

František Dibarbora a commedia dell'arte

Miloš Mistrík

Talianske ľudové renesančné divadlo niektorí historici odvodzujú až z tradície starorímskych atellán. Antickí ioculatori, mímovia a klauni mali naozaj veľa spoločného s hercami commedie dell'arte: komické vystupovanie ako hlavnú prednosť, schopnosť improvizácie a úzkeho kontaktu s divákmi, ovládanie hry telom i hudobným nástrojom, dominanciu živej opticko-akustickej, audiovizuálnej zložky nad literárnou. Jedni aj druhí herci sa premieňali v masky a stvárňovali typy, zveličene prirovnávané ku skutočnosti.

Žiaľ, ich divadelné produkcie zanechali málo materiálnych stôp a precízna historiografia je skôr opatrná pri formulovaní jednoznačných úsudkov. Ťažko je už teraz nájsť nejaké rozsiahlejšie dôkazy, veď medzi starým Rómom a talianskou renesanciou prešlo celé tisícročie. Ale na druhej strane – bolo by to priveľmi nepravdepodobné konštatovanie, ak by sa povedalo, že aj napriek stáročnému odstupu sa zachovala kontinuita? Veď atellana aj commedia dell'arte vyrastajú priam zo základov ľudskej povahy. Šašovia a zabávači sú asi druhé najstaršie remeslo ľudstva, nájdeme ich v dejinách ľudstva vždy a všade, aj keď neraz na okraji spoločnosti, medzi úbožiakmi a vyvrhelmi.

Commedia dell'arte rozkvitla v Taliansku 16. storočia a udržala sa tam asi dvesto rokov. Rozšírila sa aj inde, hlavne do Francúzska, a jej princípy, určite aj pre spomínanú blízkosť k základným archetypom ľudského správania, prežívajú dodnes. Nejedna súčasná divadelná skupina sa k nej hlási, čerpá z jej zdrojov a prenáša ju do moderného divadla. Keď si to zoberieme z historického nadhľadu: prečo by až dodnes nemohla kolovať v žilách súčasných hercov komediantská krv talianskych klaunov, keď nás od jej vrcholného obdobia delí oveľa menej storočí, ako ju samotnú v čase jej rozkvetu delilo od starého Ríma? Keď očarila publikum aj po tisíc rokoch v renesančnom a neskororenesančnom Taliansku, prečo by nemohla v nejakej podobe existovať aj po dvesto-tristo rokoch na javiskách súčasného divadla? Koľko hereckých generácií prešlo svetom od konca commedie dell'arte? Päť, šesť, sedem ľudí od pradedov k synom a vnukom. Niesli si a dodnes nesú nielen rovnaké genetické kódy, príbuzné črty tváre, ale aj totožné, stále sa opakujúce a vždy znova na povrch vyvierajúce divadelné náklonnosti, správania a talenty. Commedia dell'arte je stále prítomná.

František Dibarbora je potomkom talianskeho rodu. Jeho dedo, akýsi di Barbora, pochádzal z Gorizie, mestečka neďaleko severotalianskeho Udine, z kraja Friuli – Venezia Giulia. Je to neďaleko Benátok. Oblasť, ktorá je nielen kolískou commedie dell'arte, ale ktorá jej aj najdlhšie

zostala verná. Z Benátok a okolia pochádzali desiatky a stovky talianskych komediantov, ktorí brádzili Apeninský polostrov a často podnikali výpravy aj za Alpy. Na benátskych trhoviskách a karnevaloch sa vykryštalizovali najvýraznejšie masky ľudovej komédie, tam dozreli a umelecky vyvrcholili jej inscenačné podoby a v Benátkach sa napokon narodili Carlo Goldoni (1707-1793) aj Carlo Gozzi (1720-1806), posledné dva veľké zjavy commedie dell'arte, ktoré sa síce navzájom rozhádali, ale obaja svojím spôsobom prispeli k upevneniu historického postavenia Talianov na tejto pôde. Samozrejme, nemáme žiadne hmatateľné dôkazy, ale aj tak si dovoľíme tvrdiť, že dedo di Barbora, tak ako jeho predkovia a jeho spoluobčania z Gorizie, sa priam kúpali v commedii dell'arte, že ju mali dokonale zažitú a poznali všetky jej podoby, typy i scenáre – sogettá. A možno – ale to by sme už naozaj prišli na nebezpečné pole domnienok – si v nej niektorí starí di Barborovci aj zahráli.

Časť severného Talianska patrila Rakúsku až do roku 1918, a tak sa títo Taliani dostali do Viedne a odtiaľ do neďalekej Bratislavy a Ivanky pri Bratislave. František Dibarbora sa narodil ešte za Rakúsko-Uhorska, v roku 1916, síce už v Bratislave, ale ešte stále v tej istej krajine, ktorá si nohy kúpala v Adrii a dedova Gorizia bola tak isto jej súčasťou ako jeho rodný Pressburg. Otec sa volal Giacomo Dibarbora a bol železničiarom. Určite sa cítil už viac Stredoeurópanom ako južanom, ale určite si stále niesol v hlave i v krvi mnoho z toho, čo formovalo jeho nedávnych a bezprostredných predkov. Napríklad aj vzťah k divadlu. Mal k nemu trochu odlišný vzťah, ako mali slovenskí rodičia rovesníkov jeho syna. U nás to bola v dvadsiatych aj tridsiatych rokoch 20. storočia stále ešte vec trocha nezvyčajná, pripúšťaná horko-tažko ako ochotnícka, prevažne mládežnícka zábavka, študentská alebo cirkevná výchovná pomôcka, ale určite nie ako slušné povolanie. Herectvo u nás za Rakúska-Uhorska skompromitovali kočujúci „komikuši“, darebáci a odkundesí, nášmu národu cudzí conquistadori, platení budapeštianskou vládou. Alebo vydriduškí principáli, ktorí sa nevelmi starali o životnú úroveň svojich hercov. Prichádzali sem samozrejme už aj hosťujúce divadlá vyššej umeleckej kvality, ale to väčšinou do centier, kde slovenské obyvateľstvo tvorilo skôr okrajové vrstvy. Tradícia slovenského národného ochotníctva bola prislabá a prikrátka na to, aby niečo na všeobecnom pohľade na divadlo dokázala zmeniť. Profesionálne Slovenské národné divadlo vzniklo až roku 1920, keď mal František Dibarbora štyri roky, samostatná Slovenská činohra až roku 1932, keď mal šestnásť.

František Dibarbora bol už rodený Bratislavčan – hrdý Bratislavčan a Slovák – hrdý Slovák. Aj jeho predkovia boli hrdí Taliani, tam sa vlastenectvo dodnes nepokladá za telesnú chybu, a náš herec od mladosti tiež priľnul k svojmu rodisku. Ich osemdetná rodina mala pole tam, kde dnes stojí v Bratislave Zimný štadión, najmladší Fero vyrastal na periférii tohto mesta, hrával sa na Křížnej a na železničných trasách, ktoré ju pretínali. Bol to normálny bratislavský chlapec, nadšený

pre futbal, ktorý mu išiel výnimočne dobre. Určite aj tie jeho talianske kvapky krvi spôsobovali, že, ako spomína, bol „technický futbalista“, dobre mu išli „kľučky, finty, prihrávky“.¹ Mal rád loptu a hru s ňou a v mládežníckom futbalovom mužstve ŠK Bratislava, neskoršom Slovane, to dotiahol ako útočník dosť ďaleko. „Som Slovák s talianskou futbalovou krvou,“ hovoril o sebe.²

V polovici tridsiatych rokov prišlo v živote tohto obyčajného slovenského chlapca z bratislavskej rodiny, ktorá ale bola v niečom predsa len odlišná, k dôležitému zlomu. Raz, keď boli spolu s otcom na akomsi filmovom predstavení, spýtal sa ho vraj Giacomo Dibarbora čosi, čo by v tom čase asi žiadny slovenský otec neurobil: „Nechceš byť hercom?“ A chlapec bez rozmýšľania odpovedal: „Prečo nie?“ Otec mu to pripomenul na konci školského roku a poslal ho na skúšku na Hudobnú a dramatickú akadémiu. Už zrelý herec si spomína na túto otcovskú otázku v dvojrozhovore pre bratislavský Večerník, ktorý s ním a jeho dlhoročným súputníkom, Mikulášom Hubom, urobil roku 1978 Gabriel Rapoš. Mikuláš Huba, ďalší významný slovenský herec, k Dibarborovi pridáva svoju vlastnú spomienku: „U mňa to bolo naopak. (...) Otec túžil, aby som nechcel byť hercom.“³ Veru, máloktorého slovenského chlapca poslal vtedy jeho otec ku komediantom. Lenže Giacomo asi videl prirodzené nadanie svojho najmladšieho potomka a posudzoval ho v inom kultúrnom kontexte. Musel iste poznať príklad Giuseppe Verdiho a silu jeho operného diela pri zjednocovaní Talianska. Vedel, že divadlo môže mať aj svoju dôstojnosť, že aj klaun môže byť zbožňovaný a určite si pamätal, že zo scény sa dá povedať aj to, čo odinakiaľ nie. Pre Giacomma Dibarbora nebolo hanbou mať zo syna herca.

František Dibarbora prešiel sitom prijímacieho pohovoru a roku 1934 sa stal frekventantom Hudobnej a dramatickej akadémie vedenej Jankom Borodáčom. Už od počiatku ho tento zakladateľ slovenského profesionálneho divadla ovplyvnil. Borodáč bol vtedy určujúcou a najvyhranenejšou osobnosťou Slovenského národného divadla, neobyčajne húževnatý, koncepčný aj odvážny. Prekonával všetky bežné problémy vzniku a rastu Národného divadla, aj zámerne mu kladené prekážky. Doslova vydupal na čechoslovakistických úradoch s pomocou kultúrnej verejnosti Slovenskú činohru SND, vytvoril predpoklady pre jej rýchly a úspešný vývin od druhej polovice tridsiatych rokov. Dal priestor mnohým talentom spomedzi hercov i začínajúcich mladých režisérov – priestor aj tým, ktorí si už inscenačné umenie predstavovali inak, ako on sám. František Dibarbora bol nesporný talent, svojrázny typ mladého muža, nekonformný, ale nie excentrický, ani provokatívny. Šarmantný. Elegantný. Prišiel do Hudobnej a dramatickej akadémie v najlepšom

¹ DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: *Ja som to šťastie mal...* [Rozhovor]. In *Nové slovo*, roč. 28, 20. 11. 1986, č. 46.

² *Na vaše želanie a otázky hovorí František Dibarbora*. In *Film a divadlo*, roč. 13, 1969, č. 11, s. 5.

³ DIBARBORA, František, HUBA Mikuláš – RAPOŠ, Gabriel: *S divadelnými štyridsiatnikmi*. [Rozhovor]. In *Večerník*, roč. 23, 1. 12. 1978, s. 5.

čase, keď sa skončili jej pôrodné bolesti a nastupovala etapa rozvoja školy i samotného divadla, pre ktoré vychovávala dorast. Dibarbora čoskoro začal hrať, skúsenosti zo školy si mohol pravidelne overovať na javisku – pod taktovkou Janka Borodáča, aj ďalších režisérov.

Vtedy ešte nemohol mať vyhranený vlastný divadelný názor, ani nemal sformovanú vlastnú predstavu či koncepciu toho, ako má moderné herectvo vyzeráť. Iba jeho spontánny talent ho nevedomene viedol pri prvých krokoch, niečo z vtedajšieho divadla mu bolo bližšie, niečo vzdialenejšie. Hneď od počiatku sa ukazovalo, že bude hlavne komikom, a takto si ho aj režiséri prevažne obsadzovali. Prvé stretnutie s Jankom Borodáčom naňho nezapôsobilo povzbudzujúco: „Prišiel vysoký, štíhly muž s orlím nosom, v sivom klobúku ‚diplomat‘, v pravej ruke bambusová palička. Na tvári bradavica a prísne oči. ‚Len tento nech ma neskúša,‘ želim som si.“⁴ A predsa to bol hlavne Borodáč, ktorý ho prvé roky, hlavne ešte počas štúdia, najčastejšie zamestnával. Boli to však, samozrejme, iba vedľajšie úlohy a nemuseli to byť vždy iba postavy mládencov – rovnako hrával i starcov. Dokonca hneď prvá úloha v Slovenskom národnom divadle, ktorú mu ponúkol režisér Andrej Bagar v Nušicovom *Národnom poslancovi* (1934), bola postava osemdesiatročného starca. Jeho komediálna nátura ho priviedla prevažne k takým úlohám, ako Sluha v Shakespearovej *Rozprávke zimného večera* (1935, réžia Viktor Šulc), Páter v Shakespearovom *Večeri trojkráľovom* (1936, réžia Janko Borodáč), krčmár Icík v Stodolových *Veľkomožných pánoch* (1938, réžia Janko Borodáč), Muzikant v O’Neillovej *Túžbe na farme* (1938, réžia Ferdinand Hoffmann), Baltazár v Shakespearovej *Komédii omylov* (1938, réžia Viktor Šulc).

Janka Borodáča mladý František Dibarbora ako typ herca napokon veľmi nezaujal. Dal mu síce ešte zahrať Arlecchina v Goldoniho *Luhárovi* (1939), čím presne natrafil na jeho živú nitku, ale inak oňho postupne strácal záujem. Vo svojich *Spomienkach* ho len letmo pripomenie⁵ a celý súčet ich spolupráce, pred vojnou i po vojne, je relatívne stručný. Borodáč budoval divadlo ako inštitúciu národnú a reprezentatívnu. Chcel, aby to bola inštitúcia nielen estetických hodnôt, ale aj národnej veľkosti, vytváral divadlo klasického typu pozdvihujúce Slovákov na úroveň vyspelého európskeho národa. Jeho predstava smerovala k tomu, aby sa hodnotný, najradšej vážny repertoár naplňal hlbokým hereckým psychologizmom, aby boli inscenácie realisticky pravdivé prípadne i monumentálne. Tvrdo pracoval na tom, aby vychoval veľkých hercov vynikajúcej slovnej kultúry, stvárňovateľov ozajstných hrdinov, emocionálne bohatých a rytiersky dominantných. Ale tento mladý Dibarbora, ktorý sa stal riadnym členom činohry Slovenského národného divadla roku 1938, chcel hlavne komédiu, pohyb po scéne, tanec a spev, veselú náladu, možno veci akoby trocha ľahotárske a nekorešpondujúce celkom s borodáčovskou koncepciou.

⁴ DIBARBORA, František: *Ja, starý klaun*. In *Večerník*, roč. 26, 20. 11. 1981, s. 5.

⁵ BORODÁČ, Janko: *Spomienky*. Bratislava: Národné divadelné centrum, 1995, s. 209.

Nielen Borodáč, ale ani Ján Jamnický v ňom nenašiel zaľúbenie. Manipulátor a mystifikátor, režisér tajuplných síl, dolujúci v hĺbkových zákutiach duše a na scénu vynášajúci metafory divadelnej poézie, nemohol v Dibarborovi, priveľmi spontánne nastavenom, nájsť dostatočný ohlas svojich predstáv. Nezabúdajme, že tento mladý herec bol aj prirodzene inteligentný a sebavedomý a nepodliehal príľahko mágii, ktorou zasa iní, ako Štefan Figura, sa dali ľahko ovplyvniť. Samozrejme, aj Jamnický Dibarboru niekoľkokrát obsadil, veď vtedy išli premiéry za sebou aj viackrát za mesiac, hrali všetci členovia súboru, lebo ich stále nebol dostatok. Preto bol Dibarbora v Jamnického réžiách Lászlóovej *Drogérie* (1937) – toto bolo jeho absolventské predstavenie,⁶ Begovičovho *Božieho človeka* (1939), ale hlavne v dvoch jeho molièrovských inscenáciách: v *Mizantropovi* (1940) v karikatúre predstavil Akasta a v *Zdravom nemocnom* (1943) v zveličení nadutého starého lekára Diafoira. Jamnický, tak ako Borodáč, dobre vedel, kam typovo patrí Dibarbora, lenže ani Jamnický ani Borodáč neboli nadšencami takého divadla. Ján Jamnický sa cítil poslancom závažnejších myšlienok stvárnených v romantizujúcom pátose a hoci v opozícii voči Jankovi Borodáčovi, rovnako ako on, chcel robiť divadlo veľkého štýlu.

A tak sa režisérom Dibarborovej mladosti stal Ferdinand Hoffmann. Z týchto spomínaných režisérov umelecky a azda aj ľudsky najtolerantnejší, spontánny divadelník moderného scénického umenia, ibaže s najnepriaznivejším životným osudom. Dibarbora, zvieraný spolu s celým súborom Jankom Borodáčom, ktorý vyžadoval pevnú disciplínu, pocítil, že Hoffmann a Jamnický, to bol „priam skok k novým métam a ambíciám nášho divadla“. Obaja vyžadovali „vlastnú hereckú tvorivosť“ a herci odrazu „neboli manipulovaní, ale slobodní“.⁷ Ferdinand Hoffmann ho obsadzoval najčastejšie, spravidla do komédií, alebo do typovo presne určených postáv a postavičiek, kde mohol náš herec uplatniť to, čomu sám hovoril „presnosť a dôslednosť“.⁸ Teda jasnú kresbu, zreteľný a viditeľný herecký výraz, ktorý sa neskrýval v hĺbinách psychiky, ale v plnej sile sa predvádzal divákovi, lebo „divadlo a obecenstvo sú spojené nádoby, ktoré, keď sa prerušia, zákonite musí jedna uhynúť“.⁹ V službe takémuto ľahkému, ale aj racionálnemu divadlu sa pretelesnil do Ondra v Urbánkovom *Kamennom chodníčku* (1939), Mladena Dakovića v Nušičovom *Nebožtikovi* (1939), Bernarda Gassina v Pugetových *Šťastných chvíľach* (1939), Freddyho v Shawovom *Pygmalione* (1939), Edmonda Clausena v Hauptmannovej hre *Pred*

⁶ „Školu som absolvoval vo veselohre *Drogéria* od M. Lászlóa, ktorú režíroval dr. Ján Jamnický. Písal sa rok 1938,“ napísal raz F. Dibarbora. In: DIBARBORA, František: *Ja, starý klaun*. c.d.

⁷ DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.

⁸ DIBARBORA, František – GROŠ, M. [RAPOŠ, Gabriel]: *Ja v divadle – divadlo vo mne*. [Rozhovor]. In: *Práca*, 20. 11. 1976.

⁹ Tamže.

západom slnka (1939), *Petra* vo Wüchnerovom *Zázračnom salaši* (1940), *Dona Juana de Haro* v Hugovom *Hernanim* (1940) a *Haťapku* v Lužanskej hre *Haťapka spraví všetko* (1940). Režisér Ferdinand Hoffmann, duch nezávislý a slobodný, nesúhlasil s mnohými vecami v divadle, a tak z neho roku 1941 odišiel, či ako spomína František Dibarbora, ho „z divadla prepustili“.¹⁰ Ale ani náš herec nebol spokojný. „Moja výbušná temperamentná povaha a mladosť mi niekedy v súbore prinášali aj dosť neprijemností. (...) Keďže som vedel niekoľko cudzích jazykov, chodil som sa dívať aj trošku ďalej od Bratislavy a svojimi názormi a ich pertraktovaním medzi kolegami v súbore som sa dostal občas do rozporov s vedením súboru.“¹¹ S kým konkrétne, to prezrádza inde: „Došlo k malému nedorozumeniu medzi mnou a šéfom Borodáčom a vzbúrili som sa. Rozhodol som sa skúsiť šťastie v inom žánri. V operete.“¹² Stalo sa tak roku 1940. Ferdinand Hoffmann aj František Dibarbora približne v rovnakom čase odchádzajú. Režisér z trucu na Úrad propagandy, herec do operety. Herec urobil lepšie, svojím odchodom získal, režisér stratil.

To, že hovoríme o pozitívnych dôsledkoch odchodu Františka Dibarboru do operety, je trochu v protiklade k všeobecnému názoru. Pri výstavbe nášho Národného divadla, pri kladení základov slovenskej profesionálnej divadelnej kultúry sa žánr operety všeobecne pokladal za najmenej hodnotný. Už riaditeľ Antonín Drašar si v tridsiatych rokoch užil veľa kritiky za to, že „znesväcoval“ dosky Národného divadla niečím takým mizerným, a takýto názor u nás sprevádza operetu prakticky až dodnes. Aj keď z teoretického hľadiska je to dosť bizarná myšlienka, triediť divadelné žánre na „horšie“ a „lepšie“, z hľadiska vývinu národnej divadelnej kultúry ju možno pochopiť. Ak sa mala budovať národná operná kultúra, mohli sa považovať odbočenia k operete za niečo, čo uhýbalo z priamej cesty za zvládnutím vokálne najnáročnejších partov a čo sa uspokojovalo s jednoduchšou hudobnou štruktúrou a jednoduchšou speváckou technikou. Aj Dibarbora sám, hoci presvedčený o správnosti svojho vtedajšieho rozhodnutia, akoby neustále musel komusi odpovedať na výčitky a akoby aj v ňom hlodal červíček neistoty, keď sa vyjadroval takto: „Tri roky som hrával a spieval mladokomikov v operetách Lehárových, Kálmánových a Dusíkových. Nikdy som neľutoval, že som si takto ‚zahol‘ a nikdy som sa za to nehanbil. Bola to pre mňa veľká škola.“ A akoby na ospravedlnenie ešte dodáva: „Koniec-koncov, môžem sa dnes pochváliť, že som spieval s Margitou Česányiovou a Mimi Kišonovou-Hubovou.“¹³

Čo získal František Dibarbora prechodom do operety? Predovšetkým to, že sa dostal k syntetickému herectvu. V činohre hral, ale tu navyše aj spieval a tancoval. Po ničom inom vtedy tak

¹⁰ DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.

¹¹ DIBARBORA, František – NEMSILOVÁ, Emília: *Blízky svojim človečenstvom*. [Rozhovor]. In *Večerník*, roč. 21, 12. 11. 1976, s. 5.

¹² DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.

¹³ DIBARBORA, František: *Ja, starý klaun*. c. d.

spontánne netúžil, ako naplno prejavil svoj všestranný temperament. Už jeho vzdialení imaginárni predkovia v herectve *commedie dell'arte* ho k tomu vyzývali, lenže taký typ divadla, v ktorom by sa určite vo svojich vtedajších dynamických mladých rokoch cítil najlepšie, u nás neexistoval. U nás sa budovalo Národné divadlo, vec vážna a dôležitá. Nič iné sme takmer vtedy nemali, ak nezoberieme do úvahy ešte iba vznikajúce divadlo Fraňa Devinského v Nitre. A tak sa Bratislavčan Dibarbora mohol uplatniť len v rámci štruktúr Národného divadla. Zvolil si spontánne to, čo bolo najprirodzenejšie pre jeho naturel. Presunul sa v rámci starej kamennej divadelnej budovy obrazne povedané do jej operetného kúta, ktorého nárožie najviac ukazovalo kdesi smerom von, na neexistujúce trhovú ľudové divadlo. „Na rozdiel od činohry, kde som sa v mojich začiatkových rokoch cítil akýsi spútaný, uväznený, kde na mojich pleciach ležala priveľká ťarcha, opereta mi dala skúsenosti iného druhu. (...) Spôsob hrania, ktorý vyžaduje opereta a jej podobné žánre [tu sa prezrádza, že Dibarbora hľadel aj poza operetu – pozn. M. M.], mi dopomohol k hravejšiemu spôsobu vytvárania postáv.“¹⁴ „Myslel som, že povinnosťou herca je, aby vedel hrať, ale aj tancovať, spievať. Aj môj krátky pobyt v operete bol tým motivovaný.“¹⁵

Dostával tam hlavne úlohy mladokomikov. Zahral si Gastona v Dusíkovej *Pod cudzou vlajkou* (1940, réžia Drahoš Želenský), Kajetána Dimetreana v Lehárovej *Cigánskej láske* (1940, réžia František Krištof Veselý), Senoviča v Nedbalovej *Polskej krvi* (1940, réžia Bohuš Vilím) a potom sa už definitívne dostal do agendy režiséra Želenského: Herman vo Frimlovej *Rose Marie* (1941), Malin v Dusíkovom *Tureckom tabaku* (1941), Jurek Pusinka v *Bellarose* Schneidera-Trnavského (1941), Neguš v Lehárovej *Veselej vdove* (1941), Nitka v Müllerovom *Lumpacivagabundovi* (1941), Patapon v Steinbrecherovom *Krajčírovi na zámku* (1942), Willy v Dusíkovom *Osudnom valčíku* (1943) a i.

Jeho všestranné, dovoľme si povedať, že syntetické herectvo sa konečne uplatnilo, cítil sa voľný ako vták a bol vo svojej koži. Odvažoval sa na voľné pole improvizácie. Nie, ani v operete sa nehrávalo „neseriózne, všetko na základe improvizácií,“ ale „ľahkosť tvorenia, presné placírovanie replík nás naučilo presnosti a, i keď sa to zdá byť protirečivé, aj improvizácii a suverénosti na scéne,“ spomína Dibarbora.¹⁶

V operete nezotrval dlho, iba do roku 1942, potom sa vrátil do činohry Slovenského národného divadla. Hoci bol tento hudobnodramatický žánr v mnohom blízky jeho naturelu a navyše vedel ako málokto iný „nosiť frak“, veď jeho herectvo malo „zjavne a výlučne mestskú

¹⁴ DIBARBORA, František – NEMSILOVÁ, Emília: c. d.

¹⁵ DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.

¹⁶ DIBARBORA, František – NEMSILOVÁ, Emília: c. d.

provenienciu“,¹⁷ predsa len sa necítil operetným spevákom. Nielen kvôli technickej stránke spevu, v ktorej nebol až taký dokonalý, ako boli už vtedy niektorí jeho kolegovia, vyškolení speváci. Hlas nemal taký sýty a pevný, aby mohol siahať po vyšších speváckych métach. Ale opereta mu nemohla vyhovovať ani pre jej obsahovú melodramatickosť, jej sladko sentimentálne a romantické príbehy. To nezodpovedalo jeho videniu sveta. On pozoroval okolo seba dramatické rozpory, svet konfliktný a rozorvaný.

Kam teda patril? Čo vlastne stále hľadal tento mladý herec, ktorý ešte nemal ani tridsiatku? Aké inšpirácie sa v ňom ozývali? Na jednej strane videl psychologický realizmus Borodáča, v ktorom sa mu priveľmi nepáčilo, na druhej strane banálnu a dosť provinčnú operetu, s narýchlo aranžovanými spevnými duetami. Čo bolo medzi tým?

Boli to – opäť sa vráťme k našej hlavnej téme – vzdialené ohlasy talianskej ľudovej komédie a jej neskorších foriem. Komedialna, veselá i zádrapčivá činohra, dramatické skeče slova, ale aj hudby. Dibarbora túžil po divadle masiek. Po prevleku za iných ľudí, po slobode premeny. Už ako študent gymnázia údajne vyhral stávkou so svojimi spolužiakmi, že prejde preoblečený za dievča bratislavským korzom.¹⁸ Keď začal študovať na Hudobnej a dramatickej akadémii, „obzvlášť sa cenila maska herca a herec bol o to zaujímavejší, o čo menej ho bolo poznať od jeho civilnej podoby“.¹⁹ Adepti divadla od prvých momentov skúšok rozmýšľali nad maskou a boli nešťastní, keď ich obsadili do úlohy, kde nebolo treba mať nalepený nos, na tvári vrásku alebo jazvu, ktoré práčne vyrábali hodinu-dve pred predstavením.²⁰ Dibarbora hovorí o vlastných štekklivých pocitoch, ktoré pritom mal: „Keď som sa líčil na generálku, bol som rozpoltená osoba. Jedna polovica môjho ja obdivovala masku, ktorú som si vytvoril pre túto postavu, a druhá polovica môjho ja sa v duchu smiala do tváre tohto starca, keď sa dívala na polepenú, oparochňovanú a rôznymi vráskami ‚šafirovanú‘ tvár dvadsaťročného poslucháča akadémie.“²¹ Mladý herec sa naplno oddával tomuto umeniu a raz sa cítil ako ozajstný taliansky Dottore (Molièrov – Jamnického Diafoirus), inokedy zasa ako starý povrchný Pantalone (Záborského – Borodáčov Barkes), ale najčastejšie ako jeden z mladých Zanni, sluhov veselých i prefíkaných (Goldoniho – Borodáčov Arlecchino, Shakespearov – Šulcov Sluha, Shawov – Hoffmannov Freddy, Puškinov – Budského Leporello atď.). Aj nekomediálne úlohy chcel vtesnať do masky, spoliehal sa rovnocenne aj na vonkajšie znaky takýchto postáv aj na vnútorné. V divadle, kde pôsobil, pribúdalo psychologizmu, analytickej metódy tvorby, ktorá rozkladala každé slovo a každé

¹⁷ JABORNÍK, Ján: *Inšpiratívne jubileum*. In Pravda, roč. 67, 18. 11. 1986, s. 5.

¹⁸ SATINSKÝ, Július: *Nezabudnutelný Fero Dibarbora*. In SME, Smena, roč. 4 a 49, 23. 11. 1996, č. 274, s. 4.

¹⁹ DIBARBORA, František – NEMSILOVÁ, Emília: c. d.

²⁰ Tamže.

²¹ Tamže.

gesto, ale Dibarbora chcel najmä jasnú, zato nie minucióznu kresbu, niekedy zveličenie v karikatúre, typizovanie znakov, pretože vedel, že tým najlepšie zaujme publikum, najlepšie zdivadelní dušu stvárňovanej postavy. V tom mu bol blízky aj Martin Gregor, Andrej Bagar, Karol Zachar, čiastočne Viliam Záborský, Ladislav Chudík, Marta Černická, Mária Bancíková, Ctibor Filčík. Týchto všetkých sám menuje, keď spomína: „Mal som šťastie, že krátko po mojom vstupe do SND prišlo do súboru viacero mladých hercov, ktorí mali podobný pocit i názor ako ja.“²² Ibaže on na tejto svojej predstave najviac zotrval, kým iní sa čoskoro vydali na „náročnejšie“ cesty, a tak postupne dostávali aj väčšie úlohy. Hrali aj hlavné postavy, kým Dibarbora nie.

Do úloh Zanni by sa bol hodil náš herec najlepšie. Rozsah týchto typov v časoch *commedie dell'arte* siahal od hrubších Brighellov, cez odvážnych Truffaldinov, až k jemnejším Arlecchinom. Zanni vedeli vždy najlepšie splietať intrigy, pritom ale vyviaznuť aj z najhorších zrážok a odtrhnúť si najkrajšie ovocie, aj keď boli stále bití a za svoju trúfalosť prenasledovaní. Boli to zväčša veselí a bezstarostní chlapíci. Dibarbora mal v tele takúto energiu mladosti. Mal jasný, kovový ale trocha chrapľavý hlas, ktorý bol zreteľný a silný s dostatočným rozsahom, hlavne do vyšších polôh. Na tvári mal výrazné črty a podobné rozvrstvenie ako talianske masky. Hornú časť mal pokojnejšiu a vyrovnanjšiu ako dolnú. Oči pevné, pohľad vedel zacieliť presne. Čelo jasné, akoby bez vrások a obláčkov. Ale ústa s hlbokými zárezmi okolo nich boli mimoriadne tvárne, pohyblivé, veľmi premenlivé a plastické. Od úsmevu až k zlosti. Zdalo sa, akoby sa stále trocha usmieval a trocha šklebil. Postavou nebol privysoký, ale mal pevné nohy pre chôdzu, beh i tanec. Trup s rukami dokonale ovládal, nebolo v jeho geste nič neurčitého ani váhavého. Dynamika rúk vyjadrovala vnútornú silu celého človeka. Aj neskôr, v staršom veku, keď už jeho divadelné postavy častejšie pripomínali masky smiešneho Pantaloneho či Dottora, ostávala v jeho hereckom vyjadrení presná priestorová orientácia, jednoznačné gesto a mimika. Dibarborove herecké výkony nikdy neboli ochabnuté či pasívne. Energia z neho sršala počas celého života.

Objavil ho rozhlas. Už v štyridsiatych rokoch sa postavil za mikrofón a neopustil ho až do smrti na konci osemdesiatych rokov. Rozhlas bol médium priam stvorené pre nášho herca. Síce vzdialený, ale jednako v bezprostrednom kontakte s poslucháčom, neškrobený a bezprostredný, sprevádzajúci človeka počas celého pracovného dňa, pri každom úkone, vo dne i v noci. Ako sa rozrastalo rozhlasové vysielanie, hlavne od päťdesiatych rokov, pribúdala aj potreba kvalitnej zábavy, hovoreného slova spojeného so spevom a hudbou, a to bola pôda, kde sa práve František Dibarbora cítil najlepšie. Nie v činohre, ani v operete, ale na estrádach bolo jeho najvlastnejšie miesto. Estrády napokon nerobil len cez éter, rovnako sa podujal na stovky vystúpení na

²² DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.

najnemohnejších pódiiach celého Slovenska. Vystupoval v divadelných sálach, kultúrnych domoch aj amfiteátroch, na uzavretých večierkoch a plesoch, na otvorených jarmokoch a karnevaloch. Nie hranie v budove Národného divadla, ale toto jeho naozaj verejné pôsobenie na stretnutiach s obyčajnými ľuďmi mu prinieslo najväčšiu popularitu. Jeho hlas znel naživo, aj z ampliónov, jeho obraz poznali všetci buď osobne, alebo neskôr aj prostredníctvom televíznej obrazovky. Slávne a mimoriadne obľúbené boli silvestrovské rozhlasové programy, kde svoju popularitu „znásoboval v úlohách malých, prišliapnutých ľudí, ktorí raz za čas dostanú príležitosť mať na jazyku to, čo na srdci“.²³ Dibarbora spolu so svojimi hereckými kolegami robil satiru, reagoval na udalosti zo života, parodoval, rozprával vtipy, spieval. Bol našim „prvým a najlepším kabaretiérom“.²⁴

O svojej estrádnej minulosti i prítomnosti však hovoril primálo. Bola z kvantitatívneho hľadiska najvýznamnejšou zložkou jeho umeleckého života, ale on sám, ani iní jej nepripisovali nejakú mimoriadnu hodnotu. Vyrastala z jeho podstaty, robil ju ľahko a rád, ale jednako akoby sa k nej nerád vyjadroval, radšej hovoril o veciach vážnejších a dôležitejších. Možno keby žil ako jeho predkovia v období *commedie dell'arte*, bol by na takéto herectvo hrdý a bolo by jeho jediným chlebom. Ale on žil v čase budovania Národného divadla, potom v päťdesiatych rokoch, keď divadlo malo vychovávať „socialistického“ človeka, pomáhať pri riešení závažných otázok novej spoločnosti, presviedčať a agitovať, a nie hopsať a vtipkovať. František Dibarbora sám nebol so sebou spokojný, chcel dosiahnuť „vyššie“ méty. Túžil napríklad nielen účinkovať v opere, ale stanovil si ďalší ušľachtilý cieľ: Režirovať operu! Pravdu povediac, aj keď mu to výnimočne vedenie divadla umožnilo, nevelmi sa mu réžia vydarila. A hlavne stále viac túžil vyrásť zo svojho komediantstva, hľadal niečo dôstojnejšie.

A tak, keď sa roku 1946 zakladala Nová scéna Národného divadla, odišiel nespokojný už druhýkrát z pôvodného súboru činohry. Z istoty starej budovy do neistoty zrekonštruovaného Živnodomu. Spolu s Drahošom Želenským, Martinom Gregorom, Ľubomírom Smrčkom, Františkom Kudláčom, Ladislavom Chudíkom, Magdou Husákovou-Lokvencovou, Petrom Karvašom a ďalšími zakladal druhú bratislavskú činohru.

Konečne sa mu podarilo byť so sebou spokojnejší. Zahral tam veľa postáv, znova najčastejšie komické úlohy, ale pribúdali aj iné – tragické roly. V dramatisácii Dostojevského románu *Bratia Karamazovci* – (1947) mu režisér Želenský zveril postavu Smerďakova. Kritik napísal, že „bol pozoruhodný nielen maskou [!], ale aj osobitým výkonom, najmä v náznakoch epilepsie“.²⁵ Dibarborovo typizujúce herectvo si všimol aj ďalší kritik: „Pozoruhodný výkon podal

²³ ŠUBOVÁ, Magda: *Medailón talie*. [Rozhovor]. In *Panoráma*, 1966, č. 21, s. 5.

²⁴ OBUCH, Ladislav: *Rozdávať smiech je vzácny dar*. In *Pravda*, roč. 57, 19. 11. 1976, s. 5.

²⁵ (fkr.): *Po premiére Dostojevského „Bratov Karamazovcov“*. In *Čas*, 1. 4. 1947.

F. Dibarbora v úlohe Smerďakova, ktorý v priliehavej maske vytvoril krásny typ duševne ubitého, trpiaceho, no vo vnútri burácajúceho človeka, v hlave plného komplexov, ktorý východisko po vražde hľadá v samovražde. Tu Dibarbora ukázal, že pri väčšej ukáznenosti vie dosiahnuť veľmi pekných umeleckých výsledkov.²⁶ Vraj ukáznenosti! Skôr pri väčšom odchylení sa od vlastnej hereckej podstaty! Vážne a psychologicky náročné úlohy dostal na Novej scéne aj v Ibsenových *Oporách spoločnosti* (1947, Rummel, réžia Drahoš Želenský), Gorkého *Nepriateľoch* (1950, Nikolaj Skrobotov, réžia Magda Husáková-Lokvencová), Záborského a Smrčkovej dramatisácii *V Chujave...* (1950, Lipnický, réžia Ľubomír Smrčok), Gorkého *Vasse Železnovovej* (1951, Chrapov, réžia Drahoš Želenský), Jiráskovom *Otcovi* (1951, Krivda, réžia František Kudláč). Napríklad postava starého Lipnického „sa stáva silnou javiskovou postavou predovšetkým Dibarborovou zásluhou. Modeluje ho ako sochár, precízne mu vymeriava vláčny krok dengľavých nôh, obdaruje ho nesmelým pohybom roztrasených rúk, drobnými očami, smutne civejúcimi na mastné dosky stola. Alkoholom presiaknutý stavec bol živým dielom majstra.“²⁷

Na Novej scéne sa však náš herec stretol aj s jedným z najvýznamnejších autorov slovenského kabaretu, Jánom Kalinom, ktorý o niekoľko rokov bol pri zrode bratislavskej Tatra revue. V réžii Oldřicha Lipského uviedli kabaretné predstavenie *Nakrúcame, vykrúcame, prekrúcame* (1948) a František Dibarbora sa v ňom objavil hneď vo viacerých úlohách. Spolupráca s Jánom Kalinom sa čoskoro preniesla aj do médií. Všeobecne sa napríklad spopularizovala paródia na dobový šláger *Kristínka*, ktorú František Dibarbora naspieval a s ktorou dlhé roky zabával publikum. Z komediálnych úloh to boli opäť návraty k renesančným talianskym maskám: Grumio v Shakespearovom *Skrotení zlej ženy* (1946, réžia Drahoš Želenský), Harpax z Plautovho *Huncúta Pseudola* (1947, réžia František Kudláč), Harlekýn z Goldoniho *Benátskej maškarády* (1948, réžia Jozef Palka), Pedro z *Milenky otrokyne* od Lopeho de Vegu (1948, réžia František Kudláč), Voltore z Jonsonovho *Volpona* (1948, réžia Ľubomír Smrčok), druhýkrát Barkes v Záborského *Najdúchovi* (1949, tentoraz v réžii Františka Kudláča) a napokon prišla aj jedna z najväčších postáv, akú vôbec tento herec zahral – Chlestakov v Gogoľovom *Revízorovi* (1950, réžia Drahoš Želenský). „Predstavuje ho ako mladého fičúra, schopného rubľových podvodov, ale plachého vo chvíli, kedy ho omylom vtáňujú do veľkého dobrodružstva, v ktorom mu núkajú úlohu všemožného revízora. Je rozpačitý až do chvíle, kým úlohu neprijme, potom popustí liace svojej fantázie, chvasce sa a tára, aby nadchol svojich ustrašených hostiteľov. Chamtivo berie všetko, čím ho podplácajú, natáhuje ruku po všetkom, čo je zárukou pôžitku, aby ich napokon opustil a prenechal skutočnému

²⁶ MRLIAN, Rudolf: *Dostojevského Karamazovci na Novej scéne*. In Národná obroda, roč. 3, 1. 4. 1947.

²⁷ ŠUBOVÁ, Magda: c. d., s. 3.

revízorovi.²⁸ František Dibarbora na Novej scéne dozrel, stal sa z neho charakterový herec, komik i tragéd, bol pripravený zahrať všetko. Vybojoval aj svoj zápas s publikom. Toto ho stále túžilo vidieť ako svojho obľúbeného zabávača, on sa však takému úzkemu zaradeniu chcel vyhnúť. „Mal som komédie rád, mal som radosť z toho, že to ľudí zaujalo, lebo milujem ľudí, ktorí sa smejú. Ale po čase som sa ocitol v regáli komikov. To striktné delenie na tragédov a komikov nemám rád. A zrazu som bol v tom, hoci som túžil hrať aj vážne a tragické roly. Obecenstvo ma už bralo len ako Fera Dibarboru, ktorý spieva, tancuje, hrá a zabáva. Ja som na javisku plakal a obecenstvo sa smialo. Prinieslo mi veľa trpkosti, ale aj práce, aby som sa z toho komikušského herectva dostal. Stalo sa tak na Novej scéne SND.“²⁹

Keď sa vrátil roku 1951, teraz už natrvalo, do Slovenského národného divadla, stal sa hlavne hercom Jozefa Budského. Úňho dostával spravidla najvýznamnejšie úlohy, aj keď málokedy hlavné. Budský, sám veľký tragéd slovenského divadla, odmietol v ňom vidieť komika a zamestnával ho v psychologicky náročných úlohách, neraz prekomplikovaných i zvrátených. Určite to bolo aj pod vplyvom Dibarborovej výnimočnej filmovej kreácie fašistického oficiera Hermanna Thieleho v Bielikových *Vlčích dierach* (1948). Vďaka filmovému pásu si aj súčasný divák môže overiť Dibarborove vtedajšie herecké kvality. Presný, jasne čitateľný výraz tváre a pozorne formulované vety, kultivované akoby prívetivé vystupovanie plasticky podčiarkujú inak neľudské správanie postavy. Keď sa Thielemu pozeráme do tváre, akoby sme ani nevedeli, či sa usmieva alebo zlostí, či je nervózny alebo prívetivý. „Lenže v krízových chvíľach zabúda na svoj vycibrený takt, to, čo bolo úsmevom, sa odrazu javí ako zlostný úškľabok a aj jeho vznešený intelektualizmus sa mení na krutý vojenský racionalizmus a vypočítavosť,³⁰ napísalo sa už dávnejšie.

Jozef Budský dal Dibarborovi hrať Arkadija Jelisatova v Treňovovej *Lubov Jarovej* (1952), Lepkavého v Gorkého *Nepriateľoch* (1952), Zachrípnutého vo Višňovského *Optimistickej tragédii* (1957), Paula Viardina v Daněkovom *Pohlade do očí* (1959), Lapčenka v Arbutovovej *Príhode na brehu rieky* (1960), ako aj všeobecne uznávanú a oceňovanú postavu Kosycha v Čechovovom *Ivanovovi* (1961). Tento colný úradník a večne podnapitý kartár, salónny povalač sa dobre zapísal do pamäti mnohých divákov. Aj po viacerých rokoch spomína kritik na „nezabudnuteľnú, strhujúcu scénu (...), keď Dibarbora silno krátkozraký úradníček (...) zistí, že o svojej situácii v rozohratej partii rozpráva prázdnej stoličke. Moment otriasajúcej účasti na osude osamelého človeka...“³¹

²⁸ Tamže.

²⁹ DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.

³⁰ MISTRÍK, Miloš: *Slovenské herectvo pri formovaní národnej kinematografie*. In MISTRÍK, Miloš: *Analýzy hereckej syntézy*. Bratislava: Tália-press, 1995, s. 18.

³¹ JABORNÍK, Ján: c. d.

Režisér Budský sa ešte viac obracal k tomuto hercovi, keď obidvaja dospeli do zrelého veku a keď sa v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch začalo povedľa nich hlásiť nové divadlo, nová generácia hercov a režisérov a nové vnímanie tragického i komického. Dibarbora u Budského hral aj v Karvašovej *Antigone a tých druhých* (1962, Zeman), v Gorkého *Letných hosťoch* (1963, Basov), v Topolovom *Konci maškár* (1964, Tehliar), v Suchovo-Kobylinovej *Tarelkinovej smrti* titulnú úlohu Tarelkina (1966), v Karvašovom *Experimente Damokles Terrebu* (1967), v Čechovovom *Višňovom sade* Jepichodova (1967), v Gorkého hre *V predvečer* Vasilija Dostigajeva (1972) a bol prítomný aj v poslednej Budského réžii, v Gorinovej *Šašovskej komédii*, kde zahral Kata (1976).

V tejto vážnej línii svojej tvorby dosiahol úspechy aj s inými režisérmi. S Tiborom Rakovským robil tragikomického Stodolovho Jožka Púčika (1955), Petra v Zvonovom *Tanci nad plačom* (1957) a v tej istej hre o niekoľko rokov neskôr aj detektíva Trdlíka (1969). Vybrali si ho pre svoje inscenácie Karel Palouš (Vocílka v Tylovom *Strakonickom gajdošovi*, 1953), Ivan Lichard, Otomar Krejča (Správca v Mahlerovom *Mlyne*, 1965), Jozef Palka (Arcibiskup v Sartrovom *Diablovi a Pánovi Bohovi*, 1965), Július Pántik, Pavol Haspra (dobrácky liečiteľ ľudských duší Materinadúška v Radičkovom *Pokuse o lietanie*, 1980; Hugo Kalmar v O’Neilovej hre *Ladár prichádza*, 1982), Peter Mikulík aj Miloš Pietor a ďalší. Významné boli jeho vystúpenia ako Filip v Bukovčanovom *Pštrosom večierku* (1967, réžia Július Pántik) a najmä v ďalšej hre tohto autora, v *Kým kohút nezaspieva* (1969, Jozef Palka). Tu v úlohe Fischla nadviazal na Thieleho z filmu *Vlčie diery*. Kultivovanosť a zdanlivá mierumilovnosť sa aj v tejto postave a Dibarborevej interpretácii snúbi s bezcitnosťou a cynizmom. Zahral si aj u ďalšieho slovenského dramatika – u Jána Soloviča v jeho hre *Žobrácke dobrodružstvo* (1970, postava Gejza Galiba, réžia Jozef Palka) a o dva roky neskôr v jednej z posledných svojich veľkých úloh, v Zahradníkovej hre *Sólo pre bicie (hodiny)* stvárnil vyslúžilého liftboya Františka Ábela (1972, réžia Peter Mikulík). Kritika sa tu v názoroch líšila: Zoltán Rampák hovoril o síce pôvabnej figúrke, ktorú vytvoril Dibarbora, ale tak po starom žánrovitej,³² Pavol Palkovič naopak ocenil jeho tvárne herectvo, hlboko ľudsky zažité, sugestívne a emotívne, „v ktorom nezaznel jediný falošný podtón sentimentalizmu“.³³ My dodajme, zľadiac obidvoch kritikov, že Ábel bol naozaj, v duchu celej Dibarborevej tvorby, pôvabnou žánrovitou figúrkou, avšak naozaj vytvorenou bez akéhokoľvek podtónu sentimentalizmu, ľudsky sugestívne a emotívne.

Starnúce postavy bývajú osudom starnúcich hercov. Ak v mladosti František Dibarbora, tak ako napríklad Karol Zachar, hrával s pasiou aj starčekov, lebo ich mohol s odstupom svojho drzo

³² RAMPÁK, Zoltán: *Rozpaky z talentu*. In Film a divadlo, roč. 16, 1972, č. 13, s. 27.

³³ PALKOVIČ, Pavol: *Sólo pre bicie (hodiny)*. In Večerník, roč. 17, 25. 5. 1972, s. 5.

optimistického veku skarikovať a všelijako spotvoriť, tak v starobe mu ostali len dve možnosti. Buď mohol starcov hrať ako dôstojných sivovlasých kmeťov, alebo – s určitou mierou výsmechu zo samého seba – ako popletených, všetkým na smiech vystavených a nikomu nepotrebných starčekov. Prevažne takto, podľa druhej možnosti, robil postavy starcov Dibarbora. Františka Ábela, aj Nicola Pola v O’Neillovom *Miliónovom Marcovi* (1975, réžia Jozef Budský), aj Schaafa v Turgenevovom *Mesiaci na dedine* (1980, réžia Ľubomír Vajdička), aj Chromého v Kočanovom *Play-backu* (1983, réžia Pavol Haspra). Ešte stále, hoci už vo vyššom veku, si pri nich Dibarbora spomínal na svoje rané roky a v očiach mu vytrvalo svietili ohníčky šibalstva, huncútstva, komického pohľadu na svet. Ale, čo je vzácné, ukázalo sa, že bol schopný rovnako irónie voči iným, ako sebaíronie.

Mnohí kritici, aj sám František Dibarbora, boli napokon spokojní s tým, ako sa v živote dokázal odpútať od pôvodnej komickej inklinácie a ako dokázal rozšíriť svoj register výrazu. Roku 1964 sa kritik takto, s víťazným presvedčením, zamýšľal nad jeho hereckým naturelom: „...tragický omyl spočíva v názore, že umelecké fondy a herecká ambicióznosť tohto herca sú ohraničené iba žoviálnou humornosťou a komickou lascivnosťou. (...) Komické herectvo je u neho iba jednou, možno právom povedať, že druhoradou zložkou bohatej a stále sa obohacujúcej škály prejavu“.³⁴ Nuž, vraj druhoradou...!

Iba starý kabaretiér Ján Kalina nebol s takýmto hodnotením spokojný. Ozval sa v otvorenom liste: „Vážený majster, prečítal som si v novinách všetko, čo sa pri príležitosti Vašej päťdesiatky povedalo. (...) Zarazilo ma, že nikto (ani Vy sami) si nespomenul na Vaše spevoherné začiatky a z nich organicky vyrastajúcu kabaretnú a neskôr estrádnú minulosť. Cudne, diskrétno sa celá táto oblasť obišla, ako keby išlo o trápny životný omyl, mladícke poblúdenie, ktoré sa pri slávnostných chvíľach nesvedčí spomínať. Iba jediný gratulant si ju všimol. A ten (značka šš v Rudom práve) napísal: ‚V rokoch inflácie estrádneho žánru pasovali ho široké vrstvy publika za svojho najobľúbenejšieho komika, čo mu značne sťažovalo javiskovú umeleckú tvorbu. S vypätím tvorivých síl sa mu však podarilo zbaviť sa tejto príťažľavej lacnej popularity.‘ Dovoľte, aby som v tejto súvislosti upozornil [na Váš] jedinečný komický talent umelca, ktorý dokonca v desivých rozmeroch prírodných amfiteátrov dokázal nadviazať a udržať si kontakt s obecnstvom. (...) Dar komiky, ktorý ste tak suverénne rozdávali širokej obci diváckej, považujem preda len za vzácnejší, pretože je málokomu daný (...). Spievajúci-tancujúci činoherec-komik, to je dnes ideál moderného dramatického umelca.“³⁵

³⁴ –po–: *Predstavujeme vám jubilanta Františka Dibarboru*. In *Film a divadlo*, roč. 8, 18. 2. 1964, č. 4.

³⁵ KALINA, Ján: *Oneskorený list Ferovi Dibarborovi*. In *Kultúrny život*, roč. 21, 1966, č. 48, s. 3.

Ján Kalina mal pravdu. Takmer proti všetkým otočil pozornosť na to, čo bolo pravou podstatou hereckej osobnosti Františka Dibarbora. Hrával v živote síce všeličo, ale málokedy dosiahol takú plasticitu tragického, ako to vedel Ladislav Chudík, Gustáv Valach, Viliam Záborský či Ctibor Filčík. Hrával všeličo, ale rovnako málokedy sa dokázal vyrovnáť hrdinským rolám Andreja Bagara, Martina Gregora, Mikuláša Hubu či Karola Machatu. Ale zato vždy a kdekoľvek strčil všetkých menovaných do vrecka svojho komického plášťa! Niekedy jeden či druhý z nich dorástol na jeho úroveň, inokedy zažiarili vo veseloherných úlohách viacerí, ale Dibarbora sa v komických žánroch činoherných, operetných, kabaretných, rozhlasových, filmových i televíznych presadil vždy a celkovo. V očiach všetkých divákov a poslucháčov. Bol slovenským priekopníkom toho, čo potom s novou vervou prevzali Ivan Krajíček a Oldo Hlaváček, Milan Lasica a Július Satinský, Stanislav Štepka a po nich mnohí ďalší. František Dibarbora, posledný zabudnutý a potlačený výhonok talianskej commedie dell'arte, bol dlho osamelým bežcom. Spontánny komik, uväznený dobovou predpojatou, spútaný Prometeus zábavy, za ktorú nemohol získať oficiálne ocenenia, ktoré by mu v skutočnosti patrili. Myslíme teraz len na oficiálne uznania, pretože cenu najvyššiu, lásku svojho publika, dostával po celý tvorivý život plným priehrštím.

Pritom by stačilo, aby si kritici, režiséri, aj on sám vzali za základ jeho umeleckej osobnosti takého farára Evansa z *Veselých paní z Windsoru* podľa Shakespeara. Veď táto inscenácia sa stala ozajstnou legendou nášho divadla a mohla slúžiť ako neoddiskutovateľný príklad. Režisér Karol Zachar ju naštudoval prvýkrát roku 1954, potom pre veľký úspech obnovil ešte dvakrát (1958 a 1963). Bola na repertoári asi dvadsať rokov, zaznamenala ju televízia. Zachar rozkokošil celý súbor a všetci zúčastnení sa v nej predviedli v najlepších farbách za burácajúceho smiechu hľadiska. Nezabudnuteľné postavy vytvorili Hana Meličková (panna Quickly), Andrej Bagar, po ňom Viliam Záborský (Sir John Falstaff), Mária Bancíková (pani Fordová) a Mária Prechovská (pani Pageová), Ctibor Filčík (pán Ford), Mikuláš Huba (pán Page), Karol Machata (Caius), Eva Krížiková, Gustáv Valach, Ondrej Jariabek, Jozef Šimonovič a ďalší. Herci sa predbiehali v nápadoch, prinášali stále nové improvizácie, hrali sa so Shakespeareovým textom a vyvádzať si navzájom také huncútstva, že sa niekedy bavili rovnako ako diváci. František Dibarbora „rečovo účinne charakterizoval bodrú a naivnú postavu vidieckeho farára, pre ktorého splýva v nerozlučnú jednotu pokoj duše s blahobytom tela a s tými drobnými radôstkami a klebietkami, ktoré v tom čase dávali vidieckemu životu prítlačivosť“.³⁶ V zdanlivo druhej postavičke zo Shakespeareovej hry našiel Dibarbora svoju životnú príležitosť, vrcholné číslo vlastného hereckého umenia a urobil z nej jednu z hlavných postáv nášho divadla: „Veľký herecký koncert predvádza F. Dibarbora ako farár Evans a

³⁶ RAMPÁK, Zoltán: *Shakespeare večný a dnešný*. In Kultúrny život, roč. 9, 5. 6. 1954, č. 23 s. 7.

K. Machata v role francúzskeho doktora Caiusa. V niektorých scénach sa prevažne na nich presúva ťažisko inscenácie (...) sú to figúrky nevidaného vtipu, dômyselnosti a strhujúcej divadelnosti.³⁷ Na scénu Národného divadla opäť vstúpili vo výkonoch Dibarboru a Machatu starí zabudnutí Pantalone a Dottore a predviedli užasnutým divákom na vlastné oči, čo to znamená tradícia commedie dell'arte. Režisér Karol Zachar uvoľnil dramatický príbeh a na jeho úkor pripustil veselost' slovných hračiek a situácií. František Dibarbora splietal zložité nezmysly, lámal si jazyk a zavádzal nielen ostatným, ale i sám sebe. Popletený farár Evans túžil byť pri všetkom, ale nič nevedel pochopiť, zmätene pobiehal drobnými krôčikmi a zamiešal sa všade, kde mohol utŕžiť. Sám režisér spomína: „Fero bol na zjedenie. Priebehom hry vznikali miesta, kedy sa pre smiech tichý, utajovaný, ale aj hlasitý, nehovorili texty. (...) Zásluhou, hrou, zábavou mužov hovorilo sa nie Veselé panie, ale Veselí páni z Windsoru.“³⁸

Karol Zachar najviac v Slovenskom národnom divadle veril v Dibarborovu komediálnu žilku. Obsadil ho aj do Jelenfyho z Palárikovho *Inkognita* (1959), Učiteľa hudby z Molièrovho *Meštiaka šľachticom* (1960), Paľa Hoblíka zo Shakespearovho *Sna noci svätajánskej* (1965), Gottfrieda z Nestroyovho *Strachu z pekla* (1968). Dibarbora ako Jelenfy mohol nastaviť zrkadlo nielen pomad'arčenému fanfarónstvu, ale aj vlastnej profesii. Zahral ho ako karikatúru, trocha hrubými čiarami, zveličene a tvrdo. Jeho Jelenfy bol viac Brighellom, drzým a škriepnym typom, nie vtipným a jednoduchým Arlecchinom. Kritik s nepochopením tohto typu vtedy napísal: „Vedel prvým výstupom, gestom a slovom vyjadriť negatívne vlastnosti svojej postavy. Ale pritom ďaleko zašiel v karikatúre. (...) Smiech je vzácna ľudská hodnota, ale nemrhajme ňou a najmä nevulgarizujme ju.“³⁹ Vyčítali jeho postavám niekedy tvrdé či dokonca vulgárne maniere, čo z dnešného hľadiska znie nepochopiteľne. Dnes, keď naši komici, ako Milan Markovič či Stano Radič a Rasťo Piško podľaňnú niekedy priam nekomedialným náladám, hrubosti a sú schopní aj tej najzjavnejšej, často politicky motivovanej komickej deformácie, pôsobí ľudský humor Františka Dibarboru tak nežne a kultivovane, že naozaj nevieme pochopiť, čo sa na jeho prejavoch niekomu mohlo vidieť vulgárne.

Ako najtrvalejší a najvyšší oblúk v jeho umeleckom živote sme diagnostikovali komickosť. O akú komickosť mu teda išlo? Dibarbora mal rád predovšetkým prirodzený smiech. Nie smiech cez slzy, s problémami a komplexmi. On dával prednosť spontánnej veselosti. Nebol to komik čiernej grotesknosti, ani tragikomického rozporu, ani skepsy. Nestotožnil sa s absurdistickým

³⁷ PROCHÁZKA, Miro: *Pravdivý Shakespeare*. In Pravda, 22. 6. 1954.

³⁸ Karol Zachar na seminári k životnému jubileu Františka Dibarboru. In *O herectve Františka Dibarboru*. Zborník materiálov zo seminára. Bratislava: Zväz slovenských dramatických umelcov, 1984, s. 33-34.

³⁹ MRÁZ, Andrej: *Storočná veselohra*. In Pravda, roč. 39, 19. 3. 1959.

poňatím sveta, ktoré k nám prenikalo od šesťdesiatych rokov: „Myslím si, že absurdné divadlo je iba medzičlánkom, ktorý nebude mať príliš dlhý život. (...) Lebo ľudia majú radi to, čo im je bližšie, čo je pochopiteľné a jednoznačné, čo žije,“⁴⁰ vysvetľoval. Našli by sme uňho niekedy aj niečo zo starej melodramatickosti aj niečo z tzv. komunálneho humoru, takže sa občas pohyboval na hrane vyššieho a nižšieho humoru. Stalo sa, že skĺzol nadol, tie stovky scénoh ho neraz vyčerpávali a v divadle zasa niekedy musel hrať i to, čo bolo pod jeho úroveň a čo ho nedokázalo zaujať. Vedel však byť aj ironický, kritizovať, mal odvalu šaša, ktorý si nezakrýva ústa pred mocnými tohto sveta, ale nebol to šašo-nihilista. Všetko, čo vyjadroval, bolo prijateľné, nie útočné, skôr prívetivé, nie agresívne.

Jeho divadelné herectvo zostalo vždy herectvom masky. Nie osobnej sebaaprezentácie. Na estrádach totiž mal dosť priestoru stať sa Ferom Dibarborom a kontaktovať sa s publikom, takže v divadle po sebazviditeľňovaní netúžil. V divadle, filme a televízii ostával disciplinovaný a úctivo v úradí. Nepridával k postavám svoje psychológie. Pripomeňme si, ako starý svet a jeho komické i smutnejšie stránky sprítomnil vo filme Vladimíra Bahnu *Zemianska česť* (1957). Ako si zahral v ďalších komédiách z minulosti i zo súčasnosti – vo filme aj v televízii. Ako futbalové fanúškovstvo oslávil i sparodoval v jednej z postáv filmu Jána Lacku *Skalní v ofsajde* (1960). Ako sa v televízii stala nezabudnuteľná jeho úloha v *Gel'ovi Sebechlebskom* (1963). Ako viackrát na želanie scenáristov a režisérov zopakoval charakteristiku nemeckého vojaka, ako hral v obrázkoch z nášho starého malomesta, aj v detektívkach z nového veľkomesta.

Herecké generácie, ktoré prišli po ňom, hľadali už aj ten bod, kde sa spája človek myslený, umelcom vytvorený s človekom reálnym, kde sa prelína dramatická postava s jej predstaviteľom a kde sa herec sám môže v postave zviditeľniť. Rozpoznávanie tejto hranice dal celému hereckému stavu Bertolt Brecht, ktorý odcudzovacím efektom naučil uvedomeniu, kde sa herec a postava odcudzujú a kde sa naopak, spájajú. Dibarbora v divadelných inscenáciách nehral sám seba, ako to robievali napríklad Milan Lasica a Július Satinský. Nepredvádzal vlastné stanoviská k postave, ale vždy len postavu samotnú. Neodcudzoval podľa Brechta, ale ani nesplýval psychologicky podľa Stanislavského. Stál vždy len v službe svojim maskám a typom.

V herectve Františka Dibarboru sa nieslo niekoľko rôznych protichodných čŕt, ktoré sa inokedy môžu aj vylučovať či aspoň neznášať, ktoré však on vedel navzájom pozoruhodne zosúladiť. Takto napríklad technickú precíznosť spájal so schopnosťou improvizovať. Typové herectvo mu prerastalo do charakterového. Činoherné do operetného aj estrádneho. Vonkajškové do zvnútorneného. Staré, vynárajúce sa z *commedie dell'arte* do moderného. Talianske do

⁴⁰ ŠUBOVÁ, Magda: c. d., s. 4.

slovenského. V jednej jeho tvári mohla byť takmer rovnako vyjadrená veselosť stvárňovanej postavy aj jej krutosť. Bol to herec predovšetkým komediálny, ale uplatnil sa aj v tragédiách. Mnohí mu hovorili náš Fero, ale jemu to nie vždy imponovalo. Bol to človek i herec priamočiary, jednoduchý a zároveň dostatočne vnútorne zložitý. Otvorený a bez zauzlení, pritom popretkávaný jemnými vnútornými pavučinami.

Bol to herec celou svojou osobnosťou. Krátko pred svojou smrťou (zomrel roku 1987) sa vyjadril celkom jednoznačne: „Keby som sa ešte raz narodil, bol by som opäť hercom.“⁴¹ O tom sa nedá pochybovať.

Publikované in PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.): *František Dibarbora. Herec noblesy, komédie i tragiky*. Zborník. Bratislava : KDF SAV, 2002, s. 11-38.

⁴¹ DIBARBORA, František – ŠTEFKO, Vladimír: c. d.