

Hoci sa v každom období spoliehal na tímovú prácu s dramaturgom a scénografom (v dramaturgii od Štefana Havlíka, Jána Sládečka, Romana Hertusa k Petrovi Pavlacovi, v scénografii to bol najmä Jozef Ciller, v kostýmovej tvorbe Gita Polónyová a Milan Čorba), dalo by sa hovoriť aj o tom, že bol sám svojím dramaturgom najmä v prípravnej fáze inscenácie. Dramaturgov potreboval na overenie správnosti interpretačného posunu a na permanentnú diskusiu o práci s originálom. „Dramaturg je mojím prvým partnerom, ktorý prináša iný názor na text, alebo koriguje môj vlastný, jednoducho, nenecháva ma s mojím názorom samého. Z diskusie, zo stretu dvoch názorov, vzniká ďalšia hodnota. Skvelým partnerom je teda vlastne permanentný oponent.“¹⁶ Väčšiu časť klasiky uviedol v plnom znení. Posun spočíval v režijnej predstave. Hollého **Kuba** inscenoval pôvodného, bez úprav Holéczyovej a bez zaužívaných vsuviek, ktoré vkladajú herci (ako napríklad Jozef Kroner), Palárikovo **Inkognito** posunul do roviny satiry a pod. Vo všetkých týchto príbehoch však ponechal dostatok priestoru aj hercom. Pracoval so silnými a viacgeneračnými súbormi, ktorými sa vyznačovalo martinské (Nada Hejná, Katarína Vrzalová, Elena Petrovická, Eliška Nosálová, Emil Horváth st., Anton Šulík, Emil Horváth ml., Viera Richterová, Ján Kožuch, Lubomír Paulovič, Marta Sládečková a ďalší) aj národné divadlo (František Zvarík, Ctibor Filčík, Zdena Gruberová, Ladislav Chudík, Michal Dočolomanský, Martin Huba, Emília Vášáryová, Zdena Studenková, Stano Dančiak, Marián Labuda, Dušan Jamrich a ďalší). „Na Vajdičku sa chodí. Každá jeho inscenácia sľubuje a obvykle aj dodrží — nový, originálny zážitok, nové poznanie, či aspoň nový pohľad na veci známe, vyskúšané. Herci s ním radi robia, jeho inscenácie sa tešia diváckej priazni.“¹⁷

V tvorbe Vajdičku sa akoby hromadili **významné duality: bol to režisér a implicitný teoretik, prekladateľ a skrytý dramaturg. Zastával názor, že divadlo je len jedno a je zbytočné deliť ho na ochotnícke a profesionálne, je na divákovi, k akej forme inklinuje.** Neustále prechádzal z jedného do druhého teritória. Z vedy k réžii, z ochotníckej réžie k profesionálnej a opačne, z prekladu k jeho dramaturgickej a režijnej interpretácii. Spoločným menovateľom všetkých uvedených procesov bola náročnosť na seba v práci, bez ohľadu na to, v ktorom type divadla pracoval, ktorej oblasti sa práve venoval. Jeho vstup do profesionálneho divadla nebol vonkoncom jednoduchý.

¹⁶ VAJDIČKA, Lubomír – DEMEKOVÁ, Adela. Dobrodružstvo čítania textu. In: **Javisko**, 1997, roč. 29, č. 2, s. 7 – 9. ISSN 0323-2883.

¹⁷ ŠTEFKO, Vladimír. Dobrodružstvá zvané réžia, In: **Nové slovo**, 1983, roč. 25, č. 21, s. 13 (vyd. 26. 5. 1983).

Je kuriózne, že tento predstaviteľ vznešených a energických postáv hral aj v rozprávkach a zoznam týchto jeho hrdinov je tiež impozantný: Janko Hraško (1957), Bystrozraký (1965) a Gašparko (1967). Len pre zaujímavosť, v inscenácii hry **Ako Janko Hraško prehnaľ leňochov** účinkoval podľa vlastného priznania aj Igorov spolužiak z Divadelnej fakulty Štefan Kvietik ako Vojak-halapartník. Obaja nastúpili do Armádneho divadla, aby si odkrútili vojenskú službu. Igor v Martine zostal.

Rogožinov som dovtedy videl viacero: napríklad japonského v Kurosawovom filme, filmového francúzskeho z roku 1946, oblepeného parochňou, bradou a fúzmi, s Gérardom Philipom ako Myškinom, aj v SND. (V SND hral Myškina Ivan Mistrík, jeho ďalší, vlastne predošlý ideálny predstaviteľ.) Igor dodal tomuto nejednoznačnému Dostojevského výtvoru výraz nie bohatého výtržníka, čo môže všetko, ani uslintaného, sexom posadnutého kupca, ale revoltujúceho človeka (rád zopakujem: un homme révolté), ktorý sa svojím správaním a činmi proti všetkému vo svojom okolí búri v mene ochrany toho najcennejšieho, čo v sebe má — ľudského citu. V románe sa krátko za sebou odohrajú dve scény: v jednej si Rogožin s Myškinom vymení svoj krížik, ktorý nosí na krku, v druhej, akoby vzápätí, na nejakom schodišti, sa na Myškina vrhne s dýkou, akoby ho chcel zabiť. V inscenácii sme chceli tieto dve scény spojiť do jednej, hľadali sme spôsob, ako sa krížik v Rogožinovej ruke zrazu zmení na dýku. Všetky riešenia boli nemotorné, konečné riešenie bolo jednoduché, ako vždy — bez akejkoľvek zmeny rekvizity sa zrazu zmenil Igorov výraz — z vrúcnej odovzdanosti sa stala v okamihu nenávistná chuť zabíjať a Emilov Myškin to prečítal, skríkol: „Parfen, nie!“ A dostal epileptický záchvat.

Idiot a Filip II. boli dve inscenácie, s ktorými hosťovalo martinské divadlo v Prahe. Až doteraz som vydržal a nepochválil som sa názvom recenzie. Tu je: „Velké divadlo v malém městě.“

O monológoch titulného hrdinu v hre **Ivanov** kritici občas hovoria, že sú rezíduom starého romantického štýlu, kde bolo pravidlom, že hrdina, predtým, ako sa zastrelí, prednesie efektný, buď obviňujúci alebo sebaspytujúci monológ, a že budúci veľký dramatik sa teda ešte len rodí, so všetkými chybami, ktoré sú procesu zrodu vlastné. Nevie, či dokonca nepadlo aj slovo, že budúci inscenátori **Ivanova** musia monológom venovať pozornosť, niekedy v tom zmysle, že ich hoci aj preškrtajú.

222 Mal som doma brožovaný text z otcovej knižnice, úsodárske vydanie prekladu Karola Podolinského (Izakoviča) z roku 1948, bolo jasné, že bude potrebný nový preklad — pre staršie preklady z ruštiny bolo typické, že sa často dali zvieť ruskou syntaxou a zostávali verné ruským reáliám, napríklad osloveniam. So Štefanom sme nemali v úmysle nejako zásadne posúvať alebo pretvárať príbeh, ale záležalo nám na tom, aby bol dialóg vecný a text nebol zaťažovaný nadbytočnými formalitami života ruskej šľachty polovice devätnásteho storočia. A pustil som sa do prekladu.

Keď sme s Jožom C. vošli do vtedajšieho hľadiska Malej scény, bolo nám jasné, že surový priestor bývalej armádnej kinosály nijako neprospeje delikátnosti Turgenevovho príbehu. Jožo najprv navrhol skleník, v ktorom by sa odohrali všetky scény hry, dramatik pre ne predpokladal viaceré priestory šľachtického hniezda. Skleník sme mienili vysunúť z javiska, aby sa naň (alebo doň) mohli pozeráť diváci z oboch strán. A nastali problémy. Ako prvý odmietol skleník bezpečnostný orgán, nakoľko sklo by mohlo poraniť účinkujúcich alebo dokonca aj divákov. To znamená, že skleník nie. Umiestnenia medzi divákmi sme sa nechceli vzdať, tak sme vymysleli akési mólo, vysunuté nad jazero, kde trávi šľachta voľné chvíle.

Vo veci vysunutia hracej plochy nad prvé rady hľadiska a umiestnenia časti hľadiska na javisko zavítali raz na skúšku pán profesor Vychodil, šéf výpravy a Jožov pedagóg z VŠMU, a pán riaditeľ Kákoš. Keď sa ako-tak zmierili s naším riešením, položil mi pán riaditeľ otázku: „Počúvaj!“ — mladším umelcom z princípu tykal, mne sa to páčilo — „Nakúpime sto stoličiek, a ty si to potom rozmyslíš, čo s nimi urobíme?“ Pána riaditeľa som si vážil, ale až tak veľmi som sa ho nebál, mal som v pamäti naše rozhovory, keď som najprv chcel a potom nechcel nastúpiť do dramaturgie SND pred siedmimi rokmi, tak som sebedovode alebo drzo odpovedal: „Pán riaditeľ, ja tie stoličky zaplatím, ja mám dosť peňazí.“ Čo nebola pravda, samozrejme.

Mólo teda prešlo. Mali sme len problém, ako zvukovo vyjadriť vodu naokolo. So stojatou vodou sa to dá len ťažko. Krkanie žiab sme vylúčili, už som vedel, ako protestoval proti Stanislavského zvukovému „oformeniu“ Čechov. Sediť na móle s bosými nohami vo vode nemohla z dôvodu spoločenského postavenia ani jedna z postáv. Možno študent Beľajev, ktorého nepriznane milovala hlavná hrdinka, ale aj to by sa dalo len na jednej strane — smerom do hľadiska a neviem, či by nohami nesiahahal až do lona divákom v prvom rade.

Kostýmy navrhla Gita Polónyová.

Lenže pán Gregor vážne ochorel. Dlho som mu odkazoval po manželke do nemocnice, nech sa v pokoji lieči, že naňho môžeme čakať, koľko bude treba, on odkazoval mne, že „toho Vajdičku hrať bude“, žiaľ, nedočkali sme sa.

Bola potrebná náhrada, neviem, aké okolnosti spôsobili, že vyšiel návrh na pána Mikuláša Hubu. On, čo ešte stále nosil v sebe romantického hrdinu, smiešny, ešte k tomu aj senilný stavec? Samozrejme, že som sa tohto návrhu zľakol a, samozrejme, že som sa ešte väčšmi bál osloviť ho. Našťastie to vybavil Juraj Slezáček, šéf činohry. Na svoju prvú skúšku vošiel vznešene do študovne a povedal: „S národným divadlom to už musí byť veľmi zlé, keď ja musím hrať komické úlohy.“ Ale hneď mi začal rozprávať predstavu, ako by mal vyzeráť jeho Bolšincov. S niektorými „komickými“ detailmi som nesúhlasil, samozrejme len vnútorne, ale časom sme sa na jeho starom bohatom a mierne senilnom statkárovi zhodli a nepotreboval som ani pomoc pána Nývltu, ako kedysi v Prahe.

Raz som cez prestávku v skúške potreboval pre čosi zbehnúť dolu do suterénu, kde bolo javisko, a objavil som tam otca i syna Hubovcov, ako skúšajú svoj dialóg. Celý Bolšincovov výstup v hre je dialógom s doktorom Špigelským, ktorý ho učí, ako má dvoriť mladučkej Vieročke. Huba syn hral doktora. Huba otec prerušil skúšanie. „Pán režisér, vy si tiež o našej generácii myslíte to, čo môj syn, že sme len takí...?“ To slovo nebolo veľmi štandardné. Už ani neviem, ako som z odpovede vykorčuľoval.

Výstup Hubovcov sa stal takrečeno hitom kritik.

Len naše mólo sa nedočkalo identifikovania kritikou. Kritička Katarína Hrabovská (do roku 1968 **Kultúrny život**, od roku 1969 **Nové slovo**) v móle objavila arénu, ring a ďalej sa už rozpisala podľa svojej fantázie o súboji, ktorý v tom ringu vedú postavy. Nepamätám sa už presne, o čo sa ten zápas podľa nej viedol.

Inscenácia **Mesiaca na dedine** vyšla celkom dobre. Na takom šťastnom obsadení, na Jožovom sugestívnom scénickom riešení, na atraktívnych Gitiných kostýmoch sa už nedalo nič pokaziť. A tak sa dostala do Zlatej kolekcie. Existuje z nej televízny záznam, ktorý televízia občas odvysielala na druhom programe.

Pre svoju spupnú pýchu som nič nepovedal o pánu Dibarborovi. A pritom jeho učiteľ Schaaf bol našou jedinou spoluprácou v divadle. Predtým síce účinkoval práve v televíznom **Purpurovom prachu** a mal tam kratšiu, ale skvelú scénu s pánom Gregorom.