

Mišovic, Karol

Dve herecké podoby prvého slovenského Kráľa Leara

Theatralia. 2023, vol. 26, iss. 2, pp. 137-156

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

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2023-2-9>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78987>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20231130

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

Dve herecké podoby prvého slovenského Kráľa Leara

Two Acting Portrayals of the First Slovak King Lear

Karol Mišovic

Abstrakt

Činohra Slovenského národného divadla nástupom normalizácie stratila pozíciu jedného z najprogressívnejších slovenských divadelných telies. Z kmeňových režisérov dokázal zaujať jedine Pavol Haspra (1929 – 2004). V tomto období začal siahť po tituloch na Slovensku uvádzaných len minimálne. Jedným z nich bol Shakespeareov *Kráľ Lear* (premiéra 25. 10. 1975). Inscenácia zaujala predovšetkým hereckým stvárnením, recenzentmi boli vyzdvihovaní najmä alternanti titulnej roly – Gustáv Valach (1921 – 2002) a Karol Machata (1928 – 2016). No dodnes nevznikla štúdia, ktorá by hodnotila ich herecké kreácie z odstupe času. Príspevok má za cieľ priblížiť význam Hasprovej inscenácie a detailne predstaviť rozdielne koncepčné aj herecké tváre prvého Kráľa Leara v slovenskom jazyku.

Kľúčové slová

Kráľ Lear, William Shakespeare, slovenské profesionálne divadlo, Slovenské národné divadlo, činoherné herectvo, Pavol Haspra, Karol Machata, Gustáv Valach

Abstract

With the beginning of the Normalisation period, the drama ensemble of the Slovak National Theatre lost its position as one of the most progressive Slovak theatres. From the group of in-house directors, only Pavol Haspra (1929–2004) was able to attract some attention. During this period, he began to choose titles seldomly performed in Slovakia. One of these was Shakespeare's *King Lear* (prem. 25. 10. 1975). The production was impressive mainly due to the acting, as the reviewers especially praised the double casting of the title role – Gustáv Valach (1921–2002) and Karol Machata (1928–2016). However, to this day, no study has been written that would evaluate their acting from the current perspective. This paper aims to present the significance of Haspra's production and to demonstrate the different conceptual and acting shapes of the first King Lear in the Slovak language.

Key words

King Lear, William Shakespeare, Slovak professional theatre, Slovak National Theatre, drama acting, Pavol Haspra, Karol Machata, Gustáv Valach

Príspevok je výstupom projektu VEGA 2/0049/22 „Profilové osobnosti slovenského činoherného a operného divadla“.

Kráľ Lear ako odraz éry normalizácie

„Bratislavský Kráľ Lear (v réžii P. Haspru) je prvou slovenskou inscenáciou tejto hry. Nejde však o pokus či okus, ale dramaturgický, režijný a herecký výboj, ktorý možno smelo porovnávať s Brookovým a Strehlerovým Learom“ (BEJBLÍK 1976: 133). Takými to smelými slovami český anglista Alois Bejblík uzavrel svoje úvahy o inscenácii tragédie Williama Shakespeara *Kráľ Lear* uvedenej v Slovenskom národnom divadle (ďalej SND). Slovenské profesionálne divadlo v čase premiéry (25. 10. 1975) existovalo len päťdesiatpäť rokov. Počas nich uvádzalo Shakespeareove drámy, ktorých inscenácie sa v európskych krajinách považovali za meradlo kvality a emancipácie kultúrnosti daného národa¹, len veľmi opatrne. V sedemdesiatych rokoch 20. storočia hry ako *Antonius a Kleopatra*, *Búrka*, *Július Caesar*, *Oko za oko* či *Richard III.* mali za sebou len prvé slovenské profesionálne javiskové naštudovanie a tituly ako *Cymbelin*, *Henrich IV.*, *Márna lásky snaha* či *Titus Andronicus* na svoje inscenovanie ešte len čakali. Známejšie drámy ako *Macbeth*, *Othello*, *Romeo a Júlia*, *Sen noci svätajánskej* či *Skrotenie zlej ženy* sa síce na slovenských scénach objavovali častejšie, niektoré už od založenia profesionálneho divadla v roku 1920, ale ešte nebolo možné hovoriť o kontinuálnej inscenačnej tradícii.² Jedine *Hamlet* sa opakovane stával hlasom každého z pokolení slovenských divadelníkov a vždy nová inscenácia vzbudzovala oprávnený záujem kultúrnej obce. Uviedli ho aj vo februári 1974, v roku 410. výročia Shakespeareovho narodenia, na bratislavskej Novej scéne. Inscenácia režiséra Miloša Pietora otvorene prehovárala o dezilúzii mladej generácie (PORUBJAK 1976), ktorá v ére nastupujúcej normalizácie prišla o víziu, že socializmus môže mať aj ľudskú tvár.

Mimoriadnu pozornosť však o rok a pol neskôr získalo uvedenie *Kráľa Leara* v SND. Na rozdiel od *Hamleta*, táto tragédia ešte na javisku nezaznela v slovenčine. Išlo síce o tretie naštudovanie hry na území Slovenska, no prvé v domácom jazyku. V roku 1925 totiž drámu inscenovali v košickom Východoslovenskom národnom divadle v češtine (réžia Josef Hurt) a v roku 1972 v prešovskom Ukrajinskom národnom divadle v ukrajinčine (réžia Jaroslav Sisák). Preto bola inscenácia Pavla Haspru v SND vnímaná ako kultúrna udalosť.³ Recenzenti o nej unisono písali ako o ďalšom vyrovnávaní dlhovo slovenského divadla voči svetovej dramatiky. Naštudovanie mohlo vzniknúť predovšetkým vďaka novému prekladu drámy, ktorý „preferuje komunikatívnu hovorovosť pred barokne expresívnou „Niagárou poézie““ (HRABOVSKÁ 1975: 9). Jeho autorom bol Jozef Kot, ktorý po normalizačných perzekúciách Zory Jesenskej, dovtedajšej hlavnej prekladateľky Shakespeareovho diela (vrátane prekladu *Kráľa Leara* z roku 1960) získal

1 Vid' napríklad shakespeareovské slávnosti z 1864 organizované českými divadelníkmi v Prahe alebo shakespeareovský cyklus uvedený roku 1916 pod vedením Jaroslava Kvapila v pražskom Národnom divadle. Viac o shakespeareovskej kultúre pozri napr. (ČERNÝ 1978).

2 Jedinečným dramaturgickým činom bol tzv. shakespeareovský cyklus v Divadle Jonáša Záborského v Prešove, kde v rozmedzí rokov 1963 – 1972 každú sezónu programovo uviedli jednu z autorových drám.

3 Pre úplnosť treba uviesť, že už v roku 1964 vznikla slovenská rozhlasová inscenácia *Kráľa Leara*. Preklad Zora Jesenská, rozhlasová úprava Ladislav Čavojský, dramaturgia Ján Vdovják, réžia Oto Varečka. Hlavnú rolu vytvoril Viliam Záborský. Inscenáciu vyrobil Československý rozhlas, premiéra 31. 5. 1964 (143 min).

na prahu novej politickej éry výhradný monopol na slovenské pretlmočenie hier erbového alžbetínskeho dramatika.

Dnes je už nemožné dopátrať sa, či Kotov preklad *Kráľa Leara* vznikol na objednávku SND, alebo až dramaturgia činohry promptne využila prítomnosť nového prekladu. Taktiež sa dnes už nedozvieme, či vedenie súboru poverilo naštudovaním hry Pavla Haspru, alebo naopak, samotný režisér prišiel s iniciatívou uviesť slávnu drámu. Štyridsaťšesťročného Haspru v tomto období možno vnímať ako najprogressívnejšieho režiséra činohry SND. Teleso totiž po úspešnej umeleckej ére započatej v roku 1956, keď bolo zahraničnými (napr. českými a sovietskymi) (DÚ Bratislava 1961) kritikmi vyzdvihované ako jedna z najlepších európskych scén, zažívalo obdobie neproduktívnej stagnácie. Tá vyplávala z priamej súvislosti s normalizačnými obmedzeniami, ktoré zasiahli do dramaturgickej i personálnej oblasti, ale i pre slabé impulzy od postupne starnúceho interného režijného súboru. Kedysi poprední režiséri Jozef Budský, Tibor Rakovský a Karol L. Zachar, ktorých tvorba ešte pred niekoľkými rokmi vyzdvihovala činohru SND na piedestál medzi najlepšie slovenské a české divadlá, teraz už len neinvenčne varírovali svoje výrazové prostriedky. V ich inscenáciách súčasne začal alarmujúco absentovať i bezprostredný tematický kontakt so súdobým recipientom. Niekdajší najmladší režiséri súboru – Pavol Haspra a Peter Mikulík v sedemdesiatych rokoch dosiahli kulmináciu tvorby, no z dvojice sa dokázal s nevýhodami normalizačného politicko-divadelného diktátu úspešnejšie vyrovnáť len prvý menovaný.

Určujúcou líniou Hasprovej tvorby sa už od začiatku jeho kariéry v päťdesiatych rokoch 20. storočia stalo skúmanie životných zlyhaní antihrdinu. Jeho dramaturgia sa sústreďovala na komorné hry psychologicko-analytického rukopisu a pôvodnú slovenskú drámu. Preto z dvoch javísk činohry SND uprednostňoval pred veľkou sálou – Divadlom Pavla Országha Hviezdoslava (ďalej DPOH) – prácu v štúdiom priestore Malej scény. Hasprovi totiž vyhovovali hry duševných spovedí, ostrého prieniku do intímnych zápasov postáv. Nezaujímali ho chrabrí hrdinovia, ktorí by mohli divákovi slúžiť ako etické modely, ale naopak individuá všedného bytia márne sa snažiace skryť svoje životné stroskotania za masku bezúhonnosti. Ako o Hasprovom režijnom natureli konštatoval Zoltán Rampák: „ide o režiséra, ktorého najvlastnejším spôsobom vyjadrenia je ostro vypointovaný kontrast medzi prostým a zložitým, bežným a výlučným, tichým citom a veľkou vášňou, normálnym stavom a kľúčovou extázou“ (RAMPÁK 1965: 14). Haspra bol predstaviteľom expresívneho rukopisu. Jeho najväčšie úspechy v šesťdesiatych rokoch sa spájajú s inscenáciami hier Arthura Millera, Edwarda Albeho, Williama Gibsona či Lillian Hellmanovej. Avšak po začiatku okupácie Československa vojskami piatich krajín Varšavskej zmluvy, ktorá bola jasným signálom zastavenia ozdravných politicko-spoločenských tendencií v krajine, sa Hasprova dramaturgia modifikovala.

Nástupom promoskovsky orientovaného politického smerovania museli z dramaturgie divadiel vymiznúť mnohí domáci i svetoví autori, vrátane Hasprom preferovaných transatlantických dramatikov. Preto sa ešte dôraznejšie sústredil na inscenovanie súčasnej slovenskej drámy (hry Petra Kováčika, Štefana Králika, Mikuláša Kočana, Jána Soloviča, po uvoľnení dlhoročného zákazu uvádzania aj texty Petra Karvaša) a na

dramaturgickú oblasť, ktorej sa dovtedy dotýkal len príležitostne – slovenskú a svetovú klasiku. V oboch prípadoch však siahal po tituloch menej preferovaných, v prípade domácej spisby až prehliadaných. Z inonárodnej drámy to boli hry, ktoré napriek tomu, že už niekoľko storočí tvorili piliere svetových repertoárov, ešte nezazneli z javísk v slovenskom jazyku. Aj v tejto sfére režisér hľadal texty, v ktorých dominovali deštruktívne konflikty, témy nadľudského vypätia síl a nerovného zápasu chladného rozumu so spaľujúcou vášňou. Prvou inscenáciou tohto druhu bola klasicistická tragédia Pierra Corneilla *Cid* (1972), ktorá dosiahla značný ohlas u slovenskej i českej kritiky, dočkala sa televízneho spracovania a vďaka diváckej popularite zaznamenala pre žáner tragédie nezvyčajne vysoký počet deväťdesiatich repríz. O tri roky neskôr Haspra naštudoval svojho prvého Shakespeara, tragédiu *Kráľ Lear*.

Na rozdiel od *Cida* uvádzaného v komornom priestore Malej scény, *Kráľa Leara* naštudoval na javisku DPOH. Corneillovu drámu vyložil ako privátny, no citovo explóznivý spor ľudí vysokých mravných hodnôt, náhle sa ocitajúcich v neriešiteľnej krízovej situácii. Shakespeareovu hru poňal ako divadlo veľkého plátna – monumentálnu tragédiu bez presného dobového zaradenia, sústrednú na analýzu ľudského vnútra v konkrétnych životných kolíziách. V dobových recenziách nájdeme niekoľkonásobné konštatovanie, že v inscenácii absentuje režijná nadstavba (JABORNÍK 1975; ŠTEFKO 1976; VOJTA 1976). Lenže kritici to nepovažovali za nedostatok. Jednotne vyzdvihovali Hasprovu inscenáciu pre sugestivitu atmosféry, expresívnosť výrazu, vnútornú dynamiku a syntézu všetkých javiskových komponentov. V reflexiách často autori upozorňovali na podobnosti i rozdielnosti s nedávnymi naštudovaniami *Kráľa Leara* režisérmi Petrom Brookom a Giorgiom Strehlerom. Haspru pritom neobviňovali z kopírovania alebo nepriznaného citovania týchto osobností svetového divadla (dnes už nezistíme, či Haspra bol podrobne informovaný o zahraničných produkciách hry), ale jeho inscenáciu porovnávali ako rovnocennú s ich naštudovaniami.⁴

Východiskom pre Hasprovu interpretáciu sa stala scénografia jeho dvorného spolupracovníka Vladimíra Suchánka. Ten navrhol výtvarne eklektický priestor, plný plechových plátov, abstraktných kovových predmetov, pokrútených rúr či pohodenných kusov akoby rozobratých z väčšieho celku. Katarína Hrabovská scénografiu prirovnala ku kráľovstvu z absurdného divadla, k smetisku dejín (HRABOVSKÁ 1975: 9). Až takto antiiluzívne poňatá výtvarná stránka bola v Hasprovom repertoári neštandardným javom. To poznamenala aj citovaná kritička:

Bol osvedčeným realizátorom tzv. psychologicko-realistických hier, a to znamená iluzívne divadlo so „štvrtou stenou“. Dal sa hľadať iné možnosti, v posledných rokoch prichádzal s menšími štúdiami na hrách iného typu: či už repertoáru Mejerchoľdovho [kritička mala asi na mysli komédiu *Rozkošný paroháč* Fernanda Crommelyncka, ktorú režisér uviedol v roku 1972 na Malej scéne, pozn. aut.], alebo s poetikou vo vyhranenom a už definitívnom, uzavretom, štýle – overoval si možnosti artizmu alebo nejakého dobového presne určeného

4 Najpodrobnejšie sa komparáciou slovenskej inscenácie *Kráľa Leara* so svetovými naštudovaniami vo svojej recenzii zaoberal Marián Mikola. Pozri: (MIKOLA 1976).

druhu štylizácie na dnešnom javisku. Shakespearov Kráľ Lear bol vítanou príležitosťou na divadlo epické – tak ho pojal aj Brook – nepsihologické, no pritom s veľkými nárokmi na znalosť ľudskej psychiky, čo je Hasprovou silnou stránkou. Mohol ťažiť z toho, v čom je kovaný, a mohol zároveň ísť nad to, s využitím skúsenosti z posledného obdobia. Zabezpečil sa proti iluzívnemu psychologickému divadlu na Shakespearovej hre tým, že volil akosi až krajné prostriedky na zbúranie štvrtej steny, že šiel až do krajnosti za antiiluzívnym divadlom. (HRABOVSKÁ 1975: 9)

Kritička v závere vyjadrenia myslela Hasprovo zdôraznenie postavy Learovho Šaša, ktorý nadväzoval interakciu s divákmi ešte pred začiatkom predstavenia aj počas neho a ako komentátor príbehu ostával na javisku prítomný až do konca predstavenia (na rozdiel od originálneho textu). Hasprova inscenácia tak hovorila nielen o neznesiteľných otrasoch psychiky silného ľudského jednotlivca, ale vďaka zvýrazneniu roly Šaša i o tragikomickej polarite života.

Lebo ak je Lear vo svojej predlohe výpoveďou o osude človeka, o jeho šťastí a nešťastí na pozadí celej existencie sveta, tak Hasprova réžia túto výpoveď vyjadruje, toto šťastie, ale aj nešťastie akcentuje, ba ešte viac, podáva vari až komplexný obraz o zaradení človeka do akéhosi vesmírneho súkolia existencie sveta. (ŠTEFKO 1976: 11)

Haspra bol najmä hereckým režisérom. No spolupráca s ním nebola jednoduchá. Režisér provokoval hercovu kreativitu a aj za cenu prekročenia komfortnej zóny posúval účinkujúceho k sýtej expresívnosti výrazu. Interpret sa pod jeho vedením stával sprostredkovateľom nezmieriteľných vášní, výbušných atakov, křčovitých záchvevov, ktoré aj napriek svojej vonkajškovej turbulentnosti vychádzali z pevnej psychologickéj základne. Slovaní Mariána Mikolu: „Ani v hereckej zložke nestrpí Haspra žiadnu ilustráciu, vonkajškovú popisnosť, ale vedie herca k priamemu vyjadreniu myšlienky“ (MIKOLA 1976: 27). Vďaka dochovaným recenziám a najmä dvom videozáznamom inscenácie možno dosvedčiť, že v *Kráľovi Learovi* režisér smeroval interpretov k hutnej emocionálnej skratke, balansu medzi realistickým poryvom a jasným citovým dištancom. Účinkujúci svoje civilné tóny zostrovali, dynamizovali, cez žánrový eklektizmus prostriedkov sprostredkovali čitateľné svedectvo o vnútornom procese postavy. Aj v tomto prípade režisér v inscenácii prízvukoval tému antihrdinu, človeka klesajúceho na dno svojich fyzických aj psychických síl, duševne devastovaného jedinca márne bojujúceho o posledné zdravé záchvevy svojej mysle. V prebiehajúcej ére normalizácie tento výklad naberal jasný aktualizčný presah. „Haspra nazerá na tragédiu ako na podobenstvo, ktorým možno otriasť svedomím diváka, ktorým možno dokumentovať ako hlboko môžu klesnúť, keď budú porušovať základné etické normy. Hasprovi ide predovšetkým o antiiluzívne rozkrytie racionálneho jadra tragédie účinnými divadelnými prostriedkami“ (MIKOLA 1976: 26). Doboví recenzenti z pochopiteľných dôvodov nemohli otvorene pomenovať politický podtext inscenácie, preto nie je zrejmé, či Haspra skutočne akcentoval paralely medzi témami alžbetínskej drámy a atmosférou doby, poznačenej politickými represáliami. Až Ladislav Lajcha – dvadsaťsedem

rokov po premiére – vo svojej štúdií o Hasprovej tvorbe stručne poznamenal: „Text, ktorý sa môže chápať ako nadčasové posolstvo ľudstvu, významovými dôrazmi [Haspra] aktualizoval ako nepriamu analógiu s dobovým cítením, narážajúc na nevdak, zločinnosť, mocenský egoizmus a surovosť mravov. V tomto smere ako režisér pokračoval vo vytváraní myšlienkových asociácií bez priameho poukazu alebo zjavnej narážky“ (LAJCHA 2002: 58).

Podľa jednoznačného kritického prijatia i diváckeho záujmu o inscenáciu je možné vysloviť domnienku, že Haspra sa skutočne pokúsil cez postavy *Kráľa Leara* prehovoriť o zlyhávaní spoločenských pilierov a mravnej schizofrénii svojich súčasníkov. No netvaroval inscenáciu v intenciách ostrých čiernobielych protikladov. Ako potvrdzujú aj slová Miloša Vojtu:

Bratislavský Kráľ Lear nemá postavy jednoznačne kladné a záporné: má len predstaviteľov vyjadrujúcich zákonitosti ľudského konania v daných historických okolnostiach. Aktuálnosť tohto výkladu spočíva práve v tom, že Haspra, a s ním celý súbor, kladie obecnému otázky: Ako by si sa zachoval v podobnej situácii ty, divák? (VOJTA 1976: 15)

Dvaja Learovia jednej režijnej koncepcie

Inscenácia získala na výraznosti aj vďaka pregnantnému a dynamickému hereckému pretlmočeniu, pričom dokázali zaujať ako herci v hlavných, tak i v menších úlohách. Práve herec sa stal epicentrom Hasprovoho interpretačného záujmu a najmä pri titulnej úlohe režisér dosiahol nevšedný herecký výsledok. Pritom Haspra nebol režisérom, ktorý experimentoval pri obsadzovaní interpretov. Pracoval so stabilnou časťou ansámbľu, no zároveň danému hercovi či herečke často ponúkal i roly absolútne protichodné ich prirodzenému naturelu, čo pravidelne vyústilo do produktívneho umeleckého výsledku. Aj v *Kráľovi Learovi* sa stretol so svojimi dvornými hercami, ktorých poznal z predošlých divadelných a televíznych réžií. Súčasne nechcel, aby inscenácia bola len sólovým partom pre predstaviteľov Leara, preto do ostatných dejtovorných rolí obsadil skúsených charakterových hercov. Z nich najviac upútali pozornosť kritiky Leopold Haverl ako Šašo, Ctibor Filčík ako Gloucester, Július Pántik ako Kent, Štefan Kvietik ako Edmund a Eva Krížiková, dovtedy najmä typová komediálna herečka, objavne obsadená do zásadnej dramatickej roly živočíšnej Goneril. Najväčšia pozornosť sa, samozrejme, upínala na obsadenie postavy Kráľa Leara. Haspra sa spomedzi generácie hercov, ktorých začiatok kariéry datujeme v štyridsiatych rokoch 20. storočia, bohato zastúpenej vo vtedajšom činohernom súbore SND, rozhodol pre dvoch interpretov. Alternácie boli síce v sedemdesiatych rokoch bežnou, ale čoraz menej preferovanou prevádzkovo-umeleckou voľbou, najmä pri takýchto ťažiskových úlohách. Lenže Haspra vedel, že obaja herci – Gustáv Valach aj Karol Machata – dokážu presvedčivo obsiahnuť široké dimenzie Learovej roly.

Päťdesiatštyriročný Gustáv Valach a o sedem rokov mladší Karol Machata patrili v tom čase k hereckým oporám súboru a spolu s generačnými vrstovníkmi Ladislavom



Obr. 1: Slovenské národné divadlo, *Kráľ Lear*. Leopold Haverl, Gustáv Valach. © Jozef Vavro, 1975.

Chudíkom, Júliusom Pántikom či Ctiborom Filčíkom už vyše dvoch desaťročí stvárňovali v činohre SND, aj v Hasprových réžiách, náročný dramatický až tragický repertoár. Už pred začiatkom skúšobného procesu muselo byť zrejmé, že každý z nich vytvorí inú, sebe vlastnú podobu Leara. Išlo totiž o predstaviteľov až odstredivých hereckých letor. Valach inklinoval k postavám rudimentárnych autokratov, nekompromisne zásadových mužov plebejského aj aristokratického pôvodu. Svojím tmavým barytónovým zafarbením hlasu a pevnosťou výrazu dokázal aj bez okázalých gest a ilustratívneho detailizovania formulovať črty ľudskej rezolútnosti, urputnosti až metafyzickej negácie spoločenských hodnôt. Preto k jeho vrcholným výkonom pred Learom patrili Franz Moor zo Schillerových *Zbojníkov* (1955), Ondrej Muranica z *Bačovej ženy* Ivana Stodolu (1963), John Proctor z Millerových *Salemských bosoriek* (1966) alebo Kreon zo Sofoklovej *Antigony* (1971). Naopak, Machata bol predstaviteľom mäkkších stupníc, značnej plasticity siahajúcej od romantického pátosu až k bezprostrednej civilnosti. Nenútene sa dokázal pohybovať medzi polohami deklamačného ornamentu, psychologicko-realistického prekreslenia postáv, brechtovského emočného odstupu a komediálneho nadhľadu. Na rozdiel od Valacha nesmeroval postavy k pesimistickému až tragickému tónu, ale harmonizovaním výrazu dokázal autenticky stelesniť aj roly sršiace nepoddajným životným optimizmom. V repertoári činohry SND sa stal predstaviteľom širokej

palety titulných či ústredných charakterov od Shakespearovho Romea (1957) a Hamleta (1964), Čechovovho Ivanova (1961), Rostandovho Cyrana z Bergeracu (1967) až po Crespina z Goldonih *Vejára* (1961) či letca Jang Suna z Brechtovho *Dobrého človeka zo Sečuanu* (1962). Obsadenie dvoch rozdielnych hercov bolo podrobne zaznamenané. Nielen v bohatej sérii recenzií, ale i v zázname bratislavského Divadelného ústavu, ktorý nakrútil vybrané výstupy predstavenia oboch alternantov. Tak sa pre dnešný výskum zachovalo kvantum materiálov. Zaujímavosťou je, že recenzenti len málokedy uvádzali svoje názorové stanovisko, v ktorom by vyzdvihovali výkon jedného herca nad druhým. V textoch sa koncentrovali skôr na výstižnú charakteristiku dvoch rozdielnych výkladov úlohy. O rovnocennej sugestivite výkonov svedčí aj hosťovanie v pražskom Národnom divadle, kde SND inscenáciu hralo až dvakrát. V stredu 15. februára 1978 v predstavení účinkoval Gustáv Valach a o deň neskôr titulného hrdinu tragédie stvárnil Karol Machata. Preto mali aj českí recenzenti možnosť porovnať oboch interpretov. No kým dobová teatrologia venovala inscenácii a s ňou súvisiacej komparácii alternácie zásadnú pozornosť, pre ďalšie generácie ostalo hodnotenie prvého po slovensky hovoriaceho divadelného Leara prehladanou záležitosťou. Keďže ešte nevznikla monografia o Karolovi Machatovi a dielo Gustáva Valacha sa pokúsila zosumarizovať jedine Slovenská akadémia vied publikovaním zborníka s výberovými štúdiami o jeho herectve (POLÁK 2004), dnes ostáva spracovanie dvojice Learov bielym miestom domáceho teatrologického výskumu. Pritom pri oboch hercoch kritika konštatovala dosiahnutie zenitu ich kariéry a vytvorenie kľúčových kreácií prebiehajúceho desaťročia (HRABOVSKÁ 1975: 9; JABORNÍK 1975: 4; ŠTEFKO 1976).

Machata aj Valach v inscenácii ponúkli dva diferentné pohľady na jednu postavu v totožnej réžii. Haspra však nemusel prispôsobovať mizanscenu či interpretačné východisko každému zvlášť, obaja hrali v zhodných intenciách, ale líšili sa v poňatí jednotlivých motivácií a charakterizačných nuáns. Im sa prispôbovali aj ostatní herci, ktorí taktiež nemodifikovali základné podhubie naštudovaných úloh, iba v emočných detailoch a ich intenzite podriaďovali prejav konkrétnemu Learovi. Samotný Haspra krátko po premiére pomenoval rozdiel medzi oboma predstaviteľmi titulnej úlohy:

Herectvo jedného i druhého má rovnaké fondy rozumové aj citové, obaja majú vycibrenú schopnosť moderného strihu z polohy vypätej vášne do bodu chladnej rozumovej úvahy, obaja ovládajú dramatickú skratku, ich herectvo je dramatické a obaja – čo v prípade náročnosti postavy Leara nie je nijako zanedbateľné – majú aj dosť fyzických síl. [...] No určite však herecké osobnostné črty, naturelové zvláštnosti jedného aj druhého našli odraz v celkovom výsledku. Valachov Lear akoby bol viacej témou existencie človeka vôbec – obecnejšie, bez ohľadu na čas a priestor, v ktorom sa jeho dráma odohráva. Machatova kreácia skoro v kontraste s Valachovou predostiera myšlienkové bohatstvo postavy z pozície súčasného, predčasne zostarnutého, infarktovými záchvatmi a situáciami ohrozovaného päťdesiatnika, ktorý akosi skoro veľa poznal, ktorý navzdory momentálnej rezignácii nechce vykročiť do hrobu nečinnosti, bezmocnosti. (KAMENISTÝ a HASPRA 1975: 6)



Obr. 2: Slovenské národné divadlo, *Kráľ Lear*. Gustáv Valach, Soňa Valentová. © Jozef Vavro, 1975.

Ani jeden z interpretov nestvárňoval Leara ako starca náhle pred príbuznými sumarizujúceho svoj pridlý život. V ich poňatí išlo o muža na vrchole síl, ktorého zloženie koruny bolo len formálnym gestom. Chcel sa vzdať vlády a majetku, ale nie majestátu. Nemal už chuť sedieť na tróne, no súčasne odmietal apaticky čakať na smrť v tieni svojich nástupcov. Na to bol Lear oboch hercov príliš egocentrický, naučený rozhodovať a nie počúvať. Už v prvej scéne, keď panovníkov predstaviteľ vošiel na kovovo chladné javisko, na ktorom ho netrpezlivo čakal kráľovský dvor, dal interpret jasný signál o svojom hereckom výklade. „Valach je pritom starozákonne monolitný, s tvrdou povahou, ktorá sa nevzdáva, ruve sa ešte o uznanie hodnosti a hodnoty, s majestátom, ktorý sa nerozdrolil, iba rozlomil...“ (HRABOVSKÁ 1976: 9). U Gustáva Valacha tak išlo od úvodného akordu o tvrdohlavého panovníka neakceptujúceho odpor. Hovoril pomaly, prísne, v napätej dynamike rozkladal vety s dominantným prízvukom na poslednom slove. Bol žuvo neoblomným mužom, ktorý už len svojím mohutným zjavom a výrazovou strohosťou vyvolával u okolia nadmieru autoritatívny dojem. Keď najmladšej dcére Cordelii (Soňa Valentová) vyčítal slová, ktoré sa nestretávali s jeho životnou filozofiou, tak do repliky „*Skôr neprísť na tento svet, než o moju prísť priazeň*“ vložil základné interpretačné stanovisko prvého dejstva. Herec vtedy prehovoril bez toho, aby evokoval akúkoľvek Learovu snahu o empatiu, ktorá by mala dcéru upozorniť na „mylnosť“ jej konania. Vetu vyslovil stroho, Cordeliu nekontaktoval ani pohľadom, pozeral sa panovačne do neurčita. Bol mužom pevného gesta, preto odmietal uvažovať o poľahčujúcich okolnostiach. Lear sa v jeho podaní považoval za morálny princíp a dokonalého panovníka i rodiča. V tom spočíval dôvod, prečo ho navonok nevyviedol z miery dcérin vzdor. Valach nepotreboval náhle vybuchnúť ani sa utiekať k vonkajškovej expresivite. Dcéry považoval za svoj majetok a akonáhle jedna sklamala, tak vedel, že má ešte dve, ktoré dôsledne a najmä oddane naplňajú predpisy jeho dvorskej i otcovskej etikety. Nestrpel odpor ani chybovosť v presných súradniciach svojho života. Valach tak väčšinu výstupu len sústredne a s nepatrným pohybom sledoval dianie okolo seba. Pri reči dbal na úsečnosť slov a ich zdržanlivosť v emóciách. Napätie úvodnej scény tak vyvieralo už zo samotnej Learovej prítomnosti, jeho vonkajškovej neprístupnosti.

Naopak, scéna rozdeľovania majetku v podaní Karola Machatu svedčila o vladárovi, ktorý tak uveril lichôtкам okolia, až stratil zdravú mieru sebareflexie. Machatov Lear navonok vzbudzoval majestátnosť svojím hlbokým hlasom i vysokou a stále pružnou postavou. Už na prvý pohľad v ňom chýbala Valachova frigidná dôstojnosť. Vonkajšková i vnútorná statickosť bola vlastná výhradne Valachovi. Machatov kráľ bol človek živého temperamentu, herecky reagujúci na ten najmenší podnet. Vitálny muž v najlepších rokoch, ktorý by mal v ideálnom prípade pred sebou ešte nejedno desaťročie života. Kým Valachov Lear bol despotom, neprístupným introvertom vzbudzujúcim strach už len svojím striktným pohľadom (pestrej hre Valachových očí a ojedinele využívaným gestám tiež kritici venovali zvláštnu pozornosť), Machata bol utkaný z ľudskejšieho pradiava. Delenie kráľovstva hral, akoby išlo o akúsi narýchlo zorganizovanú formalitu. Kým Valach krajinu rozdeľoval len ukázaním nohou na mapu, Machata sa aktívne nakláňal nad nadrozmerne položený na podlahe a lahodným hlasom prezentoval krásu práve prideleného územia. Síce repliky o bohatstve danej lokality

tmočil mäkkým a prívetivým tónom, ale i tak zneli ako naučené frázy, ktoré vyžaduje dvorský kánon. Pružná mimika a živý kontakt s pohľadmi milovaného Šaša pritom prezrádzali, že chce túto slávnosť rýchlo odbaviť a venovať sa príjemnejším aktivitám. Keď sa mu Goneril (Eva Krížiková) a Regan (Zdena Gruberová) zaliečali pokryteckými vyznaniami o dcérskej oddanosti, tak týmto slovám nekriticky veril. Valach ich pozorne počúval a sám pre seba v mysli verifikoval, či spĺňajú jeho kritériá, Machata sa, naopak, poklonami narcisticky opájal. Samoľúbošť mu nedovolila spozorovať faloš slov. So ztvorenými očami, hedonistickým úsmevom a občas i evidentným potešením nad práve verbalizovaným komplimentom sa nadchýnal týmito neúprimnými vyjadreniami. Bol dobrým a milujúcim otcom a pravdepodobne ľahko manipulovateľným panovníkom. Preto ho Cordelia svojou úprimnosťou tak vyviedla z miery. Nešlo mu len o to, čo povedala, ale prečo to povedala. Prečo nenasledovala sestry vo vychvaľovaní kvalít jeho veličenstva, na čo bol už celé desaťročia navyknutý. Pri jej úprimných vyznaniach hercova tvár hýrila mimickými záškľbmi, dcéru sa snažil nepočúvať, márne si prispôboval význam jej slov na svoj obraz, v kmitajúcich, prekvapene zhrozených pohľadoch hľadal oporu v okolí, najmä vo vernom Šašovi. Práve v tomto momente Machatov Lear prvý raz prejavil svoju výbušnú povahu. Bol to však skôr emočný afekt než opodstatnený hnev. Nemal v sebe Valachov chlad a prirodzenú direktívnosť. Machatov Lear bol obyčajným človekom, ktorý príliš dlho žil v pretváрке. Takže kým Valach už svojím autoritatívnym príchodom na scénu vzbudil prudké napätie, pri predstavení s Machatom tenzia vyplývala zo vzťahu naivného panovníka s jeho pokryteckým okolím, ktoré prišlo využiť jeho dôverčivosť.

V tom spočívalo aj odlišné herecké východisko pre predstaviteľov ostatných postáv, pri Machatovi mohli byť interpretky starších dcér menej kráľovsky obradné a najmä pedantné pri manipulatívnych triádach o otcových kvalitách. Valachov Lear bol markantnejšou autoritou, do jeho priazne sa dostávali s väčším úsilím a teda okázalejšou vnútornou neistotou. Dievčenská Valentovej Cordelia reagovala na obe Learove herecké variácie totožne. Valach sa s rezolútne odmeranou tvárou pozeral do jej nevinných očí, aby subjektívne uvážil jej slová a následne vyniesol rozsudok nad jej osudom. V Machatovom pohľade bola čitateľná beznádej, nemá prosba o to, aby zmenila svoje stanovisko. Vedel, že jej gesto musí pred dvorom odsúdiť, a to nechcel. Uvedomoval si, že buď stratí milovanú dcéru, alebo sa poníži pred kráľovstvom preto, že nie je natoľko váženým panovníkom, aby donútil poslúchať vlastnú rodinu. Práve preto sa pri replike „Nič môže zrodiť iba nič. Vrav znova“ dostal do jeho hlasu po prvý raz expresívny nádych. Naopak, Valach ju povedal pohrdavo, s úškľabkom a pokojným tónom požiadal dcéru o nápravu. U Machatu išlo o razantný, doslova nečakaný emotívny výbuch. Dovtedy totiž divák mohol nadobudnúť pocit, že má dočinenia so sympatickým hrdinom obkoleseným ziskuchtivým okolím. Machatov Lear bol však horší ako jeho dvorania. Nehľadel totiž na svet triezvo. Uveril vlastnému pozlátku a až pred dobrovoľným vstupom do poslednej tretiny života narazil na prekážku, ktorú už nedokázal vecne vyhodnotiť. V tom tkveli prekvapujúce emočné vzbĺknutia, ktoré nevedel jeho Lear korigovať, lebo išlo o spontánne reakcie na situácie, aké dovtedy nemal šancu poznať. „Ludské, otcovské i kráľovské v ňom súvisí a vzájomne sa



Obr. 3: Slovenské národné divadlo, *Kráľ Lear*. Karol Machata, Jozef Adamovič. © Jozef Vavro, 1975.

prekrýva. Reaguje a koná spontánnejšie, je v ňom viac ľudskej i citovej autenticity“ (JABORNÍK 1975: 4).

Už úvodný výstup inscenácie určil východiskovú os hereckého oblúka oboch predstaviteľov. Kým Valach bol rigoróznym panovníkom, Machata len žoviálnou hlavou monarchie, ktorá je nečakane donútená konať ako kráľ. Rola Leara v texte pravidelne opakuje varovanie pred možnosťou, že zo série tragických udalostí zošalie. Iracionálnosť tvorí najväčšiu hrozbu jeho života. Keď Valach po prvý raz vyslovil repliku „Len nezošalieť“, tak ju vypovedal ako objektívne konštatovanie až krédo, z ktorého sa častým opakovaním stalo klišé. Jeho Lear bol autokrat, ktorý sa porovnáva so silami bohov. Machata repliku formuloval jemnejšie, ostýchavo, vyznela preto ako úpenlivá prosba obyčajného človeka k nebesiam, ku ktorým sužovaný neistotou upína svoj zrak. Kým prvýkrát ju tlmočil ešte akoby mimochodom, no pritom skromne a oddane, s vedomím, že božstvo má nad ním moc, druhý raz tieto slová artikuloval ešte zúfalejšie, s ešte zásadnejšou pokorou, ako muž, ktorý vie, že obávaná diagnóza je už neodvratná. Preto do neba pozeral s detsky nevinným pohľadom devótneho veriaceho, ktorému ostáva už len táto možnosť záchranu. Zrazu sa z rozvášneného Machatovho Leara stal jemnocitný muž, ktorý si prejavom odporoval s tým zbrklým kráľom, ktorý len nedávno vyhnal najmladšiu dcéru z rodiska.

Oproti imperátorskému Valachovi, ktorý šetril gestom a koncentroval sa na sprostredkovanie hĺbkového duševného ponoru, Machata hral Leara výrazovo dynamickejšie. V reakciách aj hlasových intonáciách bol impulzívnejší. Herec sa ocital v neustálom pohybe, extáze citov, chaose emočných poryvov, aktivite výrazu. Kým Valachov Lear dlho nad sebou a svojimi skutkami neváhal, Machatov Lear sa po vyhnaní Cordelie pýtal verného Šaša, či dcére ublížil – tichým tónom, civilne, s evidentnými pochybnosťami nad svojím unáhleným rozhodnutím. Šašo tu zrazu nebol jeho sluhom, ale rovnocenným partnerom, od ktorého nutne potreboval potvrdenie svojho činu. Keď ho nedostal, tak sa len hrdelnejším tónom snažil pred sebou samým obhájiť svoje stanovisko. No na hercových sklesnutých očiach a podráždenosti pohybu bolo citeľné, že už toto gesto ľutuje a aby naň zabudol, radšej sa teraz upne k ostatným dvoch dcéram. Akonáhle sa však dočkal nepríjemného šoku, keď jeho dvaja starší potomkovia odmietli u seba akceptovať jeho družinu a tým aj jeho samého, v Machatovi sa opäť prebral ten výbušný Lear z prvého dejstva, rozzúrený panovník kričiaci spravodlivým hnevom. No do jeho psychiky stále prenikali aj lúče zdravého úsudku. Keď Goneril a Regan k sebe privolal zvolaním „Dcérenky moje, poklady“, tak to vyslovil ako číru zlostnú iróniu. Nečakané sklamanie v ňom prebudilo nielen emočne nevyrovnaného človeka, zmäteného otca, ale i rozhorčeného cynika, ktorý sa snaží pred nepríjemnosťami obrniť nadhľadom. Valach, naopak, zvolanie formuloval s pocitom šokovaného starca, ktorý sa zrazu prizrel pravde do očí. V jeho pomaly artikulovaných a sucho intonovaných slovách víril strach i zúfanie pokoreného otca, ktorý kliatbu nad dcérami vyslovil v udivenom tranze. Preto musel čím skôr ujsť zo situácie, lebo v jeho výkriku o zošalení sa už napĺňa obávaná hrozba. No v skutočnosti mu Goneril aj Regan svojím arogantným postojom len odplatili jeho vlastnú bezohľadnosť. Konfrontovali ho s jeho mocenskými prostriedkami, ktoré keď sa teraz obrátili proti nemu. Badateľné to



Obr. 4: Slovenské národné divadlo, *Kráľ Lear*.
Gustáv Valach, Ctibor Filčík. © Jozef Vavro, 1975.

bolo predovšetkým na arogantnom výraze Krížikovej Goneril. Herečka scény eskalácie konfliktu s otcom prispôsobovala každému z Learov. Voči Machatovmu Learovi bola silnejšou protivníčkou, seabvedomo využívala jeho stále prepukajúcu submisivitu, no pri Valachovom vladársky neochvejnom Learovi išlo o seberovných súperov. Machatovho Leara cieľavedome trýznila, Valachovi oplácala krutosť krutosťou. Preto sa nebála v zápale zlosti buchnúť po stole, hoci takéto razantné gesto si predtým mohol dovoliť len prchký Lear. Nekorunovanou panovníčkou sa stala ona, preto si vyhradila právo na impertinentné gesto.

Lear prechádza teda nielen krutým precitnutím z otcovskej ilúzie, ale i k vedomiu o sebe samom. Valach túto rovinu Learovho vývoja sleduje s plastickou sústredenou až k záverečnému vnútornému precitnutiu. Nehrá šialenstvo, ale postupne narastajúce útrapy z rozumu. Je to on, kto práve potrebuje Šaša za partnera, lebo ten dôsledne scudzuje jeho ‚hru‘. A Valach o tom vie a hrá s ním – bez toho, aby upadol do psychologizmu – toto neobvyklé partnerstvo síce bez zjavného kontaktu, ale akoby s vedomím oboch partov. (KN 1978: 7)

Naopak, Machatov Lear bol pri konflikte s nevďačnými dcérami skôr ich obeťou. Stretol sa s taktikou, akú nepoznal a sám nevyužíval, preto rýchlejšie a bolestivejšie pochopil, že nad dvojicou súperiek nemá šancu zvíťaziť.

Learovo delírium

Medzi najzásadnejšie výstupy Shakespearovej tragédie, na ktoré sa väčšinou koncentruje režijný výklad textu, patrí scéna búrky z tretieho dejstva, kde Lear definitívne prepadá šialenstvu. Lenže u Haspru, režiséra rozvírených vášní, ktorý konflikty v hrách netlmil, ale násobil, bola scéna traktovaná v absolútnom kontraste s jeho režijnou letorou.

... v Hasprovej inscenácii je až prekvapivo neefektívna. Iste aj o to išlo, dosiahnuť efekt neefektívnosťou. Ak dal Brook vytvoriť hercom pohybovými prostriedkami víchricu a lejak, Haspra šokuje tým, že Learovi dáva sedieť⁵, tým ostatným si ani podvedome nevšimnúť, že mognú, niet tu nejakej dynamiky, je úplná apatia, je to presné – tu je dovŕšená premena človeka v menej než človeka, nemôže prísť už nič horšie, než poznanie vlastnej nehodnoty. Tá ďalšia púť do úplného schátrania nebola by ani potrebná, keby na jej konci nebolo Learovo stretnutie s Cordeliou, ako dotvrdenie toho, že aj po úplnom znehodnotení možno znovunadobudnúť hodnotu, byť opäť na úrovni ľudskej, vyliečiť sa zo šialenstva, ak človek dostane toho viac, než potrebuje pre holú existenciu. Ak je ako hodnota uznávaný. (HRABOVSKÁ 1975: 9)

Valach aj Machata nehybne stáli na javisku a so silným vnútorným ponorom prednášali verše o dutí víchrice. Valach tu bol uzavretejším Learom, hovoril ťažkopádne až unavene, akoby už búrku dávno absolvoval a až teraz definuje svoje emočné vyčerpanie z nej. Stále sa bránil poblúzneniu zmyslov, do vyslenia bojoval o zachovanie zdravého rozumu. Machatov výklad scény spočíval v prudkom rozruchu citov, duševných zvratoch, ktoré aj pri statickom postoji nútili predstaviteľa k emotívnym otrasom tela a dynamickému frázovaniu, v ktorom každý verš dostával osobitý fonetický prízvuk a vnútorný rytmus. Machatov Lear si stále uchovával pestrú dynamiku prejavu, naďalej ostával nadmieru živým človekom. No jeho pohyb bol už nestabilnejší, nekontrolovanejší. Divákovi sa prihovárал predčasne zostarnutý muž s neprítomným pohľadom, síce prudkou senzitivitou reflexov, no ťaživým spodným plánom replík, ktoré vypovedali o tragickom osude úlohy. Valach vzbudzoval obavy až strach, lebo z muža, ktorý býval veľký zjavom i myslou, sa stal dezorientovaný, no prejavom naďalej asertívny muž. Machatov duševne pomätený bývalý kráľ vyvolával skôr lútosť. „Kráľovo šialenstvo podľa Machatu nevyplývalo zo seba zničujúceho vnútorného konfliktu medzi absolútnymi zásadami a prudkým rozčarovaním [ako u Valacha, pozn. aut.]. Jeho starac bol predovšetkým oklamáný a sklamaný dobrák, človek, ktorý si nezaslúži také bezohľadné dcéry. Poľutovaniahodný otec“ (MISTRÍK 2004: 29). Machata nedramatizoval Leara stuhnutosťou prejavu ako jeho alternant, po tom, čo zošalel, pôsobil ešte extrovertnejšie, až excentricky. Prejavom sa priblížil k Haverlovmu Šašovi, stali sa podobnými bláznami. No v tomto prípade bol Lear už skutočným bláznom, Haverl len tým z povolania. Machata sa tu pohrával so slovami a ich tvárnou artikuláciou,

5 Na videozáznamoch inscenácie obaja predstavitelia na začiatku monológu stoja, no video vzniklo niekoľko rokov po premiére, takže niektoré mizanscény mohli časom zmeniť svoju podobu, pozn. aut.



Obr. 5: Slovenské národné divadlo, *Kráľ Lear*. Elo Romančík, Karol Machata, Jozef Adamovič. © Jozef Vavro, 1975.

bol skutočne nevypočítateľným ekvilibristickým šialencom, ktorého občasné vecné záchvevy zdravej mysle pôsobili o to atakujúcejšie. Do vyostreného kontrastu sa v jeho prejave pravidelne dostávali polohy detinského starca s ozvenami empirického mysliteľa. Prudký a citovo vibrujúci výraz pomätenca sa ocital vedľa racionalistu tlmočiaceho svoje poznanie absolútne chladným tónom hlasu s dôrazom na jeho ideový význam. Keď po stretnutí s oslepeným Gloucesterom vyhlásil, že je „Kráľ, každým dychom kráľ“, herec vypol hrud', no vyslovil to so zľahčujúcich úsmevným nadhľadom, akoby karikoval aristokratickú dôstojnosť, ktorej zosmiešňovanie na začiatku príbehu logicky prislúchalo jeho Šašovi, nie jemu. Valach, naopak, túto repliku prudko zreval, aj v stave nepríčetnosti ostal kategorickým človekom a nekompromisným aristokratom hrdo

sa bijúcim o svoj vládarský status. Preto Haverlov Šašo na reprízach s Valachom ostával konštantným Learovým protikladom i alter egom súčasne. Pri Machatovi sa postupne stierala hranica medzi Learom a jeho najvernejším dvoranom.

Z Machatovho Leara sa stal patologický blázon, ktorého občasné zdravé momenty prezrádzali snahu jeho ešte nie definitívne odumretej mysle o záchranu. Ako výstižne sumarizoval Marián Mikola: „Karol Machata buduje oblúk životnej tragédie Leara ako proces, ktorému síce odoláva, dlho vzdoruje, ale nakoniec mu predsa len podľahne“ (MIKOLA 1976: 27). Preto sa aj niektorí iní kritici zhodli, bez toho, aby marginalizovali Valachove kvality a jedinečnosť jeho výkonu, že Machatov Lear je strhujúcejší a otrasnejší, lebo modeluje klenutejší tragický oblúk postavy (JABORNÍK 1975: 4; TŮMA 1978: 3). No český recenzent skrývajúci sa pod skratkou *kn* upozornil, že:

Machatova technická brilantnosť práce so slovom i s fyzickými a psychickými prostriedkami vystupuje až artistne do popredia a predstavuje nevšednú štúdiu, ale akoby sa z nej predsa len vytrácala Learovská téma, ktorú tu nahrádza sólová existenciálna intelektuálna úzkosť (Machata v tomto zmysle takto odsunul Haverlovho Šaša). Menej čitateľne vedie herec oblúk od Leara krutovládca k Learovi, ktorý dosiahol poznanie o sebe a živote. Je skôr Learom všeobecne sa desiacim relatívnosti ľudských postojov i súdov, relatívnosti životných hodnôt i zmyslu existencie. (KN 1978: 7–8)

Valach podčiarkoval tragický rozmer postavy, Machata ten dramatický. Výklad Leara oboch hercov splynul až v absolútnom závere inscenácie, keď bývalému vládrovi puká srdce nad mŕtvou Cordeliou.

A následne vidíme Valachovho Leara, schúleného v prostej ražnej košeli na poľnom lôžku vo vojenskom tábore francúzskeho kráľa, Leara ostýchavého, zamĺknuto nedôverčivého a bojácneho, uvedomujúceho si však zreteľne krivdu spáchanú na Cordelii; Machata naopak podčiarkuje v tejto scéne Learovu telesnú zoslabnosť a celkovú vysilenosť, prejavujúcu sa navonok v apatickom nezájme o okolité dianie. Dramatickú klenbu Learovho tragického pnutia završujú obaja herci zhodne v totožnej polohe stíšeného akordu bezhlasej bolesti, ale i uzmierujúceho vyrovnania nad Cordeliiným mŕtvym telom. (TŮMA 1978: 3)

Summa summarum: Valach Leara formuloval cez ostrý herecký strih, vibrujúce napätie formulované cez bohatú škálu modulácií hlbokého dunivého hlasu. Jeho Lear bol chladnou skulptúrou, ktorá zbadala až príliš neskoro, že padla do smrtiacej priepasti a jej dovtedy žulovo pevná matéria sa definitívne naštrbila. Machata bol jemnejší variant vládrov. Okolím sa nechal ľahšie vyprovokovať, rýchlejšie tak odhadzoval dovtedy pestovanú pózu neomylného panovníka. No po náhlych cholerických výbuchoch intenzívnejšie a sebakritickejšie než Valach analyzoval svoje skutky. V ústraní mimo dvora sa nebál ukázať aj svoju ľudskú tvár, túto polohu Machata stvárnil s výrazovou prostotou, intonáciami bez dekoratívnych príkras, nenútenosťou prejavu. O to bol pád jeho Leara bolestivejší a nespravodlivejší. Valachovi sa okolie mstilo jeho vlastnými praktikami, citovejší Machatov Lear bol utýraný bezohľadnosťou neakceptujúcou vrtochy dlhé roky

rozmažňavaného panovníka. Obaja herci však vytvorili celistvý obraz človeka stojaceho proti ničivému živlu. Či už vo význame privátnom alebo politickom. Vďaka jedinečnosti oboch hereckých štúdií, ktoré nestrácali na umeleckej podmanivosti ani reprízami, si inscenácia získala značný divácky ohlas, hrala sa päť sezón s úctyhodným počtom 101 odohratých predstavení. Haspra v roku 1978, ešte v čase uvádzania *Kráľa Leara*, naštudoval *Othella* s Machatom v úlohe Jaga. Kritici inscenácii, na rozdiel od predošlej režisérovej shakespearovskej kreácie, vyčítali príliš zovretú koncepciu a nedopracované herecké motivácie (JABORNÍK 1978). Inscenácia už nedisponovala takou javiskovou efektnosťou ako Hasprovo prvé stretnutie so Shakespearom, ktorého kvalitatívne centrum tvorili práve výkony predstaviteľov Kráľa Leara.

Bibliografia

- BEJBLÍK, Alois. 1976. Bratislavský Kráľ Lear. *Lidová demokracie* 32 (6. 1. 1976): 4: 133.
- ČERNÝ, František. 1978. *Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s pražskými herci*. Praha: Mladá fronta, 1978.
- DÚ Bratislava. 1961. Sovietska tlač hodnotí zázjzd činohry SND do SSSR. Spis sa nachádza vo fonde Tematických hesiel (zázjzdy v sezóne 1960/1961). Diliza: Bratislava, 1961. 12 s.
- HRABOVSKÁ, Katarína. 1975. Čo robí človeka človekom. *Nové slovo* 17, (13. 11. 1975): 46: 9.
- JABORNÍK, Ján. 1975. Treba zdolávať končiare. *Večerník* 20 (29. 10. 1975): 214: 4.
- JABORNÍK, Ján. 1978. *William Shakespeare: Othello. Hodnotenie*. Nepochikovaný strojopis interného hodnotenia uložený v inscenačnej obálke Othello, SND, 1978 nachádzajúcej sa v archíve Divadelného ústavu v Bratislave.
- KAMENISTÝ, Ján a Pavol HASPRA. 1975. Prichádza kráľ. Nad Shakespearovou tragédiou v SND. *Smena na nedeľu* 10 (12. 12. 1975): 50: 6.
- KN. 1978. K otázke česko-slovenského kultúrného kontextu /Hostovaní činohry SND v Praze/. Nepochikovaný strojopis uložený v inscenačnej obálke *Kráľ Lear*, SND, 1975 nachádzajúcej sa v archíve Divadelného ústavu v Bratislave.
- LAJCHA, Ladislav. Režisér ľudskej pospolitosti. Pavol Haspra ako režisér anglických a amerických hier. *Slovenské divadlo* 50 (2002): 1: 43–64.
- MIKOLA, Marián. 1976. Kráľ Lear ako podobienstvo. *Film a divadlo* 14 (1976): 25: 26–27.
- MISTRÍK, Miloš. 2004. Postavy Gustáva Valacha medzi panovačnosťou a šialenstvom. In Milan Polák (ed). *Gustáv Valach, herec pokory a vzdoru*. Bratislava: Združenie divadelných kritikov a teoretikov a Kabinet divadla a filmu SAV: 2004: 22–31.
- PORUBJAK, Martin. (1976). O Martinovi Hubovi a nielen o ňom. *Slovenské divadlo*, 24 (1976): 4: 536–570.
- RAMPÁK, Zoltán. 1965. Prvé premiéry. Z atmosféry Dostojevského. *Film a divadlo* 99 (6. 11. 1965): 23: 14.
- ŠTEFKO, Vladimír. 1976. Hodnotenie sezóny 1975/1976. Nepochikovaný strojopis uložený v inscenačnej obálke *Kráľ Lear*, SND, 1975 nachádzajúcej sa v archíve Divadelného ústavu v Bratislave.

- TŮMA, Martin. 1978. Divadlo jevištní imaginace. K pohostinským vystoupením činohry Slovenského národního divadla v Praze. *Scéna* 3 (1978): 9: 2–3.
- VOJTA, Miloš. 1976. Král Lear poprvé slovensky (Klasika ve znamení současnosti). *Tvorba* 30 (21. 7. 1976): 15.

Audiovizuálne záznamy

- William Shakespeare: *Král Lear*, videozáznam inscenácie SND. Divadelný ústav, audiovizuálna zbierka, 80 min, sign. MM351/1; MM351/2.
- William Shakespeare: *Král Lear*, videozáznam inscenácie SND. Divadelný ústav, audiovizuálna zbierka, 90 min, sign. MM59/1.

doc. Mgr. art. Karol Mišovic, PhD.

Slovenská akadémia vied, Centrum vied o umení,

Ústav divadelnej a filmovej vedy

Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava, Slovenská republika

e-mail: karol.misovic@savba.sk

ORCID: 0000-0002-9435-076X

Karol Mišovic je vedeckým pracovníkom v Ústave divadelnej a filmovej vedy CVU SAV. Sústreďuje sa na výskum slovenskej divadelnej histórie s dôrazom na réžiu a herectvo 20. storočia. Aktívne sa venuje publikačnej a vedeckej činnosti v oblasti súčasnej teatrologie. Podieľal sa na vzniku viacerých vedeckých projektov a zborníkov, je autorom troch samostatných monografií a niekoľkých odborných teatrologických štúdií a kapitol.

Karol Mišovic is a researcher at the Institute of Theatre and Film Studies at CVU SAS (Slovak Academy of Sciences). His research focuses on Slovak theatre history with an emphasis on 20th century directing and acting. He is actively engaged in publishing and scientific activities in the field of contemporary theatre studies. He has contributed to several scientific projects and collections, and is also the author of three independent monographs and several theatrological studies and chapters.



Toto dílo lze užívat v souladu s licenčními podmínkami Creative Commons BY-NC-ND 4.0 International (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>). Uvedené se nevztahuje na díla či prvky (např. obrazovou či fotografickou dokumentaci), které jsou v díle užity na základě smluvní licence nebo výjimky či omezení příslušných práv.