

Trnavské profesionálne divadlo v diverzite režijných poetík

Lucia Mihálová

Abstrakt: Príspevok je zameraný na prehľadnú charakteristiku tvorby interných režisérov, ktorí pôsobili v profesionálnom trnavskom divadle v období 90. rokov až dodnes. Práve v búrlivom porevolučnom období muselo čeliť trnavské divadlo personálnym zmenám, ktoré výrazne ovplyvnili jeho ďalšie umelecké smerovanie. Z divadla odišli dve profilujúce režisérske osobnosti – Blaho Uhlár a Juraj Nvota aj spolu s veľkou časťou hereckého súboru. Priestor na svoju režijnú seberealizáciu dostali viacerí režiséri, ktorí však v divadle nezostali dlho. Z tých, čo sa pokúšali počas svojho pôsobenia vytvoriť osobitú či dokonca generačnú výpoveď, spomíname najmä Ivana Blahúta a neskôr Viktora Kollára. Medzi umelecky menej ambiciózne patrili réžie Michala Babiaka a Ladislava Kočana. Záver príspevku je reflexiou súčasnej situácie v divadle, keď je pozícia interného režiséra zrušená a herecký súbor je každou inscenáciou vystavovaný novým poetikám a tvorivým prístupom.

Kľúčové slová: Trnava – divadlo – Divadlo Jána Palárika v Trnave – réžia.

Trnava's professional theatre regarding the diversity of directorial poetics

Abstract: This paragraph is dedicated to understandable characteristics of the creations of internal directors, who were working for the professional Trnava theatre, from the 90. until present day. Especially in the turbulent postrevolution era, the Trnava theatre had to face changes in personnel, which significantly influenced its further artistic identity. The theatre was left behind by two profiling directorial heavyweights – Blaho Uhlár and Juraj Nvota, together with the better part of the actors ensemble. This created the room for the self-realisation of many other directors, who, unfortunately, did not remain with the theatre for long. Of those, we would mention those who tried to create a personal, or even a generational testimony, which are Ivan Blahút and Viktor Kollár. Amongst the less ambitious creations were the works of Michal Babiak and Ladislav Kočan. The remainder of the article is a reflection of the present days situation in the theatre, where the position of an internal director has been abolished, and the actors crew is exposed to new poetics and creational mindflow which every new inscenation.

Key words: Trnava – theater – Ján Palárik Theater in Trnava – direction.

Profesionálne divadlo v Trnave, ktoré funguje doteraz, vzniklo v roku 1974 pod názvom Divadlo pre deti a mládež. V trnavskom divadle sa od jeho vzniku vystriedalo mnoho režisérov. Niektorí režírovali len jednu hru ako hosťujúci režiséri, niektorí tu pôsobili dlhé roky na pozícii interného režiséra. Z hosťujúcich režisérov treba spomenúť významné osobnosti slovenského divadla s medzinárodným dosahom ako Peter Scherhauser, Roman Polák a Lubomír Vajdička.

Prvými internými režisérmi v DPDM sa stali Ladislav Farkaš a Blaho Uhlár. V roku 1977 Ladislava Farkaša vystriedal čerstvý absolvent VŠMU Juraj Nvota. Spolu s Blahom Uhlárom tu vytvorili mnoho nezabudnuteľných inscenácií pre deti i dospelých. Dlhoročný tvorivý dialóg týchto dvoch osobností vyprofiloval živé, komunikatívne divadlo. Nvota s Uhlárom sa rozhodli vo svojich inscenáciách nevyužiť edukačný potenciál divadla na šírenie komunistickej ideológie, ale zamerali sa, každý iným spôsobom, na rozvíjanie kreativity a tvorivej slobody. Táto „zlatá éra“ trnavského divadla zarezoňovala nielen u publika, ale aj u divadelných kritikov a vedcov, preto sa jej v odborných publikáciách venovalo doposiaľ najviac priestoru. Zamerajme sa teraz bližšie na obdobie, ktoré nasledovalo po odchode Blaha Uhlára a Juraja Nvotu. Ide o 90. roky, keď divadlo začalo stagnovať v dôsledku personálnych zmien a z nich plynúceho nejasného umeleckého smerovania.

1. 90. ROKY V ZNAMENÍ VEĽKÝCH ZMIEN

Dňa 1. 4. 1990 sa Divadlo pre deti a mládež premenovalo na Trnavské divadlo. Malo sa viac orientovať na tvorbu pre dospelých. Hoci, treba poznamenať, že posledné roky pred '89 neuviedlo veľa inscenácií pre deti. Novým názvom dalo divadlo jasne najavo, že jeho ambíciou je pokryť potreby všetkých vekových kategórií a slúžiť ako profesionálna kultúrna inštitúcia celému trnavskému regiónu uvedomujúci si rôznorodosť svojho publika.

Ešte pred revolúciou odišiel z divadla Blaho Uhlár, začiatkom roka 1990 aj dramaturgička Jana Juráňová, o pár mesiacov na to Marián Lucký, ktorý pôsobil ako psychológ-dramaturg. V divadle zostali tvoriť ako dramaturgicko-režijný tandem Mírka Čibenková a Juraj Nvota. Odchodom dramaturgičky Jany Juráňovej nastala aj dramaturgická kríza. Absenciu dramaturgie bolo cítiť najmä vo vzťahu k textu a k jeho režijno-dramaturgickému výkladu.¹ Popri Nvotovi sa režijnej taktovky chytili aj herci Jaroslav Filip a Ladislav Kočan. Juraj Nvota odišiel z divadla na jeseň 1992 do Divadla Astorka Korzo 90. O mesiac neskôr opustil divadlo aj Jaro Filip. Po odchode Juraja Nvotu sa v divadle vystriedalo viacero interných režisérov, ktorí však zotrvali v divadle len jednu až tri sezóny. Takými boli Ivan Hansman-Jesenský, Štefan Korenčí, Michal Spišák, Silvester Lavrík a Soňa Ferancová.

V 90. rokoch prechádzalo trnavské divadlo, ako všetky ostatné divadlá, veľkými organizačnými zmenami, ktoré ovplyvňovali chod divadla. Zásadnou zmenou bola

1 PODMAKOVÁ, Dagmar. *Divadlo v Trnave. Ako sa hľadalo*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2006, s. 118.

sloboda v tvorbe dramaturgických plánov. Dovtedy podliehala dramaturgia divadiel schvaľovaniu zriaďovateľa – Ministerstva kultúry SR. Hoci sa podmienky, ktoré garantovali slobodu tvorby, javili pre divadlo ako ideálne, divadlá tentoraz museli oveľa húževnatejšie bojovať o svojho diváka. Zmenil sa totiž aj náborový systém divákov. Odbory a zamestnávateľia prestali kupovať permanentky, divadlá začali chodiť menej na zájazdy, za svojim divákom, najmä z finančných dôvodov, ale aj kvôli zastaraným dopravným prostriedkom.² Začiatkom 90. rokov sa vystriedalo mnoho režisérov, pričom sa divadlo nevyhlo nekoordinovanému miešaniu dramaturgických žánrov a režijných poetík. V súbore sa za krátku dobu objavilo mnoho mladých hercov, ktorí po pár sezónach odišli, takže súbor nebol schopný vytvoriť spoločný divadelný jazyk.

2. SNAHA O VYTVORENIE GENERAČNÉHO DIVADLA

Až v sezóne 1994/1995 sa v Trnave objavila snaha o generačnú výpoveď. V tejto sezóne do divadla nastúpili herci Peter Bebjak, Marek Majeský, Juraj Vilikovský, Michal Rovňák, Judita Hansman a Jozef Pročko spolu s ich rovesníkom, študentom réžie Ivanom Blahútom.

Ivan Blahút nastúpil na post interného režiséra v roku 1993 a v divadle pôsobil sedem rokov. Za ten čas naštudoval deväť inscenácií. Spolupracoval s dramaturgičkami Barbarou Gindlovou a Svetlanou Waradzinovou. Blahút začal v Trnave režírovať ešte ako poslucháč tretieho ročníka réžie na VŠMU. Jeho prvou réžiou bola rozprávka, ktorú napísal s Barbarou Gindlovou *Palunkovo šťastie* (1993). Po inscenáciách ako *Jarné prebudenie* (1994), *Zajac Zajac* (1994) a *Každý hosť tri dni dosť alebo Tótovcí* (1995), kde sa prejavila Blahútova neskúsenosť a štýlová neucelenosť, nasledovali inšpiratívne inscenácie *Augustín* (1996) a *Ženba* (1997).

Hru *Augustín* napísali Ivan Blahút s Barbarou Gindlovou na motívy poviedky Hermana Hesseho. Príbeh je o hľadaní zmyslu života, pričom predkladá zásadné existenciálne otázky. Blahút sa rozhodol pre formu hudobno-pohybového divadla, čo mu umožnilo vytvárať štylizované mizanscény a symbiózu hudby, spevu, slova a pohybu. Aj v herectve bola zjavná štylizácia, pričom herci stvárňovali viacero postáv. V Gogoľovej *Ženbe* bola dôležitá zložka koncepcie scénografie Ivana Hudáka. Scénu tvorili dve skrine nadrozmernej veľkosti. Prvá skriňa reprezentovala dvojposchodový dom Agafie Tichonovny. Druhá skriňa bola oveľa menšia a znázorňovala skromný príbytok potenciálneho ženicha Podkolesina. V skriniach bol aj nábytok – zmenšený a natlačený na seba, akoby boli obe skrine domčeky pre bábiky. Blahút viedol hercov ku grotesknému a karikatúrnemu prejavu. Herci si deformovali hlasy, mali strnulé akoby mechanické pohyby. Tento typ herectva podporovali aj veľké parochne, zväčšené nosy, falošné fúzy, bruchá.

² Tamže, s. 125.

Viacero Blahútových inscenácií bolo pokusom o autorské divadlo. Okrem *Palunkovo šťastia* a *Augustína* vytvoril aj dramaturgiu Wildovho *Šťastného princa* (1998) a spolu s Barborou Gindlovou napísali scenár k inscenácii *O ľudskej láske* (1998). V autorskom divadle neskôr pokračoval po odchode z Trnavského divadla. Spolu so svojimi hereckými kolegami z Trnavy založili v roku 2003 Prešporské divadlo. Blahútove trnavské inscenácie vynikali najmä ucelenou výpoveďou mladej časti súboru, teda jeho hereckej generácie. Vyjadrovali svoj generačný názor na svet a na medziľudské vzťahy. Prácu s hercom definovala najmä štylizácia výtvarných a najmä hereckých prostriedkov. Takáto metóda však hercom nedovolila vývin. Nemali možnosť stretnúť sa s prirodzeným vrstvením významov pri výstavbe dramatickej postavy. Blahútove inscenácie mali mnohokrát jasne stanovenú tému, ktorú však často zatienila snaha o rôznorodé komediálne prvky, najmä o paródiu. Príkladmi takýchto inscenácií sú *Škriatok* a *Lakomec*. Ivan Blahút priniesol v období búrlivých 90. rokov kultivovanú zábavu, humor prostredníctvom satiry a paródie, často s prvkami ľudového divadla a commedie dell'arte. Avšak nepodarilo sa mu profilovať a pozdvihnúť herecký súbor ku koncentrovaným výkonom.³

Paralelne s Blahútom režíroval herec Ladislav Kočan. Prvýkrát sa chopil réžie v roku 1990, keď inscenoval rozprávku Alfréda Radoka *Vo veži straší*. Zaujal pohybovou klauniádou *Génius*, ktorá v mnohom pripomínala klauniády Blaha Uhlára. Muž vo fraku – génius – stvárnený Ladislavom Kočanom dirigentskou taktovkou ovládal dvoch hercov, muža a ženu, z čoho vznikalo mnoho komických a pohybovo nápaditých situácií. Post interného režiséra si „vyslúžil“ vďaka inscenácii *Zlaté kura* (1993), ktorá dosiahla predtým nevídaných 128 repríz.

Ako interný režisér sa zameriaval predovšetkým na autorské rozprávky, obzvlášť sa postaral o popularitu tradičných Mikulášskych rozprávok spojených s rozdávaním darčiekov detským divákom. Kočan sporadicky siahol aj po tvorbe pre dospelých. Najpozitívnejšie ohlasy z toho mal Tajovského *Hriech*. K Tajovského postavám pridal postavu míma, ktorý pohybovo komentoval dianie na javisku a pôsobil v kontraste k psychologickému herectvu hlavných postáv. Kočan zotrval na poste interného režiséra až do roku 2017. Preferoval jednoduchšiu, komediálnu a rozprávkovú dramaturgiu. Jeho inscenácie vo všeobecnosti nemali takmer žiadne umelecké ambície. Poslúžili dobre prevádzke, no nepriniesli žiaden konkrétny názor, ani nenapomáhali rastu hereckého súboru.

3. DO NOVÉHO MILÉNIA S NOVOU REŽIJNOU POETIKOU

V roku 2001 začal v Trnave, už v Divadle Jána Palárika, režírovať Michal Babiak. Babiakovou zásluhou sa dramaturgia rozšírila o tituly juhoslovanských autorov ako Miro Gavran, Vinko Moderndorfer či Matjaž Zupančič. Preferoval nenáročnú komediálnu dramaturgiu, no jeho režijné ambície siahali aj k náročnejším titulom

³ Tamže, s. 126 – 131.

s výrazným symbolickým a metaforickým režijným gestom. Jeho prvou réžiou v divadle bola *Madame Bovary* (2001).

V januári 2003 divadlo otvorilo Štúdio Divadla Jána Palárika. Štúdio vzniklo po rekonštrukcii a prestavbe priestorov kotelne. Dva hracie priestory rozdelili aj dramaturgiu na komerčne ladené predstavenia vo „veľkej sále“ a komorné umelecky ambicióznejšie predstavenia v štúdiu. Prvou hrou, ktorá v ňom bola uvedená, bola komorná hra *Noc bohov* od Mira Gavrana v Babiakovej réžii.

K tým najzaujímavejším Babiakovým inscenáciám patria jeho autorské inscenácie inšpirované osudmi významných osobností slovenskej kultúry. Vytvoril divadelnú hru *Hodiny Anatómie Doktora Šubika* (2003), pričom v názve použil civilné meno básnika Andreja Žarnova, pod ktorým bol známy ako doktor. Prostredníctvom jeho básnickej tvorby a fragmentov z jeho života znázornil večnú tému zápasu človeka so smrťou. O rok neskôr, v roku 2004 Babiak v Štúdiu vytvoril ďalšiu autorskú inscenáciu *Básnik a žena*, tentoraz inšpirovanú dielom Jána Smreka. V tomto prípade sa Babiak nezaoberal súkromným životom Smreka, ale zameral sa na jeho literárnu tvorbu, obzvlášť na menej známe básne.

Réžie Michala Babiaka na veľkej sále ako *Rodinné šťastie* Vinka Moderndorfera, Molièrove *Učené ženy*, Zupančičove *Manželské hry* a i. pôsobili divácky lákavo, no okrem zábavy sa snažili podať aj konkrétnu spoločenskú tému. Babiakove ambície častokrát zlyhávali na povrchnosti a prvoplánovosti výtvarného riešenia a najmä hereckého prejavu. Svoj záujem o komediálnu dramatikú Babiak potvrdil aj založením festivalu hier Mira Gavrana v DJP – Gavranfestu. Prvý ročník sa uskutočnil v roku 2004.

4. AMBICIÓZNY TANDEM VIKTORA KOLLÁR A MARTIN GAZDÍK

V roku 2004 začal ešte len pohostinne režírovať v DJP čerstvý absolvent VŠMU z ročníka Juraja Nvotu – Viktor Kollár. Keď v roku 2007 odišiel Michal Babiak z divadla, Kollár sa stal interným režisérom. Na poste interného režiséra zotrval až do roku 2018, teda spolu s Uhlárom, Nvotom a Kočanom sa zaradil k najdlhšie pôsobiacim režisérom v trnavskom divadle. Kollárova režijná tvorba počas jedenásť rokov na poste interného režiséra nezarezovala v teatrologickej obci natoľko, aby o jeho režijnej poetike vznikali odborné štúdie. Avšak pre formovanie trnavského divadla za posledné desaťročie má jeho režijná činnosť zásadný význam. Zameriame sa teraz bližšie na tvorbu Viktora Kollára s prihliadnutím na najúspešnejšie inscenácie.

Desať rokov popri sebe režírovali Kollár s Kočanom. Na rozdiel od Kočana mal Kollár vysoké umelecké ambície. Nesiahal po komerčne ladených tituloch a svojím dramaturgickým zameraním kládol vysoké nároky aj na herecký súbor. Tvoril v tandeme so svojím bývalým spolužiakom, dramaturgom Martinom Gazdíkom. Vďaka dvojici Kollár – Gazdík sa do divadla dostala premyslená dramaturgia. Objavuje sa záujem o absurdnú drámu (*Plešatá speváčka*, *Nosorožec*), dosiaľ neinscenované texty (*Terasa*, *Motorest alebo robia to všetci*), dramaturgické prozaic-

kých diel (*Amerika, Listy Milene*) a poetické autorské divadlo (*Padajúce hviezdy, Máša a Beta*). V Kollárovej réžii prevažovali metafory, znaky, skratkovitosť a štylizované herectvo. Nepatril k režisérom, ktorí prichádzajú so striktnou stanovenou koncepciou, ku ktorej postupne navádzajú herca, až kým ju nenaplní. Kollárov režijný prístup je oveľa impulzívnejší, otvorený všetkému neočakávanému. Kollár vždy nechával veľký priestor tvorivosti, nečakaným impulzom vyplývajúcim z tvorivého procesu, s hercom nepracoval ako s „bábkou“, ale vychádzal z jeho vlastnej tvorivosti, hravosti a iniciatívy. Kollár opisuje svoje tvorivé východiská nasledovne: „Niekedy prichádzam na ideovú skúšku s vyhranenejším režijným konceptom, niekedy len s témou, o ktorej som presvedčený, že ju chcem robiť. Musí byť pre mňa z toho najvnútornejšieho hľadiska taká silná, že si trúfam ňou osloviť, zaujať, očariť, provokovať, presvedčiť celú skupinu ľudí okolo mňa. (...) A niekedy mám len jeden obraz, záblesk obrazu, ktorý je intenzívnejší ako všetky ostatné obrazy, ktorý sa mi vracia do hlavy obsedantným spôsobom: Ženy, dvojčičky, jedna dobrá, druhá zlá, nanášajú blato na nahého plačúceho muža, ktorý sedí medzi nimi. (Franz Kafka: *Listy Milene*).“⁴

Kollárov vzťah k divadlu a jeho režijnú poetiku zásadne ovplyvnila stáž vo Varšave. Po skončení štúdia na VŠMU navštevoval súkromnú školu réžie Andrzeja Wajdu a pôsobil ako stážista u Krszystofa Zanussiho. Vďaka nemu spoznal mnoho významných osobností poľskej kultúry z oblasti divadla, filmu, literatúry, ktoré rozšírili jeho obzory a zapôsobili naňho najmä ohromnou tvorivou slobodou, uvoľnenosťou a otvorenosťou okolitým impulzom.⁵ Možno práve odvaha a nenútená hravosť poľských divadelníkov inšpirovala Kollára v tom, že sa nebál „objavnej dramaturgie“ a siahal po textoch, ktoré mali v Divadle Jána Palárika slovenskú premiéru.

Kollárov záujem o dramatické texty, ktoré neboli doposiaľ inscenované, nezahŕňal len súčasnú dramatikú, ale aj svetovú klasiku. Inscenoval dokonca dve Shakespearove hry, ktoré uviedol v slovenskej premiére. Prvou bola tragédia *Cymbelin* (2007), druhou tragédia s antickým motívom *Timon Aténsky* (2016). Na Kollárovi je zaujímavé, že sa nikdy nenechal odradiť „bremenom prvolezectva“. Zakaždým mal ambíciu obhájiť svoj dramaturgický výber a dokázať, že dané dielo „ležalo v šuplíku“ neprávo. Za toto počinanie si veľakrát vyslúžil uznanie divadelných kritikov. Dária Fojtková Fehérová píše o inscenácii *Cymbelin*: „... inscenátori zahodili bázeň, ktorá voči majstrovi Shakespearovi existuje. Pristúpili k nemu s odstupom, parodicky, s vlastnou interpretáciou. Bez strachu. Inscenácia *Cymbelina* však nie je výsledkom len šťastia, ktoré, hovorí sa, praje odvážnym.

4 KOLLÁR, Viktor. Viktor a hra. In PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV. 2012, s. 149 – 151.

5 Tamže, s. 145 – 151.

Pútavá je vďaka premyslenej dramaturgii a schopnosti mať vlastný názor a pretaviť ho do divadla.⁶⁶

V odbornej verejnosti zarezovali najmä autorské inscenácie Kollára a Gazdíka. Inscenácia *Padajúce hviezdy* (2005) bola inšpirovaná básnikom Rudolfom Dilongom. Východiskovou situáciou bola Dilongova konfrontácia s akýmsi „súdom anjelov“, pred ktorým sa Dilong svedá za svojich životných rozhodnutí. Scéna Jána Zavarského bola rozdelená na dve časti. V dolnom priestore sa odohrával zápas Dilonga o Boha, vieru, svoju česť a umenie. Horný priestor predstavoval očistec. Inscenácia zaujala metaforickým jazykom a sústredeným výkonom Vladimíra Jedľovského v úlohe Dilonga.

Jednou z doposiaľ najúspešnejších Kollárových inscenácií bola *Máša a Beta* z roku 2010, ktorá bola uvedená v štúdiu DJP. Scenár vyskladali Kollár s Gazdíkom z poviedok a básní Egona Bondyho. Novely Máša a Beta spája práve ich rozdielnosť; rozdielnosť charakterov, situácií, v ktorých sa nachádzajú, dokonca i doba, v ktorej žijú. Spája ich atmosféra prachu, nezdravia, atmosféra chorej spoločnosti. V nemalej miere k tejto atmosfére prispelo aj tmavé prostredie scény, bodové osvetlenie postáv, pričom zvyšok sa nachádzal v tme, a kopa uhlia na javisku. Mášu i Betu počas predstavenia sprevádzajú aj dve postavy: Mladý Goldmann a Pán B. sú dve tváre toho istého človeka – Egona Bondyho. Tak ako postava Goldmanna a Pána B. aj Máša a Beta sú dve strany tej istej mince. Inscenácia vďaka tomuto dvojnásobnému zdvojeniu postáv neilustratívnym spôsobom demonštrovala zhubné následky totality či už na človeku samom (Máša), alebo na celej spoločnosti (Beta). Herečka Edita Borsová získala za úlohu Bety prestížne ocenenie Dosky.

Vďaka dvojici Kollár – Gazdík trnavské divadlo opäť získalo uznanie divadelnej obce. Inscenácia *Máša a Beta* bola sľubným predznamenáním ďalšej výnimočnej, umelecky hodnotnej éry trnavského divadla. Dária Fojtíková Fehérová vo svojej recenzii píše: „Viktor Kollár touto inscenáciou opäť nadviazal na líniu provokatívnych, myšlienkovito naplnených inscenácií. Je chvályhodné, že mu vedenie domovského divadla dovoľí experimentovať s autorom, textom aj javiskovým stvárnením. Rastie tak nielen tvorivý tím, ale aj herci a diváci.“⁶⁷

Nanešťastie táto inscenácia bola poslednou spoluprácou Kollára s dramaturgom Gazdíkom. Odchodom Martina Gazdíka do Mestského divadla Žilina Kollár stratil dramaturga, čo sa zásadne prejavilo na jeho réžiách. Množstvo Kollárových nápadov, vrstvenie textu symbolmi a metaforami v spojení so štylizovaným herectvom vytváralo mnohokrát ťažko identifikovateľnú výpoveď.

6 FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, Dária. Odvážnemu šťastie praje. In *Monitoring divadiel na Slovensku*. [online] 2. 6. 2007. (cit. 20.9. 2019). Dostupné na: <<https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/shakespeare-nie-je-nuda-alebo-odvaznemu-stastie-praje/>>

7 FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, Dária. Máša, Beta a ich pražský život. In *Monitoring divadiel na Slovensku*. [online] 13. 2. 2010. (cit. 20. 9. 2018). Dostupné na: <<https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/masa-beta-a-ich-prazsky-zivot/>>

Aj po odchode Martina Gazdika zotrúval Kollár vo výbere málo alebo vôbec inscenovaných titulov. Dramaturgickú koncepciu Kollárových inscenácií definoval umelecký šéf a scénograf Ján Zavorský. V prvom rade pri výbere titulu (napr. *Cymbelin*, *Komédia omylov*, *NA GUT Začíname!*, *Divný Janko*), a neskôr aj svojím scénografickým riešením, ktoré bolo mnohokrát určujúcou zložkou dramaturgicko-režijného výkladu.

Popri prirodzenému sklonu k lyrike sa Kollár začal prikláňať k spoločenským a politickým témam. Vzácnym počinom bolo prvé uvedenie Palárikovej tragédie *Dimitrij Samozvanec* (2013). Táto jediná Palárikova nekomediálna hra bola dovtedy považovaná za knižnú drámu. Kollár v nej objavil živú tému moci a ovládania, ktorú rozvíjal prostredníctvom svojho štylizovaného divadla. Okrem Palárika siahol aj po známych slovenských dramatikoch, ktorých diela sa v súčasnosti vôbec neinscenujú. Takými boli *Boží vták* (2015) od Petra Kováčika a *Divný Janko* (2016) od Štefana Králika, ktoré vypovedali o ťažkých chvíľach v histórii slovenského národa. Kollár sa nesnažil patetizovať a vyvolávať sentiment, práve naopak. Vytváral nelichotivý obraz o slovenskej povahe naprieč dejinami, o neprekonateľnom pocite krivdy a ubližovania, stagnácii a neschopnosti postaviť sa nespravodlivosti. Inscenácia (*NA GUT*) *Začíname!* (2015) od súčasného českého dramatika Tomáša Vůjtku priniesla na javisko hravú temnú grotesku o živote nacistického zločinca, stroju holokaustu, Adolfa Eichmanna. Kollár k tejto ťaživej téme pristúpil s veľkou dávkou irónie, situácie vystaval na komentovaní hercov s odstupom a do mrazivých Eichmannových monológov vsúval komické prvky, ktoré vychádzali nenútené z absurdity jednotlivých situácií.

5. UMELECKÁ KVALITA A DIVÁCKA POPULARITA

Kollár popri náročných tituloch sporadicky okúsil aj komediálnu dramatikú. Takými boli napr. Shakespearova *Komédia omylov* (2012) a komédia súčasného francúzskeho dramatika Erica Assousa *Herci sú unavení* (2014). Komediálny žáner Kollárovi príliš nezapasoval a tieto inscenácie sa nestretli s pozitívnym ohlasom od kritiky a nezaznamenali ani divácky úspech. V centre Kollárovho záujmu naďalej zostali predovšetkým náročnejšie tituly. Avšak v posledných rokoch hľadal prienik medzi naliehavými spoločenskými témami a divácky atraktívnou formou (napr. aj v inscenácii *NA GUT Začíname!*).

Od roku 2011 začal pravidelne (raz za sezónu) režírovať v DJP ako externý režisér mladý absolvent réžie Juraj Bielik. Zameriaval sa na komerčné tituly, bulvárne i klasické komédie (*Tri letušky v Paríži*, *Mandragora*, *Ach tie ženy, ach tí muži*, *Sluha dvoch pánov* a pod.). Bielik s Kollárom vytvorili dva režijné kontrasty. Na jednej strane stáli Kollárovo ambiciózne, no často zložito skomponované inscenácie, ktoré nezarezovali ani v kritickej obci ani u divákov a dožili sa len zopár repríz. Na druhej strane boli Bielikove komerčné komédie, ktoré prilákali do divadla davy ľudí. Okrem toho v tomto čase ešte stále pôsobil ako interný režisér Ladislav Kočan.

Jeho tvorba však bola zameraná takmer výhradne na rozprávky a po roku 2010 režíroval len jednu inscenáciu za sezónu.

Divácke úspechy Bielikových inscenácií vytvorili medzi ním a Kollárom pozitívne tvorivé napätie, a tak mohol opäť vzniknúť dialóg medzi dvoma režisérmi. Kollár zastával názor, že zaujať množstvo divákov sa dá aj inak ako zvolením komediálnej dramatiky. Veril v silu spoločenskej témy a bohatosti scénických prostriedkov. O svojom vzťahu k divákom sa vyjadril: „Diváci dnes chodia do divadla a to je dobre. Niekde vo vnútri mi je priam odporné, aby sa len zabávali. Myslím si, že inscenácia musí mať v sebe všetko – politiku, duchovno, humor, dojatie. Samozrejme, zďaleka mi to nevychádza tak ľahko, ako ľahko sa to píše, ale chcem to. Pretože to je pre mňa Divadlo.“⁸

Kollárovi sa napokon podarilo dosiahnuť svoj vytýčený ideál. V posledných sezónach svoje najväčšie divácke úspechy dosiahol kombináciou rezonujúcej spoločenskej témy, dôslednej analýzy vzťahov a atraktívnych scénických prostriedkov. V roku 2017 sa Kollár dočkal svojho prvého veľkého komerčného úspechu v podobe inscenácie *Veľký Gatsby*. Adaptáciu románu F. S. Fitzgeralda *Veľký Gatsby* napísal Kollár spolu s novou internou dramaturgičkou DJP Luciou Mihálovou. Fitzgeraldov román v sebe nesie výrazné znaky impresionizmu, teda už samotná predloha je náročnou literatúrou, nevhodnou pre „mainstramového“ čitateľa. Fitzgeraldova pozornosť nie je zameraná na dej a vykreslenie vcelku prostého príbehu o nešťastnej láske. Jeho majstrovstvo spočíva práve vo vytváraní atmosféry prostredníctvom detailných opisov predmetov, počasia, svetla, materiálov a v neposlednom rade ľudí, ich akcií a reakcií. Fitzgeraldov román sa dá považovať za vyslovene nedramatickú predlohu. Kollárovi a jeho tvorivému tímu sa z neho však podarilo vytvoriť divadlo plné života a fantázie.

Tvorcovia adaptácie sa zamerali na zrozumiteľnosť a prehľadnosť deja, preto príbeh stavali chronologicky, na rozdiel od pôvodného rozprávania Nicka Carrawaya v románe, hoci naďalej zachovali retrospektívu ako rozprávačský princíp. Dramatizátori podporili aj sociálnu rovinu románu a poukázali na mocnejúci kapitalizmus v USA, keď nebolo jedno, kto má aký pôvod a kto sa akým spôsobom dopracoval k majetku. Tento kontrast bol znázornený najmä v postavách Toma Buchanana a Jaya Gatsbyho. V dramatizácii rovnako ako v románe sa strieda mnoho prostredí, od dreveného móla po honosné sídla newyorskej smotánky. Scénograf Michal Lošonský sa neupol na vytváranie flexibilnej často sa meniacej scénografie, práve naopak. Vytvoril ambivalentný priestor „nekonečného večierka“ – biele plošiny so zrkadlovým obkladom po bokoch scény a veľké biele schodisko uprostred. Toto scénické riešenie znázorňuje všetky potrebné prostredia z dramatizácie aj vďaka náznakom a režijným skratkám. Napríklad klavír v salóne Buchananovcov sa v sekunde mení na auto, ktoré opravuje George Wilson. Zvolená štylizácia nám

8 KOLLÁR, Viktor. Viktor a hra. In PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Proces rozvoja divadelnej réžie po roku 1989*. Bratislava: Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV. 2012, s. 151.

podáva príbeh naozaj akoby sa práve vynáral z pamäti Nicka Carrawaya. Niekedy je jeho rozprávanie zahalené do oparu hmly, inokedy je prehlušené jazzovými rytmami. Hudba tvorí v inscenácii dôležitú zložku. Práve ňou sa inscenátori snažili priblížiť atmosféru 20. rokov, ktorá je pre román nenahraditeľná. K jazzovej kapele sa pridávajú aj herci, ktorí sa nechávajú strhávať do svojich vnútorných svetov a nôtia známe jazzové skladby napríklad od Franka Sinatru či Niny Simone.

Pôsobivá hudobná i výtvarná zložka, dôsledne odkryté spoločenské témy a komunikatívnosť vzťahov v kombinácii so známym zaručila mimoriadny záujem publika ihneď po premiére. Viktor Kollár tak dokázal nájsť prienik medzi kvalitnou literatúrou a komerčne úspešným titulom. Okrem dovedy nevidaného diváckeho záujmu vzbudila inscenácia aj pozitívne ohlasy od kritikov. Elena Knopová v recenzii na *Veľkého Gatsbyho* píše: „Ide o inscenáciu odvážnu a umne zrežirovanú. Ukázala herecký aj spevácky potenciál mladšej časti súboru. Predovšetkým však priniesla veľa tém na zamyslenie.“⁹

Po tomto úspechu sa Kollár vrátil k väčšej riskantnosti. Inscenoval životopisnú mozaiku o Jánovi Palárikovi *Palárik alebo Beskydov* (2017), ktorú herci hrali vo viacerých priestoroch divadla. Diváci tak počas predstavenia zažili aj prehliadku zákulisia a mali príležitosť okúsiť lavírovanie medzi hercom a postavou, javiskom a hľadiskom, fikciou a realitou. Toto divadlo na divadle sa končilo happeningom vo veľkej sále, keď diváci ostali stáť na javisku, herci si posadali do publika a zatlieskali divákovi. Vzápätí boli diváci vyzvaní, aby strávili na javisku toľko času, koľko chcú. Publikum sa pomaly vytrácalo zo sály, pristavovalo sa pri hercoch a zverovalo sa so svojimi zážitkami. Ďalšia inscenácia *Na druhom brehu* (2018) od súčasného nemeckého dramatika Rolanda Schimmelpfenniga bola ambicióznym pokusom o súčasné epické divadlo, avšak táto ambícia zamrzla na nekonkrétnom dramaturgicko-režijnom výklade.

6. KOLLÁROVA ROZLUČKA S DJP

Posledná inscenácia Kollára na poste interného režiséra DJP získala zatiaľ najpozitívnejšie ohlasy od odbornej verejnosti aj diváckej obce. Inscenácia *Kopanec* mala premiéru 30.12. 2018 v štúdiu DJP a divadlo ju uviedlo v slovenskej premiére.

Súčasná dokumentárna hra z pera nemeckých autorov Gesine Schmidt a Andres Veiel je napísaná podľa reálnych výpovedí zo súdneho procesu. Išlo o prípad z roku 2002 z nemeckej dedinky Potzlow, keď mladí bratia Schonfeldovci na smrť utýrali svojho kamaráta Marinusa. Obaja bratia sa hlásili k pravicovo-extrémistickým ideám. Autori pracovali výlučne s autentickými materiálmi, s prepismi výpovedí svedkov na súde. Žiadna replika v hre nie je fikciou. Veiel a Schmidt pátrajú po

⁹ KNOPOVÁ, Elena. Stále aktuálny Veľký Gatsby. In *Monitoring divadiel na Slovensku*. [online] 9. 2. 2018. (cit. 20. 9. 2018). Dostupné na: <<https://www.monitoringdivadiel.sk/recenzie/recenzia/stale-aktualny-velky-gatsby>>

koreňoch agresivity u mladistvých a ukazujú nám spleť cestu hľadania vlastnej identity mladých ľudí.

Režisér Kollár sa sústredil na postupné až detektívne odkrývanie desivého príbehu vraždy. Nejde však o rekonštrukciu udalostí jednej noci plnej alkoholu, ale o sondu do motívácií a psychológie postáv. Kollár rozvíjal v *Kopanec* tri dôležité línie. Historickú, sociologickú a psychologickú. Historická línia analyzuje traumu zo zmeny politických systémov (fašizmus, komunizmus, kapitalizmus), ktorá sa prenáša z generácie na generáciu. Sociologická rovina vypovedá o bezútešnom živote na zapadnutom vidieku, kde mladí ľudia nemajú prácu, ambície, ani žiadnu víziu do budúcnosti a nádej na zmenu. Psychologická rovina hĺbkovo analyzuje motívácie dvoch mladistvých vrahov, pričom nás necháva nahliadnuť dovnútra ich rodinných vzťahov poznačených sklamaním, nezaujmom, rezignáciou, manipuláciou.

Výtvarnú zložku inscenácie navrhli dve mladé výtvarníčky Adela Hajdu a Dáša Veselovská. Scénografiu tvorí ošumelý sivý obklad a dva horizontálne aj vertikálne rozdelené priestory. Dolný priestor pozostáva z lavičky, na ktorej sedí obžalovaný Marcel Schonfeld. V tomto priestore sa najčastejšie objavujú vypočúvajúci vyšetrovatelia, ale aj iné postavy, ktoré svedčia na súde. Horný priestor je predelený nosným stĺpom (ktorý súvisí s architektonickými obmedzeniami samotného Štúdia DJP) na dva byty. Jeden patrí rodine Schonfeldovcov (rodina vrahov), druhý rodine Schoberlovcov (rodina obete). Podlahu bytov tvorí sypká hlina, ktorá počas predstavenia vypadáva z hornej plochy na dolnú a herci s ňou pracujú ako so symbolom hrobu. Byty sú ináč charakterizované len prostredníctvom detailov (napr. obrus na stole). Kostýmy v sebe nesú ducha 90. rokov, pričom nevkusné „šušťákové“ a kožené bundy sú dopĺňané strapatými parochňami. Bundy, kabáty, šiltovky, parochne a iné časti kostýmov slúžia na rýchle prevleky hercov, ktorí musia stvárňovať viacero postáv.

Kollár Okorenil inscenáciu kvalitnou rapovou hudbou, ktorú priamo na telo inscenácie zložili raperi Danosť a G Bod. Aj vďaka piesňam inscenácia získala popularitu a priazeň mladistvého publika. Dôležitou súčasťou inscenácie je diskusia po predstavení za účasti psychologičky Márie Krýslovej. Mária Krýslová spolupracovala na inscenácii ako odborná psychologická konzultantka a pomáhala celému tvorivému tímu pochopiť aj tie najnepochopiteľnejšie motívácie postáv a ich vnútorný stav. Na diskusiách pomáha pochopiť divákovi procesy, keď sa naruša zdravý emocionálny vývoj mladistvých, čo ich často núti hľadať radikálne cesty sebaidentifikácie.

O *Kopanec* prejavili záujem obzvlášť stredné školy, no veľký úspech zaznamenal aj ako večerné predstavenie pre dospelých. V poslednom rade výrazne zarezonoval v odbornej kritikej obci. Svedčí o tom napríklad účasť na poprednom slovenskom festivale Dotyky a spojenia v Martine, no najmä mimoriadne pozitívne hodnotenia recenzentov, ako aj členov Akadémie divadelných tvorcov, ktorí práve Kollárov *Kopanec* posunuli do finále Ceny Akadémie divadelných tvorcov. Po deviatich rokoch sa DJP ocitlo dokonca aj v nomináciách na najprestížnejšie divadelné ocene-

nie Dosky. *Kopanec* bol nominovaný v kategórii Najlepšia scénická hudba a Tvorivý počín v oblasti činohry za réžiu, dramaturgiu a kolektívny herecký výkon. Okrem toho inscenácia získala Cenu trnavských médií v ankete Čierny orol. Táto mimoriadna úspešná inscenácia bola hodnotnou rozlúčkou Kollára s DJP.

7. BEZ INTERNÉHO REŽISÉRA

Posledné roky v DJP dostávali priestor aj čerství absolventi divadelnej réžie VŠMU a JAMU. Popri Jurajovi Bielikovi to boli aj Lukáš Brutovský, Ján Tomandl, Michael Vyskočányi a Matúš Bachytec, ktorí svojimi prvými krokmi v profesionálnom divadle dokázali priniesť do hereckého súboru mnoho nových podnetov a pozitívnych impulzov.

V roku 2018 s nástupom nového vedenia riaditeľky Zuzany Šajgalíkovej (Hekel) a umeleckého šéfa Juraja Bielika sa v DJP udiali dôležité organizačné zmeny. Jedna z nich sa týka aj réžie. Post interného režiséra bol zrušený. Divadlo tak získalo možnosť otvoriť sa smerom k novým poetikám a oživiť repertoár i herecký súbor rôznorodými tvorivými prístupmi. Paleta režijných poetík vyzerá skutočne pestro. V dramaturgickom pláne figurujú už od minulej sezóny mená uznávaných a oceňovaných režisérov ako Martin Čičvák, Andrej Kalinka, Rastislav Ballek, Vladimír Strnisko a Ján Luterán. Vidíme, že mozaika režisérov je skutočne pestrá. Nachádzame v nej režisérske legendy, progresívnych aj nekonvenčných umelcov, ktorí radi experimentujú s formou. Okrem rozdielnosti režijných poetík je zaujímavé aj generáčne rozloženie, pričom každá generácia nesie svoje vlastné témy a vlastné spôsoby uchopenia. Rôznorodosť tvorivých prístupov je pre hercov v repertoárovom divadle určite prospešná vzhľadom na získavanie nových podnetov, inšpirácie a ich profesijný rast. Na druhej strane je tiež dôležité systematicky rozvíjať súbor, čo sa najlepšie darí prostredníctvom jednej režijnej poetiky. Úlohu systematického umeleckého zrenia súboru prevzal súčasný umelecký šéf Juraj Bielik, ktorý naďalej režíruje jednu hru za sezónu. To znamená, že popri nových skúsenostiach s externými režisérmi si divadlo uchovalo stále jeden oporný bod, ktorý môže pozitívne pôsobiť na stabilitu a rozvoj súboru. Hoci sa nedá predpovedať, aké následky bude mať zrušenie postu interného režiséra z hľadiska dlhodobého vývinu súboru, už teraz je zjavné, že nové smerovanie divadla je vysoko ambiciózne. Najväčšou ambíciou je zdvihnúť umeleckú úroveň inscenácií prostredníctvom angažovania tých najlepších súčasných režisérov a započat' tak éru, ktorá sa bude kvalitatívne približovať ére Divadla pre deti a mládež.

Príspevok je súčasťou riešenia projektu VEGA č. 2/0173/19 Cesta slovenského divadla od uzavretej k otvorenej spoločnosti (udalosti, osobnosti, inscenácie).

Mgr. art. Lucia Mihálová, PhD.

Divadlo Jána Palárika

Trojičné námestie 2, 917 00 Trnava

lucia.mihalova@djp.sk