

Kyselová, Eva

Divadlo na korze - slovenská stopa štúdiových divadiel

Theatralia. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. 23-44

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115944>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.



Eva Kyselová /

Divadlo na korze – slovenská stopa štúdiových divadiel

„Takže Bratislava konečne získala své malé divadlo, spájajúci úsilí Semaforu i Divadla na zábradlí či Činoherného klubu“ (Kalinová 1969: 4).

Slovenské divadlo len veľmi ťažko prekonávalo značné vývinové oneskorenie oproti divadlu českému. Profesionalizovalo¹ sa prakticky v jeho tesnej blízkosti, respektíve pod jeho značným a v tej dobe rozhodujúcim vplyvom. Niet pochýb o tom, že prvé desaťročia profesionálneho slovenského divadelníctva sa nezaobišli bez českej umeleckej podpory. Je na to koniec-koncov aj dostatok dôkazov.² Dôležité však je, že dokázalo vybudovať počas krátkeho času viac-menej stabilnú divadelnú kultúru, ktorá sa začala etablovať ako autonómna, a to predovšetkým od roku 1938 – po zrušení Českej činohry SND. Do polovice 40. rokov prešla značným vývojom predovšetkým réžia, ktorá sa diferencovala od zavedeného realistického modelu Janka Borodáča a nástupom osobností ako Ján Jamnický, Ferdinand Hoffmann a Jozef Budský, sa voči jeho tradicionalistickému prístupu aj vymedzovala. Na zástož českých umelcov už

1 Za počiatok profesionálneho slovenského divadla sa považuje otvorenie SND 1. 3. 1920. To ale neznamená, že by slovenské divadlo neprešlo predtým podstatným vývojom predovšetkým na úrovni ochotníckeho divadla.

2 Výber z literatúry: ČAVOJSKÝ, Ladislav, ŠTEFKO, Vladimír. 1993. *Slovenské ochotnícke divadlo 1830–1980*. Bratislava: Obzor, 1983.; ŠTEFKO, Vladimír. 1984. *Slovenské činoherné divadlo 1938–1945*. Bratislava: Tália-press, 1993.; ŠTEFKO, Vladimír. 1984. *Divadlo, ktoré vzniklo*. Martin: Osveta, 1984.; JABORNÍK, Ján (ed.). 1994. *Divadlo na korze 1968–1971*. Bratislava: Tália-press, 1994.; ŠTEFKO, Vladimír (ed.). 1996. *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava: Tália-press, 1996.; MISTRÍK, Miloš (ed.). 1999. *Slovenské divadlo v 20. storočí*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1999.; LINDOVSKÁ, Nadežda (ed.). 2008. *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava: VŠMU, Divadelný ústav, 2008.; Odborné štúdie Ladislava Lajchu, Jána Jaborníka, Vladimíra Štefka, Jána Sládečka, Ladislava Čavojského, Mária Mittelmann-Dedinského v revue *Slovenské divadlo*, v časopise *Divadlo*.

nemusela byť slovenská réžia odkázaná, no to neznamená, že sa kontaktov s nimi a akéhosi podvedomého pôsobenia českých divadelných vplyvov vzdala (to samozrejme platí obojstranne), čo okrem iného dokazuje práve divadelná poetika týchto troch režisérov. Mimochodom, dnešná podoba slovenského a českého divadla len potvrdzuje, že tomu tak nie je ani takmer dvadsať rokov po rozdelení republík.³

Slovenské divadlo nemalo v 50. rokoch ideálne podmienky pre svoj rapídny rozvoj, po roku 1945⁴ nastalo síce kratučké obdobie tzv. relatívnej slobody, kedy dramaturgia kamenných divadiel nebola napríklad prísne viazaná na výber ideologicky prijateľných hier, no i tak nemohla promptne reagovať na situáciu v európskom divadelnom kontexte, na všetky moderné a inšpiračné podnety. Prijatím Divadelného zákona však definitívne podľahla socialistickej inscenačnej šablóne a až do polovice 50. rokov sa neobjavovala súčasná svetová moderná dramatika alebo nové interpretácie klasickej dramatiky.

Vývin českého divadla sa nepozastavil, a tak mohlo slovenské divadlo nasať všetko, čo zameškalo, a držať s ním krok. Jedna z významných kapitol vývoja českej divadelnej kultúry v druhej polovici dvadsiateho storočia, tzv. éra malých javiskových foriem, vznik a rozmach štúdiových scén a autorského divadla, zanechala isté odkazy aj v tej slovenskej. Išlo len o pomerne krátky časový, ale zásadný príspevok. Ten najväčší rozvoj nastal opäť s oneskorením, až koncom sedemdesiatych a v osemdesiatych rokoch, predovšetkým v osobitej podobe tvorby Blahoslava Uhlára a neskôr divadla Stoka. Predsa je ale treba spomenúť, že aj vďaka kratučkkej existencii jedného mladého bratislavského divadla sa v istom zmysle dá sledovať obdoba novovzniknutého divadelného javu, ktorá sa mohla oprieť o český model.

Aj vďaka českému kontextu sa dokázalo slovenské divadlo zorientovať v povojnovom divadelnom vývine a prakticky z neho ako z jedného primárneho zdroja čerpalo inšpiráciu pre ďalšiu tvorbu. Bolo to však i obdobie výraznej emancipácie slovenského divadla, ktoré už nebolo v pozícii článku závislého od českého vzoru a definitívne sa oslobodilo i od nálepky „enkľávy“ českého divadla. Azda najvýraznejšie sa táto emancipácia prejavila v herectve. To síce nemalo spočiatku jednoduchú pozíciu, chýbala nielen tradícia hereckého umenia, ale i vzdelanostná základňa, takže lakonicky povedané, sa slovenské herectvo rozvíjalo „za pochodu“. Významnou mierou sa o jeho etablo-

3 Príkladom je pravidelné hosťovanie českých režisérov J. A. Pitínského, Michala Dočekala, Vladimíra Morávka v slovenských divadlách, Vladimíra Strniska, Martina Čičváka, Mariána Amslera, Doda Gombára, Petra Gábora, Juraja Nvotu, Mariána Pecka, Jozefa Bednárika, Ondreja Spišáka a ďalších na českých scénách.

4 Roku 1948 uviedol napr. Jozef Budský v SND inscenáciu štúrovskej poézie, Sládkovičovu *Marínu* a Bottovu *Smrť Jánošíkovu*, ktorými nadviazal na formálnu a žánrovú pestrosť z vojnového obdobia.

vane zaslúžil Janko Borodáč, ktorý patril aj k jeho zakladateľskej generácii. Okrem českého realistického hereckého vzoru sa opieral výrazne o Stanislavského psychologický realizmus, čomu v režijnej tvorbe podriadil i dramaturgický výber textov, ktoré takémuto hereckému prístupu konvenovali. Práve emocionálna a psychologická analýza postáv sa stali bazálnou súčasťou slovenského herectva, pričom sa ale neopúšťali racionálne podložené východiská pri tvorbe postavy. Tie sa ešte viac prehĺbili vývojom a nástupom ďalších a ďalších generácií a súviseli samozrejme aj s trendmi, ktoré sa začali presadzovať v réžii, dramaturgii, ale aj v domácej či svetovej dramatiky.

Jednou z najvýraznejších podôb tejto inšpirácie a spolupatričnosti k českému divadlu bolo určite Divadlo na korze.⁵ Azda v žiadnom inom slovenskom divadle sa v druhej polovici minulého storočia tak výrazne neodrazila kontinuita česko-slovenského divadelného porozumenia. Mimoriadne dôležité je, že ak si uvedomíme situáciu a prihliadneme k vtedajšiemu stavu slovenského divadla a porovnáme ho so stavom toho českého, Divadlo na korze znamenalo zásadný vývinový krok smerom k modernej podobe slovenského profesionálneho divadelníctva. Vzápätí je nutné dodať, že sa to podarilo aj vďaka už vybudovanému českému zázemiu. Opäť sa potvrdilo oneskorenie slovenského divadelníctva – Divadlo na korze sa založilo podstatne neskôr ako väčšina českých malých scén a štúdiových divadiel, po augustovej okupácii roku 1968, teda v čase znovu-upevňovania socialistickej doktríny. Toto upevňovanie však prebiehalo pozvoľne a bol to (zrejme) i dôvod, prečo sa divadlu podarilo fungovať. Už v 70. rokoch však dochádzalo k sprísnenému režimu a dôslednejšej kontrole dodržiavania štátom stanovenej divadelnej estetiky, čo znamenalo v mnohých prípadoch nielen elimináciu modernej dramaturgie, ale aj zákaz činnosti niektorých divadelníkov (to postihlo napríklad aj dvojicu Lasica a Satinský).

Tri sezóny Divadla na korze patria v slovenskej teatrológii k často diskutovaným témam, napriek tomu sa len okrajová pozornosť venuje jeho prehistórii, respektíve obdobiu a tvorbe, ktoré založeniu divadla predchádzali a na ktoré nadviazalo po jeho zrušení roku 1971. Cieľom tohto príspevku by malo byť pozastavenie sa nad týmto tzv. pred-obdobím, ktoré bolo súčasťou dôležitého procesu vo vývoji slovenského, ale aj česko-slovenského divadla.

5 Divadlo na korze je najpoužívanejším názvom divadla, no v skutočnosti to bolo označenie budovy na Sedlárskej ulici v Bratislave, kde v rokoch 1968–1971 fungovalo pod oficiálnym názvom Divadelné štúdio. Počas troch sezón uviedlo osem činoherných premiér, prevažne absurdnú dramatikú (Beckett, Mrožek, Kopit), moderné interpretácie klasiky (Čechov, Gogol, Büchner) a osobitý prístup k socialistickej dramatiky (Arbuzov).

V súvislosti s Divadlom na korze sa často hovorí o tom, že išlo o akúsi slovenskú analógiu k Činohernému klubu.⁶ Napriek tomu, že sami zakladatelia toto tvrdenie nikdy jednoznačne nepotvrdili, má svoje opodstatnenie – tvorcovia a členovia oboch divadiel boli v úzkom kontakte aj po zrušení Divadla na korze, dokonca môžeme hovoriť aj o obdobných umeleckých ambíciách, poprípade obdobnej poetike oboch divadiel.⁷ Na druhej strane však nemožno zjednodušovať a nevšimnúť si mnohé výrazné rozdiely – či už v dramaturgii, alebo umeleckom programe oboch divadiel. Spojovacím článkom Činoherného klubu a Divadla na korze je rozhodne miesto hereckej zložky v inscenácii. Herecká práca bola základom a stala sa prvoradou pre tvorbu inscenácie. Neznamená to však, že by boli ostatné inscenačné zložky nedôležité či menejcenné. To, že herecký prvok bol určujúcim, bolo vlastne logické, vzhľadom k (technickým, priestorovým) podmienkam, v akých divadlá pracovali a jedno z nich stále pracuje.

V tejto súvislosti sa však nesmie zabúdať aj na iné možné stopy, ktoré české divadlo zanechalo v tvorbe Divadla na korze. Pravdepodobne to súvisí s tým, že sa väčšinou spomína činoherný súbor tohto divadla, ktorý bol naozaj najvýraznejší a ktorého inscenácie podnecovali ku komparácii s Činoherným klubom. Ale Divadlo na korze, to nebola len činohra. Pod týmto pojmom sa totiž skrývali ešte ďalšie zoskupenia, pri ktorých je český vzor nepopierateľný. Divadelné štúdio⁸ zastrešovalo okrem činoherného súboru aj Pantomímu Milana Sládka, Divadlo Lasicu a Satinského a beatovú hudobnú skupinu Prúdy. V tomto bode sa nielen „opticky“ Divadlo na korze približuje aj inému priekopníckemu divadlu českých malých foriem, Divadlu Na zábradlí. Spomenutá (zámerná či nezámerná) podobnosť môže súvisieť s tým, že i Divadlo Na zábradlí nebolo len činoherné, naopak, svoju činnosť započalo text-appealovou tvorbou Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého – jednou z prvých inscenácií divadla bola *Pantomima na zábradlí*. Po odchode Suchého a Vyskočila sa nástupom Jana Grossmanna roku 1962 začalo mimoriadne obdobie českej činohry. Nebolo by však správne uspokojiť sa len s týmto výpočtom, na to, že

6 Výber z literatúry: JABORNÍK, Ján (ed.). 1994. *Divadlo na korze 1968–1971*. Bratislava: Táliapress, 1994.; ŠTEFKO, Vladimír (ed.). 1996. *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava: Tália-press, 1996.; TICHÝ, Zdeněk Aleš. 2003. *Šest z šedesátých*. Praha: Radioservis, 2003.; *Činoherní klub*. Praha: Činoherní klub, 2001.; Rozhovor Pokus o dorozumění (Diskusia Jaroslava Vostroého, Vladimíra Strniska, Leoša Suchařípu a Martina Porubjaka), *Divadelní noviny*, roč. 13, 25. 2. 1970, č. 13, s. 4.; VRBKA, Stanislav. 1969. Smutno je na tomto svete, páni! *Divadlo*, roč. 20, 1969, č. 10, s. 55–60.; URBANOVÁ, Alena. 1970. Přijeli herci. *Divadlo*, roč. 21, 1970, č. 3, s. 8–14.

7 Azda nie je náhodou, že režisér Vladimír Strnisko pôsobil v rokoch 1993–1999 ako umelecký šéf práve v Činoherním klube.

8 Oficiálny názov.

nastali i prieniky, či už inšpiračné, alebo hmatateľné, je jednoducho potrebné upozorniť.

Sládkova snaha o udomácnenie pantomímy a jej dosah na činohru Divadla na korze

Okrem Ladislava Fialku bol Sládek prakticky jediným profesionálnym mímom vo vtedajšom Československu a jediným v slovenskom umeleckom priestore.⁹ Skutočnosť, že v roku 1958 študoval herectvo v štúdiu Divadla Emila Františka Buriana D 43 a v roku 1959 tu dokonca založil spolu s Eduardom Žlábkom¹⁰ Pantomimický súbor D 34¹¹, len potvrdzuje prepojenie nielen s českým divadlom, ale predovšetkým s malými formami, respektíve štúdiovými divadlami. Na tie sa snažil nadviazať po príchode do Bratislavy, s cieľom vybudovať tu divadlo malých foriem, ktoré by mohlo fungovať na obdobnom českom modeli.

Súbor pantomímy ale neprišiel do Divadla na korze (respektíve Divadelného štúdia) ako do cudzieho prostredia – samotnému vzniku divadla predchádzalo vzájomné umelecké pochopenie. Podobne ako Fialka, ani Sládek nebol vyštudovaný mím. Hoci študoval herectvo (najsôr na VŠMU, neskôr absolvoval štúdium herectva na DAMU), v kontexte Divadla na korze (i keď pred jeho samotným vznikom) sa výrazne zapísal ako režisér, a to práve spoluprácou so študentami, z ktorých niektorí sa neskôr stali zakladajúcimi členmi a profilujúcimi hereckými osobnosťami činoherného súboru Divadla na korze. Šlo teda nielen o akési prirodzené nadviazanie na predchádzajúce stretnutia, ale zrejme aj o pokračovanie a snahu prehĺbiť spoločnú divadelnú poetiku odlišnú od ostatnej divadelnej tvorby v profesionálnom divadle, no nie v opozícii, ale skôr ako alternatíva malých javiskových foriem: „Tady někde je styčný bod s malými divadly. Neboť ta jsou svým zaměřením hluboce protikonvenční – v každém směru a v každém ohledu. Od začátku své existence šla takovými cestami – ať už správnými či nesprávnými, jak už to v umění musí být – které se naprosto vyhýbaly čemukoli vyzkoušenému a jistému“ (Císař 1964: 293). Táto spätosť

9 Konkrétne do roku 1969, kedy sa nevrátil z hosťovania v Švédsku a usadil sa natrvalo v Nemecku. To je možné vysvetlenie, prečo sa v literatúre jeho meno v ďalších rokoch v súvislosti s rozvojom pantomímy nespomína. Napr. Zuzana Bakošová-Hlavenková v stati „Mimický prvok a vnímanie“ (1981) uvádza ako československých mímov Ladislava Fialku, Ctibora Turbu a Boleslava Polívku. Možným dôvodom neuvedenia Sládkovho mena môže byť avšak aj zárok hlavného redaktora, doba vydania publikácie, ktorá nehodnotila emigrantov pozitívne.

10 Pôvodne tanečník, mím, so Sládkom sa stretli počas štúdií u Emila Františka Buriana v D 34, spoluautor inscenácií *Boule*, *Hadrář*, *Komedia o bohatci a lazarovi*, *Komedia o Tobiašovi*. Spolu so skladateľom Svetozárom Stračinom bol Žlábek najbližším Sládkovým spolupracovníkom, podieľal sa aj na jeho inscenáciách v Theater Kefka.

11 Divadlo fungovalo do roku 1961.

Milana Sládka s činoherným divadlom sa akoby odrážala v Divadle Na zábradlí, kde Ladislav Fialka tiež spolupracoval aj na činoherných inscenáciách.¹² Napriek tomu, že v Divadle na korze Sládek pôsobil len krátko a nenaštudoval v divadle žiadnu novú inscenáciu (ani s pantomímou, ani s činohrou), bolo symptomatické, že tieto dva subjekty – súbor pantomímy a činoherný súbor, zaštitila jedna divadelná budova. Svoj vzdialený predobraz akoby našlo divadlo napríklad aj v Divadle Na zábradlí v Prahe.

Umelecké tendencie Sládkovej pantomímy sa pomerne odlišovali od tej Fialkovej. Obaja čerpali z francúzskej tradície pantomímy, ale konečná podoba ich diel odrazila rozdielne prístupy. „Fialka spravil pre československú pantomímu veľa. Má vynikajúci súbor. Avšak jeho názor na pantomímu vychádza zrejme viac z jeho pôvodného povolania ako tanečníka. [...] Chce sa v budúcnosti pokúsiť o využitie moderného výrazového tanca v pantomíme. Naproti tomu Sládek je pôvodne činoherec a preto vychádza viac z hereckého prejavu s dokonale zvládnutou technikou pohybu“ (Šútovec 1962: 62–63). Rozdiel bol i v dramaturgii: „Sládek so Žlábkom, na rozdiel od Ladislava Fialku v Divadle Na zábradlí, sa neuspokojili iba s rekonštrukciou kratších libriet romantickej pantomímy. [...] Od klasických pantomím, ktoré poznali sprostredkovane, sa iba zľahka odrazili a vytvorili vlastné pantomimické libreto, ktoré má oslovit' súčasníka“ (Panovová 1996: 34).

Prenikanie pantomímy do slovenského kultúrneho prostredia však nebolo vôbec jednoduché a Sládek so Žlábkom museli prekonávať nielen umelecké prekážky. Roku 1962 sa rozhodli pre odchod z Prahy, nakoľko po smrti Emila Františka Buriana už nenašli vhodné podmienky pre ďalšiu činnosť.¹³ V Bratislave už ako divadelný súbor Pantomíma Milana Sládka uviedli pod hlavičkou Divadla Horizont¹⁴ najskôr pantomimické pásmo *Postrehy* (premiéra 15. 2. 1962) v réžii Eduarda Žlábka. Počas sezóny 1962/1963 už súbor fungoval ako súčasť Malej scény SND, kde sa predstavil s pôvodne v Prahe naštudovanou inscenáciou *Hrča* (v D 34 pod názvom *Boule*. Bratislavská premiéra 31. 12. 1962) a inscenovaným pásmom *Únos do ticha* (premiéra 8. 12. 1963). MS SND mala byť priestorom pre dramaturgické experimenty a podľa pôvod-

12 V Divadle Na zábradlí sa podieľal na inscenáciách: *Bratři Karamazovi*, *Král Ubu*, *Hra na Zuzanku*, *Král jelenem*, *Knoflík*, *Čekání na Godota* (intermezzo *Hra beze slov*), *Plešatá zpěvačka* (intermezzo *Hra beze slov – Nájemník*), *Don Juan*, *Útěk*, *Po laně přes Niagaru*, *Bambini di Praga*, *Svatá kabala*, *Ženich v rozpacích*, *Maraton*.

Okrem toho spolupracoval na inscenáciách v Národnom divadle, Laterne Magike, Divadle S. K. Neumanna, Činoherním klubu.

13 Spolu s nimi do Bratislavy prišli aj členovia súboru Pantomímy D 34, Eva Röhrlová a Věra Waldhansová.

14 Okrem Pantomímy Milana Sládka tu pôsobil ešte Súbor malých javiskových foriem. Tie však svojou kvalitou nepresiahli úroveň estrádnej zábavy, roku 1963 Divadlo Horizont zaniklo.

nej koncepcie Emila Lehutu,¹⁵ sa mal dokonca aj vytvoriť samostatný herecký súbor. Napokon sa z MS stala „len“ ďalšia scéna SND.

Pôsobenie Pantomímy Milana Sládka na MS SND prinieslo množstvo komplikácií. Vedenie SND nebolo spokojné s nízkou návštevnosťou, dlhodobým skúšobným procesom jednotlivých inscenácií a napokon i so závislosťou súboru od osoby Milana Sládka, samotný súbor sa zasa sťažoval na neadekvátne pracovné podmienky. Bolo len otázkou času, kedy situácia vyústi do otvorenia nového divadla, ktoré sa nebude musieť umelo pričleniť k žiadnemu už fungujúcemu divadelnému subjektu. Počas sezóny 1965/1966 patrilo súboru pod vedenie Koncertnej a divadelnej kancelárie, ktorá vznikla v roku 1958 a sprostredkovávala a organizovala vystúpenia jednotlivcov i umeleckých zoskupení. Nemal však vlastné priestory, ani stálu scénu, hrával na prenajatých javiskách MS SND alebo Divadelného štúdia VŠMU.

Snahou Milana Sládka a Eduarda Žlábká bolo divadlo, ktoré by nadviazalo na pražský model malých javiskových foriem, viacsúborovosť a syntézu jednotlivých dramatických umení. Dokonca sa plánovalo zriadenie Štúdia syntetického divadla roku 1961, ktoré „Bude akýmsi vážnym a serióznym laboratóriom na overovanie teórie syntetického divadla. Zlučovaním všetkých druhov umenia sa bude snažiť dosiahnuť novotvar s vyššou emotívnou pôsobnosťou“ (-pbs- 1961: 3). Roku 1962 vzniklo Divadlo Horizont, kde Pantomíma M. Sládka pôsobila vedľa súboru malých javiskových foriem. Produkcie tohto súboru však rozhodne stanovené kvalitatívne požiadavky nespĺňovali a divadlo roku 1963 zaniklo.

Významným prelomom bratislavského pôsobenia bola spolupráca s poslucháčmi činoherného herectva na VŠMU. Inscenácia renesančného textu Pavla Kyrmezera *Komedia česká o bohatci a Lazarovi*¹⁶, ktorú Sládek a Žlábek režijne naštudovali, znamenala významný divadelný čin v celoslovenskom kontexte. Zároveň to bol aj posun, na základe ktorého sa začal formovať spoločný umelecký názor s mladými začínajúcimi hercami, obdobné divadelné zmýšľanie, ktoré logicky neskôr vyústilo do otvorenia Divadla na korze. Inscenácia dosiahla obrovský, nielen domáci úspech,¹⁷ vo väčšine kritických reflexií sa spomína predovšetkým dramaturgický objav takmer nehrateľného textu a systematické sledovanie Burianovej avantgardnej línie: „Sládek so Žlábkom naštudovali hru, ktorú ich učiteľ E. F. Burian už nestihol zrealizovať, potvrdili tým, že jeho umelecký odkaz nielen pochopili, ale že ho v praxi aj tvorivo

15 Roku 1961 ho vedenie SND poverilo, aby vytvoril koncepciu novovznikajúcej Malej scény SND.

16 Premiéra 7. 6. 1964 v Divadelnom štúdiu VŠMU.

17 Veľká cena II. svetového festivalu univerzitných divadiel v Nancy, prvá cena na Medzinárodnom kultúrnom festivale v Istanbuli, druhé miesto v Divadelnej súťaži Erlangen. Obrovský úspech zaznamenala inscenácia na parížskom festivale Divadlo národov.

uplatnili a rozvinuli. Cieľ, ktorý si vytýčili – vyložiť Kyrmezera pohybom –, úspešne dosiahli. Vďaka pohybovému sprievodu vyrozprávali naivný príbeh s úsmevným nadhľadom, a tak bez zásahu do textu premenili moralitu na komédiu“ (Panovová 1996: 43). Práve v tejto inscenácii účinkovali aj niektorí z členov neskoršieho činoherného súboru Divadla na korze (Martin Huba, Marián Labuda, Stano Dančiak). Nakoľko bolo dielo veľmi úspešné, o tri roky neskôr sa obnovilo (obnovená premiéra 5. 6. 1967 na Malej scéne SND) v Divadle pantomímy, okrem hereckého obsadenia takmer v nezmenenej pôvodnej podobe.

Ku Kyrmezerovi sa mímovia vrátili znovu v roku 1967, kedy uviedlo Divadlo pantomímy *Komédiu o Tobiášovi* (premiéra 23. 1. 1967 v Divadle pantomímy na Malej scéne SND) opäť so scénografiou Štefana Hudáka a hudbou Svetozára Stračinu. Inscenácia priniesla podobnú koncepciu: „Moralizátorstvo zamenili za morálku, vážne varovanie a kazateľské napomínanie za satiru, nudu za zábavu“ (Čavojský 1967: 9). Najväčším rizikom mohli byť technické rezervy v hereckých a pantomimických výkonoch, ktoré by odhalili nedostatky v nemohre hercov alebo naopak v rečovom prejave mímov. V recenziách sa však namiesto negatívnej kritiky objavila skôr pochvalné slová, nielen na adresu Sládku (mladý Tobiáš) a Žlábkku (1. ženích), ale aj Zity Furkovej (čert Asmodeus) alebo Martina Hubu (anjel Azariáš). Inscenácia síce nepriinesla porovnateľné úspechy ako predchádzajúca, no tvorcovia ňou kontinuálne nadviazali na započatú dramaturgickú líniu, v ktorej zrejme chceli pokračovať: „[...] v pláne majú také nastudovani třetí a poslední Kyrmezerovy hry, *Komedie nové o vdově*, takže seznámí dnešní publikum prakticky s kompletní tvorbou našeho nejlepšího renesančního dramatika“ (Cesnaková 1967: 8). K zavŕšeniu Kyrmezerovského cyklu ale napokon nedošlo.

Poslednou inscenáciou pred Sládkovou a Žlábkovou emigráciou bol obnovený *Hadrář* (premiéra 14. 3. 1961 v D 34 v Prahe), v slovenskom preklade uvádzaný pod názvom... *Starrinár...* (premiéra 13. 11. 1967 v Divadle pantomímy na Malej scéne SND). Paradoxne však išlo o poslednú Sládkovu a Žlábkovu inscenáciu aj po otvorení Divadla na korze, kde mal súbor konečne dosiahnuť podmienky vhodné pre úplný a ničím nekomplikovaný umelecký rozvoj, a kde sa práve Milan Sládek postavil do vedenia celého Divadelného štúdia.

Napriek tomu, že sa počas svojho pôsobenia v Divadle na korze už prakticky nezúčastnil na tvorbe nového javiskového diela, aj Sládkova iniciatíva a snaha bola podporným dôvodom pre jeho založenie. Musel však nájsť partnerov, ktorí by zdieľali rovnaké požiadavky a umelecké tendencie. Tých našiel vďaka pedagogickej činnosti na VŠMU. Okrem spomenutej prvej inscenácie Kyrmezerovej komédie našťudoval v roku 1967 ešte inscenáciu hry bratov

Čapkovcov *Zo života hmyzu* (premiéra 4. 2. 1967 v Divadelnom štúdiu VŠMU).

Po oficiálnom otvorení Divadelného štúdia – Divadla na korze sa Sládkov súbor a ani on sám už aktívne nepodieľali na inscenačnej tvorbe. Napokon sa nerealizovala ani plánovaná inscenácia hry Julesa Romaina, *Doktor Knock alebo zázraky medicíny*, ktorú mal Milan Sládek režijne naštudovať s činoherným súborom Divadla na korze, a to i napriek tomu, že by spoločné projekty potvrdili stanovenú poetiku syntetického prístupu k divadlu a súčasne tiež presahy Sládkovho programového vzťahu k pantomíme, ktorý sa zakladal na zapojení hereckého elementu ako základného predpokladu pre pantomimický výkon. Herectvo činohercov z Divadla na korze tomu vo svojej podstate konvenovalo. Tzv. groteskný realizmus¹⁸ vychádzal z autenticity hereckého prejavu, ktorý spájal stotožnenie s postavou a súčasne nepotláčal hereckú osobnostnú individualitu. Podstatou bola hravosť a zámerné zdôrazňovanie negatívnych čŕt postavy a využitie fyzických dispozícií interpreta, ktoré stáli na kontrapunkte slova a akcie. Groteskný realizmus sa uchoval aj po zrušení Divadla na korze, predovšetkým v inscenáciách Štúdia Novej scény, ktoré s bývalými členmi naštudoval Miloš Pietor a Vladimír Strnisko. Pietor sa podpísal pod niekoľko vynikajúcich inscenácií Divadla na korze (napr. *Ženba, Svadba, Pytačky*). Groteskný realizmus však súčasne konvenoval Sládkovej štylizácii, spoločná inscenácia teda mohla mať predpoklady predstaviť súvislý prechod od študentskej k profesionálnej umeleckej výpovedi. Tá by bola výsledkom spoločného umeleckého dialógu a vlastne i potvrdením správnosti otvorenia divadla. V neposlednom rade ale ide o dôkaz, ktorý charakterizujú slová teatrológa a generačného vrstovníka Jána Jaborníka : „[...] konečne sa zaplňajú miesta, ktoré sa [...] pre mladosť a oneskorený vývin ešte stále beleli – pantomíma, revuálno-kabaretné divadlo, muzikál, [...] nuž a prvé zásadnejšie rozvrstvenia a diferenciacia činoherného divadla“ (Jaborník 1994: 10).

Počiatky dramaturgie Divadla na korze

Predvojom k ucelenej dramaturgickej línii činoherného súboru Divadla na korze boli niektoré inscenácie ešte počas štúdia na DF VŠMU, kde sa začalo formovať spoločné divadelné vedomie.

Snaha o vybudovanie generačného divadla prebehla roku 1965, kedy časť poslucháčov (Pavol Mikulík, Marián Labuda, Stano Dančiak) a režisér Peter Mikulík vytvorili súbor SoNDa. Ten bol jednu sezónu súčasťou MS SND (rovnakej scény, na ktorej v počiatkoch vystupovala Pantomíma Milana Sládko!)

18 Nejde o literatúrou zavedený odborný termín. Toto spojenie sa začalo používať v slovenskej teatrológii (Ján Jaborník, Vladimír Štefko, Miloš Mistrík a ďalší) pre čo najpresnejšie pomenovanie umeleckého smerovania činohry Divadla na korze, predovšetkým s ohľadom na dramaturgiu a herectvo.

a tvorcovia sa pokúšali naplniť avizovaný program MS SND, ktorý sa prezentoval po jej otvorení roku 1962. Chceli vytvoriť laboratórnu scénu pre dramaturgické a inscenačné experimenty, a keďže sa pôvodne uvažovalo o samostatnom činohernom súbore, zdal sa byť tento krok priam ideálnym spojením miesta, času a ľudí. Tomu napovedal i názov: „Kryptogramový charakter názvu obsahoval iniciály inštitúcie, predovšetkým však vyjadroval zámery výbojnejšej a hľadačskej tvorivej činnosti mladej generácie“ (Jaborník 2009: 21). SoNDa uviedla päť inscenácií,¹⁹ vytýčený cieľ sa však nenaplnil. Prvými boli jednoaktovky *Pán Leonidas a reakcia* rumunského autora Iona Luca Caragialeho a sovietska hra *Meniny v devätnástom* od Alexandra Serafimoviča (obe premiéry 14. 3. 1965 na Malej scéne SND), obe v réžii Petra Mikulíka. Začiatkom sezóny k nim ešte Mikulík našťudoval inscenáciu Rozovského hry *Neviete náhodou, koľko dostal Gagarin za let?* (premiéra 25. 9. 1966 na Malej scéne SND). Neveľkým úspechom skončila inscenácia Kipphardtových *Stoličiek* (premiéra 4. 12. 1965 na Malej scéne SND) v réžii Karola Spišáka. Uškodila jej prílišná komparácia s úspešnými inscenáciami tvorcov zo študentských čias, ale napríklad aj konfrontácia so staršou generáciou kritikov: „Je neadresná, vyvoláva v divákovi rozpaky, namiesto toho, aby ho dráždila, provokovala. [...] Ak sa doteraz vytvorili na Malej scéne predstavenia, ktoré možno z tej či onej stránky označiť za profilové, možno za ne vďačiť niektorým skúsenejším režisérom a protagonistom činohry SND“ (Rampák 1966: 14). Autor článku však ani jedinú tzv. profilovú inscenáciu skúsenejších režisérov konkrétne nemenuje. Poslednou inscenáciou SoNDy bolo Havlovo *Vyrozumenie* (premiéra 19. 2. 1966 na Malej scéne SND), do ktorej Mikulík obsadil v prevažnej väčšine stálych členov činohry SND. Rozpory v divadelných názoroch a smerovaní MS SND medzi najmladšou a staršou hereckou generáciou (teda s tými jej členmi, ktorí boli členmi činohry SND) vyústili do zrušenia zoskupenia SoNDa a odchodu jej členov roku 1966 z MS SND. Rozpor určite nastal v samotnej práci na inscenácii, kde SoNDa prišla s kompaktným a symbiotickým prístupom k predlohe, ale aj k ostatným zložkám, zatiaľčo súbor činohry SND si zvykol na prim réžie a textu, ktorej podlieha všetko ostatné. V súvislosti s repertoárom celej sezóny SND patrí krátké pôsobenie SoNDy k významným. Činohra uviedla vynikajúce a kritikou uznávané inscenácie, mimo iných to bol aj Dostojevského *Idiot* v Hasprovej réžii (premiéra 9. 10. 1965), ktorým sa do SND etabloval vďaka skvelému výkonu Ivan Mistrík. Uznanie si zaslúžili i Zacharova inscenácia *Sna noci Svätajánskej* (premiéra 13. 11. 1965) s vynikajúcou Helenou Emílie Vášaryovej a predovšetkým Sartrov *Diabol a Pán*

19 V publikácii *EDUS* (SAV, Bratislava, 1990) sa pod heslom „Malá scéna SND“ uvádza, že zoskupenie SoNDa vytvorilo len dve inscenácie. *Ročenka Divadlá na Slovensku 1965/66* ale informuje o piatich.

boh v réžii Jozefa Palku (premiéra 18. 12. 1965). Ctibor Filčík v úlohe Goetza uchvátil nielen domácu, českú, ale aj nemeckú a britskú kritiku, dokonca samotného Kennetha Tynana. Malá scéna okrem inscenácií SoNDy uviedla napríklad Beckettove *Šťastné dni* (premiéra 25. 12. 1965). Inscenácia symbolicky spojila tradičné s moderným – absurdnú dramaturgiu a Petra Mikulíka, ktorý programovo k podobnej dramaturgii smeroval, s protagonistami hereckého súboru, Máriou Prechovskou a Branislavom Koreňom. Hoci jedna sezóna je príliš malým priestorom na stanovenie konkrétnych umeleckých východísk či programu, vzhľadom k ťažko definovanému (ne)smerovaniu Malej scény predstavovala SoNDa pomerne zásadný čin práve v otázke umeleckého programu. A to nielen z dramaturgického hľadiska, ale aj v rámci uchopenia hereckej zložky, ktorá akoby dosiahla primárnu závažnosť: „Tento dôraz na herectvo, na herca ako jedinečnú osobnosť, bol skutočne nový v období, keď v divadlách prevládal režisérizmus“ (Porubjak 1971: 354). Napokon, na hereckej interpretácii bola založená aj poetika Dnk. Malá scéna od začiatku jednoznačne smerovala, čo bolo pochopiteľné, avizované prvotné ambície totiž nemali vhodné podmienky pre naplnenie: „Malá scéna nemala svojich autorov, svojich režisérov, svojich hercov a – logicky – nemala svojich divákov. Bol to prototyp divadla, založeného administratívne“ (Porubjak 1971: 350). SoNDa teda narazila na rovnaký odpor ako predtým Milan Sládek, mohli by sme to nazvať akousi opätovnou skúsenosťou s inštitúciou SND. Bolo by zrejme len hypotézou uvažovať o tom, či by ďalšie sezóny SoNDy (v polovici sezóny 1965/1966 sa stal dramaturgom činohry SND aj Vladimír Strnisko) niekam posunuli nielen jej členov, ale aj rozvoj SND komplexne. Na druhej strane je nevyhnutné si uvedomiť, že mladá generácia divadelníkov s tak jasne definovaným umeleckým názorom, ktorý sa konfrontoval s ich občianskymi a osobnými stanoviskami v javiskovom stvárnení, azda ani nemala šancu ho presadiť v prostredí kolosu reprezentatívnej scény slovenského profesionálneho divadla: „Najrozhodujúcejšou podmienkou pracovnej intenzity [...] je kolektívnosť tvorby: spoločné zjednotenie sa na hre, jej výklade a spôsobe inscenovania – zjednotenie dramaturga, režiséra a hercov. Divadelní umelci, ktorí chcú o ľudských veciach vypovedať zo seba a za seba, musia tvoriť organizmus a nie organizáciu“ (Porubjak 1971: 354). Nešlo však ale o opozíciu ako skôr o alternatívu k zabehnutej a konvenčnej podobe činohry SND, s ktorou umelci SoNDy na Malú scénu vstúpili. V konečnom dôsledku je ale ich jediná sezóna dôležitá i z hľadiska udomácnenia moderných a súčasných prúdov svetovej dramatiky v slovenskom divadle. Aj vďaka tomu prínosu SoNDy sa na Malej scéne neskôr inscenoval Albee, Pinter, Miller, Mrožek atď.

Samotná SoNDa nevznikla náhodou, dá sa povedať, že bola akýmsi medzikrokom k otvorení Divadla na korze. I ona prispela k profesionalizácii formujúceho sa zoskupenia mladých divadelníkov. Predchádzala jej však spoločná práca počas štúdia na DF VŠMU. Najpodstatnejšími školskými výsledkami, ktoré v súvislosti s etablovaním Divadla na korze, ale aj autorskej komediálnej dvojice Lasica a Satinský zaznamenali širší dosah, sú inscenácie *Lásky hra osudná* (premiéra 19. 4. 1962 v Divadelnom štúdiu VŠMU), *Šarkan* (premiéra 24. 5. 1964 v Divadelnom štúdiu VŠMU), *Streap-Tease* a *Veselica* (premiéra 24. 11. 1963 v Divadelnom štúdiu VŠMU).

Inscenácia hry bratov Čapkovcov v preklade a úprave Milana Lasicu a réžii Petra Mikulíka vychádzala z improvizácie, inšpirácií prvkami commedie dell'arte, divadla na divadle a vďaka značnému cynickému podtextu niesla i aktualizáciu ráz. Podľa Mariána Puobiša spočíval hlavne v parodovaní autorít, v tomto prípade išlo o narážky na pedagógov a kolegov z VŠMU či divadla, ktoré však nefungovali len ako interný humor, ale korešpondovali s celkovým estetickým východiskom inscenácie – vysmiať sa samotnej hre jej vlastnými prostriedkami (Puobiš 1962: 145). Lasicova úprava priniesla takmer nový text, ktorý z pôvodnej predlohy viac-menej len vychádzal: „Bezo zvyšku prebrali len komediálneho ducha tejto predlohy, ideu vzbury mladosti proti šablónu“ (-hs- 1962: 18). Rozhodne priniesla inú podobu divadla, ktorá sa líšila od doterajších inscenačných konvencií a tradícií. „Určujúcim momentom pri tvorbe tejto poslednej absolventskej inscenácie bolo spoločné vedomie samostatného a vyhraného javiskového názoru režiséra a všetkých účinkujúcich“ (-hs- 1962: 18). Veľkú zásluhu na tom iste mala dvojica Lasica a Satinský, ktorí sa predstavili aj ako herci, v maskách commedie dell'arte, Lasica ako Brighella a Satinský v úlohe Dottoreho: „Dalo by sa očakávať, že Lasica a Satinský budú piliermi predstavenia. No od svojich predchádzajúcich samostatných vystúpení urobili v tejto inscenácii veľký skok a priniesli na scénu komiku pôvodnú a zrelé divadelné cítenie“ (-hs- 1962: 18). Práve pri tvorbe na tejto inscenácii sa stretli Mikulík²⁰, Lasica, Satinský, ktorých práca v Divadle na korze sa stala jeho podstatnou súčasťou a možno teda uvažovať, že išlo o jeden z prvotných popudov k budovaniu samostatnej divadelnej poetiky a hereckého princípu jeho budúcej činohry.

Spolu s nimi sa na nej podieľal i Karol Spišák v úlohe Scaramucchia, ktorý neskôr režíroval inscenáciu Švarcovho *Šarkana*. Tá patrila k najúspešnejším, dosiahla i medzinárodné uznanie.²¹ Podľa recenzií bol dramaturgický výber textu pomerne riskantnou, no vzápätí dodávajú, že i šťastnou voľbou: „Švarcova

20 Peter Mikulík sa napriek intenzívnej spolupráci a pohostinským réžiam interným členom Dnk nikdy nestal.

21 Druhé miesto na Medzinárodnom festivale študentských divadiel v Záhrebe 1964.

rozprávka o miestnom šarkanovi a mešťanostovi ostro namierená proti kultu osobnosti a jeho praktikám, proti strachu a dobrovoľne spútaným rukám nemohla nájsť u vtedajších činiteľov dost' pochopenia pre scénické stvárnenie“ (Štefko 1964: 5). Spišák si za inscenačný kľúč zvolil divadlo na divadle, ktoré doslova poňal ako „hru“: „Bez masiek a kostýmov, akoby chceli postihnúť i sami sebou paródiu, akoby iba skúšali a hľadali pravý výraz“ (M. G. 1964: 3). Jednoznačným pozitívom bol, podobne ako pri vyššie uvedenej inscenácii, i aktualizálny ráz, ktorý rozprávka nadobudla. Ten tvorcovia dosiahli prostredníctvom zástoja improvizácie v hereckej práci. Švarcov a Spišákov *Šarkan* poukázal a vlastne sa zaradil k ďalšiemu významnému charakterizačnému detailu budúceho Divadla na korze: „Je to totiž v podstate a zásadne sebavyjadrenie, polemické, generačné [...]“ (Vrbka 1964: 8). Alebo: „Sú svedectvom, stanoviskom a postojom jednej generácie. Jej príslušníci vedeli, čo chceli hrať a vedia, čo hrajú“ (Lehuta 1964: 143). Zrejme tento výrazný spoločenský a aktualizálny apel predznamenal len obmedzenú životnosť nielen inscenácie *Šarkana*, ale neskôr i samotného Divadla na korze: „Šarkan na VŠMU pre túto sezónu skončil. Jeho štyri predstavenia pred preplneným hľadiskom potvrdili, že pri práci nad Švarcovým výborne zvoleným textom sa zišiel talentovaný kolektív. [...] Predstavenie Šarkana pre svoje umelecké kvality, nový režijný prístup, občiansku statočnosť a mladosť, si zaslúži aspoň dobrú desiatku repríz...“ (Štefko 1964: 5).

Poslednou výraznou inscenáciou, ktorá jednak nadväzuje na líniu študentských produkcií budúcich členov Divadla na korze a súčasne predznamenalala i jeho dramaturgické smerovanie, boli Mrožkove jednoaktovky *Strep-Tease* a *Veselica*. Nebolo to prvé stretnutie slovenského divadla s absurdnou dramatikou Slawomira Mrožka, no rozhodne patrilo k tým najvydarenejším. Najmä v otázke hereckého prístupu znamenala inscenácia značný posun a zároveň väzbu na predchádzajúce i budúce: „Priam programaticky vpadlo nep psychologické groteskné herectvo [...] Štylizované stvárnenie postáv, mladícka rozkoš z intelektuálneho divadla, v ktorom si možno pohrávať s monotónnosťou hlasu, s vtípnosťkami v dialógoch, s tragizmom príbehu a so strašidelnou atmosférou, s expresionisticky jednostrunným výkonom“ (Choma 1964: 8). Autor recenzie tento prístup pokladá za správny a porovnáva s podľa jeho názoru pomýleným uchopením žánru grotesky, „[...] profesionálni divadelníci tak málo rozmýšľajú o inscenačných možnostiach grotesky, že vcelku idú pohodlne starým, neadekvátnym, psychologickým tokom herectva“ (Choma 1964: 8). K jednoaktovke *Strep-tease* sa činoherný súbor Divadla na korze „vrátil“ ešte raz, Peter Mikulík ju v upravenej verzii uviedol spolu s ďalšími Mrožkovými jednoaktovkami *Karol* a *Stroskotanci* (premiéra 8. 2. 1969). V divadelnom štúdiu VŠMU však jednoaktovku režiroval Milan Lasica.

„Absurdita, temnota, existenciálny úzkost (u nás vždy trochu stylizovaná), šedivosť, a grotesknosť, to byly nejdůležitější symptomy ‚poetiky‘ té doby.“ S etablovaním absurdnej dramatiky už mali skúsenosti aj v Divadle Na zábradlí, kde nielen Mrožek (inscenácie *Šetrnost*, *Emigranti*), ale aj Beckettovo *Čakanie na Godota* prinieslo zaujímavé výsledky. Nie je pochyb o tom, že slovenskí divadelníci s nimi boli zoznámení, inscenácia *Čakania na Godota* dokonca hosťovala i v Bratislave.²² Slovenskou premiérou tej istej hry sa začalo i krátke, no intenzívne trvanie činohry Divadla na korze (premiéra 21. 12. 1968).

Absurdná dramatika a groteskný prístup boli základom javiskovej práce činoherného súboru Divadla na korze. Ich predchádzajúca činnosť, či už na pôde VŠMU alebo v SoNDe, a súčasne spolupráca s Milanom Sládkom a Eduardom Žlábkom predstavovali kontinuálne pokračovanie v rozvíjaní osobitej poetiky, ktoré v istom zmysle „vyvrcholilo“ na profesionálnej báze práve otvorením Divadelného štúdia. Všetky inscenácie, ktoré v ňom súbor vytvoril a aj tie plánované,²³ ktoré kvôli jeho zrušeniu nestihol naštudovať, je nevyhnutné chápať vo vzájomnej súvislosti s radom na seba nadväzujúcej študentskej tvorby, v rámci ktorej sa formoval ojedinelý herecký prístup. To by mohlo byť i odôvodnenie absencie manifestu či jasne definovaného umeleckého programu divadla. Keďže súbor sa prakticky vybudoval ešte pred otvorením Divadla na korze, nebolo predsa podstatné jeho prirodzenú komplexnosť a z nej vyplývajúci umelecký jazyk proklamovať umelo tlmočenými heslami. Tie boli očividné prostredníctvom ich aktívnej divadelnej práce.

Text-appeal po slovensky?!

Autorsko-humoristická dvojica Lasica a Satinský sa podobne ako Milan Sládek nezjavila v Divadle na korze neoprávnene. Ak sa o divadle hovorí ako o generačnom, nejde o prázdnu frázu. Generačnú spriaznenosť potvrdila aj táto dvojica. Obaja ešte ako študenti dramaturgie vytvorili pozoruhodné inscenácie²⁴, respektíve participovali na mnohých, ktoré znamenali predvoj nielen ich pôsobenia v Divadelnom štúdiu, ale i počiatok ich umeleckého partnerstva. Ich začiatky sú spojené s predstaveniami v bratislavskej Tatra Revue, ktorá vznikla roku 1958 ako profesionálne estrádno-kabaretné divadlo v Bratislave. Už ako študenti tu pravidelne vystupovali²⁵ a predstavili sa v úlo-

22 Bližšie informácie o hosťovaní Divadla Na zábradlí v Bratislave nie je možné v dokumentácii Divadelného ústavu v Bratislave dohľadať, keďže sa správy o vnútroštátnom hosťovaní neevidovali.

23 Napríklad *Mechanický čašník* Harolda Pintera, *Lekcia* Eugena Ionesca, Kohoutov *August August, august*.

24 Viz predchádzajúca časť.

25 Na mládežníckych predpoludniach, ktoré ale neboli súčasťou repertoáru Tatra Revue.

he autorsko-interpretáčného subjektu, ktorý sa stal variantom pražských text-appealov z Divadla Na zábradlí²⁶ (Porubjak 1996: 336).

Tvorba Lasicu a Satinského je nepopierateľne zviazaná s dedičstvom Osvobozeného divadla, dvojica akoby v modifikovanej podobe pokračovala v dialogickom umení Voskovca a Wericha, ale i Horníčka a Kopeckého.²⁷ Ani tu však nejde o kopírovanie tradície „forbín“ z Osvobozeného divadla, hoci by tomu mnohé mohlo nasvedčovať. Zvádzať by k tomu mohla vizuálna stránka, na kontraste založené partnerstvo – no rozdiel nájdeme inde. A síce v tematickom okruhu ich autorských projektov. Zatiaľčo Voskovec a Werich mohli vo svojich textoch a inscenáciách reagovať nielen na aktuálne spoločenské dianie, a mohli sa vďaka adekvátnemu vzdelaniu vyjadrovať aj k povedzme závažnejším politickým, či historickým témam, orientovali sa v klasickej antickej kultúre a teda využili aj odkazy antickeho divadla, Lasica a Satinský túto výhodu vzhľadom k štúdiu nemali. Ostali v akejsi „plebejskej“ pozícii, dobrovoľne sa rozhodli vyhýbať sa vysokým intelektuálnym témam, hoci na ne akosi podvedome reagovali. Gros ich tvorby teda tvoril tematicky skromný okruh, ktorý sa vlastne opiera o elementárne, no nie plytké témy – či už išlo napríklad o každodenné ľudské činnosti, situácie, zabehnuté frázy či termíny. Na nich sa budoval dialóg, ktorý akoby zámerne zdôrazňoval ich absurdnú podstatu: „A výraz ich smiechu vyplýva z viacvrstvovosti reálnych vzťahov. Premennivé dialógy gradujú v prudkých strihoch asociácií. Vniesli do slovenského humoru novú dimenziu: skúmanie faktu, problému a situácie, ale aj slov a giest pod drobnohľadom. Rozoberajú konkrétne v abstraktnej podobe a naopak. Aj téma je pre nich len faktom na skúmanie“ (Bakošová-Hlavenková 1996: 127).

Počas krátkeho pôsobenia v Divadle na korze uviedla dvojica dve inscenácie, *Soirée – Stretnutie s obecnstvom* (premiéra 3. 2. 1968 v Divadle na korze) v réžii Petra Mikulíka a *Radostná správa* pre všetkých, ktorí majú ťažkosťi s mechúrom (premiéra 1. 4. 1969 v Divadle na korze) v réžii Jána Roháča. Roku 1970 sa plánovala inscenácia *Terno* – spolupracovali na nej s Miroslavom Horníčkom, ktorý sa podstatnou mierou zaslúžil o ich uvedenie do českého

Pozn. autorky.

26 Tak o tom píše Martin Porubjak v doslove k monografii *Súborné dielo L+S I* (1996).

27 Výber z literatúry: TRÄGER, Josef (ed.). 1937. *10 let Osvobozeného divadla 1927–1937: V + W*. Praha: Borový, 1937.; PELC, Jaromír, NEDBAL, Miloš. 1981. *Meziválečná avantgarda a Osvobozené divadlo*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1981.; HONZL, Jindřich (ed.). 1928. *Osvobozené divadlo*. Praha: Odeon, 1928, s. 233–272.; SCHMID, Jan. 2000. Doslov. In JUST, Vladimír. *Werichovo divadlo ABC*. Praha: Brána, 2000.; HORNÍČEK, Miroslav. 1991. *Hovory s Janem Werichem*. Praha: Panorama, 1991.; KUTINA, Jiří (ed.). 1994. *Jan Werich zblízka*. Hronov: Lors, 1994.; URBANOVÁ, Alena. 1966. *Miroslav Horníček*. Praha: Orbis, 1966.; HORNÍČEK, Miroslav. *Poznámky o divadle*. Praha: Melantrich, 1990.; HORNÍČEK, Miroslav, LASICA, Milan. 1997. *Trialóg*. Levice: Koloman Kertézs Bagala, vydavateľstvo L. C. A., 1997.

divadelného prostredia. Obrovský úspech zaznamenalo hosťovanie v divadle Semafor v júni roku 1969.²⁸ Keď o rok neskôr zakázali ich činnosť na Slovensku, bolo prirodzené, že sa ďalším miestom ich pôsobenia stala Praha a Brno, hoci ani toto „angažmá“ netrvalo dlho.

Je nepopierateľné, že obe inscenácie nadviazali na klaunskú tradíciu V+W, Miroslava Horníčka, Suchého a Šlitra. Okrem toho sa ale stretávame, azda poprvýkrát v slovenskom divadle, s autorským/neinterpretáčnym divadlom a herectvom. Ak by sme použili tézu Vladimíra Justa: „Autorský herec (divadlo) je proto autorský, že si umělecky, lidsky i občansky stojí za každým slovom, které zní z jeviště. Lidé mají u něho pocit přítomného originálu, nikoli kopie“ (Just 1984: 15), dala by sa sčasti aplikovať aj na tvorbu Lasicu a Satinského, a to i napriek tomu, že sa sami vyhranili voči politikárčeniu na scéne – ich zámerom nebolo adresne a konkrétne komunikovať s politickou a spoločenskou situáciou. Svoje občianske postoje teda nemuseli vyslovovať nahlas, boli očividné aj prostredníctvom následkov, ktoré musela dvojica po zrušení Divadla na korze znášať. Budovanie autorského/neinterpretáčného divadla si ale uvedomovala aj kritika: „Ale stejně zjevné je i autorské zrání klaunských protagonistů, kteří od rozmluv [...] přecházejí k hlubšímu postižení smyslu svých námětů a k jejich logicky-absurdnímu rozvíjení, [...] kdy absolutní nesmysl dostává neméně absolutní a výrazně jednoznačný smysl“ (Schulz 1969: 10).

Humor, ktorý si dvojica osvojila, vychádzal zo spriaznenosti s činoherným súborom Divadla na korze, onen groteskný realizmus a smutno-smiešne videnie, starostlivo vystavaná improvizácia a pesimizmus: „Lasicův a Satinského humor je smutný, trpký a bolestný, protože kdesi pod ním je krutá životní zkušenost a skepse“ (Šugár 1969: 2).

Kabaretné postavená inscenácia, v ktorej dominoval aktívny stret oboch protagonistov na princípe akcia-reakcia a ktorý si zakladal aj na komunikácii s divákmi a ich „spolučnosťou“, si vyžadovala aj celkom iný herecký prístup. Herecký prejav Lasicu i Satinského sa rodil ešte v menších úlohách, kde hlavne v inscenácii *Lásky hra osudná* zaujali osobitým uchopením postáv, mimo stotožnenia a ponechaním si priestoru pre rozohranie scén mimo dej. Podobne sa predstavili napríklad i v inscenácii Shakespearovej *Márnej lásky snahy* v réžii Miloša Pietora v Štúdiu Novej scény Bratislava roku 1978. „Nepremieňame sa“ je totiž základný herecký princíp dvojice. Lasica a Satinský nikdy nehrali a ani nemienili hrať v klasickom zmysle „prevteľovania sa“ do rozličných charakterov“ (Földvári 1998: 227).

28 V dokumentácii Divadelného ústavu v Bratislave a v Prahe nie sú zachované žiadne ohlasy na hosťovanie. To je sčasti pochopiteľné – keďže sa do roku 1993 vnímali česko-slovenské hosťovania ako domáce, neprikladala sa im zvláštna pozornosť.

Keď sa roku 1971 z administratívnych (no v skutočnosti z ideologických) dôvodov definitívne zrušilo a zatvorilo Divadlo na korze, bolo prirodzené, že sa dvojica bude snažiť udomáčniť v českom prostredí. Prijímaná bola veľmi pozitívne, mala teda najlepšie predpoklady pre ďalšie úspešné pôsobenie. Po niekoľkých pohostinských predstaveniach v pražskej Kotve dostali roku 1970 angažmán v divadle Večerní Brno. Tu naštudovali a uviedli dve inscenácie, obe v réžii Jána Roháča. Najskôr to boli *Večery pre dvoch* (premiéra 5. 10. 1970 v divadle U Jakuba [Večerní Brno]) a takmer presne o rok *Ako vzniká sliepka* (premiéra 6. 10. 1970 v divadle U Jakuba [Večerní Brno]). Obe prijala verejnosť i odborná kritika mimoriadne ústretovo, takmer v každej recenzii sa zdôrazňovala väzba na V+W: „Lasicovi a Satinskému chýbí dosud režisér typu Honzlova, který uměl jednotlivé složky (akce herců, girls, předscény Voskovce a Wericha atd.) skloubit v celek a vypointovat jednotlivé části revuí Osvozeného divadla“ (Závodský 1971: 5). Rozhodne teda možno usudzovať, že českému publiku poetika Lasicu a Satinského konvenovala, pretože boli vlastne pokračovaním českej tradície započatej v dvadsiatych rokoch minulého storočia, ktorá sa menila a prepukla v rozvoj malých javiskových foriem. Žiaľ, ani tu sa však nezdržali dlho, z politických dôvodov s nimi divadlo ukončilo zmluvu a nádejní komici, herci, autori nenašli na niekoľko rokov svoje pôsobisko. Istý čas boli členmi súboru Novej scény Bratislava²⁹, no nemohli sa podieľať spoločne na inscenáciách s bývalými členmi činoherného súboru Divadla na korze. Tí sa naopak postarali o významnú regeneráciu činoherného herectva v slovenskom profesionálnom divadle.

Divadlo a tvorba Lasicu a Satinského predstavuje najvýraznejší prienik českého maloformistického hnutia v slovenskom divadle. A nielen to, ide aj o nepopierateľný dôkaz intenzívneho vplyvu českého divadla na slovenské. Azda ani netreba pripomínať, že sa z Lasicu a Satinského stali prakticky československé televízne a filmové ikony, čo by sa zrejme neuskutočnilo bez vzájomného medzikultúrneho porozumenia.

Korzom sa začalo, ale neskončilo

„Ať se nám zdají malá divadla sebezvláštější, někde v jejich základě je trvalé a nevymazatelné spojení se vším progresivním a novým“ (Cisář 1964: 295). Aj z tohto hľadiska sa dá uvažovať o skromnej časovej etape v slovenskom divadle, ktorú možno považovať za príspevok do diskusie o malých javiskových formách, štúdiových scénach. A zrušením Divadla na korze sa vlastne táto začatá cesta slovenských „malých scén“ neskončila.

29 V rokoch 1972–1977 členmy spevohra Novej scény, od roku 1978 členmi činoherného súboru.

Lasica a Satinský koncom 80. rokov získali stále pôsobisko v Štúdiu S³⁰. Milan Sládek sa po návrate z emigrácie stal v roku 1992 na krátky čas riaditeľom divadla Aréna, no v roku 1995 definitívne Slovensko opustil, hoci sa ako hosť režijne či herecky podieľa na mnohých divadelných projektoch.

Bez náznaku zľahčovania či plochého generalizovania môžeme usudzovať, že Divadlo na korze, ale aj všetko, čo mu predchádzalo, i to čo nasledovalo po jeho zatvorení malo dosah na moderný rozvoj slovenského divadla.

Väčšia časť činoherného súboru odišla do činoherného súboru Novej scény v Bratislave, odkiaľ prešli do činohry SND. Ale aj tu dokázali spolu s režisérmi Milošom Pietorom a Vladimírom Strniskom pokračovať v hereckom prístupe z „korza“ a obohatili tak konvenciami šnurované oficiálne divadlá. Azda nie náhodou sa prvou inscenáciou stala Pietrova radikálna interpretácia Tajovského *Statkov-zmätkov* (premiéra 22. 11. 1972), v hlavných úlohách s Jurajom Kukurom a Magdou Vášaryovou – bývalými protagonistami činohry Dnk. Radikálnosť Pietrovho výkladu spočívala v tom, že priniesol celkom iný obraz slovenskej klasiky, ktorý akosi nezapadal do doterajšej inscenačnej tradície, harmonizujúcej slovenský vidiek³¹. Na konkrétnu inscenáciu nadviazal réžiou Tajovského *Nového života* v činohre SND, opäť v hlavnej úlohe s Jurajom Kukurom (premiéra 4. 2. 1978). Do popredia postavil sociálne a mravné východiská konania postáv motivované biologickou podstatou, ktorá predchádzala psychologickú.

Vladimír Strnisko pôsobil ako dramaturg³² a neskôr ako režisér³³ v činohernom súbore Novej scény. Na svoju režijnú prácu z Divadla na korze nadviazal napríklad inscenáciami Goetheho *Clavija*³⁴ (premiéra 20. 3. 1976), Schillerových *Úkladov a lásky* (premiéra 28. 3. 1981). V nich pokračoval v poetike apelatívnej aktualizácie klasiky smerom k súčasnej spoločenskej situácii. Okrem toho inscenoval stále častejšie v Prahe, či už v Činoherním klube, alebo v Divadle na Vinohradech.

Ojedinelou sa stala inscenácia Pirandellovej hry *Šesť postáv hľadá autora* v réžii Blahoslava Uhlára (Premiéra 2. 4. 1988) taktiež v činohernom súbore Novej scény. Išlo o rovnako zásadný odkaz experimentálneho maloformistického prístupu, ktorý podporil ďalší rozvoj a výsledky neskoršieho obdobia.

30 Dnes Štúdio L+S. Vzniklo roku 1982 ako umelecká scéna Slovkoncertu, v priestoroch bývalej Tatra revue. Symbolicky sa tak Lasica a Satinský vrátili ako profesionáli na scénu, na ktorej ako študenti-amatéri kedysi začínali.

31 Okrem Miloša Pietora vynikli nekonvenčným prístupom k slovenskej klasike aj inscenácie Ľubomíra Vajdičku v DSNP Martin alebo v Štúdiu Novej scény Bratislava.

32 V rokoch 1971–1975.

33 V rokoch 1976–1987.

34 Autormi úpravy boli Jaroslav a Alena Vostrý, pod pseudonymom Drašarovci.

Uhlár po pozoruhodných inscenáciách³⁵ v trnavskom Divadle pre deti a mládež, ale aj po spolupráci s ochotníckymi divadelnými súbormi, kde začal s experimentami v otázke kolektívnej improvizácie, prišiel s doslova kontroverznou témou – rozklad hereckého súboru Divadla na korze, ktorú chcel doslova autentickým prístupom aplikovať práve cez Pirandellov text. Inscenácia pri niesla spory režiséra a súboru, čo dokladajú aj slová Mariána Labudu: „Bol ovplyvnený vlastnou predstavou, že prišiel na Novú scénu s touto hrou, obsadil si ju a chcel na Pirandellových Šesť postáv hľadať autora, aby sme my, bývalí členovia Divadla na korze, zahrali rozpad Divadla na korze“ (Labuda 1994: 89). A napokon istú kolíziu vo výsledku odhalila i kritika: „V Uhlárovej inscenácii zostal jediným partnerom týchto postáv Labudov Režisér, zvyšok hereckej skupinky však pôsobí na javisku bez vyjasneného vnútroinscenačného kontextu“ (Maťašík 1988: 1). Rizikom zrejme bolo spojenie dvoch tak výrazných línií moderného slovenského divadla, akými boli rozhodne Uhlárova poetika a dlhoročné úsilie umelcov z Divadla na korze. (Podobný princíp vyústil do zaujímavej etapy slovenského divadla, Uhlárovho založenia divadla Stoka roku 1991, ktoré predstavovalo jeden za najvýznamnejších príspevkov a dôkazov neustáleho moderného vývoja divadla.) Posledné desaťročia sa v rámci komunikácie slovenského a českého divadla nesú v znamení akéhosi zintenzívneného dialógu, čomu nasvedčujú mnohé inscenácie a čím ďalej aktívnejšie recipročné pôsobenia tvorcov jednej a druhej krajiny v českých a slovenských divadlách. Otázne je, do akej miery sa konkrétne vplyvy a originálne prvky jednotlivých divadelných kultúr adaptujú, respektíve či takáto práca národnosťou režiséra/režisérky nezačína a súčasne nekončí.

Solitérom v tomto prostredí sú určite diela, ktoré aktívne onen „iný“ prvok začleňujú do inscenačného procesu a javiskového výsledku. Sú to napríklad inscenácie hier Thomasa Bernharda v réžii Jana Antonína Pitínského v Divadle Na zábradlí, *Divadelník* (premiéra 16. 2. 1999) v titulnej úlohe s Martinom Hubom, alebo *Ritter, Dene, Vos* (premiéra 15. 6. 1996) s Emíliou Vášaryovou. Ale aj inscenácia Šulajovej adaptácie *O pejskovi a mačičke* v réžii Martina Porubjaka v Národním divadle Praha (premiéra 24. 1. 1994), v ktorej do hlavnej úlohy obsadil Evu Krížikovou. Z podobných inscenácií sa postupne stáva istý fenomén, ktorý jednoznačne čerpá z tradície, ale súčasne aj konfrontácie dvoch príbuzných, no zároveň rozdielnych kultúr.

Koniec 60. rokov a vývoj slovenského profesionálneho divadla do dnešnej podoby znamená na jednej strane emancipáciu osamostatnenej mladej divadelnej kultúry, na ktorú malo svoj významný podiel i české divadelné dianie, síce z pozície pozorovateľa a z diaľky, no nemenej intenzívne. Napokon, ako inak môže medzikultúrny divadelný dialóg prebiehať, ak nie intenzívne?

35 Napríklad inscenácia *Kvinteto*, *Téma: Majakovskij*.



Peter Jerguš, Ida Rapaičová, Oľga Šalagová a Marián Labuda.
Komedia o bohatcovi a lazarovi (7. 6. 1964, DŠ VŠMU).

Foto Elena Bobeková.



Milan Sládek, Peter Debnár, Hilda Michalíková, Martin Huba a Jana Cattarino.
Komedia o Tobiašovi (23.1. 1967, DP na MS SND).

Foto Alexander Nagy.

Bibliografie:

- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. 1996. L+S alebo energia humoru. In ŠTEFKO, Vladimír (ed.). *Otvorené divadlo v uzavretej spoločnosti*. Bratislava: Tália-press, 1996.
- BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. 1981. Mimický prvok a vnímanie. In MRLIAN, Rudolf. (ed.). *Teória dramatických umení*. Bratislava: Tatran, 1981, s. 353–363.
- CESNAKOVÁ, Milena. 1967. Další Kyrmezerova hra v Bratislavě. *Divadelní noviny*, roč. 10, 8. 3. 1967, č. 16, s. 4.
- CÍSAŘ, Jan. 1964. Z malého se stává velké. In HERCÍKOVÁ, Iva (ed.). *Začalo to Redutou*. Praha: Orbis, 1964.
- ČAVOJSKÝ, Ladislav. 1961. Nové zo starého. *Kultúrny život*, 24. 2. 1967, s. 9.
- ETLÍK, Jaroslav. 2006. Člověk principu a principiálního myšlení. In DVOŘÁK, Jan, ETLÍK, Jaroslav, NUSKA, Bohumil (ed.). *Jan Schmid*. Praha: Pražská scéna, 2006.
- FÖLDVÁRI, Kornel. 1998. Skúška humorom. In PLCH, Martin (ed.). *Súborné dielo L+S 1*. Levice: Koloman Kertézs Bagala, vydavateľstvo L. C. A., 1998.
- HS-. 1962. Prísľub mladých. *Predvoj*, 24. 5. 1962, s. 18–19.
- CHOMA, Branislav. 1964. Ťažkosti s groteskou. *Pravda*, 12. 1. 1964, s. 2.
- JABORNÍK, Ján (ed.). 2009. *Divadlá na Slovensku, sezóna 1965/1966*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- JABORNÍK, Ján (ed.). 1994. *Divadlo na korze 1968–1971*. Bratislava: Tália-press, 1994.
- JUST, Vladimír. 1984. *Proměny malých scén*. Praha: Mladá fronta, 1984.
- KALINOVÁ, Agneša. 1969. Předčasná biografie Lasici a Satinského. *Filmové a televizní noviny*, roč. 3, 30. 4. 1969, č. 9, s.4.
- LABUDA, Marián. 2009. Diskusia na konferencii. In JABORNÍK, Ján (ed.). *Divadlá na Slovensku, sezóna 1965/1966*. Bratislava: Divadelný ústav, 2009.
- LEHUTA, Emil. 1964. Zahrajme sa na Šarkana! *Slovenské pohľady*, roč. 80, 1964, č. 8, s. 143.
- MAŤAŠÍK, Andrej. 1988. Pirandellovské mimobežky. *Pravda*, 5. 5. 1988, s.1.
- M. G. 1964. Divadlo bez masiek a kostýmov. *Večerník*, 28. 5. 1964, s. 3.
- PANOVOVÁ, Oľga. 1996. *Milan Sládek*. Bratislava: Tália-press, 1996
- PBS-. 1961. Pri zrode Syntetického štúdia. *Večerník*, 16. 6. 1961, s. 3.
- PORUBJAK, Martin. 1971. Na okraj krátkej histórie Malej scény SND. *Slovenské divadlo*, roč. 19, 1971, č. 3, s. 345–364.
- PORUBJAK, Martin. 1996. Lasica& Satinský& my. In PLCH, Martin (ed.). *Súborné dielo L+S 1*. Levice: Koloman Kertézs Bagala, vydavateľstvo L.C.A., 1996.
- PUOBIŠ, Marián. Divadlo raz za päť rokov. *Slovenské pohľady*, roč. 7, s. 144–145.
- RAMPÁK, Zoltán. 1966. Divadelná mládež na Malej scéne a divák. *Film a divadlo*, roč. 10, 14. 2. 1966, č. 4, s. 14.
- SCHULZ, Milan. 1969. Radostná zpráva. *Listy*, roč. 2, 24. 4. 1969, č. 16, s. 10.
- ŠTEFKO, Vladimír. 1964. Šarkan s aktuálnymi hlavami. *Smena*, roč. 10, 7. 6. 1964, s. 5.
- ŠUGÁR, Štefan. 1969. Recenze ze sté reprízy Soirée. *Rudé právo*, roč. 49, 17. 2. 1969, č. 40, s. 2.

ŠÚTOVEC, Milan. 1962. Magické umenie.

Kultúrny život, 15. 9. 1962, s. 62/63.

VRBKA, Stanislav. 1964. Adepti víťazia nad Šarkanom. *Kultúrny život*, roč. 19, 13. 6. 1964, č. 24, s. 8.

ZÁVODSKÝ, Artur. 1971. Další večer slovenských komiků. *Lidová demokracie*, 13. 10. 1971, č. 243, s. 5.

Mgr. art. **Eva Kyselová** (1984), absolvovala studium divadelní vědy na KDV DF VŠMU v Bratislavě. Od roku 2009 je studentkou doktorského programu Teorie a praxe divadla na DAMU v Praze. Věnuje sa divadelní kritice. V rámci teatrologického výzkumu se soustřeďuje na dějiny divadla, především historii českého a slovenského divadla, a na feministické divadlo.

Summary

Eva Kyselová: Divadlo na korze: a Slovak contribution to studio theatres

The author is concerned with the activity of Divadlo na korze (Theatre on the promenade), its contextualization in the area of studio theatres plus the aesthetics of smaller stage forms. Such theaters started to expand at the end of the 1950s within Czech theatres, to which the Slovak part responded by the foundation of Divadlo na korze in 1968. Primarily, the paper points to its development and work of its leading personalities which anticipated this foundation, especially the school productions and later (rare) performances. It helps us notice the continuity of their work as well as their artistic statement. Hereby, it is important to point out the dialogue between Slovak and Czech theatre and, also, how fundamental was the influence of Czech theatre on the development of Slovak professional theatre.