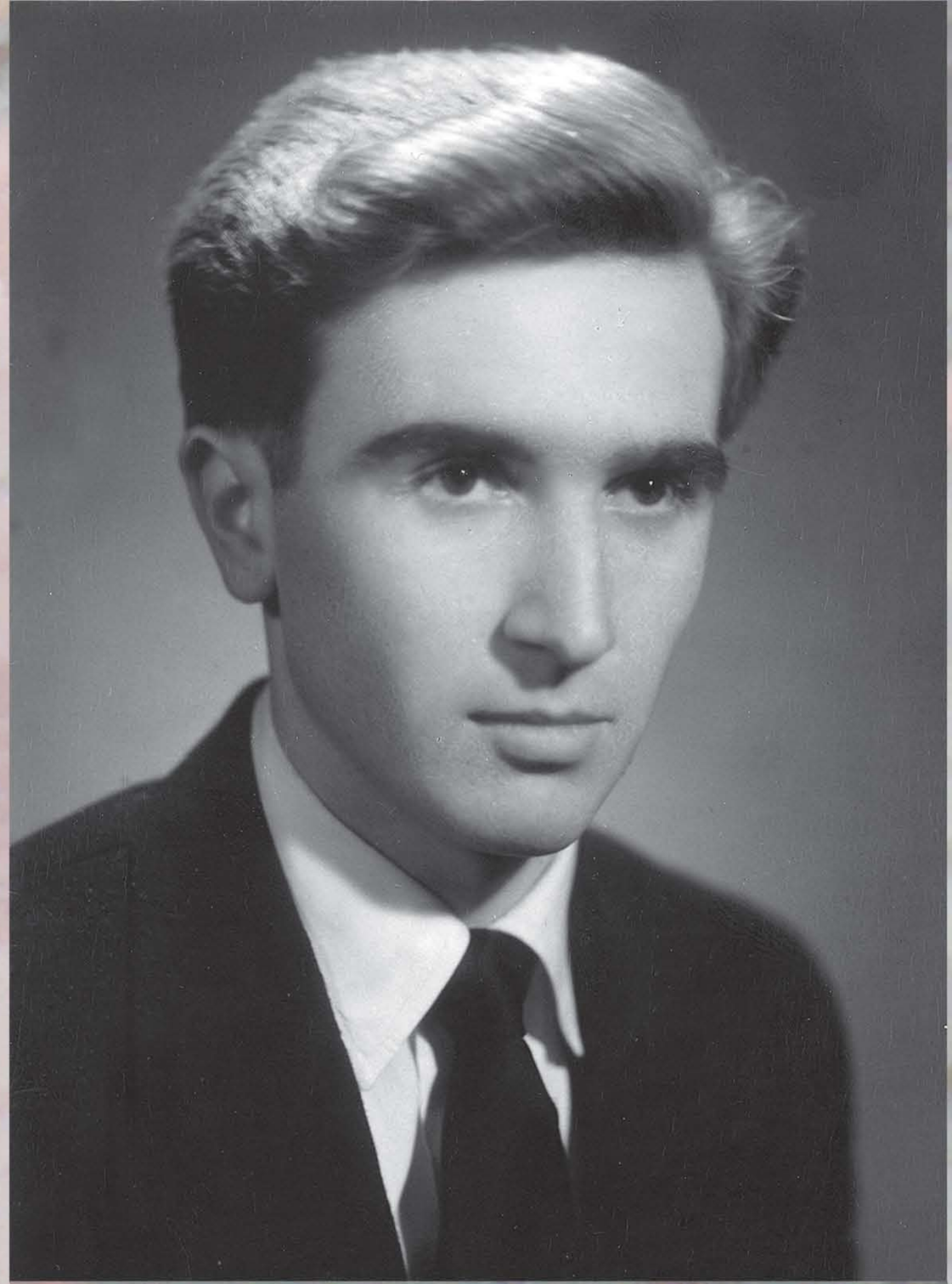
DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

Milovník slovenského divadla

JÁN JABORNÍK



Ján Jaborník
(27. 5. 1942, Bratislava – 22. 5. 2010, Bratislava)
Slovenský teatrológ a divadelný historik

R. 1968 absolvoval štúdium divadelnej vedy na VŠMU v Bratislave, počas štúdia (1965 – 1969) pôsobil ako dramaturg činohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove. Od 1969 pracovník Divadelného ústavu (resp. Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie), 1979 – 2010 pôsobil na VŠMU (do 1987 externe, 1990 – 1998 vedúci Katedry divadelnej vedy, dnes Katedra div. štúdií), 1999 – 2010 vedúci Oddelenia divadelnej dokumentácie a informatiky DÚ v Bratislave. Ako divadelný kritik sa zameriaval na slovenské činoherné divadlo s osobitným zreteľom na mimobratislavské divadlá (DJZ a UND (DAD) v Prešove, ŠD v Košiciach, DJGT vo Zvolene, DSNP (SKD) v Martine, DAB v Nitre, Jókaiho divadlo v Komárne a jeho scénu Thália v Košiciach). Spolupracoval aj s ochotníckym divadlom (metodik, hodnotiteľ a člen porôt). Od 1979 zostavovateľ ročenky Slovenské divadlá v sezóne... Autor recenzií v denníkoch a časopisoch Film a divadlo, Javisko, Slovenské divadlo a odborných štúdií o vývine a smerovaní slovenských profesionálnych činoherných súborov, portrétov tvorcov a i.

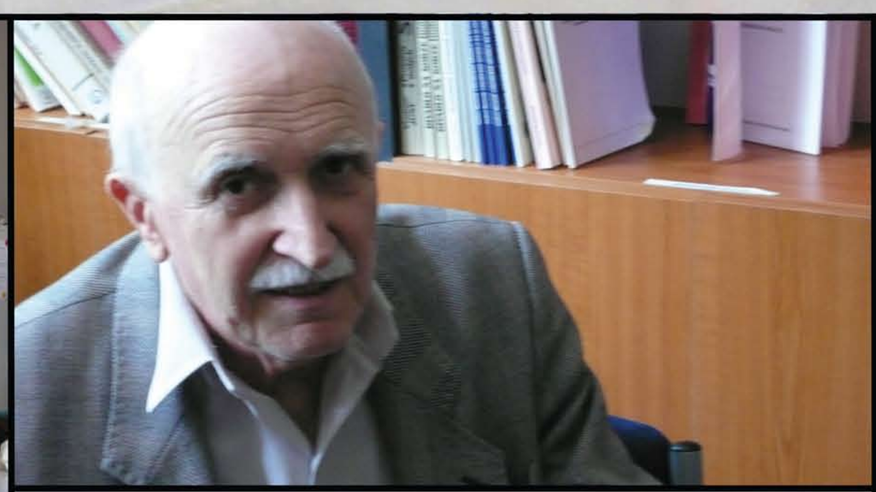
Výstava o docentovi Jánovi Jaborníkovi približuje mozaiku jeho diela v rôznorodých odborných aktivitách, v ktorých sa húževnato venoval svojej najväčšej láske, divadlu. V prvom období svojho profesijného života po skončení školy sa venoval dramaturgii. Na niekoľko sezón opustil západné Slovensko a stal sa dramaturgom Divadla Jonáša Záborského v Prešove.

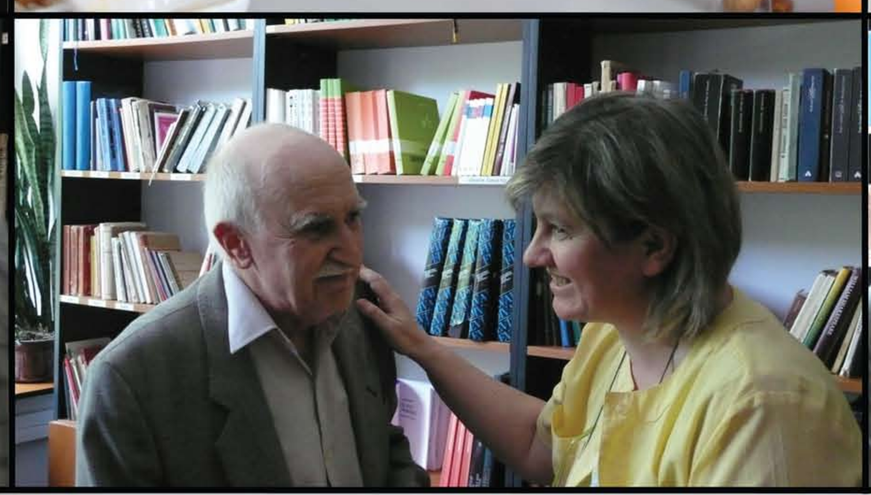
Hneď v jeho prvých textoch, ktoré sú uverejnené v divadelných bulletinoch, sa zračí zmysel pre detail, prinášanie nových tém, jaborníkovský zásadný prístup, vnímanie konkrétneho umeleckého diela a tvorcu v širších kontextoch a súvislostiach.

Texty v druhej časti výstavy aspoň čiastočne pars pro toto približujú jeho významnú kritickú činnosť, ktorú venoval rôznym divadelným druhom aj rôznym profesionálnym i ochotníckym divadlám, ktoré pôsobili na Slovensku.

Významnou časťou výstavy je tiež teatrologicko-historická práca docenta Jaborníka, ktorá je prítomná vo viacerých kolektívnych monografiách a dielach. V nich preukázal svoju neopakovateľnú erudovanosť a rozhľadenosť v dejinách slovenského profesionálneho divadla. Pripomína tiež jeho dlhoročnú prácu v Divadelnom ústave, kde inicioval viaceré vedecko-dokumentačné projekty – vydávanie cyklu retroročeniek, vydanie Súborného kritického diela Stanislava Vrbku či najkomplexnejšiu výstavu o divadle na Slovensku Dejiny divadla 20. storočia – Vášeň, telo, hlas... Všeličo ešte veľmi chcel. Jeho veľkým snom bolo zorganizovať vedeckú konferenciu o činnosti Dedinského divadla.

Jeho pedagogická činnosť sa viaže k dvom miestam. Prednášal na Univerzite Pavla Jozefa Šafárika v Prešove a neskôr od druhej polovice 80. rokov minulého storočia pôsobil na Vysokej škole múzických umení v Bratislave. Tu v 90. rokoch ako vedúci Katedry divadelnej vedy prezieravo uviedol na niekoľko rokov do života dvojodborové štúdium. Divadelná veda sa počas jeho vedenia študovala v kombinácií napr. s teóriou tanca, etnológiou, angličtinou, poľštinou, filmovou vedou. Jeho prednášky patrili svojou úrovňou k neopakovateľným stretnutiam, na ktorých docent Jaborník uvádzal študentov do zložitého i čarovného sveta divadla.





Výstavu pripravil Divadelný ústav v Bratislave, 2017. Autor výstavy Martin Timko. Jazyková redakcia Darina Peťková. Grafické riešene Viera Burešová.
Autori fotografií J. Barák, O. Bereš, V. Burešová, J. Fecko, L. Lajcha, A. Luptáková, J. Marčinský, A. Šmotlák, B. Tarageľová, J. Vavro.

DIVADELNÝ ÚSTAV
BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE
Divadelný ústav je štátnou príspevkovou organizáciou
Ministerstva kultúry SR

DRAMATURGIE JÁNA JABORNÍKA

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA THE THEATRE INSTITUTE

P. O. Hviezdoslav – J. Palka: ***Hájnikova žena***
Premiéra 3. 12. 1965, DJZ Prešov
Réžia Dušan Karas

PO BRATISLAVSKOM ZÁJAZDE DJZ Z PREŠOVA

Peniaze alebo umenie?

Dve predstavenia, ktorými sa prešovské Divadlo J. Záborského predstavilo po viacerých rokoch v Bratislave, boli v mnohom poučné. Zaplnené hľadiská na Abrahamovej operete Ples v Savoy i na dramatizácii Hviezdoslavovej Hájnikovej ženy nenasvedčovalo iba tomu, že predtým bola v Bratislave niekoľkotýždenná divadelná prestávka; je to aj dôkaz, že bratislavské publikum sa rado oboznámi s hrami, ktoré mu repertoár bratislavských divadiel nemôže ponúknuť. Z toho by si mohli zobrať ponaučenie jednak organizátori bratislavského kultúrneho života a jednak vedecké divadlá, ktoré by si iniciatívne mali zájazdy do Bratislavy zabezpečovať. Ako dlho sme už napríklad v Bratislave nevideli košickú činohru, operu alebo balet? Prečo do Bratislavy nechodí častejšie martinské DSNP, ktoré má v tomto meste veľkú popularitu, prečo tu častejšie nevidíme Nitrančanov alebo Zvolenčanov či banskobystrickú spevohru?

Pravda, snaha, aby sme sa v hlavnom meste Slovenska častejšie stretávali s ostatnými slovenskými profesionálnymi divadlami, nie je a ani nebude licenciou pre zníženie kritérií a upúšťanie od nárokov na umeleckú hodnotu predstavenia. Pokiaľ ide o konkrétny príklad prešovského divadla, treba dokonca bez zdržanlivosti povedať, že ani zaplnené hľadisko, ani búrlivé aplaudovanie obecenstva najmä po operetnom predstavení, nezmenšilo sklamanie z veľmi nízkej úrovne najmä hereckej zložky tohto početného súboru.

Na predstavení Abrahamovej operety Ples v Savoy, režírovanej starým operetným rutinérom Karlom Smažíkom, sme jednak dostali názornú lekciu zo sociológie divadelného obecenstva a potom sme sa mohli presvedčiť aj o tom, že máme u nás ešte dosť súborov, ktoré rešpektujú najmä tú dolnú hranicu vkusu, ktorú veľmi dobre vedia, že práve tu musia hľadať najpočetnejšie divácke zázemie. Nízka úroveň operetnej inscenácie nie je teda ani natoľko zlým vysvedčením súboru, ako zlým vysvedčením celého systému našej estetickej výchovy, je zlou známkou, ktorú dostáva celá spoločnosť. Divadlo v takomto prípade len ide v ústrety divákovi, ktorý platí. To by bolo síce z hľadiska „dodávateľsko-odberateľských vzťahov" správne, znepokojuje nás tu však iba jedna maličkosť: kde sú zásady, ktoré sme tak vehementne proklamovali napríklad v súvislosti s kultúrnou revolúciou? Kotom by asi bolo správne, keby si divadlo v plnom rozsahu na seba zarobilo. V dnešnej situácii by to divadlá, produkujúce operety typu Ples v Savoy, snáď ani veľmi nezaťažilo. Riziko by to bolo najmä pre tých, čo nevedia v operete ani spievať, ani hrať, ani tancovať. Spotáhlivá subreta Júlia Korpášová alebo uvoľnený a sympatický Ján Šiliam by sa však o svoju existenciu nemuseli obávať — tí by sa osvedčili aj v súboroch, ktoré nechcú iba zarábať.

Prípad inscenácie Hájnikovej ženy činoherným súborom DJZ je už zložitejší. Nesporne tu išlo o veľmi vážnu ambíciu divadla aj inscenátorov pretlmočiť Hviezdoslavovu poézu do dôstojného javiskového tvaru, obhájiť divadelné hodnoty dramatizácie a dať viacerým členom súboru príležitosť popasovať sa s postavami i náročným veršom. Divadlo teda prehralo v čestnom zápase, hoci netreba zapierať, že na nejednom mieste prehralo tento zápas zbytočne. Mám na mysli najmä presymbolizovaná scénu Š. Buntu a nedomyslenú režijnú koncepciu Dušana Karasa; akoby sa nevedel rozhodnúť medzi čistým javiskovým tvarom bez epických, ilustrujúcich a retardujúcich vsuviek alebo medzi pásmom obrazov, v ktorých zas netreba predstierať, že ide o ucelený dramatický tvar. Väčšina hercov ukázala mimoriadnu nepripravenosť v odbore javiskovej reči všeobecne a v zvládnutí Hviezdoslavovho verša zvlášť. Napríklad Milanovi Drotárovi, ktorý hral hlavnú postavu Čajku nebolo v celých dlhých pasážach rozumieť ani slovo. Iba Ján Mišura a Mikuláš Ladižinský v tomto smere obstáli. Pekným zážitkom z predstavenia je postava Hany, ktorú vytvorila talentovaná herečka Kveta Lukošíková. Jej výkon je veľmi slubný a bude záležať na nej samotnej i na obozretnosti divadla, či v úspešnom rozbehu bude aj ďalej pokračovať.

MILAN POLÁK

Milan Polák: Peniaze alebo umenie? *Pravda*, 28. 8. 1966.

K. Lukošíková, M. Drotár

K. Lukošíková

Klasika nestarne

DIVADLO

Hviezdoslav a plné hľadisko divadla na premiére (na početných reprízach, po pravdě o tom, že slovenská klasická dramatická tvorba nijako nestárne. Veľkosť básnického slova i myšlienky sa snažili umocniť prešovskí inscenátori. Na scéne Štefana Buntu sa rozvíja dej a dívok, ktorý pozná Hviezdoslavovu „Hájnikovu ženu", sedí v očakávanom napätí a strachuje sa o osud dobrého Michala Čajku a jeho mladej ženy Hany. V hľadisku je slovom väčšie napätie z toho, čo sa stane, ako z toho, ako to herci hrajú.

Režisér Dušan Karas poetizuje, ale zároveň i územňuje. Stavia na javisko reálnych ľudí, neprikrášľuje ich, ale snaží sa u Drotárovho Michala Čajku nájsť krásu človeka — muža cez jeho vzťah k žene, k prírode. Jeho žena Hana v podaní Kvety Lukošíkovej je kus hornatého, lesnatého šťastia, kus prekrásnej a oddanej mladosti. A tento vzťah dvoch mladých ľudí ich robí krásnymi, až príde nečakaná tragédia, v ktorej stráca krása Hany i Michala sa znášobuje, len naraz, akoby uniklo šťastie, akoby uletelo. Potom sa už dej zákonite rozvíja a Lukošíkovej Hana je pomätená. V tej stvárnenej pomätenosti je tiež kus Hviezdoslavovej poézie i života. Lukošíková to robí s citom pre mieru, len Drotárov Michal, hrdý, chlapský, sa zbytočne láme, akoby ho už ničo nebavilo.

Dobrý bol otec Oldřicha Kratochvíla a matka Eleny Šoltésovej. Stanislav Kubiš zvládol svojho Artuša obstojne, no chýbali mu výrazné charakterové rysy. Veľmi splýval s ostatnými postavami polesného. Hanbína i poľovníkov. Taktiež rušil miesta, vyvolávajúce smiech pri súdnom pojednávaní nesprávnym zvýrazňovaním pazvukového slovíčka u prokurátora.

Neviem tiež pochopiť, že režisér kazí inak pekná inscenáciu prednesom Viliama Záborského, vkomponovaným do hudby, čo je tu rozhodne cudzí prvok, i keď samotný Záborského prednes je bezpochyby na úrovni. V záverečnej scéne by ovela silnejšie vyznel prednes Jána Mišuru, básnika a obhajcu, ktorý sa dívá na krásu slovenskej krajiny a pozdravuje ju.

Predstavenie Hájnikovej ženy v činohre DJZ je potešiteľným zjavom. No ukazuje, že majstrom takej javiskovej a básnickej reči, akú vyžaduje Hviezdoslav, tu nie je každý a že u viacerých, okrem Lukošíkovej, Drotára, Mišuru, Kratochvíla a čiastočne i Kubiša, to s veršom a čistotou reči nie je všetko v poriadku.

M. Š. GOJDA

M. Š. Gojda: Klasika nestarne. *Roľnícke noviny*, 19. 1. 1966.

V TITULNEJ ÚLOHE

Kveta Michalcová-Lukošíková

Život bez divadla by si sotva vedela predstaviť. Divadlo je pre ňu existenčnou počmienkou, nevyhnutnosťou, životnou potrebou. Je pre ňu jednoducho životodarnou vodou, čistým vzduchom, bez ktorých človek hynie neuhasným smädom, či zadusením. Pracovné zaneprázdnenie vyplnené množstvom namáhavých skúšok, predstavení, zájazdov a iných povinností je len častou z času, ktorý tráví v divadle. Nikdy sa z neho neponáhľa. Nerozlišuje medzi svojimi „pracovnými" a „nepracovnými" hodinami. Je v divadle i keď práve nehrá alebo neskúša; pozerá na prácu kolegov hercov i režisérov, ba dokonca osvetľovačov alebo technikov. Divadlo je pre ňu magnetom, je pre ňu takmer druhým domovom. Možno preto, že sa splnila jej veľká životná túžba a jediný veľký záujem sa stal jej povołaním, ktoré môže s radosťou, láskou a zanietením vykonávať. Možno preto, že sa dostala do víru divadla ešte predtým, než sa stačila v živote aspoň trocha poobhliadať. Možno preto, že priamo v divadle, v divadelnej praxi preskákala svoje učňovské roky a len v záväznej práci priamo na javisku pomaly, ale iste zdolávala priečky svojho hereckého rastu.

Ako činoherná herečka začínala trocha nezvykle v spevohre DJZ, kam nastúpila po úspešnej konkurznej skúške r. 1959, hneď po maturite na JSŠ v Banskej Bystrici. Spievala najprv v zbore, potom uplatnila svoje speváčke schopnosti aj v niektorých sólových úlohách (Moskva-Cerjomušky, Bozk Juanity, Nech spieva Zuzana). Stále ju však láka poctivá a tvrdá herecká práca a v r. 1961 prestupuje do činoherného súboru, v ktorom je práve v tom čase nedostatok mladých herečiek. Hneď na začiatku svojej činohernej dráhy sa uviedla dvoma významnými zásokami (dramatizácia Kubaniho Valgathu a Drdova hra. Na posiedkach s čertom). Medzitým ešte hrá Zuzi z Kuhnovej hre Až čo povie Barcelona a Zelmiru v Hollého hre Geľo Sebechlebský.

Zdá sa, že debut bol dobrý. Potom prichádzajú ďalšie úlohy, menšie i väčšie, náročnejšie i menej náročné; priemerne asi štyri inscenácie za sezónu. Prvú veľkú úlohu dostáva v Tverského Príbehu jednej dievčiny (Ona). Nasleduje Daňkova Svadba sobášneho podvodníka (Milena Andrštová), Candoniho Túžba sobotňajšieho večera (Delia), Weisenbornovi Dvaja anjeli vystupujú (Na). Kveta Michalcová zborá prvé skúsenosti, spoznáva základy, zákonitosti a nároky hereckej tvorby. Pravdaže takmer vo všetkých spomínaných hrách vychádza predovšetkým zo seba, z vlastných charakterových vlastností, podriaďuje postavy svojmu naturelu, svojej prirodzenosti. V postave vidí predovšetkým seba, a tak nemá ťažkosti nájsť tóny mladistvej prifaľlivosti, bezprostrednosti, neviazanosti, životnej energie a vitality. A preto z okruhu týchto postáv treba spomenúť najmä Achardovu Idiotku.

Začína pracovať pravidelne so všetkými režisérmi našej činohry, a tak sa dostáva aj k náročným postávam klasickej a svetovej dramatiky. S nimi prichádza často rozporný zápas o umelecké a všestranné naplnenie zložitých postáv, ku ktorým musí herečka pridať okrem svojho „ja" časi viac tam, kde už začínajú úskalia uvedomelej, premyslenej a cieľavedomej hereckej tvorby. Od Hugovej Márie Tudorovej (Jana) cez Molièrovho Dona Juana (Katka), Lorcovu Krvavú svadbu (Leonardova žena) a náročnú inscenáciu Brachtovho Pána Puntillu (Eva, s ktorou hostovala i v SND) až po jej shakespearovské postavy: Helenu v Sne noci svätojánskej, Júliu v Romeovi a Júliu a Katarínu v Skrotení zlej ženy. Posledné dve azda najlepšie svedčia o tomto urputnom zápolení, v ktorom sa hnaha a zámer musia neustále konfrontovať s dosiahnutým výsledkom, pretože z tohto rozporu vytekajú źriedla ďalšieho tvorivého nepokoja, hľadania a skúsenosti. Júlia priniesla Kvete Michalcovej veľké množstvo problémov. Charakterove bola odlišná od všetkých jej doterajších úloh. Znamenalo to teda dôsledné vytváranie vlastného charakteru postavy, jej celkové uchopenie, ale aj neustále hľadanie správnej polohy a jej zladenie s režijnou koncepciou a celkovým štýlom predstavenia. Svoj tuhý spor s Júliou nevyhrala herečka jednoznačne, ale veľa pre ňu znamenal.

V tohtoročnej sezóne dostala K. Michalcová-Lukošíková ďalšie veľké príležitosti. Eileen v Nedeli v New Yorku pripomenula znovu galériu jej prvých úspešných postáv. Celou silou sa chopila aj ďalšej; v dramatizácii Hviezdoslavovej Hájnikovej ženy, v ktorej vytvorila Hanku. Zdá sa, že Hanka je doteraz jej najlepšou postavou. Úspešne zvládla a obsiahla veľké citové rozpätie a v n ú t o r n ú bohatosť postavy. Herečke je pritom cudzia akákoľvek sentimentalita alebo prejemnelá zvýrazňovaná citovosť. A preto aj Hanku vytvára s mladou bezprostrednosťou, triezvo, oprostene, ale pritom s hlbokým a pravdivým prežitkom, ktorý divákа presvedčí. A to je ďalší stupienok k tej tvorbe, ktorá so oprávnene volá tvorbou umeleckou.

J.

Článok J. Jaborníka v divadelnom bulletine.

K. Lukošíková, O. Kratochvíl, E. Šoltésová

STÉ REPRÍZY dosáhla Pálkova dramatizace Hviezdoslavovy Hájníkovy ženy v režii Dušana Karase na jevišti Divadla Jonáša Záborského v Prešově. V letošní sezóně si připomíná Naďa Ninčová, Emil Prieložný a Štefan Petrák dvacet let své umělecké činnosti v prešovském souboru. Jako první na Slovensku uvedla prešovská činohra Shakespearova Coriolana v překladu Zory Jesenské a Jána Róznera a v režii Milana Bobuly s Milanem Drotárem v titulní roli.

Divadelní noviny, roč. 10, č. 21, 3. 5. 1967, s . 2.

V dnešnej repertoárovej skladbe našich divadiel bezhlavo sa ženúcich za atraktívnym repertoárom v osudnú mylnej domienke, že iba taká orientácia prinavráti divadlu diváka, je Gorkého Starec v DJZ sčasti aj záväzným slovom zo strany vedenia súboru. Napriek tomu, že na piatej reprízе bola iba hŕstka pozorne sledujúceho publika. Som presvedčený, že „stratovosť" na takých hrách a na takých predstaveniach je iba čiastková, pretože ju vyriešia ovela bohatšia kompenzácia v podobe naliehavo znepokojujúcej myšlienky, ktorá — aspoň jedna jediná — zadrie sa do duše človeka a obohatí ju. Nemalo by práve o toto ísť divadlu, ktoré si hovorí socialistické?

STANISLAV VRBKA

Stanislav Vrbka: Želaný a osožný návrat. *Pravda*, 8. 12. 1965.

Maxim Gorkij: ***Starec***
Premiéra 5. 11. 1965, DJZ Prešov
Réžia Milan Bobula

A. Baláž, C. Ducko

A. Pokorná, G. Mikulová, A. Baláž

Vieme, že utrpenie neprodukuje starodávny mystický osud, ale celkom reálni a navonok úctyhodní gentlemani ľudského rodu — gentlemani, ktorí sa vnútorne stále väčšmi podobajú zvieratám a dávno už mali byť skrotení.

(M. Gorkij: Literárne zábavy)

Gorkého „Starec" patrí spolu s hrami „Falošný peniaz a Zykovovci" k menej známym prácam tohto veľkého spisovateľa — prozaika, dramatika, publicistu — všestrannej, významnej osobnosti ruskej a sovietskej literatúry.

Všetky spomínané hry vznikli v rokoch 1913—1915, tesne pred prvou svetovou vojnou, v čase nového revolučného rozmachu, ktorý prišiel po období krutej a temnej vlády reakcie vyvolanej porážkou revolúcie v roku 1905. Tieto hry patria do druhého obdobia Gorkého predrevolučnej dramatickej tvorby. Nespája ich však len spoločná časová hranica vzniku. Sú príbuzné aj svojím charakterom, myšlienkovo-idea vým nábojom, umeleckým obrazom. Kým v drámach prvého predrevolučného obdobia, reprezentovaného takými hrami, ako Meštiaci, Na dne, Deti slnka, Nepriatelia, kreslí dramatik veľké historické stretnutie proletariátu, buržoázie, meštiactva i inteligencie predovšetkým v jeho privatnej triednej podmienenosti, hry druhého obdobia zameriava trocha iným smerom. Neprináša v nich na javiska epochu priamej a otvorenej zrážky dvoch zápasiacich spoločenských síl, ale zobrazuje skôr, ako sa táto epocha odráža vo vnútornom živote a konaní človeka, ako sa vo vzájomných súvislostiach „spoločenské podmienky — spoločnosť — jednotlivec" formujú jeho psychické morálne a etické vlastnosti. Farebné, bohaté spektrum odkrývaného ľudského vnútra, psychologická prepracovanosť, navonok jemne naznačované, ale v podtexte ostro črtané vzájomné vzťahy postáv, často ponuro ladená atmosféra, to sú charakteristické znaky všetkých hier tohto druhého obdobia Gorkého dramatickej tvorby.

Hra „Starec" vznikla v roku 1915 ako výsledok kryštalizácie revolučných myšlienok v boji proti filozofii veľkých ruských spisovateľov - realistov L. N. Tolstého a F. M. Dostojevského, ktorá vo vyhranenej spoločenskej situácii odvádzala od revolučného boja a neutralizovala jeho správny historický význam. U oboch je to predovšetkým filozofia tzv. fatalizmu, čiže predurčenej osudovosti: Človek máme bojuje proti svojmu osudu, ktorý je mu vopred a navždy určený.

Aby sme úplne pochopili zmysel Gorkého hry, treba ju chápať najmä v súvislostiach s názorom a literárnou tvorbou Dostojevského. Dostojevskij skúma vo svojom diele predovšetkým vnútorný svet človeka, zobrazuje „vesmír" ľudskej duše, ponára sa do hlbín ľudskej psychiky, pričom prameň všetkých problémov a rozporov sveta hľadá výlučne v človekovi samom, bez toho, aby ho zaradil aj do širšieho kontextu spoločenského. Na dne ľudskej duše nachádza však tento veľký spisovateľ, nazývaný „chorým svedomím Ruska" a „krutým talentom", len čerň neľudskosti, zloby, nihilizmu a negácie. Tieto záporné vlastnosti tvoria podľa neho podstatu človeka, ktorá sama osebe je prameňom všetkého spoločenského zla. Tieto okolnosti privádzajú potom Dostojevského k pocitom neviery v človeka a v jeho kladný morálny a mravný ideál, k pocitom hrôzy zo života, z podceňovania rozumových schopností jedinca i spoločnosti, k hľadaniu iracionálnych popudov konania a ľudskej činnosti; ich výsledkom je koniec hlásenia absolútnej pokory, kresťansko-mystickej odovzdanosti, prijímanie utrpenia a bolesti, ktoré povyšuje temer na kult neprinášajúci však onú etickú a morálnu očistu ani vnútornú mravnú obrodu. Dostojevského ľudská bolesť často nezušľachťuje a jeho utrpenie človeka hraničí niekedy s neznesiteľnou trýznou až sadizmom.

S Dostojevského dielom a jeho filozofiou možno iste polemizovať, možno mať proti nej výhrady, nemožno ho však v žiadnom prípade negovať, ba dokonca ho, ako sa to robilo v rokoch kultu osobnosti, vulgárne negativisticky

Dievča (G. Mišurová), Starec (A. Baláž), Mastakov (C. Ducko)

Sofia Markovna (B. Bobulová), Mastakov (C. Ducko)

Dievča (G. Mišurová), Starec (A. Baláž)

Článok J. Jaborníka v divadelnom bulletine.

DRAMATURGIE JÁNA JABORNÍKA

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

A. Baláž, Ž. Kačková

K. Lukošíková, A. Baláž

Tirso de Molina: ***Modrý gavalier***
Premiéra 7. 10. 1966, DJZ Prešov
Réžia Dušan Karas

Záletník Don Gil (Kveta Lukošíková) a jeho zbožňovateľky — Dona Clara (Gabriela Rumanová) a Dona Ines (Gita Mišurová).

Poctivý sluha Caramanchel (František Papp) a sukničkár Don Gil (Kveta Lukošíková) v prešovskej inscenácii Tirsa de Molinu DON GIL, MODRÝ GAVALIER.
Snímky J. Fecko

Hľadanie a jeho atribúty

V inscenačnej praxi našich divadiel sa vystriedalo veľa divadelných postupov a smerov. Na túto tému sa vyslovilo už toľko múdrych slov a toľko poetík bolo naň aplikované, a s takými protikladnými postupmi, že nakoniec sa divadlo ocitá v samých antipostupoch. Raz sa požaduje Stanislavskij a jeho zaangažované divadlo, kde sa herec stotožňuje s postavou, potom je tu brechtovské politicky a myšlienkovo štylizované divadlo, konverzačné (intelektuálske) divadlo, absurdné — s jeho atribútmi totálneho odosobnenia a odcudzenia a veľa iných. Všetkým tými prešli divadlá i režiséri. V konečnom dôsledku sa však vôbec nesledovalo divadlo v jeho principiálnych postupoch — cez metódu a štýl, a nielen u diváka, ale aj u kritiky je meradlom predovšetkým vkus.

Divadlo jestvuje za konkrétnych podmienok a v konkrétnej situácii. A dobré divadlo začína tam, kde nadobúda vlastnú tvár. Ani režisér nie je ešte dobrým režisérom, hoci si čo najdôslednejšie aplikuje systém Stanislovského či Brechta, ale vtedy, keď si vytvorí vlastný inscenačný štýl, vlastnú metódu.

O takéto vytvorenie vlastného inscenačného štýlu sa pokúša dosť vytrvale Dušan Karas. Vychádza z princípu brechtovského myšlienkového divadla. V metodických postupoch neostal bez vplyvu Budského, ako jeho žiak. To čo je u Budského aktualizácia, u Karasa je myšlienkové racionálne jadro, ktoré v inscenácii odkrýva a obnažuje. Je to skonkretňovanie myšlienky hry. Kontakt medzi javiskom a hľadiskom je uprostred. Aby sa navzájom priblížili vyžaduje si to aktivitu herca i diváka (priblížovanie sa divákovi vedie sice k zbliženiu citovému i aktivite vnímania, ale nie k aktivite vnímania) a vylučuje pasivitu herca smerom k objavnosti a tvorivosti, uberá však na intuitívnosti a emocionálnosti.

Každý princíp divadla či programový postup vyžaduje si aj osobitosť javiskových prostriedkov. Aj tu ostal Karas žiakom Budského, ale Budského silná javisková metafora má uňho podobu štylizovanej architektoniky (pričom štylizovanosť nevylučuje metaforu, architektonika má však skôr povahu umelo, lebo je stavená pre myšlienkový plán) a spojenie týchto dvoch prvkov tvorí akúsi divadelnú poetičnosť, ktorej nevýhodou je, že ako programová následnosť je v princípe a myšlienkovo racionálnou primárnosťou.

Aj najnovšia Karasova inscenácia — komédia španielskeho dramatika Tirsa de Molinu — DON GIL, *modrý gavalier* má všetky prvky jeho inscenačného postupu. Bola to dosť šťastná voľba zo strany divadla. Don Gil je žartovná baroková komédia, i keď sama osebe veľmi jednoduchá: Zaľúbenej Juane odíde milenec na príkaz chamtivých rodičov do Madridu, aby si odtiaľ doviedol bohatú nevestu. Juana ho sleduje a zistí, že je prestrojený za Dona Gila. Lásku a ženské prefíkanosť vynajdu sa v každej chvíli. Preobleče sa do mužských šiat a celú situáciu tak zamotá... až nakoniec sa všetko dobre skončí. Samotná komédia je zručne napísaná, divadelne vďačná. I keď v oblasti žánru má ďaleko od klasickej charakterovej komédie s koncentráciou typovej výlučnosti, je fabulačne vynachádzavá a nechýba jej ani isté psychologické zázemie, na základe ktorého možno konkretizovať aj charaktery.

Karas svoj inscenačný zámer vysvetľuje v bulletine: „...Zatiaľ čo Shakespeare vymedzoval svoje postavy a ich charaktery dosť presne, Tirso dáva svojim postavám väčšiu voľnosť a pre inscenátorov možnosť dosť širokého výkladu a interpretácie. Don Gil je hra. A ja z nej chcem urobiť hru v pravom slova zmysle." Teda do prvého plánu postavil hru (príbeh) a potom v inscenácii túto hru odkrýval, obnažoval, teda postup sa zachoval, nastala iba zmena prostriedkov. Myšlienku vystriedala hra a na jej skonkrétnenie používal nové prostriedky. Čiže recesia.

Keď nechodí Mohamed k hore, musí iść hora k Mohamedovi. Tak je tomu v súčasnej dobe aj s našimi divadlami. Divadlo sa musí prispôsobovať a režiséri aj herci v snahe nenotoštevať sa bytostne s touto novou orientáciou, prestávajú byť osobne zaangažovaní, dištancujú sa. (Nevzťahuje sa to zatiaľ na javiskových výtvarníkov — a to z týchto dôvodov: Výtvarné (malo by to platiť aj pre javiskové) umenie je dnes u nás na vysokej úrovni a na kvalitatívnom i kvantitatívnom postupe — taká je spoločná mienka odborne výtvarnej kritiky. Opačná mienka na kritika divadelná a preto sa divadlo musí zmeniť aj v tomto smere.) A tak v našich divadlách začína recesia, ktorej vonkajším prejavom je schválnosť.

Inscenácia Dona Gila sa vyznačovala zjavnou divadelnostou prostriedkov, i keď nie natoľko prijateľných vo výsledku ako v princípe. Hra bola doplnená piesňami — polopiesne, polosongy, po stránke hudobnej nápočné. Scéna a kostýmy boli nedeterminované, predstavenie akoby sa odohrávalo mimo času a priestoru.

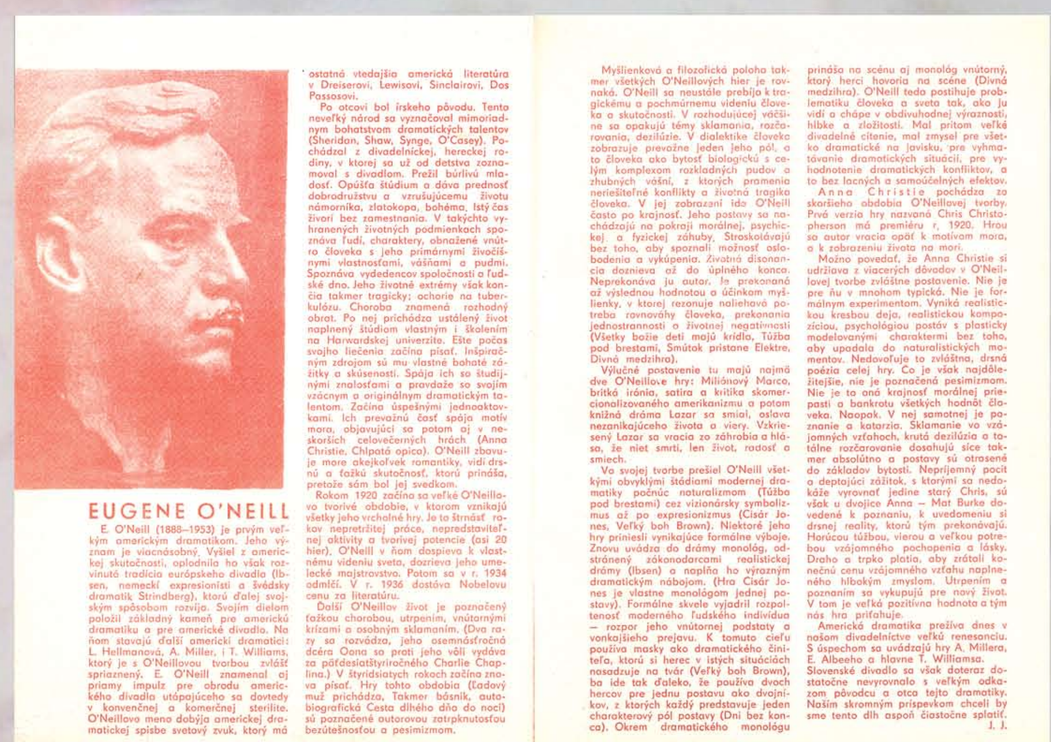
Postavy boli koncipované tak, akoby tvorili pirierez hereckej tvorby od vzniku divadla, ale inscenačne dobre zladené. Z hereckých výkonov najpresvedčivejšie pôsobila Kveta Lukošíková (Dona Juana). Strojená prebláznosť, ženská ihravosť, prirodzenosť a živosť prezrádzali, že má i samu radosť z hry. Gita Mišurová (Dona Ines) bola dokonalou naivkou. František Papp (Caramanchel) predstavoval sluhu z Goldoniho, Štefan Servatka (Quintana) reprezentoval comediu del'arte atď.

Hoci táto inscenácia je recesiou, nie je ňou vo výsledku, ale v prístupe. A takáto recesia je prijateľná tak pre náročného diváka, lebo ju možno chápať s odstupom, ako aj pre nenáročného diváka, lebo sa tam hrá v tom najširšom slova zmysle s konkrétnym zámerom a cieľom — zdivadelnit divadlo. A hodnotenie inscenácie z hľadiska inscenačného zámeru najlepšie vyjadrujú slová režiséra: Chcem, aby Don Gil znamenal pre diváka vytrhnutie z praxe, aby jeho stretnutie s inscenáciou malo zmysel samo v sebe, aby mu poskytlo potešenie a očarenie.

-d-

d-: Hľadanie a jeho atribúty. *Film a divadlo*, 7. 11. 1966.

E. O´Neill: ***Anna Christie***
Premiéra 4. 2. 1966, DJZ Prešov
Réžia Vladimír Petruška



EUGENE O'NEILL

E. O'Neill (1888–1953) je prvým veľkým americkým dramatikom. Jeho význam je viacnásobný. Vyšiel z americkej skutočnosti, oplodnilo ho však rozvinutá tradícia európskeho divadla (Ibsen, nemecký expresionisti a švédsky dramatik Strindberg), ktorú ďalej svojským spôsobom rozvíja. Svojím dielom položil základný kameň pre americkú dramatiku a pre americké divadlo. Na ňom stavajú ďalší americkí dramatici: L. Hellmanová, A. Miller, T. Williams, ktorý je s O'Neillovou tvorbou zvlášť spriaznený. E. O'Neill znamenal aj priamy impulz pre obrodu amerického divadla utápajúceho sa dovtedy v konvenčnej a komerčnej sterilite. O'Neillovo meno dobýja americkej dramatickej spisbe svetový zvuk, ktorý má ostatné vtedajšia americká literatúra v Dreiserovi, Lewisovi, Sinclairovi, Dos Passosovi.

Po otcovi bol írskeho pôvodu. Tento nevoľký národ sa vyznačoval mimoriadnym bohatstvom dramatických talentov (Sheridan, Shaw, Synge, O'Casey). Pochádzal z divadelníckej, hereckej rodiny, v ktorej sa už od detstva zoznamoval s divadlom. Prežil búrlivú mladosť. Opúšťa štúdium a dáva prednosť dobrodružstvu a vzrušujúcemu životu námorníka, zlatokopa, bohema, ktorý čas živeri bez zamestnania. V takýchto vyhranených životných podmienkach spoznáva ľudí, charaktery, obnažené vnútro človeka s jeho primárnymi živočíšnymi vlastnosťami, vášňami a pudmi. Spoznáva vydedencov spoločnosti a ľudské dno. Jeho životné extrémy však končia takmer tragicky: ochorie na tuberkulózu. Choroba znamená rozhodný obrat. Po nej prichádza ustálený život naplnený štúdiom vlastným i školením na Harwardskej univerzite. Ešte počas svojho liečenia začína písať. Inšpiračným zdrojom sú mu vlastné bohaté zážitky a skúsenosti. Spája ich so študijnými znalosťami a pravdaže so svojím vzácnym a originálnym dramatickým talentom. Začína úspešnými jednoaktovkami. Ich prevažnú časť spája motív mora, obývajúci sa potom aj v neskorších celovečerných hrách (Anna Christie, Chlpatá opica). O'Neill zbavuje more akejkoľvek romantiky, vidí drsnú a ťažku skutočnosť, ktorú prináša, pretože sám bol jej svedkom.

Rokom 1920 začína sa veľké O'Neillovo tvorivé obdobie, v ktorom vznikajú všetky jeho vrcholné hry. Je to štrnásť rokov nepretržitej práce, nepredstaviteľnej aktivity a tvorivej potencie (asi 20 hier). O'Neill v ňom dospieva k vlastnému videniu sveta, dozrieva jeho umelecké majstrovstvo. Potom sa v r. 1934 odmĺkli. V r. 1936 dostáva Nobelovu cenu za literatúru.

Ďalší O'Neillov život je poznačený ťažkou chorobou, utrpením, vnútornými krízami a osobným sklamaním. (Dva razy sa rozvádza, jeho osemnásťročná dcéra Oona sa preti jeho vôli vydáva za pôrdesiatšty riročného Charlie Chaplina.) V štyridsiatych rokoch začína znova písať. Hry tohto obdobia (Ľadový muž prichádza, Takmer básnik, autobiografická Cesta dlhého dňa do noci) sú poznačené autorovou zatrpknutosťou bezútešnosťou a pesimizmom.

Myšlienková a filozofická poloha takmer všetkých O'Neillových hier je rovnaká. O'Neill sa neustále prebíja k tragickému a pochmúrnemu videniu človeka a skutočnosti. V rozhodujúcej väčšine sa opakujú témy sklamania, roztrávania, deziluzie. V dialektike človeka zobrazuje prevažne jeden jeho pól, a to človeka ako bytosť biologickú s celým komplexom rozkladných pudov a zhubných vášní, z ktorých pramenia neriešiteľné konflikty a životná tragika človeka. V jej zobrazení ide O'Neill často po krajnosť. Jeho postavy sa nachádzajú na pokraji morálnej, psychickej a fyzickej záhuby. Stroskotávajú bez toho, aby spoznali možnosť osloobodenia a vykúpenia. Zvláštna disonancia dozrieva až do úplného konca. Neprekonáva ju autor. Je prekonaná až výslednou hodnotou a účinkom myšlienky, v ktorej rezonuje naliehavá potreba rovnováhy človeka, prekonania jednostrannosti a životnej negatívnosti (Všetky božie deti majú krídla, Túžba pod brestami, Smútok prístane Elektre, Divná medzihra).

Výlučné postavenie tu majú najmä dve O'Neillove hry: Miliónový Marco, britká irónia, satira a kritika skomercionalizovaného amerikanizmu a potom knižná dráma Lazar sa smial, oslava nezanikajúceho života a viery. Vzkriesený Lazar sa vracia zo záhrobia a hlása, že niet smrti, len život, radosť a smiech.

Vo svojej tvorbe prešiel O'Neill všetkými obvyklými štádiami modernej dramatiky počnúc naturalizmom (Túžba pod brestami) cez vizionársky symbolizmus až po expresionizmus (Cisár Jones, Veľký Bróm). Niekoľko jeho hry prinieslo vyniikajúce formálne výboje. Znovu uvádza do drámy monológ, odstránený zákonodarcami realistickej drámy (Ibsen) a naplňa ho výrazným dramatickým obsahom. Hra Cisár Jones je vlastne monológom jednej postavy). Formálne skvele vyjadril rozpoltenosť moderného ľudského individua — rozpor jeho vnútornej podstaty a vonkajšieho prejavu. K tomuto cieľu používa masky ako dramatického činiteľa, ktorú si herec v istých situáciách nasadzuje na tvár (Veľký boh Brown), bo ide tak ďaleko, že používa dvoch hercov pre jednu postavu ako dvojníkov, z ktorých každý predstavuje jeden charakterový pól postavy (Dni bez konca). Okrem dramatického monológu prináša na scénu aj monológ vnútorný, ktorý herci hovoria na scéne (Divná medzihra). O'Neill teda postihuje problematiku človeka a sveta tak, ako ju vidí a chápe v obdivuhodnej výraznosti, hĺbke a zložitosti. Mal pritom veľké divadelné cítenie, mal zmysel pre všetko dramatické na javisku, pre vyhmatávanie dramatických situácií, pre vyhodnotenie dramatických konfliktov, a to bez lacných a samoúčelných efektov.

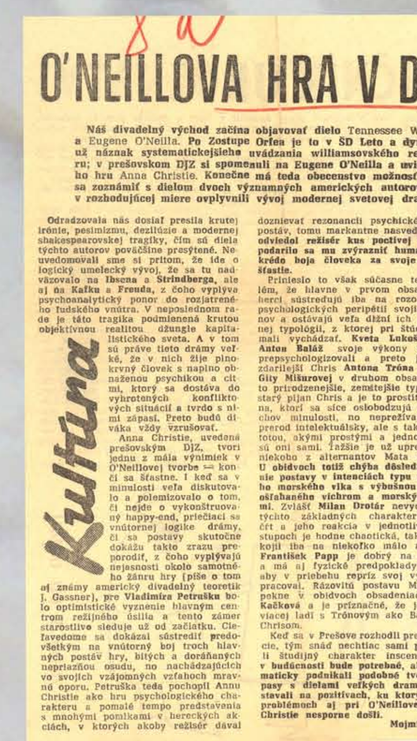
Anna Christie pochádza zo skoršieho obdobia O'Neillovej tvorby. Prvá verzia hry nazvaná Chris Christopherson má premiéru r. 1920. Hrou sa autor vracia opäť k motívom mora, a k zobrazeniu života na mori.

Možno povedať, že Anna Christie si udržiava z viacerých dôvodov v O'Neillovej tvorbe zvláštne postavenie. Nie je pre ňu v mnohom typická. Nie je formálnym experimentom. Vyniká realistickou krásbou deja, realistickou kompozíciou, psychológiou postáv s plastickými modelovanými charaktermi bez toho, aby upadala do naturalistických momentov. Predovšetkým je zvláštna, drsná poézia celej hry. Co je však najdôležitejšie, nie je poznačená pesimizmom. Nie je to ani krajnosť morálnej priepasti a bankrotu všetkých hodnôt človeka. Naopak. V nej samotnej je poznanie a katarzia. Sklamanie vo vzájomných vzťahoch, krutá deziluzia a totálne rozčarovanie dosahujú síce takmer absolútne a postavy sú otrasené a zdrtené bytosti. Neprijemný pocit a deptajúci zážitok, s ktorými sa nedokáže vyrovnať jedine starý Chris, sú však u dvojice Anna – Mat Burke odvedené k poznaniu, k uvedomeniu si vnútornej logike drámy, ktorá tým prekonávajú. Horúcou túžbou, vierou a veľkou potrebou vzájomného pochopenia a lásky. Draho a trpko platia, aby zrátali nečnú cenu vzájomného vzťahu naplneného hlbokým smyslom. Utrpením a poznaním sa vykupujú pre nový život. V tom je veľká poztívna hodnota a tým nás hra prifahuje.

Americká dramatika prežíva dnes v našom divadelníctve veľkú renesanciu. S úspechom sa uvádzajú hry A. Millera, E. Albeeho a hlavne T. Williamsa. Slovenské divadlo sa však doteraz dostatočne nevyrovnalo s tými odkazom, pôvodcu a otca tejto dramatiky. Naším skromným príspevkom chceli by sme tento dlh aspoň čiastočne splatiť.

J. J.

Článok J. Jaborníka v divadelnom bulletine.



Kultúra

O'NEILLOVA HRA V DJZ

Náš divadelný východ začína objavovať dielo Tennessee Williamsa a Eugene O'Neilla. Po Zostupe Orfea je to v SD Leto a dym, teda už názvak systematickejšieho uvádzania williamsovského repertoáru; v prešovskom DJZ si spomenuli na Eugene O'Neilla a uviedli jeho hru Anna Christie. Konečne má teda obecenstvo možnosť bližšie sa zoznámiť s dielom dvoch významných amerických autorov, ktorí v rozhodujúcej miere ovplyvnili vývoj modernej svetovej dramatiky.

Odradzovala nás dosiaľ presila krutej ironie, pesimizmu, deziluzie a modernej shakespearovskej tragiky, čím sú dlaná týchto autorov poväčšine presýtené. Neuvedomovali sme si pritom, že ide o logický umelecký vývoj, že sa tu nadväzovalo na Ibsena a Strindberga, ale aj na Kafku a Freuda, z čoho vyplýva psychoanalytický ponor do rozjatreného ľudského vnútra. V neposlednom rade je táto tragika podmienená krutou objektívnou realitou, dôznaje kapitalistického sveta. A v tom sú práve tieto drámy veľké, že v nich žije plnokrvný človek s naplno obnaženou psychikou a citmi, ktorý sa dostáva do vyhranených konfliktov vých situácií a tvrdo s nimi zápasí. Preto budú dlaka vždy vzrušovať.

Anna Christie, uvedená prešovským DJZ, tvorí jednu z mála význimiek v O'Neillovej tvorbe — končí sa šťastne. I keď sa v mimiloti veľa diskutovalo o polemizovalo o tom, či nejde o vykonštruovaný happy-end, priečiaci sa vnútornej logike drámy, či sa postavy skutočne dokážu takto zrazu preporodiť, z čoho vyplývajú niejasnosti okolo samotného žánru hry (píše o tom aj známy americký divadelný teoretik Vladimíra Petruška bo to optimistické vyznenie hlavným centrom režijného úsilia a tento zámer starostlivo sleduje už od začiatku. Ciaľavedame sa dokázať sústrediť predovšetkým na vnútorný boj troch hlavných postáv hry, bitých a dorážaných nepriazňou osudu, na nachádzajúcich vo svojich vzájomných vzťahoch mravnú oporu. Petruška teda pochopil Annu Christie ako hru psychologického charakteru a pomalé tempo predstavenia s mnohými pomlkami v hereckých akčiách, v ktorých akoby režisér dával doznievať rezonanciu psychického boja postáv, tomu markantne nasvedčujú. Tu odviedol režisér kus poctivej práce a podarilo sa mu zvýrazniť humanistické krédo boja človeka za svoje vlastné šťastie.

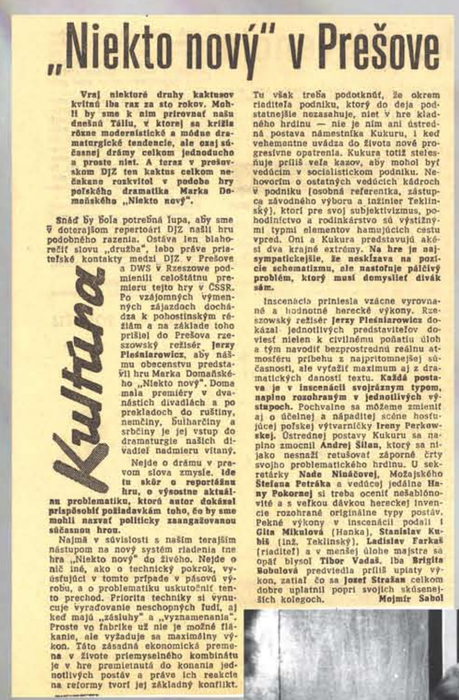
Priniesolo to však súčasne ten problém, že hlavne v prvom obsadení sa herci sústredujú iba na rozohrávanie psychologických peripétií svojich hrdinov a ostávajú veľa dlžní ich originálnej typológii, z ktorej pri štúdiu mali vychádzať. Kveta Lukošíková a Anton Baláž svoje výkony zbytočne prepsychologizovali a preto je ovela zdarilejší Chris Antona Tróna a Anna Gily Mišurovej v druhom obsadení. Sú to prirodzenejšie, zenitejšie typy, je to starý pijan Chris a je to prostitútka Anna, ktorí sa síce oslobodzujú od hriechov minulosti, no nepreživajú tento pseud intelektuálky, ale s takou prostotou, akými prostými a jednoduchými sú oni samí. Ťažšie je už uprednostniť niekoho z alternantov Mata Burkeho. U obidvoch totiž chýba dôsledné vedenie postavy v intenciách tpu ozajstné ho morského vlka s výbušnou letorou ošťaného vichrom a morskými vlnami. Zvlášť Milan Drotár nevychádza z týchto základných charakteristických črt a jeho realizácia jednotlivých výstupoch je hodne chaotická, takže uspokojil iba na niekoľko málo miestach. František Papp je dobrý na začiatku a má aj fyzické predpoklady pre to, aby v priebehu repríz svoj výkon dopracoval. Rázovitú postavu Marty hrá pokiaľ v obidvoch obsadeniach Zela Kaečková a je priznačné, že jej výkon viaceej ladí s Trónovým ako Balážovým Chrisom.

Keď sa v Prešove rozhodli pre alternácie, tým snáď nechtiac sami podčiarkli štúdijný charakter inscenácie. Aj budúcnosti bude potrebné, aby systematicky podnikali podobné tvorivé zápasy s dielami veľkých dramatikov a stavali na pozitívach, ku ktorým popri problémoch aj pri O'Neillovej Anne Christie nesporne došli.

Mojmír SABOL

Mojmír Sabol: O´Neillova hra v DJZ. *Východoslovenské noviny,* 19. 2. 1966.

M. Domański: ***Nikto nový***
Premiéra 24. 2. 1966, DJZ Prešov
Réžia Jerzy Pleśniarowicz a. h.



Kultúra

„Niekto nový" v Prešove

Vraj niektoré druhy kaktusov kvitnú iba raz za sto rokov. Mohli by sme k nim prirovnať našu dnešnú Táliu, v ktorej sa kríšia rôzne moderistické a módne dramaturgické tendencie, ale asaj súčasnej drámy celkom jednoducho a prosto niet. A teraz v prešovskom DJZ ten kaktus celkom nečakane rozkvitol v podobe hry poľského dramatika Marka Domańského „Niekto nový".

Snáď by bola potrebná lupa, aby sme v doterajšom repertoári DJZ našli hru podobného razenia. Ostáva len blahorečiť slovu „družba", lebo práve priateľské kontakty medzi DJZ v Prešove a DWS v Rzeszowe podmienili celoštátnu premieru tejto hry v ČSSR. Po vzájomných výmenných zájazdoch dochádza k pohostinským réžiám a na základe toho prišiel do Prešova rzeszowský režisér Jerzy Pleśniarowicz, aby nášmu obecenstvu predstavil hru Marka Domańského „Niekto nový". Doma mala premiéry v dvanástich divadlách a po prekladoch do ruštiny, nemčiny, bulharčiny a srbčiny je jej vstup do dramaturgie našich divadiel nadmieru vítaný.

Nejde o drámu v pravom slova zmysle. Ide tu skôr o reportážnu hru, o výsostne aktuálnu problematiku, ktorú autor dokázal prispôsobiť požiadavkám toho, čo by sme mohli nazvať politicky zaangažovanou súčasnou hrou.

Najmä v súvislosti s naším terajším nástupom na nový systém riadenia tne hra „Niekto nový" do živého. Nejde o nič iné, ako o technický pokrok, vyúsťujúci v tomto prípade v pásovú výrobu, a o problematiku uskutočniť tento prechod. Priorita techniky si vynucuje vyradovanie neschopných ľudí, aj keď majú „zásluhy" a „vyznamenania". Proste vo fabrike už nie je možné flákanie, ale vyžaduje sa maximálny výkon. Táto zásadná ekonomická premena v živote priemyselného kombinátu je v hre premietnutá do konania jednotlivých postáv a práve ich reakcie na reformy tvorí jej základný konflikt.

Tu však treba podotknúť, že okrem riaditeľa podniku, ktorý do deja podstatnejšie nezasahuje, niet v hre kladného hrdinu — nie je nim ani ústredná postava námestníka Kukuru, i keď vehementne uvádza do života nové progresívne opatrenia. Kukura totiž stelesňuje príliš veľa kazov, aby mohol byť vedúcim v socialistickom podniku. Nehovorím o ostatných vedúcich kádroch v podniku (osobná referentka, zástupca závodného výboru a inžinier Teklinský), ktorí pre svoj subjektivizmus, pohodlníctvo a rodinkárstvo sú výstižnými typmi elementov nahujúcich cestu vpred. Oni a Kukura predstavujú akési dva krajné extrémy. Na hre je najsympatickejšie, že neskĺzava na pozície schematizmu, ale nastoľuje pálčivý problém, ktorý musí demyslieť divák sám.

Inscenácia priniesla vzácne vyrovnané a hodnotné herecké výkony. Rzeszowský režisér Jerzy Pleśniarowicz dokázal jednotlivých predstaviteľov doviesť nielen k civilnému poňatiu úloh a tým navodiť bezprostrednú reálnu atmosféru príbehu z najpritomnejšej súčasnosti, ale vyťažiť maximum aj z dramatických danosti textu. Každá postava je v inscenácii svojrázným typom, napriek rozohraným v jednotlivých výstupoch. Pochvalne sa môžeme zmieniť aj o účelnej a nápaditej scéne hostujúcej poľskej výtvarníčky Irany Perkowskej. Ústrednej postavy Kukuru sa napriek zmocnil Andrej Šilan, ktorý sa nijako nesnažil retušovať záporné črty svojho problematického hrdinu. U sekretárky Naďe Nináčovej, Možajského Štefana Petráka a vedúcej jedálne Hany Pokornej si treba ocenit nešablónovité a s veľkou dávkou hereckej invencie rozohrané originálne typy postáv. Pekné výkony v inscenácii podali i Gita Mikulová (Hanka), Stanislav Kubiš (inž. Teklinský), Ladislav Farkaš (riaditeľ) a v menšej úlohe majstra sa opäť blysol Tibor Vadaš. Iba Brigita Bobulová predviedla príliš upiaty výkon, zatiaľ čo sa Jozef Strašiak celkom dobre uplatnil popri svojich skúsenejších kolegoch.

Mojmír Sabol

Mojmír Sabol: Niekto nový v Prešove. *Východoslovenské noviny*, 12. 3. 1966.

H. Pokorná, S. Kubiš, N. Nináčová

HRA Z POĽSKEJ SÚČASNOSTI AKTUÁLNA I U NÁS

Alžbeta Wysińska v svojom článku „Kukura, čiže úspech spoločenského konfliktu", uverejnenom v poľskom divadelnom časopise Dialog č. 10 z r. 1964 charakterizuje Domańského hru „Niekto nový" veľmi výstižne: „Je to hra, ktorá sa opiera o každodennú životnú skutočnosť r. 1964, vyjasta z ekonomickej, sociálnej a spoločenskej situácie práve tohoto obdobia, z vecného pozorovania a z neľahostajného postoja autora k zobrazovanej skutočnosti."

Hra je teda zvrchovane súčasnou. Rok jej vzniku (1964) nepatrí ešte zďaleka minulosti istého ukončeného obdobia alebo uzatvorenej epochy, ktorú by sme mohli s konečnou platnosťou hodnotiť. Toto obdobie je stále horúcou prítomnosťou, pretože jeho dni splývajú s dnešnými, tak ako takmer nerozoznateľne splýva celá ich problematika, tak ako zákonite spolu súvisia kľady a zápory včerajška s dnešným úsilím o rozvíjanie jeho prínosov a odstraňovanie, či prekonávanie jeho nedostatkov a rozporov.

Autor neľahostajný postoj k zobrazovanej skutočnosti nie je tiež iste náhodný. M. Domański (narodený r. 1921) patrí ku generácii, ktorá ako sa vraví „bola pri tom". Bola svedkom niekoľkých rozhodujúcich premien, otrasov a udalostí, v ktorých sa dnešná skutočnosť, naša súčasnosť nielen radila, ale aj vyvíjala a formovala. Nadobúda tým teda istej schopnosti nejednostranného „totálneho" pohľadu a múdrosť vlastnej skúsenosti, ktorá by mala byť zárukou správneho a nezjednodušujúceho videnia, citlivého a veľmi objektívneho hodnotenia spoločenského pohybu a významných spoločenských udalostí.

V Domańského hre sa neobyčajne šťastne stretli oba najdôležitejšie predpoklady. Široký záber súčasného života s najpálčivejším, konkrétnym a hmatateľným spoločenským konfliktom sa spája s rovnako konkrétnym, výrazným spôsobom jeho podania, charakterizovaným oným podtextom múdrej skúsenosti i citlivej objektívnosti.

Konflikt hry kotví hlboko v súčasnej spoločenskej problematike. Je to konflikt dnešnej socialistickej spoločnosti s celou škálou protikladov a rozporov, ktoré jej vývoj prináša. Situácia dospela k nevyhnutnosti radikálneho zásahu a kvalitatívnej zmeny predovšetkým v jej ekonomickej a hospodárskej štruktúre. Jej naliehavosť súčasne naoddeliteľne súvisí aj s istými radikálnymi premenami v mnohých iných sferách spoločenských noriem, vzťahov a hodnôt. Hlavným motívom Domańského hry je práve otázka tohto radikálneho zásahu. Riešenie rozporu hospodárskeho a ekonomického celkom úzko súvisí aj s konfliktami a rozpormi osobnými, ľudskými. Ich riešenie preto nespočíva len v samotnom zvýšení hospodárnosti, efektívnosti výroby a práce, v racionalizácii, v potrebnom a nevyhnutnom rozvoji vedy a techniky, ale predovšetkým v osobnom zainteresovaní ľudí, v ich aktívnom, iniciatívnom tvorivom a zodpovednom postoji k rozhodujúcim otázkam, ktoré sa dotýkajú pracovnej i osobnej morálky, čestného vzťahu k iným, úprimného, reálneho a objektívneho pohľadu na charakter celého spoločenského systému.

Všetky reálie hry sú pravdaže poľské; autor vychádza z poľskej skutočnosti. Tým viac však hra dokazuje ten fakt, že nedostatky a problémy všetkých socialistických krajín sú ak nie rovnaké, tak aspoň v mnohom podobné. Hra „Niekto nový" nás zaujme najmä preto, že jej zobrazenie súčasnosti je takmer bezvýhradne aktuálne i pre nás, bytostne sa nás dotýka, odhaľuje i našu silu a slabiny, rezonuje s počitom nášho občana, povie rozvážne a účinné slovo aj k zápasu našej spoločnosti. Zdá sa, že v nej nenájdeme ani jeden náznak takého problému, o ktorom by sme azda mohli povedať, že sme čo i len a vlások pokročili v jeho riešení, čím by sa tedo mohol považovať za neaktuálny a prekonaný. Domańského hra — to sú naše každodenné diskusie v továrňach, na pracoviskách, medzi ľuďmi, v tlači, v rozhlase, televízii. V tom je aj jej veľký význam — spoločenský i politický.

Tým viac si ceníme skutočnosť, že hra „Niekto nový" sa vyhýba všetkým typickým neškvarom, ktoré zvyčajne charakterizujú hry podobného druhu. Jej závery nie sú dovedené do úplného konca, z ktorého by vyplýval poučujúci, didaktizujúci a moralizátorský cieľ a zámer. Je vzácne objektívna, neschematická. Lacno nenabieha, nepropaguje vulgarizujúcu tendenčnosť, nie je preto ani čierno-bielou fotografiou. Je živá a presvedčivá, lebo je napísané s myšlienkovou invenciou a kultivovanosťou.

Konflikt hry ostáva otvorený. Autor nerobí zbytočné úvdavy, nechce súdiť, či dokonca odsudzovať v mene nejakej jednoznačnej pravdy niektorej z postáv. Predkladá diskusiu, zrážku myšlienok a presvedčení, výmenu názorov. Konečný úsudok si má a musí urobiť divák sám. Hra by ho mala silou predpokladaných faktov, argumentov a naliehavých otázok k tomu prinútiť.

Domańského hra spĺňa dlh požiadavke zastúpenia súčasnej hry v našom repertoári. Nechceli sme ho plniť iba formálne. Inscenácia by mala byť rovnako úderná a naliehavá, akou je samotná Domańského hra.

Teší nás, že sme privítali medzi sebou našich starých a vzácnych priateľov z divadla Wandy Siemaszkowej v Rzeszowe — režiséra Jerzy Pleśniarowicza a výtvarníčku Irenu Perkowsku, ktorí na inscenácii Domańského hry spolupracovali. Je to iste ďalší krok k prehĺbeniu družby našich divadiel.

J. J.

N. Nináčová

Článok J. Jaborníka v divadelnom bulletine.

K. Lukošíková, M. Mišurová, T. Bodák, Š. Servátka

H. Pokorná, O. Šilan, G. Mikulová

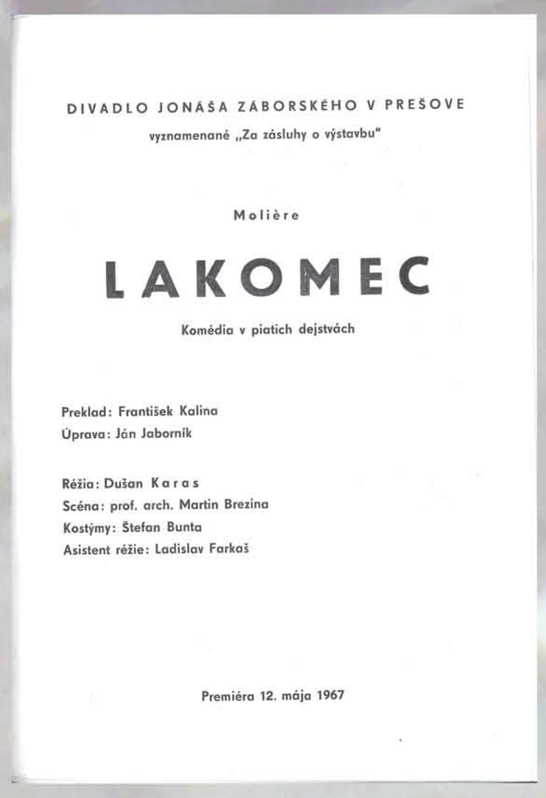
T. Vadaš, G. Mikulová, N. Nináčová

DRAMATURGIE JÁNA JABORNÍKA

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA
THE THEATRE INSTITUTE

Molière: *Lakomec*
Premiéra 12. 5. 1967, DJZ Prešov
Réžia Dušan Karas

H. Pokorná, G. Drotárová, A. Trón, J. Stražan



DIVADLO JONÁŠA ZÁBORSKÉHO V PREŠOVE
vyznamenané „Za zásluhy o výstavbu"

Molière

LAKOMEC

Komédia v piatich dejstvách

Preklad: František Kalina
Úprava: Ján Jabornik

Réžia: Dušan Karas
Scéna: prof. arch. Martin Brezina
Kostýmy: Štefan Bunta
Asistent réžie: Ladislav Farkaš

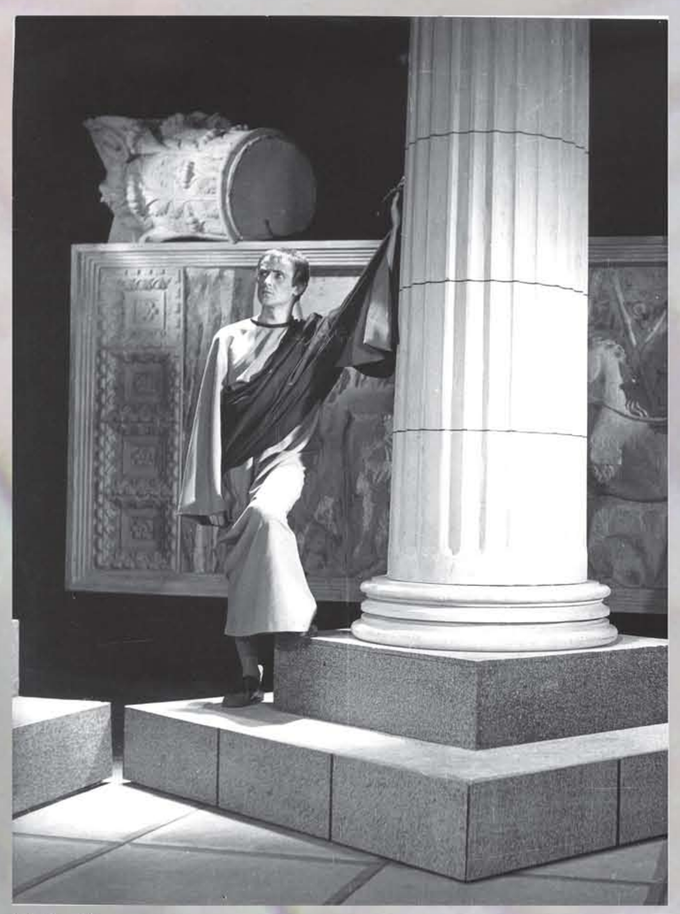
Premiéra 12. mája 1967

N. V. Gogoľ: *Revízor*
Premiéra 15. 3. 1968, DJZ Prešov
Réžia Milan Bobula

J. Stražan, A. Trón, Š. Petrák, J. Pelech

Záber z inscenácie

N. Nináčová, J. Stražan, P. Marcin, G. Rumanová



M. Drotár

W. Shakespeare: *Coriolanus*
Premiéra 10. 3. 1967, DJZ Prešov
Réžia Milan Bobula

M. Drotár, A. Šilan

8a

Shakespeare neznámy a blízky

Ticho a nenápadne pripravil režisér Milan Bobula v prešovskej slovenskej činohre prevtelenie Milana Drotára do šatu Gaia Martia Coriolana, vojvodcu a egoistu, hrdinu a plutokrata, ako ho poznáme z dvoch dosť odlišných historických verzií a Shakespearovho dramatického spodobenia.

Sú dve príčiny, prečo sa už dávnejšia premiéra tejto inscenácie nemusela udiať ani ticho, ani nenápadne: CORIOLANUS nie je hra, ktorá by si nezasluhovala pozornosť divadelníkov a obecenstva, a jednako sme na jej slovenské uvedenie čakali presne toľko rokov, koľko má slovenské divadelníctvo; CORIOLANUS je hra, ktorá nielen ľudskou, ale hlavne etickou a politickou rozpornosťou titulnej postavy má dnes u nás mimoriadne aktuálny zástoj, spočívajúci — veľmi stručne a teda aj zjednodušene povedané — v tom, že demonštruje vzťahy osobnosti k masám v polohách pre hrdinu krajne nepopulárnych a jednako ľudsky odôvodniteľných. Stavia sa, slovom, proti zmyslu súčasného obligátneho výkladu požiadaviek kladených na tento vzťah, ale nie proti jednej z podôb litery a ducha tohto vzťahu. Hlboký mravný čin inscenátorov spočíva v tom, že po hre siahli predovšetkým pre uvedené vlastnosti hry. Oprávňoval ich k tomu nielen pocit občianskej zodpovednosti, pocit potreby klásť pred tvár obce obraz jej tváre; plaček k uvedeniu Shakespearovho CORIOLANA oko reprezentanta tej najspornejšej časti Shakespearovej tvorby im dáva sám Shakespeare, ktorý má už dlhší čas domovské právo na prešovskom javisku a ako človek i umelec nechce sa svojmu publiku predstavovať iba ako ten dobrý, milý, pri troške snahy poľahčičky vysvetliteľný aj prispôsobiteľný Shakespeare.

Bobulova režijná práca spočívala predovšetkým v prísnom sústredení sa na politikum Coriolana; v zdôjme dosiahnutia tohto cieľa sa viedol herec, budovala scéna, robili škrty. Je symptomatické, že ten cieľ tu bol a že nebol podružný ani nehodný: bol predsa prvoradý už pre Shakespeara a svedectvom toho je skutočnosť, že z dvoch spomínaných verzií o Coriolanovi si urobil Shakespeare tretiu — tú, v ktorej vojvodca nie je iba napriateľom ľudu a iba zradcom vlasti, ale ktorého tragédia spočíva v nedorozumení medzi jeho vlastnou a ľudovou predstavou o vládnutí a vedení.

Ak teda došlo k zjednodušeniu výkladu Shakespeara, došlo k nemu v záujme zrozumiteľnosti. A pozitívne výsledky tohto zjednodušenia sú evidentné: prešovský herecký súbor odviedol čistú, disciplinovanú, silný zážitok aj dobrý pocit vzbudzujúcu prácu. Lebo, priznám sa, nežiadala sa mi v predstavení sledovať Drotára — Coriolana, Baláža — Agrippu či Šilana-Aufidia iba tak, dajme tomu pre porovnanie, chcelo sa mi vidieť, ako sa vedia popasovať s náročnou prácou principiálne. Veď dielo tohto typu nevidí človek na vidieckom javisku každý deň. A ukázalo sa, že za týchto podmienok (tentoraz je to solídna dramaturgicko-režijná predpríprava, vzácna súhra predstáv tvorcov a múdry odhad intelektuálnej pripravenosti divákov) možno plniť skromné poslanie divadla „za horami, za dolami" na úrovni. Je to potešujúce a — keby naozaj nešlo o tie „hory a doly" — poučné nielen pre prešovské publikum.

ANTON KRET

V prešovskom Divadle Jonáša Záborského uviedli Shakespearovo dielo CORIOLANUS v réžii Milana Bobulu. Snímka J. FECKO

Anton Kret: Shakespeare neznámy a blízky. *Film a divadlo*, 6. 6. 1967.

ĎALŠÍ SHAKESPEARE

V našom minuloročnom zamyslení nad témou „Shakespeare na javisku DJZ" sme skonštatovali, že shakespearovský repertoár nášho súboru charakterizuje predovšetkým príklon k Shakespearovým komédiám. Pre budúcnosť sme si preto želali „väčšiu žánrovú vyváženosť a kompletnejší obraz Shakespearovej tvorby." Teda po minuloročných inscenáciách veselohernych (Veselé panie z Windsoru, Sen noci svätojánskej, Skrotenie zlej ženy, Večer trojkráľový) a po úspešnej inscenácii Romea a Júlie, sme toho roku siahli opäť po jednej zo Shakespearových tragédií — po Coriolanovi.

Coriolanus patrí do posledného obdobia Shakespearovej tvorby, kedy sa za Shakespear. — renesančného optimistu jeho prvých diel a plnokrvného divadelníka jeho veľkých tragédií — stáva predovšetkým filozof a myslitel'. Coriolanus je dielom dramatickej zrelosti, veľkej skúsenosti, prenikavého a pravdivého životného poznania. Trpkosť tohto poznania, jeho krutá, často až žlčovitá, ale tým viac burcujúca irónia spája Coriolana s ďalšími Shakespearovými hrami podobného charakteru: s tragédiou Timon Aténsky, s tragikomédiou Troilus a Kressida, s problémovými komédiami Oko za oko a Koniec všetko napraví. Od tejto krutej skutočnosti sa potom Shakespeare vo svojich posledných dielach odvracia, útekó do ríše rozprávok či romancí (Cymbelín, Zimná rozprávka). V jednej z posledných hier, v rozprávke Búrka, zanechá veľké myšlienkové bohatstvo svojho génia i akýsi filozofický závet svojej tvorby.

V Coriolanovi prenikol Shakespeare najhlbšie do spoločenských rozporov svojej súčasnosti. Vytvoril drámu a tragédiu, ktorá nelóka divadelníkov javiskovou vďačnosťou a príťažlivosťou. Skôr naopak. Je veľmi prísna a úsporná. Láka však jej nesmierna hĺbka, priamo spoločenská angažovanosť znásobená shakespearovskou mnohoznačnosťou a mnohovýznamovosťou, láka jej viditeľný diskusný a polemický charakter. Práve preto existuje veľmi mnoho veľmi rozdielnych výkladov Coriolana (súčasnosti sa ho snaží priblížiť najmä poľský shakespearológ Ján Kott; úryvok z jeho pozoruhodnej štúdie Shakespearovských čít uverejňujeme v bulletine). Nebol by však Shakespeare Shakespearom, keby neznel pre každú dobu súčasne, pre každú spoločnosť aktuálne...

Naše stretnutia so Shakespearom boli doteraz zväčša úspešné. Kiež by tomu bolo tak aj teraz, keď sa vydávame za Shakespearom novým, nekonvenčným, na slovenských javiskách zatiaľ neobjaveným a neznámym. J. J.

VTP 684-67 — Z-06*71049

Článok J. Jaborníka v divadelnom bulletine.

M. Drotár

DRAMATURGIE JÁNA JABORNÍKA

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA THE THEATRE INSTITUTE

Shakespeare opäť v DJZ

Este roku 1957 sme mali možnosť vidieť v Prešove „Veselé panie z Windsoru". Zaujal po tejto vydarenej inscenácii s nezabudnuteľným výkonom **Arnošta Garlatyho** v úlohe farára Evansa nasledovala na tejto scéne veľké shakespearovské „nič". Dvojnásobne nás preto teší, že si pri štúdii o renesančnú tvorivých fondov tunajšieho súboru zvolili za spojenca práve **Shakespeara** — autora aj po štyristo rokov vysoko aktuálneho. Po **Sne noci májovej, Romeovi a Júlii** i **Skrotení zlej ženy**, teda kmeňových číslach posledných sezón, sa v Prešove ako márnotratní synovia opäť vracajú k tomuto otcovi svetovej drámy a uvádzajú jednu z jeho najpozoruhodnejších a najvydarenejších komédií — **„Večer trojkráľový".**

Bolo by najvyšším paradoxom, keby sa niektoré z našich profesionálnych divadiel obišlo bez shakespearovskej dramaturgie. Po dobrých bratislavských a košických shakespearovských skúsenostiach môžeme konštatovať, že aj v **prešovskom DJZ na nesmrteľnej Shakespearovej komédii takmer nič nepokazili a veľmi rokalape demaštrovali, že vedia robiť dobre a pútavé divadlo.**

Málokedy sa v divadelnom bulletine stretávame s ozaj úprimným vyznaním režiséra, **ako k tomu-ktorému dielu** pristupoval. **Dušan Karas** mal odvahu, odkryl karty, nedal pritom možnosť recenzentovi, po zhliadnutí predstavenia oponovať. Áno, je to „poetická komédia", je to nenásilná symbióza dvoch základných rovín hry — realistickej a romantickej, navzájom sa prelínajúcich a dopĺňajúcich. V inscenácii nachádzame motív tej všefudskej (v tomto prípade romanticky prikrášlenej) lásky a bravúrnu shakespearovskú komiku, karikujúcu ľudské neúcnosti. Len škoda, že režisér prijal princíp v celom predstavení rušivo pôsobiacej scény **Martina Brezinu.** Použitie javiskovej točne je jednak kopírovaním **Kravjanského** scénického pôdorysu k **Romeovi a Júlii a čo je najpodstatnejšie — ide o scénu slehovej amorfnu, ktorej totálne chýba tá svetlosť, vzdušnosť, dramatická veľkopriestorovosť a hlavne poetičnosť, priznačná napríklad pre Hanákov výtvarný obraz „Večera trojkráľového" v ŠD.**

Boli to však predovšetkým herci, ktorí na náročných postavách preukázali, čo v nich drieme. Po úlohe v **„Sprche"** ukázal **Mikuláš Ladižinský** od svojho príchodu z UND až teraz, akým je hercom. Po teatrálnom začiatku je jeho správca Malvolio ozaj výstižnou hereckou kreáciou, vyjadrujúcou obmedzenosť a samoľúbosť v jednej osobe. Táto postava je najkrajším vavrínom k jeho 15-ročnému hereckému jubileu. Podobne ako Smieško je po neúspešnom Sganarellovi z Molièrovej hry v r. 1962 až teraz bezvýhradnou rehabilitáciou herectva **Jána Pelecha.** Ako keby bol jeho Smieško vystrihnutý z leporela unikátnych shakespearovských lásiev. Veľké plus prešovskej inscenácie je hlavne v Tobiášovi Grzähovi **Antona Baláža.** V podaní tohto popredného herca DJZ je to plnokrvne rozohraný Tobiáš, ktorý sa rád pozrie do džbánka, robí potom farty na úkor iných ľudí, pritom má nadovšetko rád život, ľudí a prítomne fičkuje svojim optimizmom. **Želmíra Kačková** (Mária) je v tomto smere jemu a pánu Trasoritkovi **Jána Mišura** veľmi dobrou partnerkou. V úlohe vojvodu, Orsina, bezmálo zdieraného červotočom lásky, hral nad svoje možnosti **Stanislav Kubiš** a pekná vdovičku, obohnanú hradbami cudnosti, za ktoré nakoniec predsa zaletia Amorove šípy, na základe svojich bohatých hereckých skúseností plasticky stelesnila **Naďa Nináčová.** Z alternantov súrodencov Violy a Sebastiána podáva štandardný výkon prvé obsadenie — **Kveta Lukošíková** a **Andrej Šilan.**

Inscenácia „Večera trojkráľového" nás vedie k radostnému konštatovaniu o markantne stúpajúcej krivke umeleckej úrovne prešovskej činohry a jej tvorivej potencii. Mojmír SABOL

Mojmír Sabol: Shakespeare opäť v DJZ. *Východoslovenské noviny*, 14. 5. 1966.

W. Shakespeare: ***Večer trojkráľový***
Premiéra 22. 4. 1966, DJZ Prešov
Réžia Dušan Karas

Kveta Lukošíková (Viola) a Stano Kubiš (Orsino) v inscenácii Shakespearovho Večera trojkráľového. Snímka J. Fecko

SHAKESPEARE na javisku DJZ

Snaha činohry Divadla Jonáša Záborského v Prešove o vytvorenie akejsi „shakespearovskej tradície," je sympatická a sľubná. Diela, ktoré tento súbor uvádza od sezóny 1962—63, stretli sa s úspechom a našli odozvu i u vďačného diváka. Základ tejto, zatiaľ tzv. tradície, položil režisér F. Rell ešte v r. 1947, kedy po prvýkrát vo vtedajšom Slovenskom divadle uviedol Komédiu plnú omylov. Z najúspešnejších inscenácií, uvedených v DJZ od sezóny 1962—63, treba spomenúť predovšetkým Karasovu inscenáciu Sna noci májovej (premiéra 28. VI. 1963) a Romea a Júliu (14. II. 1964) v réžii Vladimíra Petruška. Aj v tejto sezóne prispela dramaturgia tohto divadla ďalším Shakespearom — Večer trojkráľový alebo Čo len chcete.

Na základe textov Shakespearových diel vznikol rad experimentálnych inscenácií (Hamlet vo fraku, muzikál Večera trojkráľového a iné), ktorých snahou bolo zosúčasnenie tohto už štyri storočia živého dramatika. Myslím si však: Shakespeare je dnes natoľko živý a aktuálny, že akýkoľvek zásah či adaptácia jeho diela je proti jeho myšlienkam i estetike. Režisér prešovského divadla Dušan Karas sa k tejto otázke vyjadril v bulletine takto: „...Každý opačný postup je protishakespearovský a spôsobuje raz viac, inokedy menej, ale v podstate vždy mrzačenie jeho komédií." V duchu tohto názoru inscenoval aj Večer trojkráľový, komédiu plnú duchaplného a neškodného humoru. Nechcel v nej hľadať to, čo v nej nie je, urobil z nej komédiu poetickú. Termín „poetická" vystihuje však najlepšie prešovský Večer trojkráľový. Slovná i dejová zložka tejto hry je síce poetická, ale aj komediálna. A viac komediálna, ako poetická. Režisér tým, že azda až príliš preferoval v inscenácii zložku poetickú, narušil tempo predstavenia, ktorého výsledkom mal byť smiech, a nie iba úsmev. Striedaním týchto dvoch zložiek by bol dosiahol iste väčší účin, aj keď nemožno povedať, že by táto inscenácia nebola prínosom v repertoári DJZ. V tomto poetizujúcom štýle boli koncipované aj dramatické postavy. *Stanislav Kubiš* vytvoril večne zaľúbeného sentimentálneho rojka Orsina živo a presvedčivo. Táto dramatická postava dáva hercovi dosť malú možnosť tvorby, jeho Orsino je však až chorý od lásky. Podobne úzku škálu na rozohranie postavy Sebastiána mali alternujúci *Andrej Šilan* a *Jozef Stražan* — obidvaja sa jej zhostili pomerne úspešne. V tejto rovine lyrickej poézie vytvorila svoju Oliviu *Naďa Nináčová*. Táto herečka nesporných umeleckých ambícií vložila do svojej postavy celý herecký register, čoho výslednicou bola Olivia krehká vo svojej láske, krutá v odmietnutí. Postavu Violy vytvorila *Kveta Michalcová-Lukošíková* s rovnakým úspechom, ako alternujúca *Gita Mikulová*. Obidvom herečkám by však neuškodil hĺbší ponor do psychiky, čím by postava získala na presvedčivosti. V druhej rovine, komediálnej Večera trojkráľového treba spomenúť predovšetkým Malvolia *Mikuláša Ladižinského*, ktorého herec vytvoril s veľkou vervou, precizne vypracovaným gestom či mimikou. Reč Malvolia — šušlanie, sykavky, si zvolil ako charakterizačný prvok postavy. Žiaľ, miestami ju preexponoval, že stratila na zrozumiteľnosti, čím utrpela táto možno povedať v celej inscenácii najlepšie vypracovaná postava. *Anton Baláž* vniesol do svojho Tobiáša iskrivé komedialnotvorné prvky, ale neubránil sa režisérovej koncepcii, zato nespútaná veselosť Márie v interpretácii *Žely Kačkovej* zosobňuje komedialnosť inscenácie. Veľmi pekný výkon podal *Ján Pelech* svojou postavou Smieška, ktorým podobne ako Ž. Kačková akcentoval komedialnosť situácií. Najkrajšia a pre herca azda najvďačnejšia postava v komédii Večer trojkráľový je Urodzený pán Ondrej Trasoritka. *Ján Mišura* vo svojom Trasoritkovi trochu precenil mieru svojej fantázie, zato alternujúci *Dušan Rakšány* vložil do nej všetky svoje herecké danosti — jeho Trasoritka je decentný, jemne štylizovaný a pritom nestráca peľ komičnosti.

Scéna *Martina Brezinu* svojou ťažkopádnosťou pôsobí skôr rušivým dojmom, ochudobňuje inscenáciu o jemný, lyrický pôvab. Jej funkciu snaží sa zastrieť režisér sveteľným ladením jednotlivých obrazov, z ktorých najpôsobivejší je sobáš Olívie so Sebastiánom. Hudba Jaromíra Dlouhého dotvára poetickú atmosféru, funkčne spája jednotlivé obrazy, podobne ako Jánom Truhlárom zhudobnený Shakespearov sonet piesni pre Šaška.

Činohra DJZ splatila Shakespearovi dlh tejto sezóny a treba povedať, aj napriek spomínaným výhradám, dôstojne.

EVA TOMAŠČINOVÁ

Eva Tomaščinová: Shakespeare na javisku DJZ. *Film a divadlo*, 1. 7. 1966.

K. Lukošíková, S. Kubiš, J. Pelech, Š. Servátka

D. Rakšány, Š. Petrák, A. Baláž, N. Nináčová, J. Stražan

Záber z inscenácie

Stendhal: ***Červený a čierny***
Premiéra 10. 6. 1966, DJZ Prešov
Réžia Vladimír Petruška

Scéna Mikuláša Kravjanského

M. Drotár, K. Lukošíková

SHAKESPEARE NA JAVISKU DJZ

Najviac vydávaný, najviac prekladaný, najviac inscenovaný svetový autor. Veľký duch renesancie, zlatého obdobia anglického divadla, dramatik, básnik, klasik, ktorého dielo je dnes, takmer po štyroch stáročiach až obdivuhodne živé a aktuálne. Shakespeare je pre divadelníkov sviatkom a zároveň aj najtvrdším dňom pracovným. Je priťažlivý pre svoju vďačnosť a bohaté inscenačné možnosti, ale je i náročný na výklad svojej myšlienkovej a obsahovej mnohovrstevnatosti, na interpretáciu zložitých, plnokrvných, životných postáv, na scénické, technické a iné mimoumelecké požiadavky s ktorými sa realizácia Shakespearových veľdiel na javisku nevyhnutne stretáva. Možno teda oprávnene tvrdiť, že Shakespeare je vďaka svojim umeleckým vlastnostiam, mátou, vrcholom snaženi, ale súčasne i skúškou, metadlom. Pomer divadelníkov k Shakespearovi, ale i výsledky, ktoré z tohto vzájomného vzťahu vyplývajú nehovoria zvyčajne len o charaktere Shakespearovských inscenácií, ale odzrkadľujú i celkovú úroveň, schopnosti, možnosti a umelecký potenciál divadelného organizmu. Stretnutie so Shakespearom znamená previerku, rast i skúsenosti. Úspech takéhoto stretnutia znamená potom zisk pre inscenátorov i pre publikum.

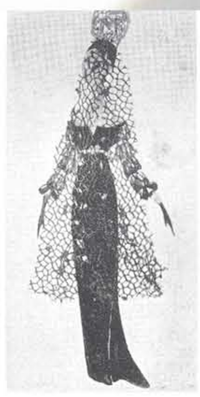
Na Slovensku nie je tradícia inscenovania Shakespeara veľmi bohatá; veď slovenské profesionálne divadlo je veľmi mladé. Sústavnejší záujem o Shakespeara badať až v druhej polovici päťdesiatych rokov. Okrem iných okolností, dôležitú úlohu zohrala iste i otázka prekladov. Kým napríklad v českej literatúre a divadle existuje už niekoľko generácií shakespearovských prekladateľov, slovenskí divadelníci sa museli dlho uspokojovať vlastne len s ukážkami (Hviezdoslavove preklady Hamleta a Sna noci svätojánskej) neskôr s výberom niekoľkých prekladov aj to najznámejších Shakespearových hier.

Slovenské profesionálne divadlo v Prešove uviedlo zatiaľ päť shakespearovských inscenácií. Na dvadsaťročie jeho trvania tento počet nie je veľký a plne potvrdzuje tvrdenie, ako sa vo vzťahu k Shakespearovi okrem všeobecných objektívnych znakov charakteristických pre celú divadelnú kultúru, zrkadlia aj interné záležitosti divadla, charakter jeho celkovej umeleckej práce i výsledné hodnoty umeleckých ambícií a snáh.

Prelom v neutešenej kapitole „Shakespeare na javisku DJZ" znamená až sezóna 1962–63, odkedy sa záujem o svetového arcidramatika nestráca a každoročne sa na javisku DJZ objavuje jedna shakespearovská inscenácia. Tradícia potešiteľná, aktuálna, živá, ale i záväzná. Základy pre ňu nie sú veľmi hlboké. Do spomenutej sezóny 1962–63 zaznamenávame v DJZ len dve inscenácie Shakespeara.

V r. 1947 inscenuje vtedy ešte Slovenské divadlo v réžii Františka Rella **„Komédiu plnú omylov"** (premiéra 26. IV. 1947). Súbor nepreceňoval svoje sily a výber podmienil iste nielen ten fakt, že existoval starší Royov preklad tejto komédie, ale predovšetkým, že je to vlastne prvá Shakespearova komédia, a ako ostatné z tohto obdobia Shakespearovej tvorby, nie veľmi náročná. Vznikla prepracovaním starej rímskej Plautovej frašky s vďačným veselohernym námetom o zámene podobných osôb a nedorozumeniach, ktoré táto zámena zapríčiňuje. Režisér Rell mal dobrého spolupracovníka vo výtvarníkovi prof. Brezinovi, menej sa už mohol oprieť na vyspelosť hereckého súboru. (Robila mu ťažkosti najmä interpretácia Shakespearovho verša. Tento stav s väčšími, či menšími obmenami pretrváva až dodnes). V Rellovej inscenácii však nedominoval len bohatý a rafinovane stavaný dejový príbeh. Režisér spolu s výtvarníkom ho maximálne zdivadelnili snažili sa vyťažiť z komédie všetky ponúkané možnosti.

Návrh na kostým pre Orsina



Návrh na kostým pre Oliviu

Návrh na kostým pre Malvolia

„Účinok hry nie je v jej dramatickej stránke, ale skôr v čistej básnickosti, ktorú sa podarilo režisérovi Rellovi dosiahnuť, pričom mu veľmi prispela vkusne a účelne riešená náznaková scéna prof. arch. M. Brezinu. V tom je najväčší klad premiéry." (Hlas ľudu, máj 1947). „Kým Rellovi sa podarilo prepracovať do šírky i do hĺbky každú scénu a premietnuť ju do javiskového priestoru, zatiaľ Brezina často práve nádychovým náznakom zvýraznil a dokreslil každý obraz. Isteže musela tu byť vzorná spolupráca výtvarníka i režiséra, lebo inak nebolo by možné dosiahnuť tak dokonalého súladu farieb, nálad a reprodukčnej jednotnosti aj napriek ťažkopádnosti Royovho prekladu a technických nedostatkov javiska SD. Prispeli k tomu aj vkusné a precizne ušité kostýmy." (Ozvena, máj 1947). Z hercov si vedela poradiť s veršom najmä M. Strbáková v úlohe Adriany čiastočne i J. Cunderlíková v úlohe Luciany. Dve nerozoznateľné dvojice pánov a sluhov vytvorili Š. Marton s F. Kabrhefom a A. Garlaty s. E. Prieložným. I napriek výhradám vyplývajúcim z ťažkosti začínajúceho divadla, inscenácia bola úspešná. Kritika ju vysoko vyzdvihla a s uznaním hodnotila: „... uvedenie Shakespeara na scénu SD v Prešove je značným prínosom na poli divadelnej kultúry a uvážiac nepriaznivé pracovné podmienky ... ... napokon tiež značné diferencie v hereckej skúsenosti a rutine členov súboru je táto premiéra dôkazom vzostupnej línie práce SD a popri všetkých nedostatkoch je jednou z najúspešnejších inscenácií v tohoročnej divadelnej sezóne." (Hlas ľudu, máj 1947). „Úspešnú premiéru Komédie plnej omylov možno označiť za najväčší umelecký prínos tejto sezóny, lebo prvé vedenie Shakespeara na scéne SD vyznelo šťastne a bolo na výške. Súbor, režisér i výtvarník predstavili sa pri tejto premiére pram reprezentačne. Premiéru ... právom možno nazvať umeleckou udalosťou."

Prvé stretnutie súboru SD so Shakespearom zhrnulo a ukázalo veľa z jeho najlepších predpokladov. „Komédia plná omylov" bola jednou z dovtedajších najlepších inscenácií, mohla znamenať doskope ľudských chýb" vtisol najvýraznejšiu pečať celému predstaveniu. Petrákov Falstaff udával tón „dirigoval tempo predstavenia i barometer nálady obecenstva." Z hereckých výkonov treba spomenúť ešte i Garlatyho farára Evansa; v jeho podaní sa zaskvel krásny, duchaplný, nápaditý a vtipný Boorov preklad tejto hry, ktorý je už sám veľkou zárukou a predpokladom úspechu a ktorý neustále osviežoval početné desiatky repríz i v mimoriadne úspešnej Zacharovej inscenácii v SND v Bratislave. Ostatne nemožno poprieť, že vplyv bratislavskej inscenácie sa prejavil v DJZ veľmi silne. (L. Cavojský: Slovenské divadlo č. 2 1958).

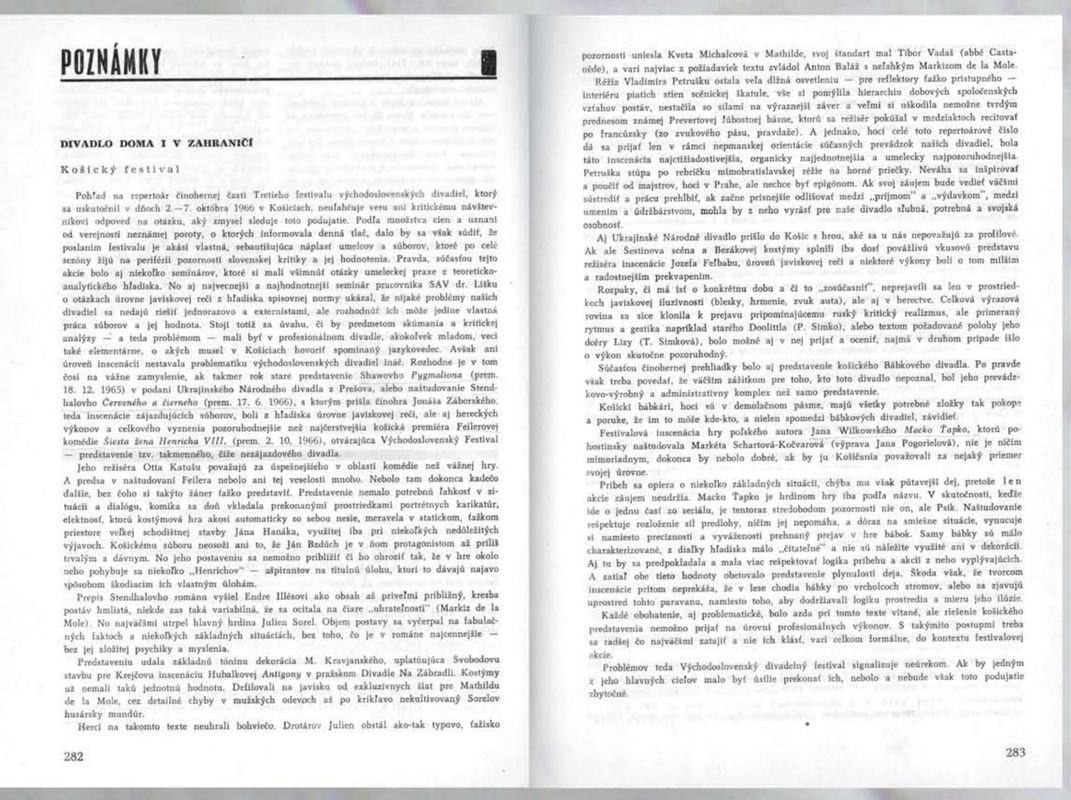
Inscenácia „Veselých panien z Windsoru", citeľne rozmnožila niekoľko predchádzajúcich inscenačných úspechov DJZ. Poukázala nielen na dozrievajúce umelecké majstrovstvo niektorých členov (predovšetkým Garlatyho, Petráka, Nináčovej, Ducku), ale aj na potrebu stálej režijnej a nevyhnutnej pedagogickej práce v umeleckom súbore. Iste nie náhodou recenzent v spomínanej recenzii v Pravde pripomína: „Inscenácia Veselých panien z Windsoru v DJZ v Prešove ukázala, že nie sú na mieste reči o tom, aby sa na vidieku upúšťalo od výpravnej a ťažkej klasiky. Už aj preto nie, že herci sa v nich učia majstrovstvu, disciplíne (niekedy prepotrebnej) a peknej reči. Ivan Lichard aj po tejto stránke urobil v Prešove veľký kus práce." (Pravda, november 1957).

Inscenácia „Veselých panien z Windsoru" sa opäť stáva osamotenou a sústavnejší záujem o Shakespeara sa datuje od Karasovej inscenácie **„Sna noci májovej"** (premiéra 28. VI. 1963) Mladý režisér priniesa na javisko náročný, výrazne divadelný a poetický text, ktorý v samotnej inscenácii nezaznel dostatočne silne, v svojej podmanivosti a prírodzenosti. Prvý pokus o sústavnejšie vyrovnávanie so Shakespearovým dielom ostal v mnohom na pol ceste. Znamenal však veľké skúsenosti pre režiséra i pre hercov.

Najväčší úspech spomedzi shakespearovských inscenácií znamená doteraz nesporne uvedenie **Romea a Júlie** v réžii Vladimíra Petrušku (premiéra 14.

Návr na kostým pre ľaša Smieška

Článok J. Jaborníka v divadelnom bulletine.



POZNÁMKY

DIVADLO DOMA I V ZAHRANIČÍ

Košický festival

Pohľad na repertoár činohernej časti Tretieho festivalu východoslovenských divadiel, ktorý sa uskutoční v dňoch 2.—7. októbra 1966 v Košiciach, neulahčuje verím ani kritickému návštevníkovi odpoveď na otázku, aký zmysel sleduje toto podujatie. Podľa množstva cien a uznaní od verejnosti neznámej poroty, o ktorých informovala denná tlač, dalo by sa však súdiť, že poslaním festivalu je akási vlastná, sebaúčelujúca náplasť umelcov a súborov, ktoré po celé sezóny žijú na periférii pozornosti slovenskej kritiky a jej hodnotenia. Pravda, súčasťou tejto akcie bolo aj niekoľko seminárov, ktoré si mali všimnúť otázky umeleckej praxe z teoretickoanalytického hľadiska. No aj najvecnejší a najhodnotnejší seminár pracovníka SAV dr. Lisku o otázkach úrovne javiskovej reči z hľadiska spisovnej normy ukázal, že nijaké problémy našich divadiel sa nedajú riešiť jednorazovo a externistami, ale rozhodnúť ich môže jedine vlastná práca súborov a jej hodnota. Stojí totiž za úvahu, či by predmetom skúmania a kritickej analýzy — a teda problémom — mali byť v profesionálnom divadle, akokoľvek mladom, veci také elementárne, o akých musel v Košiciach hovoriť spomínaný jazykovedec. Avšak ani úroveň inscenácií nestavala problematiku východoslovenských divadiel inak. Rozhodne je v tom čosi na vážne zamyslenie, ak takmer rok staré predstavenie Shawovho *Pygmaliona* (prem. 18. 12. 1965) v podaní Ukrajinského Národného divadla z Prešova, alebo naštudovanie Stendhalovho *Červeného a čierneho* (prem. 17. 6. 1966), s ktorým prišla činohra Jonáša Záborského, teda inscenácie zájazdujúcich súborov, boli z hľadiska úrovne javiskovej reči, ale aj hereckých výkonov a celkového vyznenia pozoruhodnejšie než najčerstvejšia košická premiéra Feilerovej komédie *Siesta žena Henricha VIII.* (prem. 2. 10. 1966), otvárajúca Východoslovenský Festival — predstavenie tzv. takmenného, čiže nezájazdového divadla.

Jeho režiséra Otta Katuľu považujú za úspešnejšieho v oblasti komédie než vážnej hry. A predsa v naštudovaní Feilera nebolo ani tej veselosti mnoho. Nebolo tam dokonca kadečo ďalšie, bez čoho si takýto žáner ťažko predstaviť. Predstavenie nemalo potrebnú ľahkosť v situácii a dialógu, komika sa doň vkladala prekonanými prostriedkami portrétnych karikatúr, efektnosť, ktorú kostýmová hra akosi automaticky so sebou nesie, meravela v statickom, ťažkom priestore veľkej schodištnej stavby Jána Hanáka, využitej iba pri niekoľkých neúčelitých výjavoch. Kolíckemu súboru neosoli ani to, že Ján Bzdúch je v tom protagonistom až príliš trvalým a dávnym. No jeho postaveniu sa nemožno priblížiť či ho ohroziť tak, že v hre okolo neho pohybuje sa niekoľko „Henrichov" — alpiranto na titulnú úlohu, ktorí to dávajú najavo spôsobom škodiacim ich vlastným úlohám.

Prepis Stendhalovho románu vyšiel Endre Illésovi ako obsah až privelmi približný, kresba postáv hmlistá, niekde zas taká variabilná, že sa ocitala na čiare „ubrateľnosti" (Markiz de la Mole). No najväčšmi utrpel hlavný hrdina Julien Sorel. Objem postavy sa vyčerpal na fabulačných faktoch a niekoľkých základných situáciách, bez toho, čo je v románe najcennejšie — bez jej zložitej psychiky a myslenia.

Predstaveniu udala základné tóninu dekorácia M. Kravjanského, uplatňujúca Svobodovu stavbu pre Krejčovu inscenáciu Hubalkovej *Antigony* v pražskom Divadle Na Zábradlí. Kostýmy už nemali taká jednotná hodnotu. Defilovali na javisku od exkluzívnych šiat pre Mathildu de la Mole, cez detailné chyby v mužských odevoch až po kríklavo nekultivovaný Sorelov husársky mundúr.

Herci na takomto texte neuhrali bohviečo. Drotárov Julien obstál ako-tak typovo, ťažisko pozornosti uniesla Kveta Michalcová v Mathilde, svoj štandart mal Tibor Vadaš (abbé Castanède), a vari najviac z požiadaviek textu zvládol Anton Baláž s nešťastným Markizom de la Mole.

Réžia Vladimíra Petrušku ostala vela dlžná osvetleniu — pre reflektory ťažko prístupného — interiéru piatich stien scénickej škatule, vše si pomýlila hierarchiu dobových spoločenských vzťahov postáv, nestačila so silami na výraznejší záver a veľmi si uškodila nemožne tvrdým prednesom známej Prevertovej ľúbostnej básne, ktorú sa režisér pokúšal v medziaktoch recitovať po francúzsky (zo zvukového pásu, pravdaže). A jednako, hoci celé toto repertoárové číslo dá sa prijať len v rámci nepmanskej orientácie súčasných prevádzok našich divadiel, bola táto inscenácia najcitlivadostivejšia, organicky najjednotnejšia a umelecky najpozoruhodnejšia. Petruška stúpa po rebríčku mimobratislavskej réžie na horné priečky. Nevára sa inšpirovať a poučiť od majstrov, hoci v Prahe, ale nechce byť epigónom. Ak svoj záujem bude vedieť väčšmi sústediť a prácu prehĺbiť, ak začne prísnejšie odlišovať medzi „príjmom" a „výdavkom", medzi umením a údržbárstvom, mohla by z neho vyrásť pre naše divadlo sľubná, potrebná a svojská osobnosť.

Aj Ukrajinské Národné divadlo prišlo do Košíc s hrou, aké sa u nás nepovažujú za profilové. Ak ale Šestinova scéna a Beráškovej kostýmy splnili iba dosť poväčšivú vkusovú predstavu režiséra inscenácie Jozefa Felbaba, všimnúť úroveň javiskovej reči a niektoré výkony boli o tom milším a radostnejším prekvapením.

Rozpaky, či má ísť o konkrétnu dobu a či to „zosúčasniť", neprejavili sa len v prostriedkoch javiskovej iluzívnosti (blesky, hrmenie, zvuk auta), ale aj v herectve. Celková výrazová rovina sa síce klonila k prejavu pripomínajúcemu ruský kritický realizmus, ale primeraný rytmus a gestika napríklad starého Doolittla (P. Simko), alebo textom požadované polohy jeho dcéry Lizy (T. Simková), bolo možné aj v ňom prijať a oceniť, najmä v druhom prípade išlo o výkon skutočne pozoruhodný.

Súčasťou činohernej prehliadky bolo aj predstavenie kolíckeho Bábkového divadla. Po pravde však treba povedať, že väčším záštitkom pre toho, kto toto divadlo nepoznal, bol jeho prevádzkovo-výrobný a administratívny komplex než samo predstavenie.

Kolícki bábkari, hoci sú v domolačnom pásme, majú všetky potrebné zložky tak pokope a poruke, že im to môže kde-kto, a nielen spomedzi bábkových divadiel, závidieť.

Festivalová inscenácia hry poľského autora Jana Wilkowského *Macko Tapko*, ktorú pohostinsky naštudovala Markéta Schartová-Kočvarová (výprava Jana Pogorielová), nie je ničím mimoriadnym, dokonca by niebolo dobré, ak by ju Kolíčania považovali za nejaký priemer svojej úrovne.

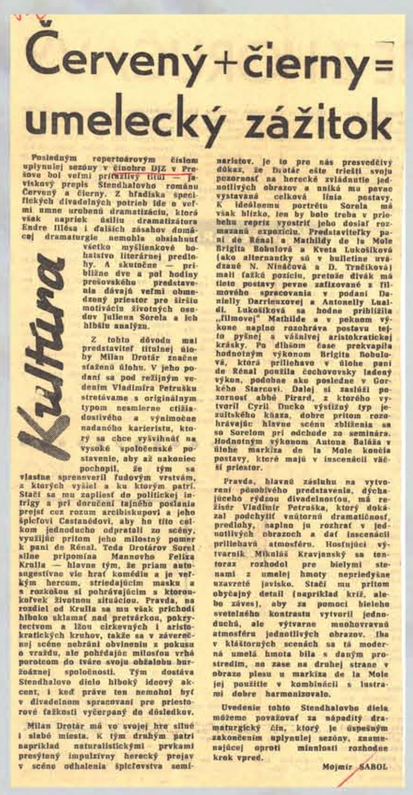
Príbeh sa opiera o niekoľko základných situácií, chýba mu však pútavejší dej, pretože len akcie záujem neudržia. Macko Tapko je hrdinom hry iba podľa názvu. V skutočnosti, kedže ide o jednu časť zo seriálu, je tentoraz stredobodom pozornosti nie on, ale Paník. Naštudovanie rešpektuje rozloženie sil predlohy, ktorú jej nepomáha, a dôraz na smiešne situácie, vynucuje si namiesto precíznosti a vyváženosti prehnaný prejav v hre bábok. Samy bábky sú málo charakterizované, z dialógy hľadiska málo „čítateľné" a nie sú náležite využité ani v dekorácii. Aj tu by sa predpokladala a mala viac rešpektovať logika príbehu a akcií z neho vyplývajúcich. A zatiaľ obe tieto hodnoty obetovalo predstavenie plynulosti deja. Škoda však, že tvorcom inscenácie pritom neprekáža, že v lese chodia bábky po vrcholcoch stromov, alebo sa zjavujú uprostred tohto paravanu, namiesto toho, aby dodržiavali logiku prostredia a mieru jeho iluzie.

Každé obohatenie, aj problematické, bolo azda pri tomto texte vítané, ale riešenie kolíckeho predstavenia nemožno prijať na úrovni profesionálnych výkonov. S takýmito postupmi treba sa radšej čo najväčšmi zatajiť a nie ich klásť, varí celkom formálne, do kontextu festivalovej akcie.

Problémov teda Východoslovenský divadelný festival signalizuje neúrekom. Ak by jedným z jeho hlavných cieľov malo byť úsilie prekonať ich, nebolo a nebude však toto podujatie zbytočné.

282 283

Emil Lehuta: Divadlo doma i v zahraničí. Košický festival. *Slovenské divadlo*, roč. 15, č. 2, 1967, s. 282 – 283.



Červený + čierny = umelecký zážitok

Posledným repertoárovým číslom uplynulej sezóny v činohre DJZ v Prešove bol veľmi pretkvitlý titul — Ľubovlskvý prepis Stendhalovho románu Červený a čierny. Z hľadiska špecifických divadelných potrieb ide a voľmi mnoho urobenú dramatizáciu, ktorá však napriek úsiliu dramatizátora Endre Illésa i ďalších zásahov domácej dramaturgie nemohla obsiahnuť všetko myšlienkové bohatstvo literárnej predlohy. A skutočne — priblížne dve a pol hodiny prešovského predstavenia dávajú veľmi obmedzený priestor pre širšiu motiváciu životných osudov Juliena Sorela a ich hĺbšiu analýzu.

Z tohto dôvodu mal predstaviteľ titulnej úlohy Milan Drotár značne sťaženú úlohu. V jeho podaní sa pod režijným vedením Vladimíra Petruška stretávame s originálnym typom nesmierne citlivadostivého a výnimočne nadaného kariérista, ktorý sa chce vyšvihnúť na vysoké spoločenské postavenie, aby až nakoniec pochopil, že tým sa vlastne sprenevril ľudovým vrstvám, z ktorých vyšiel a ku ktorým patrí. Stačí sa mu zapliesť do politickej intrigy a pri doručení tajného poslania prejsť cez rozum arcibiskupovi a jeho spĺcfovi Castanèdovi, aby ho tito celkom jednoducho odpratali zo scény, využijúc pritom jeho milostný pomer k pani de Rênal. Teda Drotárov Sorel silne pripomína Manneriho Felixa Krulla — hlavne tým, že priam autoagestívne vie hrať komédiu a je veľkým hercom, striedajúcim masky a s rozkošou si pohrávajúcim s ktoroukoľvek životnou situáciou. Pravda, na rondiel od Krulla sa mu však prichodí hlboko sklamať nad pretvárkou, pokrytectvom a lžou cirkevných i aristokratických kruhov, takže sa v záverečnej scéne nebráni obvinenia z pokusu o vraždu, ale pohŕdajúc milosťou vrhá porotcom do tváre svoju obžalobu hurožanej spoločnosti. Tým dostáva Stendhalovo dielo hlboký ideový akcent, i keď práve ten nemohol byť v divadelnom spracovaní pre priestorové ťažkosti vyčerpaný do dôsledkov.

Milan Drotár má vo svojej hre silné i slabé miesta. K tým druhým patrí napríklad naturalistickými prvkami presýtený impulzívny herecký prejav v scéne odhalenia špicfevstva seminaristov. Je to pre nás presvedčivý dôkaz, že Drotár ešte trieští svoju pozornosť na herecké zvládnutie jednotlivých obrazov a uniká mu pravá vystavaná celková línia postavy. K ideálnemu portrétu Sorela má však blízko, len by bolo treba v priebehu zeprix vyostriť jeho dosiaľ rozmazanú expozíciu. Predstaviteľky pani de Rênal a Mathildy de la Mole Brigity Bobolovej a Kvety Lukošíkovej (ako alternantky sú v bulletine uvádzané N. Nináčová a D. Trnčíková) mali ťažkú pozíciu, pretože dívok má tieto postavy pevne zafixované z filmového spracovania v podaní Danielly Darrieuxovej a Antonelly Lualdi. Lukošíková sa hodne priblížila „filmovej" Mathilde a v peknom výkone naplno rozohráva postavu tejto pyšnej a vášnivej aristokratickej krásky. Po dlhšiom čase prekvapila hodnotným výkonom Brigita Bobolová, ktorá priliehavo v úlohe pani de Rênal použila čechovovsky ladený výkon, podobne ako poslednе v Gorkého Starcovi. Dalej si zaslúži pozornosť abbé Pirard, z ktorého vytvoril Cyril Ducko výstižný typ zúžilokého kňaza, dobre pritom rozohrávajúc hlavne scénu zblíženia sa so Sorelom pri odchode za seminára. Hodnotným výkonom Antona Baláža v úlohe markiza de la Mole končia postavy, ktoré majú v inscenácii väčší priestor.

Pravda, hlavná zásluhu na vytvorení pôsobivého predstavenia, dýchajúceho rýdzou divadelnosťou, má režisér Vladimír Petruška, ktorý dokázal podchytiť vnútornú dramatičnosť, predlohy, napätie je rozhraní v jednotlivých obrazoch a dať inscenácii priliehavú atmosféru. Hostujúci výtvarník Mikuláš Kravjanský sa tentoraz rozhodol pre bielymi stenami z umelej hmoty nepriedyšne uzavreté javisko. Stačí mu pritom obyčajný detail (napríklad kríž, alebo závesy), aby za pomoci bieleho sveteľného kontrastu vytvoril jednoduchú, ale výtvarne mnohovrstvnú atmosféru jednotlivých obrazov. Iba v kláštornych scenách sa tá moderná umelá hmota biela s daným prostredím, no zase na druhej strane v obraze plesu u markiza de la Mole jej použitie v kombinácii s lustrami dobre harmonizovalo.

Uvedenie tohto Stendhalovho diela môžeme považovať za nápaditý dramaturgický čin, ktorý je úspešným zakončením uplynulej sezóny, znamenajúcej oproti minulosti rozhodne krok vpred.

Mojmír SABOL

Mojmír Sabol: Červený + čierny = umelecký zážitok. *Východoslovenské noviny*, 23. 7. 1966.

KRITICKÁ A TEATROLOGICKÁ ČINNOSŤ

M. Gorkij: *Meštiaci*
Premiéra 14. 10. 1972, UND Prešov
Réžia Jozef Feľbaba

A. Juhásová, M. Simko, A. Kučerenko, T. Kučerenko

Ukrajinská národné divadlo Prešov

Maxim Gorkij: M e š t i a c i

Premiéra 14. októbra 1972

Hodnotenie

Činoherný súbor UND naštudoval pri príležitosti 50. výročia vzniku ZSSR a 55. výročia VOSR drámu M. Gorkého Meštiaci - predlohu, ktorá kladie na inscenátorov veľmi veľké nároky a tvorivé zaťaženie. Súbor UND sa však s náročnou predlohou vyrovnal úspešne. Výsledok nesie pečať nespornej profesionálnej spoľahlivosti, svedčiacej tiež o stúpajúcej krivke umeleckej práce činoherného súboru UND. Začiatok sezóny tak naznačil, že sústredená umelecká práca a javisková tvorba dvíhajúca nároky a súčasne aj úroveň, daná už v mimulozočnej sezóne viacerými nadpriemernými a úspešnými inscenáciami /najmä Shakespearov Kráľ Lear/, bude nepochybne pokračovať aj ďalej. Príčiny potešiteľnej skutočnosti môžeme hľadať vo viacerých priaznivých okolnostiach a v dobrej umelecko-tvorivej i personálnej konštelácii. Predovšetkým musíme pripomenúť, že umelecký vývin viacerých starších tvorcov UND prichádza do štádia istej zavŕšenosti a tvorivej zrelosti. V rozhodujúcej miere však k tvorivému vypätiu a oživeniu prispela prítomnosť viacerých mladých absolventov kijevského divadelného učilišťa, ktorí začali v súbore pracovať už v uplynulej i začiatkom tohtoročnej sezóny. Výrazná generačná diferenciácia na jednej strane zachováva prirodzenú kontinuitu umeleckej práce, na druhej strane prináša však potrebné, nové vývinové impulzy prejavujúce sa jednak priamo - v konkrétnej spolupráci mladých so staršími členmi súboru, ale aj nepriamo ako inšpiračný a stimulujúci moment v práci samotných starších členov. Potvrdením tohto konštatovania bola aj inscenácia Meštiakov.

Meštiakov režíroval umelecký riaditeľ UND J. Feľbaba. Jeho výklad a koncepcia inscenácie neboli nijako objavné, či novátorské, nehľadali nijaké nové a prekvapujúce momenty, či súvislosti. Inscenácia nevybočovala z rámca Feľbabovej režijnej poetiky charakterizovanej tradičnejšími realistickými postupmi. Aj v samotnom výklade sa režisér neodchýlil od vykreslenia konkrétneho dobového obrazu predrevolučného Ruska upadajúceho meštiactva a zrejúceho revolučného hnutia so všetkými spoločenskými a sociálnymi súvislosťami, ktoré Gorkij v značnej šírke premiesol do jedného zo svojich najlepších dramatických diel. Čo však na Feľbabovej spoľahlivej inscenácii Meštiakov upútalo, bola práve značná zrelosť, ktorú v rámci svojej režijnej realistickej poetiky a svojho videnia dosiahol. Inscenáciu charakterizoval dôsledne realistický, ale prepracovaný, štýlove čistý, vyvážený realistický tvar. Dej sa odohrával na primeranej, detailne riešenej scéne meštiackeho dusného interiéru, presne podľa požiadaviek Gorkého predlohy. /I keď v riešení scény a najmä v použití zadnej steny, ktorá sa po nasvietení spriehľadní a vidno za ňou modliacu sa Akulinu pred ikonou bola badateľná inšpirácia básnickejšou košickou inscenáciou v réžii lvovského režiséra A. A. Rotenštejna a lvovského výtvarníka M. Kiprijena./ V celkovej kompozícii inscenácie režisér však spoľahlivo, skúsenou rukou podčiarkoval v deji potrebné vypäté miesta, správne rozdeľoval a zdôrazňoval dramatické akcenty, výrazne členil príbeh dobrým využitím práce s tempom a rytmom inscenácie. Spomínanú zrelosť však zaručovala najmä skutočnosť, že režisér v dostatočnej miere najmä v spolupráci s hercom zužitkával realistické charakterové a typové bohatstvo psychologických portrétov a predovšetkým, že inscenácii dal vnútornú plnosť vo vyjadrení vzájomných dramatických vzťahov. Darilo sa mu to najmä obsažnosťou a plastickou, veľmi zreteľnou diferenciáciou opozície jednotlivých postáv voči Bessemenovi, jeho meštiackemu životnému štýlu a meštiackej životnej filozofii. Kvalitatívna odlišnosť a diferencovanosť bola viditeľná vo vzťahu k Bessemenovovi a bessemenovčine Tane, Petra, Nila, Perčichina. V spolupráci s hercami /A.Kučerenko a T. Simková-Pazderníková/ sa režisérovi mimoriadne výrazne podarilo špecifikovať tento vzťah v postave Tetereva a - čo je do znečnej miery novum inscenácie - vo veľmi vyhranenom a výraznom opozičnom vzťahu voči Bessemenovovi aj v postave Jeleny Krivcovovej. Inscenácia vo Feľbabovej réžii tak nebola iba ilustráciou deja, ale v inscenačnej štruktúre stvárnenia predlohy dostala potrebnú vrstevnatosť, vnútornú plnosť a teda v plnej miere zložité ponímanie konfliktu, jeho mnohotvárne rozkrytie ako aj značnú plastickosť deja.

Pozitívne črty a prínos inscenácie vyplýval najmä z režisérovej práce s hercami a zo samotnej hereckej tvorby. Najmä tu sa prejavila podnecujúca sila prítomnosti mladých herco-absolventov. Tvárou v tvár tvorivému elánu a sviežim silám, ale aj technickej a tvorivej disponovanosti mladých hercov, boli starší členovia súboru priam nútení neustále prekračovať svoje doterajšie dosiahnuté hranice. Pri tomto stimulujúcom generačnom stretnutí bolo až pridobre a zreteľne vidno, že starší členovia musia riadne hlboko načrieť do vlastných tvorivých fondov, aby udržali úroveň latky ctižiadostivo nastavenej dravou tvorivou chuťou a energiou, akou sa zmocňovali neľahkých - ale na tvorivý zápas mimoriadne vďačných - príležitostí mladí herci.

Tak hneď prekvapujúco presvedčivý, sústredený, tvorivo hodnotný výkon podal Mikuláš Simko v úlohe Bessemenova. Simko sa dôsledne zbavil svojho občasného, nebezpečného sklonu budovať obraz postavy najmä vonkajškovými, povrchnejšími výrazovými prostriedkami. Dôsledne vychádzal z vnútorného charakteru, vcelku úspešne sa usiloval o naplnenie a postihnutie vnútorných súvislostí. Charakter nekonštruoval tradične ako robustného a hrmotného zadubenca. Skôr naopak, jeho postava bola čulá, svieža, jeho filozofia premyslená, jasná, dôrazná. Tým ubíjajúcejšie, surovšie a neľudskejšie bolo jeho samodurstvo, tým neznesitelnejšia bola atmosféra, ktorú okolo seba vytváral. Rovnako tvorivo sa zmocnila a presvedčivo interpretovala postavu Krivcovovej T. Simková-Pazderníková. Herečka akoby posunula postavu do popredia myšlienkovej, ideovej výpovede, viac do ohniska a stredu konfliktu okolia s Bessemenovom. V jej výkone zaznela prekvapivá, osobite ladená struna dramatickosti a väčšej váhy i záväznosti, než by sa podľa materiálu a možností literárnej predlohy postavy dalo očakávať. Na najnižšiu možnú mieru potlačila herečka možné nábehy k istej frivolnosti, lascívnosti, či charakterovej ľahkosti a ľahkovážnosti. Chytá sa vzťahu k Petrovi, chce sa v ňom realizovať i napriek tomu, že vie o Petrovej slabosti, pre ktorú vzťah určite nevydrží. Jednako však herečka predovšetkým Krivcovovej úprimnosť. I tento vzťah však využíva, aby otvorene dala najavo svoj nesúhlas a odpor proti dusnote a pokriveninám prostredia a charakterov Bessemenovovcov, o ktorých vie, že ich životný štýl a ich spôsoby ničia a deformujú ľudí i život okolo a súčasne - i keď možno intuitívne cíti, že ich trieda je odsúdená na zánik. Najmä preto prejavuje toľko dobrej vôle a úsilia pomôcť Petrovi v jeho rozpornej životnej situácii, v ktorej sa sám nevie zorientovať. Štandardný, ľudsky preteplený výkon podal aj J. Korba v úlohe Perčichina.

Z mladej generácie treba na prvom mieste menovať prekvapivo zrelý výkon A. Kučerenku - mladého herca - v náročnej charakterovej postave speváka Tetereva. V Kučerenkovom herectve je viditeľná spoľahlivá psychologicko-realistická škola. Charakter budoval veľmi dôsledne predovšetkým z vnútorných hereckých prostriedkov, z rozkrývania vnútorných charakteristických čŕt, zo široko založeného psychologického napĺňania postavy. Našiel pre ňu tón živelnej robustnosti, v ktorej stojí nielen v opozícii, ale napokon vyjadruje aj otvorené opovrhnutie Bessemenovom a bessemenovčinou. Sympaticky sa predstavil aj I. Stropkovský v úlohe Petra. V role zdôrazňoval najmä zložitosť charakteru postavy Petra, jej rozpornosť a konfliktnosť vyplývajúca z Petrovej nespokojnosti s dusnými rodinnými pomermi, zo vzťahu ku Krivcovovej na jednej strane, ale z podvedomej príslušnosti a príchylnosti k rodinným tradíciám zvyklostiam i z napätého vzťahu k Nilovi na strane druhej. Stropkovský sa usiloval zobraziť a zvýrazniť Petrovu slaboškosť, neschopnosť rozhodnúť sa, ale aj jeho značné pózerstvo a strojenosť. Pravda, na niektorých miestach sa Stropkovskému takto zložito poňatú a koncipovanú postavu nepodarilo celkom presvedčivo zvládnuť. Herec v niektorých, najmä vypätých momentoch upadol do istej teatrality, ktorá po prekročení únosnej hranice strácala svoje charakterotvorné opodstatnenie.

Boli aj menej vydarené a nevydarené výkony. Nevedno prečo režisér nevybral typovo vhodnejšiu predstaviteľku pre úlohu Akuliny. Mladá, typovo úplne nezodpovedajúca A. Sakalová túto náročnú charakterovú rolu nezvládla, pretože nemala pre ňu ani nemenší predpoklad. Rovnako indiferentná, vlažná a málo výrazná ostala postava Nila v stvárnení V. Hajného, ktorý namiesto presvedčenia revolucionára urobil z postavy akéhosi bodrého rušňovodiča-výhybkára. Nevedno prečo režisér do tejto mimoriadne závažnej roly V. Hajného vôbec obsadil, pretože mladý herec-asolvent P. Maskalik, ktorý postavu Nila alternoval, svojou bezprostrednosťou, sympatickým zjavom, jednoduchosťou, ale dôrazom na myšlienku dosiahol nielen presvedčivejší výsledok, ale oveľa viac zapadol medzi mladé obsadenie inscenácie. Nevyváženosťou ostala aj postava Tatiany v matnom, nepresvedčivom podaní T. Kučerenkovej. Namiesto postihnutia vnútornej zložitosti, namiesto rozpracovania komplikovaných súvislostí postavy Kučerenková ustrnula v absolútnej jednostrannosti, plochosti. Pochmúrny, patetický, kvílivý tón, ktorý od začiatku nasadila, sa objavoval v nekonečných, nezmehených jednotvárnych variáciách počas celej inscenácie. Dráma i problém postavy Tatiany sa v minimálnej miere podieľal na zvýraznení myšlienkovej, tvorivej i výrazovej plnosti inscenácie. O jej presvedčivejšie a presnejšie vyznenie sa zaslúžili ešte výkony M. Michrinovej v bezprostrednej, citovo úprimnej postave Poli a výkon Š.Semanca v úlohe Šiškina.

Interné hodnotenie J. Jaborníka

VHV: *Zem*
Premiéra 22. 11. 1974, DJZ Prešov
Réžia Ľuboslav Majera a. h.

J. Stražan, D. Trnčíková

A. Trón, D. Trnčíková, J. Stražan, K. Lukošíková

Divadlo J. Záborského v Prešove. Vladimír Hurban Vladimírov: ZEM. **Réžia a úprava:** Ľuboslav Majera a.h. **Scéna:** Martin Brezina. **Kostýmy:** Ján Zavarský a.h. **Účinkujú:** Anton Balážik, Brigita Bobulová, Kveta Lukošíková, Anton Trón, Dana Trnčíková, Jozef Stražan, Anna Pokorná, Ján Pelech a ďalší.

Splácanie dlhu

Medzi najpozoruhodnejšie tvorivé činy uplynulej sezóny nesporne patrili návraty našich divadelníkov — rovnako profesionálov ako ochotníkov — k dielam staršej slovenskej dramatiky a slovenskej klasiky. Úspešné inscenačné výsledky ukázali, že bohatstvo fondov staršej slovenskej dramatiky nie je ešte stále zužitkované, ba zatiaľ nie je ani detailnejšie presondované a inscenačne zmapované, hoci sme veľmi často náchylní namýšľať si pravý opak.

Po zvolenskej inscenácii Tajovského drámy Hrdina obohatila paletu nekonvenčných a netradičných inscenácií, menej známych diel zo slovenského klasického odkazu, aj činohra prešovského Divadla Jonáša Záborského uvedením hry Zem od VHV. Iniciatívu a priebojnosť dramaturgického počinu znásobuje skutočnosť, že práve prešovská činohra sa ujala autora, ktorému musí slovenské profesionálne divadlo splácať podĺžnosti aj s mnohonásobnými úrokmi. Veď okrem Závejov (v DJZ ich uviedli r. 1956) a ojedinelých — zväčša neveľmi úspešných — predvojnových pokusov v SND sa z tvorby VHV nehralo na profesionálnych javiskách prakticky nič. Z umeleckej stránky sa dramatikovi VHV všeličo vyčítalo; a veru sa mu môže vyčítať. A jednako priam vzrušujúce sú interesantné protiklady a protirečenia jeho života a tvorby. Dramatik takmer celý svoj život prežil na dedine medzi Slovákmi v juhoslovanskej Starej Pazove. Veľmi často sa mu predhadzovala nedokonalosť diela, súvisiaca s izolovanosťou a odtrhnutosťou od národných a kultúrnych centier. A navzdory tomu práve on zapájal — pravda, i keď nie vždy rovnako úspešne a intenzívne — málo diferencovaná a rozvrstvenú slovenskú dramatiku do šírišieho vývinového prúdu modernej európskej drámy. Veď najlepšie tradície slovenského realizmu práve v dramatike VHV prerastali jednak do zjemnelého, prehĺbeného i vypätého psychologizmu, jednak do sugestívnej atmosféry tragična, do ktorej VHV vyhrocoval sociálnu zakotvenosť svojich dedinských drám. Už viacerí teoretickí prispevky upozornili na ďalšiu nezanedbateľnú skutočnosť, že dramatika VHV je badateľne poznamenaná vplyvmi moderných európskych umeleckých smerov — predovšetkým impresionizmu a symbolizmu, ktoré sa inak slovenskej dramatickej literatúry dotkli v najminimálnejšej mieri.

Potešiteľné však je, že v prešovskej činohre si našli svoj vlastný inscenačný kľúč a že sa im podarilo dokázať živé hodnoty a podnetnosť diela VHV. Najcennejšou devízou prešovskej realizácie Zeme je využitie, rozvinutie a znásobenie všetkých pozitívnych stránok predlohy. Tvorivý prístup realizátorov retušoval a zahladil väčšinu jej — inak neodškriteľných — dramatických a kompozičných nedostatkov. Veľký podiel na úspechu má mladý režisér — absolvent VŠMU — Ľ. Majera. Ukázal citlivé porozumenie autora, spoľahlivú orientáciu v ideovoumeleckej štruktúre diela a najmä oprávnenú dôveru v jeho nesporné prednosti. Vytvoril vo všetkých zložkách prekvapivo kultivovaný, štýlovo čistú inscenáciu. Jej ucelenosť, kompaktnosť vyplynula z rozvíjania oboch základných motivických vrstiev predlohy — sociálnej i psychologickej, ktoré režisér v potrebných proporciách vyvážil, skĺbil a vzájomne prekomponoval. Hoci inscenácia prezrádzala, že zobrazované dolnozemské prostredie dôverne pozná (sám sa tam narodil a vyrástol), nevydal sa cestou zbytočného ornamentálneho kolorovania, folklorizovania a vonkajškovej ilustrácie. V javiskovom tvare sice zachovával realistický pôdorys široko koncipovaného, panoramatického príbehu, ale komponoval ho náročnejším a plodnejším spôsobom — s dôrazným zameraním na naplnenie jeho vnútorných súvislostí najmä vo veľmi presnom a zreteľnom vyjadrovaní vzájomných vzťahov, v premyslenom budovaní a naplňaní konkrétnych dramatických situácií, z ktorých napokon vyplývala aj potrebná dynamickosť, primeraná nálada a atmosféra inscenácie. Prísnou inscenačnou a vnútornou logikou, výrazovou precíznosťou, ale aj hutnosťou, maximálnou vnútornou a motivickou obsažnosťou sa mladému, ešte neveľmi skúsenému režisérovi podarilo prekonať takmer všetky úskalia dramaticky málo sústredeného, zavše i popisného textu. V spomínaných inscenačných a pracovných postupoch bol zjavný vplyv Majerovho pedagóga M. Pietra.

Osobitne treba oceniť režisérovu schopnosť dôkladnej a inšpirujúcej spolupráce s hercami. Vzišli z nej postavy a charaktery nielen spoľahlivo uchopené v dramatickom celku, ale dôsledne, precizne a invenčne modelované aj cez priznačný, charakterotvorný detail. Takmer všetci herci akoby poodhalili skryté fondy i rezervy a prekvapivo oživili mnohé farby svojej výrazovej palety. Zovnútorneným prejavom zaujala najmä D. Trnčíková. V spolupráci s režisérom sa jej podarilo vyklenúť základný zjednocujúci oblúk hry, ktorým je príbeh chudobnej krásavice Judy. Od počiatočných tlmených tónov sa jej výkon stupňoval cez intenzívne vyjadrenie fúbostného vzplanutia až po exponované vyjadrenie dramatizmu a tragickosti Judinho životného údelu. Striedmosťou v použití vonkajších výrazových prostriedkov sa herečka vyhla nástrahám naturalizmu a celkové emocionálne ladenie jej výkonu dalo inscenačnému záveru skôr básnicko-baladické sfarbenie. Ostatné hlavné a dramaticky nosné postavy koncipoval režisér s hercami v záujme podporenia dramatického účinku vo výrazných, ostrých kontúrach, v porovnaní s predlohou vari vyhranenejšie, predovšetkým však s rozhodujúcim dôrazom na logiku a vecnú motiváciu ich konania. Tak A. Baláž v rečove, gesticky i mimicky bohato rozpracovanej charakterovej štúdii predstavuje Botárovu neľudskosť a krutosť ako sprievodné znaky jeho prefíkanosti a dobre premyslených koristníckych plánov. J. Stražan výrazovou skratkou postojov v istých situáciách dokázal postihnúť charakter ľahtikársky, pudovo založeného prázdneho dedinského frajera Miša. V dramatickom poňatí Zuzy zvýraznovala K. Lukošíková nielen dramatickú kontrastnosť, ale účinne spoluvytvárala napätie jednotlivých vzťahov a situácií vyjadrovaním motívov žiarlivosti a rivality. K charakterovej plastickosti inscenácie významným dielom prispeli aj vyrovnané, precizne vypracované herecké kreácie B. Bobulovej (Botárova žena), A. Tróna (Klinčok), A. Pokornej (Gazdiná) a J. Pelecha (Sedliak).

JÁN JABORNÍK

Zo slovenského klasického odkazu uviedla činohra prešovského DJZ hru Zem od VHV. V inscenácii vytvorila postavu Botárovej ženy Brigita Bobulová, Botára stvárnil Anton Baláž a Zuzu Kveta Lukošíková.

Dana Trnčíková ako Juda, Kveta Lukošíková (Zuza) a Jozef Stražan (Mišo) na scéne prešovského DJZ.

Snímky J. FECKO

26

Ján Jaborník: Splácanie dlhu, *Film a divadlo*, 26. 9. 1975.

Ivan Stodola: *Čaj u pána senátora*
Premiéra 31. 1. 1976, NS Bratislava
Réžia Ľubomír Vajdička a. h.

M. Labuda, M. Hájková, M. Paveleková, D. Kákošová

Osviežujúci Čaj

Stodolova hra na Novej scéne ● Vzorná spolupráca režiséra s výtvarníkom a hercami ● Martinský tvorivý tím sa v Bratislave osvedčil

Ak zaradí dramaturgia do dramaturgického plánu divadla takmer 50-ročnú Stodolova hru Č a j u p á n a s e n á t o r a, znamená to vlastne pozoruhodný, iniciatívny a priebojný dramaturgický čin. Veď takáto voľba už automaticky predpokladá rovnako iniciatívnu a novátorskú tvorbu pri realizácii predlohy na javisku. Čaj u pána senátora — dielo z prvého tvorivého obdobia nestora slovenských dramatikov — sa v našom vedomí totiž priveľmi spája s dobou vzniku, so spoločnosťou, v ktorej kotvilo a ktorej nadstavovalo zrkadlo. Dnešná realizácia hry musí jednoznačne vyvrátiť predpojatý názor o jej dobovej ohraničenosti, historickej obmedzenosti a vyprchaných možnostiach plnohodnotného javiskového účinku.

To sa podarilo tvorivému tímu z martinského DSNP — režiséroví E. Vajdičkovi a scénografovi J. Cillerovi. Už martinská inscenácia v minulej sezóne potvrdila, že ak sa Čaju ujmú divadelníci v pravom slova zmysle,

DIVADELNÍCI NIELEN ZAMESTNANÍM,

ale predovšetkým invenciou, dôvtipom a umením, potom nie je opodstatnený názor, že hra „patrí do zbierky starožitností", ktorý kedysi bol vyslovil sám Ivan Stodola. Šťastná bola tiež myšlienka znova oživiť dobre vymyslenú a dôkladne premyslenú koncepciu martinskej inscenácie aj v bratislavskej realizácii hry. **Inscenácia výborne zapadla do charakteru celkovej divadelnej produkcie Novej scény z hľadiska umeleckého, tvorivého i z hľadiska časne s transpozíciou textu do modernej divadelnej a javiskovej reči sa vyplavovalo na povrch všetko, čo preživa a v istých modifikáciách pretrváva z pozostatkov meštiactva, meštiackeho životného štýlu, meštiackeho životného postoja.** Inscenácia celkom opustil Žánrovitú, veselohernú, ba možno aj jemne úsmevnú strunu predlohy, aby v otočnejších tónoch irónie, satiry a grotesky pranierovala novodobý kariérizmus, vypočítavé prospechárstvo, úsilie o vytváranie falošnej fasády a vonkajškovej formy, nenaplnenej zodpovedajúcim obsahom. Žánrový posun vyhranenej javiskovej štylizácie vyvrcholil v hyperbolickej karikatúre meštiackeho a spoločenského snobstva v záverečnom obraze u pani ministrovej.

Základná inscenačná myšlienka sa zrodila a inscenačná podoba vyrastala z kongeniálnej priam ukážkovej spolupráce režiséra a výtvarníka.

ICH NÁZOROVÁ ZHODA,

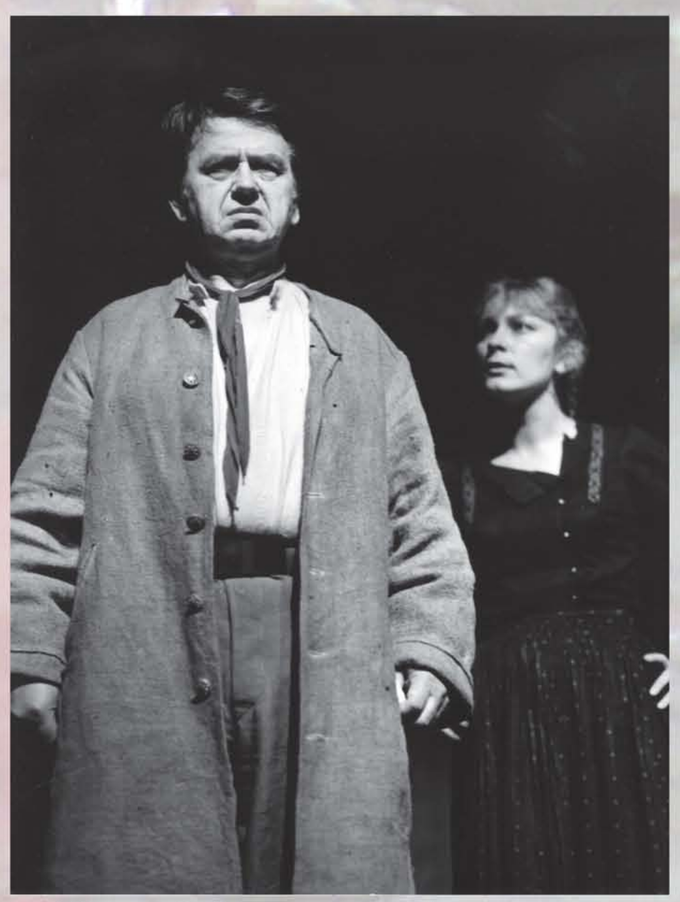
súzvuk, vzájomná inšpirácia a tvorivé prepojenie prerástli do jednotného celku javiskovej kompozície, v ktorej by sme mohli iba ťažko určiť, kde sa končí tvorivý prínos výtvarníka a začína prínos režiséra, či naopak. Scénický obraz je vlastne obrazným vyjadrením spoločenského pechorenia sa Slivkovcov. Tak ako Slivkovci postupujú na spoločenskom rebríčku, tak sa postupne scéna — interiér ich bytu — čoraz väčšmi zaplňa rekvizitami a nábytkom. V inscenácii je povšimnutiahodný vyslovene divadelný prístup práve k práci s nábytkom a rekvizitou. Rekvizita spája v sebe akúsi bizarnosť, výlučnosť s významotvornosťou a dramatickou funkčnosťou. Spolu s pohyblivým nábytkom sa neraz využíva ako kynetický prvok, vo vzájomnej súvzťažnosti s hercom a hereckým kontúry inscenácie. Zaujali najmä viaceré, v hereckej tvorbe premyslene vystavané, samostatné situačné či dejové celky, napríklad scéna spoločenskej výchovy, scéna schôdze, záverečná scéna stretnutia u pani ministrovej. Vo vyrovnaných hereckých výkonoch sa chopili vďačných príležitostí všetci predstavitelia veľkých postáv, predovšetkým **M. Paveleková** (Slivková), ale aj **V. Kostovič** (Slivka), **P. Debnár** (Sekera), **F. Kovár** (Lopuškin), **K. Orbanová** (Elena). V scéne schôdze, kde dominovala **Labudova** výborná kreácia tajomníka, zaujali diferencované figúrky **I. Letku** (Piskuliak), **R. Velického** (Motúz) a **J. Kramára** (Rajnička).

JÁN JABORNÍK

Ján Jaborník: Osviežujúci Čaj. *Večerník*, 13. 2. 1976.

M. Paveleková, V. Kostovič

KRITICKÁ REFLEXIA SLOVENSKÉHO NÁRODNÉHO DIVADLA



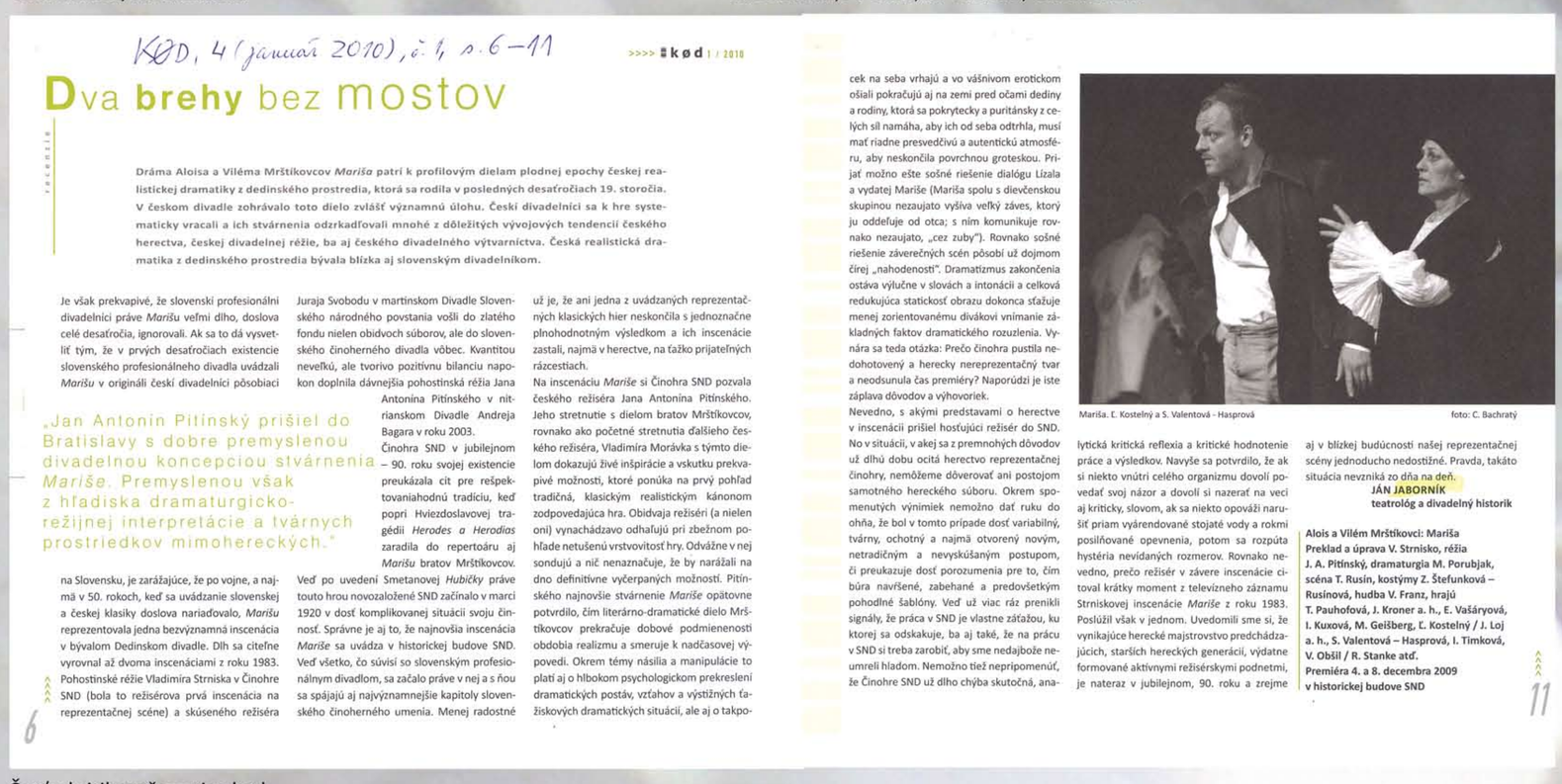
G. Valach, A. Javorková

A. a V. Mrštíkovci: *Mariša*
Premiéra 21. a 22. 5. 1983, SND Bratislava
Réžia Vladimír Strnisko a. h.

K. Machata, A. Javorková

A. a V. Mrštíkovci: *Mariša*
Premiéra 22. 4. 1983, DSNP Martin
Réžia Juraj Svoboda

O. Solárová, A. Šulík, H. Sudická, I. Romančík



KØD, 4 (jaro 2010), č. 1, s. 6–11

recenzie

Dva brehy bez mostov

Dráma Aloisa a Viléma Mrštíkovcov *Mariša* patrí k profilovým dielam plodnej epochy českej realistickej dramatiky z dedinského prostredia, ktorá sa rodila v posledných desaťročiach 19. storočia. V českom divadle zohrávalo toto dielo zvlášť významnú úlohu. Českí divadelníci sa k hre systematicky vracali a ich stvárnenia odzrkadľovali mnohé z dôležitých vývojových tendencií českého herectva, českej divadelnej réžie, ba aj českého divadelného výtvarníctva. Česká realistická dramatika z dedinského prostredia bývala blízka aj slovenským divadelníkom.

Je však prekvapivé, že slovenskí profesionálni divadelníci práve *Marišu* veľmi dlho, doslova celé desaťročia, ignorovali. Ak sa to dá vysvetliť tým, že v prvých desaťročiach existencie slovenského profesionálneho divadla uvádzali *Marišu* v origináli českí divadelníci pôsobiaci na Slovensku, je zarážajúce, že po vojne, a najmä v 50. rokoch, keď sa uvádzanie slovenskej a českej klasiky doslova nariaďovalo, *Marišu* reprezentovala jedna bezvýznamná inscenácia v bývalom Dedinskom divadle. Dlh sa citeľne vyrovnal až dvoma inscenáciami z roku 1983. Pohostinské réžie Vladimíra Strniska v Činohre SND (bola to režisérova prvá inscenácia na reprezentačnej scéne) a skúseného režiséra Juraja Svobodu v martinskom Divadle Slovenského národného povstania vošli do zlatého fondu nielen obidvoch súborov, ale do slovenského činoherného divadla vôbec. Kvantitou neveľká, ale tvorivo pozitívnu bilanciu napokon doplnila dávnejšia pohostinská réžia Jana Antonína Pitínského v nitrianskom Divadle Andreja Bagara v roku 2003.

„Jan Antonín Pitínský přišiel do Bratislavy s dobre premyslenou divadelnou koncepciou stvárnenia *Mariše*. Premyslenou však z hľadiska dramaturgicko-režijnej interpretácie a tvárnych prostriedkov mimohereckých."

Činohra SND v jubilejnom – 90. roku svojej existencie preukázala cit pre rešpektovaniahodnú tradíciu, keď popri Hviezdoslavovej tragédii *Herodes a Herodias* zaradila do repertoáru aj *Marišu* bratov Mrštíkovcov. Veď po uvedení Smetanovej *Hubičky* práve touto hrou novozaložené SND začínalo v marci 1920 v dosť komplikovanej situácii svoju činnosť. Správne je aj to, že najnovšia inscenácia *Mariše* sa uvádza v historickej budove SND. Veď všetko, čo súvisí so slovenským profesionálnym divadlom, sa začalo práve v nej a s ňou sa spájajú aj najvýznamnejšie kapitoly slovenského činoherného umenia. Menej radostné už je, že ani jedna z uvádzaných reprezentačných klasických hier neskončila s jednoznačne plnohodnotným výsledkom a ich inscenácie zastali, najmä v herectve, na ťažko prijateľných rázcestiach.

Na inscenáciu *Mariše* si Činohra SND pozvala českého režiséra Jana Antonína Pitínského. Jeho stretnutie s dielom bratov Mrštíkovcov, rovnako ako početné stretnutia ďalšieho českého režiséra, Vladimíra Morávka s týmto dielom dokazujú živé inšpirácie a vskutku prekvapivé možnosti, ktoré ponúka na prvý pohľad tradičná, klasickým realistickým kánonom zodpovedajúca hra. Obidvaja režiséri (a nielen oni) vynachádzavo odhaľujú pri zbežnom pohľade netušenú vrstvovitosť hry. Odvážne v nej sondujú a nič nenaznačuje, že by narážali na dno definitívne vyčerpaných možností. Pitínského najnovšie stvárnenie *Mariše* opätovne potvrdilo, čím literárno-dramatické dielo Mrštíkovcov prekračuje dobové podmienenosti obdobia realizmu a smeruje k nadčasovej výpovedi. Okrem témy násilia a manipulácie to platí aj o hlbokom psychologickom prekreslení dramatických postáv, vzťahov a výstižných ťažiskových dramatických situácií, ale aj o takpocek na seba vrhajú a vo vášnivom erotickom ošiali pokračujú aj na zemi pred očami dediny a rodiny, ktorá sa pokrytecky a puritánsky z celých síl namáha, aby ich od seba odtrhla, musí mať riadne presvedčivú a autentickú atmosféru, aby neskončila povrchnou groteskou. Prijať možno ešte sošné riešenie dialógu Lízala a vydatej Mariše (Mariša spolu s dievčenskou skupinou nezaujato vyšíva veľký záves, ktorý ju oddeľuje od otca; s ním komunikuje rovnako nezaujato, „cez zuby"). Rovnako sošné riešenie záverečných scén pôsobí už dojmom čirej „nahodenosti". Dramatizmus zakončenia ostáva výlučne v slovách a intonácii a celková redukujúca statickosť obrazu dokonca sťažuje menej zorientovanému divákovi vnímanie základných faktov dramatického rozuzlenia. Vynára sa teda otázka: Prečo činohra pustila nedohotovený a herecky nereprezentačný tvar a neodsunula čas premiéry? Naporúdzi je iste záplava dôvodov a výhovoriek.

Nevedno, s akými predstavami o herectve v inscenácii prišiel hosťujúci režisér do SND. No v situácii, v akej sa z premnohých dôvodov už dlhú dobu ocitá herectvo reprezentačnej činohry, nemôžeme dôverovať ani postojom samotného hereckého súboru. Okrem spomenutých výnimiek nemožno dať ruku do ohňa, že bol v tomto prípade dosť variabilný, tvárny, ochotný a najmä otvorený novým, netradičným a nevyskúšaným postupom, či preukazuje dosť porozumenia pre to, čím búra navŕšené, zabehané a predovšetkým pohodlné šablóny. Veď už viac ráz prenikli signály, že práca v SND je vlastne záťažou, ku ktorej sa odskakuje, ba aj také, že na prácu v SND si treba zarobiť, aby sme nedajbože neumreli hladom. Nemožno tiež nepripomenúť, že Činohre SND už dlho chýba skutočná, analytická kritická reflexia a kritické hodnotenie práce a výsledkov. Navyše sa potvrdilo, že ak si niekto vnútri celého organizmu dovolí povedať svoj názor a dovolí si nazerať na veci aj kriticky, slovom, ak sa niekto opováži narušiť priam vyárendované stojaté vody a rokmi posilňované opevnenia, potom sa rozpúta hystéria nevídaných rozmerov. Rovnako nevedno, prečo režisér v závere inscenácie citoval krátky moment z televízneho záznamu Strniskovej inscenácie *Mariše* z roku 1983. Poslúžil však v jednom. Uvedomili sme si, že vynikajúce herecké majstrovstvo predchádzajúcich, starších hereckých generácií, výdatne formované aktívnymi režisérskymi podnetmi, je nateraz v jubilejnom, 90. roku a zrejme aj v blízkej budúcnosti našej reprezentačnej scény jednoducho nedostižné. Pravda, takáto situácia nevzniká zo dňa na deň.

JÁN JABORNÍK
teatrológ a divadelný historik

Mariša. Ľ. Kostelný a S. Valentová - Hasprová — foto: C. Bachratý

Alois a Vilém Mrštíkovci: Mariša
Preklad a úprava V. Strnisko, réžia
J. A. Pitínský, dramaturgia M. Porubjak, scéna T. Rusín, kostýmy Z. Štefunková – Rusínová, hudba V. Franz, hrajú
T. Pauhofová, J. Kroner a. h., E. Vašáryová, I. Kuxová, M. Geißberg, Ľ. Kostelný / J. Loj a. h., S. Valentová – Hasprová, I. Timková, V. Obšil / R. Stanke atď.
Premiéra 4. a 8. decembra 2009 v historickej budove SND

Časť z kritiky v časopise kød

VHV: *Zámka škripí*
Premiéra 14. 1. 1982, SND Bratislava
Réžia Pavol Haspra

ZAMYSLENIE NAD PREMIÉROU V ČINOHRE SND

Znovuobjavenie Hurbana Vladimírova

Značka VHV, ktorou dramatik Vladimír Hurban Vladimírov podpisoval svoje hry, sa na plagátoch našich divadiel neobjavovala a neobjavuje často, hoci ide o autora pozoruhodných hodnôt našej staršej či klasickej dramatickej literatúry. Na rozdiel od divadelníkov ho zatiaľ docenuje a oceňuje iba naša divadelná veda a história. Po neúprosnej previerke času potvrdzuje súdy osobností, ktoré rozpoznali cenu dramatickej tvorby VHV už počas jeho života (Hanuliar, Krčméry) a čoraz presnejšie vymedzuje jej zásto vo vývine nášho dramatického umenia. Veď práve VHV vraďoval našu neveľmi rozvinutú dramatickú literatúru prvých desaťročí dvadsiateho storočia do širších európskych súvislostí tým, že ju obohacoval prvkami modernejších postimpresionistických smerov impresionizmu, symbolizmu a expresionizmu, teda prúdov, ktoré sa inscenačnej praxe nášho mladého profesionálneho divadla v uvedenom období dotkli iba veľmi obmedzene, alebo sa ho nedotkli vôbec. V tomto smere ostáva platný Krčméryho prenikavý, lakonický postreh, že VHV predbiehal slovenské pomery, že za ním nevládala ani slovenská scéna, ani slovenské publikum; výrok, vyslovený v čase, keď hry VHV nemali osobitý ohlas ani úspech na javisku Slovenského národného divadla v ére predmnichovskej republiky a tvorba VHV sa neraz hodnotila zjednodušujúco a skreslujúco. Po oslobodení sa skôr výnimočne hrali Záveja z Zem, teda hry nadväzujúce predsa len väčšmi na tradičnejšiu líniu slovenskej dramatiky. A jednako sa VHV konečne dočkal zadosťučinenia. Po minuloročnej inscenácii Podhradského starej romantickej tragédie Holuby a Šulek sa režisér Pavol Haspra odvážil na javisku Slovenského národného divadla opätovne oživiť doteraz neuvádzané dielo staršej dramatiky. Siahol po hre Zámka škrípi, reprezentujúcej takmer neznámu novátorskejšiu a experimentálnejšiu časť dramatickej tvorby VHV, poznamenanú symbolisticko-expresionistickými prvkami a inšpiráciami. Opätovne sa mu podarilo dokázať živý divadelný nerv diela, doteraz odsúdeného na údel prachom zapadajúceho literárno-historického dokumentu.

Haspra tentoraz účelne využil právo kritického prehodnotenia predlohy. Príbeh hlavného hrdinu Tobora, ktorý sa po ôsmich rokoch vracia z väzenia, kde si odpykával trest za vraždu milenca svojej nevernej ženy Liany, aby po návrate zistil, že nič sa nezmenilo — iba ak Ženin milenec, je ním dokonca jej vlastný švagor — že podobných prekvapení a zaskočení v rodine príbuďlo. Haspra v porovnaní s autorom tento príbeh preladil do odlišnej žánrovej tóniny. V úvodnej scéne inscenácie Liana s neobyčajným chvatom a vehemenciou práší a upratuje pohovku či manželskú posteľ, aby v prichádzajúcom Toborovi vzbudila zdanie, že s ňou aj rodinou je všetko v najlepšom poriadku. V podrobnom ironickom nadhľade, dovedenom až do podôb grotesky, sú však interpretované všetky ďalšie rodinné scény, teda tá vrstva predlohy, kde VHV vychádza zo silne pretrvávajúcich podnetov a vplyvov dramatika ibsenovského razenia. Nadhľadom a optikou modernejších štýlových a tvárnych postupov sa režisérovi podarilo exponovať a pranierovať negatívne vlastnosti — pretvárku, pokrytectvo, zámerné utváranie falošného zdania, vlastnosti, ktoré sa až privelmi zakorenili v konaní postáv a stali sa súčasťou ich životného štýlu, ak tak možno nazvať nedostatok etickej kultúry, presilu bezohľadnej pudovosti, obmedzenosti, banálnosti. Toborova žena Liana za každú cenu, v rozpore so skutočnosťou, usiłuje sa udržať iluziu bezohľadnej manželky a „fasádu" vzornej, prosperujúcej rodiny. Niada, o ktorej vyvsitne, že je iba nevlastnou Toborovou dcérou, dobre vie, že v matke nemá vzor ani autoritu, vypočítavo ide za svojím cieľom, privelmi skoro dospieva a utečie z domu k naparujúcemu sa, prázdnemu, ale úspešnému krásavcovi Berovi. Lianin milenec a švagor Pag za predstieranou starostlivosťou, pomocou a priateľskou ľovšivosťou skrýva svoje prízemné erotické záujmy. V takomto prostredí, vidiac všetko, zatiaľ si však neuvedomujúc pravý význam vecí, vyrastá Toborov malý, ešte nevinný syn Enad.

Haspra si však najmä vďaka pozoruhodnému výkonu **Martina Hubu** v ústrednej postave Tobora v takomto inscenačnom nadhľade poradil aj s tou vrstvou a motívami predlohy, ktoré vyrastajú z dramatických symbolisticko-expresionistických inšpirácií. Kým **Ctibor Filčík** interpretoval symbolicko-alegorickú postavu Zámočníka, v hre zosobňujúcu Toborove svedomie a pochybnosti, s primerane stiahnutou, ale sústredenou intenzitou raz ako ironicky podfarbený komentár, raz ako neprijemné vecné konštatovanie holých faktov neprikrášľovanej, pravdivej skutočnosti, Martin Huba rozohral bohatú pohybovú, gestickú, mimickú a slovnú škálu svojho herectva, obohatiac postavu o viaceré významové a žánrové akcenty. Jeho Tobor prichádza už z väzenia s ostňom nedôvery, s priam krutou trýznou si potvrdzuje vlastné predtuchy, zavše sa trápne pokúša pristúpiť na hru falošnej pretvárky, aby vzápätí svojou reakciou a správaním, svojou žeravou ironiou provokoval a dráždil okolie. Aj Hubova kreácia spracová základné expresionistické motívy, ktoré inšpirovali literárnu predlohu — hrdina túži po novom živote, ale nemôže zaceliť trhliny sveta, v ktorom žije. Tragika Hubovho Tobora nevyplýva iba z vnútorného hryzoviska a vnútornej drámy. Popri bohatom rozkrývaní vnútorného sveta postavy sa neustále pripomína a zdôrazňuje aj situácia, v akej je hrdina nútený existovať. Jeho tragické rozpoloženie potom nevyúsťuje do výlevov bolesti a zúfalstva, ale do pocitu bezmocnosti nad trpkým poznaním, že pre tých, s ktorými by mal začať nový život, zlacnela cena morálky a znehodnotili sa kritériá etických noriem. Tým aj významová rovina, spojená s rozvíjaním motívov tragického hrdinu, dostáva v inscenácii výrazný groteskný príchuť, spečatenú dodanou inscenačnou bodkou — náznakom pohrebu samovraha Tobora, na ktorom pozostali zachovávajú potrebnú „fasádu", hoci rad-radom provokovali hrdinovu samovraždu. Žánrový posun do tragigrotesky potvrdzujú aj ostatné inscenačné zložky. Kým samotný VHV v predstave čistej tragickej formy odporúča v poznámkach použitie Griegovej, či dokonca Beethovenovej hudby, v inscenácii sa ozve banálny pútový valčík so zdôraznene vedeným motívom groteskného trombónu. V scéne oslavy návratu z väzenia aj v závere inscenácie Hubov Tobor pri ňom tancuje v trhavých pohyboch, sfa mechanická bábka groteskno-tragický či tragicko-groteskný tanec svojho života a smrti. Začiatočné zdanie čistej, ba až baladickej scény **Vladiszíra Suchánka** sa po odhrnutí závesov, v súlade s režijnou koncepciou postupne ráca, pretože sa objavujú závesy iné — farebné, jarabaté, pestré až po hranicu vkusu. Kostýmy **Heleny Bezákovej** vystihujú dramatické charaktery.

Vynorili sa, pravda, aj niektoré diskutabilné otázky. Napríklad či Hubovej hluboko začierajúcej, až do filozofických polôh zabiehajúcej interpretácii hlavnej postavy utvárali dostatočnú dramaticků protiváhu jadrné kreácie Liany a Paga v stvárnení **Sone Valentovej** a **Štefana Kvietika**, inak síce veľmi presne vedené, detailne vypracované, ale v základnom inscenačnom pláne postavené predsa len privelmi priamočiaro a priehľadne. Významová a dramatická nosnosť bola precenená nielen pri Toborových spomienkach a viziách väzenia, ale najmä v scéne obrazne pripomínajúcej hrdinovo ukrižovanie. Pre presvedčivé naplnenie takéhoto obrazu niet dostatok hĺbšej, najmä sociálnej motivácie už samotnej literárnej predlohy. Inscenácia by sa zaobišla aj bez svojvoľného vpisovania vlastných textov do predlohy, pretože vyhranene vedený žáner nepotreboval aj chabé slovné barličky. Ak však poprí zrelom výkone **Františka Dibarboru** (Hofman) pripomenieme aj výkony nových mladých členov súboru **Deany Horváthovej** (Niada), **Vladimíra Obšila** (Enad), **Štefana Bučka** (Ber), ktorí utvorili čitateľné kreácie a dokázali ich zladiť s náročným inscenačným žánrom, potom váha výhrad sa javí ako zanedbateľná. **Inscenácia zaujala režijno-dramaturgickou prípravou, precíznym vypracovaním inscenačného celku, funkčným a zdôvodneným využívaním výrazových prostriedkov, osobitne však inšpiratívnou spolupráca režiséra s hereckým súborom. Uvedenie hry VHV Zámka škrípi možno privítať ako pozoruhodný dramaturgický prínos, obohacujúci paletu inscenovaných hier z dedičstva staršej slovenskej dramatiky, navyše obhájený tvorivým prínosom inscenácie a zvýraznením jej aplatívneho etického posolstva.**

JÁN JABORNÍK

Ján Jaborník: Znovuobjavenie Hurbana Vladimírova. *Pravda*, 10. 2. 1982.

Š. Kvietik, S. Valentová

C. Filčík, M. Huba

W. A. Mozart: *Čarovná flauta*
Premiéra 2. a 4. 12. 2009, Opera SND Bratislava
Réžia Svetozár Spručanský

KØD, 4 (februar 2010), č. 2, s. 11–15

recenzie

Urobiť inscenáciu opernej klasiky aj pre deti nie je jednoduché

Mozartova operná tvorba nemávala na javisku Opery SND na ružiach ustlané. Viac pozornosti jej venovali počas desaťročnej vynikajúcej prvorepublikovej éry Karla Nedbala. Medzi piatimi inscenáciami sa vtedy až dvakrát objavila *Čarovná flauta*, v roku 1938 dokonca v réžii avantgardného činoherného režiséra SND Viktora Šulca. Bratislavskí operní divadelníci a diváci však mali hlavy obrátené iným smerom a k iným populárnym autorom. Situácia sa v ničom nezmenila ani v období slovenského štátu a neveľmi ani v povojnových desaťročiach. Ak sa Mozart hral, tak sa opakovali najznámejšie tituly, pozornosť by si zaslúžili niektoré inscenácie (Košlerovo naštudovanie buffy *Cosi van tutte* z roku 1971).

Mozartovský repertoár sa zintenzívňoval v priebehu 80. a 90. rokov. Dramaturgickú priebojnosť *Idomenea* (1991) nepotvrdzoval inscenačný výsledok. V balíku opakujúcich sa titulov patrí popri *Donovi Giovannim* a *Figarovej svadbe* popredné miesto v počte naštudovaní *Čarovnej flaute*. Z hľadiska dramaturgickej originality nie je teda znovuuvedenie tejto opery v SND nijakým ternom. Takto jednostranne sa však nijaký divadelný projekt asi posudzovať nedá a najnovšia *Čarovná flauta* v SND má dosť predností, aby sme návrat privítali. Zopakoval sa napríklad obzvlášť pozitívny moment príznačný aj pre niektoré predchádzajúce naštudovania Mozarta (napríklad pre *Cosi van tutte* z roku 1971 a dokonca aj z roku 1982). Možno zaň považovať masívnejší nástup mladej začínajúcej speváckej generácie. Divácky ohlas *Čarovnej flauty* z roku 1986 viedol k jej obnovenému naštudovaniu v roku 1997. Inscenácia mala svojich zástancov, ale vzhľadom na absolútnu prevahu vážneho prístupu a značne oratoriálny charakter sa neprijala jednoznačne. Ladislavovi Čavojskému prekážala „dusná, pochmúrna nálada", inscenáciu považoval za „zaprášenú a málo divadelnú". V súvislosti s jej hudobným naštudovaním vyriekol slová priam prorocké: „Mozartovský duch sa viac vznášal nad orchestrom, menej vychádzal z neho. (...) Dlhá neprítomnosť výraznej dirigentskej umeleckej osobnosti je už krajne neúnosná. Nielen za pultom, ale najmä vo vedení celého súboru. Nájde sa už konečne muž, ktorý bude tvrdou rukou vládnuť v zákulisí a presvedčivým gestom tvarovať umelecké výsledky spoza dirigentského pultu?" Nuž, čo sa zmenilo na tejto otázke po viac ako desaťročí? Absolútne nič. Inak to vychádza dosť jednoznačne. Mozarta a ani jeho geniálnej *Čarovnej flauty* nie je nikdy dosť.

„Sprušanský v Čarovnej flaute uvidel predlohu, pri ktorej si zaumienil urobiť opernú inscenáciu pre mladšiu divácku generáciu"

Vedenie Opery SND sa odhodlalo k odvážnemu činu a na réžiu *Čarovnej flauty* pozvalo úspešného dramaturga a dnes už aj skúseného činoherného režiséra Svetozára Spručanského. Urobilo dobre, navyše, ak sa režisér v SND stretol so svojou dlhoročnou spolupracovníčkou, scénografkou a kostymérkou Alexandrou Gruskovou. Obidvaja si určite preštudovali dostupné materiály o *Čarovnej flaute*, o jej pozoruhodných inscenáciách, o tom, čo všetko sa postupne nabaľovalo na libreto opery. Filozofia, osvietenská chvála rozumu, oslava úšľachtilosti a bratstva, sila pozitívnych, ale aj negatívnych emócií, viera v duchovnú kultiváciu človeka a tiež početné odkazy na osvietenecké plody v slobodomurárstve. Libreto však predstavuje aj životný obzor najjednoduchšieho, prostého človeka, ktorý nie je „zasvätený" a ani po tom nijako netúži, pretože jeho vidiny sa upínajú k oveľa bežnejším a „prozaickejším" hodnotám. To všetko Mozartova hudba básnicky integrovala a všetky dobové východiská priam geniálnym spôsobom posunula k nadčasovosti. Je však historickou skutočnosťou, že hoci Mozart písal *Čarovnú flautu* v poslednej, veľmi ťažkej životnej etape, prinášala mu poslednú životnú radosť a jej úspešná premiéra sa uskutočnila „nearistokraticky" a „neoficiálne", na viedenskej predmestskej scéne Auf der Wieden, kam chodili najmä prostí ľudia z nižších spoločenských vrstiev.

Inscenátori najnovšej *Čarovnej flauty* poznatky zrejme iniciatívne prehodnotili a z núka-

Obzvlášť náročnú úlohu Kráľovnej noci s prehľadom a suverénne zvládla Martina Masariková, kým Andrea Čajová bude musieť na vyšperkovanej trojčiarkovej koloratúrnej árii z druhého dejstva ešte trochu popracovať. Na prvej premiére obdivuhodné, takmer dvadsaťročné a medzinárodne posvätené umelecké spolužitie s Kráľovnou noci pripomenula Ľubica Vargicová. Ľahká, bezproblémová ohybnosť v najvyšších koloratúrnych tónoch druhej árie sa trocha strácala, ale inak suverénny výkon napĺňala hĺboká vnútorná dramatickosť, ktorá v súčinnosti s réžiou pomáhala skladateľom sporo vymedzený priestor postavy výraznejšie presadzovať v dramatickej štruktúre inscenácie. Čisto biele kostýmové riešenie a vysoký, štíhly výzor takmer mariánskej sochy v prvom dejstve zdôrazňovali údel prosiacej matky. V závere výstupu Kráľovnej noci sa však v pozadí scény začne vejárovito roztvárať veľký páví chvost ako náznak pýchy a sprisahaneckého odporu voči Sarastrovi. Veľkú scénu Kráľovnej noci v druhom dejstve, situovanú do síce hviezdičkovej, ale čiernej noci a čiernej farby, režisér, ak to partitúra dovoľovala, viac priestorovo a herecky rozohral. Kráľovnú noci nechal zísť z vyvýšeného piedestálu a Ľubica Vargicová negatívny zástoj, zázemie zášti a zloby postavy vedela v koncentrovanej skratke podporiť aj hereckým výrazom. Miesto negatívnych síl v závere inscenácie primerane zvýraznil aj posledný výstup kvinteta Kráľovnej noci a jej pomocníkov – troch dám a Monostata. Samotný Mozart ho rozpracoval viac ako stručne, takmer bleskovo. Pokiaľ si pamätáme, v bratislavských inscenáciách sa doslova strácal. V najnovšej realizácii ho režisér vytiahol až na proscénium a dal zaznieť jeho charakterotvornej hudobnej štruktúre, ale aj jeho prehľadnejšiemu dramatickému významu (zvyšujúca sa nervozita a chvat pred definitívnym zánikom). Exponovaná scéna by si iste zaslúžila vizuálne efektívnejšie a technicky vynachádzavejšie riešenie. Na také zatiaľ nie sú v SND predpoklady. Nečudo, že inscenácia v niektorých partiách druhej časti mierne strácala dych. Ani pohybovo rozpútané a farebne jarabaté scény ľudového divadla ho nevedeli v plnej miere oživiť. V tomto prípade musíme byť prísni aj k samotnému skladateľovi. V závere svojho geniálneho opusu akoby sám strácal dych. Pravda, úlohou dobrých inscenátorov je, aby podobné disproporcie vyrovnávali.

Postavy troch géniov, ktorí sprevádzajú Tamina a Paminu, radia im a usmerňujú ich, spievajú v bežných operných prevádzkach zväčša dospelé speváčky. V najnovšej bratislavskej inscenácii, aj vzhľadom na jej charakter a zameranie, si nenechali ujsť príležitosť a do postáv nazvaných jednoducho Chlapci obsadili v úplnej alternácii členov Bratislavského chlapčenského zboru zbormajsterky Magdalény Rovňákovej. Približne desaťroční chlapci sa objavili na scéne v podobe bielych anjelikov s krídelkami. Publikum však nenechávali na pochybách, že futbal a futbalové lopty sú im veľmi blízke. Predovšetkým však nenechávali na pochybách, že títo futbaloví anjelici nielen bezchybne spievajú a čisto intonujú, ale pod vedením vynikajúceho dirigenta priam mozartovsky štýlovo muzicírujú. Nuž, ťažko doceniť konečný účinok na detského a mladého diváka, ktorý hudbu a spev počuje a „vidí" konečne aj z inej stránky, než ako mu ju približujú početné televízne seriály a televízne show programy, kde sa vyfintené a vyčesané detské hviezdičky chcú čo najviac podobať na vysnívané pop-idoly.

Najnovšia inscenácia *Čarovnej flauty* v Opere SND priniesla dosť podnetov z hľadiska umeleckého, hudobného i divadelného. Nemožno však obísť jej prínos z hľadiska propagačného, a neváhajme to povedať, aj z hľadiska estetickej a umeleckej výchovy. V súčasnej spoločensko-kultúrnej situácii, keď všetko ostatné doslova zatieňujú najrozmanitejšie a ekonomicky lukratívne druhy a žánre popkultúry alebo aj nekultúry, získavať mladú a najmladšiu divácku generáciu pre vážnu hudbu a operné divadlo je poslanie nedoceniteľné. Ako presvedčili už tri premiéry, inscenácia doslova otvára detským, mladým a všetkým ostatným divákom pútavé stránky operného umenia. Živým spôsobom ukazuje, čo všetko sa v ňom skrýva – od emócie, vzrušenia, humoru cez melodickú a harmonickú krásu hudby až po speváckе majstrovstvo a bezprostrednú radosť s talentu, s akým sa „veľkého" a „ťažkého" majstra zmocnili najmladší interpreti – rovesníci najmladšej diváckej generácie. Hovoriť o propagačno-výchovnej tendencii tohto rodinného operného titulu vonkoncom neznie dehonestujúco ani podceňujúco. Ostáva len dúfať, že Opera SND túto zriedkavú a obzvlášť cennú príležitosť čo najintenzívnejšie a najzodpovednejšie využije. O budovanie najširšieho diváckeho zázemia sa musí usilovať predovšetkým sama.

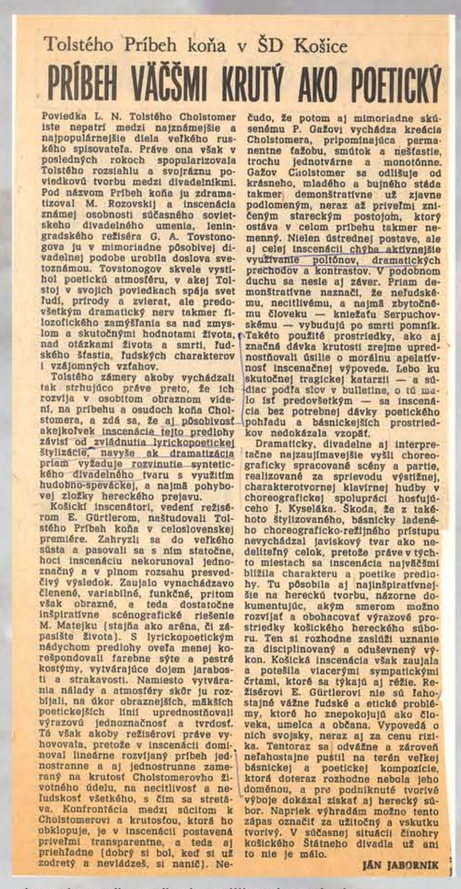
JÁN JABORNÍK
teatrológ a divadelný historik

W. A. Mozart: Čarovná flauta
Hudobné naštudovanie F. Haider, dirigent M. Leginus, réžia S. Spručanský, scéna a kostýmy A. Grusková, spievajú J. Benci / J. Galla / P. Mikuláš, T. Juhás / O. Klein / P. Bršlík, J. Ďurčo / F. Ďuriač, Ľ. Vargicová / M. Masaryková / A. Čajová, H. Becse Szabó / E. Hornyáková / L. Máčiková, E. Hornyáková / K. Štúrová, M. Maťašová / K. Polakovičová, T. Kružliaková / D. Šlepkovská / G. Hübnerová atď.
Premiéra 2. a 4. december 2009, Opera SND Bratislava

Časť z kritiky k opernej inscenácii Mozartovej *Čarovnej flauty*

ŠTÁTNE DIVADLO KOŠICE

M. Antol, B. Znaková, P. Gažo



Tolstého Príbeh koňa v ŠD Košice

PRÍBEH VÄČŠMI KRUTÝ AKO POETICKÝ

Poviedka L. N. Tolstého Cholstomer iste nepatrí medzi najznámejšie a najpopulárnejšie diela veľkého ruského spisovateľa. Práve ona však v posledných rokoch spopularizovala Tolstého rozsiahlu a svojrázną poviedkovú tvorbu medzi divadelníkmi. Pod názvom Príbeh koňa ju zdramatizoval M. Rozovskij a inscenácia známej osobnosti súčasného sovietskeho divadelného umenia, leningradského režiséra G. A. Tovstonogova ju v mimoriadne pôsobivej divadelnej podobe urobila doslova svetoznámou. Tovstonogov skvele vystihol poetickú atmosféru, v akej Tolstoj v svojich poviedkach spája svet ľudí, prírody a zvierat, ale predovšetkým dramatický nerv takmer filozofického zamýšľania sa nad zmyslom a skutočnými hodnotami života, nad otázkami života a smrti, ľudského šťastia, ľudských charakterov i vzájomných vzťahov.

Tolstého zámery akoby vychádzali tak strhujúco práve preto, že ich rozvíja v osobitom obraznom videní, na príbehu a osudoch koňa Cholstomera, a zdá sa, že aj pôsobivosť akejkoľvek inscenácie tejto predlohy závisí od zvládnutia lyrickopoetickej štylizácie, navyše ak dramatizácia priam vyžaduje rozvinutie syntetického divadelného tvaru s využitím hudobno-speváckej, a najmä pohybovej zložky hereckého prejavu.

Košickí inscenátori, vedení režisérom E. Gürtlerom, naštudovali Tolstého Príbeh koňa v celoslovenskej premiére. Zahryzli sa do veľkého sústa a pasovali sa s ním statočne, hoci inscenáciu nekorunoval jednoznačný a v plnom rozsahu presvedčivý výsledok. Zaujalo vynachádzavo členené, variabilné, funkčné, pritom však obrazné, a teda dostatočne inšpiratívne scénografické riešenie M. Matejku (stajňa ako aréna, či zápasište života). S lyrickopoetickým nádychom predlohy oveľa menej korešpondovali farebne sýte a pestré kostýmy, vytvárajúce dojem jarabosti a strakavosti. Namiesto vytvárania nálady a atmosféry skôr ju rozbíjali, na úkor obraznejších, mäkších poetickejších línií uprednostňovali výrazovú jednoznačnosť a tvrdosť. Tá však akoby režisérovi práve vyhovovala, pretože v inscenácii dominoval lineárne rozvíjaný príbeh jednostranne a aj jednostrunne zameraný na krutosť Cholstomerovho životného údelu, na necitlivosť a neľudskosť všetkého, s čím sa stretáva. Konfrontácia medzi súcitom k Cholstomerovi a krutosťou, ktorá ho obklopuje, je v inscenácii postavená príveľmi transparentne, a teda aj priehľadne (dobrý si bol, keď si už zodretý a nevládzeš, si nanič). Nečudo, že potom aj mimoriadne skúsenému P. Gažovi vychádza kreácia Cholstomera, pripomínajúca permanentne fažobu, smútok a nešťastie, trochu jednotvárne a monotónne. Gažov Cholstomer sa odlišuje od krásneho, mladého a bujného stáda takmer, demonštratívne už zjavne podlomeným, neraz až príveľmi zničeným starackým postojom, ktorý ostáva v celom príbehu takmer nemenný. Nielen ústrednej postave, ale aj celej inscenácii chýba aktívnejšie využívanie poltónov, dramatických prechodov a kontrastov. V podobnom duchu sa nesie aj záver. Priam demonštratívne naznačí, že nefudskému, necitlivému, a najmä zbytočnému človeku — knieťaťu Serpuchovskému — vybudujú po smrti pomník. Takéto použité prostriedky, ako aj značná dávka krutosti zrejme uprednostňovali úsilie o morálnu apelatívnosť inscenačnej výpovede. Lebo ku skutočnej tragickej katarzii — a súdiac podľa slov v bulletine, o tú malo ísť predovšetkým — sa inscenácia bez potrebnej dávky poetického pohľadu a básnickejších prostriedkov nedokázala vzopäť.

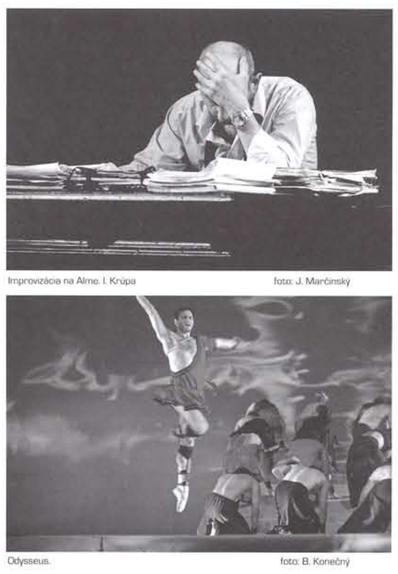
Dramaticky, divadelne aj interpretačne najzaujímavejšie vyšli choreograficky spracované scény a partie, realizované za spievovu výstižnej, charakterotvornej klavírnej hudby v choreografickej spoluprácí hostujúceho J. Kyseláka. Škoda, že z takéhoto štylizovaného, básnicky ladeného choreograficko-režijného prístupu nevychádzal javiskový tvar ako nedeliteľný celok, pretože práve v týchto miestach sa inscenácia najväčšmi blížila charakteru a poetike predlohy. Tu pôsobila aj najinšpiratívnejšie na herecký tvorbu, názorne dokumentujúc, akým smerom možno rozvíjať a obohacovať výrazové prostriedky košického hereckého súboru. Ten si rozhodne zaslúži uznanie za disciplinovaný a odušnený výkon. Košická inscenácia však zaujala a potešila viacerými sympatickými črtami, ktoré sa týkajú aj réžie. Režisérovi E. Gürtlerovi nie sú ľahostajné vážne ľudské a etické problémy, ktoré ho znepokojujú ako človeka, umelca a občana. Vypovedá o nich svojsky, neraz aj za cenu rizika. Tentoraz sa odvážne a zároveň nefahostajne pustil na terén veľkej básnickej a poetickej kompozície, ktorá doteraz rozhodne nebola jeho doménou, a pre podnikнuté tvorivé výboje dokázal získať aj herecký súbor. Napriek výhradám možno tento zápas označiť za užitočný a vskutku tvorivý. V súčasnej situácii činohry košického Štátneho divadla už ani to nie je málo.

JÁN JABORNÍK

Ján Jaborník: Príbeh väčšmi krutý ako poetický. *Pravda*. 9. 7. 1987.

P. Gažo a stádo

L. N. Tolstoj: *Príbeh koňa*
Premiéra 29. 5. 1987, ŠD Košice
Réžia Eduard Gürtler



Kritika z kødu inscenačné výjavy z košického divadla

E. Ionesco: *Lekcia* a *Improvizácia na Alme*
Premiéra 28. 3. 2008, ŠD Košice
Réžia Viktor Kollár a. h.

S. Pitoňák, A. Ďuránová

Interná prehliadka ŠD Košice sezóna 2005/2006, 5. – 8. júna.

PORTRÉTY TVORCOV A ROZHOVORY

DIVADELNÝ ÚSTAV BRATISLAVA THE THEATRE INSTITUTE

MAJSTER

TICHEJ HĽBAVOSTI

Inscenácia Goetheho tragédie Ifigénia v Tauride uzatvorila v 1982 vyše tridsaťročnú umeleckú tvorbu režiséra činohry SND Tibora Rakovského. Koncom toho istého roku šesťdesiatročný umelec odišiel z javiska i zo života. Posledný opus aj trocha symbolicky zrkadlil mnohé z podstatných tvorivých čŕt Rakovského vyzretej umeleckej osobnosti. Z pohľadu umeleckého a divadelného tendenciu i mieru jeho dramaturgických ambícií a viaceré poznávacie znaky osobnostného režijného rukopisu. Z pohľadu umeleckého a osobného odpor k vonkajškovému efektničeniu, k zbytočnej hlučnosti, ku všetkému, čo sa jazykovo nesprávne, ale inak zreteľne nazýva okázalosťou. Skromnosť bola jednou z Rakovského veľkých ľudských i umeleckých cností. Musel to rozpoznať i ten, kto ho osobne nepoznal a stýkal sa s ním iba prostredníctvom umeleckého diela.

Za života sa nedočkal veľkých súvah a bilancií. Iste o ne ani veľmi nestál. Hoci sme mali mnohé v povedomí, tá veľká konečná bodka provokovala nástojčivejšie si uvedomiť trvalejšie hodnoty a prínosy Rakovského diela. Tie však — celkom v duchu jeho osobnosti — nebili do očú, nepúšťali na seba veľkoleposťou, prenikavosťou, jednoznačnosťou. Museli sme sa nad nimi skôr v tichosti zamyslieť, znova o nich v zahĺbení podumať, mnohé zo súvislostí domyslieť. Presne tak, ako sme to robievali, vyprovokovaní zážitkami a dojmami nielen z najlepších, ale všetkých dobrých Rakovského inscenácií.

Spätný pohľad na Rakovského tvorbu presnejšie vydelí aj podnety, ktoré presahovali rámec materskej reprezentačnej scény a podnecujúco pôsobili na celkový rozvoj nášho činoherného umenia. Ak sa dáme inšpirovať známou shakespearovskou metaforou o záhrade a záhradníkoch, potom ju musíme prispôsobiť asi v tom zmysle, že Rakovský v slovenskej divadelnej záhrade už nemusel klčovať, orať, kypriť zem. Nemusel siať a sadiť. Už sa staral, aby v nej nerástla burina a samovýhonky. S nemalým úspechom sa pokúšal na domáce korene štepiť plodonosné odrody svetovej kultúry. Záhradu už zveľaďoval, vrstvil, obohacoval, kultivoval. Domáce divadelné pomery súčasti konfrontoval, súčasti zoznamoval s významnými dramatickými dielami vyspelých divadelných kultúr, ba aj s vrcholkami klasickej i novšej svetovej drámy. Opieral sa pritom o vlastné vzdelanostné zázemie i jazykové znalosti.

Ako umelec a režisér sa formoval v zložitom vývinovom období závažných spoločenských zlomov a premien v druhej polovici štyridsiatych a prvej polovici päťdesiatych rokov. Etapa jeho učňovských rokov je výstižným dôkazom, ako doba, v ktorej umelec tvorí, ovplyvňuje, podmieňuje, neraz aj ohraničuje jeho tvorbu. Režírovať začal v 1947. Dostali sa mu vtedy do rúk aj druhoradé predlohy. Na prelome štyridsiatych a päťdesiatych rokov zase splácal daň dobovým zjednodušujúcim a schematizujúcim pohľadom, akými mnohé z diel súčasnej domácej i sovietskej tvorby sprostredkúvali životnú skutočnosť a spoločenské problémy. Nemohol sa vyhnúť ani redukujúcemu prístupu k inak vyzdvihovanému a zdôrazňovanému odkazu slovenskej i českej klasiky. Rakovský sa tak pasoval s Králikovou hrou Horúci deň, Egriho Spoločnou cestou, Pavlenkovým Šťastím, ale aj so Záborským historickou drámou Bitka pri Rozhanovciach, či Jiráskovým Lampášom. Z pozorného prelúskania dobových kritických ohlasov však nemôže ujsť názorové unisono, skryté medzi riadkami a kritickými vyhradami — režisérovo úsilie o aktívny prístup k inscenovaným predlohám, podnecovaný viac intelektuálne ako bezprostredne a spontánne, viac rozumovo ako citovo. Nečudo, že úspech si vydobyl najmä premyslene zdynamizovanou optimisticky úsmevnou inscenáciou nenáročnej komédie Isajeva a Galiča Volá vás Tajmyr.

Racionálne a intelektuálne zložky Rakovského triezvej režijnej tvorby, vytvárajúce istú opozíciu k priveľkej citovosti, emocionálnemu temperamentu, ba aj živelnosti — a tej bývalo v slovenskom divadelníctve nemálo — si zachovali diferenciačnú a stimulačnú funkciu aj v ďalších štádiách jeho umeleckého vývinu, hoci pritom mal i svoje peripetie, otvorené krízy, ba aj paradoxy. Veľa energie venoval dielam súčasných slovenských a českých dramatikov. Popri spomínaných uvádzal Petra Karvaša, Ivana Bukovčana, Milana Jariša, Juraja Váha, Jána Solovíča, Jána Jilka, Jána Otčenáška a Jaroslava Balíka. Inscenácie ich hier však v drvivej väčšine nevytvorili najvýhranenejšiu, ani najúspešnejšiu, či najreprezentatívnejšiu dramaturgicko-režijnú líniu Rakovského tvorby. Dosť paradoxné postavenie v nej mali Schillerovi Zbojníci. Patrili k inscenáciám, ktoré ešte pred rokom 1956 veštili zberanie síl na historické prelomy nášho divadelného vývinu. Výtvarným riešením a možno aj kadečím iným ešte kotvili v zjednodušených divadelných názoroch prvej polovice päťdesiatych rokov. Rakovský sa však dobre započúval do svojrázneho vnútorného tepu predlohy. Na javisko nechal vtrhnúť vzopätý, ale naplnený, presvedčivý romantický pátos, v režisérovej tvorbe inak úplne ojedinelý. Vytvoril priestor pre vznosnú, mierne monumentalizovanú, divadelne sugestívnu, neraz až strhujúcu herecku tvorbu. Na Hubovho a Machatovho Karola Moora, Valachovho a Filčíkovho Franza Moora a Kráľovičovej Amáliu sa chodilo pozerať ako na herecký koncert. Inscenácia patrila k sérii divadelných diváckych šlágrov druhej polovice päťdesiatych rokov. Nečudo, veď pomáhala trhať hrádze šedivosti, uniformovanosti, schematizmu predchádzajúceho obdobia, ktoré hamovali prenikavejší rozvoj i rozlet nášho divadelného umenia.

V 1956 Budského inscenácia štúrovskej poézie Pieseň našej jari zvestovala novú vývinovú éru slovenského činoherného umenia a s definitívnou platnosťou otvorila dodnes vari neprekonaný zlatý vek činohry SND, dokumentujúci nielen výdobytky slovenského divadelníctva, ale prenikavý rast slovenského umenia a kultúry vôbec. Sériou skvelých inscenácií ho formoval predovšetkým režisér Jozef Budský. Najmä v tomto tvorivo vypätom a sústredenom období vystúpili isté rozdielnosti Budského a Rakovského režijnej tvorby a umeleckej metódy. Obidvoch začali stavať do neraz aj umelo zdôrazňovaných a zámerne protikladne vyhraňovaných pozícií. Náznaky všestranne plodného tvorivého dialógu však nemožno poprieť. Umelecká tvorba našej reprezentačnej činohry sa rozvíja polyfonicky a Rakovského réžie vnášali do spoločných hodnôt osobitý a nezanedbateľný vklad. Budského básnicky vznosná, divadelne plnokrvná, emocionálne exponovaná tvorba dostávala kontrapunkt v Rakovského réžiách, ktoré vytvárali divadelnú sugesciu a dramatickú atmosféru triezvejšími a vecnejšími prostriedkami, väčšou koncentráciou na samotnú myšlienku a racionálne jadro predlohy. Kým divadelnosť Budského vyvolávala hĺboký dojem, divadelnosť Rakovského nútila skôr k úvahe.

V umelecky i divadelne rýdzej podobe to dokumentovala najmä inscenácia Brechtovej hry Život Galileiho, ktorá zapôsobila — a nielen v bratislavskom a slovenskom divadelnom kontexte — priam ako zjavenie. Nielen tým, že aktívne reagovala na modernú a vývinovo podnetnú vlnu brechtovského epického divadla, ale predovšetkým prekvapivo osobitým a organickým zlúčením jeho intelektuálnych a racionálnych podnetov s výrazným emocionálnym sfarbením slovenského herectva. Lesk zlatej éry sa výdatne odrážal aj od Rakovského inscenácií Karvašovej hry Polnočná omša a Millerovej hry Pohľad z mosta. V súvislých, strohých, ale sugestívnych dramatických líniách ich sústredeného divadelného tvaru sa režisér v spolupráci s hercami sústreďoval na prenikavú analýzu ľudských vzťahov, zložitých charakterov a na dôsledky konania i postojov jednotlivých postáv. Konečné hodnoty Rakovského príspevkov do tvorivého dialógu určovali jeho podnety k rastu, aktívnym premenám a prenikavému rozvoju hereckej tvorby. O celkom nové rozmery prehĺbenej, zvnútornenej, intelektom podloženej, výrazovo striedmej tvorby sa obohatilo dovtedy prevažne recitatívne založené herectvo Viliama Záborského. Kreáciu Galileiho môžeme považovať v jeho vývine za prelomovú. Nové črty sa zjavovali v hereckej tvorbe Márie Kráľovičovej, Karola Machatu, Júliusa Pántika, Ladislava Chudíka, Márie Bancíkovej, Jozefa Kronera.

Po vzopätom období prichádza v šesťdesiatych rokoch citeľný rozptyl koncentrácie. Z tvorivejších Rakovskeno výsledkov Shawova Svätá Jana pripomenula potenciálne prítomné napätie medzi romantickou látkou a jej moderným spracovaním. V Shakespearovej komédii Čo len chcete (Večer trojkráľový) sa váhy prikláňali viac k trpkastej životnej múdrosti veľkého alžbetinca ako k jeho básnickej, lyrickej a komediálnej invencii. V básnickom apelatívnom podobenstve Nezvalovej Atlantídy nachádzal blízky dramaturgicko-režijný model, na ktorý predovšetkým nadviazal v neskoršej tvorivej etape sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. V návrate k Brechtovi (Pán Puntila a jeho sluha Matti) ani v pokuse o Dürenmatta (Herkules a Augiášov chlev) však už nedokázal organickejšie spojiť špecifický charakter tejto dramatiky s domácim zázemím či už z hľadiska tvorivého, či diváckeho. Priveľmi vonkajškovo rozhnevaná, transparentná, jednotvárna inscenácia Shakespearovho Hamleta, v ktorej hlavný hrdina priam vykričal svoje bôle a obvinenia priamo do hľadiska, prehĺbila krízové javy v Rakovského tvorbe natoľko, že v rokoch 1965—67 odišiel pracovať ako režisér do Československej televízie.

Po návrate do činohry SND režíroval rozmanitý repertoár. Cenný náhrdelník navliekal najmä z inscenácií básnicky a filozoficky ladených predlôh klasickej svetovej drámy i modernej svetovej dramatiky dvadsiateho storočia (B. Brecht: Kaukazský kriedový kruh, I. Madách: Tragédia človeka, P. Zvon: Tanec nad plačom, M. J. Lermontov: Maškaráda, P. Hacks: Adam a Eva, H. Ibsen: Peer Gynt, P. Valéry: Môj Faust, no nemožno nepripomenúť ani výborné pohostinné naštudovanie hry bratov Čapkovcov Adam Stvoriteľ v bratislavskej Novej scéne). Napospol núkali básnicky zovšeobecnený obraz dialektického vzťahu sveta a človeka v ňom. V týchto štýlovo a slohovo vyzretých inscenáciách Rakovský neopakovateľne postihol harmóniu citových a rozumových zložiek, spájal vecnosť s básnickosťou, triezvosť so sugestívitou, emocionálnu pôsobivosť s racionálnou analytickosťou, autorovo slovo s javiskovým obrazom, literatúru s divadlom. Spriaznenosť inscenácií vychádzala aj z obsahovej interpretácie a ideového výkladu, zdôrazňujúceho humanistické posolstvo pozitívnych stránok ľudského zápasu.

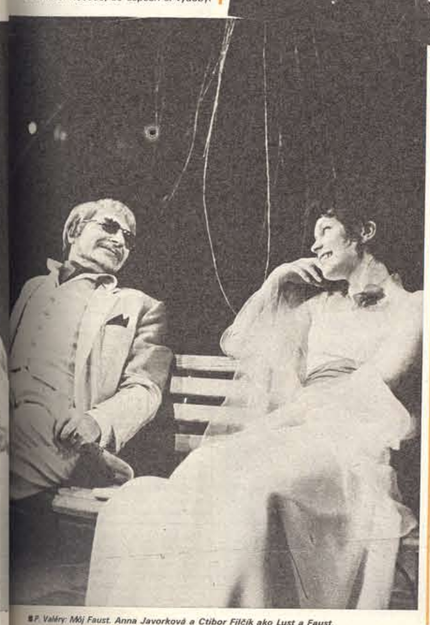
Osobitnú štúdiu by si zaslúžila Rakovského systematická spolupráca s výtvarníkom Ladislavom Vychodilom, ktorý vynikajúco vychádzal v ústrety režisérovmu divadelnému názoru a poetike. V nej prvoradý význam zohrávalo slovo s jeho dramatickým významom i básnickými hodnotami. Vizuálny obraz a scénografické prostriedky ho nenahrádzali, nezastupovali. Vytvárali mu výtvarne sugestívny priestor, divadelne pôsobivý šat a metaforickým obrazom umocňovali jeho vyznenie a účinok. V sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, keď sa vývin začal uberať hľadaním a zdôrazňovaním špecifických neliterárnych prostriedkov divadelného prejavu, vonkajškovým dynamizovaním a metaforickou vizualizáciou vnútorných dramatických významov, Rakovského divadlo už nestálo na čele vývinových úsilí a výbojov. Jeho všestranná kultúra a kultivovanosť a široký vzdelanostný rozhľad však predstavovali impulzy trvalej platnosti. A v neraz až nezdravo sa rútiacej riave súčasného života, v netrpezlivom pomkýnaní vývinu i zadychčanej honbe za novými podnetmi sme akosi nestihli, či nevedeli docenif nemalú hodnotu — hĺbavú, tichú múdrosť Rakovského tvorby.

Je prirodzené, že spomedzi našich režisérov práve on často spominal arcidielo svetovej literatúry — Goetheho Fausta. Veď k nemu smeroval jednou z podstatných línií svojej režijnej tvorby, svojim ľudským i umeleckým dozrievaním. Vzrušovala ho i zložitá osobnosť Janka Kráľa. Iste by sa na ňu pozrel triezvo, bez pátosu a najmä bez osúchaných romantických rekvizít záhadného „divného Janka". Dnes sú to nenaplnené plány a sny. Nie však podľnosti. Umeleckými zápasmi, ktorých sa nikdy nevzdával bez boja, zavŕšil svoje poslanie a zaslúžil sa o rozvoj našej reprezentačnej činohry SND i celého nášho činoherného umenia v dôležitých, ba i kľúčových epochách jeho povojnového vývinu.

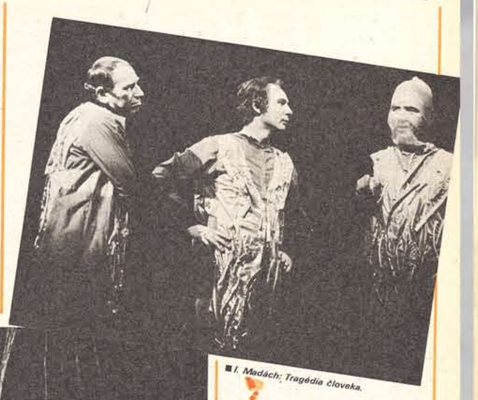
JÁN JABORNÍK

■ M. J. Lermontov: Maškaráda.

■ F. Schiller: Zbojníci. Mária Kráľovičová a Mikuláš Huba ako Amália a Karol Moor.

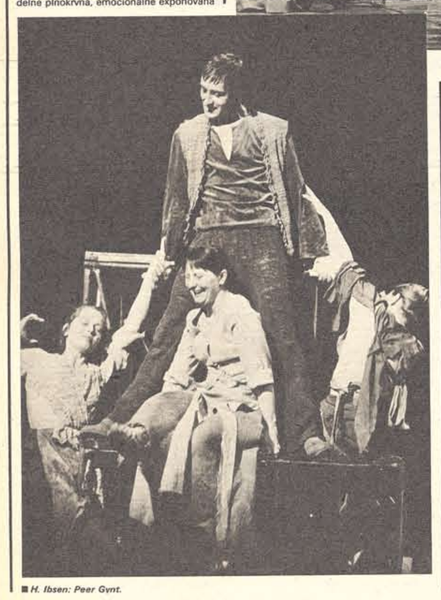


■ P. Valéry: Môj Faust. Anna Javorková a Ctibor Filčík ako Lust a Faust.



■ I. Madách: Tragédia človeka.

■ B. Brecht: Život Galileiho.



■ H. Ibsen: Peer Gynt.

■ P. Karvaš: Polnočná omša.

Snímky: archív

Náš rozhovor pre vás

S ANNOU STAROSTOVOU, sólistkou opery SND v Bratislave

ČO ROBÍM, ROBÍM SMRTEĽNE VÁŽNE

Po prvý raz sme sa stretli v roku 1967 v prešovskom Divadle Jonáša Záborského. Ja — dramaturg s dvojročnou praxou, ona — čerstvá absolventka bratislavského konzervatória a začínajúca sólistka spevohry. Pôsobila v prešovskom súbore iba dve sezóny a hoci len zbierala javiskové skúsenosti, zmocňovala sa zverených úloh s obdivuhodnou suverénitou. Do srdc prešovských divákov sa zapísala tak, že na ňu spomínajú dodnes. Najmä na jej primadonské party klasickej operety — Angèle z Grófa Luxemburga, Maricu zo slávnej Kálmánovej operety, ale aj na charakterovú úlohu antickej kurtizány Hekatomby z komédie Voskovca a Werricha Osol a tieň.

Potom som ju videl v Brne, na veľkom javisku Janáčkovej opery, ako pôvabnú Rose Marie (so zaslúžilým umelcom René Tučkom ako partnerom) a ako slovenský temperamentnú Maricu. Už o rok sme sa opätovne stretli v Bratislave. Na Novej scéne spievala Lízu v obnovenej Žemi úsmevov, doštudovala Helenu v Poľskej krvi, premiérovo vystúpila na dosky tohto divadla sugestívnou vdovou v inscenácii Zorbu, vytvárala dievku v českej muzikálovej parafráze Maupassantovho Miláčika, kde na malom priestore vyčarila pozoruhodnú epizódu. Potom vzbudila pozornosť dramatickou interpretáciou náročného vokálneho partu Žofky v Straussovom Cigánskom barónovi.

Z týchto čias sa datuje začiatok jej spolupráce s pedagógom Stanislavom Mjartanom, vtedy dozneva rozhodnutie opustiť žáner „ľahkej múzy" a presedlať na pole klasického operného spevu. Vydáva sa na cestu, ktorou pred ňou prešli mnohé z predstaviteliek našich starších speváckych generácií.

— Nebolo to rozhodnutie zo dňa na deň. Už po absolvovaní konzervatória dostala som ponuku do banskobystrickej opery. Po úvahe a rade môjho pedagóga z konzervatória, zaslúžilého umelca Štefana Hozu, rozhodla som sa však pre Prešov. Bola to dobrá divadelná škola.

● V roku 1974 si hosťovala v úlohe Abigail vo Verdiho Nabuccovi v košickej i bratislavskej opere, na jeseň roku 1974 si potom pohostinsky v opere SND doštudovala Gershwinovu Bess, s ktorou si dodnes dosiahla desiatky repríz a naštudovala si ju aj v češtine v ostravskej opere. Mohla si v tejto zvojej postave, v diele, ktoré mnohí považujú za prechod medzi ope-

Častokrát vystúpila na scéne SND v opere Porgy a Bess v titulnej ženskej postave.

Takto si Annu Starostovú pamätáme z jej začiatkov na Novej scéne: dievka z Miláčika.

rou a muzikálom, zúžitkovať predchádzajúce divadelné skúsenosti?

— Podoba Bess s muzikálovými hrdinkami je skôr vonkajšková. Exponovaný spevácky part je v nárokoch blízky veristickým úlohám. Zvádza k prepínaniu hlasu a bez spoľahlivej techniky vedie k nebezpečným hlasovým faulom. Mimochodom, s týmto typom žien som sa — až na dotyky v Hekatombe a dievke z Miláčika — predtým nestretla. Musela som siahnuť hlboko do hereckého arzenálu, aby som našla dosť prostriedkov, potrebných pre modelovanie charakteru Bess. Škoda, že s hosťujúcim lipským režisérom Güntherom Lohsem som mohla pracovať iba štyri dni. Bol to záskok, podobne ako Abigail. V riadnom skúšobnom procese som doposiaľ z veľkých úloh študovala vlastne iba Tatianu. Bess sa prijala ako čosi samozrejmé, vraj som jednoducho zodpovedajúci fyzický typ a z operety mám dostatok javiskovej rutiny... Ak je dnes moja Bess v porovnaní s prvými predstaveniami bohatšia, je to dôsledok hlasového vývoja, ale aj štúdia s režisérom Väžnikom pri príprave ostravskej inscenácie, kde som — paradoxne — mala na pokojné štúdium viac priestoru.

● Na javisko vchádza herecká osobnosť. Jej výrazová škála siaha od démonickej Abigail po zasnenú Tatianu, v operete dokonca obsiahla aj polohy komické (Ilonka v Hrnčiarskom bále), aj tragiku až antického typu (vdova v Zorbovi). Na malom priestore epizód vie byť grand-dámou (Alica v Lucii z Lammermooru) i rázovitou sedliačkou (Zimoňka v Krútňave). Prináša do inscenácie hotovú postavu, umocnenú variabilnosťou javiskového zjavu. Jej hrdinky nie sú charakterizované nadmierou vonkajšieho gesta či pohybu. Sústredený herecký prejav akoby vyžaroval vnútorné dramatično, hĺbku ponoru do psychiky postáv.

Hrala si v najrozličnejších žánroch, dokonca aj vo filme. V čom je operné herectvo špecifické?

— V opere musí herecký výraz vychádzať z charakteru hudby. Prvým predpokladom je tlmočiť dielo, modelovať postavu hudobnými, v prípade speváka teda speváckymi prostriedkami, farbou hlasu, jeho dynamikou a všetkým tým, čo prináša ovládanie speváckej techniky. Bez zvládnutia týchto hudobno-vokálnych požiadaviek je akékoľvek „herecké" stvárňovanie tvorivo neprespevčivé a javiskovo falošné. Preto nepovažujem ani za šťastné obsadzovanie činoherných hercov do televíznych operných inscenácií. Činoherní predstavitelia nedostatočne cítia práve to najpodstatnejšie — hudbu a v hereckom prejave nie sú potom schopní vyjadriť nuansy hudobnej charakteristiky.

● S tým, čo si povedala, vrelo súhlasím. Potvrdzuje to aj prax súčasného zahraničného operného divadla. Dnešné nároky na operní interpretáciu predpokladajú priam ideálnu syntézu zjavu a speváčko-hereckých schopností. Takáto syntéza charakterizuje aj tvoju Tatianu. Vôbec, v poslednej bratislavskej inscenácii Eugena Onegina vyrastá postava Tatiany na hlavnú hrdinku príbehu...

— Predovšetkým skladateľovi sa podarilo túto ženu vykresliť plastickejšie ako titulného hrdinu. Venuje viac priestoru pre zobrazenie jej dozrievania a kryštalizácie životných postojov. Tú istú predstavu mal aj režisér Miroslav Fischer. Nie som typom, ktorý od prvých skúšok „trhá kulisy" a spĺňa možné i nemožné

Brne vystúpila s úspechom aj vo Frimlovej Rose Marie.

žiadavky inscenátora. Až keď sa vnútorne stotožním režisérovou predstavou, môžem pomýšľať na vlastnú orbu. Myslím si, že v Oneginovi sa ta stalo.

● Tvoje úlohy sa vokálne i herecky nápadne líšujú. Kto videl tvoju citovo bohatú, ušľachtilú Tatianu, neuveri, že môžeš vyjadriť aj temné, iam macbethovské polohy Abigail vo Verdiho abuccovi.

— Každá úloha je otázkou voľby výrazových ostriedkov — speváckych i hereckých. Pre Tatianu m volila zväčša melancholické farby. V Abigail ich ožem uplatniť len na tých najintrovertnejších miesch. Tu je v prevahe neustály boj o moc, žiarlivosť, návisť, intriga.

● Okrem materskej scény spievaš Abigail hostinsky aj v Košiciach. V oboch inscenáciách ma zaujala najväčšmi štýlovosť vokálneho jadrenia jedného z najnáročnejších verdiových partov.

— Verdi — to sú ozdoby, behy, koloratúry, ktoré nie samoúčelné, ale majú svoj dramatický zmysel. Ale edovšetkým legato. Bez legata niet frázy — a fráza je dobná myšlienka. Ak sa rozbíja fráza, niet hudobnej ýšlienky a spev nevyjadrí nič z dramatického obsahu dby. Je to čosi podobné ako rozbíjanie významu bliky v činohernom divadle. Ak herec vnútornou gikou neprepojí verše shakespearovského monológu, stávajú iba slová, slová, slová.

Pre vývoj hlasu je podstatné pohybovať sa vo odnom repertoári. V divadle si postavy nemôžem beráť. Rôzne okolnosti ma nútia spievať aj úlohy mo odboru. Preto vítam všetky príležitosti dostať sa najvlastnejší terén.

● Poznáš pocit trémy?

— Áno, ale nie v zmysle strachu žiaka pred skúškou. znám pocit zodpovednosti voči sebe, voči tomu, čo bím a o čo sa usilujem. Každý vstup na javisko amená pre mňa splniť vopred vytýčený program. rodzene, nejde mi o dva-tri tóny, alebo milimetrové držanie aranžmán, ale o naplnenie speváckej a herecké koncepcie. Nerada robím ústupky, pretože to, čo bím, robím smrteľne vážne. Aj vtedy, ak sa moje odstavy nekryjú s predstavami iných.

Zhoval sa JÁN JABORNÍK

V Čajkovského opere Eugen Onegin ako Tatiana (na snímke z Róbertom Szűcsom).

Na scéne košického Štátneho divadla stvárnila vo Verdiho Nabuccovi postavu Abigail.

Snímky Z. Mináčová (4), J. Vavro (2), A. Šmotlák a R. Sedláček

Za Jozefom Kronerom

20. 3. 1924 Staškov - 12. 3. 1998 Bratislava

Patril ku generácii, ktorá sa v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch nazývala stredná. Bola a zostáva ozdobou, ba pýchou nielen slovenského herectva a divadla, ale celej slovenskej kultúry. Viac ako ktokoľvek iné získavala pre ňu nielen sympatie a obľubu, ale predovšetkým rešpekt a uznanie. Očividne, nadmieru presvedčivo a efektívne dokazovala - nech už v podmienkach akokoľvek obmedzovaných a usmerňovaných - zrýchlený slovenský kultúrny rozvoj, ba rozlet. Účinné zbrane tejto generácie, ktorým nebolo možné nepodľahnúť, spočívali v osobnostne podmieňovanom hereckom majstrovstve, vysokej miere umeleckej náročnosti, zodpovednosti a oduševnení, v neposlednom rade aj v značnom ľudskom a občianskom kredite. Cesta Jozefa Kronera na výslnie tejto generácie nebola priamočiara, mala svoje osobitosti, i keď dokazovala, že výnimočný talent sa musí presadiť. Možno mal šťastie, že život v umení mu nekládol neprekonateľné prekážky, skôr mu pomáhal. Napríklad mimoriadne žičlivým martinským prostredím v jeho profesionálnych začiatkoch a divadelnej mladosti. Stretol sa v ňom s vynikajúcim súborom, dobrými režisérmi, s priateľskou podporou osobností, akou bola významná martinská herečka Naďa Pietrová-Hejná či dokonca jej manžel, neprofesionálny divadelník Viť. Núkané príležitosti však Jozef Kroner nikdy nepúšťal z rúk. Všestranne ich zúročoval, iste aj vďaka prasile svojho spontánneho talentu.

Ak najstarší členovia jeho generácie vydobýjali uznanie slovenskému herectvu ako spoločenskému stavu aj odborným či dokonca akademickým vzdelaním, Jozef Kroner, rodák z kysuckého Staškova, prešiel skôr životnými univerzitami a cestu k najvyšším métam hereckého umenia si otváral zložitejším a menej schodným terénom - cez ochotnícke divadlo. V inscenácii Gogoľovej Ženby považsko-bystrického strojárenského súboru, ktorá roku 1948 rozčerila hladinu dokonca v celoštátnom meradle na Jiráskovom Hronove a zaskveli sa v nej viacerí budúci profesionálni divadelníci, vytvoril postavu Ževakina. Nevšedný úspech mu v dobovej atmosfére takpovediac profesionalizačného divadelného ošiaľu logicky vyniesol sľubne sa črtajúcu profesionálnu kariéru. Ale do našej vtedajšej divadelnej Mekky - do Slovenského národného divadla - si vybojoval cestu až skvelým profesionálnym predstupňom v rokoch 1948-1956 - činnosťou v martinskom vtedajšom Slovenskom komornom, potom Armádnom divadle, ktoré sa vtedy už tešilo pozoruhodnému nielen celoslovenskému, ale aj celoštátnemu, československému renomé.

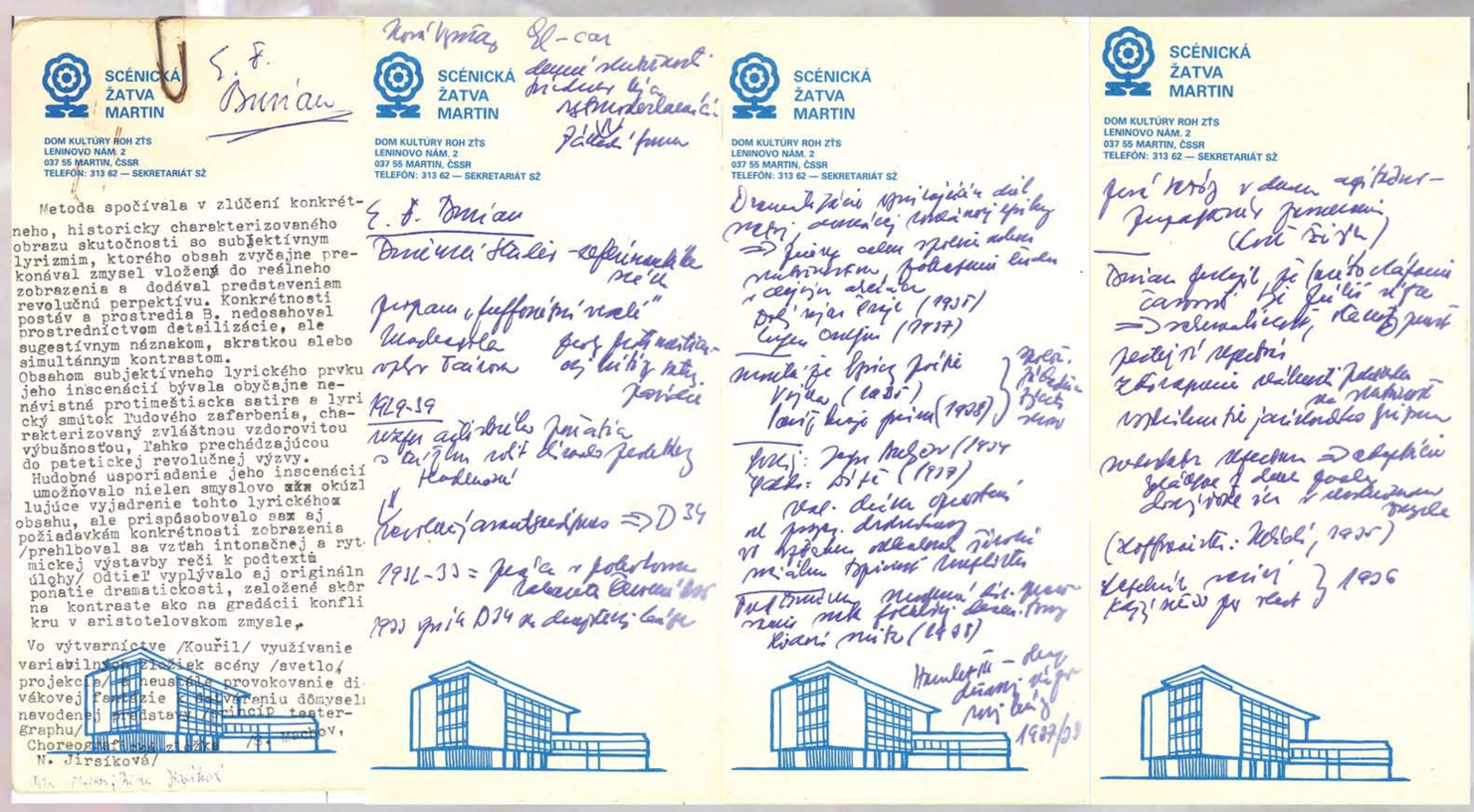
Mladý, ešte ani nie tridsaťročný herec zaujal miesto jedného z najvýznamnejších protagonistov mnohých, dnes vlastne už legendárnych martinských inscenácií a to vo veľkých dramatických a charakterových postavách zväčša ďaleko predbiehajúcich jeho fyzický vek. Nechýbala medzi nimi ani svetová klasika (Orgon v Moliérovom Tartuffovi, Jago v Shakespearovom Othellovi, Verhaerenov Filip II.), ani vtedy preferovaná sovietska dramatika. Z nej najmä Rachmanovovho Profesora Poležajeva Kroner zbavoval - pokiaľ sa dalo - ideologických plagátov a výdatne ich nahrádzal stíšeným, ale citovo intenzívnym a ľudsky hrejivým tónom. Už vtedy sa však výrazná línia Kronerovho herectva viazala na charakterové postavy klasickej i novšej slovenskej dramatiky. Mnohé z nich našli v Kronerovi viac ako ideálneho predstaviteľa. Vytváral v nich priam interpretačný prototyp svojou priťažlivosťou výrazne a nadlho predurčujúci ich interpretačnú tradíciu. Okrem Jaškuliaka (Bukovčan: Surové drevo), Zelenáka (Hollý: Geľo Sebechlebský) sa to týkalo najmä Stodolovho Jožka Púčika (aj v dáka jeho filmovej verzii) a nadovšetko titulnej postavy z folklorizovanej verzie Hollého veselohry Kubo, ktorej dosah umocnilo aj populárne televízne spracovanie.

Od roku 1956 významne obohacoval najreprezentačnejšiu hereckú paletu činohry Slovenského národného divadla ľudsky vyzretými, prežitými, hlasovými, gestickými a pohybovými prostriedkami, majstrovsky vypracovanými kreáciami. Galénom z Čapkovej Bielej nemoci a Dauphinom zo Shawovej Svätej Jany ešte pripomenul hereckú mnohostrannosť svojej predchádzajúcej martinskej éry. V Slovenskom národnom divadle postupne nadobúdali prevahu postavy neraz aj zdanlivo ušliapnutých prostých ľudí, ľudových filozofov, ktorí napriek tvrdej škole neľahkého života nič nestrácali zo svojej citlivosti, ľudskej vrúcnosti, hlbokej humanizujúcej múdrosti, ale ani zo svojej životaschopnosti. Nebezpečenstvo miernego „zaškatuľkovania" zaháňali najmä Kronerove veľké herecké dominanty zo súčasnej slovenskej dramatiky, v ktorých sa hercov vyhranený typ blysol v zložitejšej dramatickej i žánrovej expozícii - Hanjo Hraschko v Karvašovej Veľkej parochni, Uhrík a Muž v Bukovčanových hrách Kým kohút nezaspieva a Sluška pre dvoch. O nevšedných umeleckých kvalitách, neutuchajúcich hereckých žriedlach a priam frapujúcich modifikáciách svojho charakterizačného typu presvedčal aj mimo materskej scény. Napríklad pohostinsky vytvorenou postavou mliekára Tovjeho v naštudovaní muzikálu Fidlikant na streche, ktorá patrila k najpozoruhodnejším z mnohých výdobytkov skvelej éry amerického muzikálu na bratislavskej Novej scéne v šesťdesiatych rokoch. K tomuto obdobiu sa viaže aj prekvapivo analyticky uchopená, groteskne ladená kreácia Tóna Brtku Oskarom ovenčeného filmu Obchod na korze. Ňou vyvrcholila inak sústavná a intenzívna filmová časť Kronerovej hereckej aktivity.

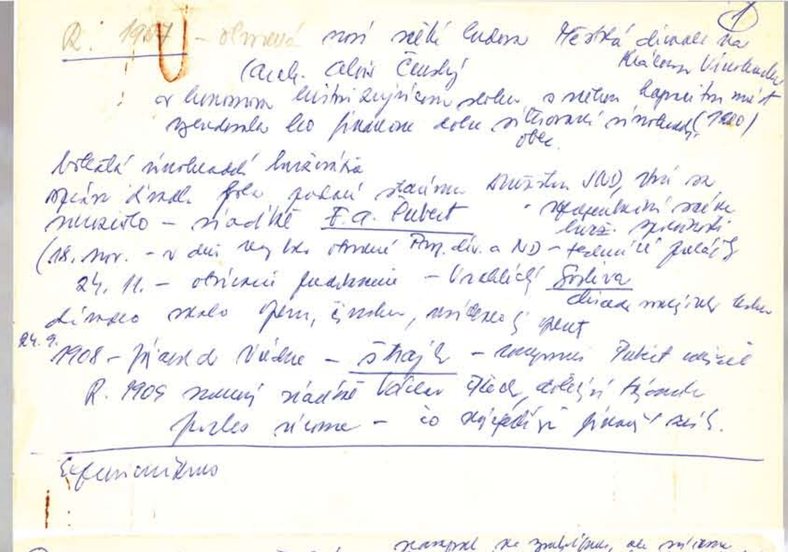
Kronerov svojrázny, ľahko rozpoznateľný hlas sa v premnohých žánroch prihováral takmer všetkým vrstvám a kategóriám rozhlasových poslucháčov. Ukázalo sa, že jeho povestný humoristický rozprávačský talent vládne nielen slovom vypovedaným a počutým, ale aj písaným. Osobnou rybárskou vášňou inšpirovaná kniha Herec na udici a kniha hereckých humoresiek Herec nielen na udici - sám si obidve aj ilustroval - našli viac ako vďačných čitateľov. Znásobovali obľubu a popularitu, ktorá neoddeliteľne patrila ku Kronerovej osobnosti, pripomínajúc, čo v najširších spoločenských a kultúrnych súvislostiach znamenalo naše divadlo a špeciálne herectvo. Jozef Kroner zosobňoval celú, neraz zložitú divadelnú epochu. On však vydával o nej to pozitívnejšie svedectvo, pretože jeho veľké herecké umenie bolo predovšetkým z hĺbky duše a ducha vyvierajúcim a najúprimnejším ľudským posolstvom.

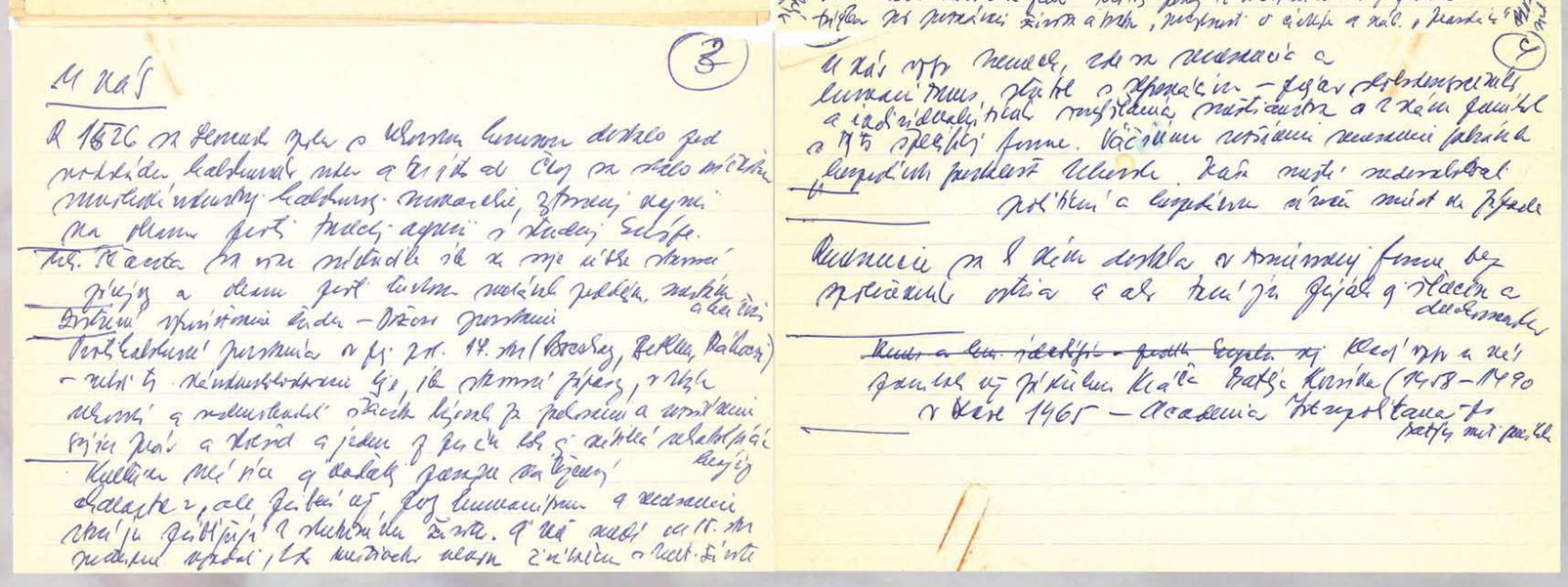
JÁN JABORNÍK

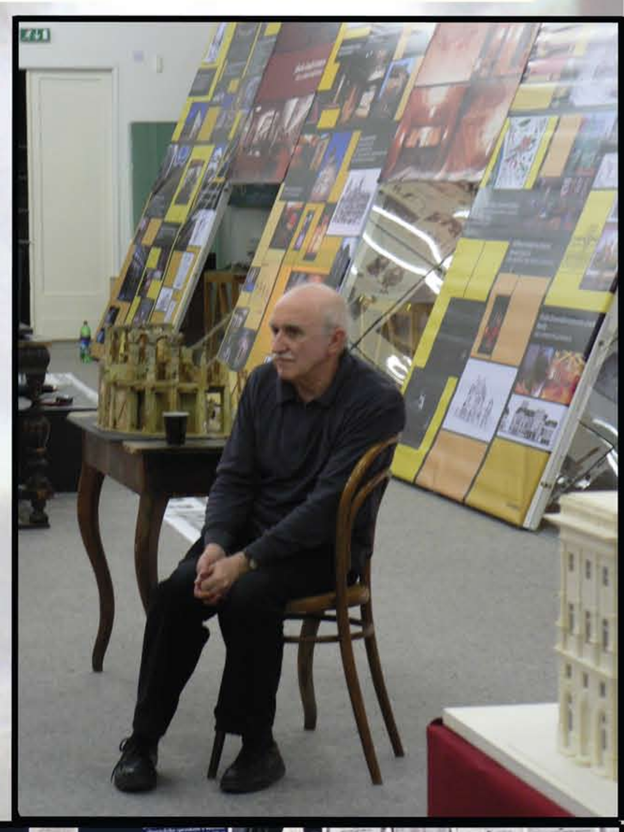
PEDAGOGICKÁ A VÝSTAVNÁ ČINNOSŤ



Ukážka poznámok Jána Jaborníka k prednáškam z predmetu Dejiny českého a slovenského divadla na Divadelnej fakulte VŠMU v Bratislave.







Ján Jaborník bol kurátorom výstavy **Divadlo – Vášeň, telo, hlas**, ktorá bola sprístupnená návštevníkom
- v Slovenskom národnom múzeu v Bratislave (20. 1. 2005 – 29. 5. 2005)
- vo Východoslovenskom múzeu v Košiciach (16. 9. 2005 – 15. 1. 2006)
- v Etnografickom múzeu SNM v Martine (13. 10. 2006 – 8. 3. 2007)