

**KAROL MIŠOVIC (ed.)**

SLOVENSKÁ  
KOMIKA, KOMÉDIA, KOMICI

*Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*

Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy



Centrum vied o umení Slovenskej akadémie vied,  
Ústav divadelnej a filmovej vedy

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

**Recenzenti**

doc. PhDr. Michal Babiak, CSc.

doc. Miroslav Dacho, ArtD.

KAROL MIŠOVIC (ed.)

# **Slovenská komika, komédia, komici**

*Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*

Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy  
2023

Grafický návrh a zalomenie © Klára Madunická

Návrh a spracovanie obálky © Klára Madunická

Vydalo Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy

Všetky práva vyhradené

#### **Autori a autorky**

© Lenka Džadíková, Dária Fojtíková Fehérová, Peter Himič, Klára Madunická, Miloš Mistrík, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Dagmar Podmaková, Alžbeta Vakulová

Preklad resumé do anglického jazyka © Tamara Vajdíková

#### **Fotografie**

© Ľubor Bachratý, Collavino, Jana Nemčoková, Gejza Podhorský, Anton Sládek, Anton Šmotlák (dedič), Igor Teluch, Jozef Vavro

© Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy, 2023

ISBN 978-80-971155-6-2

# Obsah

<b>Slovo na úvod</b> .....	6
<b>Dagmar Podmaková</b> <i>Marián Labuda – komediálne videnie sveta.</i> <i>Poznámky k portrétu herca cez vybrané divadelné inscenácie do jari 1989</i> .....	9
<b>Karol Mišovic</b> <i>Božidara Turzonovová, komička s tragickým nádychom</i> .....	27
<b>Dária Fehérová Fojtíková</b> <i>Vladimír Strnisko a jeho tragický klaun Robert Roth</i> .....	40
<b>Miloš Mistrík</b> <i>Herec Stanislav Štepka</i> .....	50
<b>Peter Himič</b> <i>Od Ženského zákona po Zmierenie.</i> <i>Podiel režiséra Ota Kатуšu na formovaní komediálneho herectva v činohre</i> <i>Štátneho divadla v Košiciach</i> .....	59
<b>Lenka Džadíková</b> <i>Režisér Šimon Spišák – smiechom k spoločenskému postoju</i> .....	71
<b>Michaela Mojžišová</b> <i>Buffa, nie buffonáda.</i> <i>Július Gyermek, tvorca decentného operno-divadelného humoru</i> .....	84
<b>Klára Madunická</b> <i>Branislav Kriška – (ne)dobrovoľný režisér operných komédií</i> .....	99
<b>Alžbeta Vakulová</b> <i>Humor v kostýmovej výprave inscenácie Drotár</i> .....	109
<b>O autoroch</b> .....	119
<b>Zoznam fotografií</b> .....	124
<b>Anglické resumé</b> .....	125

## Slovo na úvod

V divadelnej praxi je komédia dlhodobo považovaná za ľahký, jednoduchší žáner, určený predovšetkým na zábavu. História nás však často presviedčala o opak. Podobne ako tragéd musí mať vlohy pre špecifikum žánru, aj komik – presnejšie povedané, herec komediálnych rolí – nemôže bez zmyslu pre humor, citu pre pointu, nadhľad a ďalších, pre komédiu typických, výrazových prvkov adekvátne stvárniť svoje úlohy. Slovenská teatrologia sa vo svojom výskume zameriava prevažne na vážnejšie témy, žánre i divadelné spracovania; komika, komédia a komici ostávajú na okraji záujmu. V rámci vedeckého projektu *Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla* sme sa preto rozhodli vstúpiť do málo preskúmaného teritória. Kolektív autorov a autoriek sa ponoril do problematiky komédie a humoru na našich divadelných scénach, a to tak z pohľadu histórie, ako i súčasnosti. Pokúsil sa sledovať výskyt „ľahšieho“ žánru a najmä cez kľúčové osobnosti staršieho aj dnešného divadelného spektra charakterizovať či je tento prívlastok skutočne adekvátny. Analýzy hereckých, režijných i výtvarných osobností činoherného a operného divadla a ich komediálnych prostriedkov sú motivované ambíciou definovať význam komédie naprieč mnohvrstevnatými dejinami slovenského profesionálneho divadla.

Zborník *Slovenská komika, komédia, komici* obsahuje deväť príspevkov z rovnomeného vedeckého sympózia, ktoré sa uskutočnilo 23. mája 2023 v Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV, v.v.i. Texty sú zoradené do pomyselných tematických celkov. Prvé tri sa venujú erbovým osobnostiam slovenskej činohernej scény. Dagmar Podmaková prináša výstižný náhľad do kariéry Mariána Labudu, herca, ktorého režiséri pre jeho telesnú fyziognómiu pravidelne obsadzovali do typologicky obmedzených rolí. Autorka v texte dokazuje, že jeho scénický humor nebol ani v týchto úlohách jednorozmerný, nespoliehal sa vonkajškovosť či hrubozrnnosť prostriedkov. Kým bohatý profesionálny sumár legendárneho Mariána Labudu sa spája najmä s komediálnym žánrom, jeho rovesníčka a kolegyňa Božidara Turzonovová sa spočiatku, naopak, stretávala len s dramatickými, priam tragickými úlohami. Karol Mišovic vo svojom príspevku analyzuje niekoľko zriedkavých komediálnych kreácií, ktoré dokázali, že v herečke sa ukrýva aj potenciál jedinečnej javiskovej komičky. Hercom, ktorý svojimi javiskovými kreáciami nezvykne vyvolávať smiech, ale divákovi sprostredkúva skôr intelektuálne polemiky o stave spoločnosti, je aj Robert Roth. Práve jeho umeleckú individualitu si Dária Fojtíková Fehérová vybrala za príklad výnimočného komediálneho talentu, ktorý však dostal možnosť využiť svoje žánrové nadanie len príležitostne. Jeho herecké špecifiká autorka pregnantne približuje na trojici inscenácií režiséra Vladimíra Strniska, v ktorých sa zameriava nielen na konkrétne herecké prostriedky, ale i na vzájomnú kooperáciu dvoch čelných, i keď

generačne vzdialených osobností nášho divadla.

Príspevok Miloša Mistríka v základných charakterizačných líniách predstavuje osobnosť, pre ktorú nie je komika druhoradým, ale prioritným aspektom celoživotnej tvorby – Stanislava Štepku. Jeho kariéra presahujúca jedno polstoročie je natoľko bohatá, že by vystačila na košatú monografiu. Autor sa preto nerozhodol pre enumeratívnu analýzu konkrétnych Štepkových umeleckých výkonov, ale pre charakterizáciu hereckých a autorských špecifik humoru význačného komika presahujúceho svojou tvorbou i jej historickou inakosťou hranice slovenského regiónu. Naopak, Peter Himič spracoval osobnosť, ktorá je v dejinách nášho divadla značne obchádzaná, režiséra Ota Katušu. Zameriava sa na jeho košické pôsobenie, kde bol dominantou črtou jeho dramaturgického zamerania práve komediálny repertoár. Príspevok prináša nielen informačne nasýtený profil osobnosti, ktorá nespravodlivo ostáva v úzadí záujmu teatroológov, ale zároveň geograficky rozširuje tematickú os zborníka, keďže predošlé príspevky sa zaoberali osobnosťami pracujúcimi výhradne na bratislavských scénach. Mimo hlavného mesta ostala aj Lenka Dzadíková, ktorá si všima jedinečnosť mladého nitrianskeho režiséra Šimona Spišáka, pravidelne reinterpretujúceho ikonické rozprávky. Ako dokazuje Dzadíková, jeho inscenáciám nechýba humor, ktorý je zrozumiteľný pre deti aj dospelých, zároveň režisér dokáže aj cez klasický rozprávkový motív nenásilne prehovoriť o aktuálnych spoločenských problémoch. Autorka približuje tiež jeho inscenácie prehovárajúce o tragédii druhej svetovej vojny, kde dokázal, že komédia a tragédia nie sú tak vzdialené, ako sa môže na prvý pohľad zdať.

Ako demonštrujú nasledujúce dva príspevky fokusujúce sa na emblémové osobnosti opernej réžie 20. storočia, komédia súvisí nielen s činohernou scénou. Michaela Mojžišová prináša portrét Júliusa Gyermeka, pre ktorého inscenácie komických opier neznamenali zníženie kvalitatívnej latky, ale umeleckú výzvu pracovať s inými, neraz sviežejšími a originálnejšími vyjadrovacími prostriedkami než v operných drámach. Kým Gyermek pravidelne uvádzal komické opery na javisku SND, tak jeho generačný súputník Branislav Kriška ich inscenoval len vo svojej úvodnej ére na scéne košického divadla a neskôr v rámci vyučovacieho procesu na Vysokej škole múzických umení. Na rozdiel od Gyermeka k tomuto žánru neinklinoval: dôvody, prečo to tak bolo a ako sa s komikou vo svojich inscenáciách vyrovnával prináša príspevok Kláry Madunickej.

Na mape teatrologického výskumu stále ostávajú málo prebádané miesta – jedným z nich je oblasť scénického a kostýmového výtvarníctva. Príspevok Alžbety Vakulovej tak prináša cenný ponor do špecifik humoru v kostýmovej výprave, pričom si ako príklad vybrala inscenáciu klasickej veselohry Jána Palárika *Drotár* z nitrianskeho Divadla Andreja Bagara. Autorka prostredníctvom analýzy výtvarnej zložky ako celku, ale i konkrétnych kostýmov uvažuje o kooperácii výtvarníčky Diany Strauszovej s režijno-dramaturgickým výkladom hry. Ponúka sondu do historických odevných kontextov a najmä, uvažuje o po-



diele kostýmov na komediálnom vyznení divácky populárnej inscenácie.

Nielen deväť štúdií potvrdzuje známy fakt, že v slovenskom divadelníctve je komédia prítomná od profesionálnych začiatkov tuzemského dramatického umenia až po dnešné dni. Ani v súčasnosti neutícha divácky dopyt po veselohrách, satire či komediálnych tituloch prenášajúcich myseľ publika mimo ťaživosti a pochmúrnosti prebiehajúcich dní. Publikované príspevky dokazujú, že komika, komédia a komici sú nezmazateľnou súčasťou domácej kultúrnej pamäti aj umeleckej integrity dneška. Zborník má ambíciu poukázať nielen na kvantitatívnu, ale najmä kvalitatívnu stránku slovenského divadelného humoru. No nenárokujú si právo definitívneho uzavretia problematiky, množstvo tém ostáva stále neotvorených. Podrobné teatrologické spracovanie tvorby by si zaslúžili mnohí starší i mladší komediálni herci z bratislavských i regionálnych scén, ale i mnohé divadlá a komorné scény zaoberajúce sa satirou či kabaretom. Zborník *Slovenská komika, komédia, komici* predstavuje iba malú, ale v mnohých aspektoch reprezentatívnu vzorku akostnosti humoru na našich javiskách. Vybraných slovenských umelcov, činoherných a operných režisérov, hercov, výtvarníkov či celých divadelných telies, pre ktorých sa humor stal základným vyjadrovacím prostriedkom. Divadelníkov, ktorí dokázali, že žáner komédie je napriek zjednodušujúcim tendenciám zobrazovania a tematizovania sveta komplikovanou a mnohohrstvovou oblasťou tvorby, kde komické zostručnenie neznamená zníženie umeleckej hodnoty diela, ani hereckého, režijného či výtvarného umenia.

**Karol Mišovic**

# 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“.<sup>1</sup>

**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 Dančiakom<sup>2</sup> 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-

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Zábavné programy v kultúrnych domoch a hoteloch vrátane plesov.

ké prvky, vychádzajúce zo samotnej jeho fyziognómie.<sup>3</sup>

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, prvočné podvolenie sa osudu rodiny, ich otvorenie signalizoval vzdor, spolu s gestami rúk, meniac rytmus a dikciu reči. Táto inscenácia s jemnými fraškovitými výjavmi (Ladislav Čavojský<sup>4</sup>), 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 oscillovala 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 odstupu od postáv a čitateľného podobenstva. Stanislav Vrbka označil ich prácu pod vedením televízneho režiséra Juraja Svobodu za „značne rozpačitý inscenačný výsledok“<sup>5</sup>. 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)

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

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

<sup>5</sup> 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 VŠMU<sup>6</sup> 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“.<sup>7</sup> 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. Režisér 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*<sup>8</sup> zmenilo na hrací priestor s premenlivosťou významu prvkov scény. Spišák „drasticky karikoval“<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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“.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> Réžiséri premenili známy biblický príbeh o lakomom boháčovi a žobrákovi v hre zo 16. storočia<sup>13</sup> 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 pohármi, taniermi s pokrmom s pár kusmi, ktoré sa dali odobrať, oddeľovanie miesta a času deja rozťahovacími závesmi s renesančnými kresbami<sup>14</sup>) s výraz-

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

<sup>13</sup> Pavel Kyrmezer napísal hru v českom jazyku.

<sup>14</sup> 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“<sup>15</sup>.

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 nahor<sup>16</sup>, tento pohyb si Labuda v budúcnosti neosvojil, gestá volil zväčša maximálne do výšky ramien.<sup>17</sup> 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*<sup>18</sup> (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 Žlábka 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“<sup>19</sup>). 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.<sup>20</sup> Gabriel Rapoš však upozornil na opakovanie improviizačných výmyslov, spevu a tanca, dovoľával sa „viac“ herectva a „menej improvizácie“.<sup>21</sup> 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 SoNDa<sup>22</sup>. 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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup> 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“.<sup>25</sup>

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“.<sup>26</sup> 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, tajnostkáorskými, spupnými, polichotenými, bojzlivými a neúprosnými hlasmi, chovajú sa číhavo a střípnuto, aby vzápätí pri správe o porážke bolševickej armády rozvírili nedečakavé, unáhlené, nevychutnané orgie podľa predstáv primitívnych a malicherných meštiakov.“<sup>27</sup> 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“.<sup>28</sup>

Akoby sa jeho slová naplnili v ďalšej inscenácii skupiny SoNDa. Mladých hercov museli zamrzieť kritické slová Zoltána Rampáka na *Stoličky* Heinara Kippharda<sup>29</sup> (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“.<sup>30</sup> Stano Dančiak podľa Stanislava Vrbku premenil Oskara Bendera „na apačského žongléra a eskamotéra okresného formátu“. K Labudovmu Vorobjaninovi 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 spoločným typom odchádzajúcej spoločenskej vrstvy, na sprostuckého šaša.<sup>31</sup> 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“.<sup>32</sup> 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 generácií<sup>33</sup> 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.“<sup>34</sup>

### 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.<sup>35</sup> 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“.<sup>36</sup> 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 usporiadania“.<sup>37</sup> Slovenskí, no najmä českí kritici oceňovali u oboch predstaviteľov odlišné výrazové prostriedky, ktoré sa vhodne dopl-

<sup>33</sup> Inscenácia už nebola projektom SoNDy.

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

<sup>35</sup> 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.

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

<sup>37</sup> 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“.<sup>38</sup> Labudov Estragon na rozdiel od Dančiakovho smutného klauna s poetickou dušou<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> 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“.<sup>41</sup>

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 Urbanovej<sup>42</sup>). Pietorova inscenácia odhalila neľúbivé stránky interpretácie ruského života v tomto Gogolovom diele, ktoré korešpondovali so súčasnou (vtedajšou) spoločnosťou, hyperbolizovala ich, aby v pokrivenom 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.<sup>43</sup> 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

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

<sup>43</sup> ŠTĚPÁNEK, B. Pozoruhodná bilance prvních sezón 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).<sup>44</sup> 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)<sup>45</sup>. 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 zvýraznenou 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 vyhýbal 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 Sganarel<sup>46</sup> 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 hysterickkej 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“.<sup>47</sup>

---

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 Lasica<sup>48</sup>) – 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

<sup>48</sup> Text hry vyšiel po prvý raz časopisecky v roku 1977.

(termín Martina Porubjaka<sup>49</sup>). Herec sa až neuveriteľne prirodzene a svižne pohyboval po strome. Premenu Lazara počas štyroch ročných období (od jari po zimu) sprevádzajú zmeny nálady, počiatočný 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.<sup>50</sup> (napr. pri čítaní návodu hry na heligóne) s jej fyzickým konaním, rýchlymi zvrtnami 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.<sup>51</sup> 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.<sup>52</sup>

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.<sup>53</sup>



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

<sup>52</sup> 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.

<sup>53</sup> 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

# 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.“<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> *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.“<sup>2</sup> 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 (...).“<sup>3</sup> 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).<sup>4</sup> 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.“<sup>5</sup> 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.“<sup>6</sup> 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 reprízovali 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 zrelého 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.

<sup>6</sup> 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 centrovať 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.“<sup>7</sup>

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 naplňaní 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.“<sup>8</sup> 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.“<sup>9</sup>

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-

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

<sup>8</sup> Tamže.

<sup>9</sup> 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 náhlým 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.“<sup>10</sup>

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

<sup>10</sup> 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 Turzonovovú 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 dedinčanku 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.<sup>11</sup>

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



# Vladimír Strnisko a jeho tragický klaun Robert Roth

DÁRIA FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ

Divadelný ústav, Bratislava

**Abstrakt:** V rokoch 2004 až 2006 režisér Vladimír Strnisko v činohre Slovenského národného divadla uviedol tri tituly, ktoré by sa mohli označiť prívlastkom komediálne. Molièrovu hru *Mizantrop*, súčasnú hru Daniela Besseho *Riaditelia* a dramtizáciu poviedok Fiodora Michajloviča Dostojevského *Cudzia žena a muž pod posteľou*. Trio inscenácií okrem jednotiacej témy morálky spájalo najmä obsadenie ústredných rolí hercom Robertom Rothom. Ani v jednom prípade nešlo o typické komické figúry, tak ako Roth nie je typickým komediálnym hercom. Príspevok sa zaoberá in/variantnosťou Rothových hereckých prostriedkov v menovaných inscenáciách a modálnosťou podstaty komédie v Strniskovej réžii smerom k cynickému náhľadu na svet.

**Kľúčové slová:** Robert Roth, Vladimír Strnisko, činohra SND, režijno-herecký dialóg, cynizmus

V režijnej tvorbe Vladimíra Strniska figuruje len málo titulov v jednoznačne komediálnom ladení, ktoré by prinášali očistný smiech a prenášali do hľadiska pocity radostného či bezstarostného života. Boli to komédie založené na omyle, zámene, nedorozumení ako *Goldoniáda*, ktorú Martin Porubjak zostavil voľne na motívy viacerých Goldonih hier (Nová scéna, 1978), Machiavelliho *Mandragora* (Nová scéna, 1985) či Goldonih *Sluha dvoch pánov* (SND, 1991). Napriek úspechu u divákov však recenzenti v Strniskových inscenáciách komentovali chýbajúcu hravosť, humor, ľudovú životaschopnosť hlavných hrdinov.<sup>1</sup> Poetike režiséra sú bližšie skôr hry, ktoré pracujú so satirou a s ironickým úšľakom pranierujú morálku spoločnosti. V inscenáciách zobrazuje rôzne formy manipulácie, ktoré v rámci spoločenských noriem prehliadame či akceptujeme. V Slovenskom národnom divadle režiroval Strnisko po roku 2000 tri inscenácie označené ako komédie: Molièrovho *Mizantropa* (2004), hru súčasného francúzskeho autora Daniela Besseho *Riaditelia* (2005) a adaptáciu viacerých predlôh Fiodora Michajloviča Dostojevského *Cudzia žena a muž pod posteľou* (2006), kde sa na texte podieľal aj dramaturg Peter Pavlac. Vo všetkých troch inscenáciách stvárnil ústrednú úlohu Robert Roth, ktorý taktiež nenapĺňa konvenčné predstavy o hercovi-komikovi. Režiséri, ktorí ho dovedty obsadzovali do žánru komédie, obyčajne vychádzali z jeho pohybovej disponovanosti, fyzickej pružnosti a rečovej kultúry i kreativity pri práci s veršom či rytmizáciou slov. Spolupráca Vladimíra Strniska a Roberta Rotha nebola intenzívna, dohromady ide iba o šesť inscenácií.<sup>2</sup> No

1 RUSNÁK, I. Pán a sluha. In *Nový čas*, 1991, roč. 1, č. 70, s. 11, 20. 10. 1991.

2 Friedrich Schiller: *Mária Stuartová* (SND, 1999); Peter Weiss: *Marat-Sade* (SND, 2001); Molière: *Mizantrop*, SND, 2004); Daniel Besse: *Riaditelia* (SND, 2005); Fiodor Michajlovič Dostojevskij: *Cudzia žena a muž pod posteľou* (SND, 2006); Eugène Labiche: *Najšľastnejší z troch* (Štúdio L+S, 2008).

práve pre menované tri tituly našiel Strnisko v Rothovi predstaviteľa strihového herec-  
tva, interpreta schopného balansovať medzi psychologizáciou postavy a jej racionálnym  
komentovaním, aj intelektuálno-analytického herca. Polôh, o ktorých sa dovtedy dalo z  
Rothových výkonov len tušiť, ale Strnisko ich plynulo rozvinul do širokých vrstiev.

### Generačné divadlo na klasickom pôdoryse

Molière svoju hru *Mizantrop* označil za komédiu. Nejde tu však o klasickú zápletku, hoci  
sa stretávame s archetypálnou témou neopätovanej lásky. Aktéri tohto príbehu by mali  
nájsť happy end v poznaní, že osudový partner nie je ten, ktorý sa po celý čas okato pretír-  
ča, ale ten, ktorý nenápadne, potichu ľúbi a trpezlivo čaká na príležitosť. Hlavný hrdina  
Alcest o sebe tvrdí, že nemá rád ľudí a nebude pokrytecky predstierať opak. Zakladá si  
na tom, že hovorí len pravdu. Je to odľud, ktorý si váži len sám seba, no zamiluje sa do  
Celimény, ktorá je presným opakom jeho hodnotového nastavenia. Táto predloha poslú-  
žila Strniskovi na vytvorenie komédie „nemravov“, v ktorej Alcesta stvárnil Robert Roth,  
Celiménu Zuzana Marošová a Alcestovho úprimného priateľa Filinta Ľuboš Kostelný.



Molière: *Mizantrop*. Slovenské národné divadlo, premiéra 3. 4. 2004. Réžia Vladimír Strnisko.  
Robert Roth (Alcest). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

Strnisko použil preklad Vojtecha Mihálíka, ktorý je veľmi rytmický, plynulý a herci sa naučili narábať s ním prirodzene a tvárne ako s prózou. Úroveň spracovania verša do podoby bežného jazyka sa prejavovala v tom, že sa s textom vedeli pohrať, akoby hľadali rým priamo na mieste a domýšľali vtipné myšlienkové pointy. Texty piesní do inscenácie dopísal Lubomír Feldek, verný svojmu zvyku zdôrazniť erotizmus a lascívnosť situácie. Komický efekt umocňovala aj hudba, napríklad keď Akast (Ondrej Kovaľ), nešťastný z lásky k Celiméne, v rytme veselého, dynamického allegra spieval o tom, že sa o pol piatej obesí. Sprievodná hudba mala síce klasicistický charakter (priamo na javisku sedel klavirista a sprevádzal hercov), ale inscenácia pôsobila skôr ako zámerne nekvalitná opereta: presexualizované texty piesní dopĺňali herci dramatickými gestami a krokovými výpadmi. Na zadnom horizonte a bočných paneloch boli znázornené polonahé dámy kypkých tvarov a výjavy honosných hostín, smerujúc zasadenie inscenácie skôr do frivolného roka.

Režisér do inscenácie obsadil prevažne mladú generáciu hercov činohry SND. Vladimír Obšil bol najstarším členom ansámbľu (v čase premiéry mal štyridsaťsedem rokov), po ňom vekovo nasledoval tridsaťdvaročný Robert Roth, ostatní interpreti boli čerstvými absolventmi či dokonca ešte študentmi VŠMU (vrátane Daniela Heribana a Karin Haydu). Toto obsadenie sa stalo aj predmetom kritiky<sup>3</sup>, ale účinne rezonovalo s posunom sociálneho statusu postáv. Napriek tomu, že herci boli kostýmovaní ako šľachta, v skutočnosti sa na ňu postavy iba hrali. Išlo o divadlo v divadle, na záver sa všetci vyzliekli zo svojich aristokratických kostýmov. Pôsobili ako skupina mladých ľudí, ktorí ignorujú akékoľvek konvencie a všetko je pre nich iba zábava. Nič, čo sa na javisku povie, sa vlastne nemôže brať vážne. Druhá replika popiera tú predchádzajúcu a druhá emócia kontrastuje s tou prvou. Aj Alcestova zásadovosť je neúprimná, najmä keď on sám nedodriava ním nastavené pravidlá. Základnou hereckou metódou Strniskovej inscenácie o pretváрке a falši bola strihovosť: trhané pohyby, náhla zmena rytmu aj dynamiky reči, prechod z jedného emocionálneho pólu do druhého, až extrémne diferentného k tomu predošlému. Fakt, že ide iba o hru na akýsi svet dospeláckej pokrivenej morálky podporili aj baletné medzihry, ktoré sú súčasťou aj iných Molièrových hier. Disciplinovaný menuet sa nakoniec zmenil na uvoľnené bláznenie mladých ľudí.

Výkon Roberta Rotha bol založený na precíznom tlmočení textu. Každá replika v jeho podaní získala jednoznačný význam. Alcest je smiešny tým, že stojí na opačnej strane názorového spektra než zvyšok spoločnosti. Vymedzuje sa proti pretváрке, ale nakoniec sa ukáže, že je rovnako bezcharakterný ako ostatní. Keď požiada Celiménu, aby s ním odišla na vidiek, pretože až vtedy jej odpustí, že ho podvádzala s inými mužmi, ona odmietne. V

<sup>3</sup> Napríklad Ladislav Čavojský píše, že v inscenácii chýbajú „múdri rezonéri“, t. j. postavy s vysokým mravným statusom, ktorý podľa neho súvisí s vekom a oprávňuje ich byť baštou morálky pre ostatných. Pozri ČAVOJSKÝ, L. Slon v porceláne. In *Literárny dvojtýždenník*, 2004, roč. 17, č. 18 – 19, s. 13, 17. 5. 2004.

náhlej obave z osamelosti osloví ako náhradu Eliantu (Lucia Gažiová/Karin Haydu), opäť sa však stretne s odmietnutím. A keď sa všetky ostatné postavy povyzliekajú z kostýmov na znak toho, že odteraz už nebudú hrať a ich city sú úprimné, Alcest jediný ostáva odetý a nahnevaný odchádza. Podľa recenzentky Zory Jaurovej, Roth „využil celú škálu svojho talentu, pracuje s veršom, hrá proti replikám“.<sup>4</sup> Ako konštatoval Ladislav Čavojský, nebol to mollièrovský šľachtic, „chýba mu zdvorilosť, nemá ani štipku noblesy“<sup>5</sup>. Herec vybudoval svoju postavu na mladíckej drzosti, večnej rozhnevanosti. Akcelerácia prostriedkov ako staccatová verbalita, pohrávanie sa s melodickosťou verša, deklarované a pritom spontánne pôsobiace mimické úškľabky, permanentná podráždenosť a expresivita vonkajškových charakteristík prispievali jednak ku kompaktnosti interpretácie neurotického pokrytca Alcesta, ale i k celkovému rýchlemu tempu inscenácie. Hoci recenzenti zvolený tón výrazu komentovali ako málo zvnútornený a povrchný prejav, v skutočnosti išlo o Strniskov zámer parodizovania a ironizácie samotnej Molièrovej predlohy – koncepcie mizantropizmu, ktorá sa rozbije pri mladíckej sexuálnej túžbe. Aj najvyššie hodnoty a morálny kredit ustúpili prízemnej žiadostivosti.

Kým mnohé iné Strniskove inscenácie možno charakterizovať prácou s kontrapunktom medzi akciou a významom vyslovenej repliky, čím sa zvyšoval komický účinok a ironický komentár tvorcu voči postave, tak v *Mizantropovi* sa všetko exponovalo a zdôrazňovalo. Išlo najmä o repliky a akcie týkajúce sa erotiky, v slove aj geste sa jednoznačne hľadali sexuálne podtexty. Viacerí recenzenti označili postavu Celimény za prvoplánovú a referovali, že herečka Zuzana Marošová nevykročila z rámca povrchných kokiet.<sup>6</sup> No práve cez ňu Vladimír Strnisko tlmočil svoje videnie sveta: povrchná a frivolná Celiména bola hlavnou manipulátorkou príbehu, búrlivou, vášnivou, lascívnou, aktívne využívajúcou telesné prednosti. Každú výčitku voči svojmu správaniu zvrtila tak, aby z nej vyšla nevinne, používala predstieraný hnev aj plač na to, aby situáciu obrátila vo svoj prospech. Potrestaný bol napokon iba Alcest, ktorý sa ako jediný odmietol demaskovať a rozhodol sa pokračovať vo svojej hre na charakter.

## Čierna komédia o manipulácii

Hra francúzskeho autora Daniela Besseho *Riaditelia* získala v roku 2001 Molièrovu cenu za najlepšiu drámu. Jej dej sa odohráva v prostredí zbrojárskeho priemyslu, vo firme, kde je množstvo divízií a každá má svoje vedenie. Riaditelia musia navzájom kooperovať, ale zároveň sú si konkurenciou. Hlavným hýbateľom deja je Denfert, na začiatku najmenej dôležitý riaditeľ, ktorý si postupnou cestou odpočúvania, intrigovania a podliezania pri-

4 JAUROVÁ, Z. Po povrchu textu. In *Domino fórum*, 2004, roč. 13, č. 17, s. 23, 28. 4. 2004.

5 ČAVOJSKÝ, L. Slon v porceláne. In *Literárny dvojtýždenník*, 2004, roč. 17, č. 18 – 19, s. 13, 17. 5. 2004.

6 Pozri JAUROVÁ, Z. Po povrchu textu. In *Domino fórum*, 2004, roč. 13, č. 17, s. 23, 28. 4. 2004.

praví cestičku medzi najvyšší manažment spoločnosti. Práve jeho stvárnil Robert Roth v inscenácii *Riaditeľov* v SND, ktorá mala premiéru rok po *Mizantropovi*.

Od ostatných, vyššie postavených riaditeľov odetých v čiernych sakách a nohaviciach bol Denfert vyčlenený oblekom nevýraznej sivej farby, ušitým očividne z menej kvalitnej látky a v menej prítlačlivom strihu. Nenápadnou, láskavou komunikáciou na úvod dialógov zachytil slabosť kolegov, ktorých považoval za protivníkov. V ich prítomnosti hovoril presne to, čo od neho očakávali, a to dôsledne zvoleným tónom. Pokorne počúval, s privitymi očami prejavoval empatiu. Rozprával málo, pretože mu stačilo len správnu poznámkou otvoriť priestor súperovi, aby sa dozvedel, čo potrebuje a k tomu ešte niečo navyše. Roth pracoval s výrazom a intonáciou chlapčenskej naivity. Otázky kládol detsky infantilným tónom a podobne prostoducho aj reagoval, predpokladajúc, že tak vyvolá dojem úprimného záujmu.

Naoko familiárny Rothov Denfert každému poradil. Po javisku sa často pohyboval pomalým, rozvážnym krokom, ktorým tlmočil divákovi, že situácii vládne on. Keď vyzvedal a získaval súkromné informácie, obišiel kolegovu postavu zozadu a nazeral na neho spoza ramena ako fiktívny našepkávajúci diablík. Defertov výraz herec systematicky stupňoval. Najskôr pôsobil pokorným dojmom, v ďalšom výstupe použil slzy, v treťom radikálne a s hnevom odmietol pracovné postupy kolegu Odeóna (na ktoré ho on sám naviedol). Podobne gradovalo aj jeho správanie voči spolupracovníkom – pôvodne úslužný kolega, ochotný zapojiť sa do každého projektu, informovať, poradiť, sa voči ostatným postupne vymedzoval a dištancoval, menil tón reči od servilnej úlisnosti k arogantnému pohrdaniu. Touto dvojtvárnosťou sa mu podarilo získať dôveru a nielen odstrániť z cesty Odeóna (Ján Kroner), jediného ako-tak charakterného riaditeľa, ktorý napokon spáchal samovraždu, ale postarať sa aj o prepustenie Chateleta (Tomáš Maštalír).

So zveličením možno konštatovať, že Roth vytvoril postavu korporátneho Richarda III., ktorý produkuje klamstvá a dezinterpretácie vo svoj kariérny prospech. V Denfertovi vystaval dynamickú štúdiu psychopata, ktorý dokáže využiť manipulatívne prostriedky na vzbudenie dôvery, aby ju vzápätí zneužil. Autor text žánrovo označuje za komédiu, v ktorej hrdinov poháňajú vášne, ambície, vnútorný (zvnútra firmy) aj vonkajší tlak (od médií), výnimočne aj zmysel pre pravdu a spravodlivosť. V skutočnosti hru možno charakterizovať ako tragikomédiu, čiernu komédiu so silne ironizujúcim záverom. Prezident spoločnosti Montparnasse (Dušan Jamrich) totiž Denfertove intrigy odhalil: v Strniskovej réžii si nasadil biele rukavičky a fyzickým násilím demonštroval, že je preňho Denfertova pribojnosť zaujímavá, ale na najvyššie miesta nikdy nedosiahne.

Roth v inscenácii vytvoril hereckú dvojicu s Tomášom Maštalírom. Rothov minimalistický, scivilnený prejav, presne emočne vystihnuté repliky a úsporné gesto vstúpili do kontrastu s excentrickým prejavom Maštalírovho Chateleta.



Daniel Besse: *Riaditelia*. Slovenské národné divadlo, premiéra 9. 4. 2005. Réžia Vladimír Strnisko. Monika Hilmerová (Grenelle), Tomáš Maštalír (Chatelet), Robert Roth (Denfert).  
Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.

Ten poskakoval, vykrikoval, v strese sa autisticky hojdal – herec z neho urobil neurotickú figúrku jednoduchého človeka, ktorý síce ako prvý z rodiny vyštudoval vysokú školu, ale nevie sa prejavom začleniť do sociálneho prostredia. Mávanie rukami, hlučný smiech, erotické narážky nezapadli do firemnej noblesy, na rozdiel od Rothovho úlisného úradníčka, ktorý postupoval v kariére premyslene, potichu a hlavne nenápadne.

Inscenáciu výstižne charakterizoval recenzent Martin Hvišč: „Detailná stavba charakterov, psychologická hĺbka, pozorne pripravené motivácie a prirodzené zmeny nálad, to všetko sú prednosti réžie Vladimíra Strniska. Čistá konverzácia založená na geste, mimike a slove, vyplnila bez potreby komplikovanej scény alebo rekvizít celú hĺbku javiska. Divadlo herca, ktorému niet pomoci, obnažené charaktery, ktoré prenikajú hlboko pod kožu.“<sup>7</sup>

V dramatickej predlohe sú prítomné témy, ktoré v čase vzniku textu už boli aktuálne v Európe, ale v slovenskom kontexte ešte nemali takú odozvu. Dnes by sa interpretácia textu dala viac postaviť na problémy workoholizmu, psychického zdravia, času rozdeleného medzi prácu a rodinu. Inscenovaním hry Strnisko predbehol dobu a anticipoval problémy

<sup>7</sup> HVIŠČ, M. *Riaditelia* na malej scéne. [Recenzia bez údajov.] Divadelný ústav Bratislava. Zbierka inscenácií. Besse, D : *Riaditelia*, 9. 4. 2005.

Slovenska začiatku 21. storočia. Sústredil sa na vytvorenie tém univerzálneho korporátu a zobrazenie kariérneho rastu bezcharakterným, podvodným spôsobom. Recenzentka Mária Jenčíková doslova nazvala inscenáciu novodobou moralitou.<sup>8</sup>

### Chaplinovská groteska

Autormi dramatizácie poviedky Fiodora Michajloviča Dostojevského *Cudzia žena a muž pod posteľou*<sup>9</sup> sú Peter Pavlac a Vladimír Strnisko. Ako interpretačný kľúč si zvolili rozprávanie príbehu prostredníctvom ústrednej postavy – Ivana Andrejeviča Šabrina, štátneho tajomníka presvedčajúceho seba samého o manželkinej vernosti. Ale jeho skutočný problém, o ktorom aj nahlas hovorí, je ten, že bol smiešny človek, a už nie je. Jeho žena ho skutočne podvádza, no on to nevidí a nechce vidieť. Stretne sa s jej milencom a podľa ľubovôle sa rozhoduje, či sa mu prizná, že je jej mužom.

Šabrin bol ďalšou Rothovou postavou bez chrbtovej kosti, ktorá sa snažila vyťažiť zo situácie čo najviac vo svoj prospech a ponúkala niekoľko verzií reality, podľa toho, ktorá jej vyhovovala. Kým *Mizantrop* by sa dal označiť za klasickú komédiu, *Riaditeľia* za biznis satiru, tak *Cudzia žena a muž pod posteľou* mala hereckými prostriedkami aj vizuálnym ukotvením najbližšie ku groteske. Tá Strniskovi z komediálnych žánrov konvenovala najviac. Už v minulosti opakovane využil zosmiešňujúcu hyperbolizáciu vrátane maskovania, ktorým zdôrazňoval postavám vybrané črty tváre alebo mimické deformácie. V tomto prípade postavy nevyčlenil nápadným líčením (iba Šabrin mal zvýraznené oči), ale svetlom. Šabrinove prehovory k publiku boli nasvietené studeným bodovým reflektorom, pripomínajúcim jednak čiernobiely film, jednak vyvolávajúcim pocit izolácie alebo akejsi dezorientácie hlavného hrdinu. S bodovým svetlom režisér funkčne pracoval v krátkych úsekoch, menilo sa aj uprostred vety alebo cielene vynechávalo z centra pozornosti ostatné postavy, i za cenu toho, že im bolo vidno telo bez hlavy.

Biele svetlo prenasledovalo Šabrina ako boží lúč doslova na každom kroku, odrážalo sa od jeho bledej tváre, robilo z neho metafyzického pozorovateľa deja. Recenzentka Mária Jenčíková v Rothovom výkone našla spoločné znaky s herectvom Charlieho Chaplina: „Nie vizuálna podobnosť, ale výborný herecký výkon posúvajú Rotha na úroveň kráľa grotesky. Nečaptá, naopak, v jeho štylizovanom pohybe je skryté napätie celej postavy. Roth je precízny v detailoch. Dotahuje každý pohyb, ktorý začína zvnútra, preženie ho celým telom a zachytí v končekoch prstov. K tomu úžasná mimika.“<sup>10</sup> Šabrin bol strie-

<sup>8</sup> JENČÍKOVÁ, M. Elegantné svine vo vodopáde slov. In *Pravda*, 2005, roč. 15, č. 83, s. 26, 12. 4. 2005.

<sup>9</sup> Pôvodná Dostojevského próza má názov *Dvaja muži pod posteľou*. Autori dramatizácie čerpali aj z poviedok *Bobok* a *Sen smiešneho človeka*, takisto úryvky z novely *Kreutzerova sonáta*.

<sup>10</sup> JENČÍKOVÁ, M. Skvelý Robert Roth a kľúče k Dostojevskému. In *Pravda*, 2006, roč. 16, č. 105, s. 24, 9. 5. 2006.

davo rozprávačom i priamym aktérom deja, preto musel Roth herecky prestupovať z komentátora, oznamovateľa faktov do prežívania situácií, ktorých bol sám v minulosti účastný. Z toho vyplývala aj striedavá dynamika jeho hereckého výkonu. Repliky do publika hovoril pokojným, suchým, sebaironizujúcim tónom, staticky v sede alebo v stoji, v dialógoch sa zase neustále hýbal, chodil, staval sa na špičky, rozbehol sa a vrátil, svoju postavu dostal do polohy nepríjemne vyzerajúceho, upoteného úradníka.

Aj v tejto inscenácii sa stretla dvojica Robert Roth – Tomáš Maštalír, ale ich súhra fungovala na opačnom princípe než v *Riaditeľoch*. Režisér nechal Maštalíra (Tvorogov) vstupovať do Rothovho intímneho nasvietenia, štylizoval ich do fyzicky neproporčných pozícií vysokého a nízkeho herca, pričom jeden je neurotik (Roth) a druhý fešácky, ale trochu ťažkopádny hlupák (Maštalír). Predstaviť Tvorogova pracoval s hlasom formou pestrých pazvukov, menil intonáciu z hlbkej polohy do vysokej, rozprával a pohyboval sa ležérne, v štýle pozérskeho pseudointelektuála, vytvárajúc kontrast k Rothovmu roz-pohybovanému, fyzicky aj psychicky našponovanému Šabrinovi. V duchu groteskného ladenia inscenácie a vzhľadom na ich partnerskú súhru pôsobili ako zladená klaunská dvojica. Komika vyplývala nielen z protichodných reakcií na situácie, ale najmä z ich fyzickej a hereckej odlišnosti.



Fiodor Michajlovič Dostojevskij – Vladimír Strnisko – Peter Pavlac: *Cudzia žena a muž pod posteľou*. Premiéra 6. 5. 2006. Réžia Vladimír Strnisko. Robert Roth (Šabrin), Tomáš Maštalír (Tvorogov). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jana Nemčoková.



## Herecké divadlo

V tvorbe Vladimíra Strniska nemožno hovoriť o komédiách v tradičnom zmysle slova. Od počiatkov kariéry sa v súvislosti s jeho režijnou poetikou písalo o groteske, klauniáde a tragikomédii. Totožným ladením sa vyznačovali aj tri analyzované réžie v SND. Využil na to aj jednoznačné prostriedky – prácu s čiernobielym osvetlením; prehovory do publika; ústrednú postavu smiešneho klauna či zamestnanca administratívy, ktorý seba aj iných zámerne dostáva do kolíznych situácií, aby v nich nenápadne manipuloval svojich súperov.

Strnisko nechal všetky tri texty zaznieť na prázdnom javisku, na ktorom sa menil len zadný horizont. Rokokové pozadie v *Mizantropovi* plné postáv kyprých tvarov, ktoré si pochutnávajú na ovocí, vystriedalo strohé biznis akvárium v *Riaditeľoch* a v *Cudzej žene a mužovi pod posteľou* len biely, resp. čierny horizont. Jediným mobiliárom boli stoličky, ktoré v Dostojevskom doplnila – logicky – obrovská posteľ. Išlo teda o inscenácie postavené na práci s textom. Herci dôsledne interpretovali repliky a vďaka precízne volenej mimike a gestike im dodali ďalší vysvetľujúci, často voči textu protichodný význam. Tento kontrast medzi skutočným významom a jeho interpretáciou, či významom slova a sprievodným gestom, bol zdrojom komiky a zosmiešnenia nielen postáv, ktorým boli repliky adresované. Zároveň zosmiešňovali/ironizovali aj toho, kto ich vyslovil. Hlavný hrdina každej inscenácie navyše inklinoval k melanchólii, takže najmä postavy v *Mizantropovi* a *Cudzej žene a mužovi pod posteľou* sa od grotesky odklňali k čechovovským tónom. Neschopnosť, či skôr nevôľa zmeniť spôsob života aj myslenia súvisela s pocitom akéhosi podvedomého si užívanie statusu vydedenca, odľuda, smiešneho človeka.

Nosnou témou hlavných postáv všetkých inscenácií je skutočnosť, že sú to manipulatívni a bezcharakterní jedinci<sup>11</sup>, ktorí pretvárajú situácie tak, aby im vyhovovali. Sú oblečení do šiat „slušného človeka“<sup>12</sup>. V širšom kontexte ide o pokračovanie postáv, ktoré Strnisko oživil napríklad v inscenáciách Ostrovského *Lesa* (Divadlo na korze, 1971), Brechtovej *Malomeštiakovej svadby* (Nová scéna, 1985) či v Molièrovom *Donovi Juano-ovi* (Nová scéna, 1987). V nich režisér v závere odhalil postavy intrigánov a samozvaných strážcov mravného poriadku, sprehľadnil situácie vzájomných súperov a spolupracovníkov a navedol diváka rekurzívne, spätne dekódovať inscenáciu, znova prehodnotiť odohratý príbeh v intenciách nového poznania. V menovanej trojici inscenácií týchto predstieraných moralizátorov prezentoval v plnosti ich duševného marazmu už od začiat-

11 Napriek tomu, že do Alcesta Molière vložil kontradikciu čistého charakteru, akéhosi všeobecného morálneho imperatívu a čistej lásky, Strnisko postavu viedol prostredníctvom biologických pudov k dvojitvornosti, podobnej Denferovi a Šabrinovi.

12 ŠIMKOVÁ, S. Vladimír Strnisko – klasik modernej réžie. In ŠTEFKO, V. (ed.). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália Press, 1996, s. 47.

ku príbehu a divákov nechával sledovať ich cestu.

V Robertovi Rothovi našiel Strnisko novodobého predstaviteľa svojich ideových zámerov, schopného obsiahnuť aj intelektuálny rozmer postáv a budovať komediálny charakter inscenácie na základe ich racionalizácie. Využil jeho dispozíciu pracovať s textom s odstupom, ironizovať ho a narábať s kontrapunktom. Tým ho viedol k ironizácii a komentovaniu svojej, ale aj ostatných postáv. Popri deklamačnej obratnosti mu Roth ponúkol i pohotové strihy v emóciách a pripravenosť reagovať na nečakané, rýchlo sa meniace okolnosti a situácie.

### Zoznam použitej literatúry:

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Slon v porceláne. In *Literárny dvojtýždenník*, 2004, roč. 17, č. 18 – 19, s. 13, 17. 5. 2004. ISSN 0862-5999.

HVIŠČ, Martin. Riaditelia na malej scéne. [Recenzia bez údajov.] Divadelný ústav Bratislava. Zbierka inscenácií. Besse, D : *Riaditelia*, 9. 4. 2005.

JAUROVÁ, Zora. Po povrchu textu. In *Domino fórum*, 2004, roč. 13, č. 17, s. 23, 28. 4. 2004. ISSN 135-4426.

JENČÍKOVÁ, Mária. Elegantné svine vo vodopáde slov. In *Pravda*, roč. 15, č. 83, s. 26, 12. 4. 2005. ISSN 1335-4051.

JENČÍKOVÁ, Mária. Skvelý Robert Roth a kľúče k Dostojevskému. In *Pravda*, roč. 16, č. 105, s. 24, 9. 5. 2006. ISSN 1335-4051.

PODMAKOVÁ, Dagmar. Vzostupy a dozvuky tvorby režiséra Vladimíra Strniska na slovenských javiskách. In *Slovenské divadlo*, 2021, roč. 69, č. 1. s. 26 – 48. ISSN 0037-699X.

Portrét režiséra, dramaturga a pedagóga Vladimíra Strniska. [online]. Dostupné na internete:

<https://www.ta3.com/clanok/1179092/portret-reziser-a-dramaturga-a-pedagoga-vladimira-strniska.html>.

RUSNÁK, Igor. Pán a sluha. In *Nový čas*, 1991, roč. 1, č. 70, s. 11, 20. 10. 1991. ISSN 1335-4655.

ŠIMKOVÁ, Soňa. Vladimír Strnisko – klasik modernej réžie. In ŠTEFKO, V. (ed.). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : Tália Press, 1996, s. 23 – 51. ISBN 80-85718-30-8.

Dária Fojtíková Fehérová  
Divadelný ústav  
Jakubovo námestie 12  
813 57 Bratislava  
e-mail: [daria.feherova@theatre.sk](mailto:daria.feherova@theatre.sk)

## Herec Stanislav Štepka

MILOŠ MISTRÍK

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

**Abstrakt:** Stanislava Štepku poznáme ako dramatika, zakladateľa a princípála Radošinského naivného divadla (RND), ale aj ako herca, ktorý má v inscenáciách svojho súboru popredné, určujúce či hlavné úlohy. Ako mimoriadne tvorivá osobnosť zo svojej vedúcej pozície samozrejme najviac ovplyvňuje herecký štýl celého RND. V jeho herectve sa spájajú tri zložky: (1.) herec ako predstaviteľ roly, (2.) postava, ktorú herec stvárňuje, a (3.) navyše niečo, čo ho najvýraznejšie vyčleňuje od štandardného herectva, a to je v tejto tretej zložke prejavenie sa jeho ako autentickej osobnosti, ktorá ostáva aj na scéne sama sebou. Typ divadla, kde mávajú protagonisti veľký priestor a voľnosť na prejavenie vlastných, osobnostných stanovísk, dáva prednosť pravde a autentickejšiemu pred umeleckou dokonalosťou či estetizmom. Dominancia Štepkovej vlastnej autentickejšieho a jeho životného nastavenia majú priamy vplyv na poetiku celého RND, ako aj na jeho etický profil.

**Kľúčové slová:** Radošinské naivé divadlo, slovenské herectvo, herecké techniky, poetika súčasného divadla, autentické herectvo

O hercovi, ktorý hral vyše 130 úloh v divadle, filme, televízii a rozhlase sa nedá napísať stručný referát. Ale možno vystihnúť jeho charakteristiku bez opisnosti, možno o ňom uvažovať a pripomenúť si to, čím vyniká. Stanislav Štepka je všestranný divadelník. Princípál, ktorý roku 1963 založil a stále vedie Radošinské naivé divadlo (RND). Je v ňom prítomný ako autor uvádzaných hier, aj ako predstaviteľ postáv, ktoré sám napísal. Nemožno nespomenúť jeho kľúčovú pozíciu pri stanovovaní špecifického rázu tohto divadla, ktoré pomenoval „naivé“, jeho poetiku a poslanie, teda úlohu koncepčnú, z ktorej vyplýva aj Štepkovo postavenie pri určovaní režijnej, výtvarnej a hudobnej línie inscenácií. Ako správny princípál rozhoduje o zložení súboru, angažovaní spolupracovníkov, plánovaní, aj o ďalších organizačných a ekonomických otázkach.

Avšak Štepka nemá v súbore iba viditeľnú plnú moc, ktorá je vyjadrená už v jeho kľúčovom poste jediného spoločníka v Agentúre RND s.r.o. Podstatné je jeho miesto v tvorivej sfére divadla ako hlavného člena umeleckého tímu, dané jeho autorskou a hereckou tvorbou s jej špecifickosťou, ktorou dáva ráz celému radošinskému divadlu. Princípál organizačný, spojený v jednej osobe s princípálom umeleckým, je kombinácia, ktorú v európskom divadle poznáme už od čias Williama Shakespeara a Molièra, a máme ju teda aj tu, na Slovensku, samozrejme, je medzi nimi aj veľa rozdielov. Pri podobnej zhode zvyčajne išlo v minulosti a ide aj dnes o pozitívnu konšteláciu. Môžeme povedať, že spomínané tri osobnosti (Shakespeare, Molière aj Štepka), každá vo svojej dobe, takéto

podmienky dobre využili.

Štepka hráva vo svojom divadle. Hráva denne, od prvých inscenácií v začiatkoch umeleckej dráhy až po súčasnosť, hráva ústredné postavy a jeho vytrvalá prítomnosť na javisku je kľúčovým faktom, ktorý aktívne tmelí vonkajšie i vnútorné časti súboru radosincov do jednotného celku. Možno by niekto namietal, že predsa to nie je nič výnimočné, že je to bežná vec v každom divadle a v celom divadelnom umení, ak niekto vytrvalo hráva v nejakom súbore. Lenže Štepkovo herectvo je iné ako to štandardné, ktoré poznáme z väčšiny divadiel. Stručne povedzme, že za štandardné herectvo v nasledujúcich vetách budeme považovať také, ktoré napĺňa základnú definíciu, podľa ktorej živý herec dáva svojou umeleckou tvorbou, sformovaním vlastnej psycho-fyzickej základne vzniknúť umeleckému dielu, divadelnej postave. Tento vzťah herca a postavy môže byť rôznorodý. V dejinách divadla i v hereckých školách nájdeme mnohé varianty takýchto vzťahov, pripomeniem napríklad tieto: herec sa pretelesňuje do postavy, herec sa preduševňuje do postavy, herec prežíva postavu vo svojom vnútri. Podľa iných koncepcií herec uvoľňuje postavu miesto v sebe, a tá vstupuje do jeho kože. Inde zasa postava ostáva mimo herca, a ten má od nej odcudzovací odstup, pozoruje ju zvonku a kriticky posudzuje.<sup>1</sup> Základom spojenia dvoch zložiek hereckej tvorby (herec a postava) je vždy vzťah živého herca s umelo a umelecky vytvorenou postavou, ktorú napísal dramatik a stelesnil herec. Sú aj iné herecké varianty, aj keď sú spravidla v bežnej divadelnej praxi v menšine, napríklad je to inak v divadelnom rituáli, inak v rámci performancie, inak v imerznom divadle. Ale týmito, zvyčajne raritnými žánrami, sa tu teraz nebudeme zaoberať.

Ako sme povedali, štandardné herectvo (ospravedlňujem sa za tento pomocný termín) má spomínané dve vrstvy, alebo dve zložky – herca a postavu. Divák medzi nimi rozlišuje, aj keď ich počas predstavenia vníma odrazu a spolu. Môže si povedať, že toto je jeho obľúbený či neobľúbený herec, na ktorého sa práve díva, a toto je postava, ktorú herec vytvára. Neskúseným divákom to môže splývať (napríklad, keď takéhoto diváka nahnevá divadelná postava, a on ide po predstavení vyvfšiť sa na jej predstaviteľovi – stali sa aj také prípady!), ale väčšina divákov medzi tým dokáže rozlíšiť a vďaka tomu môžu mať umelecký zážitok, nadchýnať sa nádherou a detailne vypracovaným charakterom napísanej a vyfabulovanej postavy a môžu pritom obdivovať perfektný výkon herca, ktorý ju stvára.

Lenže u Štepku, presnejšie v type divadla, ktoré on vytvára a reprezentuje, je to ešte inak. Kým štandardné herectvo má spomínané dve zložky, Štepkovo herectvo ich má tri. Popri uvedených dvoch je tam vždy prítomná aj ďalšia – a to je on sám ako osobnosť Stanislav Štepka, ktorý ostáva na scéne sám sebou. Musíme tu pozorne rozlišovať jemné odtiene. Štepka je v divadle aj „štandardný“ herec tak, ako ostatní.

---

<sup>1</sup> Tu si dovoľím odkázať na moju knihu MISTRÍK, M. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : VEDA, 2018.



Stanislav Štepka: *Konečná stanica*. Radošinské naivné divadlo, premiéra 31. 5.1997. Réžia Juraj Nvota. Ján Melkovič (Bezdomovec), Stanislav Štepka (Doktor), Mojmír Caban (Farár). Foto archív Radošinskeho naivného divadla.

Lenže v každom jeho vystúpení výrazne, oveľa výraznejšie, ako u väčšiny ďalších, vystupuje do popredia spomínaná tretia zložka – jeho osobnosť, civilná, súkromná, ľudská osobnosť. Môžeme to vysvetliť faktom tzv. autorského divadla, akým RND určite je, v ktorom herec popri interpretácii postavy, alebo aj celý kolektív hercov vyjavuje aj svoju autentickú tvár. Hrajú divadlo, zobrazujú postavy, ale pritom si zachovávajú osobnostný priestor pre samých seba. V štandardnom divadle, činohre i opere, je zvyčajne nevhodné, ak sa herec priveľmi pretláča do popredia a narúša spoločné dielo, vytvorenú ilúziu v inscenácii nejakými osobnými doplnkami. Ale v RND je Štepkova osobná prítomnosť a viditeľnosť integrovaná do hry od počiatku existencie a dokonca podstatná. Napokon, Štepka nie je v tomto type divadla ojedinelý bežec. Veď takýto typ divadla a herectva bol vlastný napríklad aj Milanovi Lasicovi s Júliusom Satinským, alebo Jiřímu Suchému s Jiřím Šlitrom, či Jiřímu Voskocovi a Janovi Werichovi. A robili to vždy vedome ako originálny tvar divadla, v ich prípadoch povedzme kabaretného či autorského. Len malou odbočkou tu konštatujeme, že napriek podobnosti spomínaných dvojíc, boli Suchý, Lasica a Štepka navzájom dosť odlišní. Napríklad Suchý, akokoľvek je spontánnym hercom, spevákom a zabávačom, dokázal pohľady zvonku do vlastného vnútra akoby preťať prostredníctvom sebavedomej irónie, sarkastického humoru, satiry, s ktorými sa obracal na publikum. Ale vidí sa mi, že sa celkovo neotváral rád. Úloha spontánneho druhého pólu hereckej dvojice pripadla v Semafore jeho javiskovému partnerovi, Šlitrovi. Ani Lasica, bohatý na komickú slovnú inšpiráciu, schopný bystrých postrehov, obdarený prirodze-

nou múdrosťou, sa nedal celkom za svojou akoby pokrovou tvárou (poker face) vidieť či prekuknúť. Na to mal pri sebe klauna, Satinského. Zábavné výpady do duše divákov robil Lasica rád, ale diváci ho nemohli len tak ľahko dobehnúť. Zato Štepka je popri spomínaných človekom i hercom, ktorý má „srdce na dlani“, je priezračný, neskrýva sa a neblafuje. Z tohto hľadiska je najautentickejší z nich. „Nemám rád slovo satira,“ píše, „často sa za ňou skrýva iba kritika či iba nadávanie ponad susedov plot. (...) Písať satiru môže iba ten, kto na to má. Ja na to nemám.“<sup>2</sup>

Názov tohto zborníka znie *Slovenská komika, komédia, komici*. Myslím, že to treba čítať nie v úzkom, ale v širšom význame slova komédia. Teda nielen ako veselohra, zábavný žáner, sprevádzaný humorom, ale slovo komédia, zastupujúce termín divadlo, celé divadelné umenie. Veď už Taliani mali *commedia dell'arte* a v nej predvádzali nielen príbehy veselé a zábavné, ale aj tragické, hrôzostrašné i krvavé. A po nich Francúzi, aby sa odlišili, majú svoju *Comédie-Française*, čo je fakticky ich národné činoherné divadlo, kde sa popri komédiách hrávajú aj veľké tragédie domáceho i svetového repertoáru. Aktuálne som si všimol, že na repertoári tejto parížskej „komédie“ majú Euripidovu *Médeiu* – teda hru o vrahyni svojich dvoch detí a ešte zopár iných. Veta „Je vais à la comédie“ neznamená „Idem na komédiu“, ale „Idem do divadla“. V tomto zmysle je RND rovnakou komédiou ako všetky ostatné činoherné divadlá, teda miestom, kde nie všetko odohrané musí byť humorné. Zároveň ale povedzme, že v RND síce nie všetko je humorné, ale ono ústami Štepku a svojimi inscenáciami chce byť zábavné, a väčšina toho, čo sa tam hrá, humorné je, čo sa ľahko preukáže pri porovnaní jeho repertoáru a inscenačného štýlu s inými divadlami.

Pripomeňme teraz znova spomínanú trojzložkovosť Štepkovho herectva, keď na scéne – je po prvé hercom Stanislavom Štepkom, umelcom, nesúcim – po druhé – postavu (povedzme Jánošíka), a v rovnakom čase – po tretie – je aj autentickým Stanom Štepkom. Práve tento posledný „Štepka“ určuje celok, ako ho na Slovensku vnímame, ako je zaradený v našom divadle, kultúre, spoločenskom vedomí. Keby nehral vo svojom súbore, ale bol by hercom nejakého dobrého divadla, v ktorom by sa obetavo pretelesňoval do napísaných postáv, ale kde by mu režiséri zakazovali vytýčať či vyskakovať z predvádzaných postáv a z deja, teda nesmel by sa pozerat' po publiku, tak by to nebol ten Štepka, ako ho poznáme. Bol by to iba jeden ďalší v rade lepších či horších slovenských hercov bez zdôrazneného tretieho rozmeru.

---

2 ŠTEPKA, S. *Kronika komika 1*, Bratislava: IKAR, 2003, s. 4.



Stanislav Štepka: *Nieko to rád slovenské*. Radošinské naivné divadlo, premiéra 7. 11. 2008. Réžia Juraj Nvota. Stanislav Štepka (Jozef Murgaš). Foto archív Radošinskeho naivného divadla. Snímka Ctíbor Bachratý.

Štepka, ako ho poznáme, nie je človek dramatického gesta, ani predstaviteľ tragických osudov, výbuchov emócií, ani titan v boji proti osudu. Štepka je Radošičan, v podstate jednoduchý, hoci bohatý charakter, prívetivý – a často aj veselý. On a jeho divadlo sú komédiou v zmysle činohernom (komédia ako divadlo), aj v zmysle príklonu k veseloherným žánrom (komédia ako humorné, rozveseľujúce umenie). V tomto divadle je komediantom i komikom. Hráva postavy veselé a smutné, ale aj postavy pozitívne a negatívne. Dve zložky – herec a herecká postava – sa uňho môžu spojiť v rôznorodých rolách, ale má to svoje limity, ktoré jednoducho neprekročí, lebo nemôže. Veď predstavme si napríklad, že by raz mal na seba prevziať úlohu takého Shakespearovho Macbetha? (Strašná predstava!) Možnože on, ako herec – interpret by sa s takou postavou pokúsil popasovať, hoci tam v úspech neverím, možno by to skúšal v inom type divadla, a nie v RND. Technicky by azda išlo zahrať aj takúto rolu, ale jeho osobnostné a autentické by sa určite postavilo proti tomu. Takého Lasicu si s rezervou ako Macbetha vieme predstaviť (hoci by to asi bola komédia), ale Štepku, ale ani Satinského nie! U Štepku, kde sme definovali tri zložky – jeho ako osobnosti, jeho ako herca a jeho ako hereckej postavy – by sa jedna z nich, tá osobnostná, nedala potlačiť ani skryť. Tá je totiž, zdá sa, tou najdôležitejšou, bez súladu s ňou nie je Štepkovo herectvo úplné.



Stanislav Štepka: *Mužské oddelenie*. Radošinské naivné divadlo, premiéra 22. 11. 2019. Réžia Juraj Nvota. Maruška Nedomová (Ruženka), Stanislav Štepka (Želízka). Foto archív Radošinského naivného divadla. Snímka Ctibor Bachratý.

Hral Štepka vôbec niekedy naozaj dramaticky negatívnu úlohu? Nepatrí sa vynášať vety zo súkromnej korešpondencie, ale ja to teraz urobím. Nedávno som mu mailom položil základnú a provokatívnu otázku: „Hral tento Štepka niekedy nejakú naozaj tragickú postavu?“ Odpoveď prišla čoskoro: „Hral som, Miloš, a rád, a bolo tých zloduchov v mojom podaní až-až [...] moje komické postavy mali viac tragickú ako komickú podobu (*Pitva*, 1966; *Z duba spadol, oddýchol si*, 1968; *Prírí*, 1969). Veľká tragická postava, na ktorej sa však diváci smutno, no schuti smiali, bol Otec v *Človečine* (1971), ktorý priam dotlačí vulgárnymi rečami k smrti vlastnú matku.“ A Štepka dodáva: „Zloduch sa hrá ľahko, niekedy stačí, ak sa na javisku nepretvarujete. Byť komikom je však iná, ťažká, ale hlavne krásna javisková práca...“<sup>3</sup>

Tu niekde spočíva hlavný kĺb Štepkovho herectva, tu sa stretávajú a navzájom konfrontujú postupy jeho dennej hereckej práce a pevné obrysy jeho vnútorného osobnostného sveta. Tu sme pri jeho divadelnej aj ľudskej podstate. On síce hovorí, že „byť zloduchom, stačí niekedy sa nepretvarovať“, ale bez toho, že by sme mu chceli lacno nadbiehať, musíme povedať, že naňho spomenutá poučka neplatí. Jeho prirodzené vnútorné nastavenie nie je byť zloduchom, a ak hrá zloducha, musí sa zaňho pretvarovať. Ak

<sup>3</sup> Stanislav Štepka v mailovej korešpondencii s Milošom Mistríkom, 7. mája 2023.



by v takýchto postavách prestal byť zlosynom, uvoľnil sa a už sa k tomu nenútil, vrátil by sa ako pružný materiál do pôvodného tvaru, bol by znova tým, čím vo svojej podstate je a ako ho vníma aj väčšina publika. Zloduchom teda určite nie, nás Šteпка neoklame! Dušou je sám sebou, hoci povedzme na scéne práve interpretuje ľudské zlo. Je to stále on, síce momentálne na scéne výkonný a kreatívny umelec, ale naďalej známy Radošinčan, človek-milión, ale aj človek výnimočného talentu, čo priamo zo scény dáva záruku, že všetko, napriek nepriaznivému deju na scéne, je ešte v poriadku a to dobré a pravda musia prísť. Spomínaná osobnostná zložka jeho herectva prekrýva dve vrstvy „štandardné“, aby sme zostali pri našich termínoch. Preto je jeho komédia komédiou nielen preto, že je divadlom, ale aj preto, že u radošincov vždy aj zlé tóny prehlúši jeho umenie nenásilne odľahčiť, humorom preklenúť a veselo vylicitovať bôle nášho sveta. Táto orientácia princípála sa vďaka jeho dôslednému a mnohoročnému pôsobeniu prejavuje aj na hereckom súbore RND. Najväčšie sympatie publika si nezískali iba takí členovia, čo ho oslovovali profesionálnou hereckou úrovňou, ale neraz v reakciách publika prednosť dostali aj tí zo súboru, ktorí mohli nebyť až natoľko virtuóznymi herci, ale prejavili sa svojou čírou radošinskou alebo pro-radošinskou autenticitou. Spomeňme najprv dvoch: Katarína Kolníková a Ján Melkovič. Ale za desaťročia existencie RND sa v ňom predstavilo na kratší či dlhší čas neuveriteľných skoro dvesto účinkujúcich, zopár miestnych Radošinčanov, ako aj odinakiaľ prichádzajúcich a pokorne toto morálne nastavenie prijímajúcich účinkujúcich, napríklad (a tu urobím vlastný pocitový výber): Miroslav Siget, Jozef Vičan, Darina Abrahámová, Maruška Nedomová, Zuzana Kronerová, Jana Olhová, Peter Šimun, Zuzana Mauréry, Monika Hilmerová, Soňa Norisová, Anna Šišková, Mojmir Caban, František Reháč, Iveta Malachovská, Csongor Kassai, Zuzana Norisová, Svätopluk Malachovský... Všetci z nich boli oveľa viac ako iba interpreti Štepkových postáv, aj oni boli živými nositeľmi radošinského svetonázoru.

Spomínané charakteristiky Štepkovho hereckého zjavu vysvetľujú aj to, ako je možný zdanlivý paradox. Šteпка hráva tzv. pozitívne aj negatívne roly. Sám tie druhé v spomenutom maile nazval „zloduchmi“. Ale pritom celkový ráz jeho divadla, vždy rovnako opísaný divákmi, pozorovateľmi, kritikmi, novinármi, je divadlo pozitívnej energie, dobrého príkladu, uhládzania konfliktov namiesto toho, aby ich vyvolávalo. Tak si na vysvetlenie ešte na záver zoberme príklad zo života, Štepkovu postavu Jánošíka (1970). Možno si to ani neuvedomujeme, ale v ostatných rokoch sa všíria pohľady na tohto národného hrdinu, ktoré z neho robia darebáka, zlodēja, erotomana, vraha a podobne. Nie tak dávno sme zaznamenali v bratislavskom Divadle Aréna inscenáciu so symptomatickým názvom: *Jánošík (Príbeh vraha?)* (2020). Netreba ani komentovať, o čom bola. A vznikol aj ďalší film, vraj *Jánošík, pravdivá história* (2009). Vždy pri takýchto nových pohľadoch na Jánošíka, ktorých sa za tie roky zhromaždilo viacero, a aktualizáčnych interpretáciách, malo ísť o netradičný obraz hrdinu. No veď hej... Mne sa však vidí, že tento negativistický trend

je už únavný a mentálne vyčerpaný, bez nápadu, a naozajstnou novinkou by teraz bolo, ak by niekto urobil zasa raz z Jánošíka spravodlivého hrdinu, zástancu ľudu. Ani Štepka, ktorého hra vznikla pred piatimi desaťročiami, zbojníka nešetril. Ale má niekto dojem, že by ho spisovateľsky či herecky „inzultoval“ ako uhorský dráb? Ponižil? Štepka si osvojil postavu, ktorú sám napísal a nevyhol sa jej kritike, ani jej parodovaniu. Dej hry rámcovo zasadil do psychiatrickej liečebne, odkiaľ Jánošík s Uhorčíkom utiekli. Divák sa však môže presvedčiť, že sa nestráca spomínaná Štepkova zložka, teda osobnosť, čo nechce hrdinu potupiť ani nechať morálne zahynúť. V prvom rade preto, že Štepkovo osobné nastavenie niečo také ako ničota, nepozná. No aj preto, že má širší rozhľad a vzdialenejší horizont a vie či dovidí aj na širšie súvislosti, komu by „poprava“ Jánošíka poslúžila. A teraz si zoberme, koľko repríz mal už Jánošík so Štepkovou tvárou a koľko repríz mali diela iných autorov, ktoré si už nikto nepamätá? Keby mal herec Štepka základné dve zložky, zahrál by Jánošíka podľa pokynov režiséra. Keďže má tri, zahrá takého Jánošíka, akého si pamätajú tisíce návštevníkov jeho divadla.



Stanislav Štepka: *Madona s dieťaťom* (RND, 2022). Réžia Kamil Žiška. Stanislav Štepka (dedo Karol), Martina Slobodová (Pavla). Foto archív Radošinského naivného divadla. Snímka Ľtibor Bachratý.

*Príspevok je výstupom projektu VEGA č. 2/011/23 Poetika absurdity, nonsensu a paradoxu v súčasnom divadle*

### **Zoznam použitej literatúry:**

MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. storočia*. Bratislava : VEDA, 2. vydanie 2018, 336 s. ISBN 978-80-224-1645-0.

MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Bratislava : VEDA, 2002, 256 s. ISBN 80-224-0713-5.

SPYRKA, Lucyna. *Dramat słowacki w Polsce, Przekład w dialogu kultur bliskich*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, 512 s. ISBN 978-83-8012-830-9.

SPYRKA, Lucyna. *Radošinské naivné divadlo, Między konwencją a kontestacją*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2004, 152 s. ISBN 978-83-226-1331-8.

ŠTEPKA, Stanislav – ESCHEROVÁ, Mária. *Prvá stovka, Sto rokov divadla v Radošine (1920-2020)*. Radošina : OZ Hlavina, 2010, 144 s. ISBN 978-80-570-1417-1.

ŠTEPKA, Stanislav. *...a já, Katarína Kolníková*. Bratislava : Ikar, 2001, 176 s. 978-80-551-0110-8.

TICHÝ, Zdeněk, JEŽEK, Vlastimil, STANO, Tono. *Šest z šedesátých*. Praha : Radioservis, 2003, 312 s. ISBN 978-80-86212-31-9.

Miloš Mistrík  
Centrum vied o umení SAV,  
Ústav divadelnej a filmovej vedy  
Dúbravská cesta 9  
84104 Bratislava  
e-mail: milos.mistrík@savba.sk

# 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 Zborovjanovi<sup>1</sup>, s ktorým spolupracovala

<sup>1</sup> 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“.<sup>2</sup> 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)<sup>3</sup> 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 nastudovanie, 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“.<sup>4</sup> 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“.<sup>5</sup> 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“.<sup>6</sup>

Oto Katuša v roku 1955 absolvoval divadelnú réžiu na Vysokjej 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“.<sup>7</sup> 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“.<sup>8</sup> Husáková-Lokvencová sa s Katušom pred jeho nástupom do Košíc stretla, a ako možno vyčítať z listu Zborovjankovi, 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 štastie pre nich, aj pre neho, keby s ním vedeli tam pokračovať, kde skončili so mnou“.<sup>9</sup>

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 Čach *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“.<sup>10</sup>

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

<sup>9</sup> List Magdy Husákovovej-Lokvencovej Julovi Zborovjankovi, 17. 8. 1956. Slovenská národná knižnica – Literárny archív, fond Julo Zborovjan, evid. č. 2828, č. 23.

<sup>10</sup> 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“.<sup>11</sup> Ale ako budovať charaktery postáv, keď „členovia súboru si akosi odvykli vraviť na javisku verše...“?<sup>12</sup> 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

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

<sup>12</sup> Tamže.



prácou na žánrove odlišnej<sup>13</sup> 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...“<sup>14</sup>, 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“.<sup>15</sup> Naopak, v prípade postavy Majky (hrala ju komediálne založená Elena Kleisová) „vystrkuje rožky viac herečkin naturel ako autorova postava“.<sup>16</sup> 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).“<sup>17</sup> 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“.<sup>18</sup> 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 krajoých 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 Goldonihovu 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 Goldonihovu, akoby hral Palárika.<sup>19</sup> 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 Lelio*, 1958, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene). Neskoršie Katušove inscenácie (Goldonihova *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*<sup>20</sup>), 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 zobudzajú dnes už viac so včerajškom späť herecký štýl“.<sup>21</sup> Pravdu mal aj Vrbka, keď konštatoval, že v Košiciach „režiséri majú väčšie ambície ako celý herecký súbor.“<sup>22</sup> 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“.<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> 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 Goldonihovho 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“.<sup>25</sup> 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)<sup>26</sup>, 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“.<sup>27</sup> Inscenácia patrí k vrcholom Katušových košických réžií, ktoré v postpal-kovskom 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“.<sup>28</sup> 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 zmyslupnejšiu prácu so súborom. Šťastí 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-

<sup>28</sup> 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.“<sup>29</sup>, 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 všíma kvalitatívny posun v hereckom súbore, ktorý „sa stáva homogénnym celkom, v ktorom sa postupne stierajú rozdiely medzi herectvom uvedomelým a intuitívnym.“<sup>30</sup> Po roku 1963 naďalej významný podiel Katušových réžií tvorila veseloherná dramatika, „v ojedinelých prípadoch dokonca dosť pochybnej ceny.“<sup>31</sup>

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.“<sup>32</sup> Katušova režisárska práca predsa len „obohacovala a rozširovala výrazový arzenál hereckého súboru o prvky a výrazové prostriedky divadelného nadhľadu, komediálnej ihravosti a uvoľnenosti“.<sup>33</sup> A to nielen jeho mladých členov (Júlia Čunderlíková, Eva Poláková, Ivan Rajniak), ale aj zakladateľskej generácie (Jozef Hodorovský, Ján Bzdúch, manželia Kleisovci, František Dadej).

<sup>29</sup> Tamže, s. 313.

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

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

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

<sup>33</sup> 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

# Režisér Šimon Spišák – smiechom k spoločenskému postoju

LENKA DZADÍKOVÁ

**Abstrakt:** Formujúcim prvkom divadelného jazyka režiséra Šimona Spišáka je humor. Cez hyperbolu, ironizáciu a recesiu sa dostáva aj k závažným, či dokonca tragickým témam. Na inscenáciách pre deti aj dospievajúcich a dospelých pomenúva príspevok Spišákovu poetiku, výber titulov a hľadanie tém v nich. Na opisoch konkrétnych scén zas princíp budovania komiky aj druhý plán humorných situácií.

**Kľúčové slová:** Šimon Spišák, humor, divadelná tvorba pre deti, divadelná tvorba pre mládež

## Šimon Spišák – fakty

Režisér Šimon Spišák (1987) je pokračovateľom rodinnej divadelnej línie. Jeho starým otcom bol režisér Karol Spišák (1941 – 2007), jeho otcom je režisér Ondrej Spišák (1964) a strýkom režisér Michal Spišák (1963). Na margo otcovho dosahu na svoj umelecký vývoj povedal: „Ovplyvnilo ma hlavne to, že som sa na tú jeho tvorbu od malička díval. Nemyslím len predstavenia, ale aj skúšky, zájazdy, žúry, pracovné porady u nás doma a iné. Otec robí divadlo ako prácu aj ako voľnočasovú aktivitu a mne sa to celé zlievalo a myslel som si, že toto je štandard. Divadlo je pre mňa niečo ‚normálne‘. Pozitívne je to v tom, že pri práci veľmi neriešim, čo sa môže alebo čo sa ako robí, a tým pádom mám širšie mantinely. Občas to niekto označí ako ‚punk‘, ale punk je vedomý, zatiaľ čo u mňa je to skôr evolučná predispozícia. Na druhej strane ale necítim fascináciu divadlom, čo mi občas chýba.“<sup>1</sup>

Šimon Spišák je absolventom bábkarskej réžie na Katedre alternatívneho a bábkového divadla na DAMU v Prahe. Jeho práce v Českej republike boli spojené s Divadlom T601 a Divadlom koňa a motora, neskôr aj so zriaďovanými bábkovými divadlami v Ostrave a Kladne. Od roku 2013 pôsobí ako režisér predovšetkým na Slovensku, pravidelne tvorí v bábkových divadlách, no dať mu prívlastok „bábkarský“ by bolo značne okliešťujúce. Sám sa na tému druhového zaradenia jeho práce vyjadril: „Vlastne som ešte nikdy neurobil niečo, čo by sa dalo presne a čisto označiť ako bábkové divadlo.“<sup>2</sup> Viackrát režiroval v Mestskom divadle – Divadle z Pasáže v Banskej Bystrici, v ktorom účinkujú mentálne

<sup>1</sup> SPIŠÁK, Š. – DZADÍKOVÁ, L. Použiť bábku, keď je treba. In *Loutkář*, 2020, roč. 70, č. 1, s. 91-92.

<sup>2</sup> SPIŠÁK, Š. – CVEČKOVÁ, K. Od Malého princa k Anne Frankovej. In *Mloki.sk*, 25. 7. 2017 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/od-maleho-princa-k-anne-frankovej/>.



znevýhodnení herci a herečky, hráva v inscenáciách súboru Teatro Tatro a je aj pedagógom literárno-dramatického odboru na Základnej umeleckej škole Jozefa Rosinského v Nitre. V rokoch 2013 až 2015 bol interným režisérom v Starom divadle Karola Spišáka v Nitre. Svoju tvorbu rozvinul ako hosťujúci režisér v zriaďovaných bábkových divadlách v Žiline a Bratislave a v pozícii režiséra nezávislého Nového divadla, ktoré v roku 2016 založili s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou, výtvarníkom Karlom Czechom a piatimi herečkami, ktoré, rovnako ako on, opustili súbor Starého divadla Karola Spišáka. Tvori pre deti, teenagerov aj dospelých. Vždy však platí, že jeho inscenácie glosujú aktuálne spoločenské témy, sú prostriedkom humanizácie a Šimon Spišák a jeho spolupracovníčky a spolupracovníci v nich zaujímajú jasný prodemokratický postoj.

Režisérovým charakterizačným prvkom je, že aj pri zobrazovaní ťaživých a občiansky angažovaných tém využíva prostriedky hyperboly, ironizácie a nadhľadu. Spišákovej tvorbe je cudzí pátos, nedopúšťa sa citového vydierania a to ani pri zobrazení tragických udalostí. Divadelný jazyk Šimona Spišáka je založený na nesúrodosti a nepredvídateľnosti, jeho inscenácie sú gejzírmí nápadov, asociatívnych odbočiek a neočakávaných strihov. Typickým znakom je brechtovské odcudzenie, diváci sú neustále atakovaní informáciou, že to, čo sa práve na javisku odohráva, je divadlo.

### **Pre deti – dôležitá téma a ironizácia infantilnosti**

Inscenácie pre detské publikum realizoval Šimon Spišák v Starom divadle Karola Spišáka v Nitre, v Bratislavskom bábkovom divadle, v Bábkovom divadle Žilina, v nezávislých nitrianskych súboroch Nové divadlo a Teatro Tatro, ale aj v niekoľkých českých divadlách. Išlo prevažne o notoricky známe rozprávkové príbehy, ktoré však radikálne pretvoril a prečítal novou, prekvapivou optikou. Zdrojom mu boli tvorba Hansa Christiana Andersena, bratov Grimmovcov i ľudové rozprávky.

Nikdy však nejde len o prerozprávanie známeho príbehu, režisér v spolupráci s dramaturgičkou alebo dramaturgom v predlohe vždy exponuje spoločensky aktuálnu tému alebo do diania zakomponuje scénu, ktorú by sme mohli označiť ako jej glosu. Vlk v inscenácii zo Starého divadla Karola Spišáka *Tri prasiatka* (2013) je ten dobrý, no pre rozprávkové stereotypy mu nik neverí. V upravenom príbehu figuruje aj postava Lišiaka, ktorý v rámci svojej kampane rozdáva prasiatkam kukuricu zadarmo. Rozprávku *Kozliatka a vlk* (2016) otočili tvorcovia a tvorkyne z Nového divadla tak, že vlk je obeťou strachu z neznámeho a toho, čo sa o ňom traduje, hoci v skutočnosti ide o krotkého vegetariána. „Dôležité je, že obrátenie rozprávky naruby (s cieľom ukázať detskému divákovi, že jednu vec je možné vnímať rôznymi spôsobmi, a zároveň zašifrovať do rozprávky aj istý širší spoločenský apel) nepôsobí násilne. Zrejme je to aj vďaka tomu, že herečky Nového

divadla kreujú postavy kozliatok a vlka s veľkým citom pre karikatúru a so zmyslom pre humor, ktorý je vlastný im i režisérovi,<sup>3</sup> napísala na margo inscenácie kritička Martina Mašlárová.

V inscenácii *Snehulienka a sedem trpaslíkov* (2022) v Bábkovom divadle Žilina režisér polemizuje s tradične zobrazovanou Snehulienkinou úlohou. Spolu s dramaturgom Matejom Trubanom spochybňuje, že je normálne, ak stratené dievča nájde uprostred lesa dom, ako prvé ho uprace a následne sa pustí do varenia. V inscenácii predlohy Josefa Čigera Hronského *Budkáčik a Dubkáčik* (2021) v Bratislavskom bábkovom divadle s dramaturgom Petrom Galdíkom hlbšie rozpracovali časť o Veľkej noci. Urobili zmeny podporujúce zábavný akcent inscenácie (v predlohe záškodník prasiatkam naleje do voňavkovej fľaštičky atrament, v inscenácii je skaza dokonaná tým, že použijú „vôňu“ namiešanú z vlastných telesných štiav), ale predovšetkým ironizáciou stále menšiemu počtu ľudí konvenujúcej ľudovej tradície šibania a oblievania. Prasce najprv spacificujú oblievača Jožka, myslia si, že dievčine ubližuje. Keď sa dozvedia, o aký zvyk ide, sami sa stávajú oblievačmi, ktorí s korbáčom a nevkusnou nákupnou igelitkou v ruke putujú od domu k domu. Režisér tak zosmiešňuje aj prenesenie ľudových zvykov do mestského prostredia a následne ich pokrivenie nadmerným požívaním alkoholu a konzumnou stránkou.

Neortodoxne pristupuje Spišák aj k rozprávkam Hansa Christiana Andresena. Do inscenácie Nového divadla *Cisárove nové šaty* (2018) spojili s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou viacero jeho rozprávok a svojou interpretáciou kritizujú spisovateľovu krutosť. V ich spracovaní nie je Cisár vôbec taký zlý, Dievčatko so zápalkami si zaslúži prežiť a z lásky Kaya a Gerdy Snehová kráľovná skolabuje. V príbehu *Malej morskej víly* (2018) v Bratislavskom bábkovom divadle ponechali režisér s dramaturgom Galdíkom tragický akcent a vyňali z Andersenovho príbehu len jeho gro. Spišák upriamuje pozornosť na odhodlanie morskej víly aj napriek veľkému riziku – ak sa do nej Princ nezaľúbi, deň po jeho svadbe s inou ženou jej pukne srdce a zmení sa na morskú penu. Napriek bujarosti a veselosti inscenácie vytvoril Spišák v závere príbehu dramatický až katarzný moment. Hlavná hrdinka dostane možnosť zachrániť sa – sestry jej prinesú nôž od Čarodejnice. Ak ho zapichne Princovi do srdca, zmení sa späť na morskú vílu a môže sa vrátiť. Ona tento návrh odmietne, stačí jej na to len jednoduché „nie“ a vráti nôž sestrám. Ide o dojímavý moment, ktorý nevyznieva ako dôkaz nehyjúcej lásky, ale ako prejav zrelosti, veľkorysosti, schopnosti odpúšťať a niest' dôsledky svojich rozhodnutí. Týmto sa inscenácia dotýka aj témy slušného rozchodu či rozvodu a prihovára sa celej vekovej škále obecnstva.

3 MAŠLÁROVÁ, M. Živá a zdravá, prosperujúca a perspektívna Bábková Žilina. In *Mloki.sk*, 21. 7. 2017 [online]. [cit. 18. 5. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/ziva-a-zdrava-prosperujuca-a-perspektivna-babkova-zilina/>.

Humor aj druhý tematický plán inscenácie *Škaredé káčatko* (2017) z Bábkového divadla Žilina zhrnula recenzentka Martina Mašárová: „Podobne ako pri *Kozliatkach* využil režisér známy rozprávkový základ pre vytvorenie inovovanej verzie príbehu. Zábavné režijné nápady, ako behanie práve vyliahnutých a mimoriadne zvedavých káčat po celom námestí či tlmočenie odlišnosti labutiatka od káčat prostredníctvom baletu namiesto kačacieho tanca, síce pridali inscenácii na minútáži, ale zároveň opäť potvrdili, že Spišák má veľký zmysel pre vytváranie situačného humoru a tiež prácu s hercom.“<sup>4</sup>

Úderný spoločensko-kritický akcent vložil Spišák s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou do inscenácie Nového divadla *Kocúr v čižmách* (2019). Na pôdoryse známeho rozprávkového príbehu zobrazili mafiánske praktiky a to ako s mocou rastie chuť. Kocúra oproti originálu vyložili ako výsostne negatívnu postavu. Je to manipulátor, klamár a oportunista. Tvorcov inšpirovala vtedajšia spoločenská klíma na Slovensku, keď vyšlo najavo prepojenie niektorých politikov so zločineckými skupinami. Je pozoruhodné, že rozprávku ani nemuseli prekrúcať. Stačilo sa zamerať na fakt, že Kocúrovo konanie nie je v poriadku. Pri bežnom čítaní rozprávky si to neuvedomujeme, pretože vnímame, že zviera pomôže oklamanému skromnému najmladšiemu synovi zosnulého mlynára a bojuje proti čarodejníkovi, ktorý na prvý pohľad predstavuje väčšie zlo ako nejaký drobný podvod, malá lož či korupčné praktiky. Kocúrova moc postupne rastie a s ňou aj jeho arogancia. Nakoniec ho predsa len dokážu uzemniť a mladomanželia (Jano, dedič Kocúra s Princeznou), rovnako ako postavy v inscenácii *Cisárove nové šaty*, hlásajú, že pravda a láska musí zvíťaziť nad lžou a nenávisťou.

V Spišákových inscenáciách však nachádzame aj privátne témy a obrazy z prostredia rodiny. Prostredníctvom inscenácie hry Marty Gušniowskej *Trafená hus* (2018) v Bábkovom divadle Žilina spracúva tému depresie. Hus nedokáže nájsť zmysel života a hľadá šelmu, ktorá by ju zožrala a tým ukončila jej trápenie. Lišiak o takú chudú hus nemá záujem, preto sa ju rozhodne odvieť za Vlkom, ktorý ju rád skonzumuje. Počas putovania sa zvieratá zblížia a prichádza happyend – zmysel života Husi dodali noví priatelia aj láska.

V inscenácii Nového divadla *Rozprávky po telefóne* (2020) podľa Gianiho Rodariho vzdávajú Spišák s Gabčíkovou poctu matkám a otcovi – zobrazujú ich ako Wonderwoman respektíve Superhero (v závislosti od alternácie). Rodič prichádza vo veľkom štýle – v kostýme, s použitím dymostroja, svetelných a hudobných efektov. Lebo takí sú rodičia v očiach svojich detí – hrdinovia. Potom sa skromne vyzlečie (pod kostýmom superhrdinu má obyčajný odev) a povie svojim deťom rozprávku.

---

4 Tamže.



Šimon Spišák – Veronika Gabčíková: *Kocúr v čizmách*. Nové divadlo, premiéra 23. 11. 2019.  
Réžia Šimon Spišák. Agáta Spišáková (Kocúr v čizmách). Foto archív Nového divadla.  
Snímka Collavino.

Rodinné prostredie zobrazuje aj ďalšia inscenácia Nového divadla *Rojko* (2022) vychádzajúca z rovnomennej knihy Iana McEwana. Ide o niekoľko príbehov večne zasnívaného chlapca Petra. Jeden z nich hovorí o starom kocúrovi Billovi, ktorý bol súčasťou rodiny už dlho pred jeho narodením. Peter si s ním vymení telesné schránky a kým si zvieru užíva, že má ruky a môže ísť do chladničky po jedlo, Peter v jeho tele vyhrá boj s iným samcom o kocúrovu česť a teritórium. Po návrate do svojich tiel sa spolu ešte rozlúčia a kocúr zomiera na starobu. Do inak veselej inscenácie plnej hyperbolizovaných obrazov zo života školáka zakomponovali časť, ktorá pripomína, že rodiny musia zvládnuť aj náročné chvíle a deti môžu zažiť aj bolestivú stratu.

Z jednotlivých inscenácií vyberám príklady, na ktorých poukazujem, čo je pre Šimona Spišáka zdrojom komiky a čo priestorom na karikovanie, či dokonca odsúdenie a výsmech.

### ***Komika vychádzajúca z priznania divadla***

Priznanie divadelnosti je súčasťou každého scénického diela Šimona Spišáka. V úvode inscenácie *Rojko* to herci aj verbalizujú, keď publiku zdôrazňujú, že neuvidí všetko zhmotnené a niektoré veci je potrebné si predstaviť.

Pre Spišáka neexistuje deliaca čiara medzi javiskom a hľadiskom, postavy často vstupujú do diváckeho priestoru. Režisér demaskuje akúkoľvek divadelnú mágiu, napríklad dymostroj obsluhujú technici tak, aby to publikum videlo. Režisér práve javiskových technikov veľmi často zapája do divadelného diania. V *Pipi dlhej pančuche* (2015) v Starom divadle Karola Spišáka prichádzal na javisko muž, ktorý opravil lano visiace z povraziska a konzumoval pri tom banán (ako odkaz na opicu, ktorú má Pipi). Drobný výstup mala v tejto inscenácii aj uvádzačka, ktorá konštatovala, že dievča bez rodičov by malo ísť do detského domova. Policajti, ktorí prišli zistiť, prečo Pipi žije sama, upozornili divákov, aby sedeli rovno, boli v divadle ticho a nešpárali sa v nose.

Inscenácia *Malá morská víla* sa začína vstupom technika, ktorý kontroluje, či je javisko pripravené a konzumuje tresku v majonéze s rožkom. Keď odchádza do zákulisia, jedlo nechá položené na scéne a dojedia ho morské víly, ktoré chcú v divadle predviesť pohybovo-pantomimickú šou. Andersenov príbeh je rámcovaný tým, že herečka Bratislavského bábkového divadla (Anna Čonková, v neskoršom doštudovaní Frederika Kašiarová), ktorá pôvodne prišla uviesť vystúpenie morských víl tancujúcich v kadiach s vodou ich prosí, aby porozprávali príbeh svojej najmladšej sestry. Počas celej inscenácie technici vstupujú na javisko, aby čo najviditeľnejšie odnášali a prinášali časti scény a rekvizity.

V úvode inscenácie *Budkáčik a Dubkáčik* pri stolíku, na ktorom je porcelánová čajová súprava, sedia vedno v druhej debata ľudia a prasatá. Do hľadiska vchádzajú herečka a herec vo vtáčích kostýmoch a divia sa: „Prasa pije čaj? S ľuďmi? Ako? Prečo? Prasa patrí do klobásy! (...) Divadlo má odzrkadľovať realitu!“<sup>5</sup> Príbeh o Budkáčikovi a Dubkáčikovi začína zvolaním vtáčej diváčky, keď sa spustí dymostroj: „Wau, to je divadelná mágia!“<sup>6</sup> Po úvodnej šálke fiktívneho čaju sú javiskoví technici aj v tejto inscenácii výdatne zakomponovaní do akcií. Pomáhajú vytvárať situácie chaosu a hromadné scény (napríklad svadobná veselica), ale účinkujú aj ako jednotlivci pri prasacej revolúcii.

Inscenácia *Rozprávky po telefóne* vznikala v čase svetovej pandémie ochorenia Covid-19, keď sa kvôli obmedzeniam preniesol život väčšiny ľudí do online priestoru. Vyučovanie sa zmenilo na dištančné a v prvých týždňoch lockdownu sa konali aj stovky mimoškolských online aktivít, najmä čítaní pre deti. Autorský kolektív inscenácie ironicky zareagoval na presýtenosť streamovanou kultúrou. Inscenácia sa začína čakaním na začiatok predstavenia. Do hľadiska prichádzajú aj dve deti – Ferko a Alica. Meškajúci herec po chvíli volá javiskovému technikovi, ktorý práve nastavuje reflektory. Jeho zabudnutý mobil zdvihnú deti v hľadisku (povzbudené Ferkom a Alicou) a herec ich poprosí, aby telefón prepojili s premietacím plátnom. Uviazol v zápche, a tak im namiesto diva-

<sup>5</sup> HRONSKÝ CÍGER, J. – SPIŠÁK, Š. *Budkáčik a Dubkáčik*. Inscenačný text v elektronickej podobe, interný materiál Bratislavského bábkového divadla. Nepaginované.

<sup>6</sup> Tamže.

delného predstavenia chce porozprávať rozprávku po telefóne. Súrodenci ho však veľmi rýchlo zrušia (radikálne vytiahnu kábel), že je to nuda, a rozprávky zahrajú radšej sami.

### ***Búranie interpretačnej konvencie, ironizácia infantility a zobrazenie detí bez ich zosmiešňovania***

Opakujúcim sa motívom Spišákových inscenácií je ironizácia umelecky poddimenzovanej divadelnej tvorby pre deti. Režisér často zosmiešňuje putujúce divadlá hrajúce najmä v škôlkach, ktorých inscenácie majú nízku umeleckú, remeselnú a napokon aj obsahovú úroveň. Najvýraznejšie tento motív rozpracoval v inscenácii *Červená čiapočka* (2017), ktorú realizoval v Teatre Tatro s herečkami z Nového divadla.

Vlk nevie, ako Červenú čiapočku nalákať na rozhovor. Prezlieka sa za rôzne zvieratá, ktoré dievčatko v červenom len pozdraví a kráča ďalej. Nakoniec mu zazvoní tradičný analógový telefón a v ňom mu ktosi poradí. Vlk sa prezlečie za Vajka Lajčáka. Tento pán má kufor plný balónov, bublifukov, kužeľových klobúčikov a papierových rolovacích písťaliek symbolizujúcich detské oslavy. Je zosobnením slaboduchej zábavy, ktorá na deti striehne nielen na rôznych hromadných podujatiach, ale aj v podobe inscenácií, kde interpreti infantilne predvádzajú triviálny dej bez nadstavby. Počas toho, ako Vajko vypúšťa bubliny, iný účinkujúci hrá na gitare omamnú skladbu a s ďalšími herečkami spievajú: „Vajko Lajčák hochštapler z Prievidze, Vajko Lajčák šmírak z Hlohovca“.<sup>7</sup>

Vo veselej, dynamickej a komickými scénami naplnenej inscenácii *Budkáčik a Dubkáčik* prichádza náhly zlom, keď v jednej chvíli Rozprávačka (Margaréta Nosáľová) uvedie scénu slovami: „Teraz nasleduje pomalá, poetická pasáž...“.<sup>8</sup> Hronského text – príbeh o Hviezdičke a Mesiačikovi poslužil ako materiál na parodovanie falošnej miloty pri komunikácii s deťmi, ale tiež na parodovanie predstavy, že divadlo pre deti má byť inštruktážne a zobrazovať iba veselé alegorické príbehy.

Kritiku nerešpektujúceho a direktívneho prístupu k deťom nachádzame aj v inscenácii viacerých Anderesenových rozprávok nazvanej *Cisárovo nové šaty*. Zástupkyňou tradičného poňatia Andersenových príbehov je postava Teta Božena. V úvode poučí divákov, ako sa majú v divadle správať, a upozorní ich, že na konci tleskame, aj keď sa nám predstavenie nepáčilo. Potom číta z knihy. Rozprávkové postavy jej to však kazia – Cisár vbehne do rozprávky o Dievčatku so zápalkami, dá mu svoje oblečenie a prekazí jeho úmrtie. Teta Božena prísne vykrikuje, že Andersen to tak chcel a dievčatko musí umrznúť, aby nastal katarzný zážitok.

<sup>7</sup> Zdroj: zápisky autorky štúdie z reprízy 9. 9. 2017 v Senci.

<sup>8</sup> HRONSKÝ CÍGER, J. – SPIŠÁK, Š. *Budkáčik a Dubkáčik*. Inscenačný text v elektronickej podobe, interný materiál Bratislavského bábkového divadla. Nepaginované.

V inscenácii *Rojko* zobrazuje Spišák deti bez dehonestovania ich hravosti, naivity a bez výsmechu ich neznalosti toho, čo je „správne“. Rojko Peter má sedemročnú sestru Katku. Hoci sa súrodenci majú radi, často sa hašteria. Ich hádky sú zobrazené bez toho, aby herci deti nemiestne karikovali, ale zároveň zachytávajú realitu súrodeneckých vzťahov. To platí pre všetky Spišákové inscenácie. Deti nie sú predmetom výsmechu, ale partnermi, s ktorými sa možno smiať spoločne.

### Pre dospelých – smiechom k precitnutiu

Režisér Šimon Spišák zobrazuje nielen komické, ale i tragické groteskne. Mrazivé precitnutie divákov a diváčok môže v predstaveniach jeho inscenácií nastať aj po silnom výbuchu smiechu. Také situácie opisovali aj recenzentky inscenácií Nového divadla pre divákov od pätnástich rokov a dospelých.

Dominika Cunevová o inscenácii *Kúpalisko* (2016) napísala: „Tvorcovia pod vedením Šimona Spišáka teda zobrazili typický vzorec vzťahovej idealizácie: na začiatku je zamilovanosť, podľahnutie čaru partnera a nasleduje strata slobodnej vôle. Sprvu komické situácie v mnohých vyvolajú hurónsky smiech. S postupom času sa však nevinný ironický podtón mení na krutý, bezcitný humor a úsmevy na perách divákov mrznú.“<sup>9</sup>

Lucia Šmatláková o inscenácii spracovávajúcej vybrané tituly prózy naturizmu *Slovensko v obrazoch* (2018) konštatovala: „Inscenácia aj napriek ťaživým témam nepriháša ponurú javiskovú charakterizáciu existenčných problémov, ktoré postavy v poviedkach prežívajú. Režisér Šimon Spišák jednotlivé príbehy rozbíja prostredníctvom asociatívnych obrazov, ktoré zobrazované témy prepájajú s informáciami zo súčasného kontextu. Príkladom je scéna, počas ktorej si postava Marty (Luba Dušaničová) kladie na uši slúchadlá, z ktorých jej hrá známa francúzska pesnička *Je t'aime*. Nemusí viac počúvať horlivé kázne kňaza a naplno sa oddáva svojmu zamilovanému rojčeniu. Prostredníctvom grotesknej skratky sa tak Spišákovi podarilo dosiahnuť nenásilný odstup od zobrazovaných tém.“<sup>10</sup>

Najvýraznejším príkladom toho, ako Spišák tragické spracúva s humorom, sú inscenácie Nového divadla pre divákov a diváčky od desiatich rokov a dospelých, ktoré spája téma druhej svetovej vojny – *Anna Franková* (2016) a *Zlodejka kníh* (2021).

9 CUNEOVÁ, D. Studený šplech z kúpaliska. In *Mloki.sk*, 9. 7. 2016 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/studený-splech-z-kupaliska/>.

10 ŠMATLÁKOVÁ, L. Naturizmus: výlučne literárny fenomén? In *Mloki.sk*, 8. 7. 2019 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/naturizmus-vylucne-literarny-fenomen/>.



Šimon Spišák – Veronika Gabčíková: *Anna Franková*. Nové divadlo, premiéra 19. 11. 2016. Réžia Šimon Spišák. Lucia Korená (Anna Franková), Ivan Martinka (Peter van Daan a iní). Foto archív Nového divadla. Snímka Collavino.

V autentickom dokumente, v *Denníku Anny Frankovej* videl režisér vhodnú látku na inscenáciu pre nástrojných. Podľa neho je text „voči mladým divákom veľmi veľkorysý, ide im doslova naproti, zároveň má ale aj veľké umelecké kvality. Decká z neho cítia, že to nie je dielo dospelého človeka, ktorý chcel pretlmočiť nejaké morálne posolstvo. Cítia, že ho písal niekto im blízky, kto zároveň tie veci reálne prežil. Napriek tomu, že je text silný, však nie je patetický, nenesie v sebe ťažobu alebo bolesť. Naopak, miestami je veľmi veselý a to silné vyplýva z celkovej situácie, ktorú už zväčša všetci vopred poznajú.“<sup>11</sup>

V dramatinácii Šimona Spišáka a dramaturgičky inscenácie Veroniky Gabčíkovej účinkujú len dvaja herci – Lucia Korená a Ivan Martinka. Ťažiskom inscenácie je samotná Anna – mladé dievča, ktoré, aby sa vyhlo deportácii, dospieva v úkryte a i tam zažíva to, čo jej rovesníci – rozpaky z fyzických zmien, hádky s rodičmi, zamilovanosť. S beztak zložitým životným obdobím sa musí vyrovnáť v podmienkach, v ktorých je budovanie vzťahov i vlastnej identity mimoriadne náročné. Podľa recenzentky Lucie Lejkovej predstaviteľka titulnej úlohy Lucia Korená „dokázala vystihnúť všetečnú, nekonečne utáranú, ale aj váhavú, krehkú, múdru a sympaticky neohrabanú nástrojnú Annu s odzbrojujúcou autenticitou. Korenej výkon aj výkon jej jediného hereckého partnera Ivana Martinku

<sup>11</sup> SPIŠÁK, Š. – CVEČKOVÁ, K. Od Malého princa k Anne Frankovej. In *Mloki.sk*, 25. 7. 2017 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/od-maleho-princa-k-anne-frankovej/>.



spolu s režijným videním Šimona Spišáka z *Denníka Anny Frankovej* celkom prekvapivo dolujú veľkú dávku humoru. O to intenzívnejšie účinkujú momenty precitnutia. Celý čas totiž sledujeme (prevažne vtípné) rozprávanie dievčaťa, ktorému však ide v každej zo zobrazovaných chvíľ o život. A o to nekompromisnejší sa zdá byť tiež ostrý strih v závere, v ktorom sa Annine zápisky náhle minú<sup>12</sup>.

Dospievajúci diváci a diváčky sa vďaka komunikatívnosti inscenácie mohli vžiť do postavy – ich rovesníčky, a tak si uvedomiť dôsledky vojnových udalostí a holokaustu – mašinerie, ktorá zabila dievča rovnaké ako ony a oni. V jednej z prvých scén Anna úprimne a veselo rozpráva o vzťahoch s chlapcami a mladé publikum to rozosmieva. Počas toho si však na seba oblieka niekoľko kabátov a na poslednom je prišitá Dávidova hviezda. Plynule prechádza do rozprávania o tom, ako sa sťahovali do úkrytu – nemohli mať so sebou žiadnu batožinu, aby nevzbudili podozrenie, mohli si len obliecť čo najviac oblečenia priamo na seba. Je to vynikajúca práca s kontrastom veselého a smutného. Neskôr, aby obecnstvu, s ktorým zo začiatku nadväzuje krátky kontakt, ukázala, ako stiesnene sa cítila v úkryte, prinesie na javisko kartónovú škatuľu. Vlezie do nej a o svojej realite a častom pocite nudy rozpráva odtiaľ. Po chvíli vezme nôž a vyreže si na škatuli malý otvor, aby ju diváci aj videli. Herečka je celý čas bezprostredná v hereckej štylizácii úprimnej teenagerky a táto scéna tak pôsobí komicky, hoci rozpráva o zúfalej situácii izolovaných ľudí žijúcich v neustálom strachu.

Dôležitú rolu pri budovaní odstupu v celej inscenácii zohráva mačka. Najprv je to Annina Moortje, ktorú jej ale otec nedovolí vziať do úkrytu a následne kocúr jej rovesníka Petra, ktorého stvárňuje Ivan Martinka. Čierno-biela maňuška mačky je súčasťou hneď prvého výstupu a komická scéna, ako sa šplhá po opone vytvára bezstarostnú atmosféru Anninho narodeninového dňa. Neskôr, keď Anna opisuje Petra už optikou zaľúbenej osoby, konštatuje, že keď sa hrá s kocúrom, je nežný. On pri tom drží maňušku v náručí a hľadá ju. Keď sa Anna a Peter prvýkrát pobožkajú, herec je odetý v celotelovej mačacej maske farebne kopírujúcej maňušku. Táto scéna tak nie je prepriato romantická, nestráha pozornosť na ľúbostný príbeh dvoch teenagerov, ale divákov udržiava vo vedomí, že situácia nie je normálna – dej sa odohráva v úkryte a hrdinovia môžu byť kedykoľvek odhalení a odvečení do koncentračného tábora.

---

12 LEJKOVÁ, L. Dotyky a spojenia 2017 očami Lucie Lejkovej. In *Mloki.sk*, 13. 7. 2017 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/dotyky-a-spojenia-2017-ocami-lucie-lejkovej/>.

Ešte zreteľnejší je prenik humoru a tragiky v inscenácii *Zlodejka kníh* – dramatizácii tragického diela austrálskeho spisovateľa Markusa Zusaka. Rozprávačkou príbehu je Smrť, ktorá nerozumie počínaniu ľudí a sťažuje sa na priveľa práce počas druhej svetovej vojny. Hlavnú hrdinku Liesel odvedie jej matka k adoptívnym rodičom, aby ju uchránila pred neprajným osudom dcéry komunistky – nepriateľky režimu. Dievča sa so Smrťou stretáva už počas cesty do nového bydliska. Jej mladší brat vo vlaku zomiera a na jeho pohrebe Liesel ukradne prvú knihu – príručku kopania hrobov. Knihy sa neskôr stanú jej osobným nástrojom boja proti Hitlerovi. Z fúhrerovho prejavu pri pálení literatúry nehodnej tretej ríše pochopí, že jeho nepriateľmi sú židia, komunisti a knihy. Podľa hesla „nepriateľ môjho nepriateľa je môj priateľ“ sa Liesel rozhodne knihy zachraňovať. Príbeh dievčaťa vytrhnutého z rodiny aj domáceho prostredia, dieťaťa, ktoré píše matke listy, ktoré si už nikdy neprečíta, je emočne veľmi náročný. Šimon Spišák s dramaturgičkou Veronikou Gabčíkovou však nepracujú s prvoplánovým dojatím. Rovnako ako v *Anne Frankovej*, aj v *Zlodejke kníh* zobrazili svet mladého dievčaťa, jeho vzťahy i krehkú prvú lásku. Liesel si v ťažkej dobe musela vytvárať stratégie prežitia, no zažila i pekné chvíle. Nástročnému publiku inscenátori umožňujú identifikovať sa s hrdinkou, prežiť s ňou rôzne emócie a následne v závere precítiť hlbokú tragédiu.



Markus Zusak – Šimon Spišák – Veronika Gabčíková: *Zlodejka kníh*. Nové divadlo, premiéra 27. 10. 2021. Réžia Šimon Spišák. Ivan Martinka (Hans Hubermann), Lucia Korená (Liesel Memingerová), Agáta Spišáková (Rosa Hubermannová). Foto archív Nového divadla. Snímka Collavino.

Humor dokázali tvorcovia využiť aj v tej najvypätejšej situácii. Liesel (Lucia Korená) a jej adoptívny otec Hans (Ivan Martinka v alternácii s Martinom Nahálkom), s ktorým má blízky vzťah, jedia hrachovú polievku, čo navarila Rosa – adoptívna matka (Agáta Spišáková). Nechutí im a uškŕňajú sa, Rosa je dotknutá. Počas večere vpadne do domu Max (Miloš Kusenda), židovský chlapec, ktorého rodičia zachránili kedysi Hansovi život. Hubermannovci sa teda rozhodnú ukryť ho v pivnici. Keď k ním prichádza vysilený po úteku z koncentračného tábora, zamrmle, že desať dní nejedol. Naložia mu polievku. Hltavo ju zje, pochváli Rosu, že je vynikajúca, ona sa veľavýznamne pozrie na Hansa a Liesel. O pár sekúnd však Max všetko vyvráti, keďže stiahnutý žalúdok nie je schopný jedlo prijať. V tejto situácii sa dokonale miesi tragické s komickým. Humor však nie je vulgárny, je v duchu „nič ľudské mi nie je cudzie“.

Vulgárna, na prvý pohľad neoblomná a hašterivá Rosa je zdrojom viacerých komických situácií. Pri spomenutej scéne s polievkou, stravníkom povie, že zajtra budú rezne. Po krátkej chvíľke – zmesi prekvapenia, nádeje a nevypovedanej otázky Rosa vecným hlasom povie: „Aj ja viem žartovať.“<sup>13</sup>

Smrť stvára ju Ľuba Dušaničová ako onú prirodzenú súčasť života. Nikam sa neponáhľa, no je dôsledná. Náročnej postave s ľahkosťou dodáva humor aj rozhodnosť a nadhľad a použitím primeranej dikcie aj (pre Smrť netypické) rozpaky nad ťažkým osudom Liesel. V Spišákovskej dramatizácii sa jej dievča, okrem iného, pýta, či pozná muzikály a či videla *La La Land*.<sup>14</sup> Priamo do deja je vynaliezavo zakomponovaný slovenský muzikál *Neberte nám princeznú*.<sup>15</sup> Smrť hrá Maxovi zomierajúcemu v pivnici na podchladenie svoje smutné depresívne piesne. Liesel ho však v poslednej chvíli zachráni. Keď ho spolu s Hubermannovcami obaľuje do deky, dá prizerajúcej sa Smrti povel, aby začala hrať „cé – ef, cé – ef“ a všetci spievajú text piesne „Tri slová, obyčajné slová, nie si sám...“. Je to znamenitá depatetizačná divadelná akcia precízne zapracovaná do celkového diania a je ďalšou ukážkou symbiózy tragického a komického. Zakrátko na to, keď chce Rosa Hubermannová oznámiť Liesel, že Max je už v poriadku, no nevzbudíť v škole podozrenie, zanôti ako prísna matka úryvok z inej piesne tohto muzikálu: „Po škole pôjdeš rovno domov, tak si to želáme! Matka vie, že dobrá dcéra rodičov nesklame.“ Iným vtipným intertextuálnym prvkom je odkaz na známy film Juraja Jakubiska. Keď Liesel osloví Smrť „Zubatá“ a tá sa zatvári nechápavo, opýta sa jej, či nevidela *Perinbabu*.<sup>16</sup>

Do štúdie som vybrala iba časť z tvorby Šimona Spišáka. Čiastočne odlišné je budovanie humoru pri práci so znevýhodnenými hercami v Mestskom divadle – Divadle z Pasáže i s neprofesionálnymi hercami – žiakmi a žiačkami ZUŠ. V čase finalizácie

13 Zdroj: zápisky autorky štúdie z reprízy 19. 5. 2023 v Bratislave.

14 Filmový muzikál z roku 2016. Scenár a réžia: Damien Chazelle.

15 Slovenský televízny muzikál z roku 1981. Scenár: Alta Vášová, Martin Hoffmeister, réžia: Martin Hoffmeister.

16 Slovenský film z roku 1985. Scenár: Juraj Jakubisko, Ľubomír Feldek, réžia: Juraj Jakubisko.

príspevku mal Šimon Spišák za sebou jednu réžiu v zriaďovanom činohernom divadle – v Slovenskom komornom divadle Martin naštudoval v roku 2022 hru Georga Büchnera *Lenoče a Lena*. Jeho divadelná cesta je načrtnutá, no nie pevne daná. Už teraz je však rozpoznateľný jeho režijný rukopis, ktorým komunikuje a jeho videnie divadla ako zábavy, no vždy so silným a jasne deklarovaným občianskym, ľudským a estetickým názorom.

### Zoznam použitej literatúry:

CUNEVOVÁ, Dominika. Studený šplech z kúpaliska. In *Mloki.sk*, 9. 7. 2016 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/studený-splech-z-kupaliska/>.

DZADÍKOVÁ, Lenka. Spišákovci po Starom a po Novom. In *Loutkář*, 2020, roč. 70, č. 1, s. 88-92. [Dostupné aj na internete: <http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2020033>].

HRONSKÝ CÍGER, Jozef – SPIŠÁK, Šimon. *Budkáčik a Dubkáčik*. Inscenačný text v elektronickej podobe, interný materiál Bratislavského bábkového divadla. Nepaginované.

LEJKOVÁ, Lucia. Dotyky a spojenia 2017 očami Lucie Lejkovej. In *Mloki.sk*, 13. 7. 2017 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/dotyky-a-spojenia-2017-ocami-lucie-lejkovej/>.

MAŠLÁROVÁ, Martina. Živá a zdravá, prosperujúca a perspektívna Bábková Žilina. In *Mloki.sk*, 21. 7. 2017 [online]. [cit. 18. 5. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/ziva-a-zdrava-prosperujuca-a-perspektivna-babkova-zilina/>.

SPIŠÁK Šimon – CVEČKOVÁ, Katarína. Od Malého princa k Anne Frankovej. In *Mloki.sk*, 25. 7. 2017 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/od-maleho-princa-k-anne-frankovej/>.

ŠMATLÁKOVÁ, Lucia. Naturizmus: výlučne literárny fenomén? In *Mloki.sk*, 8. 7. 2019 [online]. [cit. 27. 4. 2023]. Dostupné na internete: <https://mloki.sk/naturizmus-vylucne-literarny-fenomen/>.

Lenka Džadiková

e-mail: [dzadikova@gmail.com](mailto:dzadikova@gmail.com)

# Buffa, nie buffonáda. Július Gyermek, tvorca decentného operno-divadelného humoru

MICHAELA MOJŽISOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

**Abstrakt:** Štúdia sa koncentruje na operno-komickú inscenačnú tvorbu režiséra Júliusa Gyermeka (1931) v Slovenskom národnom divadle. Inscenácie komických opier tvoria rozsiahlu a zároveň kvalitatívne najvyrovnanejšiu kapitolu umeleckého životopisu tohto tvorcu. Autorka analyzuje Gyermekov prístup k opernej komike, skúma ním využívané komicko-výrazové prostriedky a zamýšľa sa nad kritériami adekvátnej javiskovej interpretácie operných diel komických žánrov.

**Kľúčové slová:** Július Gyermek, operná réžia, operná dramaturgia, komická opera, opera Slovenského národného divadla

Pohľad do histórie slovenskej opery dosvedčuje, že komické žánre v nej vždy zastávali marginálnu pozíciu, a to tak z hľadiska kvantitatívneho, ako aj kvalitatívneho. V inscenačných dejinách figuruje len málo inscenácií komických titulov, ktoré si vydobyli miesto v domácom „zlatom fonde“. Pre ilustráciu, vo výbere tridsiatich inscenácií, ktorých rekonštrukcie sú súčasťou projektu inscenačných dejín Slovenského národného divadla (SND) pripravených na vydanie vo vydavateľstve SLOVART, sa nachádza jediná opera s komickým rozmerom (ani tu však nejde vyslovene o komickú operu), Benešove *Cisárovo nové šaty* (1969); zatiaľ čo napríklad v päťdesiatke činoherných inscenácií figuruje sedem komediálnych inscenácií<sup>1</sup> – a nepomerne viac ich rezonuje v hodnotovom rebríčku historikov i laických pamätníkov.

Podobná situácia je v oblasti opernej tvorby. Slovenskí skladatelia počnúc autormi prvých opier v tridsiatych a štyridsiatych rokoch cez najproduktívnejších predstaviteľov hudobnej moderny Eugena Suchoňa a Jána Cikkera až po príslušníkov mladšej generácie sa opernej komike vyhýbali. Ich ostych sa dá pochopiť, keďže vystihnúť humorné situácie hudobným jazykom je ešte náročnejšie, než herecko-konverzačnými prostriedkami docieľiť komický účinok v činohernom divadle. Zároveň, s ojedinelými výnimkami (Tibor Andrašovan: *Figliar Geľo*, 1957; Bartolomej Urbanec: *Tanec nad plačom*, 1979; Ľubica Čekovská: *Impresario.dotcom*, 2020), sú všetky slovenské opery komických žán-

---

<sup>1</sup> J. G. Tajovský: *Ženský zákon* (1929, réžia J. Borodáč), Molière: *Mizantrop* (1940, réžia J. Jamnický), P. Zvon: *Tanec nad plačom* (1943, réžia J. Jamnický), W. Shakespeare: *Veselé panie z Windsoru* (1954, réžia K. L. Zachar), C. Goldoni: *Vejár* (1961, réžia K. L. Zachar), E. Bryll – K. Gärtnerová: *Na skle maľované* (1974, K. L. Zachar), W. Shakespeare: *Ako sa vám páči* (1996, E. Eszenyi).

rov zároveň opusmi komornými. Spomeňme aspoň pár príkladov: *Nevšedná humoreska* od Ota Ferenczyho (1969), *Dreváky* od Jaroslava Meiera (1978), *Svietnik* od Igora Dibáka (1977), *Skriňa* od Rudolfa Geriho (1987), *Prestávka* od Milana Nováka (1986), *Netreba toľko slov* od Norberta Bodnára (1993) a i. Ak by bola táto štúdia venovaná podobám komiky v novších slovenských hudobno-divadelných dielach, ktorých autori použili druho-ové označenie opera, zvláštna stať by patrila produkciám uvedeným v novom miléniu mimo „kamenných“ divadelných inštitúcií, napr. *Smrti v kuchyni* Ľubomíra Burgra (2000, Združenie pre súčasnú operu), *Cirostratovi* Sláva Solovica a Viliama Klimáčka (2003, GUnaGU) či ďalšiemu vydarenému opusu od tejto autorskej dvojice s názvom *Haydn večeria s Mozartom* (2016, Malé koncertné štúdio Slovenského rozhlasu).

Ako však avizuje názov textu, jeho témou nie je komicko-operná dramaturgia ani tvorba vo všeobecnosti, ale fókus na jedného z trojice ústredných operných režisérov pôsobiacich v druhej polovici 20. storočia v SND, Júliusa Gyermeka (1931). Výber tejto umeleckej osobnosti má dva primárne dôvody: (1) v kontexte inscenačných rukopisov jeho súputníkov Miroslava Fischera (1932 – 2013) a Branislava Krišku (1931 – 1999) sa práve ten Gyermekov vyznačoval najpriliehavším zmyslom pre javiskový humor; (2) inscenácie komických opier tvoria dramaturgicky podstatnú a zároveň kvalitatívne najvyrovnanejšiu kapitolu jeho umeleckého životopisu.

V súpise Gyermekových inscenácií vytvorených v SND (mimo tejto inštitúcie režíroval pomerne zriedka) predstavujú opery patriace či tendujúce k niektorému z komických operných žánrov (opera buffa, hudobná veselohra, hudobná komédia a pod.) tretinu jeho režisérskych tvorby. Kým Branislav Kriška inscenoval komické opery len v úvodnej časti kariéry a potom v rámci svojho pedagogického pôsobenia na Vysokej škole múzických umení (VŠMU) a expresívne dramaticky cítiacemu Miroslavovi Fischerovi v inscenáciách komických opier neraz chýbal zmysel pre mieru, tak u Júliusa Gyermeka kritika opakovane vyzdvihovala vkus a ustráženie krehkej hranice medzi – ako to v jednej z recenzií výstižne pomenoval Ladislav Čavojský – buffou a buffonádou<sup>2</sup>.

Július Gyermek začal na VŠMU študovať činohernú réžiu (jeho pedagógmi boli Mikuláš Huba a Janko Borodáč), po dvoch rokoch prestúpil do druhého ročníka opernej réžie, kde ho postupne učili Karel Jernek, Otakar Zitek a Miloš Wasserbauer. Na VŠMU strávil sedem rokov (1951 – 1958), no už v roku 1954 účinkoval ako člen pomocného hereckého zboru v činohre SND. Zrejme toto „nakazenie sa činohrou“, ako ho sám nazýval, bolo dôvodom, prečo sa v operných réžiách snažil o elimináciu hereckých stereotypov, či, nazvime to pravým menom, zlozvykov a svojvoľností. Ako budeme demonštrovať v nasledujúcich statiach textu, raz sa mu túto ambíciu tvárou v tvár opernému ansámbľu darilo naplňať viac, inokedy menej.

---

2 ČAVOJSKÝ, L. Čo by sme sa netešili. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 5, s. 6, 3. 2. 1967.



Werner Egk: *Revízor*. Slovenské národné divadlo, premiéra 4. 7. 1959. Réžia Július Gyermek.  
Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Gejza Podhorský.

Od roku 1956 začal Gyermek v SND pracovať aj ako asistent opernej i činohernej réžie a v roku 1959 sa popri skúsenom Milošovi Wasserbauerovi a svojom vrstovníkovi, prvom absolventovi opernej réžie na VŠMU Miroslavovi Fischerovi, stal ďalším interným režisérom opery SND. Jeho prvou samostatnou prácou bola práve opera komického žánru – čerstvá novinka od súdobého nemeckého autora Wernera Egka *Revízor* (svetová premiéra 1957). Skladateľ a zároveň autor libreta sa verne pridržal Gogoľovej predlohy, len redukoval zásoj niektorých druhoradých postáv. Charakterovú hudobnú komédiu vystavoval podľa princípov tradičnej opery buffa s dominanciou ansámblov, nevyhýbal sa ani prvkom hudobnej karikatúry – napr. dialógy postáv sprevádzajú humorné inštrumentálne komentáre (spolu so zauchom zaznie disonantný akord a pod.).

Dielo uvádzané v československej premiére mal pôvodne naštudovať činoherný režisér Tibor Rakovský. Keď z tejto spolupráce zišlo, šéf súboru Šimon Jurovský ponúkol titul dvadsaťsedemročnému asistentovi Júliusovi Gyermekovi, s odvolaním sa na jeho predchádzajúce činoherné skúsenosti. Pre debutanta to bolo šťastné vykročenie do samostatnej režisérskej praxe. Kritika, ktorá v tom čase čoraz nástojčivejšie volala po „zdivadelnení“ opery, vyzdvihla Gyermekovu prácu s hercami a tiež neobvyklý prístup mladých tvorcov k výtvarnej zložke. Rovnako ako dynamická, vtipná, fantáziou hýriaca réžia, tak aj vzdušná scénografia čerstvého tridsiatnika Mikuláša Kravjanského pôsobila

v kontexte dozvukov ťažkopádne výpravného, opisného socialistického realizmu prvej polovice päťdesiatych rokov novátorsky. Kravjanský použil ľahké železné rúrky a horizontálne, pohyblivé červeno-biele závesy (išlo o ústrednú farebnosť výpravy) a bohato exponoval točnu. Na tejto flexibilnej scéne, slovami kritičky Jany Hrubej, rozohral Gyermek „predstavenie plné vtipu, švihy a v bystrom rytme. Najmä prvé tri dejstvá, kde režisér zrušil opony, odvíjajú sa vám pred očami ako pestrý film.“<sup>3</sup> Kritička zároveň vyzdvihla Gyermekovu prácu so spevákmi: „Vedie ich k prejavu živému a pravdivému.“<sup>4</sup> Aj podľa Zdenka Nováčka „[r]ežisér Július Gyermek vypracováva jednotlivé postavy tak podrobne, že ich výkony možno posudzovať priamo činoherne. Výrazná odlišenosť jednotlivých postáv i jemná štylizácia komických detailov vyvolávajú miestami až jedinečné komické účinky.“<sup>5</sup>

Kritike popri fantázii nadaného mladého režiséra a jeho schopnosti pracovať s hercami konvenovala aj Gyermekova interpretácia záverečnej pointy, ktorá sa mierne líšila od Egkovoho zámeru. Po tom, čo sluha oznámi príchod pravého revízora, má podľa libreta nastat' všeobecné zdesenie a zmeravenie. No režisér v snahe akcentovať tému úplatkárstva nekoncipoval záverečnú scénu ako nehybný živý obraz, ale ju naplnil rušným pohybom: každý si znovu pripravoval do vrečka peniaze na podplatenie a dámy sa rýchlo upravovali.<sup>6</sup> Nadšenie kolegov celkom nezdieľala len Magda Blochová, ktorá vo svojej recenzii upozornila na to, že v Gyermekovej réžii, ktorá „stavala na momentálnej komickej situácii, parodovala bez výnimky všetko“, unikol vážnejší prúd príbehu. „I keď podobnému zámeru Egkom spracované libreto i hudobná charakteristika vyhovovala, nadbytok komičnosti potlačil celkový podtext do pozadia. Obecenstvo i herci sa bavia, otázne je však, do akej miery sa zamyslia nad spodnou niťou stvárnenej predlohy, do akej miery smiech navodí myšlienku zavrhnutia ľudí prázdnych, chamtivých, s pokrútenými charaktermi (...).“<sup>7</sup>

Obe témy reflektované v recenziách *Revízora*, t. j. herecká disciplína ako nutná podmienka profesionálne kompetentnej komédie aj otázka balansu medzi humorným a vážnejším nervom partitúry, sa pri hodnotení komicko-operných inscenácií vynárajú s osťinátou pravidelnosťou – práve ony sú totiž rozhodujúcimi komponentmi kvality. Aj táto štúdia sa preto pri analýze Gyermekových operných komédií či diel s komickým rozmerom bude koncentrovať práve na tieto dva momenty.

3 HRUBÁ, J. Umenie modernej buffy. In *Kultúrny život*, 1959, roč. 14, č. 29, s. 7, 18. 7. 1959.

4 Tamže.

5 NOVÁČEK, Z. Dve hodiny zábavy v opere. In *Práca*, 1959, roč. 14, č. 160, s. 5, 7. 7. 1959.

6 DONOVALOVÁ, V. Československá premiéra Egkova *Revízora*. In *Hudobní rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 15, s. 649.

7 BLOCHOVÁ, M. Premiéra „*Revízora*“ v Bratislave. In *Pravda*, 1959, roč. 40, č. 182, s. 3, 13. 7. 1959.



Po *Revízorovi*, ktorý sa stretol s veľkým úspechom u publika a odhladnuc od drobných výhrad aj u kritiky, zverilo divadlo Júliusovi Gyermekovi réžiu *Barbiera zo Sevilly* (1960) od Gioachina Rossiniho. Jedna z celosvetovo najpopulárnejších komických oper patrí od vzniku inštitúcie k stáliciam aj v bratislavskom repertoári. Mladý režisér však pri tomto titule narazil na hranice ochoty súboru podriaďiť sa jeho režisérскеj autorite. Podľa referencií recenzentov sa viacerí z interpretov uchýľovali k improvizáciám, prípadne sa do nového naštudovania vrátili „so starými známymi rekvizitami, špilcami, nevhodnými a nevtipnými slovnými extempore“.<sup>8</sup> Ako konštatovala Jana Hrubá, vedenie opery „zabudlo zjavne na jednu dôležitú okolnosť: Je niečo iné, keď režisér pracuje na diele novom, kde má ozaj voľné pole pôsobnosti, a je niečo celkom iné a nesporne oveľa ťažšie, keď má stvárniť dielo tak dôverne známe (...). To vytvoriť niečo nové a pritom dobré, to by bol oriešok aj pre skúseného umelca! Nie div, že tu je mladý, i keď iste schopný režisér bezradný...“<sup>9</sup> Aj hudobný kritik Jozef Tvrdoň potvrdil, že „[r]ežisér ako formový organizátor a syntetický činiteľ ustupoval tlaku jednotlivcov“<sup>10</sup>. A napriek tomu, že sa vo svojej reflexii označil za „divadelného laika“, recenzent veľmi trefne pomenoval aj principiálne problémy inscenovania komických oper. Skonštatoval, že „mnohí herci nerozoznajú rozdiel medzi pojmom smiešny a estetickou kategóriou „komický““ a ohradil sa voči „hereckej frivolnosti, vulgárnosti a naturalizmu“, ktoré sú späté „s lacným úspechom u nekritického publika“.<sup>11</sup>

Po tomto režisérskom neúspechu dostal Július Gyermek opäť do rúk dielo, ktoré bolo blízke jeho poňatiu moderného hudobného divadla – komickú operu francúzskeho impresionistu Maurica Ravela *Španielska hodinka* (1961, dvojevečer s Leoncavallovými *Komediantmi*). Podobne ako v prípade *Revízora*, aj tu išlo o prvé naštudovanie v SND, titul teda nezaťažovali herecké stereotypy. Mladé obsadenie (Ľuba Baricová, Alexander Baránek, Juraj Martvoň, Gejza Zelenay a ďalší), rozšírené o herecky plastického doyena súboru Janka Blaha, sa účinne podriadilo režisérovej „činohernej“ predstave a kritika hodnotila inscenáciu ako vrchol sezóny. „Vynikajúce výkony sólistov, úplné odstránenie skostnatelých gest starej opery, ozajstné divadlo a zvlášť efektne domyslený výkon Ľuby Baricovej, to sú azda najpútavejšie vlastnosti naštudovania,“ nešetril chválou Zdenko Nováček a pokračoval: „Július Gyermek je veľký talent na modernú operu. Vie dotvoriť hereckú akciu, najmä vie vykresliť rôzne neprirodzené typy spoločnosti, vie uceliť spád hry a hereckú akciu zladíť s hudbou, a to nielen rytmicky, ale priamo emocionálne.“<sup>12</sup>

8 Pozri ČAVOJSKÝ, L. Máma opatrnosť alebo inscenácia komickej opery so smutným výsledkom. In *Kultúrny život*, 1960, roč. 15, č. 5, s. 9, 30. 1. 1960. Najväčšie kritikové výhrady, ktoré sú sformulované v použitej citácii, smerovali k predstaviteľom Bartola (František Krémár) a Basilia (Václav Nouzovský).

9 HRUBÁ, J. Niekoľké keby... In *Práca*, 1960, roč. 15, č. 16, s. 5, 19. 1. 1960.

10 TVRDOŇ, J. Premiéra Barbiera zo Sevilly. In *Slovenská hudba*, 1960, roč. 4, č. 3, s. 165.

11 Tamže.

12 NOVÁČEK, Z. Španielska hodinka a Komedianti. In *Práca*, 1961, roč. 16, č. 159, s. 5, 4. 7. 1961.

Michaela Mojžišová: Buffa, nie buffonáda.  
Július Gyermek, tvorca decentného



Maurice Ravel: *Španielska hodinka*. Slovenské národné divadlo, premiéra 30. 6. 1961. Réžia Július Gyermek. Luba Baricová (Conception), Gejza Zelenay (Don Inigo Gomez). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Gejza Podhorský.

Podobne Marián Jurík ocenil režisérovu schopnosť naladiť sa na charakter Ravelovej hudby – tento moment môžeme pridať k elementárnym predpokladom adekvátneho divadelného stvárnenia operno-komického žánru: „Odviedol predstavenie, ktoré sa nieslo v dobre a ľahko cítenom rytme španielskych tancov i v plynulosti i farbivosti, ktorú poskytovala partitúra.“<sup>13</sup>

Pokiaľ ide o vyššie zmienený balans medzi humorným a vážnejším nervom komico-operných partitúr, tak na rozdiel od ďalšieho z tvorcov komických inscenácií v SND, Miroslava Fischera, ktorý mal tendenciu komiku preexponovať, bol Július Gyermek opačného naturelu – ručička na žánrových váhach sa u neho častejšie prikláňala na stranu „dramma“ než stranu „giocoso“. V niektorých prípadoch to bolo múdre riešenie vyhodnotené kritikou ako prejav decentného vkusu, inokedy nebol tento uhol pohľadu celkom namieste. K druhému typu prípadov patrí výklad opery Bohuslava Martinů *Veselohra na moste* (1935) – hudobne vzácnej, no sujetovo naivnej miniatúry podľa rovnomennej hry Václava Klimenta Klicperu, ktorá rieši absurdnú situáciu dedičanov uviaznuvších na moste obkľúčenom znepriateľenými vojskami. Režisér sa na nekomplikovanú hudobnú komédiu rozhodol pozrieť očami človeka druhej polovice 20. storočia, ktorý si

13 JURÍK, M. Vzdušnosť, zdravý vtíp a pestrosť. In *Film a divadlo*, 1961, roč. 5, č. 20, s. 15.

pamäť hrôzy dvoch svetových vojen: „To, čo bolo v 19. storočí vtipom, to je dnes veľmi vážnou skutočnosťou, ktorá rozhoduje o osudoch ľudstva.“<sup>14</sup> Pre krehké dielko to však bola ideovo predimenzovaná nadstavba. Ako skonštatoval Marián Jurík, kým autor chcel divákovi poskytnúť „necelú hodinku zdravého smiechu a dobrej zábavy“, tak v bratislavskej inscenácii sa to „všetko vyparilo (...), speváci boli zaťažení pocitom zodpovednej úlohy v interpretovaní vážnej ‚protivojnovnej‘ myšlienky.“<sup>15</sup>

*Veselohra na moste* bola hodnotená málo priaznivo i v kontexte výrazne vydarenejšej druhej časti večera, ktorú vyplnil ďalší gogolovský titul v Gyermekovom repertoári, Martinůva *Ženba*. Opäť išlo o dielo 20. storočia (1952) skomponované s principiálnou znalosťou zákonitosti moderného divadla, teda o dramaturgický priestor, ktorý bol Gyermekovi vlastný. Podľa Jany Hrubej, „rozohral živé, charakterovo odlišné postavičky“, z ktorých by niektoré zniesli i „činoherné meradlá“ (najmä Ľuba Baricová ako teta Fjokla a Anna Martvoňová ako Agafia).<sup>16</sup> Recenzent odborného periodika Slovenská hudba konštatoval, že „[p]o prestávke zažilo obecenstvo také príjemné prekvapenie, že sa temer ani veriť nechcelo, že je dielom tých istých vedúcich pracovníkov. Scéna – schválne narušajúca ilúziu naturalistického napodobňovania a dávajúca možnosť rýchlych premien – sa stala základom, na ktorom režisér rozohral úsmevné predstavenie vďaka vkusnému nadsadeniu v hre vedúcich predstaviteľov.“<sup>17</sup> Rovnako Ladislav Čavojský, ktorý v recenzii vtipne koncipovanej ako list skladateľa režisérovi namietal proti ideovo obťažkanej *Veselohre na moste* („Veľmi ma mrzí, že ste tak tvrdohlavo narušili buffózný štýl mojej aktovky a urobili z nej div nie tragický, určite však sentimentálny obrázok.“<sup>18</sup>), v *Ženbe* ocenil režisérovi zmysel pre adekvátnosť humorných výrazových prostriedkov: „Komika nebola nikde prehnaná; všetko bolo ako treba: nie fraškovitý výsmech, ale úsmev plný porozumenia pre ľudskú slabosť.“<sup>19</sup>

Prvé práce v SND teda definovali Júliusa Gyermeka ako tvorca, ktorému sa darí v segmente komickej, predovšetkým modernej opery, a chvíľku trvalo, kým sa mu z tejto „zásuvky“ podarilo vymaniť vďaka pozoruhodnej, v zmysle režijno-výtvarnej poetiky slovenského operného divadla priam prelomovej inscenácii Verdiho *Trubadúra* (1963). No hoci si ňou vydobyl vstup do ďalšej dramaturgickej oblasti, komická opera i naďalej ostala jeho dôležitým umeleckým domicilom. A aj potom, keď sa silná pozícia tvorby 20. storočia charakterizujúca prvé sezóny šesťdesiatych rokov postupne (popri inom pod vplyvom neustupujúcej krízy diváckej návštevnosti) oslabil a Július Gyermek sa

14 GYERMEK, J. Namiesto obsahu. In B. Martinů: *Veselohra na moste. Ženba*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1963. Nepaginované.

15 JURÍK, M. Dvojité pohľad na Bohuslava Martinů. In *Film a divadlo*, 1963, roč. 7, č. 9, s. 6.

16 HRUBÁ, J. Malá splátka na veľkú dlžobu. In *Práca*, 1963, roč. 18, č. 156, s. 3, 6. 3. 1963.

17 (ra). Martinů konečne v SND. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 119.

18 ČAVOJSKÝ, L. Otvorenie studničky. In *Kultúrny život*, 16. 3. 1963.

19 Tamže.

častejšie dostával ku komicko-opernej klasike než k modernej buffóznej literatúre, ostali vrcholmi jeho tvorby inscenácie diel súdobých autorov.

V Brittenovom *Albertovi Herringovi* (1967), majstrovskom hudobno-divadelnom výsmechu malomeštiackej pretvárký a prudérie, sa mu – slovami Ladislava Čavojského – „po Egkovom Revízorovi, Ženbe Bohuslava Martinů a Ravelovej Španielskej hodinke opäť podarila komorná buffa (nie buffonáda!)“<sup>20</sup>. Zuzana Marczellová ocenila „svieže, vo všetkých zložkách vyladené predstavenie s obsadením bez slabého speváckeho či hereckého miesta“, v ktorom „niet trápností, ťažkopádností a z osvedčeného javiskového klišé sa čerpá len minimálne“.<sup>21</sup> Jaroslav Blaho veľmi výstižne pomenoval i zdôvodnil Gyermekov prístup k hereckému vedeniu interpretov: „Inscehoval dielo v jednote s charakterom Brittenovej hudobnej reči, ktorá je napriek parodizačným momentom prikulitovaná a anglicky uhladená. A tak ladil celé predstavenie do polôh dobromyseľného, zhovievavého úsmevu nad ľudskými nedostatkami. Tento režijný prístup treba oceniť i preto, že prípadná karikatúra, pracujúca v hereckom prejave so štylizovanou nadsádzkou, bola by vyžadovala od súboru prácu na poli neoranom, na ktorom by si pluchy mohli poriadne naštrbiť rydlá.“<sup>22</sup>

S klasikom opery druhej polovice 20. storočia Benjaminom Brittenom sa Július Gyermek stretol znovu v roku 1977, keď režimoval jeho *Žobrácku operu*. V zmysle hereckej práce išlo opäť o titul radikálne vybočujúci z každodennej praxe operného súboru. Britten pri svojej úprave slávnej ballad opera<sup>23</sup> od Johanna Christopa Pepuscha a Johna Gaya z roku 1728, ktorá vznikla ako kritická reakcia na dobovú opernú produkciu (opera seria), vychádzal z pôvodných Pepuschových melódií, ktoré v harmonickej aj rytmickej zložke originálnym spôsobom pretavil do moderného hudobného jazyka. Hudba tu však má menšinové zastúpenie a kvantitatívne bohatšia pozícia patrí hovoreným dialógom, čo pre režiséra aj operných spevákov predstavovalo náročnú výzvu. Podľa Igora Vajdu, „všetci ju zvládli prekvapivo dobre vďaka jemne parodistickému nádychu“<sup>24</sup>. Speváci-herci nezakryte napodobňovali svojich operetných kolegov, využívajúc prostriedky zveličenia a hyperbolizácie. Ako kritik s uznaním konštatoval, „Július Gyermek so zmyslom pre drobnokresbu odkryl u nejedného zo sólistov nečakané rezervy, iných zasa podnikol k plnému rozohraniu svojich dispozícií (...)“.<sup>25</sup> Pri všetkej chvále smerovanej k dynamickej a humorne nasýtenej inscenácii však naznačil i to, že v takto koncipovanom komicko-divadelnom tvare by sa pranierovanie spoločenských neduhov mohlo minúť „výchovným“ účinkom: „Pravda, ostane otázkou, či všetci diváci pochopia kritický podtext

20 Tamže.

21 ZM. [MARCELLOVÁ, Z.]. Objavenie interpretov. In *Slovenská hudba*, 1967, roč. 11, č. 5, s. 218.

22 BLAHO, J. Maupassant na anglický spôsob. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 7, s. 5, 8. 1. 1967.

23 Anglický národný variant komickej opery.

24 VAJDA, I. Žobrácka opera. In *Film a divadlo*, 1977, roč. 21, č. 12, s. 24.

25 Tamže.

diela – zvlášť výsmech honby za peniazmi a sexuálnej promiskuity: oboje sa persifluje úmyselnou hyperbolizáciou.<sup>26</sup>

V kontexte Gyermekových réžii moderných oper patrí výnimočná pozícia inscenácii opernej prvotiny slovenského avantgardného skladateľa Juraja Beneša *Cisárove nové šaty*. Z hudobno-dramaturgického aj divadelného hľadiska ide bezpochyby o najoriginálnejšie dielo v histórii slovenskej opernej tvorby. Kombinovaný operno-dramaticko-pantomimický útvar sa vymyká tradičným žánrovým kategóriám, hudobní teoretici a kritici v súvislosti s ním pracovali s termínmi tragikomédia, tragifraška, absurdne karikovaná buffa či sarkastická groteska s prvkami absurdity.<sup>27</sup>

Beneš ponechal inscenátorom veľký priestor pre individuálny výklad, Júliusa Gyermeka a jeho inscenačný tím možno teda považovať za spolutvorcov diela. Režijno-dramaturgická koncepcia sa sústredila na dve hlavné roviny opusu: groteskno-absurdnú a poetizujúcu. Tá prvá sa zhmotnila najmä v kostýmoch Ludmily Purkyňovej, ktoré výtvarnou hyperbolou (veľký modrý vták prekrývajúci cisárovo prirodzenie, obrovské špehujúce oči aplikované na kostýme ministra a i.) zdôrazňovali nielen pôvodné rozprávkové zázemie titulu, ale predovšetkým skladateľov zmysel pre sarkastický humor. V podobne hyperbolizujúcej poetike sa niesli aj rekvizity – nadrozmerne krajčírskе potreby, kráľovské insignie a pod. Poetizujúcu rovinu stelesňovala Žena (Ida Rapaičová) prednášajúca lyricko-symbolistický text (podľa Jaroslava Blaha „zosobnená pravda, umlčovaná, vraždená, ale večne živá“<sup>28</sup>) a tiež postava Míma, ktorej interpretáciu ponechal Beneš na režisérovi. U Gyermeka to bol – opäť Blahovými slovami – „univerzálny človek, znásilnený do úlohy mlčiaceho lokaja, ale v hraničnej situácii schopný demonštrovať svoje ľudstvo“<sup>29</sup>.

V záverečnej scéne sa Gyermekova interpretácia odklonila od pôvodného zámeru skladateľa, ktorý v roku 1966 skomponoval opus so zámerom artistnej hračky, na ktorej si chcel verifikovať svoje divadelno-estetické východiská. Namiesto Benešom zamýšľanej popravy figuríny, ktorá by bola v súlade s dadaistickým nádychom diela, nechal Gyermek popraviť Ženu smejúcu sa na Cisárovej nahote krajčíri ju uložili na zem, akoby ju ukrižovali, jeden z nich jej roztvorenými nožnicami pridržal nohy a ministri ju spoločne prepichli veľkou ihlou. Mím smútiaci nad jej telom si však spomenul na zvonček vo svojom vrecku v tvare srdca a Ženu ním prebudil. Žena zvonček nežne zovrela a po Mímovom odchode z javiska ho ponúkla divákovi.

<sup>26</sup> Tamže.

<sup>27</sup> Viac o polemike nad žánrovým zaradením diela pozri MOJŽIŠOVÁ, M. Novátorská vízia hudobného divadla. Juraj Beneš: Cisárove nové šaty. In PODMAKOVÁ, D. a kolektív. *Zlaté šesťdesiate (roky) v Slovenskom národnom divadle*. Bratislava: VEDA, 2019, s. 233 – 234.

<sup>28</sup> BLAHO, J. Nevydarený experiment a pozoruhodný debut. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 101, s. 5, 30. 4. 1969.

<sup>29</sup> Tamže.

Michaela Mojžišová: Buffa, nie buffonáda.  
Július Gyermek, tvorca decentného



Juraj Beneš: *Cisárove nové šaty*. Slovenské národné divadlo, premiéra 29. 3. 1969. Réžia Július Gyermek. Tibor Beňo (Mím - šašo - lokaj). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jozef Vavro.

Dojemnú mizanscénu, ktorú v marci 1969, sedem mesiacov po vstupe spojeneckých vojsk na československé územie, diváci vnímali veľmi empaticky, možno v kontexte témy tohto príspevku vykladať nielen ako Gyermekovo občianske gesto, ale tiež ako príznak jeho režisérскеj poetiky, ktorá buffózny nerv operných partitúr nevyhrocovala, ale naopak, obrusovala a zjemňovala, zahalujúc ich do pradiava umelecky pretaveného humanistického svetonázoru.

Podobný výsledok sa ponúka aj pri ďalšom pôvodnom slovenskom opernom diele, v ktorom Július Gyermek figuruje nielen ako režisér, ale aj autor libreta – druhej opery Bartolomeja Urbanca *Tanec nad plačom* (1979).<sup>30</sup> Práve tento opus v rovine tvorby (libreto) aj realizácie (réžia) plasticky ilustruje Gyermekov prístup ku komike, ktorý má ďaleko od roztopašnosti či radostného smiechu a vždy obsahuje „bitter kvapku“, či už lyrického alebo groteskno-ironického charakteru. Svoj príhovor v bulletine *Tanca nad*

---

<sup>30</sup> J. Gyermek s B. Urbancom (1918 – 1983) spolupracoval ako libretista a režisér už pri jeho opernej prvotine, *Panej úsvitu* (1976).

*plačom* otvára režisér otázkami týkajúcimi sa žánru pôvodného diela Petra Zvona („Je to komédia? ... Či tragédia? Už názov hovorí o tanci, ale aj o plači. O radosti, no aj o smútku a slzách.“<sup>31</sup>) a uzatvára ho rovnako otázkou, ktorá čitateľa/diváka podprahovo navádza k zápornej odpovedi: „Barnabášove slová sú krédom a apelom: ‚Keď vy môžete byť ľuďmi, prečo by som ja nie...?‘. Na svete sú milióny ľudí, ktorí túto otázku kladú iným ľuďom. A tí sa im smejú, práve tak ako sa Barnabášovi smejú grófi Alfréd a Richard, rytier Gejza a napokon i markíza Silvia. Budeme sa smiať i my?“<sup>32</sup> V tomto – ako celok väčšmi lyricky vážnom než komickom – duchu sa niesla aj inscenácia. Slovmi Vladimíra Blaha, Gyermek „pripravil pôsobivé a vyvážené predstavenie bez zjavných slabín, pričom viac než komičnosť situácií akcentoval nosnú myšlienku diela. Tým sa trochu pribrzdl rytmus predstavenia (možno by nezaškodilo niekoľko škrtov), zvýraznilo sa však ideové vyznenie.“<sup>33</sup>

S podobnou režírnou filozofiou pristúpil Július Gyermek aj k dielam patriacim do zlatého fondu klasickej komickej opery – Mozartovej *Figarovej svadbe* (1971) a Donizettiho *Donovi Pasqualovi* (1973). Ako výstižne formuloval recenzent prvej z menovaných inscenácií Juraj Pospíšil, ktorý toto Mozartovo dielo vnímal v žánrovej kategórii *dramma giocoso*, „žiadna postava tu nie je jednoznačná, všetky sú plne ľudské s kladmi i slabosťami – a režisér v nich musí vytvoriť hierarchiu, potrebnú pre dramatický kontrast“.<sup>34</sup> Gyermek zdôraznil kontrast medzi noblesou i vážnejším charakterom konfliktných situácií u šľachtickej dvojice (Grófka, Almaviva) a prirodzenosťou a figliarstvom Figara so Zuzankou. Nositeľom komickeho vzruchu sa stal Cherubín: „Gyermek mu dáva vyslovene komediálne postavenie, pochopiac správne, že pri tejto postave je i nadsadenie v podstate neškodné, ba zvyšuje kontrastnosť.“<sup>35</sup> Anna Kovářová ocenila, že „režírná koncepcia spolu so scénou a kostýmami vytvorili predstavenie plné jasu, sviežosti, prirodzenosti a štýlovosti. Zaujala predovšetkým umiernenosť vo všetkom: v hereckom prejave, vo farbe prostredia i kostýmov, v pohybe i komediálnosti. Ani experiment, ani konvenčnosť, ale miera vkusu i kultivovanosť. Výsledok: príjemná radosť a pohoda s vedomím jasnej idey.“<sup>36</sup>

Rovnako *Dona Pasquala*, ktorému patrí pevné miesto vo svetovom repertoári najmä vďaka krásnym melódiám a efektným speváckym číslam, režisér nezaťažil ordinárnym

31 GYERMEK, J. „Tanec nad plačom“... In B. Urbanec: *Tanec nad plačom*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1977. Nepaginované.

32 Tamže.

33 BLAHO, V. Tanec nad plačom v opernom šate. Naplnenie autorského zámeru. In *Lud*, 1979, roč. 32, č. 137, s. 5, 13. 6. 1979.

34 POSPÍŠIL, J. Mozart opäť v SND. In *Slovenská hudba*, 1971, roč. 15, č. 8, s. 326.

35 Tamže, s. 325.

36 KOVÁŘOVÁ, A. Stále svieža a pôvabná opera. In *Práca*, 1971, roč. 27, č. 90, s. 6, 15. 4. 1971.

humorom, ale ho poňal ako „ľahučké pobavenie s pekným spevom a lahodnou hudbou“<sup>37</sup>. Zuzana Marczellová pozitívne vnímala, že „[b]ratislavskí inscenátori (...) si za cieľ nevytýčili šteklenie divákovej bránice (...) pokúsili sa vyvolať skôr láskavý a zhovievavý úsmev nad Pasqualovými peripetiami.“<sup>38</sup> Na druhej strane naznačila, že v tomto prípade by viac bolo možno naozaj viac: „Inscenátori (...) sa rozhodli nie pre roztopašné servírovanie komediálnosti, ale skôr pre striedmu interpretáciu. Rešpektujú hudobný chod diela, akcia neprekrižuje závažné momenty hudobné, nerozptyľuje zbytočne – na úkor hudobného zážitku – divákovu pozornosť. Bola to buffa trochu vážnejšia, s trochu spútanými možnosťami: ak by sa väčšmi vykročilo smerom k uvoľnenej komediálnosti, neznamenaloby to ešte vstup na územie drsnej frašky (...)“<sup>39</sup>

Ako bolo zmienené v úvodnej časti štúdie, hranica medzi komikou a gýčom je v inscenáciách klasických komických opier vnímaná veľmi citlivo, pričom ale jej umiestnenie značne závisí od vkusu toho-ktorého diváka, recenzentov nevnímajúc. V Gyermekovej tvorbe bola príkladom tohto vkusovo rôzne determinovaného vnímania inscenácia Donizettiho *Nápoja lásky* (1983)<sup>40</sup>, v ktorej režisér využil prostriedky antiiluzívneho divadla. Predohru oživil predstavovaním sa postáv, prestavby sa uskutočňovali pred očami divákov, Adína s Nemorinom si vášnivo prejavovali lásku aj po klaňačke, kým ich kolegovia neupozornili na to, že predstavenie sa už skončilo; aj ďalšie výjavy (defilé oddielu vojakov, výstupy Dulcamaru a pod.) boli exponované v rovine parodickej hyperboly. Názory kritikov sa rôznili – od konštatovania tradičného prístupu (Pavel Unger<sup>41</sup>) cez prijatie hladko plynúceho, vtipného hudobno-divadelného tvaru (Igor Vajda<sup>42</sup>) po ojedinelé výhrady voči miestami príliš hrubozrnnej komike (Vladimír Blaho<sup>43</sup>).

Pri inscenovaní komických opier z tvorby Wolfganga Amadea Mozarta a skladateľov raného romantizmu ostáva dôležitým tvorivým princípom, že podobne ako tragické žánre, aj belcantové buffy sú v prvom rade priestorom pre vysoké spevácke umenie – napokon, to je dôvod, prečo sa tieto opusy udržali v repertoári. Hranice tohto pravidla Július Gyermek vo svojej tvorbe dôsledne strážil, aj preto jeho inscenácie klasických komických opier patria k tomu najlepšiemu, čo v tomto dramaturgickom segmente v našich operných divadlách vzniklo.

37 URSÍNYOVÁ, T. Dúšok šumivého nápoja. In *Večerník*, 1973, roč. 18, č. 256, s. 5, 27. 12. 1973.

38 MARCELLOVÁ, Z. Buffa trochu vážnejšia. In *Práca*, 1973, roč. 28, č. 306, s. 5, 24. 12. 1973.

39 Tamže.

40 Išlo o vôbec prvú inscenáciu tohto celosvetovo populárneho titulu v SND a len druhú slovenskú inscenáciu vôbec.

41 UNGER, P. Oprášené belcanto? In *Film a divadlo*, 1983, roč. 27, č. 22, s. 22.

42 VAJDA, I. Donizettiho Nápoj lásky v SND. In *Smena*, 1983, roč. 36, č. 170, s. 6, 21. 7. 1983.

43 BLAHO, V. Donizettiho buffa v SND. In *Lud*, 1983, roč. 36, č. 153, s. 5, 1. 7. 1983.





Gaetano Donizetti: *Nápoj lásky*. Slovenské národné divadlo, premiéra 18. 6. 1983. Réžia Július Gyermek. V strede Peter Mikuláš (Dulcamara). Foto archív Slovenského národného divadla. Snímka Jozef Vavro.

## Záver

Prvým a nevyhnutným predpokladom adekvátneho javiskového stvárnenia opierajúcich sa o komické žánry je bezpochyby herecká disciplína, ustráženie hranice medzi spontánnym komediálnym herectvom a lacnými špilcami, gagmi či svojvoľnými improvizáciami. V tomto ohľade sa Júliusovi Gyermekovi väčšmi darilo v dramaturgickom segmente komickej tvorby 20. storočia (Egkov *Revízor*, Gogolova *Ženba*, Brittenov *Albert Herring* a i.) – jednak pre prirodzený divadelný, vo svojej podstate až činoherný nerv týchto opusov, ale tiež preto, že išlo o tituly naštudované v SND po prvýkrát, a teda nezaťažené hereckými stereotypmi. Nezanedbateľnou skutočnosťou je i to, že Gyermek mal k dispozícii herecky najdisponovanejších členov súboru (Juraj Martvoň, Anna Martvoňová, Ľuba Baricová, Mária Kišonová-Hubová a ďalší). V opačnej situácii, keď režisér pri klasickom repertoári narazil na svojvôľu (najmä staršej) časti súboru zotrvávajúcej v overenom klišé, boli výsledkom inscenácie problematickej estetickej hodnoty (najmä Rossiniho *Barbier zo Sevilly*).

Ďalším predpokladom kvalitne stvárnenej opernej komédie je naladenie sa na hudobný štýl konkrétneho diela. V tomto zmysle patrí Július Gyermek ku kompetentným, em-

Michaela Mojžišová: Buffa, nie buffonáda.  
Július Gyermek, tvorca decentného

patickým režisérom, vnímajúcim hudobnú partitúru ako základné východisko inscenačnej koncepcie, a to tak pri dielach modernej opernej spisby, ako aj klasickej predromantickej a romantickej opery s prirodzeným primátom vokálnej zložky (*Figarova svadba, Don Pasquale, Nápoj lásky*).

A napokon, zrejme najcitlivejšie vnímanou otázkou pri inscenovaní komických opier je balans medzi humorným a lyrickým (vážnejším) rozmerom partitúr. V tomto ohľade sa Július Gyermek profiloval opačným smerom než jeho vrstovník a rovnako ako on inscenátor komických titulov, Miroslav Fischer – Gyermekov výklad komických diel takmer vždy obsahoval aj vážny nerv. Vo väčšine prípadov to kritika oceňovala ako prejav decentného vkusu, len občas mu vyčítala prílišnú serióznosť a utlmovanie humoru (*Tanec nad plačom, Don Pasquale*) či dokonca nemiestne ideové zaťaženie partitúry (najmä *Veselohra na moste*).

V kontexte režisérovho pôsobenia v SND však aj pri týchto výhradách ostávajú inscenácie komických opier kvantitatívne podstatnou časťou Gyermekovej tvorby s kvalitatívne najvyrovnanějšími výsledkami.

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

### Zoznam použitej literatúry:

- BLAHO, Jaroslav. Maupassant na anglický spôsob. In *Smena*, 1967, roč. 20, č. 7, s. 5, 8. 1. 1967.
- BLAHO, Jaroslav. Nevydarený experiment a pozoruhodný debut. In *Pravda*, 1969, roč. 50, č. 101, s. 5, 30. 4. 1969.
- BLAHO, Vladimír. Donizettiho buffa v SND. In *Lud*, 1983, roč. 36, č. 153, s. 5, 1. 7. 1983.
- BLAHO, Vladimír. Tanec nad plačom v opernom šate. Naplnenie autorského zámeru. In *Lud*, 13. 6. 1979, roč. 32, č. 137, s. 5, 13. 6. 1979.
- BLOCHOVÁ, Magda. Premiéra „Revizora“ v Bratislave. In *Pravda*, 1959, roč. 40, č. 182, s. 3, 13. 7. 1959.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Čo by sme sa netešili. In *Kultúrny život*, roč. 22, č. 5, s. 6, 3. 2. 1967.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Márna opatnosť alebo inscenácia komickej opery so smutným výsledkom. In *Kultúrny život*, 1960, roč. 15, č. 5, s. 9, 30. 1. 1960.
- DONOVALOVÁ, Viera. Československá premiéra Egkova Revizora. In *Hudbní rozhledy*, 1959, roč. 12, č. 5, s. 649.
- GYERMEK, Július. Namiesto obsahu. In B. Martinů: *Veselohra na moste. Ženba*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1963. Nepaginované.
- GYERMEK, Július. „Tanec nad plačom“... In B. Urbanec: *Tanec nad plačom*. [Programový bulletin]. Bratislava : SND, 1977. Nepaginované.
- HRUBÁ, Jana. Malá splátka na veľkú dlžobu. In *Práca*, 1963, roč. 18, č. 156, s. 3, 6. 3. 1963.

- HRUBÁ, Jana. Niekoľké keby... In *Práca*, 1960, roč. 15, č. 16, s. 5, 19. 1. 1960.
- HRUBÁ, Jana. Umenie modernej buffy. In *Kultúrny život*, 1959, roč. 14, č. 29, s. 7, 18. 7. 1959.
- JURÍK, Marián. Dvojitý pohľad na Bohuslava Martinů. In *Film a divadlo*, 1963, roč. 7, č. 9, s. 6.
- JURÍK, Marián. Vzdušnosť, zdravý vtíp a pestrosť. In *Film a divadlo*, 1961, roč. 5, č. 20, s. 15.
- KOVÁŘOVÁ, Anna. Stále svieža a pôvabná opera. In *Práca*, roč. 27, č. 90, s. 6, 15. 4. 1971.
- MARCZELLOVÁ, Zuzana. Buffa trochu vážnejšia. In *Práca*, 1973, roč. 28, č. 306, s. 5, 24. 12. 1973.
- MOJŽIŠOVÁ, Michaela. Novátorská vízia hudobného divadla. Juraj Beneš: Cisárove nové šaty. In *PODMAKOVÁ, Dagmar a kolektív. Zlaté šesťdesiate (roky) v Slovenskom národnom divadle*. Bratislava : VEDA, 2019, s. 231 – 246. ISBN 978-80-224-1723-5.
- NOVÁČEK, Zdenko. Dve hodiny zábavy v opere. In *Práca*, 1959, roč. 14, č. 160, s. 5, 7. 7. 1959.
- NOVÁČEK, Zdenko. Španielska hodinka a Komedianti. In *Práca*, 1961, roč. 16, č. 159, s. 5, 4. 7. 1961.
- POSPÍŠIL, Juraj. Mozart opäť v SND. In *Slovenská hudba*, 1971, roč. 15, č. 8, s. 325 – 327.
- (ra). Martinů konečne v SND. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 119 – 120.
- TVRDOŇ, Jozef. Premiéra Barbiera zo Sevilly. In *Slovenská hudba*, 1960, roč. 4, č. 3, s. 164 – 165.
- UNGER, Pavel. Oprášené belcanto? In *Film a divadlo*, 1983, roč. 27, č. 22, s. 22.
- URSÍNYOVÁ, Terézia. Dúšok šumivého nápoja. In *Večerník*, roč. 18, č. 256, s. 5, 27. 12. 1973.
- VAJDA, Igor. Donizettiho Nápoj lásky v SND. In *Smena*, 1983, roč. 36, č. 170, s. 6, 21. 7. 1983.
- VAJDA, Igor. Žobrácka opera. In *Film a divadlo*, 1977, roč. 21, č. 12, s. 24.
- ZM. [MARCZELLOVÁ, Zuzana]. Objavenie interpretov. In *Slovenská hudba*, 1967, roč. 11, č. 5, s. 218.

Michaela Mojžišová  
Centrum vied o umení SAV,  
Ústav divadelnej a filmovej vedy  
Dúbravská cesta 9  
84104 Bratislava  
e-mail: michaela.mojzisova@savba.sk

# Branislav Kriška – (ne)dobrovoľný režisér operných komédií

KLÁRA MADUNICKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV

**Abstrakt:** Hoci operný režisér Branislav Kriška (1931 – 1999) inklinoval predovšetkým k vážnym titulom 19. a 20. storočia, v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch, počas svojho pôsobenia v Štátnom divadle v Košiciach pripravil aj niekoľko komických javiskových opusov, ktoré sa zaradili k vrcholom košickej opernej histórie. Zároveň tvoria akési zrkadlo doby, dobového vkusu a v neposlednom rade prinášajú zaujímavý pohľad na špecifiká javiskovej realizácie komickej opery. Popri Kriškovom pôsobení v Štátnom divadle skúma príspevok aj jeho režisérsko-dramaturgickú činnosť na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, kde, determinovaný okolnosťami (študentské prostredie) i dobovým vkusom, v rokoch 1972 – 1999 naštudoval viacero opusov žánru opera buffa. Tie sa síce do veľkej miery priečili jeho umeleckému vkusu a boli vzdialené jeho režisérskym prioritám, avšak zároveň priniesli do opernej praxe na Slovensku nové, dovtedy vôbec alebo len veľmi málo používané inscenačné postupy. Zaujímavou časťou Kriškovej činnosti sú teoretické reflexie, ktoré majú takmer charakter návodov pre režisérov pokúšajúcich sa inscenovať komickú operu.

**Kľúčové slová:** Branislav Kriška, Štátne divadlo Košice, Vysoká škola múzických umení, operné divadlo, opera buffa

Vplyv operného režiséra, dramaturga a pedagóga Branislava Krišku na formovanie dobovej estetiky hudobného divadla sa prejavoval najmä v šesťdesiatych až osemdesiatych rokoch minulého storočia, keď v košickom Štátnom divadle (ŠDKE) a v bratislavskom Slovenskom národnom divadle (SND) pripravil desiatky inscenácií, z ktorých mnohé sa zapísali do slovenskej opernej histórie.

Kriška sa počas štyridsiatich piatich rokov umeleckého pôsobenia profiloval ako režisér vážneho repertoáru. Medzi jeho domény patrili opery s psychologicky prepracovanou zápletkou a tragickým záverom. Dramaturgicky najbližšie mu boli diela Leoša Janáčka, Giacoma Pucciniho a pôvodná slovenská tvorba Eugena Suchoňa, Jána Cikkera, Juraja Beneša či Miroslava Bázlika. Inscenoval aj opusy romantického belkanta (najmä Vincenza Belliniho) a predmozartovského klasicizmu (hlavne Christopa Willibalda Glucka a Georga Friedricha Händla). Imponovali mu aj skladatelia prvej polovice 20. storočia (Béla Bartók, Sergej Prokofiev). Kriškov režijný prístup vychádzal do veľkej miery z psychológie postáv a z dôslednej hudobnej a dramaturgickej analýzy diela. Nesnažil sa o samoučelnú exhibíciu jednej javiskovej zložky na úkor ostatných, viackrát ju priamo odsúdil v novinových rozhovoroch či inscenačných bulletinoch. Pri hľadaní režijného

kľúča sa snažil čerpať najmä z dramaturgie daného opusu (t. j. z libreta a hudobného spracovania tej-ktorej opery), zo znalostí jeho dobového a umeleckého kontextu, z vlastných režijných skúseností s daným skladateľom a špecifikami jeho kompozičného štýlu, ako aj z predispozícií umeleckého ansámbľu.

Branislav Kriška neinklinoval k inscenovaniu operných komédií. Ich poetika mu nebola blízka, zápletky považoval za príliš triviálne a málo psychologicky presvedčivé, najmä v porovnaní s osudmi tragických hrdinov z veristických opusov. Rovnako tak aj kolísavá hudobná kvalita komických opier len málo vzrušovala režiséra, ktorý práve notový zápis považoval za základný parameter pri hľadaní inscenačného kľúča. Napriek tomu v súpise Kriškovej tvorby nájdeme pomerne veľký počet buffózných titulov od skladateľov rôznych štýlových období a kultúrnych kontextov. Z režisérových vyjadrení pre dobovú tlač je zrejmé, že väčšina týchto opusov nebola jeho prirodzenou umeleckou voľbou a išlo skôr o prevádzkové réžie zverené divadlom do rúk mladého ambiciózneho tvorcu. Dokazuje to aj fakt, že všetky Kriškove naštudovania komických titulov sa viažu výhradne na prvú umeleckú dekádu, keď režisér pôsobil v košickom divadle (1955 – 1965), a neskôr na jeho pedagogické pôsobenie na Vysokej škole múzických umení (1972 – 1999). Obe obdobia spája mladícky entuziazmus a túžba po recesii, hoci reflektované z rozdielnych pozícií – začínajúceho tvorcu vs. pedagóga pracujúceho s mladými umelcami.

Kriškova košická dekáda dodnes patrí k najpozoruhodnejším etapám tohto východoslovenského divadla. Koncom päťdesiatych a v prvej polovici šesťdesiatych rokov tu vzniklo niekoľko inscenácií, ktoré priniesli na slovenské operné javiská detailne prepracovanú, vo vtedajšej strednej a východnej Európe modernú režijnú koncepciu v duchu Waltera Felsensteina a jeho realistickej opery, ako aj scénické riešenia založené na nobayreuthskom svetelnom dizajne Wielanda Wagnera. Na týchto premenách inscenačnej poetiky na Slovensku sa významnou mierou podieľal práve Branislav Kriška.

Hoci už v košickom divadle sa prejavila jeho inklinácia k Janáčkovi, Cikkerovi, Suchoňovi alebo Puccinimu, mladý umelec musel najmä v prvých rokoch angažmánu režírovať aj „kasový“ repertoár, ktorý okrem iného zahŕňal viacero komických opier a operiet. Dôvodom bohatého zastúpenia týchto titulov v sezónnych programoch bola najmä náročná situácia, v ktorej sa košické divadlo ocitlo v päťdesiatych rokoch. Po skončení druhej svetovej vojny boli divadlá na Slovensku otvorené svetovým trendom v oblasti dramaturgie, réžie a scénografie. Situácia sa však zmenila po udalostiach februára 1948. V dôsledku spoločensko-politických zmien sa začala postupne modifikovať aj dramaturgia divadiel, ktoré boli zapojené do tzv. ideovej prestavby spoločnosti a spoločenského vedomia. Hoci si ŠDKE zachovalo o čosi väčšiu mieru slobody než pod ostrým ideologickým dohľadom fungujúca bratislavská prvá scéna, bolo toto divadlo oproti západoslovenskej metropole v umeleckej a prevádzkovej nevýhode. Počas desiatich povojnových

rokov košické divadlo uviedlo veľkú väčšinu overeného svetového repertoáru a približne v roku 1955 sa ocitlo pred otázkou, čo hrať, aby program zaujal náročnejšieho aj laického diváka. Tento stav postupne vyvrcholil do diváckej krízy v šesťdesiatych rokoch. V tom spočíval dôvod, prečo dramaturgia často siahala po operetách a komických operách.

V Košiciach na umeleckej „periférii“ sa Kriškovi v porovnaní s jeho bratislavskými kolegami (najmä Júliusom Gyermekom a Miroslavom Fischerom) otvorila možnosť slobodnejšej javiskovej tvorby a voľnejšej voľby repertoáru. Mimo najväčšieho ideologického a štátno-kultúrneho dohľadu mohol na východe republiky rozvinúť vlastný, na tú dobu značne progresívny režijný rukopis. Kriška počas dekády v košickom divadle inscenoval tridsať titulov, t. j. v priemere tri opery ročne, čím sa stal najvyťaženejším operným režisérom danej doby. Zároveň príležitostne hosťoval v Divadle Jonáša Záborského v Prešove (DJZ) a na banskobystrickej scéne Divadla Jozefa Gregora Tajovského.

Košické divadlo sa pre Branislava Krišku stalo akýmsi laboratóriom, v ktorom mohol testovať rôzne prístupy k partitúram. V prípade opusov, ktoré si zachovali svoje hudobné i dramatické kvality, pri réžii dôsledne vychádzal z idey samotného diela a zo špecifik notového partu. Nezriedka však dostával pridelené aj tituly, ktoré divadlá zaraďovali do dramaturgického plánu len na doplnenie programu na jednu či dve sezóny za minimálne náklady. Tieto opusy hudobne i dramaturgicky zaostávali za úrovňou svetových repertoárových titulov, často to boli raritné diela, ktoré sa následne v slovenských divadlách už neobjavili vôbec, prípadne len sporadicky<sup>1</sup>. Takéto opery a operety Kriška neváhal podrobiť výraznej parodizácii a interpretačnej nadstavbe. Využívaním režijných postupov typických pre frašku, vaudeville a kabaret, aplikovaním princípu divadla v divadle, prvkov absurdného divadla a scudzovaním celého javiskového diania sa snažil inscenované dielo priblížiť súdobému divákovi. Ako však sám konštatoval, výsledok bol celkom opačný. Uvoľnená atmosféra na javisku a chladné prijatie a nepochopenie v hľadisku často lákali a zvädzali spevákov-hercov k prehánaniu a nadsadzovaniu toho, čo už je nadsadené v diele aj v inscenácii. Nadužívané extempore, aktualizačné narážky o výsledkoch práve prebiehajúceho hokejového zápasu či narážky na politické dianie neprinesli v opere želaný účinok.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Napríklad Kacov vaudeville *Dve vdovy alebo Všetko ako vo vaudeville* mal v Kriškovej réžii svoju prvú a jedínú premiéru v doterajšej histórii slovenského operného profesionálneho divadla (1959). Zaujímavosťou tohto obdobia je Šostakovičova opereta *Moskva – Čeriomušky*, ktorú v roku 1960 popri košickom divadle uviedli aj Nová scéna v Bratislave a Divadlo Jonáša Záborského v Prešove. Išlo o celkom nové dielo odhaľujúce neutušené bytové pomery v Moskve a nečinnosť príslušných úradníkov. Hoci dielo neobsahovalo priamu politickú kritiku, recenzent Tibor Ferko na margo Kriškovej interpretácie použil výraz „barnumský humbuk“, ktorý sa „nijako nespriazňuje s príkladnou ideovou čistotou diela“. Z tohto vyjadrenia aj z kontextu ďalších recenzií je pravdepodobné, že režisér sa spoľahol na divákovu predstavivosť a schopnosť čítať „medzi riadkami“. Kombináciou vážnosti a jemnej satiry tak dokázal nenásilne, avšak účinne vystihnúť to, čo sa nepodarilo napríklad Karlovi Smažíkovi, ktorý z prešovskej inscenácie tohto titulu urobil prvoplánovú klauniádu.

<sup>2</sup> Viac pozri KRIŠKA, B. Opera spoza opony 3, In *Hudobný život*, 4-5/1969, s. 191.

Kriška sa už vo svojich prvých inscenáciách prejavil ako empatický psychológ dramatických postáv, citlivý dramaturg a hudobný znalec, a to aj v dielach, ktoré nepatria k profilovým titulom operného repertoáru. Jednou z jeho režijných prvotín bola inscenácia hudobnej komédie francúzskeho skladateľa Florimonda Rogera Hervého *Mam'zelle Nitouche* (1955). Šablónovitá opereta s početnými zápletkami a prevlekmi sotva mohla obstáť z hľadiska kritérií psychologického prepracovania vyžadovaného doktrínou socialistického realizmu. Titulná postava, mladá speváčka z kláštorného zboru, sa má vrátiť z klerikálneho prostredia, kde bola niekoľko rokov na výchove, aby sa vydala za muža, ktorého nikdy nevidela. Vďaka túžbe vystupovať v divadle sa stretne s mládencom, s ktorým sa do seba zamilujú, netušiac, že rodičia ich už dávno navzájom zasnúbili. Po komplikovaných dejových peripetiách sa všetko končí šťastne, svadbou zalúbencom. Kriškov inscenačný výklad sa zamerail na ústrednú dvojicu mladých ľudí, ktorí sa pomocou hry na niekoho iného bránia proti konzervatívne skostnatenej, neúprimnej morálke svojej doby. Tento konvenčný výklad vychádzal zo špecifik partitúry – režisér sa zamerail na hlavný pár, jeho túžby, obavy, ciele a cesty k ich dosiahnutiu. Inovácia však spočívala v tom, že do inscenácie zaradil aj niekoľko baletných výstupov z iných Hervého opusov, čím vznikla operetno-vaudevillová javisková forma, v ktorej sa striedali hovorená próza, ariózne časti, šansóny, ansámble a tanečné čísla. Podľa režiséroových slov, jeho cieľom bolo pripodobniť sa kabaretným programom v štýle Moulin Rouge. Výtvarník Ján Hanák sa inšpiroval dielami Edgara Degasa, Henriho Toulouse-Lautreca a ďalších francúzskych maliarov druhej polovice 19. a začiatku 20. storočia.<sup>3</sup>

V podobnom duchu inscenoval Kriška v roku 1959 v Spevohre DJZ komédiu Vadima Nikolajeviča Korostyľova *Dve svokry alebo Všetko ako vo vaudeville* a neskôr zabávačské prvky tohto komerčného divadelného žánru v hojnej miere uplatňoval najmä v recesistických inscenáciách v opernom štúdiu na VŠMU. Na princípe spojenia hovoreného slova, spevu a tanca vznikol aj špecifický formát semestrálneho javiskového vystúpenia s názvom *Fragmenty*, ktoré sa od roku 1982 koná každoročne na konci zimného semestra v rámci operného štúdia.

Hoci Kriška pri tvorbe režijnej koncepcie vychádzal z charakteru inscenovaných diel, rešpektujúc ich lokálnu aj dobovú konkrétnosť, nechýbala mu pri tomto konvenčnom prístupe dramaturgická invencia a režijná odvaha. Napríklad v inscenácii komickej opery Gaetana Donizettiho *Don Pasquale* (1956) preniesol na košické operné javisko princípy a inšpirácie z *commedie dell'arte*. Cieľom tvorcov nebolo vystihnúť konkrétnej doby či analýza psychológie postáv. Naopak, javisková akcia, scéna i kostýmy boli štylizované až teatralizované. Kriška vychádzal z Donizettiho opery, ktorá v sebe zahŕňa známu šablónu aj typizované postavy, pričom ich pozdvihol na úroveň inscenačného princípu.

---

<sup>3</sup> Porovnaj bulletin k inscenácii *Mam'zelle Nitouche*. Košice : Štátne divadlo Košice, 1955. Nepaginované.

Zápletku diela je jednoduchá, priam banálna. Na radu miestneho figliara robí mladucha po fingovanom sobášu svojmu domnelému prestarnutému ženíchovi zo života peklo, len aby dosiahla, že ju ochotne prenechá svojmu synovcovi, ktorého dievčina miluje. Režisér sa netajil tým, že poetika tohto Donizettiho opusu mu nie je zvlášť blízka. Ako sa vyjadril v bulletine k inscenácii, napriek nesporným hudobným kvalitám to bol na jeho vkus „starý, mnohokrát spracovaný námet o starcovi, ktorý sa chce oženiť s mladou ženou a nakoniec je, samozrejme, oklamáný a dobrovoľne vysmiaty.“<sup>4</sup> Takýto príbeh by „ťažko zaujal dnešného diváka, žijúceho v dobe fantastických vedeckých výtvarných a v dobe plnej zásadných politických i hospodárskych zvrátov. Nieto tu všeľudskej myšlienky – ktorá pretrvá veku – ani obraz života určitej spoločnosti v určitej dobe. Čo nám vlastne ostane (keď si ‚odmyslíme‘ partitúru!)? Veselý, dnes už ‚rekreačný‘ príbeh o láske mladých ľudí.“<sup>5</sup> A to bolo pre Krišku žalostne málo. Preto dielo doplnil o košatú tanečnú zložku a pohybové štylizácie, gagy a špilce, režijne pridal niekoľko pantomimických postáv a výjavov, javisko oprostil od prebytočných rekvizít a celú scénografiu a kostýmy s výtvarníkom Jánom Hanákom zladil do farebne aj strihovo pestrého, štylizovaného rokoka. Ako deklaroval v bulletine, cieľom bolo vytvoriť „divadlo, štýlovo správne a štylizované v dobrom slova zmysle, kde sa uplatnia charaktery a typy týchto ‚divadelne historických‘ postáv a kde na zdravú, veselú hudbu rozpustilej buffy vytvárame obrazy farebne pestré a vtipné, ktoré príjemne osviežia aj nášho diváka.“<sup>6</sup> Operná komédia tak dostala v Kriškovom poňatí podobu veľkých nosov, nezmyselných parochní, prezdobených kostýmov a rurálnych charakterov.

Popri *Donovi Pasqualem* uplatnil postupy commedie dell'arte aj pri prvom inscenovaní komickej opery Mozartovho súčasníka Domenica Cimarosu *Tajné manželstvo* (ŠDKE, 1967). Táto práca síce nepatrí do Kriškovej košickej dekády v internom súbore, realizoval ju pohostinsky, avšak rukopisne čerpala zo skúseností s Donizettiho buffou. Obe opery majú obdobnú zápletku týkajúcu sa nanúteného sobáša mladej dievčiny so starým mužom, intrigy, prevleky a následný šťastný koniec. *Tajné manželstvo* inscenoval Kriška ešte dvakrát – v roku 1970 v juhoslovanskom Novom Sade (dnešná Srbská republika) a v roku 1982 v opernom štúdiu na VŠMU. V novosadskej opere použil podobnú šablónu ako pri košickom *Donovi Pasqualem*: inscenáciu vystavoval na princípoch commedie dell'arte s výraznou hereckou a výtvarnou štylizáciou. Do Cimarosovej buffy pridal aj pantomimických nemotorných štatistov v úlohách sluhov uskutočňujúcich drobné prestavby scény, ktorí sa podľa zachovaných recenzií viackrát stali hlavným zdrojom komiky.

Kým v *Donovi Pasqualem* a novosadskom *Tajnom manželstve* išlo skôr o situačné

4 KRIŠKA, B. Ako na to? (Prístup režiséra k inscenácii). In *Gaetano Donizetti: Don Pasquale*. [Bulletin k inscenácii]. Košice : Štátne divadlo, 1956, s. 5.

5 Tamže.

6 Tamže, s. 6.



komédie, tak na VŠMU vytvoril Kriška charakterovú komédiu s akcentom na dôsledné pointovanie vzťahov – túžob a očakávaní postáv. Voľba režijného kľúča s najväčšou pravdepodobnosťou vyplývala z princípov a požiadaviek pedagogického procesu, ktorého cieľom bola výchova mladých umelcov-spevákov. Tí si mali počas štúdia osvojiť ako tragický, tak komický repertoár, resp. inscenačný a interpretačný prístup k obom žánrom. Preto sa Kriška sústredil na kreovanie postáv ako vtipných operných typov a priam metodologicky sa zaoberal každou finesou či podtextom hudobnej frázy. Výsledkom mali byť komické, avšak charakterovo presvedčivé javiskové kreácie.

Eklektické kombinovanie výrazových prostriedkov (hovorené slovo, tance, estrádne výstupy, pantomimické extempore, komediálni štatisti a pod.) bolo častým javom v Kriškových recesistických a parodizujúcich inscenáciách, a to najmä v neskoršom období jeho ranej tvorivej etapy. Z košickej éry je emblémovým príkladom tohto prístupu inscenácia opery *Zmätok v Efeze* (1963) od českého skladateľa 20. storočia Išu Krejčího, ktorý ju skomponoval na námet Shakespearovej *Komédie omylov*. Režisér využíval nielen situačnú komiku, ktorá je explicitne prítomná v samotnom diele, ale aj prvky pantomimy a javiskovej štylizácie. Zároveň v shakespeareovskom duchu hľadal v hre priestor pre narážky na aktuálne spoločenské a politické témy rezonujúce začiatkom šesťdesiatych rokov 20. storočia. Išlo o jednu z mála inscenácií, keď Kriška premenil javisko na politickú tribúnu. Nie prvoplánovo a otvorene, skôr decentne a v náznakoch, v jeho tvorbe však ide o pomerne ojedinelý úkaz. Ako skonštatoval kritik Igor Vajda, „Kriška si zrejme spomenul na parodizáciu antického námetu Ježkom, Voskovcom a Werichom (najmä na ich *Nebo na zemi*) a vychádzajúc dôsledne z hudby (...) inscenoval celé predstavenie ako študentskú recesiú – pravda, z pozície roku 1963. Pred divákom sa hrá divadlo v divadle: dve baletky, ktoré na začiatku uvádzajú diváka do divadelného ovzdušia (a na konci označujú transparentom ‚koniec divadla‘), prechádzajú všetkými obrazmi nielen ako časť komparzu či oživenie statických výstupov [...], ale aj priamo zasahujú do deja (...).“<sup>7</sup> Režisér narúšal divadelnú ilúziu aj prostredníctvom parodizujúcich prvkov, akými boli napríklad vykrikujúci predavači párkov, zaklínací tanec inscenený ako twist, doslovne zobrazené metafory, moderné výtvarné prvky a rekvizity (napr. hodinky na rukách, cylindre, aktuálne ranné noviny) kontrastujúce s pseudoantickými kostýmami postáv a pod. Tieto drobné prvky zo súčasnosti podprahovo (ale veľmi čitateľne) upozorňovali diváka na zmätky vo vtedajšom „Efeze“, teda v spoločnosti, v ktorej človek žil začiatkom šesťdesiatych rokov minulého storočia.

Na VŠMU realizoval Kriška komické opery v rámci predmetu operné štúdio, ktorého hlavným cieľom bolo prezentovať výsledky študentov operného spevu a opernej réžie dosiahnuté v rámci praktických predmetov zameraných na spev, hereckú tvorbu,

<sup>7</sup> VAJDA, I. Svieže dielo v sviežom predvedení. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 79.

javiskový pohyb a ansámblové korepetície. Súpis inscenácií naštudovaných Branislavom Kriškom na VŠMU zahŕňa najmä skladateľov, akými boli Albert Lortzing, Joseph Haydn, Christoph Willibald Gluck, Otto Nicolai, Adolphe Charles Adam, Wolfgang Amadeus Mozart, Daniel François Esprit Auber, Domenico Cimarosa alebo Gioachino Rossini. Vážny repertoár v opernom štúdiu naštudoval Kriška len sporadicky, ak to dovoľovala hlasová kondícia a konstelácia súboru. Vo všeobecnosti však operné štúdio determinoval nedostatok finančných prostriedkov. Bolo odkázané na kostýmové a scénické výpožičky z fondusu SND, systém práce bol (a dodnes je) obmedzený na vyučovacie hodiny trikrát do týždňa. Vzhľadom na kvalitatívnu vokálnu nerovnocennosť jednotlivých interpretov, ktorí pochádzali z viacerých ročníkov od rôznych vokálnych pedagógov, sa voľba komického repertoáru javí ako logická. Tieto tituly poskytujú primeraný spevácky aj herecký priestor, zároveň však vo väčšine prípadov nekladú nadmerné nároky na vokálnu bravúru či profesionálnu technickú vyspelosť interpretov. Podobne ako v Košiciach, aj v školských inscenáciách Kriška volil inscenačné princípy divadla v divadle, vaudevilové, burleskné a kabaretné javiskové postupy, tance a skupinové choreografie. Tie však, podobne ako preexponované herectvo, teatralizovaný pohyb, expresívna mimika a gestika boli cieľným princípom, výsledkom vyučovacieho procesu v rámci viacerých predmetov. Režijná koncepcia teda vychádzala nielen z umeleckých preferencií režiséra, ale predovšetkým z procesu výučby.

K inscenovaniu operných komédií sa Kriška viackrát vyjadril aj v článkoch a statiach v odborných aj popularizačných periodikách. Najväčší režijný problém (respektíve výzvu) videl práve v inscenovaní buffózných titulov. Starooperné gagy a špilce na diváka šesťdesiatych rokov už nefungovali a snaha o vonkajškovú aktualizáciu hrozila degradáciou vysokého umenia. Podľa režiséra inscenácia opernej komédie „neznáša pátos, akékoľvek romantické vzruchy, popisnosť, psychologickú drobnokresbu, sentimentalitu, no zato všetko toto s radosťou a zo zásady zosmiešňuje, karikuje, nebojí sa grotesky ani fraškovitosti, čerpá z histórie (od commedie dell'arte až po Chaplina), nevyhýba sa lyrike a citu, ale zachováva si v tom vkus a čistotu a predovšetkým kladie nezrovnateľne väčšie nároky na intelekt tvorcov, interpretov i divákov a poslucháčov.“<sup>8</sup> Ako však sám skonštatoval, výsledok využívania parodizácie, divadla v divadle, postupov typických pre frašku, vaudeville a kabaret, a pod. bol celkom opačný.

Prvým takýmto diváckym neúspechom Branislava Krišku bol singspiel Alberta Lortzinga *Pytliak* (ŠDKE, 1959). Ironizovanie romantizujúcej partitúry sa nestretlo s pochopením obecnstva a opera bola po niekoľkých reprízach stiahnutá z repertoáru divadla. Po niekoľkých ďalších chladne prijatých inscenáciách režisér podľa vlastných slov pochopil, že podmienkou pre recesistickú réžiu musí byť pevná disciplína a stanovenie

<sup>8</sup> KRIŠKA, B. Skice o réžii. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 9, č. 3, s. 100.

neprekročiteľnej hranice vkusu a úrovne, ktorá vychádza z profesionality a vznešenosti operného žánru ako takého.<sup>9</sup>

Napriek vlašnému diváckemu ohlasu niektorých inscenácií Kriškove košické produkcie priniesli do slovenskej opernej praxe režijné postupy vybočujúce zo zaužívaných intencií javiskového realizmu: odstup, iróniu a paródiu v hudobnom divadle. A hoci veľká časť inscenácií z režisérovej prvej tvorivej dekády upadla do zabudnutia a do histórie sa zapísali takmer výhradne jeho vážne produkcie z tohto obdobia, Kriška sa aj po niekoľkých rokoch verejne hlásil k svojim komickým réžiam, v ktorých aplikoval, upravoval a kultivoval svoj umelecký rukopis.

## Záver

Branislav Kriška bol po celý život predovšetkým režisérom vážneho operného repertoáru. Do centra pozornosti staval dramaturgické a dramatické požiadavky diela vyplývajúce z partitúry a libreta, jeho dôsledné dodržiavanie psychologických motívácií konania postáv vyplývalo z inšpirácie realistickým divadlom Waltera Felsensteina a z koncepcie Wielanda Wagnera. Napriek tejto programovej inklinácii Kriška inscenoval aj množstvo komických titulov, pričom najmä počas jeho košickej éry predstavovala komická dramaturgia umelcovu hlavnú umeleckú činnosť. Podobne ako k buffóznym operám, Kriška nikdy neinklinoval ani k operetám a spevohrám. Tie však na bratislavskej Novej scéne, v Divadle Jonáša Záborského v Prešove či v Opere Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici inscenoval aj v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, keď už pôsobil v Slovenskom národnom divadle. Tieto produkcie Kriška vnímal ako nutnú súčasť repertoáru, primárne motivovanú záujmom obecnstva. Išlo o tituly, ktoré patria k svetovej opernej a operetnej klasike (*Veselá vdova*, *Cigánsky barón*, *Nápoj lásky* a pod.). Kriška sa pri inscenáciách tohto typu zameriaval predovšetkým na vierohodné, detailné vykreslenie charakterov postáv. Do centra diania postavil spievajúceho herca a jeho komediálnemu hereckému výkonu podriadil všetko ostatné: kostým, scéna, rekvizity, choreografia aj osvetlenie mali dopomáhať k uvoľnenej atmosfére predstavenia a upriamovať divácku pozornosť na detailne prepracované herecké a spevácke výkony. Ako však vyplýva z bulletinových predslovov, ktorých autorom je sám Kriška, jedinou funkciu, ktorú režisér pripisoval inscenovaniu operných komédií, bolo pobavenie obecnstva. Hlbšie interpretačné myšlienky, ktoré priamo nevyplývali z inscenovanej partitúry, sa v jeho réžiiach neobjavovali. Vždy pritom išlo o vypointované inscenácie, avšak so zreteľom skôr na javiskovú formu a obsah vyplývajúci z notového zápisu. V tomto zmysle bola jedinou

---

<sup>9</sup> Porov. KRIŠKA, B. Opera spoza opony 3. In *Slovenská hudba*, 4-5/1969, s. 191.

výnimkou Kriškova košická inscenácia Krejčího *Zmätku v Efeze*, kde režisér jemne, ale dôrazne kritizoval a zosmiešňoval spoločnosť svojej doby.

Dnes by Kriškov režijný prístup plný parodizácie a vo viacerých prípadoch voľného narábania s partitúrou (dopĺňanie tancov, postáv, hovoreného slova, spájanie viacerých hudobných diel do jedného celku a pod.) pravdepodobne nebol akceptovateľný. Súčasná inscenačná prax aj pri operných komédiách hľadá výklad, vlastný interpretačný vklad režiséra a aktualizáciu presah. Ako príklad možno uviesť napr. Rossiniho *Barbiera zo Sevilly* (SND, 2012) v réžii Romana Poláka, ktorý tiež využil princípy commedie dell'arte, prítomné aj v samotnej dejovej zápletke opusu. Kým však u Krišku sa inšpirácie z commedie dell'arte pretavili do nadrozmerých umelých nosov, parochní, kostýmových vypchávkov a kriľavosti, u Poláka nadobudli celkom iný charakter. Inscenáciu postavil na princípe divadla v divadle. Na provizórnom pouličnom javištiatku s neschopnými inšpicientmi sa odohrávalo pouličné divadlo o zaľúbenej Rosine, ktorú jej poručník Don Bartolo drží pod zámkom pred prípadnými nápadníkmi. Medzitým v pozadí sedeli komparzisti pri bohato prestretom stole, v honosných róbach ako príslušníci vyššej spoločnosti. Divadlo a umenie ich pramálo zaujímalo, boli sústredení na konverzáciu, jedlo a neskôr sexuálne orgie. Inscenácia nebola homogénne koncipovaná, jednotlivé inscenačné zložky vzájomne neladili a predovšetkým, nevychádzali z daností partitúry, hoci režijno-interpretácia zámerná bola jasne čitateľná. U Krišku by sme podobné spoločensko-kritické akcenty v inscenáciách našli len v jednej alebo dvoch inscenáciách, čo na jednej strane vyplýva z dobovej cenzúry, na druhej strane odráža režisérov naturel a umelecký názor. Vytvoril však viacero kvalitných komediálnych inscenácií v profesionálnych divadlách. Najväčší Kriškov prínos sa však viaže na VŠMU. Tu jeho recesistické produkcie vystriedali celovečerné náročné opusy naštudované Kriškovým predchodcom Miroslvom Fischerom v často kolísavej kvalite. Komedialne réžie a štylizovaný inscenačný prístup k partitúre tak priniesli dôležitú zmenu v uvažovaní o opernej pedagogike.

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

### **Zoznam použitej literatúry:**

BLAHO, Vladimír. Opera 1956 – 1970. In *Dejiny slovenského divadla II.* (ed. Vladimír Štefko). Bratislava : Divadelný ústav, 2021, s. 367 – 413. ISBN 978-80-8190-066-2.

BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla : 1920 – 2010.* Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010. 767 s.

BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, Elena. Ladislav Holoubek – umelec, ktorý verne a s entuziazmom slúžil svojmu povolaniu. In *Operaslovenska.sk*, 12. 8. 2018. [online]. Dostupné na internete: <https://operaslovenska.sk/ladislav>

v-holoubek-umelec-ktory-verne-a-s-entuziazmom-sluzil-svoju-povolaniu/. ISSN 2453-6490.

BLAHYNKA, Miloslav. Estetické a spoločenské funkcie moderného režijného divadla v opere. In PODMAKOVÁ, Dagmar a kol. *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012. s. 34 – 46. ISBN 978-80-967283-9-8.

BOKESOVÁ, Zdenka. Košické prevedenie Dona Pasquala. In *Hudební rozhledy*, 1956, roč. 9, č. 16, s. 683, 23. 6. 1956.

ČAVOJSKÝ, Ladislav – KRIŠKA, Branislav. Odvaha nepáčiť sa? Komu? [Rozhovor]. In *Film a divadlo*, 1978, roč. 22, č. 13, s. 28 – 29.

ČAVOJSKÝ, Ladislav. Križovatky našej opery. In *Slovenské divadlo*, 1962, roč. 10, č. 3, s. 312 – 316.

ČÍŽEK, Lubomír. Moskva-Čeriomušky na košickej scéne. In *Slovenská hudba*, 1960, roč. 4, č. 6, s. 206.

KRIŠKA, Branislav. Ako na to? Prístup režiséra k inscenácii. In *Gaetano Donizetti: Don Pasquale*. [Bulletin k inscenácii]. Košice : Štátne divadlo, 1956, s. 5 – 6.

KRIŠKA, Branislav. Spomienky, úvahy a perspektívy. In *Hudobný život*, 1979, roč. 11, č. 23, s. 4.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony I. In *Slovenská hudba*, 9-10/1968, s. 406 – 409.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony II. In *Slovenská hudba*, 2/1969, s. 58 – 64.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony III. In *Slovenská hudba*, 4-5/1969, s. 190 – 196.

KRIŠKA, Branislav. Opera spoza opony IV. In *Slovenská hudba*, 6-7/1969, s. 209 – 212.

KRIŠKA, Branislav. Perspektívy opery a opernej réžie. In *Slovenské divadlo*, 3/1962, s. 324 – 328.

KRIŠKA, Branislav – MACHALA, Drahoslav. Réžisér má byť divadlom posadnutý. [Rozhovor]. In *Nové slovo*, 1980, roč. 22, č. 9, s. 13, 28. 2. 1980.

MOJŽIŠOVÁ, Michaela. *Od Fausta k Orfeovi*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011. 226 s. ISBN 978-80-893-6934-8.

POTEMROVÁ, Mária. Začiatok novej historickej epochy spevohry v Košiciach? In ZBOROVJAN, Júlio (ed.). *20 rokov Štátneho divadla v Košiciach*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1965, s. 44 – 71.

ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Dejiny slovenského divadla. II. (1948 – 2000)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2020. 1200 s. ISBN 978-80-8190-066-2.

VAJDA, Igor. – GABAUER, Alfréd. Branislav Kriška. In *Slovenské divadlo*, 1980, roč. 28, č. 4, s. 515 – 559.

VAJDA, Igor. Zásnuby v kláštore na košickej scéne. In *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 14, č. 12, s. 524.

VAJDA, Igor. Svieže dielo v sviežom predvedení. In *Slovenská hudba*, 1963, roč. 7, č. 2, s. 79.

Klára Madunická

Centrum vied o umení SAV,

Ústav divadelnej a filmovej vedy

Dúbravská cesta 9

84104 Bratislava

e-mail: madunicka.klara@gmail.com

# Humor v kostýmovej výprave inscenácie *Drotár*

ALŽBETA VAKULOVÁ

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení v Bratislave

**Abstrakt:** Obrodenecké veselohry Jána Palárika patria už celé desaťročia k neodmysliteľnej súčasťi repertoárov slovenských profesionálnych aj ochotníckych divadiel. Príspevok prináša analýzu kostýmovej výpravy inscenácie *Drotár*, uvedenej v roku 2019 v nitrianskom Divadle Andreja Bagara. Autorka štúdie sa sústreďuje na charakterizáciu odevných prvkov a kostýmových princípov v javiskovom naštudovaní, kde práve výtvarná stránka tvorila jeden zo zásadných komediálnych aspektov režijno-dramaturgickej koncepcie.

**Kľúčové slová:** Ján Palárik, Diana Strauszová, Divadlo Andreja Bagara v Nitre, divadelný kostým, odevný prvok

Divadelný kostým je v mnohých prípadoch partnerom nielen režijnej interpretácii, ostatným vizuálnym zložkám, hereckej akcii, ale aj divákovi. Kostým navrhnutý výtvarníkom či výtvarníčkou a následne používaný hercom dokresľuje výzor postáv, poodhaľuje charakter, definuje národnú príslušnosť, vierovyznanie, sociálne postavenie, podporuje atmosféru, dopomáha vyznieť situáciám, poodhaľuje vzťahy medzi postavami. Ako vizuálno-výtvarná zložka scénického diela pôsobí na jeden zo základných zmyslov spoznávania – zrak, vďaka čomu je jeho výpovedná (či svedčiaca) a preukazujúca vlastnosť v prirodzenej výhode. Kostýmový výtvarník spracováva režijnú interpretáciu, spoločne so svojou predstavou o diele, do výtvarnej koncepcie, využívajúc pritom remeselné zručnosti a imagináciu. Tie mu napomáhajú aj pri jej zhmotnení do materiálovej podoby.

Výtvarné spracovanie pracuje s priestorom a vytvára v ňom potrebné prostredie pre dej. Jeho médium je scéna, ktorá je ovplyvňovaná vzťahmi medzi ďalšími inscenačnými komponentmi. Determinovanie scény, teda prostredia, do ktorého sa kostým navrhuje, je rovnako dôležité ako samotná režijno-dramaturgická koncepcia. V mnohých prípadoch vie scéna určiť, či ide o interiér alebo exteriér, prípadne, v akej historickej etape sa dej odohráva. Pokiaľ konkrétnosť miesta neurčuje svojim dizajnom či vybavením/rekvizitami scéna, môžu ju zastúpiť iné svetelné či zvukové prvky či herectvo. Naplnenie a súhra jednotlivých (nielen vizuálnych) zložiek scénického diela vytvorí atmosféru či podporí jeho celkový dojem.

Jednotlivé komponenty je zároveň možné sledovať a vnímať cez ich recipročné vzťahy. Rôznorodé druhy materiálov na seba vzájomne pôsobia na úrovni matérie a farebnosti, pričom pomer ich prepojenia sa spolupodieľa na modelovaní pravidiel a na ideovom

charaktere diela. Navzájom tak sprostredkovávajú celkový kolorit diela, ktorý môže byť komediálny, dramatický, tragikomický atď. Výtvarná koncepcia sa tak môže stať zásadným komediálnym aspektom inscenácie. Túto tézu budeme v predkladanom texte aplikovať na inscenácii hry *Drotár*, ktorú v nitrianskom Divadle Andreja Bagara vytvorili režisér Lukáš Brutovský, dramaturg Miro Dacho, scénograf Pavel Borák a kostýmová výtvarníčka Diana Strauszová.

Palárikova veselohra *Drotár* je právom považovaná za jednu zo slovenských divadelných klasík. Žánrovo ju možno charakterizovať ako naivno-romantickú veselohru prevelkov s národno-buditeľskými tendenciami. Nitrianski tvorcovia však podľa slov kritika Miroslava Zwiefelhofera, „ (...) transformovali *Drotára* niekam na pomedzie frašky a satiry, zbytočné a naivné zápletky vypustili, zjednodušili, prípadne zámerne zveličili ich nedostatky. Z príliš tézovitých a plochých (aj v kontexte žánru) postáv s občasnými nepodarenými náznakmi charakterov spravili zámerne hyperbolizované typy reprezentujúce stereotypy a tézy. (...) Nitrianska inscenácia tak neponúka harmonizujúcu oslavu všeslovenskej vzájomnosti vystavanú na pôdoryse salónnej komédie zámen. Naopak, ostro zvyrazňuje idealizovaný stereotyp o holubičom slovenskom národe a vysmieva sa mu“.<sup>1</sup>

V režijno-dramaturgickom zámere teda prešiel Palárikov text transformáciou a redukciami, čo rešpektoval aj scénograf Pavel Borák. Scénu zostručnil na prázdny, nekonkrétny priestor, na objekt v podobe drevenej základne – točna. Situoval ju do klasického rozloženia „kukátko“ a týmto priamym výrezom zintenzívil pohľad na ňu. Čas a miesto deja boli definované a sprostredkované pomocou titulkovacieho zariadenia nad javiskom. Názvové informácie fungovali samostatne, prázdna scéna nijakým spôsobom nenapomáhala tejto identifikácii. Čisté prostredie zastupovalo všetky textom určené lokácie, bez ich spresnenia či titulkovej nápovede. Točna sa pohybovala najmä v momentoch, ktoré predstavovali scénické zmeny alebo ukončenie výstupu. Herci stojaci na točni i točna samotná mali rôznu rýchlosť či smery, ktorými sa hýbali – niekedy v opozite, inokedy v súlade. Tieto rytmicky individuálne akcie sa navzájom primerane dopĺňali a spoločne podporovali dynamiku a temporytmus inscenácie.

Z hľadiska formy bola scéna nerovnomernou, zvlnenou plochou. Vytvorená z viacerých obdĺžnikových a lichobežníkových útvarov v rôznych prírodných farbách dreva, evokovala satelitnú snímku rurálnej krajiny. Spôsob, akým sa točna hýbala, pripomínal rotáciu zeme, prípadne sa dal chápať ako metafora neustáleho putovania – za prácou, vzdelaním, lepším životom. Scéna mala dve úrovne – vrchnú (točna) a spodnú (priestor okolo), čím sa medzi postavami vytvorila separácia – významový odstup. Spodná línia bola určená primárne pre Žida Maušla a sluhu Johana. Hranicu obaja prekonávali len

---

<sup>1</sup> ZWIEFELHOFER, M. Iba ten Palárik je akosi na obtiaž. In *Monitoring divadiel*, 7. 9. 2019. [online]. [cit. 10. 5. 2023]. Dostupné na internete: <https://monitoringdivadiel.sk/iba-ten-palarik-je-akosi-na-obtiaz/>.

ojedinele, pričom aj vďaka vizuálnej hierarchizácii pôsobili oproti ostatným postavám pragmatickejšie a menej exponovane.

Do farebne neutrálnej scény navrhla výtvarníčka Diana Strauszová sýte, výrazné kostýmy, vytvoriac tak efektnú aj efektívnu farebnú koreláciu medzi výtvarnými zložkami. Na rozdiel od scény, ktorá nebola dobovo ani územne jasnejšie definovateľná, boli kostýmy konkretizované v mnohých aspektoch. Výtvarníčka sa pravdepodobne inšpirovala módnymi tendenciami odievania prelomu 18. a 19. storočia, nevytvorila však dôsledné repliky dobových odevov. Popri spoločenskej hierarchii postáv cez ne akcentovala aj ich národnú príslušnosť. Divadelné kostýmy teda – na rozdiel od scény – do istej miery ostali verné dobe, v ktorej sa dej *Drotára* odohráva. Idea takejto kostýmovej koncepcie by sa dala interpretovať ako poukázanie na skutočnosť, že povaha slovenského národa sa časom priveľmi nezmenila. Ako národ sme ostali rovnakí, len inak oblečení.

Palárikove postavy sú viac typmi než charaktermi, čomu zodpovedali aj Strauszovej kostýmy. Šatám spoločensky vyššie situovanej Ľudmily racionálne zameranej na výhodný výdaj, dominovala honosná, veľkolepo široká sukňa. Naopak, sukňa slovenskej patriotky Maríny siahala len po kolena, čím sa zdôrazňovala živelnosť jej nositeľky, prejavujúca sa napríklad pri bujarejších akciách s Drotárom. Rozdielny dizajn tohto kostýmového prvku akcentoval spoločenské rozdiely medzi postavami a zároveň odrážal zámer inscenátorov predstaviť postavy ako jasne identifikovateľné typy ľudí, bez ambície odrážať ich vnútorný svet či zložitnosť charakterov. Výtvarná koncepcia mala i humornú vrstvu, ktorá sa v kostýmoch odzrkadľovala v ich formálnej – materiálnej a technickej – stránke. Sýta farebnosť slúžila najmä na prezentovanie národnej príslušnosti postáv či informáciu o zastávaných povolaniach.

Takmer všetky postavy mali na kostýmoch aplikované kultúrno-odevné znaky (poťah, folklórne symboly) a jasne vlastenecké farebné špecifiká. Informácia o ich príslušnosti bola adresovaná divákovi, nie ostatným postavám. Tie nikdy svoju etnickú príslušnosť na základe kostýmu nerozoznali, vzájomné spoznávanie sa medzi nimi fungovalo výhradne na úrovni spoločenského postavenia.

Tento národnostný zámer najviac vynikol pri postave Dobošiho (Peter Oszlák), odrodilcovi, ktorý zaprie svoje korene. Pomaďarčený Oravčan Doboši prišiel do domu budapeštianskeho fabrikanta a súčasne hrdého Slováka Rozumného v národnostne neutrálnych farbách, čiernej a zelenej. Nič z výzoru neprežrádzalo jeho pôvod, ale ani inklináciu k maďarskému národu, prerod prišiel až po prijatí do domu Rozumného. V momente, keď zaprel vlasť, nadobudol jeho kostým maďarské národné farby. Rozmer postavy, ktorá predstavovala mnoho vtedajších Slovákov voliacich si výhodnejšiu príslušnosť k maďarskému národu, tak ostala v Dobošiho vizuále zachovaná a kreatívne kostýmovo spracovaná.





Ján Palárik: *Drotár*. Divadlo Andreja Bagara v Nitre, premiéra 24. 5. 2019. Réžia Lukáš Brutovský. Martin Fratrič (Maušl), Pezter Oszlák (Doboši), Juraj Ďuriš (Komisár), Barbora Andrešičová (Marína), Tomáš Turek (Zalevski), Nikolett Dékány (Ľudmila), Ivan B. Vojtek (Rozumný), Andrej Remeník (Ernest), Marián Viskup (Drotár). Foto archív Divadla Andreja Bagara v Nitre. Snímka Collavino.

Slovenskú národnú príslušnosť reprezentovali popri vlasteneckých farbách aj ľudové motívy a prvky modrotlač<sup>2</sup> aplikované na dezénach látok. Pri členoch majetnej rodiny fabrikanta Rozumného vychádzali strihy kostýmov z meštianskeho odevu, vzory boli inšpirované ľudovým krojom a farebnosť čerpala zo slovenskej trikolóry. Formálne tak boli postavy – Rozumný, Ernest, Ľudmila – začlenené k vyššej spoločenskej vrstve, zároveň však boli u nich prítomné aj slovenské národné prvky.

Postava Rozumného (Ivan B. Vojtek) bola typom úspešného obchodníka a starostlivého, no povahovo prchkého otca. Jeho kostým evokoval bežný, takmer súčasný oblek: nosil bielu košeľu, bodkovaného motýlika, vestu potlačenú ľudovými vzormi a sporadicky mal oblečené aj sako. Prevládali tu farby tmavomodrá a biela. Bodkovaný motýlik podporoval Rozumného vrelý a sympatický výzor, no zároveň sa dostával do exponovaného kontrastu s jeho cholerickými výstupmi, ktoré vďaka tomu vyzneli o to humornejšie.

---

<sup>2</sup> Modrotlačou nazývame indigom na modro farbenú látku zdobenú potláčaním vzorov pomocou takzvaných rezervy – zmesi zamedzujúcej zafarbenie látky v mieste vzoru. Ako spôsob dekorovania látok zohrala významnú úlohu v slovenskej, rovnako ako európskej textilnej tradícii. Na naše územie sa táto technika dostala z Holandska a Nemecka v priebehu 18. storočia. Najskôr sa udomácnila v meštianskom prostredí. Do ľudového odevu a textilu prenikla v 19. storočí a rozvetvila sa do výnimočného bohatstva lokálnych podôb, prispôbových vkusu vidieckych odberateľov, ktorí si modrotlač objednávali podľa vzorkovníc priamo v dielňach alebo kupovali na jarmokoch.



Ján Palárik: *Drotár*. Divadlo Andreja Bagara v Nitre, premiéra 24. 5. 2019. Réžia Lukáš Brutovský. Ivan B. Vojtek (Rozumný), Nikolett Dékány (Eudmila), Andrej Remeník (Ernest).  
Foto archív Divadla Andreja Bagara v Nitre. Snímka Collavino.

O jednoznačne odčítateľný typ postavy na základe kostýmu bol Rozumného syn Ernest (Andrej Remeník). S vyčesanými vlasmi a viazankou nápadne pripomínal podobu rebelantského mladého Mozarta. Kostým adolescenta, predstaviteľa „zlatej mládeže“, pozostával z bielych upnutých legín/pančúch, červených nohavíc trojštvrťovej dĺžky, modrého kabáta v strihu fraku, bielej viazanky a vesty s ľudovou podtlačou. Tá bola biele-modrým reverzom k vestičke jeho otca Rozumného. Dobovo najviac asocioval pánsky odev z konca 18. a začiatku 19. storočia, územne z Francúzska a Anglicka. Neskôr sa Ernestovou rekvizitou stala vychádzková palička – priama inšpirácia vizuálom jeho adorovaného pedagóga, frivolného Zalevského, ktorému sa chcel podobať nielen správaním, ale aj výzorom. Ernestov kostým umne podporil humorné výstupy, obzvlášť v momentoch, keď si sebavedomo vykračoval za Zalevským s replikou jeho paličky. Humorne pôsobili absolútne súčasné biele ponožky s trikolórou na patente. Aj na základe takýchto drobných detailov tvorcovia podporili komediálne vyznenie inscenácie.

Šesťdesiate roky 19. storočia na území Uhorska možno charakterizovať ako tzv. druhé rokoko, ktoré bolo obdobím krinolín.<sup>3</sup> Zároveň v tomto čase prebiehalo na území dnešného Slovenska úsilie o vytvorenie ženského národného odevu. Podľa publikácie *Móda*

<sup>3</sup> Krinolína bola spodná obručová sukňa, ktorá určovala kruhový tvar sukne.

na Slovensku: *Stručné dejiny odievania*, „Šaty v tomto štýle korešpondovali s dobovými módnymi požiadavkami a súčasne pripomínali sviatočný ľudový odev nosený v tom čase v Turci, na Orave i v Liptove. Zo slovenských národných farieb sa na ňom uplatnila biela a modrá.“<sup>4</sup> Je otázne, nakoľko sa Diana Strauszová inšpirovala týmto historickým fenoménom, avšak prelínanie dobovej módy a ľudových či národných prvkov bolo v kostýmovom prevedení *Drotára* zreteľne čitateľné, pričom tento prvok bol do istej miery hyperbolizovaný, nie však neúmerne nadnesený.

Postava Ľudmily mala dva základné kostýmy. V prvej časti nosila modro-biele šaty inšpirované dobovým strihom päťdesiatych a šesťdesiatych rokov 19. storočia, s veľkou kruhovou sukňou s krinolínou a niekoľkými spodničkami. V druhej časti mal kostým takmer totožný strih, ale vo variácii svadobných šiat v bielo-modrej farbe a potlačou s ľudovým motívom, doplnený o partu. Vrchná korzetová časť odhaľovala dekolt a ramená, z jej okraja bol spustený stupňovitý volán, ktorý ich zakrýval. Upnutý korzet a prehnane objemná sukňa spoločne dotvárali celkovú siluetu, ktorá markantne zvýraznila ich vyznenie na scéne a podporovala humornú podstatu postavy Ľudmily. Herečka Nikolett Dékány využívala veľkosť sukne v prospech komického ladenia mizanscén, napríklad pod ňou schovala Andreja Remeníka ako Ernesta, ktorému ostala vytŕčať len hlava. Pri chôdzi so sukňou manipulovala primerane, v rámci spoločenského postavenia Ľudmily. V statických pozíciách s jemným pohutovaním vytvorila mäkký, no efektný pohyb, ktorým neverbálne deklamovala svoj názor na javiskové dianie.

Oproti meštianskej odevnej línii Rozumného, Ernesta a Ľudmily boli kostýmy hrdých Slovákov Maríny (Barbora Andrešičová neskôr alternovaná Renátou Ryníkovou a Andreou Sabovou) a Drotára inšpirované odevom reprezentujúcim prostý ľud. Prvým Maríniným kostýmom bol kabátik, a bohato riasená skladaná sukňa do úrovni kolien s mnohými spodničkami a vysoké čížmy, prevládala tu modrá farba s bielymi geometrickými vzormi a ľudovými symbolmi, ktoré evokovali techniku modrotlaču. Rozdiel v dezéne látky Maríniho a Ľudmilinoho kostýmu spočíval v motíve jednotlivých vzorov. Marína mala výraznú potlač v spodnej obrube sukne s hospodárskym motívom (býk a mladí dedinčania), Ľudmilin odev zdobil kvetinový vzor.

Druhým Maríniným kostýmom bola obmena svadobného kroja s partou. Na vrch skladanej sukne neskôr pribudla ďalšia – drôtovaná, ktorú jej Ernest a Zalevski obliekli priamo na javisku. „Zdrôtovaná sukňa“ ju definitívne označila za Drotárovu vyvolenú. Pri práci s kostýmom herečka vychádzala z naturelu postavy, ktorý premietla do pružného, až ľudovo muzikálneho pohybu. Marína stále írečito výskala, tancovala odzemky a podobne, čo súviselo s jej oduševneným vlastenectvom i prirodzene živelným temperamentom.

---

4 ZUBERCOVÁ, M. M. – HASALOVÁ, E. – ŠIDLÍKOVÁ, Z. – VANČO, M. *Móda na Slovensku: stručné dejiny odievania*. Bratislava: Slovart, 2014, s. 101.

Nezdráhala sa hlásiť k svojej národnosti a ani po príchode do meštianskej rodiny sa jej kostým nezmenil. Dĺžka oboch sukni siahala po kolená a nohy boli zvýraznené vysokými čižmami. Na jednej strane ostali teda dostatočne odhalené, aby zvýraznili jej fyzický prejav, na strane druhej podporovali Marínine nespútané a koketné akcie s Drotárom.

Drotár (Marián Viskup) dostal jednoduchý kostým zložený zo základných prvkov ľudového odevu, odvodený od dnešnej typizovanej predstavy o výzore putovného drotára, predstaviteľa prostého slovenského ľudu z polovice 19. storočia. Kostým mal isté odevné skratky, napríklad vyviazané onuce boli nahradené vysokými vlnenými ponožkami po kolená a previazané šnúrkami z krpcov. Vzhľadom k skromnej zdobenosti a bielej, prípadne svetlo krémovej farebnosti korešpondoval s asketickým charakterom scény. Prepojil sa s ňou nielen vizuálne, ale aj v rovine výkladu – ako súzvuč „pohyblivej“ zeme (točne) a údela drotárov, ktorí po nej putovali za prácou. Po prijatí pod patronát Rozumného sa Drotárovi začalo dariť – túto skutočnosť tlmočil aj kostým. Pribudli zdobená vesta či zdobené onuce, vďaka čomu pripomínal slávnostný kroj, určený pre špeciálne príležitosti v živote ľudu. Súčasne fungoval ako predzvesť sobáša.

Poľský gróf Zalevski (Tomáš Turek) mal na veste znak orla vo farbách poľskej zástavy. Jeho kostým bol inšpirovaný dobovou módou 18. storočia, kde pánsku módu silne ovplyvnil jazdecký či vojenský odev. Herec na scénu vošiel v čiernom redingote. Pod kabátom mal vypasovaný, vpredu krátky kabát frakového strihu, červenú vestu s bielou potlačou orlice, biele dlhé nohavice, vychádzkové topánky, viazanku, svetlý klobúk previazaný stužkou a vychádzkovú palicu. Zalevski vystupuje v Budapešti inkognito, vydáva sa za slovenského pedagóga. Toto maskovanie však v inscenácii neprebiehalo na základe prevleku – odevnej zmeny, ktorá umožňuje postave vystupovať ako niekto iný. Zalevského poľská identita aj vysoký spoločenský status boli na báze kostýmu aj hercovho spôsobu javiskového pohybu jasne rozpoznateľné. Avšak toto nebol princíp, na ktorom by bola postavená kostýmová koncepcia. Pokiaľ by tieto znaky rozpoznávali ostatné postavy, Zalevského odev by stál proti nemu a jeho inkognito by bolo ihneď odhalené, a teda zbytočné. No vtipnosť vzniknutej situácie podporoval práve kontrast medzi nápadným a elegantným kostýmom „utajeného“ Zalevského a jeho učiteľských povinností na pozícii zvyčajne nudných vychovávateľov.



Ján Palárik: *Drotár*. Divadlo Andreja Bagara v Nitre, premiéra 24. 5. 2019. Réžia Lukáš Brutovský. Barbora Andrešičová (Marína), Branislav Matuščin (Johan). Foto archív Divadla Andreja Bagara v Nitre. Snímka Collavino.

Už spomínaný Oszlíkov maďarón Doboši sa o pozíciu pedagóga prišiel uchádzať vo farebne neutrálnom kostýme, ktorý tvorili čierny kabát, tmavo zelené nohavice voľného strihu, vysoké čižmy, tmavá vestička bez vzoru, biela košeľa a nedbalo zaviazaná viazanka. Neskôr, ako hlavný inšpektor v Rozumného dome, dostal kostým, ktorému dominovali typické maďarské farby. Pozostával z čiernych vysokých čižiem, červených nohavíc, bielej košele a vesty, výrazne zeleného kabáta rovného strihu s červenými ornamentmi na manžetách, dvomi jasne červenými gombíkmi v zadnej časti a výrazným riasením vo vrchu rukávovej hlavice. Vizuál dopĺňal dvojito vrstvený motýlik a čierny klobúk. Vo výsledku vznikol efekt cirkusového principála – komedianta. Doboši bol postavou smoliara, ktorý sa ľahko strácal v prebiehajúcim dianí, čo spôsobovalo početné komediálne nedorozumenia. Zovňajšok postavy spoločne s Oszlíkovým hereckým prejavom karikujúcim popleteného roztržitého nešťastlivca vyústilo až do vizuálneho stotožnenia s postavou z atelánskej frašky. Herec v koncepcii postavy akcentoval drobný tik týkajúci sa práce s kostýmom – háklivosť na odev, čo spoločne s jeho výzorom podčiarkovalo komickú roztržitosť Dobošiho.

Kým kostýmy Rozumného, Ľudmily, Maríny, Ernesta, Zalevského či Dobošiho prinášali svojimi strihmi a sýtou farebnosťou do komplexného vizuálu inscenácie hravosť a veselohernú uvoľnenosť, postavy sluhu Johana a Žida Maušla s nimi výrazne kontrastovali.

Nemec Johan (Branislav Matuščin) vytváral dojem elegantného, odmeraného majordáma. Jeho kostým tvorený čiernym žaketom s čierno-bielou pásikavou vestou a čier-

ným motýlikom korešpondoval s predstavou o typickom kostýme pre postavu sluhu. Na rozdiel od ostatných pôsobil zdržanlivo a strojene, bol akýmsi racionálnym prvkom, ktorý vyznieval skôr tragikomicky, keďže ani vizuálom nezapadal do komplexného rázu zvyšných postáv.

Kostýmu Žida Maušla (Martin Fratrič) dominovali čierne odtiene. Biela, no najmenej viditeľná, bola len jeho košeľa. Plne vybavený elegantný oblek z lesklého materiálu s čierno-sivými pásikavými nohavicami spoločne s vysokým cylindrom predlžovali postavu herca do monumentálnej siluety. Čiernou farebnosťou aj strohou eleganciou sa vyhaňoval z kolektívu ostatných postáv. Oblečenie Maušla zhmotňovalo názor ostatných rolí na neho. Vysoký, úzky, uhladený výzor bol pre nich symbolom bázne i negatívnosti, akéhosi zosobneného zakrádajúceho sa tieňa. V momente ako prišla reč na jeho osobu, tak si herci pri jeho mene odpľúvali, a to aj bez zjavného dôvodu. Táto premrštená reakcia bola deklaráciou ich netolerantnosti.

Komisár (Juraj Ďuriš) vošiel na scénu v uniforme spracovanej výraznou skratkou cez základné identifikačné znaky tejto rovnošaty, ako aj samotnej profesie postavy. V inscenácii išlo o jediný kostým, pri ktorom dochádzalo k „spoznaniu pomocou odevu“, keďže reprezentoval konkrétne povolanie. Uniforma bola v zelenej farbe s červeným lemom na okraji rukávov a v bočných švoch nohavíc. Pod ňou Komisár ukrýval vestu vo farbách českej vlajky. Tú v rámci gradácie deja odhalil prudkým rozopnutím vrchného kabátu uniformy, čím sa otvorene prihlásil k svojej národnosti. Doplnky odevu tvorili bežné čierne spoločenské topánky a čierny denný klobúk s vtáčím perom, taktiež boli spracované znakovo tak, aby čo najviac evokovali vizuál príslušníka strážcu zákona.

## Záver

Kostýmy Diany Strauszovej pre inscenáciu *Drotára*, podporili komické vyznenie nastudovania. Nielen hrou a významotvornou farebnosťou, ale aj celkovým vizuálnym zvlhľadom. Každý z kostýmov mal svoje miesto „výpomoci“ pri tvorbe komického nadhľadu inscenácie. Výtvarníčka sa zamerala na detail i celok. Príslušné odevné jednotliviny obzvlášť vyzneli vo finálnej scéne zborovej spartakiády, pri ktorej si Andrej Remeník ako Ernest vyhrnul spomínané podkolenky v príslušných farbách trikolóry. Strauszová v celkovom pohľade prepojila ľudové a národnostné prvky so štylizáciou módnych tendencií obdobia, v ktorom sa Palárikova komédia odohráva, podporujúc tak režijno-dramaturgický výklad o povahe Slovákov, ktorá sa od čias vzniku hry až podnes v podstate nezmenila. Slovom kritika Karola Mišovica: „Z národnostnej moralistickej veselohry sa stala kozmopolitná fraška.“<sup>5</sup>

<sup>5</sup> MIŠOVIC, K. Kto za národ skutočne horí? In *kod – konkrétne o divadle*, 2019, roč. 13, č. 8, s. 23.

## **Zoznam použitej literatúry:**

*Ján Palárik: Drotár* [Programový bulletin]. Nitra : Divadlo Andreja Bagara v Nitre, 2019.

LEVENTON, Melissa. *Ilustrovaná encyklopedie odívání: od tógy po krinolínu*. Bratislava : Perfekt, 2009. 351 s. ISBN 9788080464301.

MIŠOVIC, Karol. Kto za národ skutočne horí? In *kød*, 2019, roč. 13, č. 8, s. 22 – 26. ISSN 1337-1800.

ZUBERCOVÁ, Magdaléna M. – HASALOVÁ, Eva – ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana – VANČO, Martin. *Móda na Slovensku: stručné dejiny odievania*. Bratislava : Slovart, 2014. 200 s. ISBN 9788055611419.

ZWIEFELHOFER, Miroslav. Iba ten Palárik je akosi na obtiaž. In *Monitoring divadiel*, 7. 9. 2019. [online]. [cit. 10.5.2023]. Dostupné na internete: <https://monitoringdivadiel.sk/iba-ten-palarik-je-akosi-na-obtiaz/>.

Alžbeta Vakulová

Divadelná fakulta Vysokej školy múzických umení

Zochova 1

813 01 Bratislava

e-mail: [alzbeta.vakulova@theatre.sk](mailto:alzbeta.vakulova@theatre.sk)

## O autoroch

**Mgr. art. Lenka Džadíková, ArtD.** vyštudovala teóriu a kritiku divadelného umenia na Divadelnej fakulte Vysokej školy múzických umení v Bratislave, kde absolvovala aj doktorandské štúdium. V teatrologickom výskume sa venuje predovšetkým oblasti bábkového divadla a divadla pre deti. Zúčastňuje sa na vedeckých konferenciách, štúdie publikovala v zborníkoch, napríklad *Deti revolúcie* (2010), *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989* (2012), *Postavenie divadla v spoločnosti* (2013), *Minority v subsysteme kultúry* (2014), *Divadelní režiséri na prelome tisícročí* (2014), *Česká a slovenská vzájomnosť v profesionálnom divadle po roku 1993* (2018), *Bábky na česko-slovenskej medzi* (2018), *K vybraným aspektom slovenskej literatúry po roku 1989 II.* (2021), *Témy na okraji záujmu?* (2021). Participuje na výskumných projektoch Divadelného ústavu, napríklad *Prítomnosť divadelnej minulosti*, *Slovník divadelných kritikov a publicistov*, *Zlatá kolekcia slovenského profesionálneho divadla*, *Slovenské scénické umenie* a štúdiami prispela aj do publikácie *Dejiny slovenskej dramatiky bábkového divadla* zostavovateľa Vladimíra Predmerského (2021). Recenzie publikuje najčastejšie v časopisoch *kød* – konkrétne o divadle, Loutkář, Bibiana, v internetových periodikách *Monitoring divadiel na Slovensku*, *mloki.sk* a v RTVS – Slovenskom rozhlase. Zakladala a organizovala prvé ročníky podujatia *Medziriadky*, pôsobí ako porotkyňa na prehliadkach ochotníckeho divadla, je dramaturgičkou programu pre mladé publikum na festivale *Dotyky a spojenia* v Martine. Pracuje ako dokumentátorka v Divadelnom ústave v Bratislave.

**Mgr. Dária Fojtíková Fehérová, PhD.** absolvovala štúdium divadelnej vedy na Vysokej škole múzických umení v Bratislave, dopĺňujúce pedagogické štúdium so zameraním na detskú dramatickú tvorivosť a postgraduálne štúdium na Katedre estetiky Filozofickej fakulty Univerzity Komenského. Venuje sa divadelnej kritike, aktívne sa zúčastňuje domácich aj zahraničných odborných podujatí, konferencií a festivalov. Absolvovala viaceré zahraničných kritických workshopov. Zameriava sa na súčasnú slovenskú dramatikú, tendencie a nové smery v inscenovaní, ako historička skúma najmä osobnosti slovenskej divadelnej réžie. Pracuje v Divadelnom ústave, od roku 2022 ako vedúca Centra výskumu a vzdelávania v divadle, od roku 2009 pravidelne spolupracuje na príprave festivalu *Nová dráma/New Drama*. Je spoluautorkou monografie *Ferdinand Hoffmann. Kritik, dramaturg, režisér...* (2015) a autorkou kapitoly v publikácii *Dejiny slovenského divadla II.* (2020) a i. V rokoch 2009 – 2017 bola členkou výboru Slovenského centra AICT, od roku 2014 jeho podpredsedníčkou. Zostavovateľka a spoluautorka publikácie *Divadlo nielen ako umelecká aktivita* (2014), jedna zo zostavovateľiek publikácie *3xS* (zborník prednášok o inscenáciách 21. storočia, 2015). Pravidelne publikuje pre časopis *kød* –



konkrétne o divadle, mloki.sk, príležitostne pre revue Slovenské divadlo, v poslednom období rozvíja recenzentskú spoluprácu s Rádiom Devín, je autorkou viacerých štúdií pre slovenské aj zahraničné zborníky.

**Mgr. Peter Himič, PhD.** je absolventom Filozofickej fakulty UPJŠ v Prešove, odboru Vzdelávanie dospelých, špecializácia kulturoológia (1991) a doktorandského štúdia na Vysokej škole múzických umení v Bratislave v odbore teória a dejiny divadelného umenia (2009). Pôsobil na domovskej fakulte na Inštitúte estetiky a vied o umení, od roku 2017 pôsobí na katedre dramaturgie, réžie a teatrologie a katedre herectva Fakulty dramatických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, kde prednáša dejiny slovenského divadla, predmety súvisiace s divadelnou dramaturgiou alebo výberové predmety z dejín slovenskej réžie a dejín českého divadla. Od roku 1997 pracoval ako programový námestník v Slovenskom rozhlase v Košiciach, v rokoch 1999 až 2019 bol generálnym riaditeľom Štátneho divadla Košice. V súčasnosti je dramaturgom činohry Národného divadla Košice. Bol členom popredného študentského divadla Karola Horáka pri Filozofickej fakulte UPJŠ v Prešove. Ako teatroológ sa orientuje na slovenské divadelné dejiny. Je spoluautorom monografie o dramatických prácach P. O. Hviezdoslava z jeho ranného obdobia *Pavol Országh dramatik* (2002) a autorom monografie *Divadelný život Prešova : od počiatkov po polovicu 20. storočia* (2014) a vysokoškolskej učebnice *Divadlo na východnom Slovensku I. (od počiatkov do roku 1945)* (2020). Jeho bibliografický súpis tvorí vyše 100 jednotiek (z toho vyše 25 štúdií a vyše 60 citácií doma i v zahraničí). Bol pravidelným členom v odborných porotách divadelných festivalov. Je dramaturgom viacerých inscenácií a úpravcom dramatických textov uvádzaných v slovenských divadlách. Prekladá z poľštiny divadelné hry. Niektoré z jeho prekladov vyšli knižne (Ingmar Vilqist *Hry*, výber hier *Poľská dráma*, Andrej Stasiuk *Čakanie na Turka*).

**Mgr. Klára Madunická** v roku 2021 absolvovala magisterské štúdium v odbore divadelné štúdiá na Vysokoj škole múzických umení v Bratislave. Zaoberá sa predovšetkým hudobným divadlom, jeho interdisciplinárnymi presahmi, teóriou, históriou a kritikou. Jej diplomová práca sa ako prvá zaoberala históriou Operného štúdia VŠMU a jeho inscenačnou tradíciou. Na tento výskum následne nadviazala grantovou činnosťou v rámci programu KEGA v rokoch 2021 – 2024. Je redaktorkou odborného recenzovaného časopisu *Theatrica*, vedie umelecký projekt ARTMAX, v rámci ktorého zabezpečuje prenosy operných, baletných, divadelných predstavení a koncertov zo svetových divadiel do slovenských kín. Recenzentsky publikuje na viacerých slovenských kritických platformách, vrátane portálu *Operaslovakia* a *Hudobný život*. Ako interná doktorandka aktuálne pôsobí na Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV.

**prof. PhDr. Miloš Mistrík, DrSc.**, jeho publikačnú činnosť možno rozdeliť na 1./ dejiny slovenského divadla a drámy 20. a 21. storočia (*Slovenská absurdná dráma*, 2002; *Aj dráma je len človek*, 2003; *Milka Zimková – aktorka slowacka*, 2011; štúdie o Blahovi Uhlárovi, Milošovi Karáskovi, Stanislavovi Štepkovi, Viliamovi Klimáčkovi atď.), 2./ teória a história hereckej tvorby (*Kapitoly o hereckom umení*, 2005; *Herecké techniky 20. storočia*, 2018), 3./ avantgardné divadlo (*Jacques Copeau*, 2006; *Max Reinhardt a Bratislava*, 2019; *Adolphe Appia*, 2020; *Rytmika – Émile Jaques-Dalcroze*, 2021). Viedol projekty VEGA, APVV, prednášal na vysokých školách (VŠMU, AkU, UCM, Sorbonne Nouvelle), zastupoval Slovensko v medzinárodných organizáciách (AICT, ETP). Vo svojich monografiách a štúdiách zachytil postupnú premenu umeleckej a spoločenskej paradigmy a posun v očakávaní publika, keď v minulosti dominovalo divadlo ako Art (symbolizmus, avantgarda, Appia a mnohí iní), ďalej etapy posilnenia divadla ako výrazne angažovaného nástroja (Piscator, Brecht, divadlo absurdity, ale aj propaganda v bývalom sovietskom bloku), a v 21. storočí viditeľný nástup priamej angažovanej účasti divadla. Na historickej platforme a pomocou sond do súčasného stavu na Slovensku aj v Európe, skúma a interpretuje posuny, ktorými sa divadlo obracia od dominancie umeleckej zložky k zvýrazneniu jeho úlohy ako tribúny udalostí a sledovaniu aktuálnych cieľov.

**doc. Mgr. art. Karol Mišovic, PhD.** v roku 2012 ukončil magisterské štúdium a v roku 2015 aj doktorandské štúdium teórie a kritiky divadelného umenia na Divadelnej fakulte Vysoké školy múzických umení v Bratislave. V dizertačnej práci sa zameril na kontroverznú osobnosť Janka Borodáča a jeho režijnú a dramaturgickú tvorbu v rokoch 1924 – 1938. V praxi sa sústreďuje predovšetkým na výskum slovenskej divadelnej histórie s dôrazom na réžiu a herectvo dvadsiateho storočia. Aktívne sa venuje aj publikačnej a vedeckej činnosti v oblasti súčasnej teatrologie. Autorsky sa podieľal na vzniku viacerých vedeckých projektov či zborníkov, či už z pozície koordinátora, editora alebo autora odborných teatrologických štúdií. V roku 2016 mu vyšla knižná monografia *Javiskové osudy*, v ktorej sa zaoberá históriou slovenského ženského herectva s osobitným zameraním na herečky Máriu Prechovskú, Evu Kristinovou, Vieru Strniskovú, Zdenu Gruberovú a Evu Polákovú. V roku 2019 publikoval monografiu o herečke Soni Valentovej a v roku 2023 o Zdene Gruberovej. Je spoluautorom kolektívnych monografií *Dejiny slovenského divadla I. (1920 – 1948)* a *Dejiny slovenského divadla II. (1948 – 2000)*. Od roku 2019 je vedeckým pracovníkom v Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV.

**Mgr. Michaela Mojžišová, PhD.** absolvovala štúdium hudobnej vedy na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave, v roku 2010 tu obhájila titul PhD. Venuje sa vedeckej a criticalkej činnosti v oblasti operného divadla. Je autorkou monografií *Od Fausta k Orfeovi. Opera na Slovensku 1989 – 2009 vo svetle inscenačných poetík* (2011),

*Napísal som maličkú opierku... Premeny komornej opery na Slovensku* (2018), *Peter Konwitschny. Ein Kämpfer gegen die tote Oper/Peter Konwitschny. Bojovník proti mŕtvej opere* (2022), *Obrazy Romea Castellucciho* (2023), kapitoly v kolektívnych monografiách *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premien : pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015* (2017), *Dejiny slovenského divadla I. (1920 – 1948)*, *Dejiny slovenského divadla II. (1948 – 2000)* a početných vedeckých štúdií. V rokoch 1998 – 2002 bola zamestnaná v Divadelnom ústave Bratislava, od roku 2002 pracuje v Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV. Je hlavnou redaktorkou vedeckého časopisu Slovenské divadlo. Od roku 2021 je predsedníčkou Slovenského centra AICT.

**PhDr. Dagmar Podmaková, CSc.** je vedecká pracovníčka Ústavu divadelnej a filmovej vedy CUV SAV. Venuje sa slovenskému a ruskému divadlu. Vydala niekoľko samostatných monografií, napr. *Peter Kováčik – divadelný dramatik* (1998), *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo* (2006), *Osvaľd Zagradnik i jeho predšestvenniki: Dolgaja predystorija spektakla Solo dľa časov s bojem* (Moskva, 2008), *Príbeh divadla. Divadlo, ktoré nezaniklo* (2009). Je spoluautorkou zahraničných knižných publikácií (napr. *Slovackaja literatura XX. veka*, 2003; *Ján Zavarský*, 2022), ale aj domácich s presahom do spoločenských a politických súvislostí (*Hodnota zmeny – zmena hodnoty. Demarkačný rok 1989*, 2009; *Gustáv Husák: Moc politiky – politik moci*, 2013 a i.). Editorka a spoluautorka viacerých monografických zborníkov o významných divadelných režiséroch a hercoch slovenského divadla (Jozef Budský, František Dibarbora, Jozef Kroner a i.), ako aj širších tém o divadle po roku 1989, ktoré publikuje doma a v zahraničí. V súčasnosti sa zameriava najmä na dejiny slovenského divadla (o. i. spoluautorka DVD *Od rekonštrukcie divadelnej inscenácie ku kultúrnym dejinám? 100 rokov Slovenského národného divadla. Divadelné inscenácie 1920 – 1938 (činohra, opera)*, 2015; *Zlaté 60 (roky) v Slovenskom národnom divadle*, 2019), publikuje v recenzovaných vedeckých časopisoch štúdie o inscenáciách a osobnostiach (napr. Tomáš Berka, Marián Zednikovič). Riešiteľka viacerých výskumných projektov doma aj v zahraničí.

**Mgr. art. Alžbeta Vakulová**, od roku 2017 pracuje v Divadelnom ústave Bratislava na oddelení Centrum divadelnej dokumentácie. Na oddelení pracovala na projekte digitalizácie bulletinov, fotografií a tlačovín, ako aj na vývoji implementácii internej databázy. Následne prebrala zodpovednosť za štruktúru dát zverejňovaných v informačných a evidenčných systémov Divadelného ústavu. Spolupracovala na príprave výstav, kde pripravovala a aranžovala divadelné kostýmy, či pri reštaurovaní zbierkových predmetov vyhotovených na papier určených pre exponovanie. Svoje znalosti v oblasti databáz, ktoré spracovávajú dáta z oblasti divadla, zhodnocuje a prehľbuje ako členka organizácie ENICPA (The European Network of Information Centres for the Performing Arts).

## O autoroch

Vďaka pracovnej náplni rozširuje svoje záujmy aj o múzejnú činnosť, ktorá uchováva predmety scénickej tvorby. Aktuálne je doktorandkou na Divadelnej fakulte Vysokiej školy múzických umení, kde sa zaoberá témou spracovania divadelných kostýmov v múzejných zbierkach. Vo voľnom čase sa venuje kostýmovej tvorbe.

## Zoznam fotografií

**Fotografie pochádzajú z archívov** Slovenského národného divadla, Národného divadla Košice, Divadla Nová scéna, Nového divadla, Radošinského naivného divadla, Divadla Andreja Bagara v Nitre a Divadelného ústavu.

Autorom aj inštitúciám za bezplatné poskytnutie fotografií ďakujeme.

### Autori fotografií

- © Ctibor Bachratý *Nieko to rád slovenské, Madona s dieťaťom, Mužské oddelenie*
- © Collavino [Henrich Mišovič] *Anna Franková, Drotár, Kocúr v čižmách, Zlodejka kníh*
- © Jana Nemčoková *Cudzia žena a muž pod posteľou, Čaj u pána senátora, Mastný hrniec, Mizantrop, Riaditelia, Ženský zákon*
- © Gejza Podhorský *Revízor, Španielska hodinka*
- © Anton Sládek *Jožko Púčik a jeho kariéra*
- © Anton Šmotlák (dedič) *Komedie česká o bohatci a Lazarovi, Šarkan*
- © Igor Teluch *Don Juan, Lazariáda*
- © Jozef Vavro *Cisárove nové šaty, Meniny v devätnástom, Nápoj lásky*

**Grafický návrh obálky** © Klára Madunická

## Resumé

In theatrical practice, comedy has long been considered an easy-going, simpler genre, intended primarily for entertainment. However, history has often convinced us otherwise. Just as the tragedian must have a flair for the specifics of the genre, the comedian - or, more accurately, the actor of comedic roles - cannot adequately portray his or her roles without a sense of humour, a feeling for punchlines, artistic detachment, and other expressive elements typical for comedy. In its research, Slovak theatre studies focus mainly on more serious themes, genres and theatrical productions; comics, comedy and comedians remain on the periphery of interest. Therefore, within the framework of the scientific project *Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla* [Profile Personalities of Slovak Drama and Opera Theatre], we decided to enter the under-explored territory. The collective of authors delved into the issues of comedy and humour on our theatre stages, both from the perspective of history and the present. They have attempted to chart the emergence of a 'simpler' genre and, in particular, to characterize through key figures of both the older and contemporary theatrical spectrum, whether this adjective is indeed adequate. The analyses of acting, directing and design personalities of drama and opera theatre and their comedic means are motivated by the ambition to define the meaning of comedy across the multilayered history of Slovak professional theatre.

The study collection named *Slovenská komika, komédia, komici* [Slovak Comic, Comedy, Comedians], contains nine papers from the eponymous scientific symposium, which took place on 23 May 2023 at the Institute of Theatre and Film Research, Art Research Centre of Slovak Academy of Sciences SAS. The texts are arranged in imaginary thematic units. The first three are devoted to emblematic personalities of the Slovak drama scene. Dagmar Podmaková provides a concise insight into the career of Marian Labuda, an actor who was regularly cast by directors in typologically limited roles because of his physical physiognomy. In the text the author demonstrates that his on-stage humour was not one-dimensional even in these roles, not relying on externality or coarseness of means. While the rich professional résumé of the legendary Marián Labuda is mainly associated with the comedy genre, his peer and colleague Božidara Turzonovová, on the contrary, initially encountered only dramatic, outright tragic roles. In his article, Karol Mišovic analyses several rare comedic creations that proved that the actress also harboured the potential of a unique on-stage comedian. Robert Roth is also an actor who does not tend to provoke laughter with his stage creations, but rather conveys intellectual polemics about the state of society to the audience. It was his artistic individuality that Dária Fojtíková Fehérová chose as an example of an exceptional comedic talent, who, however, was given the opportunity to use his genre talents only occasionally. His spe-

cifics as an actor are presented by the author in a trio of productions directed by Vladimír Strnisko, in which she focuses not only on specific acting means, but also on the mutual cooperation of two leading, albeit generationally distant, personalities of our theatre.

Miloš Mistrik's contribution presents in basic characterization lines a personality for whom comedy is not a secondary but a priority aspect of his lifetime work - Stanislav Štepka. His career, spanning over half a century, is so rich that it would be enough for a lengthy monograph. Therefore, the author did not choose to make an enumerative analysis of Štepka's specific artistic performances, but rather to characterise the acting and authorial specifics of the humour of a distinguished comedian whose work and its historical otherness transcended the borders of the Slovak region. On the contrary, Peter Himič has dealt with a personality that is largely overlooked in the history of our theatre, the director Oto Kатуša. He focuses on his work in Košice, where the dominant feature of his dramaturgical focus was the comedy repertoire. The paper not only provides an information-saturated profile of a personality who has unfairly remained in the background of theatre scholars' interest, but also geographically broadens the thematic axis of this study collection, as previous contributions have dealt with personalities working exclusively on the stages of Bratislava. Lenka Dzadíková also remained outside the capital, noting the uniqueness of the young director from Nitra, Šimon Spišák, who regularly reinterprets iconic fairy tales. As Dzadíková proves, his productions are not lacking in humour, which is understandable for both children and adults, while the director is also able to speak about current social problems in a non-violent way, even through the classic fairy tale motive. The author also introduces his productions about the tragedy of the Second World War, where he proved that comedy and tragedy are not as far apart as they may seem at first glance.

As the following two papers focusing on emblematic figures of twentieth-century opera direction demonstrate, comedy is not only related to the dramatic stage. Michaela Mojžišová presents a portrait of Július Gyermek, for whom the staging of comic operas did not mean a lowering of the quality bar, but an artistic challenge to work with different, often fresher and more original means of expression than in opera dramas. While Gyermek regularly staged comic operas on the stage of the Slovak National Theatre, his generational contemporary Branislav Kriška staged them only in his early years on the stage of the theatre in Košice and later as part of the teaching process at the Academy of Performing Arts. Unlike Gyermek, he was not inclined to this genre: the reasons why this was so and how he dealt with comedy in his productions are presented in Klára Madunická's contribution.

On the map of theatre studies there are still little explored areas - one of them is the field of scenic and costume design. Alžbeta Vakulová's contribution brings a valuable insight into the specifics of humour in costume design, taking as an example the

production of Ján Palárik's classic merry play *Drotár* from the Andrej Bagar Theatre in Nitra. Through an analysis of the visual artistic component as a whole, as well as specific costumes, the author considers the collaboration of the designer Diana Strauszová with the directorial and dramaturgical interpretation of the play. She offers a probe into the historical clothing contexts and, in particular, considers the contribution of costumes to the comedic appeal of the popular production.

Not only nine studies confirm the well-known fact that comedy has been present in Slovak theatre from the professional beginnings of domestic dramatic art to the present day. Even nowadays, the audience's demand for hilarious plays, satire or comedy titles that take their mind away from the heaviness and gloominess of the current days does not subside. The published contributions prove that comics, comedy and comedians are an indelible part of the domestic cultural memory and artistic integrity of today. The study collection aims to show not only the quantitative but especially the qualitative side of Slovak theatrical humour. However, it does not claim the right of definitive closure of the issue; many topics still remain unopened. Many older and younger comedy actors from the Bratislava and regional scenes, as well as many theatres and chamber scenes dealing with satire and cabaret, would deserve a detailed teatrological analysis of their work. The study collection [Slovak Comic, Comedy, Comedians], represents only a small, but in many aspects representative sample of quality humour on our stages. Representative sample of the selected Slovak artists, drama and opera directors, actors, designers or entire theatre ensembles for which humour has become a basic means of expression. Creators who have proven that the genre of comedy, despite simplistic tendencies in portraying and thematising the world, is a complex and multi-layered area of creation, where comic reduction does not mean a reduction in the artistic value of the work, nor in the acting, directing or visual art.



KAROL MIŠOVIC (ed.)

## **Slovenská komika, komédia, komici**

*Zborník vedeckých príspevkov z teatrologického sympózia*

### **Autori a autorky**

© Lenka Džadiková, Dária Fojtíková Fehérová, Peter Himič, Klára Madunická, Miloš Mistrík, Karol Mišovic, Michaela Mojžišová, Dagmar Podmaková, Alžbeta Vakulová

Preklad resumé do anglického jazyka © Tamara Vajdíková

### **Fotografie**

© Ctibor Bachratý, Collavino, Jana Nemčoková, Gejza Podhorský, Anton Sládek, Anton Šmotlák (dedič), Igor Teluch, Jozef Vavro

Grafický návrh a zalomenie © Klára Madunická

Návrh a spracovanie obálky © Klára Madunická

Vydalo Centrum vied o umení SAV, Ústav divadelnej a filmovej vedy, 2023

ISBN 978-80-971155-6-2

