



Na zábere z nakrúcania: Willie (J. Adamovič) a Harry (M. Sládek)



Nick (M. Gallo), Kitty Duvallová (Z. Gruberová), v popredí chrbtom Willie (J. Adamovič)

„Ja som chcel byť Vychodil. Mne sa to páčilo, lebo keď som bol malý, hral som bábkové divadlo. Vtedy bolo treba absolvovať štyri semestre na nejakej výtvarnej škole alebo architektúre a až potom sa dalo pokračovať na scénografii – to bolo veľmi múdre. No a ja som sa trápil na vysokej pedagogickej na výtvarnom odbore, potom ale pedagogickú zrušili a ja som musel prejsť na filozofickú fakultu a okrem toho scénografiu otvárali nepravidelne a mňa to vtedy nechytlo, tak som tam zostal a tam som mal nejakú frajerku alebo čo, takže sa na to celé zabudlo. Ja som vlastne bol o tom nie celkom presvedčený, ale stále som inklinoval k filmu. Boli obdobia, keď som chodil štyrikrát do dňa do kina.“

Milan Čorba v rozhovore s Janou Šmatlákovou pre *Svět a divadlo**

Čas tvojho života
televízna inscenácia, 1964
réžia: Jiří Svoboda

* ČORBA, Milan – ŠMATLÁKOVÁ, Jana. Omnia mea mecum porto. In *Svět a divadlo*, 1994, roč. 5, č. 24, s. 18–19.



Kostýmové návrhy pre postavu *Mariše*
(A. Javorková)

Klasika inak

- 45 V. Strnisko vylúčil naivné a folklórne pasáže a zrealizoval človeka i jeho prostredie. J. A. Pitínský, ale aj mladší režiséri a dramaturgovia sa inšpirovali Strniskovou *Marišou*. Osvojili si jeho posuny v texte a význame i v konaní, ktoré sa dotýkali všetkých zložiek inscenácie.
- 46 Bola to prvá spolupráca M. Čorbu s J. Cillerom na javisku SND a Strniskova prvá réžia v SND.
- 47 Pred V. Strniskom M. Pietor v niekoľkých inscenáciách (J. G. Tajovský: *Statky-zmätky*, NS, 1972 so S. Vaníčkovou; J. G. Tajovský: *Nový život*, SND, 1978 s L. Purkyňovou) odfolklorizoval, odmýtizoval a zaktualizoval klasické diela a akcentoval vnútornú motiváciu konania herca.

Mariša bratov Mrštíkovcov, v SND (1983) uvádzaná pri príležitosti roka Českého divadla, v preklade, dramaturgii a réžii Vladimíra Strniska⁴⁵ a na scéne Jozefa Cillera⁴⁶ sa stala predstavením, ktoré novým spôsobom interpretovalo národnú klasiku a vytvorilo novú „tradíciu“ uvádzania *Mariše*, nielen na Slovensku, ale aj v Česku.⁴⁷ Holubia sivá a levandulová modrá, archaické farby moravského vidieka spolu so zrebným plátnom vytvorili kolorit Marišinej „kostolnej“ výnimočnosti v stvárnení Anny Javorkovej. Jej sila a odvaha v balanse vnútornej sily a vonkajšieho odporu, stlmeného tragického osudu ako kontrast k zemitej hnedej, šedej a čiernej, ktoré dominujú v civilnom až bezútešnom svete sporiacich sa jedincov. Dramatický náboj prinášali sústredené herecké akcie a zvnútornená logika konania, úsporné gesto v kontraste k prekvapivej sile výrazu a presvedčivosti. Vypäté vzťahy sa odkrývali v miestnosti takej obyčajnej a skľučujúcej, že predmety každodennej potreby v nej nadobúdali rovnakú dôležitosť ako títo ľudia... Kostým – obyčajný šat vidiečanov, ktorí pracujú a nepotrebujú sa vyvyšovať, ich gesta a činy odkrýval a zahaľoval zároveň. Bipolarita – vnútorná sila a vonkajší odpor boli súčasťou objavného prístupu k národnej hre aj v polarite mužsko-ženského elementu, citovosti a cynizmu, vo výraze blízkom puristickému piktorializmu a existenciálnych podtextov... Dôstojný rámec pre nové „objavenie“, prečítanie národnej klasiky na sklonku milénia, bez páťosu, s hlbokým ľudským precítením tvorila scéna J. Cillera: jeho „akčná“ priestorotvorná stratégia by bez herca (a jeho odevu, gesta a pohybu v dramatickom čase) bola bez ducha, bez toho ikonografického vpísania, znásobeného kompozičnými akcentmi, ktoré určovali topografiu duchovnej spriaznenosti, zrady a zúfalstva.

C'est la vie

MARTIN HUBA

Višňový sad je zázrak. Pre mňa, isto nie som sám, je to úprimne dych zastavujúce dielo – totiž, že niekto takými krehkými prostriedkami a záchvevmi chvíľ, zdánlivo nič neznamenajúcimi, dokázal podať správu o celej jednej epoche ľudstva, epoche totálnej zmeny hodnôt a z tohto faktu vyplývajúceho hriechne príťažlivého „tanca zániku“ väčšiny a vlastne všetkých zúčastnených na javisku, nielen divadelnom, ale i na javisku sveta.

Osud mi doprial dotknúť sa mnohých vznešených bytostí stvorených mnohými duchom vznešenými ľuďmi. Snažil som sa zorientovať v duši Hamleta, Uja Váňu, Goldberga, Mizantropa, Karamazova, Glembaya a vďaka osudu šťastného herca mnohých ďalších. Ale neviem sa ubrániť dojmu, že nech už som sa snažil zorientovať v nich akokoľvek „na doraz“, teda na môj „doraz“, na doraz mojich schopností, nikdy som necítil takú mieru istoty, že im rozumiem, ako pri každej jednej postave „jestvujúcej pod višňami“.

Paradoxne toto vedomie istoty istotu tvorcu nijako zvlášť nezväčšuje. V priamej úmere s onou istotou totiž narastá i túžba a strach neznesvätiť túto hostiu (nech mi je odpustené), nepokaziť to viac, ako je nevyhnutné.

Pokiaľ by to bol len strach herca (s dovolením, hovorím zo svojej hereckej skúsenosti), tak pri všetkom tom rozochvení moja herecká psychomuskulatúra bola predsa len trénovanejšia. Herec cíti, že zodpovednosť za predstavenie je v podstate delená počtom účinkujúcich. Lenže pri inscenácii *Višňového sadu* v SND v roku 1995, som sa ja, riadením zvláštnych osudových okolností, ocitol v role režiséra. A toto „ocitnutie sa“ nebolo nijako bezproblémové.

Je pravda, že som bol naozaj začínajúci režisér, a že prekvapenie časti režisérskeho zboru, „... kde sa berie tá dôvera v neho...“ – môžem chápať, aj keď... Pokiaľ išlo o mieru prekvapenia hereckého zboru z faktu, „... že mi bola daná dôvera“, tak azda môžem s odstupom času konštatovať, že boli prekvapení nielen kolegovia herci, ale že zopár prekvapení som prežil aj ja. A obzvlášť prekvapujúce bolo, že ma prekvapili tí, od ktorých som to čakal najmenej, ale veď „koho Boh miluje, toho zlým navštevuje...“ Asi ma miluje, lebo to teda bola „návšteva“ plná prekvapení.

Nehovorím to s trpkosťou ani s bolestíntvom, veď napriek „návšteve“ to podľa všetkého dopadlo, prekvapujúco, dobre. A nielen s inscenáciou. Beriem ako súčasť môjho „višňového príbehu“ aj moju zdravotnú peripetiu, končiacu sa na operačnom stole, s konštatovaním profesorky Peškovej nad zvyškami mojej telesnej schránky: „Mistře, na vás se bude krásně pracovat.“



Fotografia zo skúšky inscenácie *Višňový sad*.
Martin Huba (vľavo) aranžuje výstup s Božidarou
Turzonovovou

„Čo je všetko úlohou kostýmového výtvarníka?

Podľa toho, akú máte ambíciu. Kedysi som obliekal každého v každom filme. A potom musíte naháňať krajčírov a pri skúškach: ‚Toto rozpárajte, toto máte mať, preboha, vyššie. A čo som vám povedal, chrbát užšie, veď viete, že v 1890 šev je tu, ako to môžete dávať tak nízko, veď už nie sme v rokoku, no... Prosím vás pekne, prečo tento stehkragen, keď som vám hovoril úplne iný. ... regatka sa takto nezapína. Prečo mi tam do toho dávate tieto topánky, keď vidíte, že tam majú byť brinelky...‘ Vy vlastne musíte ovládať celú tú dobu. Ovládnuť to musíte, ale koľko sa vám podarí do toho strčiť toho ovládaného, to je relatívne. Niekedy sa vám to podarí, inde je to zase katastrofálne. No ale s Ellou Maklakovou, keď sme robili *Tolstého*, som proste spoznal, čo to je profesia. Tá naozajstná, ktorá má porovnanie so špičkami. Ona robila aj pre Hollywood. Dostala aj cenu Emmy. Bolo úžasné s ňou spolupracovať. Potom som robil s Petrom Weiglom *Eugena Onegina* a presvedčil som Petra, že Ella musí byť pri tom. V práci na *Tolstom* som totiž zažil to, čo som si predstavoval, aké to má byť stále a k čomu som sa chcel približovať. Tam som to s ňou robil už s úplnou samozrejmosťou. Išli sme do Ermitáže do depozitu, kde nám pripravili štendre so šatami z rokov 1810 – 1830, a my sme objavovali, ako je čo šité, aká príprava bola vtedy dávaná, čím je to podkladané, ako je to robené, celá technológia – a to potom bolo treba naučiť krajčírov.

To je objavovanie strihu a technológie toho krajčírskoho umenia. Pretože ako výtvarník to môžem nejako načmárať a predstierať, ako bravúrne viem maľovať alebo

kresliť. To je, ako keď architekt vymyslí nejakú blbosť a niekto to potom zrealizuje – no videli ste, že by to architekt nedotiahol do konca? Alebo Moore urobí skicu a to pošle niekde poštou a oni mu uplácajú sochu...

To je proces. Ja predkladám finálny výrobok. Robil som rôzne filmy, čo ja viem, vojenské, to sa nemôžete myliť, nemôžete dať majorovi niečo, čo mu nepatrí, alebo napríklad zbrane vo Wehrmachte – lebo armáda je skutočne veľmi presná – to je tak vysoko a tu je to takto zahnuté, ten gombík je 1,2 cm od okraja a výška patky je taká...

No a tak si myslím, že z toho, čo som spravil a čo by som mohol povedať, že je mojím vrcholom, je práve *Eugen Onegin*. Minule som si to znovu pozrel – no, je to určite *Onegin*. To je pre mňa to, čo som vám spomínal – že je to všetko presne na mieste, zoradené vyznamenania, výška toho Nikolaja presne tam, kde má byť, pôvodné epolety, vyšívanie zlaté, bielizeň – a pritom to všetko ani nevidíte...

Ja mám veľmi často výčitky, že som to skonil, že je to zlé. Lebo mám dosť vysoké nároky, neadekvátne možnostiam, jednak v prvom rade mojím možnostiam, jednak možnostiam toho nášho milieu.“

Milan Čorba v rozhovore s Janou Šmatlákovou pre *Svět a divadlo**

* ČORBA, Milan – ŠMATLÁKOVÁ, Jana. Omnia mea mecum porto. In *Svět a divadlo*, 1994, roč. 5, č. 24, s. 21–22.