



Stanislava Matejovičová

*Herecká generácia sedemdesiatych
a osemdesiatych rokov 20. storočia*

Stanislava Matejovičová

Herecká generácia sedemdesiatych a osemdesiatych
rokov 20. storočia

Skriptá pre predmet

Herecká generácia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia

Dejiny slovenského a českého divadla

Recenzovali:

Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc., VŠMU

Prof. PhDr. Dagmar Inšitorisová, PhD., Paneurópska vysoká škola (PEVŠ)

Katedra divadelných štúdií (magisterský stupeň)

© Vysoká škola múzických umení v Bratislave 2013

Skriptá si kladú za cieľ poskytnúť študentom informácie komplexného syntetizujúceho charakteru na uľahčenie základnej orientácie v prístupe k činohernému herectvu obdobia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, ako aj oboznámenie sa s jeho základnými rysmi. Sú otvorené ďalšiemu bádaniu. Nateraz sa sústreďujú na činoherné herectvo v rámci stručného celoplošného zmapovania konvergencií a divergencií v profesionálnych štátnych, v skúmanej dobe výrazných, divadelných súboroch – Divadlo Slovenského národného povstania Martin, Krajské divadlo Nitra (neskôr Divadlo Andreja Bagara), Divadlo pre deti a mládež Trnava, Nová scéna a Slovenské národné divadlo, ale aj ďalších. Individuálne, aj vzájomne sa prestupujúc, a to na základe rôznych zachovaných zdrojov. Následne generujú spoločné znaky herectva generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia v rámci syntézy modelových hercov slovenských divadiel do jednej spoločnej generačnej skupiny.

OBSAH

Herecká generácia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. Storočia	6
Spoločensko-politický kontext sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia	7
Inovačné snahy v MIMOb Bratislavských divadelných súboroch	11
Krajové divadlo Nitra (KDN, neskôr DAB)	11
Divadlo slovenského národného povstania v Martine (DSNP)	21
Divadlo pre deti a mládež v Trnave (DPDM)	30
Menšie mimobratislavské divadlá	39
Inovačné snahy v bratislavských divadelných súboroch	44
Nová scéna (NS)	44
Slovenské národné divadlo (SND)	49
Herecký jazyk generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia	66
Bibliografia	73

Herecká generácia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. Storočia

Hereckú generáciu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, pomenovanú podľa času, keď vstúpila na profesionálnu scénu, reprezentovala a v mnohých prípadoch dodnes reprezentuje skupina výrazných, „modelových“¹ hercov, začínajúcich v divadlách po celom Slovensku.

Spoločné znaky nového, (vtedy) moderného, herectva generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia možno vygenerovať monitorovaním podnetov a ich reakcií vo sfére individualizácie divadiel, výrazných najmä v tejto dobe: Divadlo Slovenského národného povstania Martin, Krajské divadlo Nitra (neskôr Divadlo Andreja Bagara), Divadlo pre deti a mládež Trnava, bratislavská Nová scéna a Slovenské národné divadlo, ale aj v ďalších. Najskôr tak sa dosiahne celoplošné zmapovanie konvergencií a divergencií v profesionálnych divadelných súboroch. Po zhodnotení všetkých aspektov, podmieňujúcich a umožňujúcich rast osobností „modelových“ hercov – individuálne, skupinovo i preskupujúc, možno pristúpiť k pomenovaniu herectva skúmanej generácie.

Následne možno vybádané, definované korporatívne herecké znaky nového herectva aplikovať a skonkrétniť na špecifickom „modeli“ umenia jednotlivých hercov generácie, ktorí sa, samozrejme, v danom prúde individualizovali.

Doba, prostredie, hodnoty, postoje, názory, cítenie, intelekt, vôľa, predstavivosť, povaha; to všetko sa u herca generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia pretavuje v rámci jeho talentu do jeho umeleckých výtvorov.

1 Podľa: HYVNAR, Jan. Maja Komorowska a Wojciech Pszoniak. In *Film a doba*, 1977, č. 12, s. 667. In BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Od teórií a technik k tvorivosti v herectve*. (kandidátska práca) Bratislava : VŠMU, 1977, s. 178.

Spoločensko-politický kontext sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia

Politická situácia našej krajiny, ktorá ovplyvňovala a riadila všetko, teda aj umelecký život, bola v sedemdesiatych rokoch 20. storočia dosť nešťastná. Dňa 1. 1. 1969 vznikla podľa zákona o federácii Slovenská socialistická republika, ktorá sa v rámci Československej socialistickej republiky (prezident Ludvík Svoboda) dostala po moskovských rokovaníach opäť pod sovietsku moc. Alexandra Dubčeka nahradil vo funkcii prvého tajomníka ÚV KSČ Gustáv Husák. Ultraľavicová skupina ÚV KSČ (Ústredného výboru Komunistickej strany Československa) demagogicky označila „internacionálnu pomoc“ piatich štátov Varšavskej zmluvy (21. 8. 1968) za nevyhnutnú, pre údajne chystanú kontrarevolúciu v ČSSR.² Prijal sa program normalizácie, ktorý nastolil ciele, rovnajúce sa obnove totalitného režimu. Čistky v komunistickej strane, štátnom a hospodárskom aparáte, začaté v roku 1969, nadobudli masový charakter po januári 1970, pričom utrpela najmä inteligencia spoločenskovedného zamerania. Po zastavení krátkej vlny odporu a bojového naladenia proti okupácii umelcami (SND, Krajské divadlo Nitra, Tatra revue a i.) zostali len dve možnosti – emigrácia (zo SND napr. E. Malinová) alebo „prispôsobenie sa“ situácii (súhlas či „revolta“).

Obdobie normalizácie a konsolidácie v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, prirodzene, brzdilo aj krátko predtým rozbehnutý proces modernizácie slovenského divadelníctva. Kým sa v šesťdesiatych rokoch našli stimuly pre nové divadelné prostriedky v dramatiky a dramaturgii (absurdná, existenciálna či modelová dráma), v nasledujúcom desaťročí sa museli hľadať v tom, čo systém dozoru, cenzúry a pripomienkovania prehliadal. Keďže bola prevažne naordinovaná sovietska a pôvodná, najmä ideologická dramatika (P. Karvaš mal zákaz uvádzania do polovice osemdesiatych rokov), umelci nachádzali tvorivé východiská vyjadrenia sa predovšetkým v samotnom inscenovaní, resp. interpretovaní dramatického textu. Citujúc literárneho vedca Valéra Mikulu, „tendencia k zrovnoprávneniu jednotlivých zložiek predstavenia semioticky znamená únik spod diktátu strnulých hierarchií, najmä vymanenie sa spod textovej dominanty, keďže text je ideologicky najľahšie kontrolovateľnou zložkou“.³ Viedlo to

2 dokument *Poučenie z krízového vývoja v strane a spoločnosti po XIII. zjazde*, 10. 12. 1970.

3 MIKULA, Valér. Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2–3, s. 133.

k pozitívnemu kroku nového čítania drámy – slovenskej a svetovej klasiky, ako aj k prehodnocovaniu jednotlivých inscenačných zložiek, ktoré postupne museli uberať zo zaužívaného „emocionálne“ realistického zobrazovania. Týkalo sa to najmä hereckej zložky aj vzhľadom na to, že ešte v šesťdesiatych rokoch boli v profesionálnych divadelných súboroch bývalí ochotníci.

Premena herectva musela vyjsť najmä z režijných snáh, ktorú v tom čase veľmi ovplyvnil vznik tzv. akčnej scénografie. Od popisnosti sa pomaly prechádzalo k významu, symbolu, metafore či k psychologickej skratke v rámci štylizovaných postupov. Politické napätie a umelecká túžba po reflexii naň viedli následne k výchove diváka. Spoločný duch doby poľahky odkrýval alúzie a inotaje medzi tvorcami na javisku a prijímateľmi v hľadisku. Spätná väzba tak ešte viac posilnila a burcovala umelcov k procesu profesionalizácie.

V Slovenskom národnom divadle a v Divadle Slovenského národného povstania v Martine sa v normalizačných rokoch dalo na čo nadväzovať, keďže postup modernizácie inscenátorov tu nastal už v časoch odideologizovania divadla v šiestom desaťročí 20. storočia. V ostatných divadlách sa premeny diali postupne v období normalizácie (Krajové divadlo Nitra, neskôr Divadlo Andreja Bagara, Divadlo pre deti a mládež v Trnave, Nová scéna v Bratislave) a neskôr, keď ochotníkov vystriedali absolventi VŠMU.

V sedemdesiatych rokoch 20. storočia vychovávala Vysoká škola múzických umení mladých ľudí, ktorí už vedeli odmietaf politiku socializmu a realizmus divadla. Podľa Mikulu je to „prvá generácia bez ilúzií užšie či širšie spojených s komunistickými ideálmi... Nebrala na vedomie chybnú konštrukciu ‚nového človeka‘, no nevytvárala si ani nijakú inú, autentickejšiu konštrukciu človeka, nehládala napr. návrat k autentickej ľudskosti (čo bol znak najkvalitnejších myšlienkových prúdov šesťdesiatych rokov). Išlo o mladých ľudí, ktorí sa nemuseli navracaf k svojej ľudskej podstate, pretože – nevzdialení od detstva a mladosti – dokázali nestratiť kvality prirodzenej autentickej subjektu“.⁴ Inak, ale predsa nadviazali na proces rodiacej a profilujúcej sa novej generácie šesťdesiatych rokov (prešovský univerzitný súbor UPJŠ Karola Horáka, malé javiskové formy (MJF), ochotnícke súbory – pôsobiace v A-divadle či profesionalizujúce sa divadlá – Radošínské naivné divadlo a i.), ktorý vyvrcholil vznikom bratislavského Divadla na korze (1968 – 1971) – prvého generačného divadla na Slovensku.

4 Tamtiež, s. 132–133.

V čase normalizačných opatrení došlo k zaujímavému fenoménu – hromadnému „sťahovaniu“ profesionálnych umelcov, ktorí hľadali nové zázemie v bratislavských divadlách. Divadelníci zakotvili najmä v Slovenskom národnom divadle, ale zväčša až na začiatku osemdesiatych rokov, keďže prechádzali (často aj na základe umiestneniek, resp. na základe rozhodnutí vyšších orgánov moci) cez „prestupné stanice“ (Divadlo poézie, Novú scénu alebo mimobratavské divadlá: Divadlo Andreja Bagara v Nitre, Divadlo Slovenského národného povstania v Martine, Divadlo Jonáša Záborského v Prešove, Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene, Štátne divadlo Košice a ďalšie); pre niektorých boli tieto „stanice“ aj konečné. Mnohí z nich tak doplnili najmä vtedajšiu strednú generáciu, ale aj najmladšiu hereckú generáciu slovenskej kultúry.

Umelcov, ktorí nastúpili do slovenských divadiel v sedemdesiatych rokoch, spájala a umocňovala nová ideová orientácia a úsilie ju umelecky uskutočňovať už v škole. Dôležitým faktom však ostáva, že študentská súdržnosť sa po absolútoriu roztrúsila po celom Slovensku. Dokonca, v jednotlivých divadlách doplnili rady hercov aj tí, ktorí neštudovali herectvo na Vysokej škole múzických umení, prípadne ho nedoštudovali alebo herectvo neštudovali vôbec.

Keďže Slovenské národné divadlo a Divadlo Slovenského národného povstania v Martine začalo s divadelnou „reformou“ už v rokoch relatívnej slobody, v období politicko-ekonomickej rehabilitácie, po ďalšom Chruščovovom útoku na Stalinov kult (1961) nemožno v týchto divadlách hľadať priveľké rozdiely v hereckej interpretácii u trošku starších hereckých kolegov, nastupujúcich do slovenských divadiel v šesťdesiatych rokoch (najmä v druhej polovici). K nim sa bezprostredne pripájali mladšie ročníky po normalizácii. Vznikli tak homogénne súbory, ktorých objektom scénického skúmania sa stal predovšetkým človek (už nie masa). Ďalej sa osud hercov uberal pod vplyvom divadelných kolektívov jednotlivých súborov. Veľkú zodpovednosť za formu divadla niesli režiséri, resp. inscenačné tímy (režisér, dramaturg, scénograf), ktoré divadlo profilovali podľa daných možností.

Mladí herci, narodení v polovici 20. storočia, vstupujú na divadelnú scénu prevažne okolo roku 1972, teda zväčša v roku ukončenia školy. Výraznými absolventmi tohto ročníka boli **Eva Matejková** a **Marián Slovák**, ktorí dostali hneď po škole angažmán v nitrianskom Krajevom divadle. Spolu s režisérom Jozefom Bednárikom postavili piliere kvality tohto divadla. Do pokrokovejšieho martinského Divadla SNP vstupovali zo školy herecké osobnosti z generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov až o rok neskôr – s výnimkou Ivana Romančiča, ktorý VŠMU nedokončil.

Podľa sociologických definícií o generácii je potrebné oprieť sa o istý časový úsek. Predbežne možno vychádzať z rozpätia absolventských rokov 1972 – 1982 výrazných hereckých osobností na VŠMU, ponechávajúc si priestor na ďalšie možné podmienenia. Črtá sa tak obraz situácie celého siedmeho decénia a prvá polovica ôsmeho, keď sa už aj spomínaná migrácia nielen hercov, ale aj režisérov, dramaturgov, výtvarníkov, ako-tak ustálila a kolektív umelcov sa stabilizoval.

V týchto rokoch vychádzajú zo školy ďalší mnohí talentovaní. Žiaľ, len niektorí z nich našli uplatnenie vo svojej profesii a dodnes ju výrazne naplňujú. Preto ich možno nazvať akýmisi modelovými hercami, ktorí vyhranili spoločný štýl herectva generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov ako reflexie na spomínané sociálno-politické udalosti, nadväznosti na tradície, ale aj traktovania na hľadanie nových výrazových prostriedkov v rámci modernizácie divadla: **Michal Gazdík, Martin Horňák, Vladimír Jedľovský, Zuzana Kronerová, Marián Zedníkovič, Vladimír Černý, Anna Javorková, Kamila Magálová, Lubomír Paulovič, František Výrostko, Zdena Studenková, Jozef Vajda, Peter Bzdúch, Peter Rašev, Oľga Solárová, Boris Farkaš, Marián Geišberg, Jana Geišbergová-Oľhová, Ján Kroner, Táňa Radeva, Lena Košická, Jana Strnisková, Eva Pavlíková, Marta Sládečková** a i.

Nemožno k nim nepriradiť ďalších výrazne talentovaných absolventov z iných škôl. Po absolvovaní Štátneho konzervatória v Brne (1978) a po ročnom pôsobení v brnianskom SD (1978 – 1979) prichádza v roku 1979 do Divadla Andreja Bagara, aby neskôr zakotvil v Slovenskom národnom divadle (1985), **Maroš Kramár**. Do martinského Divadla Slovenského národného povstania nastupuje zasa **Ivan Romančík**, ktorý na VŠMU pobudol len počas rokov 1968 – 1971. Do Činoherného súboru Divadelného štúdia a do činohry Novej scény je prijatá absolventka sociológie **Magda Vášáryová**. Tá už však neprislúcha do vekovo vymedzenej hranice generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, je skôr spolupútnička a dôležitá divadelná partnerka ešte staršiemu Jurajovi Kukurovi, významnému aktérovi Divadla na Korze, ktorý absolvoval VŠMU až v roku 1973. Obaja patria k akémusi plynulému prechodu k mladšej generácii, hľadajúci svoj štýl pod vplyvom kolektívu, v ktorom pracovali. Naopak, na opačnej strane vekovej hranice balansuje v začlenení do hereckej generácie najmladší samorastúci talent **Anna Šišková**, ktorá prišla zo štúdia na Pedagogickej fakulte do DJZ v Prešove so skúsenosťami z ochotníckej scény (Divadlo Makyta – Púchov) v roku 1980. Vyprofilovala sa však na výraznú osobnosť až v Divadle pre deti a mládež v Trnave (od roku 1981), ale najmä neskôr v Divadle ASTORKA Korzo '90, čo už je však kapitolou samou osebe.

Inovačné snahy v MIMOBratislavských divadelných súboroch

Situácia v divadlách v sedemdesiatych až osemdesiatych rokoch bola rôzna. V siedmom decénií sa ťažisko aktívneho vývinu slovenského divadla prenieslo najmä na tri skúmané mimobratislavské scény – nitriansku, martinskú a trnavskú.

Krajské divadlo Nitra (KDN, neskôr DAB)⁵

Sedemdesiate roky 20. storočia boli pre *Krajské divadlo Nitra* obdobím hľadania sa. Do divadla prichádza nová mladá vlna divadelníkov s neľahkou úlohou – prekonať úpadkové obdobie šesťdesiatych rokov, ktoré nastalo po odchode režiséra P. Haspru (1962). Znamenalo to teda pre mladých hercov nielen potrebu uplatnenia talentu, ale aj pracovnej chuti, získania si dôvery starších kolegov (Ľ. Greššo, B. Slabejová, Ž. Martišová, výrazná herecká osobnosť A. Gáborová, J. Dóczy, R. Kraus, O. Hudecová, J. Kováčik a i.), nevyhnutnosť nadviazať s nimi dialóg, a teda ich motivovať k práci, rovnako ako aj privolať a hlavne osloviť divákov. Z hercov prichádzajú do KDN v sedemdesiatych rokoch čerství absolventi VŠMU: Jozef Bednárík, Dušan Kaprálik, Vladimír Bartoň, generační kolegovia *Marián Slovák, Eva Matejková, Jozef Šimonovič, Ján Greššo, Eva Žilineková, Anna Malová, Anton Živčic, Zuzana Jezerská* a *František Javorský*. Z iných divadiel o trošku starší kolegovia – z bratislavskej Tatra revue Eleonóra Kuželová a Oľga Šalagová, ktorá slobodné povolanie vymenila za štvorročné pôsobenie v Krajskom divadle Nitra, a zo zvolenského Divadla Jozefa Gregora Tajovského Dušan Lenci a i.

⁵ *Krajské divadlo Nitra (KDN)* sa od roku 1979 premenovalo na *Divadlo Andreja Bagara (DAB)*.

Réžia Krajového divadla Nitra (KDN) v sedemdesiatych rokoch 20. storočia

Podľa teatrológa V. Štefka však KDN neprofiloval herecký súbor, ale naopak, herci sa prispôbovali metódam a poetikám réžii.⁶ Nemožno však zabúdať na to, že v tomto období sa postupne tvorili aj inscenačné tímy, zväčša v zložení režisér – dramaturg – výtvarník (scénograf, prípadne kostýmový výtvarník). Preto treba chápať vplyv réžie v spojitosti s dramaturgiou a scénografiou, hoci práve v Nitre zohrávala prvá z troch inscenačných zložiek. Aj keď sa najvplyvnejší nitriansky tím divadelníkov vyprofiloval až na sklonku sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch, už v priebehu siedmeho decénia musíme mať na zreteli tento rodiaci sa fakt. Internými režisérmi boli v siedmom desaťročí 20. storočia Ondrej Rajniak a Karol Spišák.

Režisér **Ondrej Rajniak** však nedokázal stimulovať hercov, naopak, nechával im priveľký nekorigovaný priestor v zotrúvaní tradícií psychologicky podmieneného divadla. Úspešnejšie momenty priniesol nitrianskemu divadlu **Karol Spišák**, ktorý sa, žiaľ, nešpecializoval na určitý typ autorskej poetiky, čím do dejín divadla vtlačal nejednoznačný režijný rukopis. Inklinoval viac k ľahším žánrom, ktoré sporadicky kompenzoval hľadaním závažnejších tém, ale ešte vždy v znamení podriadenia súčasnej drámy výrazu celkových ambícií a kultúrno-politických potrieb divadla. Preto kvalita jeho réžie závisela od kvality textu a úspešnosti spolupráce s hercom (*Muž a žena*, *Dom pre najmladšieho syna*, *Očakávanie*), v čom mu nemálo pomohlo aj osobné venovanie sa herectvu v týchto rokoch. Na druhej strane, v štylizácii využíval viac neherecké výrazové prostriedky.⁷

Herecký súbor, ako aj celé Krajové divadlo Nitra najviac povzniesla v sedemdesiatych rokoch hosťujúca réžia brnianskeho divadelníka a pedagóga Janáčkovej akadémie múzických umení doc. **Miloša Hynšta**. Novonadviazaná družba so Slováckym divadlom v Uherskom Hradišti priniesla zrelé plody v Hynštovej požiadavke na nitrianskych hercov v odklonení sa od hĺbkovej psychológie a v presnosti formulácie „sémantického gesta každej postavy, každej situácie, každého motívu“.⁸ Hynštové pregnantné inscenácie s jasným cieľom (*Les*, *Optimistická tragédia*, *Muž ako muž*, *Deti slnka*), zväčša vystavané na postupoch epického divadla Bertolta Brechta a Erwina Piscatora, vyžadovali od herca maximálne sústredenie, pochopenie a z toho plynúce

6 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 211.

7 Pozri tamtiež, s. 211–212.

8 Tamtiež, s. 192.

vrcholné výkony, a to aj v najmenšej postave. Hynšt našiel pre hercov „nové polohy, obohatil väčšine výrazový register a do divadelných dejín KDN vniesol poučenia... z tradícií a výdobytkov nemeckého divadelníctva pred nástupom fašizmu“.⁹

Veľký prínos v skvalitňovaní Krajského divadla Nitra mali aj ďalšie, krátkodobé hosťujúce réžie S. Párnického, H. Domesa, P. Scherhaufera, J. Svobodu, T. Rakovského, ale aj I. Krajíčka, ktorého inscenovanie Brechta prinieslo zaujímavý dialóg so spomínaným Hynštom. Krajíček však nepristupoval k epickému divadlu prísne a presne podľa originálnej tradície, ale vychádzal viac z domácej divadelnej burlesknej až fraškovitej komédie, sarkasticky poukazujúc na nadčasovosť problému malomeštiactva.

Dramaturgia Krajského divadla Nitra

V polovici sedemdesiatych rokov vstupuje na pôdu KDN Darina Kárová, ktorá sa pridaním k Jánovi Lacovi výrazne zaslúžila o posun divadla v oblasti dramaturgie. Hoci ešte v siedmom desaťročí pretrvávala spomínaná tendencia podriadenia sa divadelnosti kultúrno-politickému aspektu, čo viedlo k opusteniu filozoficky náročných drám, následnej apelatívnosti divadla a k zúženým možnostiam realizácie sa pre hercov, pozitívnym ostala snaha o riešenie aktuálnych problémov doby a úsilie o pohotovosť a prvolezectvo vo výbere drám (Vampilov *Starší syn*, 1973, Roščinov *Starý Nový rok*, 1974, muzikál E. Brylla a K. Gärtnerovej *Jánošík alebo na skle malované*, 1973). Odvážnymi činmi boli aj náročné klasické drámy (Schiller, Marivaux, Ostrovskij, Gorkij, O'Neill, Višnevskij, Pogodin, Brecht). Zo súčasných hier sa hrali najmä slovenské (Bukovčan, Solovič, Zahradník, Kočan, Sokol, Kováčik, Kákoš, Králik) a sovietske, ale aj súčasná zahraničná dráma (T. Williams, F. Dürrenmatt, A. Casona, J. Patrick). Komédie slúžili skôr ako ľudský príhovor kritiky dobovej situácie; ako ďalší apelatívny aspekt.

Oživeniu takéhoto, často dosť trúfalého výberu, podala pomocnú ruku najmä Hynštova divadelná artikulácia, a to variabilitou prostriedkov, zvýraznením nadčasovosti, obrazným divadelným jazykom a nová herecká technika.¹⁰ Nitrianske divadlo sa postupne konsolidovalo a tvorilo čoraz silnejší kompaktný celok.

9 Tamtiež, s. 198.

10 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 198.

Scénografia Krajského divadla Nitra

K scénickému stvárneniu veľmi pomáhala profesionálna scénografia kostýmovej výtvarníčky **Lubice Obuchovej** (od roku 1970) a interných scénografov **Františka Pergera** (v roku 1971, po desiatich rokoch pôsobenia v KDN, šéf výpravy), ako aj **Milana Ferencíka**, ktorý prichádza do divadla v roku 1978.

Štúdio Krajského divadla Nitra

Možno teda konštatovať, že sedemdesiate roky prinášali divadlu novú tvár, ale ešte vždy pod tlakom dobovej skutočnosti. Pravdepodobne preto nastala v prvej polovici sedemdesiatych rokov akási vlna revolty mladých divadelníkov, reflektujúca na úroveň umeleckých výsledkov a postupov na scéne KDN. Umelci zanechali založením amatérskeho súboru profesionálnych divadelníkov v netradičnom priestore kotelne divadla *Poddivadlo*¹¹ jasný odkaz nesmiernej chuti tvorivo pracovať na zveľaďovaní umenia thálie a získavaní si diváka. Skupina mladých divadelníkov sa združila okolo **Jozefa Bednárika**, ktorý sa čoraz viac stával umelecky výraznejším v celoslovenskom kontexte (po ocenených hereckých výkonoch najmä v oblasti réžie).

Patrili sem herci: **M. Slovák**, **E. Matejková**, **D. Kaprálik**, **A. Gáborová**, **D. Kárová**, neskôr aj **V. Bartoň**, **N. Kuželová**, **J. Šimonovič**, **L. Obuchová**, **A. Živčic**, **Z. Jezerská**, **E. Kuželová**, **J. Greššo**, **E. Žilineková** a starší herci **Ž. Martišová**, **F. Kabrheľ**, **R. Kraus**, **J. Kováčik**, **L. Greššo**.

Súbor chcel „... čerpať z tradície epického divadla, inšpirovať sa orientálnym divadlom, postupmi filmovej montáže, syntetizovať hercov výraz, hrať v netradičnom priestore, ktorý učí väčšej citlivosti herca voči publiku, vedie k presnejšej kresbe postavy a prepracovanosti jej partnerských vzťahov. Chceli spojiť pravdu o človeku s pravdou spoločenskou, hľadať nové možnosti komunikácie s divákom, najmä s mladým, ktorý im veľmi dobre porozumel“.¹²

11 Otvorené v roku 1973, zatvorené v tom istom roku po naštudovaní dvoch invenčných inscenácií, obnovené v roku 1976 pod názvom *Divadlo pod hradom* vo Vlastivednom múzeu.

12 ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 214.

Prehliadky a festivaly Krajského divadla Nitra

Divadelná prehliadka pri príležitosti 20. výročia vzniku divadla (1970) naznačovala snahu o nadviazanie kontaktu nielen s publikom, ale aj s kritikou.

Veľkú tvorivú snahu zdôraznila **Májová divadelná Nitra**, založená v roku 1973, ktorá signalizovala potrebu každoročnej konfrontácie slovenských zázrazových divadiel. Všetky tieto divadelné ambície sa umelcom vrátili v znovuzískaní diváka vrátane nitrianskeho vysokoškolského publika.

Herectvo nitrianskeho divadla

Takýto proces kriesenia KDN v sedemdesiatych rokoch poslužil nitrianskemu herectvu ako veľmi silný základ do budúcnosti. Sumarizujúc možno povedať, že antiiluzívne a racionálne polohy hereckej tvorby, odkláňajúce sa od živelného herectva s individuálnym temperamentom, umožnili prejsť k „uvedomelejšej tvorbe, rešpektujúcej nielen jednotlivé charaktery a typy, ale aj významovú štruktúru vzťahov, príbehu a myšlienky hry. Súbor sa osvedčil ako pružný, pohotovo reagujúci, vnútorne živý, usilovný a ambiciózný“.¹³

V osemdesiatych rokoch herecký súbor divadla, premenovaného už na Divadlo Andreja Bagara v Nitre, doplnili do generácie patriaci absolventi VŠMU: **Ivan Laca** (1980 – 1986), **Jana Strnisková** (od roku 1981),¹⁴ **Eva Pavlíková** (od roku 1983)¹⁵, **Ivan Vojtek ml.** (od roku 1984)¹⁶. Na krátko sa k hercom pridružil aj z VŠMU prichádzajúci **Boris Farkaš** (1979 – 1981), ktorý tu stvárnil zraňované i komediálne postavy.

13 Tamtiež, s. 279.

14 Lyricko-erotické dospievajúce ženské postavy, dramatické i komické až vyšínuté hrdinky: *Julka (Dovolenka po zranení, 1982)*, *Mandula (Šikuláda, 1982)*, *Felicitas (Omyl chirurga Moresiného, 1982)*, *Liuka Kaminskasová (Heš, zubatá, heš!, 1983)*, *Vendla (Jarné prebudenie, 1983)*, *Beatrice (Cenciovci, 1984)*, *Tamar (Perikles, kráľ tyrský, 1984)*, *Inge (Domov bezmenných, 1985)*, *Regina Engstrandová (Strašidlá, 1985)*, *Katka (Hladači kľúčov, 1985)*, *Larisa (Dievča bez vena, 1986)* a *Žaneta (V mene zeme a slnka, 1987)* a i.

15 Výrazné dievčenské charaktery s vnútorným napätím: *Kassandra (Trójanky, 1983)*, *Thea (Jarné prebudenie, 1983)*, *Labuť (O cárovi Saltánovi, 1983)*, *Marina (Perikles, kráľ tyrský, 1984)*, *Ally (Zojkin byt, 1984)*, *Princezná (Nahý kráľ, 1985)*, *Hilda (Domov bezmenných, 1985)*, *Katarína Izmajlovová (Vidiecka lady Macbeth, 1986)*, *Lucille (Meštiak šľachticom, 1986)* a i.

V muzikáloch: *Denisa a Nituška (Utekajte, slečna Nituš!, 1986)* a *Fran Kubelíková (Byt, 1987)*.

16 Postavy často s komickými prvkami: *Moravan (Knieža, 1985)*, *Učiteľ tanca (Meštiak šľachticom, 1986)*, *Peter Vrabie (V mene zeme a slnka, 1987)*, *Traso (Eunuch, 1987)*, *Muž (Závišť, 1987)*, *Aias (Troilos a Kressida, 1988)*, *Chlieb (Modrý vták, 1988)*.

V druhej polovici osemdesiatych rokov k nim pribudli *Jana Bittnerová* (od roku 1985), *Pavol Višňovský* (1985 – 1987, od roku 1987 člen Poetického súboru Novej scény), **Dagmar Rúfusová** (od roku 1986) a **Peter Kočiš**. Pridali sa k nim aj herci z iných divadiel. Z činohry SD Brno **Maroš Kramár** (1979 – 1985)¹⁷, ktorý v roku 1985 prešiel do Slovenského národného divadla. Zo spevohry Novej scény (1983 – 1985) prichádza v roku 1985 **Ján Gallovič**¹⁸ a neskôr taktiež len na krátko **Stano Král**. Z Martina **Marta Sládečková** (1987 – 1993)¹⁹. Z Prešova **Ivan Vojtek st.** (od roku 1984)²⁰, ktorý v roku 1986 v *Poetickom štúdiu SZM* pri Divadle Andreja Bagara režíroval podľa vlastného scenára pásmo poézie z veršov M. Kováča *Rodokmeň*.

Herci si rýchlo osvojili jazyk Jozefa Bednárika i Martina Kákoša, ktorým kontinuálne pomáhal rozvíjať režisérské postupy i Karol Spišák.²¹ Títo traja odlišní režiséri interne spetrovali profil divadla počas osemdesiatych rokov, keď už Nitrianske krajové divadlo dostalo nový názov podľa nositeľa mena významného slovenského divadelníka, herca, režiséra a pedagóga – Andreja Bagara (od roku 1979). Všetci traja využívali herectvo radšej osvedčené, preukázateľne použiteľné a zreteľné. Divadelníci sa snažili osloviť publikum, a preto sa aj dramaturgia zamerala rekreatívne na vecnejšie drámy a komédie, čo bolo na škodu pre hercov. Najdôležitejším tímom v nitrianskom divadle bolo zloženie Bednárík (réžia) – Kárová (dramaturgia) – Perger, Ferencík a Obuchová (výtvarníci), pohybovo a choreograficky ich dopĺňala Elena Krošláková-Lindtnerová. Štylizácii sa uspôsobil aj scénografia i kostýmy (akčná scénografia). „Premeny scén priestoru a dekorácií sa nere realizovali technickými zariadeniami scény, ale významovou hrou hercov.“²² A teda prijali herca za pointujúci faktor scény, za výtvarný komponent, nielen za nositeľa javiskovej akcie a významu.²³

17 Mládeňecké charaktery, aj s prvkami dramatická a karikovanej erotiky: Dobřík (*Pomocník*, 1979), Cola (*Tri v tom*, 1979), Nemeč (*Sneh nad limbou*, 1980), Voloda (*Dovolenka po zranení*, 1982), Melchior (*Jarné prebudenie*, 1983), Adrius Šatas (*Heš, zubatá, heš!*, 1983), Syn (*Biela nemoc*, 1983), Hermés (*Trójanky*, 1983), Miki (*Meridián*, 1984), Cherubín (*Zojkin byt*, 1984), Olympio (*Cenciovci*, 1984), Rybárik a Lysimachus (*Perikles, kráľ tyrský*, 1984) a i.

18 Svieže chlapčenské postavy: Henrich (*Nahý kráľ*, 1985), Covielle (*Meštiak šľachticom*, 1986), Sergej (*Videcká lady Macbeth*, 1986), Ján Skutar (*V mene zeme a slnka*, 1987), Fédrio (*Eunuch*, 1987) a i.

19 Suverénne excentrické ženské postavy: Marge (*Byt*, 1987), Tais (*Eunuch*, 1987), Kressida (*Troilos a Kressida*, 1988) a i.

20 Rozmanité depatetizované postavy: Tulák (*Hladači kľúčov*, 1985), Pribina (*Knieža*, 1985), Kristián (*Nahý kráľ*, 1985), Karandyšev (*Dievča bez vena*, 1986), Jesse Vanderhof (*Byt*, 1987), Vogastic (*Bratia*, 1987) a i.

21 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 279.

22 MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 271.

23 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 276.

Réžia Divadla Andreja Bagara (DAB) v Nitre v osemdesiatych rokoch 20. storočia

V osemdesiatych rokoch pokračoval v línii epického divadla **Jozef Bednárík**. Zapísal sa v DAB-e významnými réžiami Lorcovho Domu Bernardy Alby, Bednárovej Kozy, Shakespearovho *Tita Andronica* či *Perikla*, Šikulovej *Šikuliády*, Wedekindovho *Jarného prebudenia*, Bulgakovho *Zojkinho bytu*, Ibsenových *Strašidiel*, Ferkovho *Prosa* a *Noci na zamrznutom jazere*, Molièrovho *Meštiaka šľachticom*, Maeterlinckovho (resp. Bindzárovho) *Modrého vtáka* či O'Neillovej hry *Smútok pristane Elektre* a i. Divadlo obohatil vysokou mierou štylizácie, expresívnou, sýtou výtvarnosťou, obraznosťou a hudobným sprievodom (dokonca v dramatinizácii Maupassantovej *Gulôčky* vo svojom ochotníckom Z-divadle v Zelenči vytvoril vlastnú scénografiu). V mene témy typovo zovšeobecňoval, alebo dokonca nechával prerastať typ do charakteru.²⁴ Znak, symbolu a metafory ako nositeľom vnútra i situácii sa musel prispôbiť či podriaďiť, samozrejme, aj herecký štýl. Podľa teatrológa V. Štefka Bednárík, privlastňujúci si všetky inscenačné zložky, vyžadoval od herca „dravé, v kontúrach zdisciplinované herectvo“.²⁵ A hoci kritika, ako píše inde teatrológ M. Mistrík, „niekedy vyčítala Bednáríkovi nivalizáciu herca“²⁶ v prospech celku, tento režisér dostal svojou „barokovou hýrivosťou“ nitrianske divadlo na vrchol, a to vrátane hercov.

Tých formovali spolupráce aj s ďalšími režisérmi. **Martin Kákoš** spájal psychologicky determinované herectvo s modernou skratkou, čím vytvoril nový divadelný autonómny jazyk. Herec mu slúžil najmä na zvýraznenie myšlienky a posolstva hry, preto radšej disponoval s osvedčenými aktérmi racionálneho herectva.

Rovnako sa aj **Karol Spišák** pokúsil vytvoriť syntézu psychologického a k skratke smerujúce herectva, zbaveného pátosu. Vyžadoval herca dobrého, všestranne disponovaného, remeselne zdatného, schopného okamžite splniť režisérove nároky bez zdĺhavého procesu hľadania, objavovania či sebaobjavovania.²⁷

24 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. K niektorým otázkam súčasného herectva. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 35.

25 ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989.

26 MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 271.

27 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 275.

Herecstvo Divadla Andreja Bagara v Nitre v osemdesiatych rokoch 20. storočia

V ôsmom decénií sa pre spomínané faktory nekládol veľký dôraz na hereckú zložku. Špička hercov bola veľmi úzka: Jozef Dóczy, Hilda Augustovičová, Žofia Martišová, Adela Gáborová, z mladších **Marián Slovák**, **Eva Matejková**.²⁸ Rovnako nedostatok psychologických drám a príležitostí na stvárnenie zložitých charakterov pôsobilo proti hercovmu osvojeniu si hĺbkovejšej metódy charakterokresby a následným nevelkým výkonom. Vyžadovalo sa viac výrazne sémanticky apelatívne gesto, vysoký štylizmus, obraznosť, bohato výtvarná ambaláž v rámci úsilia o grotesku, karikatúru a epické rozprávanie, ktoré tému skôr demonštrovalo, ako analyzovalo.²⁹ Vladimír Štefko sa v knihe o nitrianskom divadle Jouvetovými slovami zastáva herca v neľahkej situácii: „Herec je predovšetkým taký, aký hrá repertoár.“³⁰ Ďalšou nepriazňou pre herecký súbor bola skutočnosť, že dochádzalo aj ku konvenčnému obsadzovaniu podľa prezentácie v prvých postavách: B. Slabejová, O. Hudecová, J. Dóczy a M. Kiš, z mladších D. Lenci, J. Strnisková.³¹

Modeloví herci generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia v nitrianskom divadle

Súbor preto vedeli udržať mladí herci, ktorých spomínané pevné základy v režijnom vedení (Hynšt, Spišák, Svoboda), formujúce sa aj na experimente v predchádzajúcom desaťročí, kotvili predsa len v psychologickvej vernosti. No ak z celkového nitrianskeho súboru vyselektujeme najvýraznejšie herecké osobnosti hercov, prichádzajúcich do KDN v sedemdesiatych rokoch, nepočítajúc staršieho Jozefa Bednáríka (ktorého herecké výkony boli aj ohodnotené mnohými cenami, no súbor skôr posunul v oblasti réžie), zostávajú nám len dve mená: **Eva Matejková** a **Marián Slovák**.

Herečka **Eva Matejková** spontánne, so zmyslom pre humor a hravosť stvárnila rad komických charakterov. Jej repertoár však tvorili predovšetkým zložité, dramatické či tragické hrdinky. Psychologická presvedčivosť jej postáv pramenila z pochopenia a následného odkrývania ich konania, čím potvrdila nevyhnutnosť kooperácie rácia

28 Pozri tamtiež, s. 274.

29 Pozri tamtiež.

30 Pozri tamtiež.

31 Pozri tamtiež.

s emóciou v práci na role. Vypointovala tak presné významy aj v náročných úlohách.³² Kvalitu jej herectva ocenili nielen diváci, ale aj teatrologovia.³³

Druhým modelovým hercom nitrianskeho divadla bol herec **Marián Slovák**. Ten vo svojich postavách potvrdil talent, nápaditosť i technické zvládnutie širokého diapazónu charakterotvorného herectva. Jeho mnohozvučné herectvo spájalo komediálne prvky (napr. v postave Molièrovho Jourdaina až groteskné, klaunovské či „commedie dell’artovské“) s vážnymi priam tragickými tónmi, čím potvrdzoval svoj herecký zmysel pre kontrast. Pri všetkých typoch žánrov, autorských poetík a režijných štýlov dostal možnosť predostrieť množstvo výrazových prostriedkov, čo aj uskutočnil, pričom sa osvedčil aj muzikálne.³⁴

Matejková a Slovák boli obaja pri znovuzrodení divadla, obaja prešli všetkými režijnými poetikami, obaja často v hlavných postavách a obaja s najväčším množstvom ocenení, a to najmä v réžii J. Bednárika (*Zojkin byt*, 1984). Ich herecký štýl sa vycibril natoľko, že dokázal prekonať aj spomínané, herectvu menej zasvätené osemdesiate roky. Svedčí to o tom, že moderné prvky v herectve sa prijímali lepšie kontinuálne, oživovaním zaužívaného, a nie extrémnymi skokmi či úplným popieraním tradície.

32 Ninka (*Aristokrati*, 1972), Anna (*Anna Christie*, 1972), Marionette (*Prefikánka vdova*, 1973), Milka (*Zurábaja*, 1973), Slečna Lujza (*Návšteva starej dámy*, 1974), Žofa (*Dom pre najmladšieho syna*, 1974), Rosaura (*Klamár*, 1975), Alfona (*Muž a žena*, 1976), Júlia, Izabela (*Oko za oko*, 1977), Čert (*Jánošík abo na skle maľované*, 1973) či Alžbeta (*Mária Stuartová*, 1978), Carola Cutrerová (*Zostupujúci Orfeus*, 1978), Martirio (*Dom Bernardy z Alby*, 1979), Nina Zariečna (*Čajka*, 1980), Jenofka (*Jej pastorkyňa*, 1980), Lavinia (*Titus Andronicus*, 1981), Felicita (*Omyl chirurga Moresiniho*, 1982), Vasantaséna (*Klenotnica kvetov*, 1982), Hekaba (*Trójanky*, 1983), Ilza (*Jarné prebudenie*, 1983), Zojka (*Zojkin byt*, 1984), Thaisa (*Perikles, kráľ týrsky*, 1984), Josie Hoganová (*Mesiac pre smoliarov*, 1985) a i.

33 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989.

Porovnaj kol. aut. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II*. Bratislava : Veda, vyd. SAV, 1988.

34 Miťa (*Aristokrati*, 1972), Peter (*Košielka*, 1972), Frank Morris (*Luigiho srdce*, 1973), Ďurčik (*Zurábaja*, 1973), Zbojník Domýšľavý (*Jánošík alebo Na skle maľované*, 1973), Busygin (*Starší syn*, 1973), Michal (*Pred brieždením*, 1973), Mikuláš Benedik (*Strieborný jaguár*, 1975, *Zlatý dážď*, 1976), Aloša (*Muž a žena*, 1976), Angelo (*Oko za oko*, 1977), Val Xavier (*Zostupujúci Orfeus*, 1978), Merkucio (*Romeo a Júlia*, 1979), ako aj Ženich (*Malomeštiakova svadba*, 1978), Mortimer (*Mária Stuartová*, 1978), Treplev (*Čajka*, 1980), Števo (*Jej pastorkyňa*, 1980), Turin (*Pokrytí*, 1980), Lenin (*Belasé kone na červenej trávě*, 1981), Titus Andronicus (*Titus Andronicus*, 1981), Hastroš (*Čarodejník z krajiny Oz*, 1981), Don Juan (*Don Juan sa vracia z vojny*, 1982), Alberto Moresini (*Omyl chirurga Moresiniho*, 1982), Profesor Sigelius (*Biela nemoc*, 1983), Manahen (*Herodes a Herodias*, 1983), Ametistov (*Zojkin byt*, 1984), Krmčín (*Knieža*, 1985), Pán Jourdain (*Meštiak šľachticom*, 1986), Chremes (*Eunuch*, 1987), Andrej Babičov, Ivan Babičov (*Závisť*, 1987), Achilles (*Troilos a Kressida*, 1988), Fridrich Wetter (*Katarína z Heilbronn*, 1988) a i.

Spevácke, hudobnícke a tanečné schopnosti: Floridor, Celestin (*Utekajte, slečna Nituš!*, 1986), Chuck Baxter (*Byt*, 1987) a i.

Záverom možno charakterizovať znaky nového nitrianskeho herectva, vyplývajúce nielen z talentu, úsilia a chuti herca, ale aj z už uvedených požiadaviek inscenátorských tímov, ako aj diváka: zmysel pre skratku, znakovosť, obsažnosť, vyváženosť štylizácie s psychologickou pravdou; vnútorná i vonkajšia presvedčivosť, často aj v kontrastnom konaní, presné určovanie vzťahov a významov výpovede na základe pochopenia a precítania role a práca s detailom.

Divadlo slovenského národného povstania v Martine (DSNP)

Martinskí herci Divadla SNP sa na rozdiel od nitrianskych prebojujúvali k modernizácii tradičných hodnôt, či skôr k ich zaktualizovaniu, už od šesťdesiatych rokov. Dialo sa tak hlavne vďaka režisérovi Pietorovi, ktorý do psychologického realizmu vkladal prvky štylizácie, metafory i hravosti, pričom základom tvorby mu bol práve herec. V období 1968 – 1973, ktoré nazval teatrológ Vladimír Štefko vo svojej knihe o martinskom divadle „dôstojným štandardom“³⁵ DSNP, vynikali z mladých hercov Emil Horváth a Viera Richterová. Režijne sa etablovával Ľubomír Vajdička, ako priamy nasledovník pietrovského ozvlášťňovania realizmu a nového čítania klasiky, ale aj Stanislav Párnický, tvorca strohých a panoptikálnych inscenácií,³⁶ ktorý však divadlo opustil už v roku 1974. Zaujímavý tvorivý vklad do divadla priniesol nakrátko aj Peter Scherhauser (1971 – 1972). Práve v tomto divadle sa začala tradícia tvorenia inscenátorských tímov (režisér – dramaturg – výtvarník) na Slovensku, ktorých tvorivo rovnocenná spolupráca dosiahla značné úspechy.

Herectvo Divadla Slovenského národného povstania v Martine

V roku 1974 oslavuje divadlo tridsiate výročie svojej existencie. Podľa L. Lajchu sa tri martinské generácie „... vzájomne dopĺňajú, ale nápadne malý počet je mladých, z ktorých by sa postupne formovala budúca silná stredná generácia. I keď sa nastupujúca mladá ukazuje plná ambícií a elánu, jej početne malý stav volá po rýchlejšej náprave“.³⁷ Divadlo tak učinilo a postupne dopĺňalo v sedemdesiatych rokoch hercov z VŠMU i z iných divadiel. K už osvedčenej dvojici Horváth a Richterová sa na rok pridala im vekom blízka Táňa Hrivnáková z VŠMU a na dlhšie z Divadla P. Bezruča v Ostrave Barbara Plichtová. Z mladších generačných hercov sem prichádza *Ivan Romančík*, ktorý VŠMU nedokončil, a čerství absolventi školy *Michal Gazdík*, *Martin Horňák*, *Ľubomír Paulovič*, *Katarína Orbanová*, *Anna Šulajová*, *Norina Bobrovská*, *Augustín Herényi*, *František Výrostko*, *Olga Solárová*, *Peter Bzdúch*, *Lubica Konrádová*. Z iných divadiel – z Poetického súboru Novej scény *Beata Znaková-Drotárová* a z Divadla pre

35 pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984.

36 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

37 LAJCHA, Ladislav. Človek v dejinách, dejiny v človeku. In *Nové slovo*, 1974, č. 6.

Deti a mládež v Trnave *Ladislav Konrád a Petronela Valentová*. Zároveň niektorí divadlo DSNP v sedemdesiatych rokoch opustili: Horváth, Richterová, Katarína Orbanová, Anna Šulajová, Beata Znaková-Drotárová i Barbara Plichtová.

Súhrne možno konštatovať, že po ustálení migrácie umelcov sa vyformovala najkompaktnejšia a najsilnejšia zostava mladých disponovaných hercov, ktorí vytvorili so staršími kolegami ambiciózne generačné zoskupenie. Medzi všetkými nastala polarizácia hereckých síl, takže každý jeden z modelových hercov sedemdesiatych rokov stvárnil výrazné postavy a vtlčil im pečať kvality: **Ivan Romančík**³⁸ (1972 – 1984), **Michal Gazdík**³⁹ (od roku 1973), **Martin Horňák**⁴⁰ (od roku 1973), **Lubomír Paulovič**⁴¹ (1976 – 1983), **Oľga Solárová**⁴² (1978 – 1984), **Peter Bzdúch**⁴³ (1978 – 1986) a **František Výrostko**⁴⁴ (od roku 1976). „Martinské divadlo opäť získalo povest' najlepšej liahne

- 38 Nejednoznačné zložité charaktery: František Holúbek (*Veža nádeje*, 1972), Škero (*Alchymista*, 1973), Jablonkay (*Najdúch*, 1973), Burdovskij (*Idiot*, 1975), Bončo Čiličev (*Šatrovecká muzika*, 1975), Borkin (*Ivanov*, 1976), Nil (*Meštiaci*, 1977), Galileo Galilei (*Život G. Galileiho*, 1979), Riečan (*Pomocník*, 1980), Don Juan, Sganarell (*Don Juan*, 1980), Výborník (*Lýsistrata*, 1981), Salieri (*Amadeus*, 1982), Vávra (*Mariša*, 1983) a i.
- 39 Rôznorodé charaktery: Laertes (*Hamlet*, 1974), M. Markov (*Šatrovecká muzika*, 1975), Miki Benedik (*Majdián*, 1974 a *Zlatý dážď*, 1976), Peter (*Meštiaci*, 1977), Wurm (*Úklady a láska*, 1977), Švanda (*Strakonický gajdoš*, 1978), Jepichodov (*Višňový sad*, 1979), Šťastlivcec (*Les*, 1982), Joose Damman (*Thyl Ulenspiegel*, 1986) a i.
- 40 Postavy vnútorne protirečivé: Laertes, Fortinbras (*Hamlet*, 1974), Mišo (*Sneh nad limbou*, 1974), Dr. Hronec (*Čaj u pána senátora*, 1974), Kiril Sveštarov (*Šatrovecká muzika*, 1975), Mišo (*Ťapákovci*, 1975), Šiškin (*Meštiaci*, 1977), Honzik (*Kocúrkovo*, 1978), Krištof Dudgeon (*Pekelník*, 1978), Orsino (*Večer trojkráľový alebo Čokolvek chcete*, 1978), Peťa Trofimov (*Višňový sad*, 1979), Franz Moor (*Zbojníci*, 1981), Monachov (*Barbari*, 1982), Bulanov (*Les*, 1982), Astrov (*Ujo Váňa*, 1983), Bobčinský (*Revízor*, 1984), Lamme Goetzak (*Thyl Ulenspiegel*, 1986) a i.
- 41 Mnohostranné uplatnenie: Kostá Haluškin (*Deň oddychu*, 1977), Svoboda (*Kocúrkovo*, 1978), Richard Dudgeon (*Pekelník*, 1978), Lančarič (*Pomocník*, 1980), Don Juan, Sganarell (*Don Juan*, 1980), Lučkov (*Zurvalec*, 1980), Karol Moor (*Zbojníci*, 1981), Mozart (*Amadeus*, 1982), Doktor Faustus (Doktor Faustus, 1982), Čerkun (*Barbari*, 1982), Jakub (*Jakub Fatalista*, 1983) a i.
- 42 Zložité ženské charaktery: Viola (*Večer trojkráľový alebo Čokolvek chcete*, 1978), Dorotka (*Strakonický gajdoš*, 1978), Mária Stuartová (*Nech žije kráľovná*, 1978), Virginia (*Život Galileiho*, 1979), Aňa (*Višňový sad*, 1979), Máša Perekatovová (*Zurvalec*, 1980), Nicoletta (*Aucassin a Nicoletta*, 1980), Šarlota (*Don Juan*, 1980), Anička („*Kubo*“, 1981), Myrrhina (*Lýsistrata*, 1981), Nadežda (*Barbari*, 1982), Mariša (1983), Soňa Alexandrovna (*Ujo Váňa*, 1983) a Malomeštanostova dcéra (*Revízor*, 1984), Truhlík (*Sen noci svätéhojanskej*, 1985), Weinhold (*Nevesta hôf*, 1986), Max (*Pasca*, 1986) a i.
- 43 Prepojenie smiešneho a vážneho, fraškovitě postavy: Malvolio (*Večer trojkráľový alebo Čokolvek chcete*, 1978), Šablíčka (*Strakonický gajdoš*, 1978), Malý mních (*Život G. Galileiho*, 1979), Kister (*Zurvalec*, 1980), Kubo (1981), Frndolín (*Lýsistrata*, 1981), Maťo (*Právo na omyl*, 1981), Salieri (*Amadeus*, 1982), Pán (*Jakub Fatalista*, 1983), Chlestakov (*Revízor*, 1984), Matti (*Pán Puntila a jeho sluha Matti*, 1985) a i.
- 44 Rôznorodé postavy: Dr. Lvov (*Ivanov*, 1976), Ferdinand (*Úklady a láska*, 1977), Továři (*Kričma Pod zeleným stromom*, 1977, Vocilka (*Strakonický gajdoš*, 1978), Petřík (*Don Juan*, 1980), Spiegelberg (*Zbojníci*, 1981), Výborník (*Lýsistrata*, 1981), Mephistophilis a Chlipnosť (*Doktor Faustus*, 1982), Fraňo (*Mariša*, 1983), Mrzák (*Nevesta hôf*, 1986), Thyl Ulenspiegel (1986) a i.

slovenského divadelníctva.⁴⁵ (V roku 1984 sa stali Ivan Romančík a Oľga Solárová členmi Novej scény v Bratislave a Peter Bzdúch bol od roku 1986 členom Slovenského národného divadla.)

Vznik súdržnej, kreatívnej skupiny mladých hercov, ktorí svojím preukázateľným talentom, svedomitosťou, pracovitosťou, tvárnosťou a pružnosťou zaujali vlastný postoj k inscenovaným témam a infikovali aj staršiu hereckú generáciu entuziazmom bez rozkolov, vytváral v sedemdesiatych rokoch 20. storočia filiácie medzi martinským Divadlom Slovenského národného povstania a nitrianskym Krajovým divadlom.⁴⁶ Ba dokonca, tvrdí Štefko, v týchto rokoch rástol umelecký potenciál Divadla SNP tak neobyčajne rýchlo, že nadviazaním mlade na tradíciu uvedomelého Slovenského komorného divadla (ktoré im dalo okamžitú príležitosť) vznikol „vyrovnaný, kompaktný a zrelý súbor, akým nedisponuje nijaké mimobratislavské divadlo“.⁴⁷

Táto kompaktnosť sa netýkala len hereckého súboru, ale martinských divadelníkov vôbec, keďže, ako sme si už pripomenuli, práve z Martina vyšla tendencia vzniku inscenačných tímov. V rokoch 1974 – 1983 ich tvorili dva tímy: Vajdička – Havlík – Ciller a Petrovický – Porubjak – Ciller. Spoločnou invenciou vyzvali vynovený martinský súbor k novým, neľahkým úlohám, za čo ich aj patrične a spravodlivo ocenili.⁴⁸ Hercov prizvali na tvorivú spoluprácu v záprahu inscenačných tímov, ktoré ich určovali.

Dramaturgia Divadla Slovenského národného povstania v Martine

V Divadle SNP prebehol proces konsolidácie rýchlo. Prostredníctvom pôvodnej tvorby v rámci vyváženého repertoáru upriamovali pozornosť na súčasné, najmä mravné problémy. Opäť súzvučili s nitrianskym divadlom, ktoré tiež poukazovalo na nadčasovosť problému malomeštiactva v týchto rokoch.⁴⁹ Repertoár, zostavovaný dramaturgmi **Ondrejom Šulajom** (1974 – 1978) a najmä **Štefanom Havlíkom** (1980 – 1983), bol prekvapivo náročný a pestrý.

Zo slovenskej drámy uviedlo DSNP najviac titulov v porovnaní s inými slovenskými profesionálnymi scénami (Solovič, Bukovčan, Zahradník, Králik, Kováčik, Nemlaha,

45 ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 211–212.

46 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989, s. 219.

47 ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 211.

48 Pozri tamtiež, s. 203.

49 Pozri tamtiež, s. 217.

Ševčovič, Šulaj – Ballek, Kákošová, Lichardová), pričom špičkami bola slovenská klasika v réžii Lubomíra Vajdičku: *Stodola Čaj u pána senátora* (1974), Šulaj – Timrava *Ďapákovci* (1975), Chalupka *Kocúrko* (1978), Palárik *Inkognito* (1979) a Hollý „*Kubo*“ (1981).

Réžia a herectvo Divadla Slovenského národného povstania v Martine

Je logické, že aj v tomto divadle mala veľký zástoj ruská klasika a súčasná sovietska dráma, ktorú **Lubomír Vajdička** pretavil do vrcholových inscenácií v prípade *Ivanova* (1976), *Višňového sadu* (1979) a *Barbarov* (1982). Tento režisér, udávajúci tón martinskému divadlu, považoval herca za stred javiskového života. Parafrazujúci kritika a literárneho vedca Pavla Palkoviča vyžadoval od hercov rovnako tvorivý prístup ako od ostatných inscenátorov v mene náročného cieľa, pričom vždy vedeli presne, čo majú hrať a prečo majú hrať. Konštatovanie, že „Vajdičkove premiéry začínali žiť vlastným, samostatným životom a v procese repríz očividne dozrievali“,⁵⁰ hovorí najmä v prospech hercov.

Vajdička bol invenčný najmä v dôslednosti a novosti mizanscén, odhaľujúcich vnútorný zmysel situácie, často prostredníctvom kontrastného konania voči slovu. Jeho vecný, presný, zrozumiteľný obraz vyzval diváka na zjednotenie sa s javiskom v hľadaní či v polemizovaní nad viacvrstvovým posolstvom. Preto herec musel v prvom rade vyjadriť myšlienkový pohyb, ktorý Vajdičkovi vyhovoval cez subtilnejšie prostriedky.⁵¹

U režiséra **Petrovického** v období 1975 – 1983 stredobodom „... jasne artikulovaných výpovedí je vždy živý, spoločenský problém. Tým je živé a príťažlivé i jeho divadlo.“⁵² Rovnako ako Vajdička, aj on hľadal napätie medzi slovom a fyzickým konaním, medzi situáciou a psychickým stavom hrdinu. Akcent významu však dosahoval dôrazom na situačnosť, dynamiku akcie a pohyb ako výrazný rytmotvorný a tempotvorný prvok (najmä v komediálnom žánri).⁵³ Petrovického herec musel jasne artikulovať líniu a ideu svojej postavy. Príkladom bola, aj výberom titulu zaujímavá, inscenácia antickej komédie *Lýsistrata* od Aristofana (v hlavnej úlohe Elena Petrovická, pôsobiaca v DSNP v rokoch 1962 – 1988), kde od herca očakával stopercentné nasadenie. Konanie tu bolo dôležitejšie ako slovo, čo vyžadovalo dokonalú pohyblivosť.

50 PALKOVIČ, Pavol. Ad fontem. In *Slovenské divadlo*, č. 3, 1983.

51 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 184.

52 ČAVOJSKÝ, Ladislav. Režisér z Martina. In *Práca*, 22. 5. 1982.

53 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 202.

Zaskvel sa tu **Ivan Romančík** (ako Výborník) akoby cirkusový klaun a **Peter Bzdúch** (ako Frndolín), priam sťa aktér biomechaniky.⁵⁴ Bzdúch „vie zahrať psychické rozloženie, zverejniť, čo cíti, ale aj vie vystrájať ako klaun, vie hrať iba očami, či iba ‚poltelom‘, ale aj celým telom. Vie byť rovnako živý a hravý, keď je strčený v onej pneumatike, i vtedy, keď mu patrí celé javisko... Jeho výkon je taký pružný a natoľko pútavý, že by mohol byť vrcholným číslom nejakého music-hallu“.⁵⁵

Podľa Antona Kreta etapu „všeobecného“ herectva v Martine výrazne uzatvorila Petrovického inscenácia Boltovej hry *Nech žije kráľovná* (1978), kde sa citlivo zredukovala deskriptívna „všestrannosť“ prostriedkov starej školy na podmienenú znakovosť výrazu.⁵⁶ Máriu Stuartovú stvárnila mladá talentovaná **Oľga Solárová**. Možno to teda považovať za akúsi predprípravu na Brechtov *Život Galilea Galileiho* (1979), ktorý vyžadoval špecifický prístup herca. Podľa Štefka „mnohokrát skloňované brechtovské herectvo, sdcudzovací efekt a iné rekvizity tzv. epického divadla v tomto prípade nezviazalo inscenátorov“. Herci tu naplno využili znakové herectvo, zredukovali všeobecné výrazové prostriedky, oddelili podstatné od nepodstatného, namiesto ilustratívnosti pointovali významotvorným detailom, čím postavu nasmerovali k jej poslaniu. Všetko bolo civilnejšie a komornejšie.⁵⁷

K dvom menovaným významným martinským režisérom, ktorí nadviazaním na Pietorov odkaz v procese odhaľovania vnútra, priniesli divákovi nové tóny, farby, schopnosti v myšlienkach, pocitoch či pohnutkách postáv, sa pridali aj ďalší, hosťujúci režiséri. Dôležité boli hoci sporadické, ale umelecky náročné hosťujúce réžie **Juraja Svobodu** počas dvadsiatich rokov (Bukovčanov *Sneh nad limbou*, Šukšiniovi *Energickí ľudia* atď.).

Jeho režijným vrcholom v Divadle SNP bola inscenácia *Mariše* bratov Mrštíkovcov v roku 1983. V hlavnej úlohe sa zaskvela **Oľga Solárová**. Prostá vo výraze, bez patetizmu, dôstojná a sugestívna v jednoduchom geste a mimike.⁵⁸ Tragédia jej Mariše bola ctihodným pádom, ľudským výkričníkom na pokrivenú morálku.⁵⁹ (O mesiac neskôr v Slovenskom národnom divadle hosťujúco inscenoval *Marišu* bratov Mrštíkovcov aj Vladimír Strnisko, ktorý obsadil do titulnej postavy **Annú Javorkovú**.)

54 Pozri tamtiež, s. 190.

55 ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Interné hodnotenie Lýsistraty*. Martin : Archív DSNP.

56 Pozri KRET, Anton. *Interné hodnotenie inscenácie Nech žije kráľovná!* Martin : Archív DSNP.

57 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 199.

58 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *V okovách mamonu a obyčaje*. In *Nové slovo. Nedela*, Bratislava : Archív Divadelného ústavu.

59 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, 205.

Obaja režiséri vytvorili špičkové inscenácie pri príležitosti Roku českého divadla a umožnili predovšetkým hlavným predstaviteľkám rozohrať naplno herectvo najnovších tónov. Obe herečky potvrdili, že sú vedúcimi osobnosťami nastúpivšej generácie. Spája ich mnohovýznamové, dynamické konanie i verbalita v skratkovito náznakovej, ale pravdivej štylizáčnej akcii, umocnenej introspektívnym vhladom do vnútra postavy, komponovanie citu, imaginácie i rácia (eliminácia akéhokoľvek sentimentu⁶⁰), práca s detailom, hľadanie krásy vnútri postavy, zosúčasnená, odpatetizovaná slovenčina, náznaková výzva o spoluúčasť diváka. Odlišnosti hereckých uchopení Mariše možno hľadať v rozdielnej režijnej interpretácii, v inakosti priestorov, ako aj v porozumení a sebavyjadrení sa prostredníctvom postavy herečiek. Pre obe bol však nevyhnutný rovnoprávny tvorivý vzťah so všetkými inscenačnými zložkami, potrebný aj na umocnenie celku; v oboch inscenáciách sa akcentovala práca všetkých hercov. Solárovej Mariša je „vždy nabitá tragizmom a melanchóliou... je výbušná, revoltujúca, neustále zraňovaná a zraniteľná. Ubrániť sa tlaku a ťarche okolností nedokáže, ale bojuje v tejto situácii naplno. Jej citlivosť a čitateľná zraniteľnosť dojma.“⁶¹ (Javorkovej Mariša je naopak introvertná a drámu prežíva skôr vo svojom vnútri, ktoré si chráni a pred svetom ukrýva.)

Marišu Olgy Solárovej podmieňuje a umocňuje symbolické výtvarné riešenie (Válek), ktoré jej krehkej, nežnej, lyrickej dievčenskosti s planúcimi očami⁶² káže naboso, šťastne a detsky poblúznene⁶³ behať po mostíku a skláňať sa nad jazierkom.⁶⁴ Zrazu strániť od zdesenia nad rozsypaným detstvom. Na druhom brehu, v kolmi vytvorenej ohrade, ozdobenej trpkou slávnosťou čepčenia v mene nanúteného sobáša, bolestne rezignovať,⁶⁵ padnúť na kolená a s iskričkou nádeje v slze, dospieť.⁶⁶ A to k úplnému zúfalstvu.⁶⁷ (Javorkovej Mariša vytriezvie hneď v úvode a jej tragická predtucha sa potvrdzuje vo veľkom a voľnom priestore scény, a teda skôr v mizanscénických videniach režiséra než výtvarníka.)

Rozdiely v martinskej a bratislavskej inscenácii spočívajú v odlišných motívaciách

60 Porovnaj BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Mladý herec: súvislosti a podoby. In *Nové slovo*, 22. 3. 1984, č. 12.

61 Tamtiež.

62 Pozri VOJTA, Miloš. Maryša pro dnešek. In *Tvorba*, 21. 3. 1984.

63 Pozri ŠUGÁR, Štefan. Hra o kolektívnej vine. In *Práca*, 13. 5. 1983.

64 Porovnaj Bosonohé detstvo. In *Film a divadlo*, 3. 10. 1983.

65 Pozri MAČUGOVÁ, Gizela. Obeť pospolitých konvencií. In *Ľud*, 14. 6. 1983.

66 Pozri VOJTA, Miloš. Maryša pro dnešek. In *Tvorba*, 21. 3. 1984.

67 Pozri ŠUGÁR, Štefan. Hra o kolektívnej vine. In *Práca*, 13. 5. 1983.

Mariše, dotlačenej k spáchaniu vraždy. Obe pociťujú nevyhnutnosť slobody a pravdy, ale ku Solárovej Mariši neprejavoval skutočné city lásky už ani jej milý Fancek (v inscenácii Fraňo, hral F. Výrostko), rovnako ako ani jej cynický, mladý nanútený manžel Vávra (I. Romančík), ktorý ju podvádzal so slúžkou.

Podľa Mačugovej Svobodova „Mariša je v najušľachtilejšom zmysle divadlo, aké dnes už len zriedkakedy vidáme“.⁶⁸

K ostatným významnejším hosťujúcim režisérom v martinskom DSNP na začiatku sedemdesiatych rokov patril **Peter Opálený** ako znalec Solovičovho diela. K textu pristupoval s rešpektom a porozumením. Od herca požadoval vytvorenie konkrétnych a ľudsky obsažných charakterov, pointujúcich poslanstvo autora.

Ďalej bulharský režisér **Luben Grois** (Ilievova *Šatrovecká muzika*) a nitriansky **Jozef Bednárík** (Marlowov *Doktor Faustus*, Andrejevov *Život človeka*). V roku 1978 sa k režisérom pridal čerstvý absolvent VŠMU **Viliam Hriadel**, ktorému sa darilo najmä v spolupráci s hercami. U neho pohybovo rástli herci: **František Výrostko**, **Olga Solárová** a **Peter Bzdúch**.⁶⁹

Scénografia Divadla Slovenského národného povstania v Martine

Trojicu tímových inscenátorov uzatváral scénograf. S Vajdičkom a Petrovickým najrovnocennejšie spolupracoval **Jozef Ciller**, ktorý vytváral inšpiratívny priestor na hranie, išlo o tzv. akčnú scénografiu. Podľa Štefka bola najstabilnejšou inscenačnou zložkou práve scénografia.⁷⁰ Popri Cillerovi tu pôsobila aj **Gita Polónyiová**, scénograf **Juraj Fábry** (1981 – 1984) a kostýmová výtvarníčka **Gita Matisová**.

Nové herectvo generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia v Divadle Slovenského národného povstania v Martine

Umelecký potenciál Divadla SNP v sedemdesiatych rokoch a na začiatku osemdesiatych rokov 20. storočia rástol neobyčajne rýchlo. Na martinskom javisku sa postupne stretal realizmus so štylizmom vo všetkých zložkách, či parafrázujúc Štefka; často skloňovaný martinský realizmus dostal nové dimenzie, podoby i silu. Martinské

68 MAČUGOVÁ, Gizela. Obeť pospolitých konvencií. In *Lud*, 14. 6. 1983.

69 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984, s. 210.

70 Pozri tamtiež, s. 213.

herectvo sa zdisciplinovalo, zracionálnilo, „nahradilo tak aj ... rozbujnéný a kedysi s obdivom kvitovaný temperament, ktorý však vo väčšine prípadov nebol ničím než živelnosťou“. Divadlo SNP ako celok útočilo na intelekt diváka, no prostredníctvom herca umožňovalo publiku aj citový zážitok. Široká škála hereckého prejavu sa tiahla „od konverzačnej ľahkosti cez psychologické ponory s jemnou kresebnou líniou, cez karikatúrno-groteskné prejavy až po artistickú ekvilibristiku“.⁷¹

O tom, že to bola správna cesta, svedčil aj záujem kritiky či účinkovanie hercov v televízii, rozhlase a filme. Úsilie mladých divadelníkov vyústilo do otvorenia *Štúdia SZM pri DSNP v Martine* (1975). Opäť možno vidieť paralelu s nitrianskym divadlom v splnutí a prenesení štúdiového divadla na hlavnú scénu.

Inovačné herectvo dokázali najväčšmi zastúpiť v sedemdesiatych rokoch už menovaní: **Lubomír Paulovič, Oľga Solárová, Michal Gazdík, Ivan Romančík, Peter Bzdúch, Martin Horňák** a **František Výrostko**, ktorí divadlu priniesli nejedno ocenenie.

V osemdesiatych rokoch sa k nim výrazne pridali ich rovesníci, generační druhoovia. Z VŠMU *Juraj Predmerský*. Ale predovšetkým **Marta Sládečková** (1981 – 1986)⁷², ktorá v roku 1987 prestúpila do Divadla Andreja Bagara v Nitre, zakotviac v roku 1993 v Divadle ASTORKA Korzo '90 v Bratislave. Zo zvolenského Divadla Jozefa Gregora Tajovského **Jana Geišbergová-Oľhová** (1988). Z prešovského Divadla Jonáša Záborského **Marián Geišberg** (1984 – 1988)⁷³. A z banskobystrického Krajského bábkového divadla vekovo skúsenejší **Ján Kožuch**.

Réžia osemdesiatych rokov 20. storočia v Divadle Slovenského národného povstania v Martine

Vývin týchto hercov však už úzko súvisel s príchodom režiséra **Romana Poláka** (1984) a jeho temného vnorenia sa do ľudskej problematiky vzťahov (Radojevova

71 Tamtiež.

72 Významné komediálne i vnútorne bohaté a štylizované postavy: Líza (*Svätí a hriešni*, 1981), Lampitó (*Lýsistrata*, 1981), Mephistophilis, Helena a Pýcha (*Doktor Faustus*, 1982), Aksiúša (*Les*, 1982), Katá (*Barbari*, 1982), Bianca (*Omyl chirurga Moresiniho*, 1982), Nina (*Starší syn*, 1983), Jana (*Prelúdium v mol*, 1984), Sestra (*Medzivojnový muž*, 1984), Ľudmila (*Drotár*, 1984), Salome (*Talizman*, 1984), Eva (*Pán Puntila a jeho sluha Matti*, 1985), Hermia (*Sen noci svätôjanskej*, 1985), Žena Človeka (*Život Človeka*, 1986), Jill (*Motýľom nik nerozkáže*, 1986) a i.

73 Introvertné, lyrické a ironicky prepracované postavy: Marko (*Zberné stredisko*, 1985), McMurphy (*Eniki, beniki...*, 1985), Lysander (*Sen noci svätôjanskej*, 1985), Človek (*Život človeka*, 1986), Horár (*Nevesta hól'*, 1986), Don (*Motýľom nik nerozkáže*, 1986) a i.

Ludožrútku, Shakespearov *Sen noci svätajánskej*, Marivauxove *Dotyky a spojenia*) a demýtizácie či odkrývania Slovače (*Drotár*, *Medzivojnový muž*, *Ej*, *Ďurko*, *Ďurko*, *Nevesta hól*). Najčastejšie v spolupráci ironickej parafrázy nádherného, ale smutného barokového divadla scénografa J. Cillera.⁷⁴

Polák od herca vyžadoval nadpriemerný výkon cez tlmený, analyticko-sústredený prejav, umocnený použitím niekoľkých výrazných vizuálnych symbolov.⁷⁵ V jeho réžii potvrdili kvalitu martinského hereckého súboru jej aktéri zvládnutím absolútnej žánrovej novinky – akejsi ponášky na rockový muzikál (Gorinov *Thyl Ulenspiegel*) so začínajúcou hudobnou skupinou *Team Paľa Haberu*. Vynikajúce herecké výkony tu však už dosahovala aj ďalšia vlna prichádzajúcich najmladších hercov.

74 Pozri ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

75 Pozri Roman POLÁK. In kol. aut. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska, M – Ž*. Bratislava : Veda, vyd. SAV, 1990, s. 199–200.

Divadlo pre deti a mládež v Trnave (DPDM)

Veľmi zaujímavá situácia nastala v sedemdesiatych rokoch 20. storočia aj v treťom mimobratislavskom súbore. V budove trnavského mestského divadla; v najstaršej budove tohto druhu⁷⁶ (1831) bolo po niekoľkých zmenách v roku 1974 založené dekrétom Ministerstva kultúry SSR Divadlo pre deti a mládež v Trnave (O. Zahradník: *Prekroč svoj tieň*, 1974). Toto divadlo však začínalo na absolútne nových základoch s úplne mladými divadelníkmi, ktorí (na rozdiel od spomínaného nitrianskeho a martinského divadla) nenadväzovali na staršiu generáciu. L. Čavojský v knihe o trnavskom divadle hovorí, že takmer kompletný absolventský ročník Divadelnej fakulty VŠMU vytvoril jednotnú štruktúru života a tvorby: „V trnavskej divadelnej skupine... prevládala jednotná optika videnia sveta, i divadelný jazyk mali spoločný, i pracovný rytmus.“⁷⁷ Hercami tejto generačnej spriaznenosti boli: *Ján Topľanský, Peter Kuba, Marián Zedníkovič, Emília Zimková, Vladimír Jedlovský, Jaroslav Gažovič, Mária Teplícová-Jedlovská, Zuzana Kronerová, Nataša Kulíšková-Gräffingerová, Juraj Ďurdiak, Ladislav Kočan, Hana Gregorová, Petronela Dočolomanská-Valentová, Anamária Kočanová*. K mladým menovaným hercom sa pridali aj starší kolegovia z iných divadiel: Emil Adamík, Kája Dubovicová, Július Farkaš, Oldřich Kratochvíl, Tatiana Maťašovská, Michal Monček, Ludovít Moravčík, Jozef Sodoma, Margita Šefčovičová, Viera Pavlíková. (Generačne k nim patrili režiséri Ladislav Farkaš.) Tí, ktorí nenašli spoločnú reč tímovej práce, divadlo radšej opustili. Z hercov ich, čo do počtu, veľmi rýchlo nahradili iní, najmä mladí: *Erich Jamrich, Štefan Kozka, Iveta Kozková-Mandžárová, Jozef Krivička, Vladimír Oktavec, Tibor Vokoun, Ján Zachar, Peter Šimun, Ywetta Weiszová, Ingrid Žirková-Filanová, Jaroslav Filip, Sylvia Mrvečková-Kočanová*, mladý samorast *Anna Šišková* a i.

Herci trnavského divadla podliehali najmä peru režiséra s jeho dramaturgom, k čomu sa následne pridali aj scénograf. Pre Divadlo pre deti a mládež však platilo ešte jedno podriadenie sa navyše. Museli zohľadniť intencionalitu divadla, ktoré dostalo za úlohu osloviť najmä mladých a detských divákov, čomu zodpovedal aj repertoár rozprávok či adaptácií literárnych predlôh pre mládež. Vyžadovala sa teda hravosť ako inscenačný princíp a ak chceli osloviť aj staršie ročníky, ukázal sa potrebný aj

76 Pozri ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : Obzor, 1982, s. 7.

77 Tamtiež, s. 51.

experiment. Parafrázujú Čavojského, tradičné, naturalistické inscenovanie rozprávok (Farkaš – Bažovov *Kamenný kvietok*, réžia Farkaš, 1974) nezabralo.⁷⁸

Réžia Blahoslava Uhlára a jej vplyv na divadelné umenie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia v Divadle pre deti a mládež v Trnave

Moderné pretavenie fantázie do divadla doniesol mladý, čerstvý absolvent VŠMU režisér **Blahoslav Uhlár** alebo, citujúc teatrologičku Podmakovú, „rebel Blaho Uhlár“.⁷⁹ Trnavské publikum to prijalo. „Odvtedy v tomto súbore neplatí zásada ‚zahráme vám!‘, ale ‚zahráme sa pre vás či ‚zahrajte sa s nami!‘“⁸⁰

Tandem vytvoril s dramaturgmi **Ladislavom Podmakom** a **Mikulášom Fehérom** (neskôr aj s dramaturgom **Andrejom Maťašíkom**) a so scénografom **Jánom Zavarským** (zo začiatku aj s **Máriou Zubajovou**, ale aj s **Tomášom Berkom**).

Trnavská skupina hercov sa postupne snažila osvojiť si nový typ herectva skratky a časopriestorového strihu, teda dôležitých vyjadrovacích prostriedkov v Uhlárovej groteske, persifláži a karikatúre. Štefko ďalej tvrdí, že B. Uhlár sa usiloval v niektorých inscenáciách „o totálne divadlo, keď energicky si podriaďoval všetky zložky javiskovej syntézy. Miešal žánre, neraz staval na kontrastoch vážneho a profánneho či karikatúrneho traktovania situácií“.⁸¹ Tvorivý proces improvizácie a autenticity výpovede herca, scénografa a režiséra povýšil nad text.

Pre herca bolo dôležité vedieť osloviť nielen dušu detského diváka, často prostriedkami klauniády (*Princezná Maru, Noc zázrakov*, 1982), psychologicky nezaťaženého uvoľneného pohybu a improvizácií⁸² (dramatizácia Nosovovho *Nevedka v Slniečnom meste*, 1975, Molièrove *Scapinove šibalstvá*, 1975), ale aj zvládnuť náročnejšie psychologizujúce témy s vyhroteným dramatismom – „rozpory doby, osudy ľudí gniavených štátnym mechanizmom, hľadaním svojho miesta v živote“.⁸³ Uhlár ich predostieral postupom času v čoraz tmavších a ostrejších, groteskne pokrivených kontúrach.⁸⁴ V jeho štylizujúcej javiskovej optike pôsobilo aj lyrické tónovanie znepokojujúco (*Zahradník: Prekroč svoj tieň*, 1974, Hrubín: *Kráska a zviera*, 1976, Štejn: *Verzia*, 1977, Stodola:

78 Pozri ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : Obzor, 1982, s. 51–52.

79 PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 29.

80 ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : Obzor, 1982, s. 51–52.

81 ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

82 Pozri MISTRÍK, Miloš. *Uhlárova nekonformná réžia*. In MISTRÍK, M. *Blaho Uhlár*. Bratislava : ÚUKDD, 1990, s. 8–9.

83 ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

84 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 216.

Jožko Púčik a jeho kariéra, 1978, Gogol: *Revízor*, 1978, Šulaj: *Epizóda 39 – 44*, 1979, Šulaj: *Commune de Paris*, 1981, Suchovo-Kobylin: *Svadba Krečinského*, 1981, Kafka: *Proces*, 1984, Molière: *Tartuffe*, 1984, Voltaire: *Prostáček*, 1985 a i.).

Od herca teda žiadal, aby vážnosť pertraktovanej témy obrátil na hru. Často však, podľa Podmakovej, odkryl „hercovu nezrelosť viacrozmerne chápať človeka v konkrétnych spoločenských súvislostiach“. ⁸⁵ Jeho herec musel uprednostňovať „celistvosť, integritu postavy cez štylizáciu, symboliku i znakovosť a metaforiku výpovede“ večným sporom citu a rozumu. ⁸⁶ Ján Zavarský dokonca poukazuje v rámci Uhlárovej práce s hercom (no ukončenej u neho tým, že herec je sám aj tvorcom) na inšpirácie v Strniskovej metóde, ktorú otvorene obdivoval (napr. *Clavija*). Na rozdiel od Uhlárom zaznávaného Poláka, ktorého obviňoval z manipulácie hercom. ⁸⁷

Uhlár inscenoval nielen zdramatizované či upravené predlohy (Ondrej Šulaj), ale aj vlastné (*Kvinteto*, 1985, *O bubeníkovi*, 1986) a s kolektívom v experimentálnej praxi vytvorené diela (*Kde je sever*, 1987, *Predposledná večera*, 1989). S ochotníkmi viedol od roku 1985 letné tvorivé dielne. Za priekopnícku prácu v dramatickej príprave a inscenačnej tvorbe (najmä za scénickú montáž Šulajovej *Epizódy 39 – 44*, 1979) získali mnohé ocenenia i Cenu Ministerstva kultúry SSR (1980).

„Ak predtým vznikali literárne predlohy a scenáre, v posledných inscenáciách, približne od roku 1987, sa tvorba textu, toho, čo postavy na scéne vyjadrujú, presúva úplne do skúšobnej sály. Herci hrajú seba, svoje skúsenosti, akousi estetizovanou psychodramou vyjadrujú pocity z dnešného sveta v krízovom stave. Spoločenské konflikty, politické deformácie nachádzajú svoje pomenovanie vo vnútri inscenácií. V tomto štádiu začína systematická spolupráca Uhlára s ochotníkmi v DISK-u na Kopánke a s Ukrajinským národným divadlom v Prešove,“ ⁸⁸ ale aj v iných divadlách.

Čoraz radikálnejšie zdivadelnenie divadla s pointou: „Rozbiť starý prehnitý svet!“ dovedlo Uhlára k spísaniu *Prvého slovenského divadelného manifestu 88*, v ktorom hlása dekompozičnú metódu. „Nezobrazuje svet v nejakej ucelenej a zmysluplnej forme, ale ako rozbitú mozaiku, ako deštrukciu človeka, ako narušené historické

85 Pozri PODMAKOVÁ, Dagmar. Včera, dnes a ... Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 115.

86 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadani (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 241–242.

87 Pozri ZAVARSKÝ, Ján. Diskusia. Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 157.

88 MISTRÍK, Miloš. *Uhlárova nekonformná réžia*. In MISTRÍK, M. *Blaho Uhlár*. Bratislava: ÚUKDD, 1990, s. 8–9.

a spoločenské vedomie.⁸⁹ V tvorivom tandeme s výtvarníkom Milošom Karáskom (už v Prešove) „vychádzajú najrigoróznejšie odsúdenia našej spoločnosti konca osemdesiatych rokov, spojené s najprenikavejším odmietnutím doterajšej divadelnej tradície. Na tomto stupni vývoja hereckej tvorby je už javisková postava škrupinou, ktorú musí herec rozlomiť, aby mohol zaujať osobné stanovisko.“⁹⁰

Réžia Juraja Nvotu a jej vplyv na divadelné umenie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia v Divadle pre deti a mládež v Trnave

V Divadle pre deti a mládež sa herci od roku 1977 museli zžiť aj s harmonickejšou poetikou nového, mladého režiséra Juraja Nvotu. „Hravý princíp, istá dávka roman-tiky, detských snov, túžob a dobrodružstiev“⁹¹ vstúpili do tvorivého dialógu s čiernymi kontúrami uhlárovského divadla, a pestovali tak v hercoch improvizáčne schopnosti.

Juraj Nvota v inscenačnom tíme s dramaturgičkou Mirkou Čibenkovou upravil pre divadlo prozaické diela (napr. Twain: *Tom Sawyer*, 1977, Čibenková: *Charlie*, 1979, Dumas: *Traja mušketieri*, 1980, Čibenková: *Obyčajný deň*, 1981).

Na javisku ich spolu s výtvarníčkou Monou Hafsahl a scénografom Jánom Zavarským naplnili „hravosťou, neočakávanými humornými schválnosťami, vtipom, výraznými pohybovými kreáciami a beatlesovskou muzikou“.⁹² Inscenácie tak vyzneli optimistickéšie, ale nezatajujú černejšiu skutočnosť či túžbu po lepších medziľudských vzťahoch (Koenigsmark: *Tajomný dr. Ox*, 1980, Shakespeare: *Romeo a Júlia*, 1982, Brecht: *Muž ako muž*, 1985, McCoy: *Kone sa strieľajú*, 1985, Lasica – Satinský: *Náš priateľ René*, 1986, Erdman: *Mandát*, 1988).

Veľmi veľkú úlohu v sprostredkovaní láskavého, no na aktuálne problémy poukazujúceho humoru, zohrala spolupráca Juraja Nvotu so svojráznym dramatikom a divadelníkom Stanislavom Štepkom (voľná trilógia: *Ako som vstúpil do seba*, 1981, *Ako sme sa hľadali*, 1983, *Ako bolo*, 1984).

Na Nvotových inscenáciách zaujala divákov „hravosť, ľúbivosť“⁹³ hrdinov a ich herecké predvedenie. Nvota totiž, citujúc opäť Podmakovú, „dokázal herca uvoľniť, nájsť mu na javisku oporu (napr. hudobný nástroj), zabaviť ho množstvom rekvizít, zbaviť

89 Tamtiež.

90 Tamtiež.

91 ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

92 Tamtiež.

93 PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 51.

ho krčča meravosti, cez pohybovo-hudobné výstupy mu vštepil sebavedomie improvi-začnej hravosti“.⁹⁴ Mikula zasa inde tvrdí, že Nvotové féericky prekypujúce inscenácie sa stali zdrojom silných reálnych emocionálnych zážitkov na empatickej osi herec – di-vák prostredníctvom autentického sebavyjadrujúceho prežívania aktéra a jeho štylizovanej hravosti.⁹⁵ Nvota dôveruje atmosfére podnecovaním invencie a imaginatívnosti (nie citu a rozumu ako „analytik“ Uhlár) v rámci induktívnej metódy. Od herca očaká-val, aby jasne artikulovanú hravosť a optimizmus čara obrátil do vážnosti, teda opačne, ako to vyžadoval od herca Uhlár.⁹⁶

Prínosným, najmä v oblasti spracovania vážnejších tém, boli aj réžie **Párnického, Scherhaufera, Šulaja, Fehéra, Martinca, Gürtlera** a iných, ako aj inšpirácie Lubimovovými a Efrosovými inscenáciami, režisérmi Divadla na provázku či poľskej dramaticko-divadelnej tvorby Wajdu, Swinarského, Szajnu, Tomaszewského, Grotowského atď.⁹⁷

Herectvo Divadla pre deti a mládež v Trnave v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia

Herectvo DPDM bolo postavené na spolupodieľaní sa na tvorbe inscenácie ako metaforického celku témy, kde jedným z nositeľov znaku je práve herec. Podľa Z. Bakošovej-Hlavenkovej predstaviteľa trnavského divadla sa „zámerne prikláňajú k ‚nechronologickému modelu herectva‘. Typ tu má svoje zdôvodnené miesto, žíví sa akcentovanou témou a osciláciou k charakteru. Interferencia typu a charakteru je tu príznačná.“ Uhlárove a Nvotove štýlové inovácie narušili monolitickosť hereckého prejavu, celistvosť postáv, odmietli jednotu deja v klasickom ponímaní a vytvorili z inscenácie názorový pluralizmus. Úloha hereckého súboru v inscenáciách sa zdôraznila vyzdvihnutím jedinečnosti každého jednotlivca, vyžadovaním osobného stanoviska k zobrazovaným postavám a dejom.⁹⁸ Ide o akési „autorské herectvo“, kde sa herci stávajú rovnocennými spoluautormi textu, čo bolo v našom divadle nóvum,

94 Tamtiež.

95 Pozri MIKULA, Valér. Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 127–128, 134–135.

96 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadani (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 241– 242, 246.

97 Pozri MAŤAŠÍK, Andrej. Štvrtstoročie Trnavského divadla – hľadanie dramaturgickej orientácie. Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 127–128.

98 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. K niektorým otázkam súčasného herectva. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 38.

identifikujúce sa s rovnakými trendmi v európskom a svetovom divadle posledných desaťročí.⁹⁹ Mistrík inde upozorňuje aj na skutočnosť, že pri Uhlárových a aj niektorých Nvotových inscenáciách dochádzalo k dekonštrukcii či deštrukcii aj samotného herectva – jeden herec hral viacero postáv, alebo jednu postavu hrali niekoľkí herci.¹⁰⁰

Akcentovala sa „hravosť, spontánnosť, aktualizácia telesnej prítomnosti herca i diváka, rozličné spôsoby mimolingvistickej komunikácie (neverbálny hlasový prejav, hudba, rytmus, pohyb v priestore, scénicko-výtvarná zložka, kostýmy, líčenie, osvetlenie)“.¹⁰¹ Zaujímavým výrazovým prostriedkom herca bola okrem spomínanej telesnej, pohybovej či muzikálovej zručnosti aj jazyková zdatnosť (latinčina, nemčina „singšpílov“ i Schillerových drám, maďarčina, tvrdý trnavský dialekt, lubozvučná slovenčina¹⁰²). Je to „pokolenie rozviazaných divadelných jazykov, svojskej reči“.¹⁰³

Netýkalo sa to však všetkých hercov. Keďže do Divadla pre deti a mládež prijali takmer kompletne ročníky absolventov VŠMU, a teda umelcov kvalitatívne rozličných,¹⁰⁴ spôsobilo to „zaškatuľkovanie“ niektorých hercov na večných sekundantov. Teatrologička Bakošová-Hlavenková dokonca hovorí na margo celkového hodnotenia herectva DPDM skôr o sympatickom smerovaní „k divadlu pohybu, k výtvarnej skratke, scénickej metafore a hudobnosti...“, ktoré využíva herecké prostriedky polyfónneho výrazu s prvkami nadhľadu a brechtovského odcudzenia, ale často s neadekvátne použitými postupmi, čo vyplývalo z dvoch odlišných, priam kontrapozičných režijných vedení herca.¹⁰⁵ Aj Valér Mikula poukazuje na akési markírovanie stôp nedokonalého profesionalizmu herca režisérom, keď omylné, ale autenticky ľudské „vypadnutie“ z roly inscenovali ako úmyselný náznak „odstupu“ od postavy.¹⁰⁶ Teda možno skôr hovoriť o pokuse o syntetické moderné herectvo, ktorému chýbalo herecky účinné

99 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: VEDA, 1999, s. 272.

100 Pozri MISTRÍK, Miloš. *Uhlárova nekonformná réžia*. In MISTRÍK, M.: *Blaho Uhlár*. Bratislava: ÚUKDD, 1990, s. 8–9.

101 Pozri MISTRÍK, Miloš. Diskusia. Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 156.

102 MIKULA, Valér. Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 133.

103 Pozri ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo v Trnave*. Bratislava: Obzor, 1982, s. 53.

104 Tamtiež, s. 51.

105 Pozri MISTRÍK, Miloš. a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: VEDA, 1999, s. 217.

106 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Hľadané divadlo pre deti. In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 239.

Taktiež pozri BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 242.

sebavyjadrenie pri prevahe transparentných znakov a odcudzujúcich prvkov, čím sa ochudobňovala plnovýznamovosť inscenácií.¹⁰⁷

O dozrievanie hereckého trnavského súboru v mene presvedčivosti individualizovaných portrétov hravosťou, humorom a nadhľadom sa však pričínilo niekoľko osobností.¹⁰⁸ Po odchode modelových hercov Divadla pre deti a mládež na Novú scénu – **Zuzany Kronerovej**¹⁰⁹ (1974 – 1979), vyhranenej charakterovej herečky, sklbujucej racionálny emocionálny prejav s tragikomickými prvkami,¹¹⁰ a **Mariána Zednikoviča**¹¹¹ (1974 – 1980), „dynamického a tvárneho herca, so zmyslom pre prekvapivú premenlivosť, nadhľad, karikatúru, grotesku s tragikomickým tónom“¹¹², v súbore herečky dominoval **Vladimír Jedľovský**¹¹³ (od roku 1974). Podľa Podmakovej je tento herec „mlkveho gesta... na jednej strane detsky hravý, na druhej vyspelý jedinec, ktorý bez emócií a gest vie vystavať postavu bohatú na vnútorný život, krehkú a zároveň burácajúcu. Nie intenzitou hlasu, ale presvedčivosťou“.¹¹⁴ Parafrazujúc Bakošovú-Hlavenkovú, presvedčivosťou introspektívneho pohľadu v náznaku tragizmu stvárnovanej postavy (napr. ako Robert Sylverten).¹¹⁵

Netreba však zabúdať ani na ostatných predstaviteľov postáv – niekedy väčších, inokedy menších. Najmä na *Yvetu Weiszovú*, herečku dramatického výrazu, ktorá sa zaskvela ako *Gruša Vachnadze* (Brecht: *Kaukazský kriedový kruh*, 1983), Nancy

107 Porovnaj MIKULA, Valér. Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 133.

108 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. *Hľadané divadlo pre deti*. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 240.

109 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 245.

110 Vyhranené, detailne analyticky komponované charaktery: Eva (*Prekroč svoj tieň*, 1974), Hyacinta (*Scapinove šibalstvá*, 1975), Gabriela (*Kráska a zvieratá*, 1976), Becky (*Tom Sawyer*, 1977), Miranda (*Búrka*, 1978), Anna (*Revizor*, 1978), Antígona (1978) a i.

111 Pozri PODMAKOVÁ, Dagmar *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 105.

112 Kontrastne budované postavy: Nevedko (*Nevedko v slnečnom meste*, 1975), Scapin (*Scapinove šibalstvá*, 1975), Blok (*Verzia*, 1977), Tom Sawyer (1977), Rohatý (*Jožko Púčik a jeho kariéra*, 1978), Prospero (*Búrka*, 1978), Chlestakov (*Revizor*, 1978), Michal (*Charlie*, 1979) a i.

113 PODMAKOVÁ, Dagmar *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 107.

114 Rôznorodé postavy s dôrazom na hlas a pohyb: Argant (*Scapinove šibalstvá*, 1975), Zvieratá (*Kráska a zvieratá*, 1976), Jožko Púčik (*Jožko Púčik a jeho kariéra*, 1978), Paľo (*Matka*, 1979), Zamotal (*Faustiáda*, 1981), Šašo (*Noc zázrakov*, 1982), Klauv V. (*Princezná Maru*, 1982), Tybalt (*Romeo a Júlia*, 1982), Nelkin (*Proces*, 1983), Vajanský (*Ako sme sa hľadali*, 1983), Učiteľ (*Ako bolo*, 1984), Jesse Mahoney (*Muž ako muž*, 1985), Robert Sylverten (*Kone sa strieľajú*, 1985), Adjoint (*Nás priateľ René*, 1986) a i.

115 Pozri PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 106.

(Jellicoeov: *Finta*, 1983) a Dorina (Molière: *Tartuffe*).¹¹⁶ V úlohe Lilian Baconovej dokonca podľa Bakošovej-Hlavenkovej prepojila obe tendencie DPDM – „hravú ľahkosť výrazových prostriedkov, ale aj ich vnútornú opodstatnenosť“.¹¹⁷ Ziskala si publikum, no členkou súboru bola len šesť rokov.

Výnimočným talentom tu bol herec-klaun, hudobník, literárny autor **Jaroslav Filip**¹¹⁸ (od roku 1981 tu pôsobí ako herec, od roku 1986 aj ako dramaturg, predtým bol dramaturgom i hercom v Poetickom súbore Novej scény v rokoch 1977 – 1980). Podľa Mistríka Filip presahoval rámec Divadla pre deti a mládež: „... založil u nás dovtedy neexistujúci typ umeleckých, komických produkcií, spájajúcich hovorené slovo herca-klauna s hrou na hudobný nástroj, spevom, mimikou“¹¹⁹ a tancom (ako impresívnym i expresívnym prvkom).¹²⁰ Komponoval aj hudbu pre rôzne slovenské divadlá vrátane Slovenského národného divadla.

Podľa Podmakovej, ktorá sa zaoberá divadlom v Trnave, spočívala najväčšia sila herectva DPDM v jeho „pestrosti, mnohotvárnosti výrazových prostriedkov, muzikalite a pohybovej variabilite hereckého tímu inscenácií“.¹²¹ Tomu pomáhali aj ďalší mladí herci: *Štefan Kožka* (ako Romeo, *Tartuffe*), ale aj *Ľubica Kožková*, *Peter Šimun*, *Tibor Vokoun* a i.¹²²

Za vrcholné inscenácie DPDM označila Dagmar Podmaková *Fintu* a *Kvinteto*, v ktorých sa stretli pozitíva a osobnostný vklad jednotlivých hercov s dramaturgickým zámerom a inscenačným štýlom vo vzácnjej jednote, v schopnosti kolektívnej improvizácie v pevnom a vyváženom inscenačnom celku.¹²³

116 PODMAKOVÁ, Dagmar *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 101–102.

Pozri aj PODMAKOVÁ, Dagmar. Včera, dnes a... Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2–3, s. 116.

117 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 245–246.

118 Komedie postavy s nadsadením, iróniou a improvizáciou: Krečinskij (*Svadba Krečinského*, 1981), Pepe (*Commune de Paris*, 1981), Zloduch, Študent (*Charlie*, 1982, insc. z 1979), Fengo (*Hamlet III.*, 1982), Tom (*Finta*, 1983), Ja, Vojak, Učiteľ (*Ako sme sa hľadali*, 1983), Spevák (*Kaukazský kriedový kruh*, 1983), Klavirista (*Kvinteto*, 1985), Galy Gay (*Muž ako muž*, 1985) a i.

119 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 218.

120 Pozri BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadaní (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 245.

121 PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA, 2006, s. 109.

122 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 217.

123 PODMAKOVÁ, Dagmar. Včera, dnes a... Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 118.

Klub mladého diváka pri Divadle pre deti a mládež v Trnave

V roku 1980 vznikol pri Divadle pre deti a mládež *Klub mladého diváka*, zameraný na psychologicko-sociálny výskum pôsobenia psychologickéj, pedagogickej a umeleckej práce divadla na divákov (psychológ DPDM M. Lucký). Poukazoval na potrebu reflektovania skutočnosti i umenia a potvrdzoval zároveň ich determinickosť a vzájomné filiacie.

Menšie mimobratlavske divadlá

K čiastočným pokusom o prekonávanie zaužívaných tvorivých metód a o omladzovanie divadla došlo počas dvoch desaťročí aj na iných mimobratlavskejších scénach, „ale ich práci sa nedostávalo takého priestoru a takej pozornosti kritiky, akú by si vzhľadom na svoje umelecke ambície zaslúžili“.¹²⁴

Divadlo Jonáša Záborského v Prešove (DJZ)

Boli to napríklad pokusy režiséra **Dušana Karasa** v prešovskom Divadle **Jonáša Záborského** v protiklade k rýdzej realistickej tvorbe Milana Bobulu.

O moderné prejavy, abstrahovú skratku supľujúcu drobnokresbu, sa pokúšala aj mladá generácia divadelníkov – režisér **Eduard Gürtler** s dramaturgmi **Olegom Dlouhým** a **Alžbetou Verešpejovou**.¹²⁵

Aktualizačné interpretácie dosiahli prostredníctvom kreácií mladej hereckej generácie: **Marián Geišberg** (1979 – 1984)¹²⁶, ktorý neskôr vytvoril rad zaujímavých postáv v Martine (1984 – 1988), Trnave (1988 – 1992) a od roku 1992 v Slovenskom národnom divadle. Ďalej **Tatjana Červeňáková-Radevová** (**Táňa Radeva**, 1980 – 1984)¹²⁷ a jej častá alternantka **Anna Gürtlerová** (1979 – 1984)¹²⁸. Patril k nim aj **Ivan Vojtek** s.

124 MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 207.

125 Pozri taktiež, s. 219.

126 Veľké dramatické a komediálne úlohy: Sergej (*Príbeh na brehu rieky*, 1979), Konstantin Treplov (*Čajka*, 1980), Ber (*Zámka škripí*, 1981), Dodo (*Slučka pre dvoch*, 1982), Geľo Sebechlebský (1982), Vojvoda (*Slečna z Maxima*, 1982), Meluzov (*Talenty a ctiteľia*, 1983), Hamlet, Horatio a Fortinbras (*Hamlet*, 1983), Adam (*Rozbitý džbán*, 1984) a i.

127 Náročné, dramaticky vyhrotené ženské charaktéry: Nina Zariečna (*Čajka*, 1980, doštudovala), Neznáma (*Máte oheň?*, 1981), Katarína (*Skrotenie zlej ženy*, 1981), Lariska (*Hra fantázie*, 1981), Mimi (*Lúpežník*, 1981), Madeleine Forestierová (*Miláčik*, 1982), Aksine (*Tichý Don*, 1982) a i.

128 Vynikajúce stvárnenie diametrálne odlišných postáv, najmä: Riečanová (*Pomocník*, 1979) a Vala (*Príbeh na brehu rieky*, 1979).

Krehké dievčenské polohy (na rozdiel od dramatických tónov alternatky T. Radevy): Nina Zariečna (*Čajka*, 1980), Katarína (*Skrotenie zlej ženy*, 1981), Mimi (*Lúpežník*, 1981). Ďalej: Jozefína (1983), Alexandra Nikolavna Neginová (*Talenty a ctiteľia*, 1983), Maňuša (*Najdúch*, 1984), Eva, Pani Brigita (*Rozbitý džbán*, 1984), Štefka (*Majstri*, 1984) a i.

(1980 – 1984)¹²⁹, ktorý v roku 1984 odišiel do Divadla Andreja Bagara v Nitre. A herec i spevák **Róbert Šudík**. A starší herci: Kveta a Jozef Stražanovci, Dana Trnčíková, Ivan Krúpa, Anton Trón či Andrej Šilan.

O nové postupy sa v Divadle Jonáša Záborského pričínil aj režisér **Jaroslav Rihák** či **Jozef Pražmári**, ktorý spolu s Eduardom Gürtlerom formoval aj experimentálne **Štúdio '83** v novostavbe DJZ (od roku 1977). Zaujímavým novátorským prístupom bola riešená napr. inscenácia Ballek – Šulaj: *Pomocník* (1979), ktorá sa hrala v aréne.

K celoslovensky významnejším inscenáciám DJZ patrili Shakespearovo *Skrotenie zlej ženy* (1981) a Bukovčanova *Slučka pre dvoch* (1982) v réžii Eduarda Gürtlera, ktorý sa v polovici osemdesiatych rokov (cez niekoľko prestupných staníc) režijne usídlil v Košiciach.

Štátne divadlo Košice (ŠD)

v Štátnom divadle Košice sa režisér **Eduard Gürtler** stretáva s mnohými bývalými spolupracovníkmi: herečkami **Annou Gürtlerovou** (od roku 1986, po dvojročnom pôsobení v Divadle pre deti a mládež v Trnave v rokoch 1984 – 1986), **Tatjanou Radevovou** (**Táňa Radeva**, od roku 1984)¹³⁰ či režisérom **Jozefom Pražmárim**, s ktorými sa aj na tejto scéne pokúsil, na pozadí konzervatívneho súboru a tvorby V. Petrušku, J. Ondrejku a predchádzajúcich M. Bobulu, A. Chmelku,¹³¹ o divadelné priekopníctvo.

Nadviazal na snahu o obnovenie inscenačnej praxe, ktorú v sedemdesiatych rokoch nastoľoval prostredníctvom nových dramaturgických okruhov dobovej drámy (István Örkény, Alexander Vampilov, Vasilij Šukšin, László Gyurkó) režisér **Peter Opálený** s dramaturgom **Štefanom Fejkom**. Tento režisér vyžadoval podľa teatrologa Mistríka v hereckej práci metaforický, moderný úsporný prejav, niekedy aj na úkor psychologického poňatia.¹³² Jeho vrcholnou inscenáciou bol prepis knihy Johna Reeda *Desat'*

129 Významné vonkajškovo zdržanlivé a vnútorne dramatické postavy: Treplev (*Čajka*, doštudoval), Peter (*Kolotoč*, doštudoval). Rybár (*Tichý Don*, 1982), Étienne (*Slečna z Maxima*, 1982), Režisér (*Jozefina*, 1983), Hamlet (1983) a i.

Komediálne: Grigorij Antonyč Bakin (*Talenty a ctiteľia*, 1983), Gejza (*Najdúch*, 1984), Licht (*Rozbitý džbán*, 1984).

130 Zväčša súčasné ženy, ale aj: Elena (*Gelo Sebechlebský*, 1985), Iva (*Maximalista*, 1984), Viela Cezminová (*Tetanus*, 1985), Lena (*Post scriptum*, 1986), Ágika (*Tóthovci*, 1986) a i.

131 Podľa ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

132 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 218.

dni, ktoré otriasli svetom (1977) podľa návodu slávnej moskovskej inscenácie Jurija Lubimova v Divadle na Taganke. Odchodom Opáleného na Novú scénu sa časť košického nádejného tímu rozišla.¹³³

Sporadické úsilia invenčných režisérov košického divadla – Opáleného, Prazmáriho, Gürtlera, k nim nachvíľu sa pripájajúceho **Romana Poláka** (1982 – 1984), dopĺňali aj hosťujúce réžie **Jiřího Svobodu-Maleckého** a **Juraja Svobodu**.

Invenčným krokom využitia nápaditej dramaturgie a oslovovania mladých v komornejšom prostredí bolo založenie **Štúdia Smer** (*Pomocník*) v roku 1980.

Napriek tomu sa Štátne divadlo nestalo vyhľadávaným. Ba priam naopak. Teatrológ A. Maťašík tvrdí, že od sedemdesiatych rokov sa Košice stali „akýmsi hrobom akejkoľvek divadelnej aktivity či umeleckého nadania“.¹³⁴ Pravdepodobne sa tak stalo vďaka neprirodzenej izolácii divadla a následnej problematickej návštevnosti. Zákonite to viedlo k nezájmu mladých hercov pôsobiť v Štátnom divadle Košice.

Z výraznejších hercov, ktorí tu pôsobili v sedemdesiatych rokoch 20. storočia, odišli **Andrej Hryc** a **Eva Večerová** cez slobodné povolanie na Novú scénu, kam za nimi prišiel aj **Eduard Vitek**. **Silviu Turbová** po ročnom pôsobení v Štátnom divadle angažovali priamo do pražského Národného divadla. **Vladimír Durdík** (1971 – 1975)¹³⁵, ktorý v Košiciach získal Cenu J. Borodáča (za stvárnenie Umelca v *Noci démonov*), odišiel v roku 1975 do Slovenského národného divadla. Toto ocenenie tu dostal už len mladý herec **Milan Antol** (od roku 1983) za rolu Allan Straang zo Shafferovej hry *Equus*, ktorý sa predstavil aj v úlohe Peera Gynta a ďalších. V Štátnom divadle zotrval v skúšanom období spolu s **Jozefom Úradníkom** (od roku 1976 člen, ktorý tu pôsobil od roku 1988 aj ako umelecký šéf)¹³⁶, **Magdalénu Nemčovskou-Košickou** (od roku

133 Pozri tamtiež, s. 219.

134 MAŤAŠÍK, Andrej. *Brožúra k 45. výr. ŠD Košice*, 1990.

135 Lyricko-romantické chlapčenské i komediálne postavy: Imík (*Porucha*, 1971), Honzík (*Všetko naopak*, 1972), Umelec (*Noc démonov*, 1972), Sáša (*Moped*, 1973), Belli (*Človek, zvieratá, cnosť*, 1973), Mladý princ (*O šípkovej Ruženke*, 1974), Miki (*Meridián*, 1974), Valér (*Tartuffe*, 1975) a i. Analytické: Pepe (*Prvý deň karnevalu*, 1972), Mengo (*Fuente Ovejuna*, 1974).

136 Komediálne postavy zväčša z drsnejších pomerov: Sancho Panza (*Hrôzostrašné dobrodružstvo...*, 1977), Ivanov (*Rímsky kúpeľ*, 1977), Kubo (1977), Cverna (*Zlý duch Lumpacivagabundus*, 1978), Uhorčík, alias Mravec (*Jánošík podľa Vivaldiho*, 1979), Honzík (*Kocúrkovo*, 1980), Muž (*Slovenské tango*, 1981), Václav (*Naši furianti*, 1982), Fedor (*Gelo Sebechlebský*, 1985), Hronec (*Čaj u pána senátora*, 1987) a i.

Vážne úlohy: Mikuláš Benedik (*Zlatý dážd*, 1976), Donalbain (*Macbeth*, 1979), Peter (*Prelúdium v mol*, 1984), Miňo (*Sneh nad limbou*, 1984) a i.

Ďalšie postupne pretavil do tragikomických až groteskných polôh: Orest (*Krásna Helena*, 1981), Autor (*Metafora*, 1982), Sašo (*Maximalista*, 1984), Utešiteľov (*Hráči*, 1978) a i.

Účinkoval aj v rozprávkových hrách.

1972)¹³⁷, **Petrom Raševom**¹³⁸ (od roku 1978, ktorý predtým pôsobil v spevohre DJZ v Prešove v rokoch 1970 – 1974), **Beatou Znakovou-Drotárovou**¹³⁹ (od roku 1980 tu nadviazala na významné herecké príležitosti, ktoré dostala v martinskom DNSP v rokoch 1974 – 1979) a **Tatjanou Červeňákovou-Radevou** (Táňa Radeva).

Divadlo Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene (Djgt)

Rovnako zmarené modernizačno-tvorivé ciele boli aj vo zvolenskom Divadle Jozefa Gregora Tajovského. Nedostatočné profesionálne zázemie zabráňovalo presakovaniu novšieho divadelného názoru, o ktorý sa v sedemdesiatych rokoch štylizáčnymi akcentmi usiloval režisér **Andrej Turčan** so scénografom, persiflážistom **Rastislavom Bohušom** a menším počtom hercov.

Nadviazali na pokusy o vymalenie hereckého prejavu z psychologického realizmu režiséra Petra Jezného, ktorý vo Zvolene pôsobil už od druhej polovice šesťdesiatych rokov, no v roku 1973 divadlo opustil.

V čase, keď sa A. Turčan ako prvý snaží oživiť **Štúdio Divadla Jozefa Gregora Tajovského** (1976), vstupuje s ním do režijného dialógu aj mladý **Martin Peterich**.

137 Náročné dramaticko-tragické postavy: Nataša (*Na dne*, 1973), Laurencia (*Fuente Ovejuna*, 1974), Aksiuša (*Les*, 1976), Milica (*Sonatina pre páva*, 1976), Vierka (*Zlatý dážď*, 1976), Betka Oráčová (*Pozor na anjelov*, 1978), Mona (*Fatamorgána*, 1978), Žaneta (*V mene zeme a slnka*, 1979), Kaťa (*Transport*, 1980), Marína (*Marína Havranová*, 1980), Máša Sergejevna Perekatevová (*Zurvalec*, 1981), Roxana (*Cyrano de Bergerac*, 1983), Cordelia (*Kráľ Lear*, 1986) a i.

Temperamentné komediálne postavy: Anne Pageová (*Veselé panie z Windsoru*, 1973), Mária (*Moped*, 1973), Elaine Harperová (*Tetušky*, 1977), Elvíra (*Muž a žena*, 1980), Maňa (*Play-back*, 1984), Elena (*Gelo Sebechlebský*, 1985) a i.

Všestranné syntetické herectvo v hudobných inscenáciách: Helena (*Krásna Helena*, 1981), Soňa Walsková (*Hrajú našu pieseň*, 1981), Dievča (*Vlci*, rocková opera, 1986).

138 Všestranné syntetické herectvo v hudobných inscenáciách: Jánošík (*Jánošík podľa Vivaldiho*, 1979), Paris (*Krásna Helena*, 1981), Vernon Gersch (*Hrajú našu pieseň*, 1981), Chlapec (*Vlci*, 1986, rocková opera). Kontrastné premeny: Maroš Novák (*Pozor na anjelov*, 1978), Malcolm (*Macbeth*, 1979), Jeseňuk (*Transport*, 1980), Alfréd (*Muž a žena*, 1980), Fiodor Fiodorovič Kister (*Zurvalec*, 1981), Dodo (*Právo na omyl*, 1981), Christian de Neuvillette (*Cyrano de Bergerac*, 1983), Šimon (*Sneh nad limbou*, 1984), Karol Ondrej (*Zvon bez veže*, 1984), Jakub (*Prelúdium v mol*, 1984), Bruno Drahoš (*Tetanus*, 1985), Borský (*Post scriptum*, 1986), Šašo (*Kráľ Lear*, 1986), Icharev (*Hráči*, 1987) a i. Komediálne postavy: Svoboda (*Kocúrko*, 1980), Doktor Trieska (*Komédia omylov*, 1981), Barman Ivan Trulík (*Metafora*, 1982), Dvojdielny šatník (*Maximalista*, 1984), Gelo Sebechlebský (1985), Lopuškin (*Čaj u pána senátora*, 1987), Peter (*Peter a Pavel*, 1987) a i.

139 Zrelé vitálne hrdinky: Žena (*Slovenské tango*, 1981), Stella (*Rozkošný paroháč*, 1982), Brigita Bujoková (*Metafora*, 1982), Aase (*Peer Gynt*, 1983), Ivanka Jermanová (*Generálny zázrak*, 1983), Vrchná sestra Ratchedová (*Let nad hniezdom kukučky*, 1986), Kudrlinka (*Trinásta hodina*, 1986), Popoluška (*Veselohra na moste*, 1986), Sally Bowlesová (*Kabaret*, 1987) a trojúloha Viazopuricha, Mathié, Mary (*Príbeh koňa*, 1987).

K niekoľkým úspešným inscenáciám sa zapísala Turčanova réžia Brechtovej hry *Videnie Simony Machardovej* s vtedy mladou herečkou *Darinou Chmúrovou*.¹⁴⁰

Ďalšia zaujímavá herecká osobnosť, od roku 1988 výrazne pôsobiaca v martinskom Divadle Slovenského národného povstania, ktorá sa v roku 2012 stala členkou Slovenského národného divadla – **Jana Geišbergová-Oľhová**, sa po VŠMU a pôsobení v Radošinskom naivnom divadle herecky formovala práve v Divadle Jozefa Gregora Tajovského vo Zvolene (1985 – 1988). Vytvorila tu osamelú Nađu z hry *Serso* (1986) a pohybovo nadane *Spievajúce jablko* z hry *Zelený vtáčik* (1987).

Z doterajšieho výskumu divadelných súborov je zrejmé, že takmer do všetkých slovenských divadiel (aj do nezmenených, napr. **Ukrajinské národné divadlo**, **Maďarské oblastné divadlo**), či už priamo alebo okrajovo prenikala prostredníctvom inováčných inscenačných snáh kritickosť mladého človeka, rozpolteného ideálnymi predstavami a nezdravou skutočnosťou. A to často vo forme groteskného výsmechu. Takže zrkadlo, ktorým sa zobrazoval svet, odrážalo skutočnosť v satirickom pokrivení či v úškľabe.

„Na prelome sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa výsledky slovenskej inscenačnej praxe, reprezentované inscenáciami režisierov Miloša Pietora, Lubomíra Vajdičku, Jozefa Bednárika, Blahoslava Uhlára, dostali do vrcholného, všeobecne vtedy kritikou i divákmi oceňovaného štádia.“¹⁴¹ Postupne sa však akoby strácali inšpirácie, pričom teatrológ Miloš Mistrík vidí podstatu problému v oslabení nástupu mladších generácií, a teda nových podnetov, čo malo za následok oslabenie vnútorného dialógu, zovšedňovanie dovtedy moderného, a to aj napriek úspešnosti nejednej inscenácie. Celistvé mladé tímy sa rozpadali a prechádzali najmä do bratislavských divadiel. „Preto kým sedemdesiate roky znamenali hlavne kvasenie v mimobratislavských divadlách, tak osemdesiate roky preniesli iniciatívu naspäť do Slovenského národného divadla a na Novú scénu.“¹⁴²

140 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 219.

141 Tamtiež, s. 228.

142 Tamtiež, s. 228–229.

Inovačné snahy v bratislavských divadelných súboroch

Do bratislavských divadiel – *Nová scéna* a *Slovenské národné divadlo* – zavítal tvorivý duch a talent divadelníkov z bývalého Divadla na korze. A teda prvej príznačnej hereckej školy groteskného realizmu. S humorom a nadhľadom odtabuizovali citlivé témy a odpatetizovali javisko s jeho výrazovými prostriedkami už na konci šesťdesiatych rokov.

Nová scéna (NS)

Po násilnom zrušení Divadla na korze v roku 1971 sa podarilo zakázaným inscenátorom, hoci v modifikovanej podobe,¹⁴³ presunúť a vštepiť svoje tvorivo-inovačné princípy do rozkolísanej činohry Novej scény, kde získali angažmán. Ich herecká poetika rozvíjala a ovplyvňovala modernizáciu slovenského herectva ako celku.

Réžia Novej scény

Dialo sa tak aj vďaka (z martinského DSNP) prichodivšiemu **Milošovi Pietorovi** (1973/1974), ktorého režijné i ľudské úsilie silno zarezovali najmä s hercami z Korza (Zita Furková, Zora Kolínska, Stano Dančiak, Peter Debnár, Martin Huba, Milan Kňazko, Marián Labuda, Pavol Mikulík, Juraj Kukura a najmladšia Magda Vášáryová), ale aj niektorými z Novej scény (Jarmila Koleničová, Ida Rapaičová). Na pôde nového divadelného súboru Novej scény pristúpil do podnetného režisérského dialógu so svojím niekdajším dramaturgicko-režijným spolupracovníkom z Martina, bývalým umeleckým vedúcim a režisérom Divadla na korze – **Vladimírom Strniskom**.

Obaja vytvárali divadelnú formu, ktorá znásobovala myšlienkové poslanstvo autora a dávala mu nové významové kontúry.¹⁴⁴ Herecký súbor Novej scény formovali aj

143 Pozri JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 61.

144 Pozri MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 207.

režiséri Peter Opálený, Oto Katsuša, sporadicky Jozef Palka a i. Veľkým prínosom bolo *Vajdičkov* znovunaštudovanie slovenských hier (Stodolov *Čaj u pána senátora*, 1976, Palárikovo *Inkognito*, 1979) s novoscénickými hercami.

Réžia Miloša Pietora a jej vplyv na herectvo na Novej scéne

Najakatívnejšie herecké pohyby Novej scény sedemdesiatych a osemdesiatych rokov podmienila podľa teatrológa J. Jaborníka modelová situácia utužovania potenciálu divadelnej a výrazovej partitúry Korza, zmiešaním jeho hercov s hercami zo starého novoscénického súboru. Začalo sa tak defolklorizačnou inscenáciou Tajovského *Statkov-zmätkov* (Juraj Kukura, Magda Vášáryová) v novootvorenom *Štúdiu Novej scény* v réžii Miloša Pietora v roku 1972.¹⁴⁵

V Pietorovej inscenácii Čechovovej *Čajky* (1976) boli podľa herca moskovského MCHAT-u N. P. Alexejeva: „Herci... navzájom pevne zviazaní, hrajú podľa jedného kľúča, hovoria jazykom jedného umenia... mnoho jemných detailov, veľa neočakávaných odhalení vzťahu.“¹⁴⁶ Úspešnými boli aj ďalšie čechovovské inscenácie *Tri sestry* a *Ujo Váša*, či Shakespearov *Hamlet*, tvoriacich z hrdinu individualitu prostredníctvom svojich hereckých pilierov – Juraja Kukuru a Martina Hubu. Po odchode oboch prichádza z Martina v roku 1976 na Novú scénu Emil Horváth ml.

Pietorova práca s hercom spočívala v autenticite správania, teda v neprikrášľovaní, ale odkrývaní negatívnych vlastností. Novinkou herectva Divadla na Korze, prenesenej na Novú scénu, bola „krása“ herečiek (aj hercov) v grotesknom štýle, a teda v zdôrazňovaní úmyselného zoškaredenia sa. Ďalším príznačným hereckým znakom bolo fyzické konanie herca (nie už jeho intonácia) v kontraste s významom verbálneho, ďalej detail správania, ako aj kategorizácia „dramatických postáv podľa ich biologickej a psychologickkej aktivity, rytmu bytia, určovaného charakterom dominancie jedného aspektu triády ‚vnímanie – konanie – hodnotenie.‘“¹⁴⁷ Herca chápal ako nositeľa „vlastných

145 Pozri JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 63.

146 ALEXEJEV, N. P. Sila sna a slabosť snívajúcich. In *Večerník*, 3. 5. 1974.

147 JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 64.

výrazových prostriedkov“.¹⁴⁸ Sám tvrdil, že nepozná „herectvo staré a nové... len dobrých a zlých hercov“, teda ani čistý typ prežívania, ani predstavovania. Teatrológička Z. Bakošová-Hlavenková dodáva, že Pietorova základná báza prístupu k herectvu spočívala v prepojení Stanislavského s racionalitou.¹⁴⁹ „To, čo na bratislavskej Novej scéne so spriazneným kolektívom tvoril Miloš Pietor a potom najmä Vladimír Strnisko, sa pripájalo k tomu najlepšiemu, čo mohla slovenská činohra v tomto období ponúknuť.“¹⁵⁰

Réžia Vladimíra Strniska a jej vplyv na herectvo na Novej scéne

Vladimír Strnisko sa stal oficiálnym režisérom Novej scény až od roku 1976. Divadlo zdviedal vizualizáciou, znakovosťou, zmnožovaním významov, postavením režiséra nad dramatika a upriamením sa na prácu s hercom. Jeho tvorivý intelektuálno-autorský prístup prebiehal v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch v dvoch líniiach. Na jednej strane privádzal herca k štylizácii, „prerastajúcej až do črt artistnosti“¹⁵¹ vo svojich voľných prepisoch či úpravách svetovej klasickej dramatiky (*Clavijo*, podľa Goetheho, 1976, *Úprimní*, podľa Marivauxa, 1977, *Macbeth*, podľa Shakespeara, 1981, Schillerove *Úklady a láska*, 1981, Shafferov *Amadeus*, 1982), analyzujú ľudské slabosti, morálny úpadok, nehumánny mocenský mechanizmus.

Na druhej strane inscenoval nadiktovanú súčasnú dramatikú, v ktorej našiel „vhodné podnety a materiál na prenikavú hlbinnú analýzu súčasníka a súčasnosti priamo, bez podobenstva“.¹⁵² Krutejším groteskným realizmom poukazoval (rovnako ako v iných divadlách už spomínaní invenční režiséri) na „malomeštiacke prežitky“ (Kertészove *Meniny*, 1976, a *Vdovy*, 1979, Druceho *Sviatosť najsvätejšia*, 1978).

No v osemdesiatych rokoch, po hostujúcich réžiách (i zahraničných), začal líniu syntetizujúcej polohy vyrovnanosti už s väčším rešpektom ku klasickým predlohám (*Aj múdry schybní*, 1983, *Don Juan*, 1987, *Tartuffe*, 1988, *Mŕtve duše*, 1988).¹⁵³

Strnisko rozvíjal tému prostredníctvom herectva, odkrývajúceho jadro nezastupiteľnej individuality a neopakovateľného typu, neraz ovplyvnený i brechtovskou

148 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. *Herectvo staré a nové podľa Pietora*. In MISTRÍK, Miloš. (zost.) *Režisér Miloš Pietor*. Bratislava : KR, 1992, s. 110.

149 Pozri tamtiež, s. 116.

150 JABORNÍK, Ján. *Divadlo na korze po zrušení*. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 71.

151 Tamtiež, s. 68.

152 Tamtiež.

153 Pozri tamtiež, s. 69.

poetikou.¹⁵⁴ A to postupne: „Sú motívy, s ktorými prichádzame už na prvú skúšku, a sú motívy, ktoré rozpracujeme až na pätnástej repríze.“¹⁵⁵

Vladimír Strnisko neprijal tzv. akčnú scénografiu (spolupracoval viac s tradičnejšie zameraným scénografom **Otom Šujanom**). Herecké výrazové prostriedky však zdôrazňoval vizualizáciou kostýmovej zložky v spolupráci s **Milanom Čorbom**.¹⁵⁶

Podarilo sa mu napojiť na novátorský herecký prístup aj príslušníkov staršej novoscenickej generácie (Olga Zöllnerová, Magda Paveleková, Vlado Müller, Eduard Bindas, Naďa Kotršová, Eva Rysová, Dušan Blaškovič, Viliam Polónyi, Slavo Drozd, Igor Čilík, František Kovár) či podnietiť k plnohodnotnej „klasickej“ hereckej tvorbe aj do činoherného súboru Novej scény etablovanú (1978) autorskú dvojicu Milana Lasicu a Júliusa Satinského.¹⁵⁷

Herectvo generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia na Novej scéne

Generáciu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov však v divadle Nová scéna netvorili títo herci a ani priami odchovanci Divadla na Korze, ktorí postupne odchádzali do SND (M. Vášáryová, P. Mikulík, M. Kňažko, M. Labuda a S. Dančiak) či Emil Horváth z martinského DSNP, ale až ďalšia vlna mladých umelcov, priebežne prichádzajúcich zväčša z Divadla pre deti a mládež na konci sedemdesiatych a začiatkom osemdesiatych rokov: **Zuzana Kronerová** (od roku 1979), **Marián Zednikovič**¹⁵⁸ (od roku 1980), **Boris Farkaš**¹⁵⁹ (od roku 1981), ako aj **Vladimír Černý** (od roku 1981) z Poetického súboru Novej scény (kde pôsobil v rokoch 1974 – 1981).

Teatrológ Jaborník ich nazval hercami „výrazného typu, tvorivej inteligencie, prevažne komediálnej kreativity a hereckého nadhľadu, elastickej divadelnosti, odvíjajúcej

154 Pozri tamtiež, s. 70.

155 STRNISKO, Vladimír. Pokus o dorozumenie (diskusia). In *Divadlo na korze 1968-71* (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 120.

156 Pozri JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 68.

157 Pozri tamtiež, s. 71.

158 Premyslene komponované groteskné charaktery: Gríša (*Barbari*, 1980), Honzík (*Kocúrkovo II*, 1982), Xanthias (*Žaby*, 1982), Jegor Glumov (*Aj múdry schybí*, 1983), La Roche (*Parazit*, 1984), Jaša (*Višňový sad*, 1984), Čakaj (*Ďapákovci*, 1985), Cilindrov (*Súboj*, 1986) a i.

159 Rôznorodé mužské postavy: Christy Dudgeon (*Pekelník*, 1982), Alexej Okatiev (*Fáma*, 1982), Antonio (*Nepravá nevesta*, 1983), Tomáš (*Prvý, ktorý príde*, 1984), Ženich (*Malomeštiakova svadba*, 1985), Oliver Cromwell (*Muž pre všetky časy*, 1986), Don Juan (1987) a i.

sa od konkrétneho konania, akcie, dramatickej situácie... na rozdiel od pôvodného Korza zavše aj spôsobom ornamentálnym¹⁶⁰. Všetci títo herci sa v deväťdesiatych rokoch stretli v Divadle ASTORKA Korzo '90, kde pôsobia dodnes s ďalšími.

Na Novú scénu v roku 1984 prišli aj herci **Ivan Romančík**¹⁶¹ a **Olga Solárová** z martsinského Divadla SNP, ale v tomto divadle sa nestali natoľko profilovými, ako v ich prvom domovskom divadle. Najmä Olga Solárová tu nedostala toľko príležitostí.

Ďalšia časť výrazných osobností generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov zasa na prelome siedmeho a ôsmeho desaťročia prešla do Slovenského národného divadla. Napríklad z činohry Novej scény, hoci iba rok po absolútoriu na VŠMU tu pôsobiac a herečka **Zdena Studenková** (Máša, *Kremelský orloj*, 1977).

V osemdesiatych rokoch ju nasledujú na našu reprezentačnú scénu hereckí kolegovia, ktorí sa po škole (niektorí už aj počas štúdia na VŠMU) uplatnili v *Divadle poézie*, resp. neskoršom *Poetickom súbore Novej scény* (od roku 1976): **Kamila Magálová** (1973 – 1982)¹⁶², **Jozef Vajda** (1977 – 1980)¹⁶³, **Ján Kroner** (1982 – 1986)¹⁶⁴. Tu podliehali pod režijným vedením **Marty Gogálovej** častým zmenám dramaturgickej koncepcie. Hľadali spôsoby dramatizácie literárnych, predovšetkým lyrických diel (*Eugen Onegin*, 1974 a i.) počas nepriaznivej tvorivosti v provizóriu, a to najmä po uzatvorení divadelného priestoru na Sedlárskej ulici (1979).

Do Slovenského národného divadla nakoniec definitívne odišli aj (predtým v ňom už hostujúci) obaja režiséri Novej scény: **Miloš Pietor** i **Vladimír Strnisko**.

160 JABORNÍK, Ján. Divadlo na korze po zrušení. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 70.

161 Rôznorodé postavy: Zlodej (*Na dne*, 1984), Ženíchov priateľ (*Malomeštiakova svadba*, 1985), Pafo (*Ťapádkovci*, 1985), Thomas More (*Človek pre všetky časy*, 1986), Don Alonzo (*Don Juan*, 1987), Optimistenko (*Kúpeľ*, 1987), Veritas (*Umenie neodísť*, 1988) a i.

162 Všestranné, komické i tragické postavy: Ortensia (*Mirandólina*, 1973), Tatiana (*Eugen Onegin*, 1974), Slečna Júlia (1976), Plánka, Mária (*Plánka*, 1976), Izabella (*Lásky hra osudná*, 1977), Roxana (*Cyrano z Predmestia*, 1977; prvý pôvodný muzikál), Elektra (1978), Viera (*Kontesa a pechotný dôstojník*, 1978), Adela (*Tanec nad plačom*, 1978), Agnesa (*Škola žien*, 1981) a i.

163 Rozmanité charaktery: Paj Š'-čung (*Pavilón nad riekou*, 1977), Lu Čaj-lang (*Násilník*, 1977), Gróf Alfréd (*Tanec nad plačom*, 1978), Orestes (*Elektra*, 1978), Grušnickij (*Kontesa a pechotný dôstojník*, 1978), Kuki (*Pomocník*, 1979), Teofil von Münchhausen (*Muž, ktorý nikdy neklamal*, 1979) a i.

164 Komedijálne i rozporuplné postavy: Horác (*Škola žien*, 1981), Arlecchino (*Prefikáná milenká*, 1982), Raskoľnikov (*Petrohradský sen*, 1982), Jánošík (*Jánošík podľa Vivaldiho*, 1983), Mládenc (*Tanec nad priepastou*, 1983), Leporello (*Kamenný hosť*, 1983), Yossarian (*Hlava XXII*, 1985) a i.

Slovenské národné divadlo (SND)

Činohra Slovenského národného divadla bola aj v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia najväčším a najrôznorodjším hereckým súborom, ktorý si naďalej zachovával kvalitatívnu dominanciu.¹⁶⁵ Najskúsenejšími hercami našej reprezentatívnej divadelnej scény boli v tomto čase osobnosti z prvej i druhej vlny tzv. zakladateľskej generácie (nie všetci však boli prvoradi): Oľga Borodáčová, Hana Meličková, Samuel Adamčík, Martin Gregor, Alžbeta Poničanová-Kindernayová, Ondrej Jariabek, Štefan Figura, pseud. Repický, František Dibarbora, Oľga Sýkorová-Kadancová, Oľga Budská, Gejza Slameň, Rudolf Latečka, Alojz Kramár.

Herecké piliere súboru však tvorili najmä mnohí velikáni (z nižšie menovaných generačných členov vrátane neprvoradiých) z tzv. pánskej hereckej generácie, ktorú dopĺňalo len zopár ženských mien: Mikuláš Huba, Ctibor Filčík, Viliam Záborský, Elena Rampáková-Piaterová (Latečková), Mária Prechovská, Gustáv Valach, František Zvarík, Karol Skovay, Jozef Šimonovič, Jozef Šándor, Juraj Šebok, Branislav Koreň, Juraj Paška, Emanuel Romančík, Ľudovít Ozábal, Július Pántik, Jozef Kroner, Terézia Hurbanová-Kronerová, Ladislav Chudík, Vladimír Durdík, Mária Kráľovičová, Karol Machata, Eva Kristínová, Marián Gallo, neskôr Viera Strnisková, Ivan Rajniak, Anton Korenči, Juraj Sarvaš.

Na nich tvorivo a vyspelo nadviazala tzv. vtedajšia stredná herecká generácia: Zdena Gruberová, Viera Topinková, Eva Krížiková, Štefan Kvietik, Oldrich Hlaváček, Anton Mrvečka, Ivan Mistrík, Eva Poláková, Elena Zvaríková-Pappová, Leopold Haverl, Jozef Adamovič.

O rozvoj a hľadanie inakosti sa však od šesťdesiatych rokov (od druhej polovice) pokúsili až jej vtedy najmladší ambiciózní a starších inšpirujúci členovia:¹⁶⁶ Emília Vášáryová, Božidara Turzonovová, Michal Dočolomanský, Juraj Slezáček, Soňa Valentová, na ktorých sa pozvoľne na začiatku sedemdesiatych rokov napojili ešte mladší: Dušan Jamrich, Zuzana Cigánová, Dušan Tarageľ, Judita Ďurdiaková a Zuzana Kocúriková. Okrem dobrej znalosti Stanislavského metódy začali uplatňovať aj antiiluzívne postupy Brechtovej poetiky či medzivojnovnej avantgardy; biomechaniku, gymnastiku, artistné prvky, tanečné, hudobné, rytmické prvky, prácu s bábkami,

165 Pozri: MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 269–270.

166 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 269.

stváranie viacerých postáv jedným hercom, pričom sa museli zamerať na varia-
bilné výrazy svojho vnútra.¹⁶⁷

Dovtedajšie deklamačno-recitačné herectvo (Mikuláš Huba, Viliam Záborský),
folklorizačné (Karol L. Zachar), romantizujúco-patetické (Karol Machata), živelne
temperamentné (Július Pántik, Ctibor Filčík, Gustáv Valach), reflexívne sebaspytujúce
(Ladislav Chudík) či herectvo symbolizujúce, typovo abstrahujúce¹⁶⁸ (šesťdesiate roky)
a i., doplnilo herectvo analyticko-sebavyjadrujúce (moderná tendencia).

Herectvo generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia v Slovenskom národnom divadle

„Herectvo sa zbavilo schematizmu a patetickosti, smerovalo k psychickej činnosti,
citovosti, vracalo sa k poetickosti... Herci už nielen predstavovali zverenú postavu –
iluzívne do nej prevtelení, alebo antiiluzívne ju predvádzajúci – ich úloha hraničila
s dramaturgicko-režijnou zložkou.“¹⁶⁹ Novodobé, zosúčasnené, odfolklorizujúce čítanie
klasických drám prinieslo aj do Slovenského národného divadla ducha inscenačnej
revoly proti spoločenskej situácii. Hercom sa otvoril priestor pre civilnejšie stváranie
mnohovrstvových významov, ako aj pre priblíženie sa k divákovi, odhaľujúc mu
racionálne i emocionálne vnútorné bohatstvo. Herectvo „stalo sa fenoménom zodpo-
vedajúcim dnešnému polyfónnemu rozvoju umenia, kultúry a spoločnosti Slovenska
všeobecne“.¹⁷⁰ (Datované k roku 1984, pozn. aut.)

Predstavitelia generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, pre ktorých bolo
interpretačné herectvo vlastné, sa mohli zapojiť do začatého modernizujúceho proce-
su SND hneď po príchode. Ale v sedemdesiatych rokoch sa stala členkou národnej
činohernej scény (okrem už menovanej, vekom s generáciou hraničiacej *Zuzany
Kocúrikovej*, ktorá sa však nestala výraznou predstaviteľkou väčších úloh) len *Anna*

167 Pozri: MISTRÍK, Miloš. Vývinové premeny slovenského herectva. In *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava :
TÁLIA-press, 1995, s. 12–13.

168 Tamtiež, s. 13.

169 Pozri tamtiež, s. 12–13.

170 Tamtiež, s. 13–14.

Javorková¹⁷¹, ktorá v divadle začala pôsobiť už počas štúdia na VŠMU (od 1973). Až v druhej polovici siedmeho desaťročia dopĺňajú rady jej generační kolegovia, prichádzajúci z iných divadiel: z košického divadla *Vladimír Durdík*, ktorý v SND stvárnil najmä menšie postavy, a z Novej scény (hoci iba rok tu pôsobiaca) výrazná predstaviteľka vtedy najmladšej generácie **Zdena Studenková**¹⁷² (od roku 1978). S nimi prišli v tomto období z Novej scény aj o niečo starší a skúsenejší kolegovia Martin Huba, Juraj Kukura a z Poetického súboru Novej scény Eva Mária Chalupová.

V ôsmom desaťročí sa generácia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov v SND čo do počtu značne rozrástla. Zaujímavosťou je, že mladí herci, prichádzajúci priamo z VŠMU, sa v divadle neetablovali natoľko, aby sa stali výraznými predstaviteľmi generácie (modelovými hercami): *Judita Vargová*, *Peter Rúfus*, *Štefan Bučko*, *Vladimír Obšil*, *Deana Horváthová*, *Ivo Gogál*.

Z novej generácie hercov, ktorí do SND prestúpili z iných divadiel v osemdesiatych rokoch, sa však stali takmer všetci modelovými: **Jozef Vajda** (od roku 1980)¹⁷³, **Kamila Magalová** (od roku 1982), **Lubomír Paulovič**¹⁷⁴ (od roku 1984), **Maroš Kramár**¹⁷⁵ (od roku 1985), **Ján Kroner**¹⁷⁶ (od roku 1987). Menej už *Anna Malová* a neskôr prichádzajúci *Peter Bzdúch* (od roku 1986), či významná a výrazná slovenská herečka *Zuzana Kronerová*, vzhľadom na to, že v SND pôsobila len dva roky.

171 Dramatické až tragické ženské charaktery s výrazovou variabilitou: Kitty Duvalová (*Čas tvojho života*, altern. za B. Turzonovovú, 1973), Liza Bričkinová (*Pokojný úsvit*, 1973), Mária (*Vojna a mier*, 1974), Zlatoláaska Boelkin (*Šašovská komédia*, 1976), Eva (*Adam a Eva*, 1977), Anička (*Nový život*, 1978), Solveig (*Peer Gynt*, 1979), Káta (*Mesiac na dedine*, 1980), Lust (*Můj Faust*, 1980), Katarína (*Bratia Karamazovci*, 1981), Mariša (1983), Máša (*Tri sestry*, 1984), Jánošíkova matka (*Horúci zemiak*, 1985), Isméná (*Žena*, 1985), Médeia (1985), Šen Te – Šuj Ta (*Dobry človek zo Sečuanu*, 1986), Žena (*Krvavá svadba*, 1987), Simka (*Šopalovičovo kočovné divadlo*, 1988), Gina Ekdalová (*Divá kačka*, 1990) a i.

172 Dramatické a lyrické hrdinky: Betka Oráčová (*Pozor na anjelov*, 1978), Marianna (*Tartuffe*, 1979), Šípková Ruženka (*O šípkovej Ruženke*, 1979), Anitra (*Peer Gynt*, 1979), Klementína (*Holuby a Šulek*, 1981), Dorothea (*Nedeľa pre bolesť ako stvorená*, 1981), Poľa (*Meštiaci*, 1982), Princezná Natália Oranžská (*Princ Fridrich Humburský*, 1983), Irina (*Tri sestry*, 1984), Viera (*Lov na kačice*, 1986), Júlia (*Slečna Júlia*, 1986), Jean Riceová (*Komik*, 1988) a i.

173 Mnohoznačné navonok silné postavy: Afoša (*Bratia Karamazovci*, 1981), Onisín Belogubov (*Výnosné miesto*, 1984), Peter (*Peter a Pavel*, 1985), JUDr. Puba Fabriczy-Glembay (*Páni Glembayovci*, 1986), Jean (*Slečna Júlia*, 1986), Filip Trnavac (*Šopalovičovo kočovné divadlo*, 1988) a i.

174 Dramatické priebojnú i komediálne mužské charaktery: Karol Ondrej (*Zvon bez veže*, 1984), Vasilij Solonjov (*Tri sestry*, 1984), Onisín Belogubov (*Výnosné miesto*, 1984), Pavel (*Peter a Pavel*, 1984), Igric (*Pravda Svätoplukova*, 1985), Dr. Goldfinger (*Jožko Púič a jeho kariéra*, 1986), Róbert (*Pozrite, kto prišiel*, 1987), François Villon (opera François Villon, 1986) a i.

175 Mladické postavy: Posol (*Médeia*, 1985), Ženich (*Krvavá svadba*, 1987), Richard, vojvoda z Yorku (*Richard III.*, 1987), Ing. arch. Boris Malý (*Priliš odvážny projekt*, 1987), Princ (*Popoluška a princ*, 1987) a i.

176 Temperamentné mužské postavy: Vlas (*Letní hostia*, 1987), Guglielmo (*Hry o letnom byte*, 1988) a i.

Pre úplnosť nemožno vo vyratúvaní preskočiť aj starších kolegov z Novej scény (mnohí bývalí „korzári“), ktorí prestúpili do SND a výrazne sa podpísali na jeho modernizácii: Magda Vášáryová, Pavol Mikulík, Emil Horváth ml. a Milan Kňažko. Členom súboru sa stal v tomto období aj Dušan Blaškovič.

Suma sumárum, k výrazným modelovým hercom generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov v Slovenskom národnom divadle, rozvíjajúcim introspektívne psychologické herectvo, možno priradiť: **Annú Javorkovú, Zenu Studenkovú, Jozefa Vajdu, Kamilu Magálovú, Ľubomíra Pauloviča, Maroša Kramára a Jána Kronera**. V roku 1992 sa k nim pridali ich generačný druh **Marián Geišberg**, ktorý sa v sedemdesiatych až osemdesiatych rokoch výrazne zapísal na mnohých slovenských scénach.

Rovnako, ako to platilo aj v predchádzajúcich menovaných divadlách v rámci spomínaných novátorských tendencií, aj tu herectvo ovplyvňovali ostatné inscenačné zložky. A to najmä režijná a dramaturgická, ale aj úspešná scénografická zložka. Hoci tá tu nemala nové generačné zastúpenie; len hostujúco alebo až neskôr.

Scénografia v SND

Interne na dvoch scénach Slovenského národného divadla (Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava a Malá scéna)¹⁷⁷ počas sedemdesiatych až osemdesiatych rokov pôsobil renomovaný profesor **Ladislav Vychodil** a jeho žiaci: **Pavol Mária Gábor, Vladimír Suchánek** a kostýmoví výtvarníci: **Helena Bezáková, Ľudmila Purkyňová**, od roku 1984 **Milan Čorba**. Napriek vekovo staršiemu zastúpeniu členov výtvarnej zložky nešlo ani v Slovenskom národnom divadle o mechanický prenos reality na scénu, ale o divadelnú transformáciu prenikavej analýzy. V súlade s režisérmi rozvíjali líniu koláže a simultánnosti.¹⁷⁸

Dramaturgia v SND

Keďže Slovenské národné divadlo bolo a je prvou a najreprezentatívnejšou scénou, v sedemdesiatych rokoch muselo čeliť najsilnejšiemu ideologickému tlaku moci.

177. Rekonštrukcie interiérov prebehli v rokoch 1980 – 1981 Malá scéna a 1981 – 1983 Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava.

178. LAJCHA, Ladislav. *Ladislav Vychodil*. Bratislava : Tatran, 1980, s. 117.

V prvom rade už vo výbere drám platil zákaz uvádzať mnohé svetové i pôvodné hry.¹⁷⁹

Napriek normalizačnému dusnu došlo k novým či novogeneračným, umelecky náročným rozmachom,¹⁸⁰ búriacim sa proti totalite, obmedzovaniu slobody, manipulácii, a to inscenačno-interpretačným majstrovstvom často politicky poplatných drám. Repertoár však zostal pestrý. Dokonca sa rozmohla pôvodná (Hviezdoslav, Palárik, Chalupka, Hollý, Vladimír Hurban Vladimírov, Barč-Ivan, Stodola, Podhradský, Solovič, Zahradník, Bukovčan, Králik, Kováčik, Kočan, Kákošová, Ferko, Feldek), ako aj svetová tvorba (Shaw, O'Neill, Tolstoj, Vampilov, Saroyan, Shakespeare, Ibsen, Schiller, Goethe, Čechov, Ostrovskij).

Podpisali sa pod to vtedajší dramaturgovia Slovenského národného divadla: **Ján Slivko** (1971 – 1976), **Ladislav Obuch** (svetová dramaturgia, 1971 – 1981), **Anton Kret** (slovenská a ruská dramaturgia, 1971 – 1991), **Osvald Zahradník** (šéfdramaturg, 1976 – 1999), **Štefan Havlík** (1979 – 1980), **Ján Števček** (1979 – 1981) a **Ján Sládeček** (1981 – 1992).

Réžia v SND

Umelci sa postupne prebojovali k metafore, spodobujúcej falošnosti a pseudohodnoty doby novým čítaním drámy. Išlo predovšetkým o klasiku, ktorú v SND v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch nanovo prečítali, odfolklorizovali a zosúčasnili najmä režiséri: **Jozef Budský**, **Miloš Pietor**, **Pavol Haspra**, **Lubomír Vajdička** a **Vladimír Strnisko**.

Aj pre SND platilo pravidlo medzigeneračných súvislostí, kde nastupujúci divadelníci plynulo nadviazali na tvorbu starších kolegov, a teda nepopreli, ale posunuli tradíciu.

Režisér Jozef Budský

V národnom divadle sa v roku 1976 ukončuje tvorba monumentálnej réžie **Jozefa Budského** (Tolstoj: *Vojna a mier* 1974, O'Neill: *Miliónový Marco* 1975, Gorin: *Šašovská komédia* 1976), ktorý spájal spoločenskú angažovanosť s poetickým gestom, hoci,

179 Pozri: MAŤAŠÍK, Andrej. *Činoherné divadlo na Slovensku*. Bratislava: TÁLIA-press, 1993, s. 39.

180 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava: TÁLIA-press, 1996, s. 269.

parafrázujúc Mistríka, pre mladšie generácie už anachronicky¹⁸¹. Aj Štefko inde potvrdzuje, že Budského „divadlo plných tónov“, ovplyvnené expresionizmom, už kritika počítavala „ako istý druh doslovného a príliš priezračného zverejňovania myšlienok diela“.¹⁸²

Naopak, herectvo v jeho inscenáciách naďalej silne kvalitatívne rezonovalo. Významovú plnosť, farebnosť a širokú škálu vyjadrovacích prostriedkov (krehký lyrizmus, grotesknosť, hyperbola) nahradil za prežitky realistickej drobnokresebnosti, živelnosti i náhodilosti.¹⁸³ Do národného divadla doviedol a následne obsadzoval z hereckej generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia Annu Javorkovú.

Režisér Karol L. Zachar

Celé dve desaťročia (do roku 1990) naďalej režiruje o niečo mladší **Karol L. Zachar**, ktorý staval svoje sviatočné divadlo na hereckých výkonoch. Sám bol hercom. Hereckej zložke prispôbil aj scénografiu, pričom obe slúžili jednotnému výtvarnému efektu (priestor, farba, hercovo konanie, kostým¹⁸⁴ – ktorý neraz sám navrhol). Hercom nechával najmä v komédiách rozlet na vystrájanie, extempore, spontánnosť. Podstatné bolo energické tempo, dobre vypracovaný rytmus a hudobnosť.¹⁸⁵

Zachar dbal na hercovo slovo a pohyb v rámci „prifarbeného“ folklorizujúco štylizovaného herectva. Nie psychologického. Preto si mohol dovoliť zbúrať štvrtú stenu. Jeho inscenácie, zväčša slovenskej a svetovej klasiky (výnimka Vampilovova *Rozlúčka v júni*, 1971), pôsobili príjemne a uvoľnene. Nemal sklon ku groteske, nevyhraňoval situácie a neriešil problémy doby. Tam, kde sa o to pokúsil, išlo o inscenačné omyly (Ostrovského *Búrka*, 1972).

Priam prenikavý úspech zaznamenal v inscenáciách, uplatňujúcich jeho životnú filozofiu a poetiku divadla sviatkov, plného harmónie, estetizmu, krásy ducha (nie však telesnosti), dobra, folklóru, optimistických tónov, elánu (Palárik: *Dobrodružstvo pri obžinkoch*, 1970, Tajovský: *Ženský zákon*, 1974, Bryll – Gärtnerová: *Na skle maľované*, 1974, Goldoni: *Sluha dvoch pánov*, 1975, Hollý: *Gelo Sebechlebský*, 1979, Molière:

181 Porovnaj: MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 207.

182 ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

183 Pozri tamtiež.

184 Pozri: LAJCHA, Ladislav. *Divadelný sen Karola L. Zachara*. In MAŤAŠÍK, Andrej. (zost.) *Karol L. Zachar. Kostýmový výtvarník a kresliar*. Bratislava : NDC, 1998.

185 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

George Dandin, 1981 a i).¹⁸⁶ „Jeho svetom bol svet sviatočný, plný tanca, spevu, kroja, peknoty kostýmu a ľudskej krásy.“¹⁸⁷

Režisér Tibor Rakovský

Do Slovenského národného divadla sa na siedme desaťročie vrátil režisér veľkých tém, zaznamenajúcich konflikt človeka so svetom – **Tibor Rakovský** (1968 – 1982). Hoci jeho najplodnejším obdobím v SND boli roky 1958 – 1969, znovu sa aj v sedemdesiatych rokoch pokúsil o hľadanie foriem vyjadrenia filozofických drám o nepolepšiteľnosti sveta a márnosti ľudských snažení prostredníctvom rácia a logiky.¹⁸⁸

Bol ovplyvnený brechtovskou poetikou¹⁸⁹ a vyjadroval sa divadlom básní, symbolov a vypätej emócie (Lermontov: *Maškaráda*, 1970, Molière: *Don Juan*, 1972, Dangulov: *Akt uznania*, 1973, Hacks: *Adam a Eva*, 1977, Ibsen: *Peer Gynt*, 1979, Valéry: *Môj Faust*, 1980, Iwazskiewicz: *Leto v Nohante*, 1981). Východiská nachádzal aj v tragédii (Goethe: *Ifigénia v Tauride*, 1982, a ako hosť v Divadle Andreja Bagara v Nitre – Racine: *Faidra*, 1976) či v psychologickej štúdii v Očenáškovej a Balíkovej hre *Romeo a Júlia na sklonku jesene* (1978).

Rakovský taktiež pôsobil, hoci len chvíľu, ako herec. V úlohe režiséra očakával od hercov hĺbavosť pre vyjadrenie ľudských tragédií, zmysel pre prácu so slovom a dôkladné vypracovanie javiskového prednesu.¹⁹⁰ Podľa Nelly Štúrovej: „... režisérovo dôsledný prepis každej situácie a formovanie postáv až k jednotlivému významotvornému gestu patrí k najpozitívnejším znakom Rakovského réžie.“¹⁹¹ Rakovský sa napriek vážnosti tém, určeným „intelektuálnemu hľadisku“, nevyhýbal ani grotesknej hyperbole a dynamizácii cez hercovo slovo a gesto.

186 Pozri: KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 8.

187 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

188 Tamtiež.

189 Pozri: KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 8.

190 JABORNÍK, Ján. Hacksovo literárne dielo. In *Večerník*, 22. 2. 1977.

191 ŠTÚROVÁ, Nelly. *Hodnotenie inscenácie Adam a Eva*. Bratislava : SND, s. 1.

Režisér Pavol Haspra

Réžiu citových poryvov, emocionálnej plnokrvnosti, vášni a nervového nepokoja zastával v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch v Slovenskom národnom divadle režisér Pavol Haspra. Tento nasledovník Budského z prvej vlny absolventov VŠMU prišiel do SND v roku 1962, zanechávajúc za sebou veľkú epochu v nitrianskom krajo-
vom divadle.

V Slovenskom národnom divadle sa zamerl na ľudské vnútro veľkých drám so silnými protikladnými motiváciami, ktoré ostrými farbami, výraznými hranami, drsnými a hlasnými tónmi v tomto období zexpresívnil (Corneille: *Cid*, 1972, a *Horácius*, 1980, Dostojevskij: *Zločin a trest*, 1971, a *Bratia Karamazovci*, 1981, Shakespeare: *Kráľ Lear*, 1975, a *Othello*, 1978, Molière: *Mizantrop*, 1981, a *Škola žien*, 1982, Gorkij: *Vassa Železnová*, 1970, a *Meštiaci*, 1982, Vampilov: *Jarabica*, 1974, a *Lov na kačice*, 1986).¹⁹² Haspra chcel vidieť život „v plnej rozpornosti, v dialektickej väzbe dobra so zlom, v prítomnosti týchto zložiek v každej situácii, pri hodnotení a koncipovaní každej postavy“. Povedal: „Zmysel svojej práce vidím v zápase s nerestami, v odhaľovaní všetkého, čo morálne deformuje človeka, čo znečisťuje náš život. Na parkete nemilosrdného, kritického pohľadu na život s cieľom draho vykúpenej katarzis – tam pociťujem opravdivosť svojho poslania.“¹⁹³

Normalizácia pripravila Haspru o značnú časť jeho repertoáru zo šesťdesiatych rokov; o analytickú, modelovú drámu.¹⁹⁴ V tomto období sa upriamoval na pôvodné hry u nás nehrávané či obchádzané (Podhradský: *Holuby a Šulek*, 1981, Vladimír Hurban Vladimírov: *Zámka škripí*, 1982), pričom uviedol celý rad slovenských autorov (Králik, Solovič, Kováčik, Kočan a i.). Invenčne zinscenoval Radičkov *Pokus o lietanie*, (1980), a výnimočne naturalisticky drsne komédiu Crommelynckovho *Rozkošného paroháča* (1972). Parafrazujúc teatrológa Štefka, oveľa prínosnejšia bola réžia súčasnej ruskej drámy, kde nehľadal ostrý konflikt len medzi postavami, ale aj v nich samotných.¹⁹⁵

V komornom prostredí Malej scény SND sa predstavil réžiami jemu vlastnými, najmä západnej dramatiky, zachytávajúcej prieniky do duše človeka.

Výsledný efekt hlbokoj emotívnosti inscenácie závisel u Haspru v prvom rade

192 Pozri: KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 8.

193 HASPRA, Pavol. Nemám rád mantinely. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 1, s. 143.

194 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

195 Pozri tamtiež.

od výberu dostatočne silného textu a najmä od správnej interpretácie dobre obsadeného herca. Sám priznával, že: „Sila hereckých osobností v značnej miere obrubuje vyhranenosť režisérskych koncepcií.“¹⁹⁶

Režisér Peter Mikulík

Na začiatku šesťdesiatych rokov nastúpil do činohry, najskôr ako herec, neskôr ako režisér, čerstvý absolvent VŠMU – Peter Mikulík (1963). V sedemdesiatych až osemdesiatych rokoch odkrýval vo svojich kultivovaných inscenáciách komplikovaných, viacvrstvových drám rozpornosť doby (Sofokles: *Antigona*, 1971, Ibsen: *John Gabriel Borkman*, 1977), a to prostredníctvom racionálnej analýzy javiskovej poézie¹⁹⁷ detailne prepracovanou hereckou zložkou.

Mikulík sa vo svojich inscenáciách pokúsil harmonicky zjednotiť scénický obraz s obsahovým odkazom doby prevažne moderným repertoárom 20. storočia (Pirandello: *Henrich IV.*, 1970, Shaw: *Dom zlomených srdc*, 1971, a *Domy pána Sartoria*, 1975, Anouilh: *Leócadia*, 1978, Kesselring: *Brooklynská noc*, 1979, Benavente: *Ako stvorí záujmy*, 1980, Williams: *Nedela, pre bolesť ako stvorená*, 1981, Cziviš – Vostrá – Vostrý: *Candide alebo optimizmus*, 1982, Daněk: *Správa o chirurgii mesta N*, 1983, Nezval: *Atlantída*, 1983, Bond: *Žena*, 1985, Gelman: *Lavička*, 1987) alebo pôvodnými hrami Osvalda Zahradníka (*Sólo pre bicie (hodiny)*, 1972, *Zurabája*, 1973, *Omyl doktora Moresiniho*, 1983, *Čas do brieždenia*, 1984, *Polostrovy vianočné*, 1987) a Mikuláša Kočana (*Gadžovia*, 1981, a *Horúci zemiak*, 1985).

Vo svojom režijnom rukopise vyjadril zmysel pre iróniu, paradox a grotesku. Divácky úspech zaznamenali inscenáciami, ktoré sa dočkali veľkého počtu repríz, najmä vďaka excelentným hereckým výkonom – *Zlatí chlapci* (Simon, 1974) v podaní hereckej dvojice Ladislav Chudík a Martin Gregor a *Bockerer* (Preses – Becher, 1986) s Leopoldom Haverlom. Z generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov obsadzoval zväčša Kamilu Magálovú, Zdenku Studenkovú, ale aj ostaných výrazných predstaviteľov.

Ako príklad rozdielnosti uchopenia tej istej postavy a individuálneho rozvíjania introspektívneho herectva dvoma herečkami skúmanej generácie slúžia zachované analýzy Mikulíkovej inscenácie Bondovej *Ženy s podtitulom Hra o vojne a slobode*

196 HASPRA, Pavol. Nemám rád mantinely. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č.1, s. 143.

197 Pozri: KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 9.

(1985). V úlohe Ismény sa na Malej scéne SND alternovali **Kamila Magálová** a **Anna Javorková**.

Mikulík inscenoval „Ženu ako apel“.¹⁹⁸ Ženu v dvoch objektívnych protichodných podobách Ismény a Hekaby (M. Kráľovičová), ktoré sa líšia „vekom, postavením, prístupom k životu, skúsenosťami, činmi“.¹⁹⁹ Bondova (polemicky prijatá) transformácia veľkých udalostí do zvnútornených portrétov v Mikulíkovom podaní sa nevyhla nechcenému pátosu – v mene zdôrazňovania toho prvého, monumentálneho, veľkolepého. Pompéznosti sa prispôbil aj kostymér (M. Čorba) i scénograf (M. Ferenčík, a. h.).²⁰⁰

Podľa teatrologičky Z. Bakošovej-Hlavenkovej „Isména osamieva nielen vo vzťahoch hry, ale aj v realite inscenácie“²⁰¹, keďže individuálne a osobné chápanie podstaty postavy Ismény, pretransponované do odlišných výrazových prostriedkov alternantiek, je hlavným prínosom inscenácie.²⁰² „Režisér tu veľmi presne stavia portrét ženy v dvoch možných variantoch. Isména sa stala jadrom i ohniskom celého predstavenia... detailným portrétom ženy. Kriesi ohnivé vzťahov a súvislostí, zoživotňuje a poľudštuje predstavenie.“²⁰³ Je symbolom obhajoby „mieru a v tom je jej zástoj v inscenácii pôsobivý a zrozumiteľný i blízky divákovi“.²⁰⁴

„Obidve herečky dokázali vzplanúť i udržiavať žeravinu ľudsky presvedčivého a podmanivého expresívneho výrazu zložitého tragického charakteru“²⁰⁵ dvojlomej postavy Ismény. Obe sú „autorkami vynikajúceho portrétu“.²⁰⁶ „V najvýraznejšej podobe niesli najvlastnejšie myšlienkové poslanstvo hry: v ich osudoch sústredila sa alarmujúca výzva protivojnového, a teda silne humanizujúceho ladenia... Anna Javorková sa vyznačovala citovou úprimnosťou... Kamila Magálová zasa triezvou racionálnosťou. Obe herečky na svoj spôsob, osobitne a s vlastným prístupom vykreslili portréty žien,

198 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tvárí. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 127.

199 Tamtiež, s. 125.

200 Pozri: BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 6–7.

201 Tamtiež, s. 8.

202 Pozri: BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tvárí. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 134.

203 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 7.

204 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tvárí. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 135–136.

205 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 7.

206 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tvárí. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 135.

ktoré zostali verné svojmu presvedčeniu.²⁰⁷ „Obidve presvedčivé a odlišne vrúcne zanietené.“²⁰⁸ „Každá podľa svojho naturelu – vyťažili z úlohy maximum.“²⁰⁹

Teatrologička Bakošová-Hlavenková vo svojej analýze inscenácie Bondovej *Ženy* tvrdí, že Javorková interpretovala Isménu podľa kľúča Herosovej repliky: „Nič neprijímaš, len dávaš,“ venovanej Isméne.²¹⁰ Svoje zlé proroctvo: „Bohyňa šťastia vám šťastie neprinesie,“ hovorí ako smutné a obávajúce sa varovanie.²¹¹ „Jej uvážlivá mierumilovnosť je formou odporu voči násiliu.“²¹² Javorková akcentuje „posvätnosť poslania a ťarchu zodpovednosti“.²¹³ Zdôrazňuje „ochranu, dobro, bráni život pred smrťou, odmieta krutosť a utrpenie, a preto sa obetuje. Aby obhájila zákon života. Je zhovievavá, chápacavá, trpí a bolesť v jej stvárnení je prežitá ako zušľachtľujúca sila, ktorú venuje životu za seba. Keď vyzýva vojakov z hradieb, prosí ich, chce, aby v jej hlase začuli úpenlivú prosbu, ten silný pocit nevyhnutnosti dovoliť životu, aby človeka napájali zo zdrojov lásky k životu.“ Javorkovej Isména „chce za svoju pravdu získať tých druhých“.²¹⁴ „Jej blúdenie po stemnenej scéne pri druhej, márnej výzve je symbolom stratenej výzvy. Je to márnosť obete, ktorá padá do tmy a prázdna. Pobieha, prosí, ale jej hlas sa láme, chápe, že táto obeť je márna. Tragika tejto chvíle je v Javorkovej stvárnení čitateľná a pôsobivá a tvorí jeden z vrcholov jej postavy.“²¹⁵

Isména „v interpretácii energetickejšej, razantnejšej a útočnejšej Kamily Magálovej“²¹⁶ je „expresívnejšia, vypätá emotívna, ale i vspanne bojujúca“.²¹⁷ „I ona dáva, ale preto, aby to, čo dá, dostala späť ako mier, ako ústupok z neústupčivosti mužských rozhodnutí. Vážnivo ťpie na svojom postoji, vyzýva, trvá na vlastnej pravde, o ktorej presvedča

207 -mno-. Téma nie je samospasiteľná. In *Večerník*, 10. 10. 1985, s. 5.

208 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 7.

209 F-a *Originálny antický príbeh*. In *Hlas ľudu*, 29. 10. 1985.

210 Pozri: BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tvárí. In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 135–136.

211 Pozri tamtiež, s. 135.

212 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 7.

213 I. R. Antická téma ako zámienka. In *Práca*, 17. 10. 1985.

214 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 7.

215 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tvárí. In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 134–135.

216 I. R. Antická téma ako zámienka. In *Práca*, 17. 10. 1985.

217 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Dvakrát osamelá Isména. In *Sondy*, 1986, č. 30, s. 7.

v zaničení, ktoré ju dovedie až k obeti.²¹⁸ Revoltujúco burcuje a kričí Isméninu hrozivú veštbu. Pri druhej výzve tragickým hlasom neprejavuje smútok a bolesť, ale tušenú nezmyselnosť nevzdávajúceho sa boja.²¹⁹

Napriek tomu, že réžia využívala znaky, symboly a metaforické skratky, a aj situácie ostali dané len v ich základnej verbálne informujúcej podobe, zacielenej k apelatív-nému efektu celku,²²⁰ herečkám Anne Javorkovej a Kamile Magálovej sa podarilo vytvoriť nový, introspektívny prístup k postave. Boli schopné predurčiť vyznenie Ismény „pochopením vnútorného zmyslu výpovede, dať najavo obsah prežitého, emocionálne určiť postavu bez sentimentu, ale s vnútorným dynamizovaním výpovede, s jasným vývinom postavy a s jej kulminačnými bodmi, ktoré určujú jadro výpovede a vtahujú diváka do vnútorných významov príbehu“.²²¹ Každá podľa vlastnej miery racionálneho i citového poznania a sebvýjadrenia.

Režisér Miloš Pietor

Po Hasprovi bol ďalším nasledovníkom Budského, ale už z druhej vlny absolventov VŠMU, **Miloš Pietor** (1965 – 1978 a. h., 1978 – 1991). Do SND vstúpil s jeho príznačnou novoscénickou poetikou, na ktorú nadviazal hosťujúco a od konca sedemdesiatych rokov aj interne.

Na rozdiel od Haspru sa vyjadroval priamo cez herca. Pred experimentujúcimi extravaganciami vonkajších efektov uprednostňoval hercov výraz a obsah výpovede v mene vnútorných premien.²²² Scénografia mu slúžila len na vytvorenie čo najkomornejšieho prostredia, menej využíval svetlo a symboly. Pietor tvrdil, že: „Pokiaľ ide o doháňanie svetového vývinu, v teórii sa dá cváľať, v scénografii živo a pružne prijímať, v réžii procesom sa dopracovávať, pri hercovi treba meniť jeho vnútorné usporiadanie v ňom samom.“²²³

Štefko zdôrazňuje, že Pietor úsilie hľadania európskych súvislostí počas celoživotnej tvorby dosahoval uvážlivo postupne, nie revolučnými skokmi. Bakošová-Hlavenková

218 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tváří. In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 135.

219 Pozri tamtiež, s. 135.

220 Pozri: BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. Edward Bond: Žena dvoch tváří. In *Čas činohry*. Bratislava: Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 131.

221 Tamtiež, s. 135.

222 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

223 PIETOR, Miloš. In *Film a divadlo*, 1964, č. 9. Bratislava: Archív Divadelného ústavu.

inde dodáva, že najdôležitejšou podstatou jeho interpretácie bol „rytmus bytia dramatickej postavy“, prostredníctvom ktorého postavu spolu s hercom poznával a hodnotil. Aj v Slovenskom národnom divadle tým zjednotil hercov odlišných techník a svetonázorov (Hardwood: *Garderobier*, 1985, Gribojedov: *Útrapy z rozumu*, 1988).²²⁴ Podľa Mistríka boli Pietorovými najpodarenejšími žiakmi herectva v SND z generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov Zdena Studenková a Jozef Vajda.²²⁵ Pietor v národnej činohre pokračoval v ozvlášťňovaní divadla groteskným až karikatúrnym konaním postáv, často v nepriamej úmere slova k neverbálnej zložke. Klasické diela odfolklorizoval, odharmonizoval, odmýtizoval a zaktualizoval do plnokrvnej, smutno-smiešnej drámy o nečistote človeka a ľudských, zlomených osudov, postihnutých dobou (Tajovského: *Nový život*, 1978, montáž aktoviek *Hriech*, 1985, Gogol: *Revízor*, 1982, Čechov: *Platonov*, 1979, Molière: *Tartuffe*, 1979, Kleist: *Princ Fridrich Homburský*, 1983, Krleža: *Páni Glembayovci*, 1986, Maugham: *Sladký domov*, Osborne: *Komik*, 1988, Gribojedov: *Útrapy z rozumu*, 1989).

Okrem ruskej klasiky a anglosaských autorov výrazne zasiahol do dejín Slovenského národného divadla systematickým uvádzaním Shakespearových kroník (*Richard II.*, *Richard III.*, *Henrich IV.*), kde „odhalil dramatické tóny slovenského herectva a sprítomnil vo svojej práci priam civilizujúce postupy pri odhaľovaní postáv“.²²⁶

Podľa Štefka bol Pietor v Slovenskom národnom divadle zrelým a spoľahlivým režisérom, ale už neprekvapoval výnimočnými inscenáciami.²²⁷ Režijnú tvorbu uzavrel Pietor inscenáciou Hviezdoslavovej tragédie *Herodes a Herodias* v prebásnení Štefana Moravčíka (1990).

Režisér Vladimír Strnisko

K Pietorovej durovej línii, teda línii vecného javiskového obrazu s originálnym odhalením spoločenských vzťahov a sociálneho zázemia postáv, sa v SND iným repertoárom v osemdesiatych rokoch pripojil aj režisér **Vladimír Strnisko** (1983, 1984, 1986 a.

224 BAKOŠOVA-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Herectvo staré a nové podľa Pietra*. In MISTRÍK, Miloš. (zost.) *Režisér Miloš Pietor*. Bratislava : KR, 1992, s. 115.

225 Pozri: MISTRÍK, Miloš. *Pietrovi herci v SND*. In MISTRÍK, Miloš. (zost.) *Režisér Miloš Pietor*. Bratislava : KR, 1992, s. 70.

226 KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 8.

227 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

h., od roku 1988 interne).²²⁸ Obaja prišli s Pietorom zo súboru Novej scény, kde tvorili režijný tandem, a v Slovenskom národnom divadle nadviazali na svoje najlepšie výsledky.

Strnisko vytvoril v národnom divadle hosťujúco aj interne ďalšie špičkové inscenácie²²⁹ (Mrštíkovi: *Mariša*, 1983, Barč-Ivan: *Dvaja*, 1984, Brecht: *Dobry človek zo Sečuanu*, 1986, Erdman: *Samovrah*, 1989, Dostojevskij: *Besy*, 1990). Poukázal v nich na psychické vlastnosti človeka vo verejnom pôsobení, ktorého vnútorný svet odhalil aj vizuálne (na rozdiel od Pietora a Vajdičku).²³⁰ Skonkrétnil prostredie a zrealnil konanie javiskových postáv.

V SND prostredníctvom dôkladnej hereckej práce taktiež rozvíjal existenciálnu tému pribúdajúcej disharmónie v človekovi i spoločnosti. Hereckou akciou, pohybom a vynikajúcou kompozíciou mizanscén dodával reálnym predmetom nové významy. Z generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa v SND stali jeho najobsadzovanejšími hercami Anna Javorková a Jozef Vajda.

Strnisko považoval príbeh vo svojom intelektuálnom divadle za dôležitý stimul na prezentáciu názorov a najmä činov. Jeho majstrovstvo spočívalo vo vhodne zvolenej optike nazerania naň. Podľa Štefka vytvoril syté, plnokrvné divadlo, v ktorom sa významovo i štýlovo syntetizovali všetky použité prostriedky; úprava textu, scénografia, kostým, hudba, pohyb a herectvo zvlášť.²³¹

Režisér Lubomír Vajdička

V osemdesiatych rokoch uzatvoril rozmanitú skupinu režijných štýlov a rukopisov Pietorovmu a Strniskovmu vecnému divadlu blízky **Lubomír Vajdička** (1980 a. h., od roku 1983 interne) z Divadla Slovenského národného povstania v Martine. Kritiku spoločnosti, osudy dobového človeka, snahu demýtizovať ustálené pseudohodnoty a nové čítanie klasických diel zdôraznil v sedemdesiatych rokoch aj hosťujúcimi réžiami na Novej scéne.

V Slovenskom národnom divadle sa už najmä vo výklade ruskej klasiky (Turgenev: *Mesiac na dedine*, 1980, Ostrovskij: *Výnosné miesto*, 1984, Čechov: *Tri sestry*, 1984,

228 Pozri: KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 8.

229 Pozri: MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 229.

230 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk

231 Pozri tamtiež.

Gorkij: *Letní hostia*, 1987) posunul „k metaforickému, spravidla svetlom, pastelovými až hýrivými farbami vyjadrenému výkladu paradoxov ľudského života“.²³² Domáce (Solovič) i svetové drámy zmenil ironicko-sarkastickým tónom na akési tragikomédie (Ibsen: *Pani z mora*, 1983, *Nepriateľ ľudu*, 1989, Euripides: *Médeia*, 1985, Strindberg: *Slečna Júlia*, Goldoniho úprava *Hry o letnom byte*, 1988).

Nadalej sa osvedčoval v spolupráci s dramaturgom (Štefan Havlík), hercom, ale hlavne s „akčným“ scénografom (Jozef Ciller). S posledným z menovaných prepožil Vajdička v hosťujúcej réžii *Mesiac na dedine* (1980) hľadisko s javiskom, čo kritička Mačugová ocenila ako v Slovenskom národnom divadle (Malá scéna) dlho očakávaný pokus „odstrániť staré ‚kukátkové‘ javisko.“²³³

V jeho ďalšej inscenácii *Tri sestry* vytvoril požiadavku na všetkých hercov dvoch alternácií, aby sa z herca stal človek a z človeka herec, pričom režijným úmyslom bolo odsúdiť život, v ktorom sa hrá divadlo.²³⁴ Rovnako postupoval aj u Ostrovského. „Je jasné, že vo... *Výnosnom mieste* všetci ‚hrajú divadlo...‘“,²³⁵ píše Vajdička vo svojej knihe, konkrétne v kapitole nazvanej *Celý svet je javisko*. Poukázal na to kostýmom, interiérovými prvkami a pohrávaním sa s hereckým štýlmi.²³⁶

Celkovo si Vajdička v Slovenskom národnom divadle podržal svoju réžiu vo vysokej miere štylizácie, výtvarnej znakovosti, hravosti, vtipe, akcentovaní pohybu a úplne odpsychologizovaných hereckých prostriedkov, čomu pomohlo aj herectvo generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov. Obsadzoval rovnocenne všetkých jej predstaviteľov: Annu Javorkovú, Zdenu Studenkovú, Jozefa Vajdu, Kamilu Magalóvú, Ľubomíra Pauloviča, Maroša Kramára aj Jána Kronera.

Od polovice osemdesiatych rokov ovplyvnili hereckú tvorbu v Slovenskom národnom divadle najmä režiséri **Miloš Pietor**, **Ľubomír Vajdička** a **Vladimír Strnisko**. Konkrétne v dôraze na výrazný detail, schopnosť vyjadriť mnohoznačnosť dramatickej postavy, dešifrovať netradičnú motiváciu jej konania, využiť napätie medzi komickým a tragickým, banálnym a vznešeným.

K spretreniu práce s hercom prispeli v sedemdesiatych až osemdesiatych rokoch

232 KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 8.

233 MAČUGOVÁ, Gita. *Svieži vietor v činohre SND*. In *Lud*, 13. 2. 1980.

234 Pozri: MISTRÍK, Miloš. *Dve herecké alternácie Troch sestier*. In *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : TÁLIA-press, 1995, s. 61.

235 VAJDIČKA, Ľubomír. *Priestor, význam, interpretácia*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 85.

236 Pozri: ŠIMKOVÁ, Soňa. *Výnosné miesto v činohre SND*. In *Slovenské divadlo*, 1985, č. 4, s. 530–532.

aj hostujúce réžie Jozefa Palku, Martina Gregora, Jána Kačera, Petra Opáleného, Račiu N. Kaplaňana, Stanislava Párnického, Alexandra L. Dunajeva, Juraja Sarvaša, Galiny Volčekovej a Lubomíra Pauloviča.

Rozmanitosť režijných rukopisov, široká škála charakterovej diferenciácie viac ako 60-členného súboru a pestrosť dramaturgického výberu boli najcharakteristickejšími znakmi práce a tvorby SND.²³⁷

Jej kvalitu dosvedčili aj mnohé zahraničné úspechy v bývalom ZSSR, bývalej Juhoslávii, bývalej NDR, Maďarsku, Poľsku, Francúzsku, Rakúsku, Fínsku, Bulharsku či Rumunsku.

Na základe profilov jednotlivých divadelných súborov skúmanej doby je zrejmé, že v divadle vládol predsa len slobodnejší duch ako v bežnom, civilnom živote. A tak „v tomto dvadsaťročí prebiehal postupný diferenciačný proces. Nielen v horizontále generačnej, ale najmä názorovej“.²³⁸

Obdobie – od polovice osemdesiatych rokov a deväťdesiate roky – nazýva Mistrík obdobím režisérov, ktorí buď menili angažmán, alebo hosťovali. Metaforu nahradil hrubý štetec, paródia a čierna groteska. Moderné sa objavilo vo výraze, vracajúc sa k starším štýlom, pričom niektorí divadelníci (Bednárík, Uhlár, Zavarský, Várossová) nadväzovali na trend postmodernity šíriacej sa v Európe.²³⁹

Pravda o túžbe po spoločenskej zmene sa hovorila hlasnejšie.²⁴⁰ Svedčili o tom inscenácie po celom Slovensku. V Slovenskom národnom divadle: Pietorove inscenácie Harwoodovho *Garderobiera* (1985), Tajovského *Hriechu* (1985), Krležových *Pánov Glembayovcov* (1986), Gribojedovových *Útrap z rozumu* (1989), Strniskove inscenácie Erdmanovho *Samovraha* (1989) a Dostojevského *Besov* (1990), Mikulíkovce inscenácie Bondovej *Ženy* (1985), Presesovho a Becherovho *Bockerera* (1986), Gelmanovej *Lavičky* (1987), Vajdičkove inscenácie Strindbergovej *Slečny Júlie* (1986), Ibsenovho *Nepriateľa ľudu* (1989) a Hasprova inscenácia Simovičovej hry *Šopalovičovo kočovné divadlo* (1988) či réžia Martina Hubu Enquistovho diela *Zo života dážďoviek* (1988) a inscenácia Emila Horvátha Camusovej hry *Caligula* (1990). Radí sa sem aj Strniskova inscenácia Gogoľových *Mŕtvych duší* (1988) na Novej scéne. Ďalej v Divadle slovenského

237 Pozri: KRET, Anton. *Slovenské národné divadlo*. In LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 9.

238 ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 269.

239 Pozri: MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 229–233.

240 Pozri: MISTRÍK, Miloš. Tendencie v tvorbe najmladšej divadelnej generácie. In *Slovenské divadlo*, 1981, roč. 29, č. 1, s. 25–44.

národného povstania v Martine v réžii Romana Poláka inscenácie Marivauxových *Dotykov a spojení* (1988) a Brechtovho *Baala* (1989). Ako aj Uhlárove inscenácie Mitánovho *Konca hry* v Divadle pre deti a mládež v Trnave (1986), Uhlárových hier *Sens nonsens* v Ukrajinskom národnom divadle v Prešove (1988) a *Predposledná večera* v Divadle pre deti a mládež v Trnave (1989). Nvotove inscenácie Erdmanovho *Mandátu* v Divadle pre deti a mládež v Trnave (1988) a Gürtlerova inscenácia Valovej hry *Ako hryzie kôň* v Štátnom divadle Košice (1989) a i.²⁴¹

Divadlo teda plnilo režimom nadiktovanú spoločensko-výchovnú funkciu buď servilným pritakávaním, alebo revoltou, a teda označením anomálií verejného života aj na dobovo poplatných dielach. Podľa Štefka nie je teda náhoda, že divadlá boli prými inštitúciami, ktoré otvorili brány Nežnej revolúcii v roku 1989.²⁴²

241 Pozri: MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 229 a 233–234.

242 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 270.

Herecký jazyk generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia

„Herec je predmet emócií, jediným podmetom v divadle je divák.“

Byť výraznou hereckou osobnosťou toho-ktorého divadla ešte neznamenalo byť modelovým hercom ako takým. Dosvedčila to aj spomínaná migrácia umelcov z divadiel do divadiel najmä v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch, ktorá nebola pre všetkých víťazstvom, ale, žiaľ, pre mnohých pádom. Istotne to nemožno pripisovať nedostatku talentu, ale vonkajším a vnútorným faktorom, ktoré jednotlivé divadelné súbory držali pokope. Preto výrazných hercov generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov musíme vnímať ako modelových hercov divadla, kde svoj talent invenčne preukázali a pritom prekonali v hereckej metóde staršie psychologicko-realistické prežívanie. Nahradili ho prvkami „nechronologického herectva“, ktorými boli – ďalej citujúc teatrologičku Bakošovú-Hlavenkovú – „introspektívny vhľad, schopnosť poodstúpenia, prirodzené digresie, využívanie kontrastov, kontrapunkt, vývin hereckej postavy cez jej správanie – akcentovanie významov a obsahov, jasne iluminovaná téma“.²⁴³

Keďže pri modelácii postáv už nebola určujúca psychologická determinácia, ale téma postavy a hry, dochádzalo k oscilácii medzi typom a charakterom. Dominovala myšlienka, ostrosť kresby a miešanie žánrov (najmä groteska, tragigroteska).²⁴⁴ V hereckej tvorbe bolo potrebné zvládnuť – prvky, v mnohom blízke brechtovskej poetike – štylizáciu, fragmentárnosť, časopriestorový strih, ostré prechody, skratku, retrospektívu, kontrapunkt (smutno-smiešnosť situácií) a mnohoznačné vyjadrenie sa a otvorenie sa v prospech diváka. Novoponímané tempo a rytmus inscenácie s využitím bohatej vizualizácie viedli k syntetickému herectvu. Využíval sa tanec, choreografický pohyb, spev, muzicírovanie.²⁴⁵

Moderný herec musí teda vedieť analyzovať postavu, jej vzťahy, témy, postoje a situácie; konkrétnym zosúčasnením. Ale aj praktizovať metódu syntézy; umne pospájať

243 BAKOŠOVÁ-HLAIVENKOVÁ, Zuzana. K niektorým otázkam súčasného herectva. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 38.

244 ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 263.

245 Pozri tamtiež, s. 260.

introspektívny pohľad dovnútra (od znaku postavy k jej vnútornému rozmeru) a následne to prejavíť zvnútra von (cez seba k postave). Stelesniť symbol hlboko osobnej výpovede prostredníctvom nekonečného množstva zorných uhlov, zakomponovaných „v kontrastoch, protirečeniach, analógiách, v pohybe asociácií a pointách ako významových bodkách, v prekvapeniach i náhlych zvratoch a v dôslednom metaforizovaní divadelnej skutočnosti“.²⁴⁶

Szajnov výrok: „Herec je predmet emócií, jediným podmetom v divadle je divák“,²⁴⁷ potvrdzuje aj Valér Mikula, keď tvrdí, že tzv. herecké majstrovstvo nám zabraňuje súcitiť s trápením sa herca a dovoľuje stotožniť sa s jeho virtuozitou, t. j. s konceptom „zvládnutia“, ktorého pól predstavuje štylizovanosť.²⁴⁸ Alebo povedané opäť s Bakošovou-Hlavenkovou: „Skrývať sa za masky, roly, typy a rozpúšťať sa v nich, to už nie je cieľom dnešného herectva. Ale cez ne odkrývať masky, roly a typy i charaktery svojho uhla pohľadu, vo svojom skúsenostnom poli.“²⁴⁹

Nemalú úlohu vo formovaní introspektívneho modelu herectva zohrala aj scénografia: Jozef Ciller, Ján Zavarský, Štefan Hudák, Tomáš Berka, František Perger, Milan Ferencík, Juraj Fábry, Miroslav Matejka, Jaroslav Valek, Helena Bezáková, Gita Polónyiová, Mária Zubajová. No predovšetkým akčná; zaznamenávajúca pohyb myšlienky, vývin príbehu, vzťahy postáv. Už nie dekorácia, ale metafora celku inscenácie, ktorú uvádzal do pohybu herec, prostredníctvom gesta, pohybu, mizanscény.

Herectvo, kde nie je prvoradá logika a chronológia, poznali pravdaže už mnohí slovenskí herci aj pred skúmanou generáciou. A to predovšetkým v divadlách, kde došlo k modernizácii v šesťdesiatych rokoch 20. storočia, keďže zánik uniformity slovenského profesionálneho herectva úzko súvisel s inovatívnymi postupmi divadla akotakého. Udialo sa tak v mnohých prípadoch v Martine či v Slovenskom národnom divadle, kde prílev najmladších hercov bol plynulým pokračovaním novátorského procesu, a nie niečím extrémne novým, prevratným, ako to bolo v prípade Divadla na korze (tiež v šesťdesiatych rokoch), hoci ani tu nemožno hovoriť o revolučnom popretí dovtedajších divadelných úsilí. Divadlu na korze išlo o snahu presadiť vlastné

246 Podľa: BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadani (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 243, 247.

247 SZAJNA, Jozef. In BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadani (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 243.

248 Pozri: MIKULA, Valér. Hra a moc (Trnavské divadlo a totalita). Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 136.

249 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. Herec vo vývine a hľadani (DPDM vo vyjasňovaní názorov). In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 243.

názory a prostriedky v rámci polyfónie divadelnej tvorby.²⁵⁰ „Konštruovalo svet ako absurdný, ale konštruovalo ho.“²⁵¹ O formálnu dekonštrukciu formy sa usilovalo skôr Divadlo pre deti a mládež podľa vzoru Divadla na provázku, čím nové, moderné herectvo posunulo ešte inam.

Divadlo, v ktorom herecká osobnosť pôsobí, nám teda odkrýva v prvom rade divergencie medzi modelovými hercami v rámci celku a čiastočné konvergencie modelových hercov v rámci súboru. Herci generácie, ktorá sa roztrúsila po slovenských divadlách, sa na jednej strane súborovo individualizovali a profilovali pod vplyvom vnútorných podmienok (poetika, vyrovnávanie sa s ideológiou, tradíciou, v korelácii [dis]kontinuity so staršou generáciou, podriadenie sa inscenačnému tímu), ako aj vonkajších daností divadiel (priestory divadla, ekonomická stránka súboru, psychologické aspekty atď.), v ktorých pôsobili.

Na druhej strane ich však všetkých spájali sociálno-politický duch doby a vzájomná spolupráca, ku ktorej došlo buď už na škole, alebo neskôr striedaním divadiel – či už v rámci hosťovania alebo rovno výmenou domovskej scény.

Dôležité bolo aj stretanie sa na poli médií – rozhlas, televízia, film, dabing, kde rovnako dochádzalo k prenosu informácií o aktuálnych hereckých výrazových prostriedkoch, ktoré sa vedome, podvedome i nevedome preberali aj do divadla (detail, jazyk atď.). Tu sa, mimochodom, vyprofilovali tiež veľmi zaujímavé herecké osobnosti, ako **Jozef Šimonovič** v rozhlase alebo **Milka Zimková** v slobodnom povolani ako herečka a autorka divadla jedného herca, ktorej priniesol úspech aj film *Pásla kone na betóne*.

Nemálo k vzájomným inšpiráciám jednotlivých poetík i výrazových prostriedkov pomohol fenomén vzniku festivalov; celofederálna divadelná prehliadka *Divadlo dnešku* v Ostrave a Košiciach, festival *Divadelná mladost'*, ktorý sa striedavo konal v Prešove a v Českých Budějoviach a významná prehliadka slovenských divadiel *Májová divadelná Nitra*, ako aj účasť na medzinárodných festivaloch.

Navzájom sa teda individuality v období sedemdesiatych rokov (a nasledujúcich) ovplyvňovali a dopĺňali v tendencii modernizovať a prekračovať doteraz fixované. A to ich spája do spoločnej generačnej skupiny, kde možno nájsť rovnaké, či skôr príbuzné moderné herecké prístupy a metódy.

250 Pozri: JABORNÍK, Ján. Na úvod. In *Divadlo na korze 1968-71*. (zbor.) Bratislava : TÁLIA-press, 1994, s. 10.

251 MISTRÍK, Miloš. Diskusia. Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č.

2 – 3, s. 157.

K významným podnetom dochádzalo aj u profesionálov a ochotníkov, medzi ktorými sa stierali hranice. Podľa tvrdenia teatrológa V. Štefka, dokonca prvýkrát dosiahli jednotu.²⁵² Niektoré ochotnícke súbory sa (už od šesťdesiatych rokov) profesionalizovali (napr. RND), alebo ostávali na báze amatérskej, ale slobodnejšej, kde si profesionáli skúšali zakázané či nepoznané. Takto vytvorili (Vajdička, Petrovický, Majera, Scherhauser, Párnický, Bednárik a i.) celý rad pozoruhodných inscenácií prekračujúcich svojou kvalitou i novotou hranice amatérskeho divadelníctva.

Progresívni divadelníci si skúšali tvorivé možnosti aj v štúdiách, hoci často len s krátkou trvácnosťou, ktoré boli buď súčasťou divadla, teda jeho scény: *Štúdio Novej scény* od roku 1972, *Štúdio S* od 1977 (prestavba), od 1982 ako umelecká scéna Slovkoncertu v budove hotela Tatra, *Štúdio Smer* v Košiciach od 1980 a i. Alebo v štúdiách pri jednotlivých divadlách, kde pôsobili profesionáli dobrovoľne: prvým bolo *Poddivadlo/Divadlo pod hradom* pri Divadle Andreja Bagara v Nitre od 1973, ďalej *Štúdio SZM* pri Divadle Slovenského národného povstania v Martine od 1975, *Štúdio Divadla Jozefa Gregora Tajovského* vo Zvolene od 1976, *Štúdio '83* v novostavbe Divadla Jonáša Záborského v Prešove od 1977.

Všetky tieto možnosti zviditeľňovania divadla modernizačným úsilím mali veľmi pozitívny dôsledok v získaní a vychovávaní si diváka, prizvaného do tvorivého procesu.

Rovnako oslovili aj kritiku, ktorá neraz bránila scénické diela pred ideologickými dozorcami.²⁵³ Vyrastala generácia teoreticky pripravených a najmä k umelcom vekovo blízkych teatrológov, ktorí vstupovali do živých diskusií, pričom explikovali najnovšie postupy: Soňa Šimková, Zuzana Bakošová-Hlavenková, Dana Sliuková, Dagmar Podmaková, Eva Čičmancová, Andrej Maťašík, Oleg Dlouhý, Miloš Mistrík a i.²⁵⁴

Zohľadňujúc všetky menované aspekty, vďaka ktorým slovenská „herecká profesia ... získala všeobecné uznanie a vážnosť“²⁵⁵ a z doterajšieho stručného analytického skúmania súborov, hľadania konvergencií a divergencií v nich a medzi nimi, možno

252 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 262.

253 Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 268.

254 Pozri: MISTRÍK, Miloš a kol. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 225. Pozri: ŠTEFKO, Vladimír. Paradoxné dvadsaťročie? In ŠTEFKO, Vladimír. (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996, s. 268.

255 MISTRÍK, Miloš a kol.: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999, s. 272.

vygenerovať akési spoločné prvky nového (novšieho) introspektívneho, nechronologického herectva.

Je zrejmé, že hodnotné herectvo modelových hercov generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia spočíva v prvom rade v úcte k dramatikovi, ktorého dielo by malo ponúkať široké možnosti interpretácie v rámci individualizácie hereckých postáv. Modelový herec skúmanej generácie je živým zvestovateľom množoznačnej podstaty umenia ako takého. Herec teda neponúka hotovú odpoveď na dramatikom stanovené otázky postavy, ale naopak pokúša sa ich v čo najväčšej miere zachovať, zhmotniť a položiť ich divákovi namiesto autora.

Dobry herec postavu interpretuje viacvrstevne, hoci jej dodá svojský tón. Práve preto je potrebné porozumenie, poznanie – okolností, príčin a dôsledkov nastolenia otázok v postave. A až následné vyjadrenie sa cez seba smerom von – sebvýjadrenie cez herecove skúsenosti v súčinnosti empirií svojej postavy. Čiže určenie významov a vzťahov s imanentnou presvedčivosťou.

Napríklad Euripidova *Médeia* – antický autor Médeiu stavia do zložitej situácie, končiacej krutou pomstou, no nezaujíma k takémuto konaniu svojej postavy jednoznačný postoj. Preto sa dá interpretovať Médeiu čin rôzne a hrdinka môže vyjsť rovnako pochopená ako nepochopená. Interaktívnou možnosťou interpretácie je nastoliť divákovi – aktuálnym a súčasným slovenským jazykom – otázku, čo by robil on, keby bol Médeia. A teda herecky zhmotniť túto otázku cez nejednoznačný postoj, ktorý vyplýva zo zložitosti charakteru. Musí to však predovšetkým umožniť režisér či dramaturg, ako aj dostatočne pre herca vyhovujúci priestor.

Nové čítanie „klasiky“, a nielen jej, spočíva v čítaní medzi riadkami; v spochybňovaní nastolenej reality slovné pomenovanými činmi v texte (ak to samotný text, pravdaže, umožňuje, čo hovorí o kvalite autora; napr. v realizme Čechov, Tajovský).

Správne nachádzanie symbolov, znakov a metafor na odhalovanie vnútra postáv dovoľuje hercovi naznačiť ich najsenzibilnejšie poryvy, s ktorými sa musí vyrovnávať pri balansovaní na hrane citu – rozumu – imaginácie. Už nie chronologicky, postupne prežívať predpísané emócie, ale pravdivo ich naznačovať, štylizovať v patričnom odstupe, ale bez nadradenia sa nad postavu v snahe zapáčiť sa publiku.

Aj otázka krásy spočíva v potrebe vnútornej identifikácie, ktorá musí oscilovať so spomínaným odvrhovaním postavy. V tom možno rozoznať akúsi prepojenosť Brechta so Stanislavským pri vplyve ďalších hereckých „škôl“. Preto sa u modelového herca tejto generácie predpokladá podrobná analýza, pretavená do práce s detailom.

Takéto herectvo preverí celkový register výrazových možností herca a jeho schopnosť umne a citlivo komponovať mozaiku „zostrihaných“ významov, neraz i protirečiacich, v častom napätí slova a neverbálneho prvku.

Herecký jazyk generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, vychádzajúci z korporatívnych generačných znakov, možno zhrnúť najmä do nasledujúcich bodov, ktoré sa – samozrejme – vzájomne prestupujú a podmieňujú:

- *dynamický vzťah verbálneho a neverbálneho prvku*
- *potreba kooperácie rácia s emóciou (a imagináciou)*
- *spájanie jednotlivostí v rámci komponovania hereckého diela (i celej inscenácie), zmnožovanie či protirečenie významov; strih*
- *oscilácia identifikácie s rolou a jej odvrhovaním; pravdivá štylizácia*
- *potreba porozumenia, poznania a sebavyjadrenia*
- *slovenský jazyk moderného herca*
- *práca s detailom*
- *otázka krásy a páčenia sa*
- *priestor a herectvo*
- *potreba rovnoprávnej tvorivej spolupráce s režisérom, resp. tvorcom každej inscenačnej zložky*
- *interakcia herec – divák (psychologická a fyzická účasť)*

Tieto herecké znaky formujúcej sa generácie v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia sa týkali každej jednej hereckej individuality. Samozrejme, v jemných nuansách „introspektívny princíp nahrádza prežívanie a vytvára nový model individualizácie hereckých postáv“.²⁵⁶ Výsledkom hereckej tvorby bol však vždy obsažný tvar presného určenia vzťahov a významov výpovede s vnútornou presvedčivosťou.

Vyexcerpované znaky tak môžu poslúžiť na analýzu postáv jednotlivých hercov a zároveň tak potvrdia ich výhradné miesto v skúmanej generácii. Týka sa to predovšetkým hercov, ktorí sa pod vplyvom menovaných faktorov zaradili k modernizačným úsiliam v sociálno-politickom kontexte doby a zároveň obhájili svoju jedinečnosť. Stali sa modelovými predstaviteľmi hereckej generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia: **Marián Slovák, Eva Matejková, Michal Gazdík, Martin Horňák, Vladimír Jedľovský, Zuzana Kronerová, Marián Zednikovič, Vladimír Černý, Anna Javorková, Kamila Magálová, Ľubomír Paulovič, František Výrostko, Zdena Studenková, Jozef**

256 BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. K niektorým otázkam súčasného herectva. In *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990, s. 38.

Vajda, Peter Bzdúch, Peter Rašev, Oľga Solárová, Boris Farkaš, Marián Geišberg, Jana Geišbergová-Oľhová, Ján Kroner, Táňa Radeva, Maroš Kramár, Ivan Romančík, Lena Košická, Jana Strnisková, Eva Pavlíková, Marta Sládečková, Anna Šišková a i.

Herectvo tejto generácie naďalej oslovuje divákov 21. storočia, hoci už existuje po-vedľa nového druhu herectva najmladšej generácie. Tá prevažuje misky váh viac k pre-zentácii umelca na úkor postavy.²⁵⁷ Je však mnoho mladých hercov, ktorí umne, tvorivo a novátorsky nadväzujú na herectvo generácie sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia, a tým oživujú a omladzujú zážitok pre „fajnšmekrov“ hereckého umenia nielen v divadle, ale aj v televízii a iných médiách.²⁵⁸ Prehodnocujú a posúvajú herectvo ďalej.

257 Porovnaj: MATEJOVIČOVÁ, Stanislava. Časovosť a nadčasovosť herectva „generácie sedemdesiatych rokov“. (vedecká štúdia) In Maťašík Andrej. (editor) *Časovosť a nadčasovosť v dráme a divadle*. Banská Bystrica : FDU AU, 5. – 6. 12. 2008, s. 245–264.

258 Pozri: MATEJOVIČOVÁ, Stanislava. Príťažlivosť hereckého umenia zrelej „generácie sedemdesiatych rokov“. (vedecká štúdia) In KOD, 2010, roč. 4, č. 1, s. 36–44.

Bibliografia

Publikácie označené * sú k dispozícii v Ústrednej knižnici a ŠIS VŠMU.

- * ARISTOTELES. *Poetika*. Bratislava : Tatran, 1980.
- * BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Čas činohry*. Bratislava : Ústav umel. a div. dokumentácie, 1990.
- * BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Kolotoč herectva*. Bratislava : Divadelný ústav a Divadlo ASTORKA Korzo '90, 2001.
- * BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Od teórií a techník k tvorivosti v herectve*. (kandidátska práca) Bratislava : VŠMU, 1977.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Zita Furková. Smiech a plač. Stopy v prachu hereckých dní*. Bratislava : Artefakt, 1999.
- * BROOK, Peter. *Pohyblivý bod*. Praha : Nakl. Studia Ypsilon, 1996.
- * BROOK, Peter. *Prázdny prostor*. Praha : Panorama, 1988.
- BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom*. Bratislava : Tatran, 1981.
- * BUROV, Albert. *Herec a obraz*. Bratislava : SÚV ZČSSP, 1980.
- * CESNAKOVÁ-MICALCOVÁ, Milena. *Slávne osobnosti divadla*. Bratislava : Mladé letá, 1983.
- * CLAUDEL, Paul. *HRY*. (JUROVSKÁ, M., zost.) Bratislava : Divadelný ústav, 2007.
- * ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Divadlo v Trnave*. Bratislava : Obzor, 1982.
- * ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Prví a prvoradí herci SND*. Bratislava : TÁLIA-press, 1993.
- ČERMÁK, I., LINDÉNOVÁ, J. *Povolání: Herec. (Kritické momenty v pracovním životě herců)* Praha : ACADEMIA, nakladatelství AV ČR a nakl. Větrné mlýny, 2000.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. *Pohlady z parteru*. Bratislava : Tatran, 1986.
- DEDINSKÝ, Móric Mittelmann. *Velký divadelní režiséri*. Bratislava : Tatran, 1989.
- * DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc : Votobia, 1997.
- FRANEK, Ladislav. *Básnické a dramatické umenie Paula Claudela (symbol ako paradigma medzikultúrnosti)*. In CLAUDEL, Paul. *HRY*. (JUROVSKÁ, M., zost.) Bratislava : Divadelný ústav, 2007.
- * GROTOWSKI, Jerzy. *Divadlo a rituál*. Bratislava : Kalligram, 1999.
- * HOŘÍNEK, Zdeněk. *Dráma, divadlo, divák*. Bratislava : Tatran, 1985.
- * HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha : Pražská scéna, 2000.

- * CHUDÍK, Ladislav. *O herectve*. Bratislava : DÚ, 1970.
- * INŠTITORISOVÁ, Dagmar. *O výrazovej variabilite divadelného diela*. Nitra : UKF FF, 2001.
- INŠTITORISOVÁ, Dagmar, ORAVEC, Peter, BALLAY, Miroslav. *Tváre súčasného slovenského divadla*. Nitra : UKF FF, 2006.
- * JABORNÍK, Ján. (zost.) *Šesť prednášok o divadle*. Bratislava : KR, 1992.
- * JABORNÍK, Ján, MISTRÍK, Miloš. (zost.) *Divadlo na korze 1968 – 71*. Bratislava : TÁLIA-press, 1994.
- * JAVORKOVÁ, Anna. *Z denníka poslucháča*. (diplomová práca) Bratislava : VŠMU, 1975.
- * KARVAŠ, Peter. *Priestory v divadle a divadlo v priestore*. Bratislava : Tatran, 1984.
- * KARVAŠ, Peter. *Úvod do základných problémov divadla*. Bratislava : TÁLIA-press, 1994.
- * kol. aut. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska I*. Bratislava : Veda, vyd. SAV, 1988.
- * kol. aut. *Encyklopédia dramatických umení Slovenska II*. Bratislava : Veda, vyd. SAV, 1988.
- * kol. aut. *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996.
- * kol. aut. *Slovník slovenských spisovateľov*. Praha : Libri, 2000.
- * LAJCHA, Ladislav. *Ladislav Vychodil*. Bratislava : Tatran, 1980.
- * LAJCHA, Ladislav. (zost.) *Slovenské národné divadlo dnes*. Bratislava : Tatran, 1990.
- * LUKĚŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha : Melantrich, 1987.
- * MARTIŠOVÁ-BLAHOVÁ, Elena. *Slovenské národné divadlo 1920 – 1995. Fakty – osobnosti – udalosti*. Bratislava : NDC, 1996.
- MAŤAŠÍK, Andrej. *Brožúra k 45. výr. ŠD Košice*, 1990.
- * MAŤAŠÍK, Andrej. *Činoherné divadlo na Slovensku*. Bratislava : TÁLIA-press, 1993.
- * MAŤAŠÍK, Andrej. (zost.) *Karol L. Zachar. Kostýmový výtvarník a kresliar*. Bratislava : NDC, 1998.
- * MAŤAŠÍK, Andrej. *Majstri scény*. Bratislava : Perfekt, 2003.
- * MAŤAŠÍK, Andrej. *Pohyb slovenskej drámy*. Bratislava : Svojpomoc, 2005.
- * MISTRÍK, Miloš. *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava : TÁLIA-press, 1995.
- * MISTRÍK, Miloš. *Blaho Uhlár*. Bratislava : ÚUKDD, 1990.
- * MISTRÍK, Miloš. *Herecké techniky 20. stor.* Bratislava : VEDA vyd. SAV, 2003.
- * MISTRÍK, Miloš. *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : TÁLIA-press, 1994.
- * MISTRÍK, Miloš. *Kapitoly o hereckom umení*. Bratislava : VEDA vyd. SAV, 2005.
- * MISTRÍK, Miloš. (zost.) *Režisér Miloš Pietor*. Bratislava : KR, 1992.
- * MISTRÍK, Miloš a kol.: *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava : VEDA, 1999.
- * MRLIAN, Rudolf a kol. *Teória dramatických umení* (zborník). Bratislava : Tatran, 1981.
- * MRLIAN, Rudolf. *Tvary a tváre divadla*. Bratislava : Tatran, 1983.

- * OZÁBALOVÁ, Ivica. (zost.) *Májová divadelná Nitra*. Bratislava : NDC, 1998.
- * PALKOVIČ, Pavol. *Dialógy s Tajovským*. Bratislava : Tatran, 1982.
- * PALKOVIČ, Pavol. *Sprítomňovanie klasiky*. Bratislava : UCM, 2005.
- * PALKOVIČ, Pavol. *Život drámy a duchovný rozmer divadla*. Bratislava : VEDA vyd. SAV, 1999.
- * PAVIS, Patrice. *Divadelný slovník*. Bratislava : Divadelný ústav, 2004.
- * PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo 1974 – 2006*. Bratislava : VEDA vyd. SAV, 2006.
- * PODMAKOVÁ, Dagmar. (zost.) *Dráma divadlu, divadlo dráme*. Bratislava : KDF SAV, 1994.
- * PODMAKOVÁ, Dagmar. (zost.) *Hana Meličková*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996.
- * PODMAKOVÁ, Dagmar. (zost.) *Jozef Budský*. Bratislava : KDaF SAV, 2001.
- * PODMAKOVÁ, Dagmar. (zost.) *Klasika dnes*. Bratislava : KDF SAV, 1997.
- * PODMAKOVÁ, Dagmar. *Súpis inscenácií slovenských hier 1920 – 1998*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1998.
- * RESLOVÁ, Marie. *Emília Vášáryová. Stále na ceste*. Praha : Achát, 1998.
- ROBINSONOVÁ, Magdaléna. *Hercova tvár*. Bratislava : SVKL, 1955.
- * RUTTE, Miroslav. *O umění hereckém*. Praha : Jos. R. Vilímeek, 1946.
- * SKŘEPEK, Roman. (zost.) *Štátne divadlo Košice*. Košice: ŠD, 1995.
- * STANISLAVSKIJ, K. S. *Hercova práca na role I., II*. Bratislava : SVKL, 1955.
- * STANISLAVSKIJ, K. S. *Môj život v umení*. Bratislava : Smena, 1981.
- * STANISLAVSKIJ, K. S. *O hercovej práci*. Bratislava : TÁLIA-press, 1997.
- * SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava : Tatran, 1969.
- * ŠALDA, F. X. *O umění*. Praha : Československý spisovateľ, 1955.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Paul Claudel – kôš plný prekvapení. In CLAUDEL, Paul: *HRY: (JUROVSKÁ, M., zost.)*. Bratislava : Divadelný ústav, 2007.
- * ŠMATLÁK, Stanislav. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1999.
- * ŠTEFKO, Vladimír. *Divadlo, ktoré vzniklo. Štyridsať rokov Divadla SNP v Martine*. Martin : Osveta, 1984.
- * ŠTEFKO, Vladimír. *Divadelná Nitra*. Bratislava : Obzor, 1989.
- * ŠTEFKO, Vladimír (zost.) *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996.
- * ŠTEFKO, Vladimír. *Slovenská činoherná réžia v XX. storočí*. www.vudu.sk.
- * ŠTEFKO, Vladimír. *Svedectvá o divadle*. Bratislava : Dilema, 2001.

- * ŠTEFKO, Vladimír a kol. *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011.
- * ĽAPAJOVÁ, Elena. *30 stretnutí s hercami*. Bratislava : Živena, 1991.
- * VAJDIČKA, Ľubomír. *Priestor, význam, interpretácia*. Bratislava : TÁLIA-press, 1996.
- * VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha : DÚ, 1994.
- * VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. Praha : Achát, 1998.
- * VRBKA, Stanislav. *Cestami slovenskej drámy*. Bratislava : Divadelný ústav, 1969.
- * ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umenia*. Praha : Panorama, 1987.

Periodiká:

- ALEXEJEV, N. P. Sila sna a slabosť snívajúcich. In *Večerník*, 3. 5. 1974.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. *Interné hodnotenie Lýsistraty*. Martin : Archív DSNP.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. Režisér z Martina. In *Práca*, 22. 5. 1982.
- * ČAVOJSKÝ, Ladislav. Zacharove herecké lekcie o smiechu. In *Slovenské divadlo*, č. 1. 1998.
- * HASPRA, Pavol. Divadlo vášní a emócií. In *Slovenské divadlo*, 2006, roč. 54, č. 1, 187 s.
- * HYVNAR, Jan. Maja Komorowska a Wociech Pszoniak. In *Film a doba*, 1977, č. 12, s. 667.
- JABORNÍK, Ján. Hacksovo literárne dielo. In *Večerník*, 22. 2. 1977.
- * Konferencia 25 SEZÓN TRNAVSKÉHO DIVADLA. In *Slovenské divadlo*, 1999, roč. 47, č. 2 – 3, s. 105 – 165.
- KRET, Anton. *Interné hodnotenie inscenácie Nech žije kráľovná!* Martin : Archív DSNP.
- LAJCHA, Ladislav. Človek v dejinách, dejiny v človeku. In *Nové slovo*, 1974, č. 6.
- MAČUGOVÁ, Gita. Svieži vietor v činohre SND. In *Ľud*, 13. 2. 1980.
- MATEJOVIČOVÁ, Stanislava. Časovosť a nadčasovosť herectva „generácie sedemdesiatych rokov“. (vedecká štúdia) In Maťašík Andrej. (editor) *Časovosť a nadčasovosť v dráme a divadle*. Banská Bystrica : FDU AU, 5. – 6. 12. 2008, s. 245 – 264.
- * MATEJOVIČOVÁ, Stanislava. Príťažlivosť hereckého umenia zrelej „generácie sedemdesiatych rokov“. In *KOD*, 2010, roč. 4, č. 1, s. 36 – 44. ISSN 1337 – 1800. (vedecká štúdia)
- * MISTRÍK, Miloš. Tendencie v tvorbe najmladšej divadelnej generácie. In *Slovenské divadlo*, 1981, roč. 29, č. 1, s. 25 – 44.
- * PALKOVIČ, Pavol. Ad fontem. In *Slovenské divadlo*, 1983, č. 3.
- * PIETOR, Miloš. In *Film a divadlo*, 1964, č. 9, Bratislava : Archív Divadelného ústavu.
- RUSNÁK, Igor. Budík nezazvonil. In *Smena*, 16. 5. 1978.
- ŠIMKOVÁ, Soňa. Výnosné miesto v činohre SND. In *Slovenské divadlo*, 1985, č. 4, s. 530 – 532.
- ŠTÚROVÁ, Nelly. *Hodnotenie inscenácie Adam a Eva*. Bratislava : SND, s. 1.

PaedDr. Mgr. Stanislava Matejovičová, PhD.

**Herecká generácia sedemdesiatych
a osemdesiatych rokov 20. Storočia**

Recenzovali:

Prof. PhDr. Vladimír Štefko, CSc., VŠMU

Prof. PhDr. Dagmar Inštitorisová, PhD., Paneurópska vysoká škola (PEVŠ)

Vydala Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2014

Centrum umenia a vedy

Ventúrska 3, 813 01 Bratislava

Vedúci redaktor doc. Mgr. art. Jozef Puškáš, ArtD.

Editor PhDr. Tatiana Žáryová

Grafický dizajn Oleg Fintora

Rozsah 4,78 AH

1. vydanie

e-vydanie (pdf)

ISBN 978-80-89439-49-2