierení národov, ktoré si Miluša hovorila sama pre seba, herečka vyslovovala so všetkou vážnosťou, no úspešne sa vyhýbala pátosu a didaktickému tónu. Milušine vlastenecké ódy pramenili z jej najpevnejšieho duševného presvedčenia, no vonkajšková noblesa jej bránila násilne agitovať. Akonáhle ju prišiel navštíviť otec, učiteľ Orička, tak dovedty zahĺbená idealistka odetá do honosných biedermeierovských šiat naplno odhalila svoju vitálnu povahu a neskôr, v rámci dynamického príbehu i entuziastické zaujatie pre hru s prevlekom na slečnu grófkú. Turzonovovej Miluša v sebe niesla prirodzenú hrdosť, preto pri zámene za aristokratku Elisú nenastal u herečky zásadný výrazový obrat. Jej krok bol i bez tohto náhleho sociálneho povýšenia ladný a sebaistý, telo vzpružené, pohyb decentný a elegantný, to iba verbálny prejav počas audiencie vzácných hostí nabral na akejsi obradnosti až stavovskej reprezentatívnosti. Avšak okamžite ako rozhovor skĺzol k téme pôvabu slovenského kraja i jej rodnej reči, Milušina povaha zabudla na dovedty prísne kontrolované inkognito a naplno sa prejavil úprimný zápal patriotky. Ako napísal Gabriel Rapoš: „Turzonovová sa herecky dostáva do výraznej, vyrovnanej a istej kongeniality slova, pohybu, gesta, vybrúsenej a výsostne prirodzenej, vieryhodnej i v partiách patetizujúceho textu, jej dramatický fond siaha do zaujímavostvárných a zdá sa spoľahlivých rezerv.“⁶ Herečka sa tak vďaka Karolovi L. Zacharovi dostala k prvému závažnému komediálnemu výkonu, kde mohol naplno vyniknúť jej rodiaci sa cit pre emočný odstup a konverzačnú ľahkosť. Režisér dokázal jej dovedty dramatickým repertoárom spútaný prejav uvoľniť do polôh distingvovanej lakonickosti a pri eskalácii komediálnej zápletky i k nenútenosti výrazu.

Zacharovo naštudovanie Palárikovej hry si u televíznych a následne i divadelných divákov na prahu sivej éry normalizácie získalo enormnú popularitu. Podobne to bolo aj s jeho nasledujúcimi inscenáciami, ktoré síce z umeleckého hľadiska už len reprizovali neraz využité režijné prostriedky, ale pre publikum predstavovali osviežujúci únik z ťaživej politicko-spoločenskej atmosféry. Pre Turzonovovú išlo o inovatívnu prácu. Naznačené obrysy jej komediálneho potenciálu však režiséri aktívne nerozvíjali, naďalej dostávala príležitosti v úlohách emočne nevyspytateľných trpiteliek a zmyselných domín z tragického repertoáru.

Obrat v obsadzovaní herečky nastal až v polovici osemdesiatych rokov. Turzonovová sa po dosiahnutí zreleho veku začala pomaly prehrávať k doslovným opakom dovedty stvárňovaných postáv. Od citovo nečitateľných dievčat cez rozvážne antagonistky, ktoré sú ochotné pre svoje životné ideály obetovať aj najvyššiu cenu, sa jej herecká cesta dostala ku komediálnym úlohám s priznanou skratkou zosobňujúcim ordinárnu ľudskú malosť a obmedzenosť.

⁶ RAPOŠ, G. Sviatočná premiéra v činohre SND. In *Práca*, 1970, roč. 25, č. 305, s. 6, 28. 12. 1970.



Ivan Stodola: *Jožko Púčik a jeho kariéra*. Slovenské národné divadlo, premiéra 19. 9. 1986. Réžia Ľubomír Vajdička. Božidara Turzonovová (Pani predsedníčka), Emil Horváth (Jožko Púčik), Anna Javorková (Kačičková). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Anton Sládek.

Novú typovú orientáciu účinne prezentovala napríklad pri štýlovo až karikatúrnej ladenej Pani predsedníčke zo Stodolovej satiry na falošne chápaný humanizmus *Jožko Púčik a jeho kariéra* (1986) v réžii Ľubomíra Vajdičku. Herečka rolu už dobre poznala, v roku 1983 ju naštudovala v televíznej inscenácii Petra Opáleného. V oboch prípadoch išlo o sebastrednú dámu vyberaného vkusu, ktorá potrebuje pri každej príležitosti upútať pozornosť okolia. No rýchlo stráca akýkoľvek záujem, ak sa dianie začne centrovat' mimo jej osoby. Vajdička, už vtedy v širokom československom divadelnom kontexte známy ako novátorský inscenátor diel slovenskej klasiky, našiel v Stodolovom vyše päťdesiatročnom texte jasné tematické analógie na dobovú súčasnosť. Veď jedným z ústredných motívov Vajdičkovej umeleckej tvorby prebiehajúceho desaťročia bolo posudzovanie kondície spoločenskej i privátnej etiky. Inscenáciou Stodolovej satiry hyperbolicky poukázal na nemeniaci sa kolobeh zneužívania ľudskej naivoty prospechármi, ktorí rýchlo pochopili regule spoločenských mechanizmov. Slovom Gizely Mačugovej: „... i najnovšia bratislavská inscenácia našla ‚svoj‘ nerv, zdôrazňujúc pokrytectvo v dodržiavaní princípov verejnej morálky, flegmatickú povrchnosť vo vzťahoch i nezničiteľnú inštitucionalizovanú honbu za ziskom cez mŕtvolý, cez trosky vlastného niekdajšieho mravného

vyznania ako následku poznania, že krivými cestami najďalej zájdeš.“⁷

Popri Emilovi Horváthovi ml. v titulnej úlohe prehnane submisívneho úradníka dobročinného spolku, ktorého neprávom obvinia z peňažnej krádeže, kritici vyzdvihovali práve novátorskú tvár Božidary Turzonovovej v úlohe jeho zamestnávateľky. Jej Pani predsedníčka bola humorne deformovaným obrazom plytkej malomestskej dámičky, ktorej priority sú zúžené len na starostlivosť o svoj rýchlo prchajúci mladistvý vzhľad a pri vykonávaní funkcie sa zas interesuje výhradne len o otázky vlastnej sebareprezentácie. Duchovné hodnoty pri napĺňaní poslania spolku boli pre ňu marginálnou záležitosťou dennej rutiny. Ako napísala už citovaná Mačugová: „Povýšená zhovievavosť a afektovaná unudenosť, ktorá prenikala z herečkiných ustatých giest, z láskavých i zlostne vyšteknutých slov, obnažili falošnosť jej ľudomilných cieľov.“⁸ Najvýstižnejšie charakterizoval herečkin objavný výkon Ladislav Čavojský v obsiahlom internom hodnotení inscenácie: „Pani predsedníčka spolku Humanitas Božidary Turzonovovej je veľká dáma s rohatým v tele. (...) Neobyčajne elegantne prezentuje naučenú noblesnosť a zle zakrývanú nudu veľkomestskej paničky. Veľmi plasticky strieda nálady, predstiera prácu, zaneprázdnenosť, dôležitosť. Celá sa rozžiari pri rečiach o príjemných veciach, stretnutiach so ctiteľmi, prudko zlomí tón, keď prechádza reč na veci jej neprijemné. Stále sa predvádza – od úvodného vstupu na scénu a do úradu. Keď jej výstup podľa želania nevyjde, teatrálnu ho zopakuje. A v čom pripomína táto dáma v perfektnom oblečení z tridsiatych rokov ‚činiteľky‘ oveľa mladšie? Turzonovovej Predsedníčka sa správa ako profesionálna funkcionárka, nie dobrovoľná pracovníčka. Turzonovová využíva herectvo náhleho strihu, nečakanej zmeny postoja a tým všetkým podporuje dvojtvárnosť tejto osôbky predstierajúcej dôležitú osobu.“⁹

Rola Pani predsedníčky odkryla nevyužitú rezervu Turzonovovej talentu. Stalo sa niečo podobné ako pri jej staršej kolegyňi Zdene Gruberovej, ale i rovesníčke Soni Valentovej. Všetky tri herečky sa v prvých etapách kariéry stretávali s komediálnymi príležitosťami iba ojedinele, pričom aj v takých prípadoch išlo skôr o typové úlohy čerpajúce z ich vzhľadu a už u režisérovo zafixovaných hereckých polôh. Až v zrelom veku režiséri odhalili ich bohatý komediálny register. V prípade Turzonovovej bol obrat rapidný. V úvode tvorby vytvárala sebavedomé ženy vyššieho sociálneho postavenia či aspoň individualistky povznesené nad banalitou bytia. Od osemdesiatych rokov začala hrať ženy pochybného vkusu i správania, spoločenskými kánonmi nespútané pudové bytosti presadzujúce svoje životné náhľady s okázalou samozrejmosťou až krutou nekompromisnosťou. Žovi-

7 MAČUGOVÁ, G. Obraz totálneho pokrytectva. Päťdesiatpäťročný Jožko Púčík sa vracia do Bratislavy. In *Lud*, 1986, roč. 39, č. 245, s. 6, 17. 10. 1986.

8 Tamže.

9 ČAVOJSKÝ, L. I. *Stodola: Jožko Púčík a jeho kariéra* [Interné hodnotenie], s. 6 – 7. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu.

álnu vľúdnosť a úsmevnú nonšalantnosť jej prvých komediálnych rolí na čele s Milušou Oriáškovou vystriedala prudkosť až robustnosť prostriedkov.

Takými boli napríklad jej Strouhalka v *Mariši* bratov Mrštíkovcov (1983), temperamentná diva Jelisaveta Protičová v Simovičovej dráme *Šopalovičovo kočovné divadlo* (1988) či Dojka v Shakespearovom *Romeovi a Júlii* (1992), v týchto prípadoch však išlo o tragikomické portréty všedných žien v herečkinom podaní rafinovane balansujúcich na žánrových hranách. K rýdzo komediálnym úlohám sa dostala opäť vďaka Ľubomírovi Vajdičkovi, ktorý jej ponúkol roly Slivkovej zo Stodolovho *Čaju u pána senátora* (1992) a Mahulieny Babíkovej z Barčovho-Ivanovho *Mastného hrnca* (1996). Aj teraz, podobne ako kedysi v oblasti tragického diapazónu, Turzonovová plynulo nadviazala na Hanu Meličkovú, ktorá taktiež v staršom veku prestala stvárňovať autoritatívne osudové vamp a prehrala sa ku galérii malomestských karikatúr. No v obmene Turzonovovej typológie a špecifickosti komediálnych prostriedkov možno badať aj analógiu na o niečo málo staršiu Evu Krížikovou, ktorej bola po celý život blízka oblasť komédie. V nej dokázala produktívne pracovať s kontrapunktom slova a akcie, nebála sa zosmiešnenia ženských predností ani komického hyperbolizovania výrazu, no najmä – podobne ako v týchto rokoch Božidara Turzonovová – sa nevyhýbala sebaironii. Nie náhodou Turzonovová s Krížikovou alternovali rolu furiantskej Muškátovej v inscenácii moralistickej komédie Ferenc Molnára *Liliom* (1999) v réžii Juraja Nvotu, ktorý však už čerpal z Turzonovovej osvedčených komediálnych fondov. Tie v plnej miere odhalil práve Vajdička. Režisér v osemdesiatych rokoch, keď prijal angažmán v činohre SND videl herečku ako životom unavenú a v ničote bytia duševne hynúcu intelektuálku ruskej drámy – Oľgu z Čechovových *Troch sestier* (1984) a Kalériu z Gorkého *Letných hostov* (1987) –, ale aj ako povahovo plytkú Pani predsedníčku z *Jožka Púčika a jeho kariéry*. Konkrétne na poslednú menovanú nadviazal bezprostredne po politickom prevrate v závere roku 1989.

Krátko po páde železnej opony Vajdička opäť siahol po domácich spoločensko-kritických komédiách prvej polovice minulého storočia, aby nimi nastavil zrkadlo marazmu prebiehajúcej súčasnosti. V *Čaji u pána senátora* aj v *Mastnom hrnci* Turzonovová stvárnila manželky hlavných postáv, ktoré svoje mužské polovičky nekompromisne ženú za vysokými politickými postami. I keď vedia, že Baltazár Slivka ani Silvester Babík nespĺňajú pre určené funkcie profesijné kritériá. Obe nesebakritické autokratky túžiace po honore cieľavedome hľadajú jedine na spoločenský vzostup ich rodiny. Turzonovovej Slivková aj neskoršia Mahuliena Babíková boli pregnantnými komediálnymi podobami malomeštiáčok, ktoré nemotorne hrajú pózy erudovaných svetaskúsených dám. Ich pretváрка bola taká prehliadnuteľná a ego neúmerne sa zvyšujúce, že v oboch prípadoch postava vzbudzovala na jednej strane smiech z výstižnej paródie dobových mravov, ale na strane druhej i obavy z politického karierizmu ranodemokratickej spoločnosti. Vajdička ako režisér obe hry zásadne autorsky neupravoval, dal vyniknúť tematickej sile textov,

a preto komika inscenácií stávala najmä na slovnom humore. Vďaka zmyslu pre významotvornú pointu a jej presné ukotvenie a citové zafarbenie Turzonovová v inscenáciách dominovala. S konverzačným repertoárom mala totiž už skúsenosti vďaka inscenáciám salónnych komédií Georga Bernarda Shawa ako z javiska (*Dom zlomených srdiec*, 1971; *Domy pána Sartoria*, 1975), tak aj spred televíznej kamery (*Čokoládový hrdina*, 1975). No ani v jednom prípade nešlo o zásadné umelecké činy, ktoré by určujúco zasiahli do herečkinho vývoja. Priniesli jej však intenzívny kontakt so špecifikami a nárokmi konverzačnej komédie, často tak vzdialenej živelnému naturelu slovenských hercov. Získanú empiriu následne využila vo Vajdičkových inscenáciách založených práve na dôkladnej obsahovej aj formálnej artikulácii myšlienok uvádzaných diel. Lenže na rozdiel od Shawa, kde sa vyžadovala uhladenosť prejavu a nadnesenosť slova i gesta, v *Čaji u pána senátora* aj v *Mastnom hrnci* stvárnila roly, ktorým delikátnosť výrazu bola nadovšetko vzdialená.

V čase Vajdičkových naštudovaní mali v domácej divadelnej histórii *Čaj u pána senátora* aj *Mastný hrniec* už bohatú inscenačnú tradíciu. Roly Slivkovej aj Mahulieny zvykli byť stvárnované ako jadrné plebejky, kde prirodzená rurálnosť ostro kontrastovala so spoločensky vyžadovanou distingvovanosťou. Turzonovovej kreácie však neboli takými prostými ženami. Pôvodom síce áno, ale vystupovaním nie. V jej podaní išlo o bytosti, ktoré od začiatku inscenácií v sebe niesli vypínajúcu hrdosť a sociálnu nadradenosť. Herečka zosobňovala povahové aristokratky uväznené v ubíjajúcom živote malomeštičky. Preto sa obe tak činorodo chytali príležitostí na vylepšenie svojej spoločenskej pozície a nadmerne aktívne, no najmä bezohľadne, bez známky aspoň mierne prebleskujúceho zaváhania, pevne napätým hlasom a direktívnym postojom burcovali nečinných manželov ku kariérenému vzostupu. U Slivkovej ošumelý modrý pracovný kostým spočiatku zreteľne definoval sociálne i mentálne postavenie úlohy. Turzonovovej kreácii bol už od prvých viet vlastný spurný a nepokojný prejav, keď na mužov flegmatizmus reagovala náhlym zvyšovaním hlasových kadencií, pravidelným vraštením čela zo zúfania si nad jeho podnikateľskou pasivitou, k tomu dlaňou cholericke búchala do stola a vôbec veľké nevyberané gestá výrečne ilustrovali jej duševné explózie. Tieto prvky jednoznačne vypovedali o Slivkovej zvrchovanom postavení v rodinnej štruktúre, ale najmä prehovárali o budúcich zásluhách na manželovom kariérom postupe. Ako Slivka napredoval na politickej dráhe, tak jeho manželka vymenila pracovný úbor za elegantnú a neskôr prepychovo noblesnú róbu. Šaty robia človeka, to však nebol prípad Turzonovovej Slivkovej. Stále sme videli veliteľsky vystretú ženu s hrdou vypnutou hruďou, akurát už nekorigovaný impulzívny prejav sa pred spoločnosťou snažila prekryť nanajvýš kontrolovanou umiernenosťou a umelo nasadeným prívetivým úsmevom.



Ivan Stodola: *Čaj u pána senátora*. Slovenské národné divadlo, premiéra 1. 2. 1992. Réžia Lubomír Vajdička. Diana Mórová (Elena), Božidara Turzonovová (Slivková). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

Stačila však malá zámienka a jej vrodená zemitosť rýchlo strhla chatrne nasadenú masku veľkomestskej paničky a intelektuálky, a v apartných šatách sme zrazu spoznali tú rudimentárnu matrónu Slivkovú z prológu inscenácie. V postave Mahulieny Babíkovej zo satiry Barča-Ivana Turzonovová plynulo nadviazala na úspešnú karikatúru povýšeneckej malomeštiacky. Preto vo vývoji herečkinej kariéry Slivková zaujíma tak podstatnú pozíciu. Stala sa odrazovým mostíkom pre jej nasledujúce komediálne kreácie. Inovatívnosť jej výkladu výstižne charakterizoval Ladislav Čavojský: „Herečky zvyknú pani Slivkovú zobrazovať ako pavlačový typ. Ordinárnu ženskú. No z Božidary Turzonovovej kofu nik neurobí. Jej Slivková je solídna živnostníčka. Hrubozrnnú komiku z tejto herečky nik nenamelie. Má gesto stále v jadre aristokratické. Turzonovovej Slivková je vari zo sedmoslivkárskeho rodu. Aká je to učenlivá pani majstrová, ako to vie ‚zahrať‘ aj na pani ministrovú! Takú Slivkovú sme na čaji u pána senátora ešte nemali.“¹⁰

Ladislav Čavojský sa však mýlil v tvrdení, že Turzonovovej je vzdialená hrubozrnná komika. Herečka poprela kritikove slová už onedlho po ich uverejnení. Režisér Pavol Haspra, ktorý s Turzonovovou kontinuálne spolupracoval od začiatku svojej bratislavskej kariéry v šesťdesiatych rokoch sa totiž rozhodol po tretí raz inscenovať Tajovského

¹⁰ ČAVOJSKÝ, L. Scéna ako politická aréna. In *Literárny týždenník*, 1992, roč. 5, č. 14, s. 14.

veselohru *Ženský zákon* (1996). Prvé dve naštudovania nakrútil v televízii (1967, 1987) v originálnej stredoslovenčine a bez zásadných autorských úprav. Pri javiskovom uvedení nechal hru preložiť do záhoráckeho dialektu a scénické dianie obohatil vysokým počtom tanečných a speváckych vsuviok. Inscenácia nadobudla až podobu insitného ľudového muzikálu, akejsi folklórnej oponentúry voči Novej scéne, ktorá v tom čase priťahovala publikum hudobnými anglo-americkými dielami. Hasprovu inscenáciu väčšina kritikov ultimátne odmietla pre jej scénickú i jazykovú efektnosť, avšak záujem divákov zo *Ženského zákona* na ďalších štrnásť rokov stvoril stálicu činoherného programu SND.

Božidar Turzonovov režisér obsadil do roly, ktorú kedysi v divadle (1953) aj v televízii (1967) stvárnila Hana Meličková a v ďalšom televíznom uvedení (1987) Eva Krížiková: do úlohy hrdej Mariny Mauackej (v origináli Mary Maleckej). Gazdinej, ktorá so svojou sesternicou rozpúta fatálny spor o to, u koho budú bývať ich deti po svadbe. Z dvojice sedliačok Mariny a Bjety (v origináli Zuzy Javorovej) bola prvá menovaná tou srdnatejšou, erupzívnejšou, okamžite zapálenou pre banálny rozbroj. Bjeta Sone Valentovej oplývala mäkkšími tónmi, jej emočné explózie gradovali postupne, nedala sa okamžite vyprovokovať ani strhnúť, až pri eskalácii konfliktu sa z nej stávala okázalo popudlivá sedliačka neľadiaca na dobré mravy.

Naopak, Turzonovovej Marina od začiatku príbehu podliehala výbušnosti svojej škriepnej nátury. Išlo o horkokrvnú a prostorekú dedičanku naučenú nečakanými citovými detonáciami strhávať na seba všetku pozornosť. Ženu navyknutú direktívne rozkazovať, prudko vzplanúť pre ten najmenší podnet a argumentom oponenta čeliť ironickým zľahčením, ale i výsmešným sparodizovaním protivníka. Najúčinnnejšou zbraňou v emočne vibrujúcich hádkach sa stalo herečkine impulzívne gesto, dravý pohyb a ohlušujúce decibely. Táto Marina stíchla iba v momentoch, keď osamela. Na verejnosti to bola rujná a zvadlivá žena principiálne neakceptujúca iný než svoj názor. Kým pre Turzonovovej herectvo v dramatickom repertoári sú dodnes charakteristické uvážlivé zámlky, v ktorých napätom tichu sa formuluje o chvíľu vyslovená reakcia, tak jej nespútaná Marina v konfliktoch reagovala chvatne, neuvážlivo a s nepoddajným veliteľským tónom.

Úloha sebavedomej Mariny sa svojou jednoduchosťou nemôže za žiadnych okolností zrovnávať s ikonickými rolami svetového repertoáru. Turzonovová napriek tomu výkon nezgeneralizovala na vybrané povahové črty postavy. V inscenácii stvorila konzistentnú a dostatočne farbistú kreáciu, komicky zveličenú žánrovú figúrku vernú štýlotvornosti Hasprovej koncepcie. Marinu hrala ako kompaktný charakter nerozpadajúci sa do série jednotlivých komických extempore. Herečka sa doslova vyžívala v záhoráckej lexike, ale súčasne kládla rovnocenný dôraz na neverbálnu stránku výrazu. Marina v jej podaní nevedela obsedieť, hádava povaha ju pravidelne nútila do zúrivého pobebovania po javisku a teatrálného rozhadzovania gest.



Július Barč-Ivan: *Mastný hrniec*. Slovenské národné divadlo, premiéra 14. 6. 1996. Réžia Ľubomír Vajdička. Božidara Turzonovová (Mahuliena), Emil Horváth (Svetozár Babík). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

V celkovom pohľade Turzonovová budovala rolu na priznanom hereckom nadhľade, manifestačne sa pohrávala s náhlymi, často až kontrastnými citovými strihmi. Preto jej trpký povzdych nad kvalitami Aničky, synovej vyvolenej okamžite vystriedal prchký hnev vyplývajúci z bleskurýchleho zvýšenia krvného tlaku pri pomyslení na sesternicu Bjetu. Roztrpčovalo ju totiž, že Anička sa svojou pracovitosťou a pokorou pozdáva i jej samotnej, no opäť u nej nad racionálnou úvahou prevládli duševná sebeckosť a vonkajšková rozšafnosť.

Turzonovovou zvolená výrazová štylizácia vychádzala z priznaného hyperbolizovania infantilnosti prostriedkov prevzatých z tradície stvárňovania ľudových rolí naprieč dejinami slovenského herectva. Pri pobúrení a dokazovaní pravdy postavy si herečka kládla ruky v bok, päsťou sa vyhrážala protivníkom, do slov pridávala ľubozvučné ľudové ornamenty, všetko v deklarovanom komediálnom odstupe otvorene priznávajúcom prostoduchosť Tajovského príbehu i povahy postavy. Napriek enormnému diváckemu úspechu sa k inscenácii nekompromisný kritik Emil Lehuta v popremiérovej recenzii vyjadril kategoricky odmietavo a kruto skonštatoval: „Nech to bude čo ako príkre, ale Hasprovo predstavenie má len jeden výkon hodný prvej činohry. Maru Božidary Turzo-

novovej. Najmä obe jej piesne majú štýl, obsah i výraz; pôvabná je rýchla otočka hlavy pri tanci.¹¹

Kreáciu Mariny Mauackej možno považovať za Turzonovovej vrcholný komediálny výkon. Potvrdila v ňom nielen prirodzené nadviazanie na predchodkyne v komediálnom žánri – Hanu Meličkovú a Evu Krížikovou, ale najmä dokázala, že jej herecký register je omnoho širší než sa spočiatku predpokladalo. Od noblesných dievčat a žien vyššej spoločnosti sa prirodzene prehrala k rozmeru živej až pudovej komiky ordinárnych matrón. Jej dlhoroční dvorní režiséri – Ľubomír Vajdička a Pavol Haspra – sa jej nebáli ponúknuť roly vyhraňujúce sa voči zaužívanej obsadzovacej politike a herečka tieto príležitosti premenila na emblémy svojej bohatej kariéry. Týmito výkonmi tak len potvrdila plasticitu svojej umeleckej individuality a vďaka tomu v nasledujúcich etapách tvorby kontinuálne pokračovala v prezentácii komediálnej tváre svojej hereckej osobnosti. Režiséri tak už dnes neváhajú nad otázkou či herečka dokáže stvárniť aj roly v tejto špecifickej žánrovej oblasti. Jej nedávne či stále aktuálne výkony Fanny v Rovnerovej hre *Vrátila sa raz v noci* (Divadlo Jána Palárika v Trnave, 2009), Jean Hortonovej v Harwoodovom *Kvartete* (SND, 2012), Erzebeth T. v Daubnerovej *Spievajúcom dome* (SND, 2017) či Viery Bergerovej v Ahlforsovom *Ale, ale, pani plukovníková* (Štúdio L + S, 2022) sú toho sugestívnymi svedectvami.



Jozef Gregor Tajovský: *Ženský zákon*. Slovenské národné divadlo, premiéra 23. 11. 1996. Réžia Pavol Haspra. Soňa Valentová (Bjeta), Božidara Turzonovová (Marina). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

11 LEHUTA, E. Od zákona k veselici (alebo problém nie je v nárečí). In *Teatro*, 1996, roč. 3, č. 1, s. 37.

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

Zoznam použitej literatúry:

ČAVOJSKÝ, Ladislav. *I. Stodola: Jožko Púčík a jeho kariéra* [Interné hodnotenie], 16 s. Zbierka inscenácií. Archív Divadelného ústavu.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Scéna ako politická aréna. In *Literárny týždenník*, 1992, roč. 5, č. 14, s. 4.

Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2 : M – Ž; Richard Blech. - 1. vyd. - Bratislava : Veda, 1990. 710 s. ISBN 80-224-0001-7.

LEHUTA, Emil. Naša činoherná réžia. In *Slovenské divadlo*, roč. 10, 1962, č. 2, s. 148 – 171.

LEHUTA, Emil. Od zákona k veselici (alebo problém nie je v nárečí). In *Teatro*, 1996, roč. 3, č. 1, s. 36 – 37.

MACUGOVÁ, Gizela. Obraz totálneho pokrytectva. Päťdesiatpäťročný Jožko Púčík sa vracia do Bratislavy. In *Lud*, 1986, roč. 39, č. 245, s. 6, 17. 10. 1986.

POLÁK, Milan. *Režisér Karol Zachar*. Bratislava : Divadelný ústav, 1970, s. 159.

RAPOŠ, Gabriel. Svätocňná premiéra v činohre SND. In *Práca*, 1970, roč. 25, č. 305, s. 6, 28. 12. 1970.

ŠTEFKO, Vladimír. „Dobrodružstvo pekne maľované“. In *Smena*, 1970, roč. 23, č. 303, s. 4, 23. 12. 1970.

Karol Mišovic
Centrum vied o umení SAV,
Ústav divadelnej a filmovej vedy
Dúbravská cesta 9
84104 Bratislava
e-mail: karol.misovic@savba.sk