

Predvojnová Bratislava a František Tröster (1934-1937)

Ladislav Lajcha

P r o l ó g

Mohlo by sa zdať prekvapujúce, že Tröster v takom krátkom čase v Bratislave osobnostne štýlovo vyzrel. Odpoveď nájdeme v dvoch skutočnostiach: do Bratislavy neprišiel ako divadelne a výtvarne nepopísaný list. Divadelne mal za sebou spoluprácu s režisérmi - Milanom Svobodom, Oldřichom Stiborom, Milčou Majerovou a Jožou Šaržeovou. Výtvarne zasa alžírsky pracovný pobyt ako architekt s poznaním klasickej arabskej i modernej francúzskej architektúry.

Z hľadiska jeho formovania bolo rozhodujúce stretnutie s režisérom Viktorom Šulcom. Bol to práve on, ktorý mu dal základné lekcie o divadle a vďaka ktorým mohol byť neskôr rovnocenným režisérom Jiřímu Frejkovi. Victor Šulc v čase príchodu Trösterera napísal, „...jde nám o oprostění od iluzionistických a statických prostředků naturalistického divadla...chceme dospět k prostředkům konstruktivním a dynamickým. Nechceme již kaširované předmety a nahrazujeme je předmety kovovými.“(Viktor Šulc: Lžitvary a kritický plyš, Robotnícké noviny, 17. 5. 1935.) Tento režisér si kládol otázky vzťahu priestoru a farby, keď napísal do programového bulletinu k Durychovmu Svätému Václavovi: “Vize prostoru je to, co v člověku udržuje dojmy skoro na celý život - v opaku k barvám, které snad v okamihu mohou být silnější, ale nikde ne tak hluboké a trvalé“. (In: Programový bulletin: Jaroslav Durych. Svätý Václav. réžia: Viktor Šulc, SND Bratislava 25. 9. 1936.)

Ak mladý Tröster (1904-1968) o generáciu mladší než Viktor Šulc (1897-1944) niesol v sebe zážitok z francúzskej kultúry, režisér Šulc zasa prezrádzal svojimi názormi na priestor, konštruktivistické vízie a nekaširovanú vecnosť zasa názorovú blízkosť s nemeckým expresionizmom. Šulc v sebe niesol zážitky a podnety z nemeckého divadla dvadsiatych rokov. Presnejšie: z obdobia po Reinhardtovi, keď sa do popredia dostávali Leopold Jessner, Erwin Piscator a Bertolt Brecht. Iné inšpiračné zdroje Šulc nemal. Je mimo pochybnosť, že sa orientoval aj sovietskom avantgardnom divadle, keď roku 1933 navštívil moskovský divadelný festival: inscenácie Mejechoľda, Tairova či Vachtangova poznal z autopsie.

Prekvapuje aj intenzita práce: v rokoch 1934-1937 s Viktorom Šulcom vytvorili 16 inscenácií, s režiserom Andrejom Bagarom 1 inscenáciu. Bola to erupcia: jedna premiéra prenasledovala druhú. Pripomeniem, že sa tak dialo za mizerných technických podmienok javiska, s absenciou potrebných divadelných dielní, keď sa na Škole umeleckých remesiel tvorili prvky

scénografie pre inscenácie v SND. Bolo to pionierske a v istom slova zmysle heroické obdobie: v tom nepomere medzi biedou podmienok a prekvapujúcimi kreáciami na javisku. Azda jedinou vec, ktorú dostal režisér a scénograf k dispozícii, bola konečne namontovaná točňa roku 1934, ale tá už v tých rokoch patrila k výbave všetkých okolitých divadiel. V Bratislave si ju zrejme vynútil Šulc, ktorým sem prišiel roku 1932 na pozvanie riaditeľa Antonína Drašara. Drašar mal záujem dirigovať divadlu s bežným technickým a prevádzkovým štandardom. Tým skôr, že ako podnikateľ chcel medzi divadlami uskutočňovať výmenu inscenácií, dekorácií, kostýmov, sólistov. Scénograf točnicu začlenil do svojho arzenálu, pretože chcel za každú cenu prelomiť zaužívanú dekoratérsku prax skladania nových scénografií zo starých kulís, nahradiť ju scénickou plastikou, pre každú novú inscenáciu tvoriť samostatnú výtvarnú podobu. S tou istou tendenciou vstupoval do divadelného diania aj režisér Šulc. Drašar, ktorému kritika vyčítala preferovanie operety, praktikoval prepájanie zarábajúcej, obchodne úspešnej operety s umeleckými ambíciami činohry Viktora Šulca a opery Karla Nedbala.

Obratný podnikateľ Drašar podporoval každého, kto priťahoval publikum do divadla a napíňal hľadisko. Bez atmosféry predvojnovaj Bratislavy nebol mysliteľný ani mladý nastupujúci Tröster. Prišiel roku 1934 ako tridsaťročný architekt, pôsobil ako pedagóg Školy umeleckých remesiel, po štyroch rokoch prichádzal do Prahy ako zrelý, štýlovo vyhranený scénograf, zrelý, hlavatý, provokujúci a sršatý partner Jiřího Frejku.

Bratislava ako mesto nemeckého, maďarského, českého a slovenského divadla na jednom javisku mestského divadla nemalo v tom čase v strede Európy obdobie. Osobitnú príchut' a čaro mu dodávala blízkosť Viedne, s ktorou bolo prepojené električkou. Obyvatelia chodili do Viedne na premiéry, najlepšie sily rakúskeho a nemeckého herectva tu pravidelnej vystupovali v rámci nemeckých divadelných sezón a nemeckých divadelných pondelkov. Ako scénograf však nemal nijaké výraznejšie podnety: nemeckí režiséri pri hosťovačkách skladali scény z kulís mestského divadla, pred očami ambiciózneho scénografa diali sa veci, ktoré ho museli doslova vyprovokovať, aby do všetkého, čo videl, urobil radikálny rez. Stav mechanického mlyna prevádzky pochopil ako umeleckú výzvu. Bez bližšieho objasnenia typu divadelnej produkcie so znakmi dekoratérstva, aranžovania a mechanického skladania kulís nemožno presne oceniť ani Trösterov prínos divadelnému dianiťu ani Trösterovu osobnosť v jeho neopakovateľnom geste. Proti bezduchej a mechanickej rutine postavil scénografickú tvorbu. To bol jeho prelomový prínos.

Aká bola Bratislava a aká bola Škola umeleckých remesiel, keď do nej vstúpil ako pedagóg? Škola časovo pokračovala po zázake Bauhausu v Nemecku. Síce vyrastala z iných pomerov než bol nemecký Bauhaus, ale v povedomí ľudí mohla sa javiť ako nepriame pokračovanie práve nemeckého Bauhausu. Bolo by aj nelogické, keby Bauhaus nenašiel svoj odraz a vplyv aj tu. Konkrétny príklad: Zdeněk Rossman, niekdajší žiak tejto nemeckej školy, tu pôsobil ako pedagóg, prenášal skúsenosť Bauhausu do Bratislavy. hosťujúci pedagógovia, napríklad architekt Hans Meyer, László Moholy-Nagy, len potvrdzovali, že ani zákaz tohto hnutia v nacistickom Nemecku po roku 1933

nemohol ho umlčať. Vzájomná vnútorná spriaznenosť bola zrejmá. Vystupoval tu do popredia aj okrem iného aj moment solidarity s nemeckými umelcami na úteku pred nacistami. 1939 zatvorila svoje brány, pretože zväčša českí profesori museli opustiť Slovensko a charakter školy nezodpovedal nastupujúcemu režimu.

Geografické polozenie mesta na trojuholníku Rakúska, Maďarska, Slovenska bolo určujúce aj pre jeho národnostné zloženie: miešali sa tu jazyky – nemčina, maďarčina, slovenčina, čeština; dodajme, že aj chorvátština z blízkych, prímestských dedín, kde žili Chorváti, bulharčina miestnych zeleninárov a záhradníkov. Magistrát uznesenia a vyhlášky formuloval v nemčine, slovenčine a maďarčine, aby rozumeli všetci obyvatelia.

Tröster vstúpil do dokonale kozmopolitného prostredia, v ktorom sa židovský živel miešal s nemeckým a maďarským, slovenským a českým. Čo bolo v meste, to bolo aj v hľadisku divadla. Na tom istom na javisku sa v pondelok hralo po nemecky, v utorok po maďarsky, v ostatných dňoch po česky i po slovensky, zahraniční hostia v opere spievali po taliansky, francúzsky, nemecky, rusky. Nestriedali sa tu len jazyky, ale aj vplyvy a štýly. Presahovali sem celé kultúry.

Po roku 1933, keď sa v Nemecku dostali k moci nacisti, Tröster mohol vidieť na javisku bratislavského SND najväčších nemeckých emigrujúcich hercov, ako Alexander Moissi, Albert Bassermann, Ernst Deutsch, Tilla Durieux, ďalej rakúskych, ako Raoul Aslan, Otto, Hans, Hermann, Helene Thimig, Attila Hörbiger, Anton Edthofer, Paula Wessely, Vilma Degischer, Lili Darvas, Hans Jaray, Hansi Niese, Josef Jarno, Leopoldine Konstantin a mnohých iných z viedenských divadiel. Pravidelne hrali v Bratislave. Ak na jednej strane mal celú túto plejádu ako poučenie z minulosti nemeckého divadla, najmä z vplyvu Maxa Reinhardta na nemecké divadelné herectvo, na druhej strane stretol sa s režisérom Viktorom Šulcom, ktorý bol v Berlíne asistentom Leopolda Jessnera ako predstaviteľa nemeckého expresionizmu.

Prostredie v divadle provokovalo k rivalite, k súpereniu, k prekvapeniu a k výsledkom. Publikum si mohlo vyberať z bohatej ponuky nemeckého i maďarského činoherného i operetného divadla. Bratislava nebola uzavretá, naopak, prijímala podnety, no tvorivosť očakávala aj od tých, čo pôsobili priamo na bratislavskom javisku mestského divadla

V čase nástupu Trösterera do SND mesto (ako vlastník a správca budovy a techniky) poskytlo prostriedky veľmi skromne na zveľadenie technického vybavenia divadla. Osadenie točny sa oneskorilo v porovnaní s ostatnými divadlami; predtým bol len kruhový horizont, ťahy, o obmedzený svetelný park a projektory na statickú a kinetickú projekciu. Množstvo premiér ani nedovoľovalo ku každej inscenácii vyrábať novú dekoráciu: bralo sa zo skladov hotové a rôzne kombinovalo. Šulc s Trösterom našli riešenie vo využití točne, scénickej plastike a projekcii. Ani tento prvok praktickej prevádzky nemožno neviať do úvahy pri skúmaní tvaru scénografie.

Tröster mal nazorovo príbuzného predchodcu v dvadsiatych rokoch: architekt Ľudovít Hradský po štúdiách na viedenskej umelecko-priemyselnej škole, kde bol žiakom scénografa Oskara Strnada, spolupracovníka Maxa Reinhardta, prenášal práve priestorové prvky (napríklad v Nového inscenácii Shakespearovho Hamleta roku 1925 a v dozvukoch, napríklad v Shakespearovom Macbethovi roku 1933. Ale Hradský predčasne divadlo opustil a hosťoval v ňom veľmi sporadicky. Na jeho podnety skôr ako rapsodické torzá nepriamo nadviazal o dva roky mladší Tröster – ročník 1904. Nemal viedenské školenie, vstrebal do seba už francúzsku architektonickú modernu. V tom bol v porovnaní s Hradským nie o dva roky, ale názorovo a výrazovo o jednu generáciu mladší.

Česká komunita v Bratislave s veľmi podobnými názormi, aké predstavovali Šulc s Trösterom, vytvorila podhubie i zázemie. Nemožno zabudnúť, že v Bratislave v tomto čase o divadle písali kritici sympatizujúci s tvorbou, ktorou Šulc s Trösterom menili názor na divadlo.

Slovenskí kritici: Ivan Ballo s pochopením pre modernú opernú dramaturgiu Karla Nedbala a Šulcov inscenačný prístup, hudobný a operný kritik Svätopluk Štúr, vtedy mladý kritik Moric Mittelmann, s nadšením sledujúci Šulcov výboj, a ľavicový, s avantgardou a nadrealizmom sympatizujúci Michal Považan. Možno povedať, že ľavicová a liberálna kritika prijíma s pochopením novátorstvo režiséra i scénografa, napríklad Svätopluk Štúr. Kritici na stránkach nacionalistického Slováka (menovite Karol Sidor) zachovávali voči Šulcovi a Trösterovi rezervovaný vzťah, divadlo chápali pod zorným uhlom svojich politických cieľov.

Českí kritici: operný znalec dr. Antonín Hořejš, Josef Dvořák, redaktor Robotníckych novín oceňujúci sociálny program divadla Viktora Šulca, Bohumil Haluzický, kritik so schopnosťou pregnantne, literárne vybrúsené charakterizovať videné, počuté a prežité pre Lidové noviny, Jindra Hušková (Beta) na stránkach Slovenského denníka podporovala úsilie režiséra i scénografa, aj keď jej ideálom bol a zostal Jaroslav Kvapil.

Kritici písali tak, že Šulc i Tröster mali v nich partnerov a ozvenu. Bolo to veľmi podstatné, keď išlo o výklad niektorých polemických, tradíciu narúšajúcich a tradíciu súčasne obohacujúcich inscenácií.

Šulc i Tröster prekonávali svojím nasadením i výzvami provinčnosť mesta. Až dnes sa v istej obmene začína vracieť minulý čas v tom, že tretinu operného publika v SND tvoria rakúski ctiteľia opery, ktorí chodia na každé predstavenie. Rozdiel je v tom, že vtedy režisér aj scénograf mierou tvorivosti si nepriamo privolali návštevy znalcov opery – nielen ctiteľov. Dnes ich organizujú turistické kancelárie.

Od hosťujúcich súborov sa mnoho ako scénograf naučiť nemohol. Súbory dosť často použili dekorácie divadelného fundusu mestského divadla. Niektoré súbory, ako Burgtheater, Reinhardtov Theater in der Josefstadt alebo Volkstheater, si priviezli aj dekorácie. To nemecké noviny Grenzbote vopred

avizovali, aby ubezpečili, že to bude to isté ako keby za predstavením cestovali do Viedne.

Tröster proti dekoratérstvu, náhodnosti a remeselnej rutine začal stavať názor scénografa. Kritici opakovane zdôrazňovali používanie, využívanie i nadužívanie pohybu javiska. Je škoda, že nevedeli presnejšie charakterizovať funkciu o význam tohto pohybu, jeho začlenenie do dramatickej akcie. Dokonca ani vtedy, keď im tento použitý prostriedok konvenoval ako sympatická zmena. Kritici síce so Šulcom a Trösterom sympatizovali, no nevedeli presne pomenovať ich postupy a realizácie. Kritici sa skôr pokúšali analyzovať tieto postupy a charakterizovať ich. Oceňovali fakt, že scénograf s režisérom dali pomocou variácií točnice inscenácii kinematografický spád, písali o pokroku bratislavskej scénografie, o svetelných efektoch bez bližšieho pomenovania a konkrétneho popisu týchto efektov. Aj tu sa ukazovalo, ako režisér a scénograf boli ďaleko vpredu pred kritickou reflexiou. Ale - ako ukážeme v niektorých prípadoch - kritici vyjadřili silný divadelný zážitok.

Prekvapuje intenzita práce: do troch rokov stihol Tröster vykonať úctyhodné dielo: premiéra Langerovej Periferie sa konala 6. 10. 1934, posledná predvojnová premiéra Stroupežnického komédie Naši furianti 22. 9. 1937. Musíme pripomenúť, že divadlo nemalo vybudované dielne, prekážalo nedostatočné technické vybavenie javiska, scénograf sa musel spoľahnúť na spoluprácu s dielňami v Škole umeleckých remesiel. Tröster bol dokonca len externým spolupracovníkom, nikdy nebol interným scénografom SND. Už posledné, čo by ho mohlo pútať s divadlom, boli odmeny. Tie boli skôr symbolické. Nešlo o peniaze - išlo o umenie, o názor a postoj.

V čase, keď Šulc s Trösterom uprednostnili na scéne divadelný znak pred mimetickým opisným postupom naturalistického divadla, Jan Mukařovský ako docent estetiky Komenského univerzity v Bratislave formuloval princípy štrukturalizmu. Boli to popri sebe tvoriace paralely divadelných umelcov a estetika.

Šulc niesol v sebe posolstvo, ktorému Tröster rozumel: nie samoučelná technika, ale v službe divadlu a hercovi. Čím ďalej so Šulcom pracovali, tým viac do popredia vystupoval herec. Tröster roku 1967 sumarizoval východiská: videl dva podnety v mladosti: nemecký expresionizmus a sovietska divadelná avantgarda (Mejerchold, Tairov, Ochlopkov).

T v o r b a

Je symbolické, že náš scénograf svoju kariéru začal v Bratislave scénou k Langerovej Periférii roku 1934 a svoju scénografickú tvorbu vôbec uzavrel v decembri 1968 návrhmi pre túto Langerovu hru pre Disk v Karlovej ulici v Prahe. Bola to česká hra, a dodajme, že to, čo scénograf so Šulcom

produkovali, bola enkláva českého divadla v Bratislave s českým a slovenským publikom. Až na inscenácie amerických komédií v slovenskom preklade, ktoré ako scénograf našťudoval s režisérom Andrejom Bagarom, a Moyzesovho Kráľa Svätopluka (v réžii Viktora Šulca), išlo o české divadlo so silným celoživotným podnetom pre režiséra Jána Jamnického a Jozefa Budského a pre scénografa Emila Belluša.

Aké boli najpríznačnejšie Trösterove práce v Bratislave s Viktorom Šulcom, čo ich charakterizovalo, s čím potom nastupoval do Prahy? Aké používali štýlové prvky a čím sa vyznačoval jeho scénografický rukopis? Tröster ako scénograf polemizoval s jestvujúcim dekorativizmom na javisku bratislavského divadla. Proti plochej maľovanej dekorácii presadzoval scénickú plastiku, kinetiku scény s jej prepojením na dramatickú akciu a jej výklad, tvarované a utvárajúce svetlo ako stavebný prvok inscenácie.

Tým sa zásadne menila podoba scénografie bratislavského SND.

Langerova Periféria (6. 10. 1934) si žiadala priestorovo a dramaticky zjednocujúci prvok: režisér so scénografom okrem centrálnej točnice použil ešte dve menšie točnice po bokoch, čím zabezpečili skutočne kinematografický sled scén. Maringotka ako symbol periférie, lavička, v pozadí továrenské komíny museli vystačiť pre scénu, ktorá sa stala kolážou i scénickým zátiším. Scénograf vyberal niektoré prvky, z ktorých zložil významový celok. Nechceli popisovať život, ale evokovať realitu života na javisku divadelnými prostriedkami. Režisér Langerovu hru tak psychologicky koncentroval, vylúčil rušiacie prvky, pohyb scén podriadil dramatickej funkcii. Diváci museli byť prekvapení, ako režisér so scénografom jednotlivé výjavy spojili do jedného dramatického toku. Režisér našťudoval túto predlohu v čase, keď Max Reinhardt svojou inscenáciou predlohy predstavil českého dramatika ako veľkého autora. V tomto zmysle Šulcova réžia vstupovala do súťaže so slávnym nemeckým kolegom.

Inscenovali činohry i opery, komédie i tragédie, dobové i historické hry. Po Langrovej, vtedy svetoznámej hre, uviedli Gorkého Jegora Bulyčova (15. 12. 1934). Šulc sa práve vrátil z moskovského divadelného festivalu a zrejme ho zaujal Gorkého text s otázkou ľudskej existencie. Scénograf prednostnil scénickú plastiku - schody v strede javiska, ktorými vystupuje do výšky Bulyčov. Kritik Josef Dvořák stúpanie Bulyčova pochopil ako jeho márne životné úsilie. S režisérom hľadali spôsoby, ako by výtvarno-priestorovými riešeniami dali základ myšlienkovému výkladu predlohy. Prekvapuje, ako scénograf prekonával hmotnú a technickú biedu vtedajšieho bratislavského javiska. Pre Offenbachove Hoffmannove rozprávky (1. 3. 1935) postavil proti sebe do polkruhu zasklené skrine. Bez vnútorného osvetlenia pôsobili nevyrazne. Keď Spalanzani pozýval hostí na hostinu, skrine sa lúčovito rozbehli dozadu, priestor sa otvorením zväčšil. Z povraziska sa spustili reflektory, hostia sa medzi skriňami otvormi hrnuli do stredu javiska. Benátsky obraz riešil ako vejár s výjavmi z Benátok. Keď znelka barcarola, vejár sa rytmicky rozvíjal do šírky a zabil osem metrov.

Kritik novín Slovák, ktorých redakcia sa nevyznačovala sympatiami k českým divadelníkom, tentoraz pod dojmom výsledku chválil, že sa vystačí s vlastnými silami a nemusia to byť vždy hostia, ktorí prilákajú publikum do hľadiska. Napísal: „Nová inscenácia a režia využila všetky možnosti otáčavého javiska a pracovala šikovne s efektmi svetelnými. Fantastický ráz celej hry bol týmto značne prizvukovaný, čo treba pripísať k zásluhám režie. Obrazy s Olympiou a Giuliettou pôsobili veľmi sugestívne práve následkom prizvukovania tejto fantastickosti. Obraz s Antoniou zase vynikal opravdivým a hlbokým afektom predstaviteľky Antonie.“ Kritik chválil démonického A. Flöglu v osobe Coppeliusa, Dapertutta a dr. Mirakela vytvoril majstrovskou svojou hrou momenty sugestívne a veľmi pôsobivé. Aj ostatní sólisti ako i zbory hrali a spievali tak, že toto predstavenie bolo v každom ohľade skvelé. (Slovák, roč. 17-1, 3. 3. 1935, č. 52, s. 8.)

Hoci Šulc ponechával na slovenských divadelníkoch, aby vytvorili slovenské národné činoherné divadelné umenie, predsa len v oblasti hudobného divadla, nepohrdli ponukou mladého nadaného slovenského skladateľa Alexandra Moyzesa a inscenovali jeho scénickú kantátu Svätopluk (6. 4. 1935) na slová básnika Jána Hollého. Scéna zložená zo schodísk, pódíí, vztýčených žrdí, kruhov s dominujúcou ikonou v strede nemohla nadchnúť staromilcov, ktorí by predpokladali pokus o rekonštrukciu dobovej architektúry. To už Tröster ako architekt radšej volil neutrálne abstraktné prostredie pred nejakou atrapou - primitívnou napodobneninou dreva alebo staviva.

Polemický postup Šulca a nášho scénografa v inscenácii opier vyznačoval sa radikalizmom a polarizoval kritiku. Šostakovičova opera Ruská Lady Macbeth (23. 11. 1935) mala v bratislavskom SND svoju európsku premiéru. Už sám fakt, že išlo o sovietskeho skladateľa, vyvolával netrpezlivé očakávanie. Téma vyhnanstva a sibírskych táborov nútených prác, ako ich zachytil už v predchádzajúcom storočí F. M. Dostojevskij, ešte vystupňovala napätie pred premiérou. Nebola neznáma skutočnosť pracovných táborov dávno potom, ako prestal vládnuť v Rusku cár. Zvedavosť vyvolával aj zjav vtedy mladého, nadaného skladateľa. Dimitrij Šostakovič patril k dobovo najvýznamnejším európskym skladateľom. Premiéra opery bola takou udalosťou, že najvýznamnejší hudobní znalci z Prahy a z Viedne sa zišli, aby boli jej svedkami. Významom prekračovala bratislavském operné dianie. Ivan Ballo ako operný kritik, ktorý sledoval takmer každé predstavenie opery (nielen premiéry, o ktorých písal!), po premiére napísal: „Konštruktívny dômysel Trösterov a bohatá fantázia Šulcova v intenzívnej spolupráci skvele zmožly všetky problémy scénickej realizácie diela, pri všetkej automnosti javištnej reality, danej výpravou, i zas pri všetkom takte režie v riešení situácií i najviac vyhnaných na ostrie nože, vytvorily prostredie životne plné a umožňujúce zreteľný a prehľadný tok i dravé tempo javištneho denia a vysoký tlak jeho atmosféry. Inscenácia „Lady Macbeth“ bola majstrovským činom oboch jej autorov“. (Ivan Ballo: Európska udalosť v opere Slovenského národného divadla. Slovenský denník, roč. 18, 26. 11. 1935, č. 271, s.5)

Scénograf postavil scénickú plastiku s dvoma otvorenými interiérmi na jednej strane, na druhej strane s priečelím domu, odvrátenou tvárou s

schodiskom a zasklenou terasou. Sugestívny bol obraz bezútešnosti sibírskeho vyhnanstva s kontrastom ľudskej masy trestancov a niekoľkých hrubých, zjednodušených hmotných prvkov stúpajúcej šikminy a bariéry v pozadí. Táto inscenácia vyvolala senzáciu medzi odborníkmi, ktorých záujem sa sústreďoval na hudobno-dramatický prínos diela. Spreádzalo ju vzrušenie premiéry opernej novinky. Premiéra Šostakovičovej opery Ruská Lady Macbeth (1935) vyvolala takú senzáciu, že z Viedne prišiel autobus operných znalcov, nechýbali korešpondenti veľkých svetových novín.

najvýznamnejším skladateľom. Premiéra opery bola tak bohato obsadená, že najvýznamnejší hudobní znalci z Prahy a z Viedne sa zišli, aby boli svedkami ojedinelej udalosti nielen v bratislavskom opernom dianí. Ivan Ballo ako operný kritik, ktorý sledoval takmer každé predstavenie opery (nielen premiéry, o ktorých písal), po premiére napísal: „Konštruktívny dômysel Trösterov a bohatá fantázia Šulcova v intenzívnej spolupráci skvele zmožily všetky problémy scénickej realizácie diela, pri všetkej automnosti javištnej reality, danej výpravou, i zas pri všetkom takte réžie v riešení situácií i najviac vyhnaných na ostrie nože, vytvorily prostredie životne plné a umožňujúce zreteľný a prehľadný tok i dravé tempo javištneho denia a vysoký tlak jeho atmosféry. Inscenácia „Lady Macbeth“ bola majstrovským činom oboch jej autorov“. (Ivan Ballo: Európska udalosť v opere Slovenského národného divadla. Slovenský denník, roč. 18, 26. 11. 1935, č. 271, s.5)

Skutočnú polemiku medzi kritikmi vyvolala až nasledujúca Šulcova a Trösterova operná inscenácia - Beethovenov Fidelio (29. 11. 1936). Bohuš Vilím naštudoval tradične a konvenčne túto Beethovenovu operu v SND 11. 1. 1930 - v jeho chápaní a podaní žila vo vedomí divákov. Ak Šulc po nej znova siahol v tom istom divadle, reagoval na udalosti, ktoré zmenili duchovnú i politickú tvár Európy. Tragédia európskej kultúry v podobe nacizmu v Nemecku, pálenia kníh a zriadenia koncentračných táborov inšpirovala scénografa k symbolickej scéne zrúteného antického stípa. Dva kovové stípičky z koncentračného tábora s ovinutými ostnatými drôťmi na ľavej strane javiska boli predzvest'ou zlovestného času násilia a vraždenia.

Gustáv Koričanský ako konzervatívny hudobný a operný kritik postavil do protikladu inscenátorov s Beethovenovou hudbou. Predpokladal, že obaja mimeticko-ilustratívne na javisku predstavujú reálie a prostredia, ako predpokladá libreto, ktoré bolo kritikovi východiskom pri odmetnutí divadelnej inscenácie tejto opery. No súčasne vysoko vyzdvihol Karla Nedbala ako najlepšieho operného dirigenta Československa. Aj Šulca uznával ako smelého, mysliaceho vysoko inteligentného divadelníka, ale nechápal, prečo narušil osvedčené hodnoty. Koričanský nepochopil režisérov zámer ukázať pád týchto osvedčených hodnôt v realite, akou bola dobová Európa.

(Gustáv Koričanský: Šulc – Tröster kontra Beethoven. Slovenský denník roč. 19, 6. 3. 1936, č. 55, s. 2.)

Na stránkach tých istých novín objavil sa hlas obhajoby Šulcovej a Trösterovej inscenácie v článku „K scénickým problémom opernej reprodukcie“ v novinách Slovenský denník.

: in: Slovenský denník, roč. 19, 17. 3. 1936, č. 64, s.5.

„Stĺpce značnej časti bratislavskej tlače sa pri ocenení javištnej zločky nového prevedenia Beethovenovho Fidelia na Slovenskom národnom divadle zmenily v bojište, na ktorom sme videli trosky nemilosrdne rozstrieľanej novej výpravy arch. Fr. Tröstra, pochovávajúce nie iným osudom stihnutú réžiu Viktora Šulca. Oba autori nového riešenia scénickej reprodukcie vznešeného diela boli kamenovaní ako rušitelia „starých osvedčených hodnôt!“, ba ako znesvätitelia, ktorých vraj túha po novosti za každú cenu bola nad oddanú službu dielu. Bohatý bol slovník rozhorčeného odmietania výsledkov tejto výsledkov tejto novej spolupráce dvojice Šulc-Tröster a i v našom časopise bolo možno čítať temperamentný feuilleton G. Koričanského, skoro na celej čiare ich odmietajúci a s povzdychom spomínajúci výpravu a réžiu Fidelia zpred šiestich rokov.

Nechcem novej inscenácii a režii Fidelia robiť obhájcu za každú cenu – netajím sa, že s nimi nemožno vo všetkom súhlasiť. Pokladám za potrebné, ba priam za povinnosť povedať niekoľko slov na obranu jej základného princípu: totiž úsilia po svojom, nezávisle na tradíciách a na dediacich sa konvenciám osvetliť tlmočené dielo.“ Nasleduje výpočet dirigentov a ich odlišných pochopení (Hans Richter, Arthur Nikisch, Gustav Mahler, Arturo Toscanini, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler). Uzavrel slovami: „Rôzne sú cesty do Ríma a hlavná vec je, aby do Ríma priviedly.“

(K scénickým problémom opernej reprodukcie. in: Slovenský denník, roč. 19, 17. 3. 1936, č. 64, s.5.)

Boj o Fidelia bol vzrušujúci, čo dosvedčuje veľmi vecné slovo hudobného kritika Antonína Hořejša na stránkach Robotníckych novín:

„Ak bol prvý obraz tejto novonaštudovanej Beethovenovej opery, vo všetkých složkách rovnomerne rozvrhnutý a vyžiaroval mocný dramatický prúd, v obidvoch ďalších aktoch jedna složka mierne vybočila nad druhú a trochu porušila rovnováhu dojmu. V druhom to zavinil Tröster, v treťom Šulc. Tröster sa snažil hrúzu pevnostného väzenia dôsledne náladove prekresliť. Všetko, čo bolo dookola, obrovský kubus múrov, šialenosť večnej tmy, doklady umierania, to všetko malo Florestana, nevinne a záludne väzneného, zlomiť a pridusiť. Tá atmosféra bola výtvarníkom vyvolaná, žiaľ, príliš mnoho foriem, nespočítateľných línií, na jednej strane masívnych objektov, na druhej drobných detailov (viď diera do väzenia, viedlo a tiahlo do odlišnej slohovej oblasti, než v akej sa pohyboval akt prvý. Akoby sa k nám vrátilo rozmarné rokoko. Tröster mu podľahol v druhom obraze, zatiaľ čo Šulc zachoval noblesný klúd. Avšak v 3. dejstve si vymenili úlohy. Tu zostal kludným Tröster. Javiskovú architektúru zjednodušil a nechal pôsobiť jasný slnný deň, optimistickú barvu. Niekoľkými pádnymi formami vytvoril skvelú situáciu. Za to Šulcovi sa vybavily pred očami všetky tie masové výjavy, parádne manifestácie, ktorých je v SSRR a Nemecku nadostač, s ich dramatickou pohybovou dynamikou. Zatúžil po veľkoleposti masového výjavu, avšak v tejto snahe zašiel do prílišných detailov (otáčanie sedl. náradia, nástup zástav), ktoré opticky pôsobily zaujímave a nedá sa povedať, že oslabily nadšený

prejav radosti, ale trochu podlomily jeho posvätnú velebnosť. Prejav radosti v záverečnom akte *Fidelia* spadá do inšej kategórie radosti a nadšenia, než je na pr. záver „Prodanej nevesty“. Ide tu o náboženský prejav a v tom prípade pompéznosť scény nie je práve na mieste a všetko núti k popieraniu nadbytočných detailov. Scéna bola však veľmi ušľachtilá, a to, čo vytýkame Šulcovi ako malé pochybenie, na druhej strane je dobrým náznakom intenzívneho sledovania dobového citenia a vrelej túžby po slohu, ktorý by sa primknul na prítomnosť. A to je veľké plus, lebo ide o priekopnícku prácu“. (*Robotnícke noviny*, roč. 33, 3. 3. 1936, č. 53, s. 3).

Hořejš ako hudobný znalec vysoko ocenil krásne hudobné podanie *Fidelia* pod taktovkou Karla Nedbala. Polemika okolo *Fidelia* netýkala sa dirigenta, ale len réžie a scénografie. Karel Nedbal získal všeobecné uznanie od všetkých kritikov. Opera SND v Bratislave v tom čase patrila k vrcholnej umeleckej produkcii.

Viktor Šulc v bulletine k premiére vyložil svoju predstavu prepojenia Beethovenovej opery s veľkými zlomami výtvarných epôch. Ani náznakom nevedol nijaké priame politické analógie so súčasnosťou. Lenže diváci v hľadisku rozumeli jeho reči, keď písal o tragickom rozmere zlomov zašlých kultúr. Apeloval na toho, kto „pozná podivný pocit dramatického napätia, plynúceho zo zápasu pretínajúcich sa epôch“, ďalej zdôrazňoval „dramatický a bojovný postoj protichodných svetov, toto plodné rozpoloženie ducha a citu, znelo nám z diela mladého Beethovena a bolo nám prameňom režijnej a výtvarnej kreácie“. Šulc staval do protikladu „dobyťú občiansku slobodu a nastávajúce obmedzenie v biedemayeri“. Pociťoval súčasné ohrozenie slobody človeka. To bol aj dôvod, prečo sa rozhodol inscenovať Beethovenovu operu. Záverečné slová jeho výkladu sú priamo kľúčom k tomu, čo spolu so scénografom predstavili v tejto inscenácii: „ Monumentalita a gigantické rozpätie tohto dramatu srdca nie je možné vyjadriť šedivou beztvárnosťou, zaprášenou opernou obyčajnosťou a kaširovanou ľahostajnosťou. Tento dramatický dej nie je obmedzený na podivný a náhodný príbeh, líčený libretom. Vyžaduje čisté tvary, jasnú rytmizáciu priestoru, poetizáciu hmoty a bariev, odpovedajúce veľkosti architektúry hudbu, stavanej na základe večného ľudstva mohutne vyjadreného Beethovenovým proroctvom konečnej slobody všetkých“. Toto bolo Šulcovo krédo.

Aj operný kritik Ivan Ballo v kritike Šulcovej a Nedbalovej inscenácie videl prínos, hoci sám sa venoval predovšetkým hudobnej stránke našťudovania. Kontinuitu hudobného našťudovania videl v predchádzajúcej inscenácii *Fidelia* v SND roku 1930, teraz videl novosť aj v Šulcovej réžii a Trosterovej scéne, o ktorých sa v bratislavskej tlači živo diskutovalo. (Ivan Ballo: *Nové našťudovanie Fidelia*. *Slovenský denník*, roč. 19, 14. 3. 1936, č. 62, s.2).

Klenba tvorby niekoľkých rokov predstavovala taký výboj, že francúzsky teatrológ Denis Bablet v knihe *Scénické revolúcie XX. storočia* zaradil Trösterovu scénu k Beethovenovmu *Fideliovi* (1935) k tomu najprogressívnejšiemu, čo priniesla svetová scénografia storočia.

Nebola to len sféra opery, ktorá inscenátorov lákala. Nerozhodoval druh, ale umelecká výzva. Shakespearova hra Zimná rozprávka (1935) bola v poňatí inscenátorov pokračovaním procesu eliminácie ornamentárnych, okrajových a významovo nepodstatných prvkov. Scénická plastika dominujúca v strede scény bola v súlade s alžbetínskym poňatím scénografie: smerovala k prameňom shakespeareovského divadla. Aj keď kritici písali o modernizácii Shakespeara, len v jednom inscenácii využívali moderné prvky: v kinetike scény a vo svetle. Milan Pišút ako kritik chápal, že Shakespearove hry si nevyžadujú konkrétnejší popis prostredia, dokonca podrobnosti by skôr rušili než umelecky dotvárali. Napísal:

„ Shakespearove hry dávajú možnosť rôznym úpravám. Sú predovšetkým psychologické, a tak vlastne nejaké prílišné zdôrazňovanie prostredia, podrobnosti by skôr rušilo než umelecky doplňovalo. Správne to vystihla nová úprava a inscenácia V. Šulca a F. Trösterera, keď sa obmedzila na najnutnejšie. Môže byť, že riešenie frontálnej architektúry bolo z hľadiska réžie účelné, ale nápadná a pri zhasených svetlách viditeľná a nepresná mechanika spúšťaných závesov, nadužívanie točivého javiska, to všetko príliš upozorňovalo na snahu réžie urobiť Shakespeara moderným pomocou mechaniky, svetla a pohybu. Nebolo to najjednoduchšie riešenie. Priznať treba, že na naše pomery bola Zimná pohádka čo do inscenácie dobrým a tiež i účelným úsilím o modernú scénu najmä v jednotlivostiach. (Prechod od zimy k jaru.) Náhoda tomu chcela, že režii bolo ľúto skracovať Shakespeara, stiahnuť niektoré výsypy, omeziť balet a tak hra trvala vyše troch hodín“. (M. Pt. (Milan Pišút): Shakespeare na scéne Slov. národ. Divadla. Slovenský denník, roč. 18, 29. 1. 1935, č. 24, s. 5.)

Inscenátorov však lákali sociálne závažné témy i možnosť dobovej aktualizácie. Molierev Tartuffe (18. 4. 1936) v Šulcovom chápaní sa spájal s priestorom. Inak by nebol v programovom bulletinu k premiére napísal: „Rozvrstvenie priestoru na menšie a väčšie pódia umožňuje hercovi nielen väčší pohyb a možnosť preukázať sa svižnosťou a eleganciou gesta, ale hlavne nám umožňuje hercov uprostred hry izolovať, a tým dať významným pasážam väčší dôraz, aby sme neboli nútení nechať herca hovoriť ´bokom´. Dobré vieme, že v živote by tá istá situácia vyzerala ináč, ale vari nie je treba už do omrzenia opakovanú frázu ´ohrievať´, že divadlo a mnohé iné umenia nemá a nesmie život kopírovať. Podľa nášho názoru umenie život dáva“. Scénograf zámerne vychádzal zo žánru komédie a posúval proporcie: urobil nekonečné množstvo škíc výjavov pastelom, aby si ujasňoval priestorové možnosti inscenácie. Inscenáciu videl ako by pod zväčšovacím sklom: dôkazom mohlo byť gigantické zrkadlom zavesené nad celou točňou ako prienik mravmi spoločnosti. Tröster sa prejavil ako režisér - explikoval podstatu predlohy výtvarnými prostriedkami, zveličením, umocnením, posuvmi proporcií. Použil po bokoch konklávne steny tvoriace otvorené polkruhy. Realizoval režisérovu predstavu niekoľkých izolovaných hracích plôch na troch točňach. Len v pozadí maličký symbolický domček s vysokou francúzskou strechou a úzkymi okenicami. Všetko bolo podriadené dramatickej akcii: nijaké zbytočné, pozornosť diváka odpútajúce detaily. So Šulcom stále viac smerovali k predstave divadla s dominanciou herca v akcii. Funkčnosť a dramatickosť boli prioritami. Tröster vyznával zásadu zdivadelenia divadla, popretia

naturalistickej opisnosti. Preto u neho dominovala scénická plastika, zjednodušená línia, pevný, robustný tvar. Pre každú predlohu hľadal najprimeranejšie vyjadrenie: neváhal vybudovať konštruktivisticky chápanú scénu pre Jossetovu Alžbetu, ženu bez muža (5. 1. 1937) s prvkami renesancie a anglosaského dvorského prostredia. Scéne nechýbala esetická kvalita: elegancia zjednodušených, detailov zbavených línií. Program generácie - zdivadelniť divadlo - neznamenal nič iného, len prekonať naturlaisický opis a uprednostniť obrazovú evokáciu s využitím princípu divadelného znaku. O čom Honzl písal teoreticky ako o pohybe divadelného znaku, to Šulc s Trösterom realizovali. Citujme ešte raz Viktora Šulca z programového bulletinu k Durychovej hre Svätý Václav (25. 9. 1936) napísal: „Formálne môžeme pokračovať pri tejto hre na ceste divadla priestorového. Priestor je pre nás v divadle a v scénickom umení potrebným rozpätím medzi fundamentom tematickým a nadstavbou formálnou. Medzi kostrou a živým telom. Chceme postaviť hercov do dramatického protikladu s priestorom.“

Keď je reč o priestore a herca v ňom, musí byť zrejماً aj pozícia scénickej plastiky vo vzťahu k predlohe a jej režijnému výkladu. Už pri vysokom kritickom ocenení inscenácie Moyzesovho Svätopluka písal Antonín Hořejš ako o Gesamtkunstwerku režiséra Viktora Šulca, scénografa Františka Trösterera a skladateľa Alexandra Moyzesa. Šulcovo a Trösterovo divadlo dozrievalo. Dokladom toho mohla byť inscenácia Čapkovej Bielej nemoci (5. 2. 1937). Jej ohlasu prispela k rapidne sa dramaturgizujúca politická situácia na konci desaťročia. Už nemohlo byť pochýb o tom, že nacistické Nemecko smeruje k agresívnemu výpadu mimo svoje hranice. Čapkova predloha vyjadrovala skepsu: hrdina jeho hry padá pod nohami sfanatizovaného davu. Scénograf pochopil predlohu ako filmový sled výjavov. Na točnici postavil konkávne a konvexné steny rôznych povrchových štruktúr s ich využitím ako premietacích plôch. Musel zjednotiť rôzne prostredia: nemocnicu, meštianskych interier, Galénovu ordináciu, maršalovu pracovňu či ulicu. Nábytok chápal ako samostatný objekt. Postavil ho asi tridsať centimetrov pred steny, aby vznikol kontrast medzi stenou a nábytkom, ktorý sa spájal s hereckou akciou. O funkcii cezúry v inscenácii Bielej nemoci napísal v Poznámkach roku 1967 - tri desaťročia po jej premiére: „V Bielej nemoci som si to po prvý raz uvedomil a filmová projekcia valiach sa tankov a záberov z bitiek na krútiace sa zakrivené plochy rôznych povrchových štruktúr pri zmenách scén nepustila diváka z atmosféry javiskového diania, ba naopak, podčiarkla a zosilnila účinok a podporila protivojnovú tendenciu hry. Tým som vlastne „zdivadelnil“ film a urobil ho súčasťou, pomôckou divadla“.(Fr. Tröster: Poznámky. Rukopis v súkromnom archíve scénografa.) Hyperbolizácia bola vlastná scénografovi, keď koncipoval interiér chvastavého agresívneho maršala: koncipovaním gigantického pracovného stola s dutými, vznútra presvietenými nohami rafinovaným spôsobom ironizoval vypínavosť, ktorá charakterizovala Hitlera práve tak ako Mussoliniho. Michal Považana, ktorého ako kritika môžeme chápať ako odchovanca na šulcovskom a trösterovskom divadle, napísal o pracovni diktátora a náznamom balkóna, že scénograf „...podával to, čo voláme ilúzia mohutnosti a sily; lebo pod povrchom masívnych kvádrov a stĺpov tají sa prázdnota, čo je materiálnou metafofou režimu a ducha diktátorského“.(M.P. /Michal Považan/: Čapkovské zrkadlo pre diktátorov. Slovenské zvesti, 9. 2. 1937.)

Scénograf iba raz spolupracoval so slovenským režisérom Andrejom Bagarom, keď inscenoval americkú komédiu Kaufmana a Harta: *Veselo sa točíme dokola* (20. 3. 1937). Navrhol scénu z prelamaných panelov v strede, kde členil interiér; použil neón ako osvetľovaciu trubicu, kovový nábytok tridsiatych rokov; bola istá zhoda s bielymi stenami s Čapkovou Bielou nemocou. Voľne zavesené, zozadu presvecované pásy látky, ktoré tvorili akýsi svetelný stĺp: pozadie-mesto. Išlo o presah do exteriéru. Scéna interiéru bola akoby chemicky čistá a chladne neutrálna. Kontrastne pôsobili palmy a veľká kytica kvetov vo vysokej váze. Bolo to len pásmo obrazov, ktorého stredom bol dramatický spisovateľ v podaní Andreja Bagara. Nič mimoriadne inšpiratívne pre výtvarníka. Bol to len presah do bulvárneho divadla, ktoré žilo na scéne ako súčasť komercie.

Tröster so Šulcom inscenovali Puškinove *Malé tragédie* (4. 5. 1937) vo vyčistenom javiskovom priestore; využili zadný horizont, do priestoru javiska popri pódiiach vkladali mreže, kríž, závesy, voľne viseli šály; kompozíciu dotvárali ostrými, tvarovanými svetlami, expresivitu vajadriili v scéne i vo svietení, v členení plôch i priestoru, v projekcii chrámového okna. Postupom rokov sa vyjasňovala koncepcia divadla, v ktorom dominoval herec. Moric Mittelmann-Dedinský popisoval Šulcov vývin od plochy k priestorovému divadlu, od odklonu od farieb a od dekoratívnosti. Začiatok videl v scéne k Shakespeareovej *Zimnej rozprávke*. Nespomínal Trösterera, ale bol v ňom zahrnutý, pretože práve režisérova spolupráca so scénografom dala podnet k jeho vývinu. Kritik videl režisérov vývin smerom k tvaru, keď dominantným bude herec. (M. M.: (M. Mittelmann-Dedinský): Puškinove „*Malé tragédie*“. Slovenské zvesti, roč. 2, 7. 5. 1937, č. 88, s. 4.)

Tröster so Šulcom inscenovali Puškinove *Malé tragédie* vo vyčistenom javiskovom priestore, využili zadný horizont, do priestoru popri pódiiach vkladali mreže, kríž, závesy, voľne viseli šály, ostatné dotvárali ostrými, tvarovanými svetlami, expresivita bola v scéne i vo svietení,

v členení plôch i priestoru, v projekcii chrámového okna.

Kritik Vladimír Klimeš spomínal, že slovenská činohra v zime uviedla na Puškinovom *matiné* úryvky z Borisa Godunova, v réžii Janka Borodáča, česká činohra vzala tri ucelené dramatické útvary A. S. Puškina v preklade Otokara Fischera. „To malo za následok, že dielo básnika vystúpilo oveľa plastickejšie a ukázalo nám Puškina ako skvelého dramatika každým nervom, kým inscenácia slovenskej činohry nútne svojou fragmentárnosťou a výberom scén s malým počtom dejstvujúcich osôb zobrala Borisovi Godunovi na jeho divadelnosti a sile. Druhým rozdielom bol inscenačný štýl. Borodáč zacielil svoje úryvky z Godunova stroho realisticky, kým Šulc, a to platí najmä o Kamennom hostovi, stvoril na scéne poetické ovzdušie básnikovho slova, svetiel a hercovo pohybu. Pri zrovnaní oboch inscenácií nie je možné pochybovať o tom, že Šulc bol básnikovi bližšie... Šulc, ktorému jedinečnú atmosféru pomohol vytvoriť skvelým riešením scény arch. Tröster, staval svoju réžiu na dramatickej nosnosti básnikovho slova, ktoré vpletol do čarovnej hry scénického svetla.“

(Vlad. Klimeš: Puškinov večer na SND. A-Zet. Roč. 2, 8.5.1937, č. 90, s.4.)

Poslednou prácou scénografa na javisku SND pred vojnou bola scéna ku klasickej českej komédii Naši furianti (22. 9. 1937) Tröster postavil na javisko priečelie domu s nápisom L. P. 1748, čím inscenáciu časovo určil. Priečelie – štít domu zaokrúhlené okraje naadimenzované, pred domom otvorený ako priehľad do interiéru. Kritika zdôraznila, že režisér opustil realizmus drámy a že sa usiloval predviesť poviedku o tvrdohlavosti českých sedliakov.

E p i l ó g

Prvé, čo musel Tröster od roku 1934 prekonávať, boli prežívajúce postupy čisto dekoratívnych maliarskych tradícií a zotrvačnosti, s akou sa skladali zo starých kulís nové dekorácie. Tröster položil zásadu, že scénografia musí byť adekvátna inscenovanej predlohe a predstave režiséra. Veľkosť a priekopníckosť jeho činu spočíva v tom, že sa nemienil uspokojiť s jestvujúcim stavom. Jeho predchodcovia dekoratívsky tvorili rámeček inscenácií. Nie nadarmo bol architektom: scénu chápal ako plastiku v priestore. Priestor nechápal ako statický a nemenný, ale ako kineticky pružný a pohyblivý, funkčný a dramatický. Výhodiskom bol význam, cieľom zmysel. Proti skladačkám zo starých kulís z divadelného fundusu začal cieľavedome pestovať scénografiu: spolu s režisérom Viktorom Šulcom divadlom formulovali veľmi vyhranený humanistický názor, usilovali sa o výklady inscenovaných predlôh. Zdanlivo to nejde dohromady s komerčným divadlom, ktoré uprednostňoval riaditeľ SND Antonín Drašar, ale režisérovi Šulcovi i scénografovi Trösterovi sa darilo vo veľmi napätej politickej situácii po nástupe Hitlera k moci v roku 1933 práve týmto programovým divadlom oživiť záujem o umelecky prítiažlivú činohru. To riaditeľ, uprednostňujúci podnikateľsky operetu, uvítal a podporil.

Štýlovo a názorovo sa vyhranil v rokoch tesne pred druhou svetovou vojnou v bratislavskom kozmopolitnom prostredí. Nič nemohlo byť podnetnejšie pre mladého scénografa, ktorý hľadal sám seba v divadle a divadlo v sebe, než práve toto plodné miešanie kultúr, vplyvov a štýlov

Z bratislavského divadla po spolupráci s Viktorom Šulcom odchádzal Troster sformovaný, osobnostne vyzretý, pripravený pre tie najväčšie umelecké úlohy.

O sebe v osobných, nepublikovaných poznámkach napísal o bratislavskom období so Šulcom: „Mal som za sebou už výtvarnú pubertu, svoje výtvarné lásky a sklamania. Jednoducho našiel som už svoj charakter, svoj nos, za ktorým som mohol ísť a ktorý potreboval len niektoré korektúry, akých sa mi dostalo príkladom i poučením takej osobnosti - u nás nikdy nedocenennej - ako bol režisér Viktor Šulc. Ten ma zbavil posledných chorôb mladosti, výtvarných rozmarov, frajerín a senzácií svojím príkladom. U neho som pochopil, že umenie sa nedá robiť bez absolútneho charakter, že v ňom musí byť vidieť ľudská tvár; že robiť umenie je vážna zodpovedná práca, že

tvár musí mať obsah. Prosto naučil ma zodpovednosti. Od tých čias mi nebolo ľúto ani myšlienok, ani papiera a pokusných modelov, aby som prenikol k pravde, lebo základom umenia je pravdivosť myslenia. Pochopil som, že nemožno len tak preberať, ale celou silou svojej osobnosti vytvárať, dávať seba, svoju krv i telo, myslenie, zdravie“. (Osobné poznámky v súkromnom archíve Františka Trösterera.)

Šulc si kládol vysoké ciele, keď doba volala po veľkých, odvážnych skutkoch. Režisér mužne odpovedal na výzvu doby: cítil sa ňou byť ohrozený práve tak, ako emigrujúci nemeckí židovskí divadelníci. Šulcovo divadlo spoločensky burcovalo, varovalo, naznačovala nezbezpečnosť. Patril k rase, ktorá mala za sebou tisíce rokov prenasledovania, pogromov, vyhánania, zabíjania. Netušil, že môže prísť ešte niečo obľudnejšie, čo prekoná aj tie najúdesnejšie predstavy.

Viktor Šulc na bratislavské javisko prenášal svoje zážitky a skúsenosti z nemeckého expresionistického divadla dvadsiaty rokov:

priestorové divadlo jasne formulovanej myšlienky, divadlo autentických materiálov. V protiklade a kontraste k scénickej biele mestského divadla Trösterova scénografia scénických plastík, autentických materiálov, účinnej tvorby priestoru svetlom, ako aj projekcie ako organickej súčasť divadla sa javila ako vízia budúcnosti.

Tröster používal celú škálu prostriedkov: – scénické plastiky (Moyzesov Svätopluk, Shakespearova Zimná rozprávka, Šostakovičova Ruská Lady Macbeth, Puškinove Malé tragédie, Beethovenov Fidelio), javiskové vozy (Langerova Periferie), naddimenzované zrkadlá (Molierov Tartuffe), projekcie, princíp konvexných i konkávných stien ako projekčných plôch (Čapkova Biela nemoc), scénické koláže (Durych Svätý Václav), konštruktivistické kompozície (Moyzes Svätopluk, Josset, Alžbeta Žena bez muža). Farbu tlmil a využíval ju striedom, funkčne a adekvátne. Každým použitým prostriedkom upriamoval pozornosť na inscenovanú predlohu.

Hoci Bratislava – v porovnaní s európskymi metropolami – bola nevelkým mestom, divadelná kritika prejavila európsky rozhľad a neváhala vysloviť uznanie, keď sa ocitla v konfrontácii s takýmto mimoriadnym, umelecky plodným výsledkom a výkonom. V kritike naozaj padli ocenenia inscenácie Moyzesovho Svätopluka ako Gesamtkunstwerku. Tvorba Šulca a Trösterera nestretla sa však s pochopením celej kritiky, proti nej ostro vystúpil v mene konzervatívnej tradície Gustáv Koričanský, dožadujúci sa realistických dekorácií z predchádzajúcej inscenácie tejto Beethovenovej opery. Už tento nepomer medzi jedným konzervatívnym hlasom a ostatnými ukazoval, ako sa táto nová divadelná poetika a optika už stali súčasťou kritickej reflexie.

Roky do pamätnej inscenácie Čapkovej Bielej nemoci v roku 1937 a poslednej predvojrovej spolupráce so Šulcom pri uvedení Stroupežnického komédie Naši furianti predstavujú v dejinách SND i v letopisoch samého scénografa inšpirujúci nástup. Bratislavský výboj so Šulcom privábil Jiřího Frejku, ktorý prizval Trösterera k spolupráci v Prahe. Čapkova Biela nemoc sa

Symposium ke 100. výročí narození prof. arch. Františka Trösterera

Praha, 29. listopadu 2004

stretla so súhlasným, obdivným prijatím v Bratislave, ale už nebola želaná vo Viedni, kam s ňou divadlo chcelo vycestovať. Hnedá opona sa sťahovala nad Európou – reakcie z Viedne boli varovaním pre scénografa i režiséra, boli však aj potvrdením toho, že konali občiansky mužne a čestne, umelecky dôsledne i plodne. Nech slúži Trösterovi ku cti, že stál a vytrval pri Viktorovi Šulcovi ako človek i jeho rovnocenný partner.