

V minulom čísle K&K 30 sme uverejnili rozhovory o stave siedmich umení na Slovensku. O výtvarnom umení, hudbe, divadle, literatúre, filme, scénografii a architektúre diskutovalo či písalo sedem odborníkov, ktorých sme poprosili, aby sa pridrižovali určitej schémy, v rámci ktorej sme požiadali autorov, aby porovnali a popísali situáciu v šesťdesiatych rokoch, počas normalizácie a v období od revolúcie v roku 1989. Bohužiaľ, udiali sa dve nedorozumenia, za ktoré sa chce redakcia autorom ospravedlniť. Rozhovor s pánom Jaborníkom, ktorý sme uverejnili, nebol rozhovor, ktorý pre nás so Zdenkou Pašúťovou v spomínanom duchu vypracoval, ale interview, ktoré uverejnil v inom divadelnom časopise. Nedopatrením sme cez elektronickú poštu obdržali rozhovor o amatérskom umení a ten sme aj uverejnili. Ponúkame vám preto ako samostatný príspevok v tomto čísle pôvodný rozhovor o profesionálnom divadle na Slovensku.

Veľmi sa ospravedľujeme pánovi Cillerovi, ak mal na základe výberu ilustračných fotografií v minulom čísle dojem, že sme intencionálne obišli práve jeho inscenácie. O to viac sa tešíme, že neúmyselnú chybu môžeme napraviť teraz – uverejnením foto zo scénografickej tvorby p. Cillera.

Samuel Abrahám



J. Murrell: Posledné leto Sarah Bernhardtovej, scéna: J. Ciller, MS SND

NIČ NIE JE ČIERNO-BIELE

Rozhovor s Jánom Jaborníkom

ZDENKA PAŠUTHOVÁ

písané pre K&K

Slovné spojenie „šesťdesiate roky“ v súčasnosti vzbudzuje v mladých väčšinou neurčitú predstavu generačnej vzbury, rebélie proti totalite, nejasné tušenie „prievanu“ nových či zakázaných prúdov v umení... Ako toto obdobie, keď ste sa sám aktívne zapojili do divadelnej tvorby, vnímate s odstupom času?

Začnem celkom osobne a myslím, že tak budem aj pokračovať. Považujem za životný dar, že som sa ako slovenský divadelník narodil a zaradil do generácie, ktorá nastupovala do slovenského divadelného života v šesťdesiatych rokoch, presnejšie od roku 1963. Niekedy sa pomenúva ako generácia Divadla na korze, čo však nie je celkom správne, lebo nie všetci vynikajúci divadelníci z tejto generácie pôsobili v Divadle na korze. Je však pravdou, že tento názov priam symbolicky vyjadruje podstatné z tejto generačnej platformy a postojov. Sám o sebe nemôžem povedať, že by som počas štúdií divadelnej vedy na VŠMU pocítoval a mal nejaké vyhranenejšie generačné cítenie. A ak som si aj v značne dozretom veku navyše overoval možnosti zásadnejších životných istôt, podnety som našiel v názorových, postojových, filozofických, či dokonca aj prakticko-existenčných sústavách, kde generačný moment nie je podstatný a neexistuje ako princíp. Jednoducho, nemožno nič robiť s tým, že ľudia sú mladí, zrelší, starší a starí, ale neexistuje tam principiálna generačná konfrontácia na spôsob revolúcie. Myslím si, že s revolúciami akéhokoľvek druhu má moja generácia dosť nepríjemné, ak nie priam najhoršie skúsenosti. Ak som sa však jednako prihlásil ku generácii šesťdesiatych rokov, je to na základe viacerých dôležitých aj podstatných súznení v životnom pocite a aj životnej skúsenosti. Za to najdôležitejšie považujem definitívny a totálny rozchod s romantizmom a romantickými rezíduami mladíckych a stredoškolských čias, ktoré do nás vtĺkali aj vyzdvihovaním tzv. „revolučného“ romantizmu. Zdá sa, že ešte aj vtedy sme my, mladí, prežívali priveľa ideálov a všakovakej viery. Dnes si myslím, že naša generácia šesťdesiatnikov môže odovzdať mladým generáciám zo svojich skúseností predovšetkým skepsu. Nie skepticizmus a nihilizmus, ale skepsu ako pozitívny, aktivizujúci a mobilizujúci jav, upozorňujúci na nástrahy viery nehodnej či falošnej.

Nehodnou a falošnou vierou zrejme mierite k dedičstvu predchádzajúceho obdobia, keď ľudia uverili, pretože museli uveriť. Vo svojich prednáškach v súvislosti s totalitou, najmä s prvou polovicou päťdesiatych rokov hovoríte aj o procesoch a nútených sebakritikách niektorých divadelníkov, napr. Jozefa Budského, o možnosti inšpirácií jedine „per negationem“, o hystérii strachu. Dá sa v tomto období vôbec hovoriť o divadle ako o umení, a nie ako o nástroji ideológie?

S divadlom je to značne zložité, zložitejšie ako pri iných umeleckých druhoch. Nielen v tom, že je veľmi náročné na realizačné podmienky, a teda aj hospodárske a finančné zázemie, ale aj v tom, že divadelník nemôže na rozdiel od básnika, prozaika, výtvarníka či hudobníka tvoriť „do šuplíka“. Na pozoruhodnosť či dokonca na genialitu jeho umeleckého diela nemožno prísť po polstoročí či storočí. Umelecká tvorba divadelníka je doslova existenčne odkázaná na dobu, v ktorej žije, a na spoločnosť, v ktorej tvorí. Individuálna tvorivá sloboda divadelníka je tým predurčovaná, značne vymedzovaná aj obmedzovaná. Mnohé z okolností musí chtiac-nechtiac akceptovať a prispôbovať sa.

Keď sa v roku 1996 uskutočnil seminár o našej vynikajúcej herečke zo zakladateľskej

generácie Hane Meličkovej a v diskusii vystúpil Július Pántik, doslova som trpol, či spomenie Budského inscenáciu Popovovej Rodiny zo začiatku päťdesiatych rokov. Bola to hra o mladosti Vladimíra Iljiča Lenina a poprave jeho staršieho brata proticárskeho revolucionára. Július Pántik hral mladého Lenina, Hana Meličková jeho matku Máriu Alexandrovnu, obidvaja vtedy dostali za tieto kreácie štátne ceny. Július Pántik túto súčasť svojho hereckého života nielenže nezatajil, ale osvetlil mi, prečo táto inscenácia zotráva dosť hlboko v mojej divadelnej pamäti, hoci nás ako školákov nedoviedli do divadla kvôli umeniu, ale kvôli ideológii a propagande. Július Pántik vydal svedectvo, že rešpektovaná Hana Meličková ho na začiatku štúdia zavolala stranou a povedala mu veľmi jednoducho, že budú hrať predovšetkým o matke a synovi, a nie o vešiakoch na idey. Takýto model sa opakoval aj v mnohých iných ideologicky exponovaných inscenáciách prvej polovice päťdesiatych rokov, napríklad v martinskej inscenácii Rachmanovovho Profesora Poležajeva s Jozefom Kronerom a Naďou Hejnou.

Podstatné však je, že generácia šesťdesiatych rokov už vyrastala a formovala sa na divadle, ktoré sa rozvinulo po medzníkovom roku 1956, teda po politickom a ideologickom odmäku, v ére, ktorá sa nazýva aj „zlatým vekom“ činohry SND (môžeme však dodať, že aj mimobratislavskej činohry). Aj študenti, ktorí prišli na VŠMU koncom päťdesiatych a začiatkom šesťdesiatych rokov, mohli ešte zachytiť mnohé z reťazca vynikajúcich inscenácií Jozefa Budského (Pieseň našej jari, Krvavý súd, Romeo a Júlia, Biela nemoc, Príhoda na brehu rieky, Ivanov), Karola Zachara (Meštiak šľachticom, Inkognito, Vejár, Bačova žena) a Tibora Rakovského (Život Galileiho, Pohľad z mosta). Otvorenejší priestor využili divadelníci na návrat k básnickejšej, metaforickejšej, v každom prípade sugestívnejšej divadelnej reči, hoci v obsahovom zameraní dodržiavali až do roku 1963 stanovenú cenzúrnú ideologickú hranicu (koncom päťdesiatych rokov znovu zosilnel dogmatický ideologický tlak). Hralo sa iba to, čo bolo v súlade, či presnejšie, čo neprotirečilo marxistickej ideológii. Dosť často sa to pomenúvalo aj „socialistickým humanizmom“, ale vďaka cíteniu a najmä talentu najpoprednejších divadelných tvorcov tie vynikajúce inscenácie zdôrazňovali, pokiaľ sa dalo, humanizmus bez ideologizujúcich prílepkov. Je však pravda, že politici a ideológovia mali dosť dôvodov a dôkazov tvrdiť „pozrite, k akým méтам dospelo mladé slovenské profesionálne divadlo za éry socializmu“ a mohli ho bez výčitiek označiť za divadlo socialistické, lebo ešte stále v ňom bolo aj dosť vyžadovanej viery a v zásade nič ideologicky podozrivé. Ale divadlo to bolo, najmä vo svojich vrcholoch, vskutku strhujúce, a to vo všetkých zložkách od réžie cez scénické výtvarníctvo až po herectvo, ktoré bolo vždy korunou slovenského divadelného umenia. V období 1956–1962 bolo už značne generačne rozvrstvené, najsugestívnejšie však pôsobilo, ako sa v tvorivej a mimoriadne sústredenej práci rozvinula a priam pred očami divákov dozrievala tzv. stredná herecká generácia, ktorá bola a ostala nielen pýchou slovenského divadla, ale myslím si, že celej slovenskej kultúry. Patrili do nej jednak Jamnického odchovanci z čias slovenského štátu (Mikuláš Huba, Karol L. Zachar, Viliam Záborský, Július Pántik, František Zvarík, Ladislav Chudík), jednak tí, ktorí prišli po roku 1945 (Gustáv Valach, Tibor Filčík, Karol Machata, Mária Kráľovičová, Mária Prechovská, Jozef Kroner, Elo Romančík). Úroveň činohry Slovenského národného divadla na seba začala upozorňovať aj v širších medzinárodných súvislostiach, ako to dokazuje priam triumfálny zájazd do Kyjeva a najmä Moskvy v roku 1961, kde ju vtedy prirovnali dokonca k slávnemu Vilarovmu parížskemu TNP (Théâtre national populaire). Vďaka viac ako pozoruhodnej kultúrnej a divadelnej publicistike (*Kultúrny život*, *Film a divadlo*, české *Divadelní noviny* a *Literární noviny*) sa do obzoru záujemcov dostávali dôležité správy o divadelnom živote doma aj v zahraničí. Mladšej generácii divadelníkov, ktorá na prelome päťdesiatych a šesťdesiatych rokov už študovala alebo sa na štúdium pripravovala, nedali už spať najmä vznika-

júce pražské divadlá malých javiskových foriem, pretože prinášali a vyjadrovali celkom novú životnú aj divadelnú skúsenosť a v mnohom ešte len intuitívne „fandili“ týmto divadlám, keď si v českej tlači čítali negatívne kritiky spojené s tradicionalistickým, ideologicky exponovaným a ešte stále aj dogmatickým myslením.

Zhrnul by som to do osobnej skúsenosti. Hoci som v roku 1959 ešte pred maturitou úspešne zložil prijímacie skúšky na štúdium divadelnej vedy na VŠMU, z kádrových dôvodov, ako synovi bývalého kapitalistu, mi miestni mocipáni štúdium zakázali. Odišiel som teda do komárňanských lodeníc, kde som pracoval a vyučil sa za elektromontéra priemyselných zariadení. Po dvoch rokoch sa mi ako robotníckemu káдру otvárala vynikajúca perspektíva ísť študovať silnoprádovú elektrotechniku na pražské Vysoké učení technické. Keď som však roku 1961 znovu urobil prijímacie skúšky na divadelnú vedu, nezaváhal som ani minútu. Zdá sa, že dodnes ani veľmi nelutujem. Ale čosi podobné publikoval v tlači aj môj spolužiak z divadelnovedných štúdií na VŠMU Martin Porubjak. Povedal, že keby nebolo spomínanej strhujúcej atmosféry vtedajšieho bratislavského, ale aj pražského divadelného života, asi by sa jeho štúdiá a profesijné záujmy uberali celkom iným smerom.

Moje komárňanské elektromontérske intermezzo malo však aj svoj divadelný rozmer. Systematickejšie divácke kontakty s komárňanským Maďarským oblastným divadlom (dnes Jókaiho divadlo, *pozn. red.*) som neprerušil ani neskôr, takže som o ňom a jeho tvorcoch mohol napísať dokonca početné heslá do [Encyklopédie dramatických umení Slovenska](#).

Mimoriadne cenné však bolo, že v tomto čase som spoznal mnohé inscenácie z vtedajšej vynikajúcej Hasprovej éry v nitrianskom divadle. Mladému, začínajúcemu režisérovi Hasprovi sa od polovice päťdesiatych rokov daril takpovediac zázrak, keď nitriansky súbor plantajúci sa na chvoste slovenského činohrneho peletónu takmer z večera do rána vytiahol na výslnie slovenskej činohry a Hasprova nitrianska divadelná dielňa po roku 1956 dávala o sebe vedieť aj v reláciách celoštátnych – československých. Uchvacovala ma nitrianska herecká protagonistka Viera Strníšková, a to najmä vo veľkých, dôkladne vypracovaných a hlboko analytických psychologických štúdiách dramatických hrdiniek negatívneho charakteru. V činohre SND, kam prešla spolu s Pavlom Hasprom roku 1962, sme ju potom v podobných príležitostiach, žiaľ, už nevideli. Na Hasprovo nitrianske obdobie často spomínam aj dnes. Je to priam nedostižný príklad pre mladého divadelníka, ako sa čo najefektívnejšie, najmä však najpresvedčivejšie umelecky presadiť.

Spomenuli ste, že po roku 1956 nastal totalitný „odmäk“ a jedným z dôsledkov bolo aj umelecky hodnotné a presvedčivé divadlo. Čo konkrétne vnímate ako „prelamanie ľadov“ v divadelnom umení?

Od začiatku šesťdesiatych rokov, teda už počas našich vysokoškolských štúdií ani naše dovtedajšie intenzívne a očarujúce divadelné zážitky nedokázali prekryť čoraz naliehavejší pocit pretrvávajúceho ohraničení ideologickej cenzúry. „Prohibitná“ literatúra (v Univerzitnej knižnici označená červeným písmenom P) začala byť najžiadanejším tovarom. Jej exempláre kolovali medzi nami. Museli sme ich neraz prečítať z večera do rána. Spomeniem len knihu Václava Černého Prvný sešit o existencializmu, diela Sigmunda Freuda, najmä však Franza Kafku (pokým jeho *Proces* nepreložil do slovenčiny náš pán profesor Rampák, inak politicky a ideologicky pravoverný, čo tiež patrilo k paradoxom jeho osobnosti). Najviac našej pozornosti však pútala moderná modelová dramatika, z nej najmä absurdná dráma. To, ako sme sa s ňou zoznamovali, tiež dokumentuje následky a dôsledky odtrhnutosti od západnej kultúry. Bolo to zoznamovanie sprostredkované, skladané z útržkov a „medziriadkového“ čítania negatívnych marxistických hodnotení. Spomeniem knihu známeho českého teatroológ-

ga Jana Kopeckého Nedokončené zápasy a v nej kapitolu o absurdnej dramatike nazvanú príznačne Sebevražda dramatu. Mnohé nám – svojím spôsobom – sprostredkovala a priblížila, najviac tým, že v preklade citovala kľúčové scény z najvýznamnejších Beckettových a najmä Ionescových hier. Šesťdesiate roky znova významne potvrdili, akú veľavýznamnú úlohu mal pre našu kultúru (pre divadlo možno obzvlášť) český komunikačný kanál po tom, čo sa po vzniku prvej Československej republiky postupne rozpadával historický fenomén trilingvizmu slovenských vzdelancov. Ale mnohí z nás po príchode na štúdium začali chodiť aj na kurz poľštiny vo vtedajšom Poľskom kultúrnom stredisku (bol, prirodzene, zadarmo), aby sme mohli po poľsky aspoň čítať. Ako sa ukázalo, bol to predpoklad vynikajúci. Poľská kultúra a poľské divadlo znamenali vo vtedajšom socialistickom tábore fenomén sám osebe.

Podľa repertoáru niektorých slovenských divadiel – kde figurujú autori ako Sartre, Camus, Dürrenmatt, Beckett, Ionesco, Mrožek, Havel a ďalší – sa tieto podnety odrazili aj v divadelnej praxi. Ako ste po ére socialistickej dramatiky a psychologicko-realistických tvorivých postupov vnímali snahu tvorcov o vysporiadanie s týmito novými fenoménmi, napríklad aj v „kamennom“ SND?

Začalo nás znepokojsovať, že pokusy konfrontovať sa s modernou západnou dramatikou modelového typu, vrátane absurdnej, napospol končili neúspešne, ak nie fiaskom. Slovenskí divadelníci totiž zabudli hrať grotesku, hoci tento žáner vynikajúco ovládli v časoch Jamnického tvorivej dielne z čias slovenského štátu, keď aj prostredníctvom tohto žánru vyjadrovali postoje a komentáre k vtedajšej politicko-spoločenskej situácii. Za červenej totality to bolo horšie. Žáner grotesky, ktorý sa pozerá na svet, človeka a javy z líca, ale aj z rubu, z viacerých uhlov pohľadu súčasne vidí ich vážnu, tragickú, ale aj smiešnu a komickú stránku, a tým všetkým spochybuje a nabúrava jednoznačne dané a stanovené istoty,



Timrava/Pavlac: *Veľké šťastie*, scéna: J. Ciller, DPOH SND

takýto žáner nemohla pravoverná totalitná ideológia potrebovať. Bol nevhodný, nebezpečný a aj zakázaný. Slovenskí divadelníci si k nemu museli znovu nájsť cestu a práve to sa podarilo v slobodnejších prejavoch generácie šesťdesiatych rokov.

Ale to bola len jedna stránka veci. Na divadle šesťdesiatych rokov púta prejav veľkej energie, ktorá sa prejavovala aj v značnej mnohotvárnosti. Zaujalo, čo sa od roku 1963 dialo aj v činohre SND, ktorá napokon dostala priestor aj na novootvorenej Malej scéne, lebo počiatočné hľadania jej celkom špecifického „netradičného“ profilu boli neúspešné. Ako poslucháči divadelnej vedy sme nadobudli aj zasvätenejší pohľad „do vnútra“, lebo nás praktickú dramaturgiu učila Margita Mayerová, čerstvá dramaturgička súboru. Mala za sebou neobyčajne bohaté skúsenosti zo zvolenského, prešovského a najmä košického divadla. Všade za sebou zanechala výraznú stopu. V Činohre SND rázne zhodnotila situáciu a odmietla tendencie, ktoré viedli ku krízovému stavu, pretože rozumovo exponované röntgenové pohľady modelovej dramatiky neboli najvhodnejšou parketou ani pre súbor a ani pre publikum. Priklonila sa síce predovšetkým k modernej západnej dramatiky, ale iba k tej, ktorá bola v súlade s charakterom, možnosťami a poetikou súboru. Charakterizovala ju, možno trochu príliš široko, ako „psychologický a poetický realizmus“. Na repertoári sa tak popri Arthurovi Millerovi zjavili aj diela autorov prekračujúce marxistickú toleranciu – Jean Paul Sartre, Tennessee Williams, Edward Albee, Albert Camus, John Osborne – ktoré mali ešte stále dráždivú príchuť zakázaného ovocia. Za osobitne cenný aspekt Mayerovej dramaturgie však treba považovať, že si uvedomila najväčšie bohatstvo súboru – vynikajúci, generačne rozdielne herecký kolektív a z neho najmä v zenite sa nachádzajúcu, vyzretú, tzv. strednú hereckú generáciu. Refazec náročných profilových inscenácií sa zostavoval tak, aby jednotlivé úlohy poskytovali príležitosti najmä pre najvýznamnejšie reprezentačné zjavy spomínanej generácie, od Ladislava Chudíka cez Karola Machatu, Gustava Valacha, Jozefa Kronera, Máriu Kráľovičovou, Máriu Prechovskú až po Ctibora Filčíka, ktorý sa z tejto generácie definitívne presadil najneskôr, o to však intenzívnejšie. Vynikajúcimi, moderne čítanými kreáciami prevkypovala generácia zakladateľov (Andrej Bagar, Hana Meličková, Oľga Országhová-Borodáčová). Aj zásluhou Margity Mayerovej mladšiu generáciu obohatili osobnosti Ivana Mistríka a Leopolda Haverla. K slovu sa začala dostávať vtedy generácia najmladšia (Božidara Turzonovová, Emília Vášáryová, Jozef Adamovič, Michal Dočolomanský, Juraj Slezáček). V období normalizácie a konsolidácie patrila Margita Mayerová k tým divadelníkom (nebolo ich veľa), ktorých definitívne obetovali. Vytýkali jej všeličo, napríklad aj nezáujem o vtedajšiu sovietskú dramaturgiu (dnes sa to zdá úplne pochopiteľné) a nedostatočný záujem o súčasnú slovenskú dramaturgiu, čo neobstoí, ak pripomenieme, že otvorila cestu Bukovčanovej tzv. zvieracej trilógii a uvádzali sa všetky tri Karvašove hry inšpirované modernou modelovou a absurdnou dramaturgiou. Je však pravda, že chýbal ideálny profilový režisér, ktorý by aktívnejšie reflektoval mimoriadne páľčivú problematiku spoločenských pohybov, ako to, paradoxne, robili ojedinelé herecké réžie Júliusa Pántika (Rusnákova hra Líšky dobrý noc a Bukovčanov Pštroši večierok). Ale myslím si, že Mayerovej dramaturgická éra šesťdesiatych rokov v činohre SND zohrávala významnú a iniciatívnu úlohu a dodnes nie je dôkladnejšie zhodnotená ani ocenená.

V činohre SND sa začiatkom šesťdesiatych rokov končil jej tzv. „zlatý vek“, ktorý sa spája s tvorivým dialógom troch režisérskych osobností – Tibora Rakovského, Jozefa Budského a Karola L. Zachara. Budský a Zachar vo svojej činnosti pokračovali. Ich mená sa však s generáciou „prelomových“ šesťdesiatych rokov už nespájajú. Akým

spôsobom ich tvorba korešpondovala rešpektíve nekorešpondovala s novými tendenciami?

Budského tvorba sa po vynikajúcej inscenácii Čechovovho *Ivanova* a počínajúc inscenáciou Sofoklovho *Oidipa* dostávala do úzadia. Zdá sa, že vyjadrovala rozporuplné vyrovnávanie sa s nabúraním svetonázorových istôt a strácania ideologickej viery. Groteskné tóny však nesúznili s cítením mladej generácie. Expresivita týchto tónov, sklon k monumentálnosti a aj istež všeobecnosti pripomínal expresionizmus Budského divadelnej mladosti.

K významným fenoménom šesťdesiatych rokov patrilo aj divákmi zbožňované, mimoriadne kultivované a osobité divadlo režiséra Karola L. Zachara, ale po roku 1963 už začalo intenzívne odkrývať svoju dvojsečnosť. Diferenciáciu názorov a postojov, súvisiacu najmä s počínajúcim ďalším generačným vrstvením, provokovala najmä Zacharova, podľa mňa medzníková inscenácia Záborského *Najdúcha* (1966). Áno, bolo to veľkolepé, skvostné divadlo s plejádou nezabudnuteľných hereckých výkonov a vynikajúcim exponovaním všetkých hereckých generácií. Ale v poetizujúcom, estetizujúcom, zjemňujúcom, humanizujúcom, jednoznačne a jednostranne zacharovskom divadle sa utopil dramatik, ironik, kritik a skeptik Jonáš Záborský, ktorý – ako sám povedal – jedným okom plakal a druhým sa smial. Mladej nastupujúcej generácii chýbalo v tomto veľkolepom divadle najpodstatnejšie zo Záborského predlohy – irónia a neraz naozaj čierna groteska. Moja veľká polemika s inscenáciou vychádzala aj z hlbšej vlastnej skúsenosti. Keď som ako mladý dramaturg prišiel do Prešova, urobil som si niekoľko poznávacích vlastivedných vychádzok, najmä do Župčian, kde Záborský prežil značnú časť života, napísal významné diela (aj *Najdúcha*) a kde aj zomrel. Keď som si predstavil, v akom blate zaostalej dediny sa tento vynikajúci slovenský vzdelanec brodil, v akom prostredí a situácii žil v sváre s okolím, spoločnosťou, svetom a aj sám so sebou, potom, keď som sedel na Zacharovom predstavení, som sa hlboko vzbúril a považoval som takýto prístup div nie za falšujúci. Svoj polemický názor už hneď po premiére vyjadril aj Martin Porubjak; nesúhlas s istými inscenačnými partiami vyjadril aj Stanislav Vrbka, ktorý bol z vtedajšej už fungujúcej mladšej generácie kritikov neskôr najbližšie k tomu, čo robilo Divadlo na korze. Po inscenácii *Najdúcha* kritické postoje k Zacharovmu modelu „divadelných sviatkov“ a istému opakovaniu tvárnych postupov aj v celkovom ohlase silneli. Nemôžem tu však nepripomenúť, že s hodnotiacimi vahadlami je to v umeleckej tvorbe veľmi zložitá. Zacharova inscenácia Nestroyovej frašky *Strach z pekla* sa prijímala už so značnými výhradami. Keď s ňou však činohra SND išla do konfrontácie najťažšej – do Nestroyovej Viedne, tamojšia kritika nič nevedela a netušila o slovenských výhradách a doma oŕfľanú inscenáciu prijala so značným nadšením. Zachara prirovnala k samotnému veľkému Strehlerovi a hereckého protagonistu Jozefa Kronera priradila k najvýznamnejším viedenským a rakúskym predstaviteľom postavy Pfrima.

Z vlastnej skúsenosti musím povedať, že čas isté uhly pohľadu preveruje a mení. Nič nemením na kritických postojoch k Zacharovmu divadlu v *Najdúchovi* a po *Najdúchovi*. Musím však priznať, že dnes ma na našom vynikajúcom divadelníkovi Karolovi Zacharovi vzrušuje, ako principiálne negoval ideológiu a politiku aj vtedy, keď to nebolo práve najľahšie, a predovšetkým, ako neprevracal kabáty a ostával verný sám sebe.

Existujú isté oneskorené styčné body medzi Budského a Zacharovou tvorbou a medzi tvorbou významného moderného poľského režiséra Leona Schillera. O ňom sa už v poľskej teatrológii povedalo, že bol posledným romantikom poľského divadla. Myslím si, že v našich pomeroch platí niečo podobné o Jozefovi Budskom a Karolovi L. Zacharovi, a že práve toto bola hrana generačného delenia a vrstvenia. Tvorba Divadla na korze (vrátane režijnej tvorby Miloša Pietora) sa už vyvíjala v protiklade k takémuto ladeniu, a nie je náhodné, že v jej

výhľadovom dramaturgickom pláne sa ocitol aj Záborského Najdúch. K jeho realizácii, žiaľ, už nedošlo, pretože Divadlo na korze hneď v začiatkoch „normalizácie“ zrušili.

Poetika Divadla na korze provokovala a dodnes provokuje mnohých teatrologov, ale i laikov, ktorí sa pokúšajú poodhaliť tajomstvo jej úspechu. Svedčí o tom aj monografia Divadlo na korze, na ktorej ste spolupracovali. Ktoré východiská, umelecké i ideologické, pokladáte za najdôležitejšie a určujúce pre tento súbor?

V škole sme mávali štyri hodiny marxizmu týždenne. Hrôza, dnes absolútne nepredstaviteľné. A to sme ešte mali šťastie, že filozofiu nám prednášal Milan Šimečka. Prednášky zbavoval frázy a nánosov dogmatizmu, hovoril nám o mladom Marxovi a aj o probléme od cudzenia. Ale skôr intuitívne sme cítili, že marxizmus a s ním spojený kolektivismus utápa človeka, a naozaj si myslím, že korózia marxizmu sa začala od jeho Achillovej päty – nemal rozpracovanú problematiku ľudského individua a nedovidel, k čomu už pradávno dovidela orientálna múdrosť tvrdiaci, že ak chceš meniť svet, musíš začať meniť seba.

Tu kdesi vidím východiská noetiky aj poetiky Divadla na korze. Jeho generácia dávala o sebe rázne vedieť početnými všeobecne rešpektovanými inscenáciami už počas štúdií na Divadelnej fakulte. Nimi naznačila aj svoje názorové a spoločenské postoje, ale aj svoje umelecké a divadelné východiská. Oproti psychologickému a poetickému realizmu činohry SND v Divadle na korze pomenovali svoju poetiku ako groteskný realizmus. Silná tendencia ku groteske vyjadrovala cílený a zámerný pohľad na paradoxnú zložitost pomeru človeka a sveta, predovšetkým však nabúrvala jednoznačne (u nás predovšetkým ideologicky) vyhlasované a stanovované istoty, o ktorých sa už vedelo, že sa začínajú otriasať možno aj v základoch.

Ale ku groteske vtedy nemierila len skúsenost socializmu (dostal aj prívlastok reálny). Aj významný západný autor Friedrich Dürrenmatt povedal niečo také, že moderný svet 20. storočia možno zobrazit iba tak, keď sa tragické a komické neoddeliteľne vzájomne preras-távajú, keď sú dvoma stranami jednej mince, a vtedy, podľa neho, môže byt aj komédia výrazom zúfalstva. Groteska Divadla na korze však bohato vystačila s domácim materiálom. Sústredila sa na tragikomický rozpor medzi veľkolepými optimistickými, neraz aj vznešenými slovnými vyhláseniami, predstavami a ideálmi, a úbohous, neraz skarikovanous a najmä banálnous skutočnosťous. Obraz nízkous, egoistického, manipulovaného, povrchného, z nedostatku iných ponúk aj sexualizovaného sveta, ktorý sa riadi najmä inštinktmi, nepôsobil zjednodušene a redukovane, lebo v ňom silne rezonoval pocit dialektického vzťahu človeka a spoločnosti, v ktorej absentovali skutočné kultúrne hodnoty a dominovala duchovná vyprázdnenosť. Potom sa aj ukázalo, že takéto divadlo nebolo v záujme silne revitalizovanej marxistickej ideológie a v počiatkoch „konsolidácie“ a „normalizácie“ ho aj zničila.

Dodnes mi na Divadle na korze pripadá najsympatickejšie, že jeho tvorcovia sa zaobišli bez stanovovania a vyhlasovania siahodlhých programových konštrukcií a všetko sa v ňom vykryštalizovalo a vyprofilovalo vo veľmi sústredenej a efektívnej konkrétnej tvorivej činnosti vo veľmi krátkom čase. Ba dokonca sa nespreneverilo ani slovenskej divadelnej tradícii. V jeho tvorivej práci a umeleckých výsledkoch totiž dominoval herec a herectvo, ktoré vždy patrilo k najväčším istotám aj osobitostiam slovenského divadelného umenia. Práve do herectva sa ako do ohniska zbiehalo všetko, čo a ako táto generácia priniesla a vyjadřila, čo naplňalo poetiku pomenovanú groteskným realizmom. Zuzana Bakošová v monografii o Žite Furkovej pomenovala a vynikajúco rozobrala jednu z príznačných motivačných a divadelných črt tohto herectva, ktorú nazvala telesnosťous.

Podľa generačne staršieho súpútnika tejto generácie – režiséra Miloša Pietora – drama

tické napätie na javisku nevznikalo medzi textom a podtextom, ale medzi textom a konaním, čím on sám vyjadroval aj istú nedôveru v hodnotu a pravdivosť samotného slova. V jeho inscenáciách sa totiž slovo konfrontovalo s konaním a bolo s ním neraz v zásadnom protiklade a konečný význam vyplynul až z kompletnej vizuálnej informácie. Z toho vyplývala aj divadelnosť Pietorových postupov, hoci jeho inscenácie bývali vizuálne a scénograficky značne tradičné. Takéto postupy sa ukázali plodnými a funkčnými potom aj počas „konsolidácie“ a „normalizácie“. Vtedy na mňa priam frapujúco zapôsobila Pietorova inscenácia Solovičovej hry Pozor na anjelov. Pripomínala mi modernú stavebnú rekonštrukciu objektu, z ktorého sa zachová iba vonkajšia fasáda. Miloš Pietor za fasádou textu hry vybudoval celkom novú významovú stavbu.

Šesťdesiate roky teda vniesli „čerstvý vzduch“ najmä do dramaturgie, priniesli nové interpretácie dramatických textov... Uvoľnená atmosféra však podnietila tvorcov k odvážnejším experimentom aj v oblasti divadelných druhov a žánrov (muzikál, kabaret, pantomíma, atď.) i javiskových foriem, ktoré boli v kontexte dejín slovenského divadla jedinečné. Dá sa určiť, z akých podnetov a kultúr čerpali inšpirácie slovenské súbory a umelci?

Pretlak tvorivej iniciatívy a istá výnimočnosť šesťdesiatych rokov sa prejavili skutočne aj v zaplňaní bielych miest, ktoré ešte stále pretrvávali na mape relatívne mladej slovenskej profesionálnej divadelnej kultúry. Vzniklo a rozvíjalo sa kabaretno-revuálne divadlo v Tatra revue, ktoré po mnohých aj problematickejších peripetiách dospelo k spoločensky angažovaným a tvrdo útočným protiokupačným a protinormalizačným inscenáciám. O cenné obohatenie bratislavského a slovenského divadelného života sa zaslúžilo Divadlo pantomímy, ktoré po pražských začiatkoch priviedol umelecký líder skupiny Milan Sládek do Bratislavy. Úsilie rozvinúť pantomimický prejav do širšie založenej divadelnej kompozície našiel obzvlášť podmanivý výraz v naštudovaniach spájajúcich pantomimické a pohybové prostriedky so štylizovaným činoherným herectvom, opretým aj o text. Priam ako zjavenie zapôsobili inscenácie hier Pavla Kyrmežera (*Komedia o bohatci a Lazarovi*, *Komedia o Tobiášovi*), ktoré objavili v najstarších textoch slovenskej dramatiky zo 16. storočia viac ako prekvapivé podnety vizuálnosti a divadelnosti. Asi si ich nemožno dosť dobre predstaviť bez zázemia, ktoré Sládkovi poskytol pražský pobyt v divadelnej dielni jedného z najvýznamnejších českých divadelníkov E. F. Buriana, ktorý už od tridsiatych rokov obohacoval české divadlo o prekvapivé a netušené možnosti. Význam česko-slovenských divadelných kontaktov sa v tomto období prejavoval mnohotvárne, pre slovenské divadlo plodne a stimulačne, a to najmä tam, kde sa slovenskí divadelníci nemohli oprieť o rozvinutejšiu tradíciu. Týka sa to napríklad aj hnutia malých divadiel a malých javiskových foriem. Reprezentovali ho najmä pražské Divadlo Na zábradlí a Semafor.

Keď sa začiatočkom šesťdesiatych rokov začali realizovať takzvané nedeľné mládežnícke predpoludnia v bratislavskej Tatre, inšpirované povestnými text-appealovými vystúpeniami v pražskej Redute (jedna z prvých publikácií o počiatkoch malých javiskových foriem má názov *Začalo to Redutou*), veľký ohlas v rámci týchto podujatí vyvolávali vystúpenia vtedajších študentov dramaturgie na VŠMU Milana Lasicu a Júliusa Satinského, ktorí potom svoje predpoklady definitívne potvrdili priam legendárnym, vôbec nie mega-, ba naopak, skôr miniprojektom nazvaným *Večer pre dvoch*, realizovaným roku 1966 vo vtedajšom Dome československo-sovietskeho priateľstva. Ich humor v slovenských pomeroch až frapujúco nový, neestrádny, inteligentný, brilantne postihujúci podstatné súvislosti, a teda aj duchaplný, ironický a parodický, vždy však svojou klaunskou hravosťou aj poetický, silne pripomínal svo-

jich veľkých učiteľov – Voskovca a Wericha. Priam symbolický živý most medzi nimi a veľkým vzorom predstavoval druhý partner Jana Wericha Miroslav Horníček. Veľmi zväčša rozpoznal talent, schopnosti a perspektívy mladej dvojice divadelníkov-humoristov, podporoval ju a svojou autoritou aj uvádzal do českého prostredia. Jednou z osobitostí dvojice však bola práve ich domáca slovenská ukotvenosť. Možno ju vidieť v nadväznosti na niektoré literárne súvislosti, v príchylnosti k slovenskej tanečnej piesni, dotykoch s tým, čo by som asi nie presne nazval mestským folklórom (dôraz kladiem na určenie mestský). U Júliusa Satinského zasvätenejší divák rozpoznal jeho zakorenenie v starej viackultúrnej a viacrečovej Bratislave, o ktorej ešte ani v šesťdesiatych rokoch nebolo veľmi vhodné hovoriť. Milan Lasica a Július Satinský smerovali už od začiatku k jednoznačnému profesionalizmu.

Inak boli malé javiskové formy odkázané v slovenských podmienkach na amatérsku bázu. Z nej napokon od konca šesťdesiatych rokov vyrastalo aj Radošinské naivné divadlo nalievajúce životodarný optimizmus inscenáciou *Jááánošíík*. V nej sa postavili neúctivo, ale s nekonečne podmanivým humorom, k jednému z najväčších slovenských mýtov. Malo svoju vlastnú logiku, že okupácia Československa a následné normalizačné politické a ideologické „poučenia“ s týmito novátorskými tendenciami skoncovali, alebo – v tom lepšom prípade – im riadne skomplikovali ďalšiu existenciu.

Dá sa teda o sedemdesiatych rokoch hovoriť ako o období likvidácie?

Áno, začiatkom sedemdesiatych rokov išlo o likvidáciu politicky najnepohodnejších. Zlikvidovali činohru Divadla na korze, predovšetkým však Divadlo Lasicu a Satinského (a strešnú organizáciu týchto súborov – Divadelné štúdio), zlikvidovali aj Tatra revue. Situácia neukazovala žižlivú tvár. Ale, našťastie, historická skúsenosť ukázala aj svoju pozitívnejšiu



G. Feydeau: Tak sa na mňa prílepla, scéna: J. Ciller, DPOH SND

stránku. Pripomeňme, že slovenskí divadelníci sami, z vlastnej iniciatívy a pretlaku tvorivých síl začali už od roku 1954 intenzívne hľadať cestu zo „závozu“, do akého vmanévroval slovenské divadlo sústredený dogmatický politický tlak. A rovnako aj od polovice sedemdesiatych rokov sa začali formovať prúdy a hľadať cesty, ako sa vyrovnávať s mocenskými a politickými nástrahami a obmedzeniami revitalizovaného totalitného režimu. Otvárali sa tam, kde divadlo našlo originálnejší a sugestívnejší výraz, prostriedky novej divadelnej reči a novej aj vizuálne exponovanej komunikácie. V osemdesiatych rokoch progresívna časť divadelných tvorcov vedela už – ako v minulosti – využívať obrazné prostriedky metafory, analógie, podobenstva, prímeru a nimi formulovať aktívnu spoločensko-kritickú či polemickú výpoveď o stave a klíme spoločnosti, v ktorej im prichodilo žiť a tvoriť. Opozičné prúdy divadelnej tvorby výdatne prispievali k deštrukcii totality. Dosť o tom vypovedá zborník prác *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti* (1996). Nebolo určite náhodné, akú úlohu zohrali práve divadelníci v novembrových udalostiach.

Hovorili ste o druhej polovici sedemdesiatych rokov ako o období počiatkov hľadania a čiastočného nachádzania ciest od ideologickej k umeleckej výpovedi. Keby ste mali porovnať totalitu päťdesiatych rokov s totalitou rokov sedemdesiatych, v ktorých politických opatreniach usmerňujúcich divadelné umenie by sa dala postrehnúť podobnosť a kde tvorcovia objavili „diery“ tejto totality?

V totalite sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa objavili mnohé tendencie príznačné pre rozporuplné obdobie najtvrdšieho dogmatizmu prvej polovice päťdesiatych rokov. Opäť dominovala politika a ideológia; kultúra, umenie a estetika sa znovu ocitli v postavení Popolušky. Platilo to nielen pre divadlá, veľmi intenzívne som to zažíval aj na mojom novom pracovisku – v bratislavskom Divadelnom ústave, kde z kádrových dôvodov vymenili vynikajúceho odborníka, ale politicky nevhodného Stanislava Vrbku. Ten, ako mnohí iní, mal aj zákaz publikovať, s čím súviseli veci prapodivné, až zarážajúco nemorálne.

V divadlách sa obnovila silná cenzúra, dôsledne sa kontrolovali dramaturgické plány, v nich dokonca vhodní či nevhodní prekladatelia, a aj sa diktovalo, čo sa má a musí hrať. Začal fungovať – ako v prvej polovici päťdesiatych rokov – prikazovaný dramaturgický rebríček. V ňom priam manifestačne dominovala súčasná slovenská dramatika, ktorá bola celkom osobitým problémom a popri nej potom súčasná dramatika spriatelenej ľudovodemokratických krajín, najmä sovietska. Myslím si však, že aj pri hodnotení týchto dobových tendencií nemožno všetko vidieť iba v čiernych farbách a pre zložitost' a rozpornosť „vylievať z vaničky s vodou aj dieťa“. Treba povedať, že niektoré hry z ľudovodemokratických krajín preukazovali viac spoločensko-kritickej i umeleckej odvahy, viac hĺbky v spoločenských, ľudských i estetických sondách ako veľká časť súčasnej dramatiky slovenskej (i českej). Spomeňme len zo sovietskych dramatikov Alexandra Gel'mana, Iona Druceho, z maďarských Istvána Örkénya a Ákosa Kertésza, či neopakovateľného Bulhara Jordana Radičkova s výraznou poetikou magického realizmu, ale aj autora z vtedajšej NDR Petra Hacksa. Štandardné hodnoty poskytovala a umeleckou oporou bola ruská a ostatná svetová klasika. Pripomenul by som, že už v Divadle na korze a potom aj na Novej scéne (najmä v Štúdiu Novej scény), kam po zrušení roku 1971 „prevelili“ celý súbor Korza, si režisér Vladimír Strnisko dokázal zo sovietskej dramatiky vybrať hry, v ktorých našiel vhodný materiál k tomu, čo bolo jeho doménoou – k hlbokkej psychologickému analýze, záujmu o jedinca, o medziludské a aj spoločenské vzťahy. Aj to patrilo do repertoáru, ktorým sa, hoci v modifikovaných podmienkach, rozvíjal odkaz a poetika zrušeného Divadla na korze.

Ak súčasná slovenská dráma figurovala na popredných miestach predpísaného dramaturgického rebríčka, len ťažko sa mohla vyhnúť ideologickému nánosu, či už v literárnej alebo inscenačnej podobe. Ako sa s touto situáciou vyrovnávali slovenskí dramatici a divadelníci? Vznikli vôbec diela, o ktorých sa dá hovoriť ako o nadčasových?

Uvádzanie súčasnej slovenskej dramatiky sa sledovalo, usmerňovalo a kontrolovalo najviac v prvých obdobiach „normalizácie“. Vznikali aj viaceré prehliadkové megaakcie (napríklad prehliadka k 30. výročiu Slovenského národného povstania), ktoré mali dokumentovať „novú vlnu“ slovenskej dramatiky. Tá sa však po počiatočných nadšeneckých ilúziách nijako presvedčivejšie nepotvrdovala. Z divadelného života bol z politických (ale iste aj z iných, konkurenčných) dôvodov vylúčený najskúsenejší dramatik Peter Karvaš. Začal sa vracat' na javiská skôr výnimočne, až v druhej polovici osemdesiatych rokov. Myslím si však, že aj z tohto obdobia sa zachovali hry trvalejších hodnôt. Kontinuitu literárno-dramatickej tvorby udržiaval druhý najskúsenejší – Ivan Bukovčan. Mňa osobne na jeho diela najviac fascinuje, že aj vo veľmi ťažkých časoch vedel obchádzať povinnú ideologickú záťaž. Aj jeho hry napísané v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch sú v podstate voči panujúcej ideológii imúnne a jeho humanizmus nemá politicky vymedzujúce a obmedzujúce prflepy. S tým súvisí aj podivné označenie, ktoré vpisoval do podtitulov hier vznikajúcich v najžeravejšom „konsolidačnom“ období (Luigeho srdce alebo Poprava tupým mečom, Slučka pre dvoch alebo Domáca šibenica), ktoré nezastierajú, že ide o jednoznačné groteskné ladenie. Prekvapujúco nové podnety vniesol do slovenskej dramatiky privátno-intímny svet Zahradníkových hier Sólo pre bicie (hodiny) a Sonatina pre páva, umocnené aj legendárnou Vasilievovou inscenáciou Sóla v moskovskom MCHAT-e (Moskovské umelecké akademické divadlo, *pozn. red.*) s vynikajúcou plejádou starej gardy hercov tohto divadla.

Typický dobový obraz tohto obdobia zachováva vtedy najhrávanejšia hra najhrávanejšieho dramatika – Meridián Jána Soloviča. Mimoriadne poctivý a zodpovedný železničiar, aktívny povstalecký účastník Tomáš Benedik je postavený pred závažnú dramatickú spoločensko-morálnu dilemu. Skôr ako sa definitívne potvrdí, že spoločenská prax reálneho socializmu je v značnom, ba principiálnom rozpore s ideálmi a vierou skúšaného hrdinu, dramatik na neho zošle smrteľný infarkt, ktorého motiváciu starostlivo pripravoval už od začiatku hry. Po kolký raz sa už ukázalo, že skutočná dráma nie je možná v spoločenskej klíme, ktorá sa tvári, že všetko je v najlepšom poriadku a žiadne zásadné rozpory či konflikty v nej neexistujú. Nie je náhodné, že ďalšie dva diely Solovičovej trilógie nedosiahli ani zďaleka ohlas Meridiánu a so Zahradníkovou hrou, neskôr nazvanou Návraty, súviseli umelo vytvorené či iniciované problémy politicko-ideologickej povahy.

K úspechom slovenskej dramatiky možno priradiť aj robustnú dramatickú charakteristiku Kováčikovej Krčmy pod zeleným stromom, prezrádzajúcu autorovo prozaické zázemie. Zdá sa však, že Zahradník, Solovič ani Kováčik potom už neprekročili, čo vytvorili v prvej polovici sedemdesiatych rokov. Niektoré nové pohľady potom priniesli hry Mikuláša Kočana, žiaľ, zväčša nenašli režisérovo, ktorí by vyzdvihli ich osobitosti. Citelné nóvum znamenali ironizujúce, parodizujúce a demýtizujúce tendencie hier Ľubomíra Feldeka. Perspektívnym prínosom sa ukázala aj dramatická tvorba Karola Horáka, ktorá však už korenila aj v dramatikovej praktickej divadelnej skúsenosti a v inšpiráciách z „inéno“ brehu – z tvorivej klímy divadiel malých javiskových foriem.

Aj celkový pohľad na zástoj a osudy súčasnej slovenskej dramatiky v období „konsolidácie“ pripomína situáciu prvej polovice päťdesiatych rokov, keď bola práve táto časť divadelného repertoáru až exponovane politicky „fedrovaná“. V obidvoch prípadoch sa však ukáza-

lo, že sústredená politická, ideologická a mocenská podpora jej neprospievala, ba v mnohých prípadoch jej v konečnom dôsledku škodila. Aj v „konsolidačnej“ ére sa čoraz zjavnejšie ukazovalo, že divadelníci robili súčasnú domácu dramatikú skôr pod tlakom, z príkazu, robili ju z povinnosti „za čiarku“ alebo aby si „šplhli“. Niektoré hry tiahli slovenskými javiskami ako karavány. Ich realizácie bez väčšieho tvorivého zápalu a záujmu pripomínali skôr sériové výrobky. V konečnom dôsledku značná časť inscenácií v umeleckých výsledkoch nepotvrdovala význam, aký sa tejto dramatiky pripisoval zo spoločensko-politického hľadiska, a to bol tiež jeden z podstatných paradoxov divadelnej tvorby tohto obdobia. Myslím si, že politický dogmatizmus prvej polovice päťdesiatych rokov pochoval slovenskú drámu, a tiež, že z „konsolidačnej“ a „normalizačnej“ skúsenosti sedemdesiatych rokov sa potom odvíjala nechut k súčasnej slovenskej dramatiky, ktorá sa prejavovala aj neskôr po roku 1989. Zdá sa mi, že posledné rezíduá tejto nechuti musíme prekonávať dodnes.

K akejkoľvek totalite či postaveniu „na pozíciách“ sa zákonite vytvára „opozícia“. Poskytovali niektoré slovenské divadlá v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch slobodnejší priestor pre alternatívu k „oficiálnemu“ umeniu?

Už od polovice sedemdesiatych rokov sa ťažisko aktivizujúcich podnetov a tvorivých výbojov v značnej miere presúvalo do mimobratislavských činoherných súborov, čo súviselo aj s nástupom novej generácie. Ako v šesťdesiatych rokoch, aj teraz sa ukázal priamy stimulačný vplyv českého divadelného prostredia, konkrétne štúdiového a alternatívneho divadla, ktoré tiež vznikalo z úsilí vyjadriť otvorenejší nekonformný postoj a slobodnejší názor, a to rovnako nekonformnou, neuniformovanou divadelnou poetikou. Tento prúd akoby vytváral alternatívu, či dokonca opozíciu k divadlám, ktoré boli pocíťované ako oficiálne, či dokonca konformné. Na Slovensku však pre typ čistých alternatívnych divadiel a pre diferencovanejší divadelný život neboli primerané sociálne, sociologické a ani organizačné predpoklady a situácia sa tu vyvíjala modifikovane. Funkciu a poslanie českých štúdiových a alternatívnych divadiel na Slovensku zastupovali a splňali jednak existujúce najprogressívnejšie (najmä mimobratislavské) činoherné súbory, jednak tvorivý priestor, ktorý ponúкло ochotnícke divadlo.

Z mimobratislavských divadiel významnú úlohu zohrávali tri súbory a ich tvorcovia – martinské divadlo, kde pôsobil režisér Ľubomír Vajdička, neskôr tím dramaturga Martina Porubjaka a režisérov Ivana Petrovického a Romana Poláka; nitrianske divadlo, kde za dramaturgickej spolupráce Dariny Károvej vytváral ďalšiu nitriansku pozoruhodnú éru najmä režisér Jozef Bednárík a, napokon, generačne založené a vyhranené trnavské divadlo s dramaturgičkou Mirkou Čibenkovou a režisérmí Blahom Uhlárom a Jurajom Nvotom. Z bratislavského divadla (iste, zaujímavé inscenácie boli aj v činohre SND) sa k týmto tendenciám pripájali inscenácie Miloša Pietora a najmä to, čo vznikalo v Štúdiu Novej scény pod režijným vedením Vladimíra Strniska. Má asi hlbokú vývinovú logiku, že po príchode divadelníkov z Korza do novoscénickej činohry sa práve ich umelecký vplyv ukázal ako dominantný. Podstata tvorby nosených súborov spočívala v úsilí napíňať, čo sa pomenúvalo tvorivou dielňou. Znamenalo to kolektívnosť a vnútornú spriaznenosť divadelnej tvorby, vieru vo vlastný tvorivý program, v naliehavosť, aktuálnosť a presvedčivosť výpovede, obchádzanie nástrah mechanizmu divadelnej prevádzky, teda aj nebezpečenstva rutiny a netvorivosti. Osobne som viackrát zažil odozvu viacerých martinských inscenácií pri pohostinských vystúpeniach v náročnom divadelnom prostredí Moskvy. Larisa Solncevová, známa ruská znalkyňa českého a slovenského divadla, na jednej z diskusií povedala, že martinské divadlo je „vyhňou hereckého umenia“.

K aktívam divadelnej tvorby obdobia „normalizácie“ musíme priradiť významné počiny, ktoré sa zrodili v relatívne slobodnejšom priestore ochotníckeho divadla za spolupráce generácie a tvorivo najvyhranenejších mladých profesionálnych režisérov. V tomto období vytvárali veľkú epochu v slovenskom ochotníckom divadle po priekopníkovi Ľubomírovi Vajdičkovi Jozef Bednárík, Blaho Uhlár, Roman Polák a Peter Scherhauser, profilujúca osobnosť svetoznámeho brnianskeho alternatívneho Divadla na provázku. Významnú časť svojej vtedajšej scénografickej tvorby orientovanej aj na tzv. akčnú scénografiu vytváral aj na ochotníckych javiskách Jozef Ciller. Podnety, ktoré z tejto spolupráce profesionálov a ochotníkov vzišli, prekračovali rámec ochotníckeho divadla a prispievali k progresívnym pohybom z hľadiska celej našej vtedajšej činohernej kultúry. Myslím si, že emocionálne vzopätému, básnickému a syntetickému divadlu silnej humanistickej výpovede, aké robil Bednárík v Z divadle v Zelenči, musí patriť v dejinách divadla tohto obdobia osobitná kapitola (vrátane všetkého, čo so svojimi mladými kolegami z nitrianskeho divadla robil mimo profesionálneho materského divadla, v rámci vtedajšej mládežníckej organizácie v tzv. Poddivadle a potom najmä v Divadle pod hradom). Blaho Uhlár si metódu kolektívnej improvizovanej tvorby vyskúšal najprv s ochotníkmi z Trnavy-Kopánky. Až potom ju prenášal do trnavského divadla, potom do prešovského Ukrajinského národného divadla (či Divadla Alexandra Duchnoviča), aby ju potom výlučne uplatňoval už vo svojej Stoke. Myslím si, že vďaka tejto metóde najprenikavejšie vo svojich inscenáciách zachytil krčce rozpadávajúceho sa totalitného režimu, ale potom tiež priam prorocky vypovedal o problémoch a krčoch, ktoré čakali na posttotalitnú spoločnosť.

Pre rozvoj divadelného umenia je nevyhnutnosťou jeho otvorenosť a konfrontácia. Ako to bolo s konfrontáciou domácich súborov v období „normalizácie“ – bolo prioritou prehliadok a festivalov podnieť umelecké či skôr ideologické napredovanie súborov?

Súčasťou divadelného života v období „normalizácie“ boli dve prehliadky. Na Slovensku z iniciatívy niektorých súborov, ale s požehnaním politických inštitúcií vznikla od roku 1973 prehliadka zájazdových činoherných súborov (teda mimo Bratislavy a Košíc) nazvaná Májová divadelná Nitra. V celoštátnom rozsahu existovala, tiež od roku 1973, reprezentačná prehliadka Divadlo dnešku, ktorá sa konala striedavo v Ostrave a Košiciach. Pohľad na tieto prehliadky je do veľkej miery rozporný, lebo politické a ideologické usmerňovanie na ne vplývalo negatívne. Májová divadelná Nitra bola zavše premárnenou šancou, pretože jej program bol určený aj tematicky, najkatastrofálnejšie vtedy, keď pri výbere fungovali známe politické výročia, a často sa na prehliadke neukázalo to, čo bolo z tvorivého hľadiska najcennejšie. Od roku 1980 mala prehliadka súťažný štatút a v prvom ročníku som bol predsedom poroty. Myslím si, že podľa zásluh sme za víťaza určili vynikajúcu Bednárikovu nitriansku inscenáciu Lorcovej hry Dom Bernardy Alby, ktorá potom zabodovala aj na Divadle národov v Paríži. Ale politicky sa to nepozdávalo. Od nasledujúceho ročníka iný predseda poroty zosobňoval aj primeraný politický dohľad. Myslím si, že na celoštátnej prehliadke Divadlo dnešku mávalo slovenské divadlo dosť reprezentačnejšie zastúpenie. Český výber viac rešpektoval mimoumelecké pohľady a predovšetkým zamedzoval prístup práve alternatívnym divadlám. Spomínam si na veľký úspech práve spomínaného nitrianskeho Domu Bernardy Alby, Vajdičkovho pohostinského novoscénického naštudovania Palárikovho Inkognita, Palkovej novoscénickej inscenácie Bukovčanovho Luigiho srdca a viacerých inscenácií činohry SND – Mikulíkovej inscenácie Zahradníkovho Sóla pre bicie (hodiny), Hasprovej inscenácie Gelfmanovej hry My, dolupodpísaní s vynikajúcim Ivanom Mistríkom,



E. Ionesco: *Stoličky*, scéna: J. Ciller, MS SND

až po nešťastné predstavenie Pietorovej inscenácie Čechovovho Platonova, na ktorom stál posledný raz na javisku Viliam Záborský a ktoré sa nedokončilo.

Konfrontácia divadla so zahraničím bola zrejme značne obmedzená, ako pracovník Ústavu umeleckej kritiky a divadelnej dokumentácie (dnes Divadelný ústav, pozn. red.) ste však pravdepodobne mali možnosť navštíviť aj zahraničné divadlá. Ktoré krajiny podľa vás ponúkali inšpiratívne a možno i historicky významné divadelné inscenácie?

Nepatrilo som k vyvoleným, ktorým sa otvárala západná divadelná Európa. Dost' zaujímavého sme však videli aj v divadlách „s priateľených“ kultúr a musím povedať, že služobné cesty a zájazdy do týchto krajín sa organizovali značne veľkoryso. Na skutočne zaujímavé divadlo sme sa chodili pozeráť najmä do dvoch krajín – do vtedajšieho Sovietskeho zväzu, či celkom presne do Moskvy, a do Poľska.

V Moskve nás fascinovalo, že divadlá, aspoň tie dobré, boli úplne nabité a že záujemcovia sa už na príslušnej stanici metra pýtali, či nemáte náhodou voľný lístok do divadla. Už vtedy sme tušili príčiny. V divadle (aspoň v tom vrcholnom) sa ľudia dozvedeli to, čo sa nedozvedeli z tlače ani televízie, ani z rozhlasu. Ľubimovova inscenácia Čechovových Troch sestier na povestnej Taganke im napríklad povedala (možno i potvrdila), že Rusko či Sovietsky zväz je

jedna veľká kasáraň, kde vládnu vojenské regule. Ľubimov totiž vojenskú posádku, ktorá je v Čechovovej hre kdesi až na druhom či treťom pláne, vytiahol úplne do popredia, urobil z nej dominantu dramaticky panujúcu nad príbehom a všetkými postavami. Napokon v inscenácii všetci pochodovali – nielen muži, ale vo vojenských kabátoch aj Oľga, Máša a Irina, s prehodeným vojenským kabátom pochodovala dokonca aj stará zhrbená slúžka Anfisa. Tretinu scénografického prospektu v pozadí tvorilo prostredie kasární s pozoruhodne zastaranými umývadlami, nad ním sa týčili dve tretiny prospektu znázorňujúce pravoslávny ikonostas. Zdá sa mi, že nič nemohlo geniálnejšie vystihnúť spoločenskú klímu a situáciu vtedajšej ruskej či sovietskej spoločnosti. Z iného pohľadu prenikavo vystihovala tento stav aj Ľubimovova inscenácia Shakespearovho *Hamleta* s legendárnym Vysockým. Mal som šťastie, že som sa dostal na predstavenie, na ktoré sa údajne platilo ťažkými dolármi, lebo bolo posledným pred Vysockého odchodom do Paríža za manželkou Marinou Vlady, kde zotrval dlhší čas. Pravda, spektrum predstavení, ktoré sme vídali v Moskve, bolo oveľa bohatšie a pestrejšie. Patril doň najmä Efrosove inscenácie na Malej Bronnej, predovšetkým jeho prevratná nevýsmešná interpretácia Gogoľovej *Ženby* o kruto oklamanej a podvedenej neveste Agafii Tichonovne.

Tou druhou, pre mňa asi najpútavejšou, zasľúbenou divadelnou krajinou bolo Poľsko. Poľské divadlo bolo pre nás najdostupnejšie, nachádzali sme v ňom vysoké umelecké a spoločenské hodnoty, ale v porovnaní s divadlom ruským aj vysoké hodnoty, ktoré by som nazval duchovnými. Spomenul by som len legendárnu éru Starého divadla v Krakove, kde sme videli mnohé profilové inscenácie Konrada Swinarského, Andrzeja Wajdu a Jerzyho Jarockého. V Krakove sa nám podarilo uvidieť divadlo Cricot 2 a v ňom Kantorovu inscenáciu *Mŕtvej triedy*, ktorá vari až pohla divadelnými dejinami. Bohaté príležitosti núkala aj divadelná Varšava. Videli sme v nej inscenácie Kazimierza Dejmeke či Adama Haniszkiwicza. Pre návštevníka z „normalizovaného“ a „skonsolidovaného“ Československa poskytovalo vtedajšie poľské divadlo veľké dávky priam životodarného ozónu.

V súvislosti s Ľubimovom ste spomenuli fungovanie divadla ako špecifického média. V bývalom Československu bola pôsobnosť slovenského divadla rozšírená a posilnená vďaka tzv. divadelným pondelkom, ktoré pravidelne vysielala Československá televízia na prvom programe a ktoré boli údajne veľmi úspešné. Ide o umelo vytvorený „mýtus“ a premyslenú medializáciu ideológie – ako v prípade pôvodnej drámy – alebo o realitu kvalitného umenia?

Bratislavské televízne pondelky neboli žiadnym mýtom, ale holou realitou. Dnešnou najmodnejšou terminológiou by sme ich takpovediac mohli pomenovať vtedajšou „reality show“, ktorá však hovorila o tom, aké zastúpenie malo v bežnom živote ozajstné hodnotné umenie. O tom, že sa v pondelok podvečer kvôli nim značne preriedovali ulice českých aj slovenských miest, sa dosť hovorilo. Ale z výbornej knihy českej teatrologičky Marie Reslovej, ktorú napísala o Emílii Vášáryovej a venuje v nej samostatnú kapitolu aj bratislavským televíznym pondelkom, som sa dokonca dozvedel, že ak padlo zasadanie ústredného výboru rodnej strany práve na pondelok, milovaný prvý tajomník a prezident Antonín Novotný ho radšej rozpustil. V popularite a vysokej úrovni televízných pondelkov sa zrkadlili viaceré aspekty. Predovšetkým talent a tvorivé nasadenie opreté o veľké a náročné diela svetovej dramatiky a literatúry. Nuž a nemožno zamlčať, že financie a peniaze priam obtekali televízných tvorcov. Tí ich však vynikajúco využili a zúročili. Napríklad aj vo veľkej starostlivosti venovanej vystihnútiu štýlu a atmosféry rozličných historických období a spoločenských prostredí. Zrejme však rozhodujúcu úlohu zohrávalo, že televízne pondelky

sústredovali výkvet povestného slovenského herectva, ktorý podával vynikajúce herecké výkony. Niektoré inscenácie som videl až s odstupom času, po roku 1989, keď nimi bratislavská televízia zaplnila vákuum vo svojej tvorbe. Prekvapovala ma ich pretrvávajúca presvedčivosť a zaujímavosť. Mám dojem, že práve televízne pondelky sa zaslúžili, že v Čechách sa citeľne zvýšila zrozumiteľnosť slovenčiny, ktorá, ako sa pamätáme, v širšom meradle dosť pokrývala.

Hodnotenie obdobia po roku 1989, ktorého ste sa letmo dotkli, zrejme bude vyžadovať väčší časový odstup. Ak hovoríte o vákuu v pôvodnej televíznej tvorbe, ako by ste pomenovali novovzniknuté fenomény v súvislosti s vývinom divadelného života na Slovensku – politika verzus kultúra, komercia verzus umenie, medializácia verzus marginalizácia, generačné prúdenie verzus stagnácia?

Priznám sa, nechce sa mi rozmotávať spletenec posttotalitných spoločensko-politických, ekonomických, kultúrnych, organizačných problémov, ktoré vyústili do situácie čoraz otvorenejšie a nástojčivejšie pomenúvanej ako kríza kultúry. Pretože divadlo je z hľadiska existencie a realizácie mimoriadne náročný umelecký druh, dotýka sa ho táto situácia úplne bytostne. Počas svojho života v divadle a s divadlom som však dospel k dosť tvrdému poznatku, že ak sa divadelník až priveľmi vyhovára na vonkajšie okolnosti a príčiny, som „na pozore“, či je všetko v poriadku s jeho talentom, pretože moje druhé najväčšie životné poznanie hovorí, že nič nie je iba a jednoznačne čierno-biele a všeobecne sa vie, že vzťah medzi podmienkami umeleckej tvorby a hodnotami jej výsledkov je síce dôležitý, ale nemusí byť priamo úmerný.

Jednotlivé generácie a progresívne vývinové tendencie sa v slovenskom činohernom divadle presadzovali zväčša veľmi rýchlo, takmer z večera do rána. Znepokojuje ma, že generačným vlnám po roku 1989 to trvá akosi pridlho a nerealizuje sa to dostatočne koncentrovane, výrazne, s jednoznačnejšou presvedčivosťou. Priznávam, že tu zohráva úlohu toľko pretriasaná realita nežičlivých podmienok. Ale myslím si, že to veľké sústredovanie sa na diskusiu o podmienkach strháva na seba absolútnu pozornosť a prekrýva aj možný intenzívnejší rozhovor o samotných otázkach výsostne umeleckých a tvorivých. Totalita okrem hojnosti peňazí poskytovala pre divadelníkov ešte jednu nie nepodstatnú, paradoxnú výhodu – ponúkala nejednu veľkú tému kritiky, polemiky a nesúhlasu, dokonca z mnohých oblastí spoločenského i osobného života. Téma sa prudko stala neaktuálnou a po zániku totality akosi ani niet o čom hrať. Zdá sa mi, že nové témy sa iba hľadajú, zavše aj dosť urputne, ale zrodu dostatočného počtu nadpriemerných a profilových inscenácií to nijako nenapomáha. Mohol by som aj tu zostaviť mozaiku inscenácií, jednotlivcov, súborov, divadiel či kolektívov, ktorá by asi potvrdzovala, že aj po roku 1989 vznikalo zaujímavejšie, a dokonca dobré divadlo. Ocitlo sa však v presile divadla menej presvedčivého, rutinizovaného, nevzrušujúceho a nezaujímavého. Čoraz naliehavejší pocit, že divadlo nezastáva také pozície, aké zastávalo kedysi a ktoré by malo a mohlo zastávať, pocit nedostatočne využívaného a zúročovaného talentového potenciálu, pocit plynúceho času, u divadelníka obzvlášť citlivý, to všetko budí aj pocit nespokojnosti a nervozity. Spomínaná posttotalitná profilová divadelná mozaika je aj pre mňa dosť chudobná. Ja osobne by som do nej zaradil napríklad inscenácie Martina Hubu (Čechovov *Višňový sad* a projekt *Tančiaren*), ktorý pripomenul starší veľmi produktívny slovenský činoherný model, keď v osobnostne silne vyhranenom herectve sú zakódované aj zjavné režisérské predpoklady (Ján Jamnický, Karol L. Zachar, Jozef Bednárík). Veľmi rád chodím do nitrianskeho divadla, lebo vidím, že najmä dramaturgické, šéfovské a aj režisérské aktivity Svetozára Sprušanského po Pavlovi Hasprovi a Jozefovi Bednáríkovi znovu posunuli

nitriansky súbor do popredných divadelných pozícií. Veľký zážitok mi priniesla najmä nitrianska inscenácia Shakespearovho Macbetha v réžii českého režiséra Vladimíra Morávka, suggestívne postmoderné divadlo, ktoré ma však oslovilo svojou prenikavou sondou a priam intímnu výpoveďou o kultúre, morálke a aj politike slovenskej posttotalitnej spoločnosti. Výpoveďou dôvernou až natoľko, že som naozaj uveril režisérovmu tvrdeniu, že Otčenáš sa vie pomodliť iba po slovensky, ako ho to učila jeho slovenská stará matka z Oravy. Držím palce martinským divadelníkom, ktorí sa z celých síl usilujú obhajovať staré známe martinské divadelné pozície. Vo východoslovenskom divadelníctve vydala nemálo plodov úroda, ktorú do súboru prešovského Divadla Alexandra Duchnoviča zasiali svojou prevratnou aj postmoderne orientovanou aktivitou Blaho Uhlár a Miloš Karásek. Z mnohých dôvodov za výrazne medzníkovú považujem inscenáciu nazvanú jednoducho Tiso v divadle Aréna, medzi iným aj preto, lebo v nej vyzrievajú aktivity, ktoré v slovenskom (aj českom) divadle možno aj menej nenápadne, ale so zjavným umeleckým programom rozvíjajú dramaturg Martin Kubran a režisér Rastislav Ballek (ten napríklad aj v spomínanom Divadle Alexandra Duchnoviča). Je obdivuhodné, s akou neúhybnosťou rozvíja svoju aktivitu a poetiku, nesťažujúc si na spomínaný problémový spletenec (aspoň nie hlučne a proklamatívne) bratislavské divadlo GUnaGU.

Aby som sa vrátil k úvodu tohto rozhovoru. Neutešenej posttotalitnej situácii našej kultúry som vďačný (i keď len trochu) za to, že vo mne doslova rozdrúzgala posledné zvyšky v úvode spomínaného romantizmu a všetky totálne mylné konštrukcie a predstavy, že nekultúra, či dokonca kultúrny úpadok, tristná banalita, duchovná devastácia a prázdnota môžu byť a sú výsledkami či dôsledkami výlučne totalitného režimu. V zrelom veku je to tvrdá posttotalitná životná príučka, a znášam ju aj v súvislosti s naším divadlom dosť trpkó. Ale to je tá, v úvode tiež spomínaná, optimistická skepsa. Alebo skeptický optimizmus?