

Pokus o ucelený obraz dejín slovenského divadla

An Attempt at the Full Picture of the History of Slovak Theatre

Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948), 2018. 731 s. ISBN 978-80-8190-039-6; *Dejiny slovenského divadla II. (1948 – 2000)*, 2020. 1195 s. ISBN 978-80-8190-066-2. Autor koncepcie a odborný garant Vladimír Štefko. Vedecká redaktorka Vlasta Jaksicsová. Vydal Divadelný ústav v Bratislave.

DAGMAR PODMAKOVÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení Slovenskej akadémie vied, v. v. i.

Oba zväzky dejín slovenského divadla sú objemnými knihami, ktoré obohatili trh divadelnej literatúry k storočnici slovenského profesionálneho divadla. Ich dôsledné prečítanie/preštudovanie si vyžaduje čas a istú znalosť problematiky.

Na príprave súhrnného diela o divadelnej histórii sa začalo pracovať už pred niekoľkými desaťročiami v Slovenskej akadémii vied. V roku 1967 vyšli *Kapitoly z dejín slovenského divadla (Od najstarších čias po realizmus)*.¹ Prichyatané pokračovanie na začiatku normalizácie (po okupácii Československa v auguste 1968) už nezadali do tlače, a tak sa zastavil kontinuálny vývoj tejto práce. Autori neskôr svoje (rozšírené) rukopisy vydali individuálne knižne, resp. v menšom rozsahu

v časopise Slovenské divadlo. V ňom aj po odstupe desaťročí možno nájsť inšpiratívne štúdie, z ktorých sa dá vychádzať pri ďalšom výskume. Do polovice deväťdesiatych rokov vyšlo viacero kníh s parciálnymi témami (monografie o divadlách, osobnostiach, o ochotníckom divadle a i., no aj obsažná *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1 a 2*), v Kabinete divadla a filmu SAV pod vedením Miloša Mistríka v roku 1999 vznikla publikácia *Slovenské divadlo v 20. storočí*.³

Plánované štyri diely dejín slovenského divadla boli súčasťou koncepcie Československej akadémie vied, postupne po jednotlivých odboroch napísať dejiny krajiny, ktoré budú oprosté od ideologických nánosov predchádzajúcich dvoch desaťročí. Spoločenská situácia, ktorá dala krytie prípravám osláv storočnice Národného divadla v Prahe (1883), dopriala skupine českých teatroológov dokončiť posledný, štvrtý diel *Dejín českého divadla*, publikovaný vo vydavateľstve Academia ešte v roku osláv.⁴ Projekt sa zavŕšil v dobe, ktorá

1 Knižnú publikáciu skromne nazvanú len „kapitoly“ v rozsahu 592 strán rovnakého formátu ako majú súčasne dvojzväzkové dejiny slovenského divadla vydalo Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Autori Milena Cesnaková-Míchalcová, Alexander Noskovič, Ladislav Čavojský a Emil Lehuta boli pracovníkmi oddelenia divadla a filmu Ústavu slovenskej literatúry SAV. Vedecký redaktor Ján Marták v úvode osvetľuje genézu tohto plánovaného štvorzväzkového diela, ktoré vzniklo prehodnotením pôvodného projektu systematických *Dejín slovenského divadla* na pôde SAV.

2 Encyklopedický ústav SAV, 1989, 1990.

3 Dielo dvanásťčlenného autorského kolektívu na 542 stranách vydala VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied v Bratislave.

4 Na vzniku týchto „akademických“ dejín sa podieľali

priala kultúre, dnes by v Akadémii vied Českej republiky bol jeho zrod zložitejší, lebo prostriedky by museli získať v súťaži vo výzvach vedeckých grantových agentúr za prísnych podmienok, rovnako tak výskumné kolektívy zo Slovenskej akadémie vied.

Je teda prirodzené, že súčasný projekt dejín sa realizoval na pôde Divadelného ústavu, ktorý roky buduje dokumentáciu o slovenskom divadle. Toto pracovisko je financované prostredníctvom svojho zriaďovateľa, Ministerstva kultúry Slovenskej republiky, a spolupracovníkov na jednotlivé projekty si môže prizývať podľa vlastného výberu a odmeňovať ich z rozpočtu organizácie. No nemenej dôležité dokumenty o súvislostiach vzniku a činnosti divadiel (vrátane okolností zákazov jednotlivých inscenácií, diel, osobností a i.) na pozadí spoločensko-politického diania sú uložené v rôznych fondoch Slovenského národného archívu a v okresných archívoch, kam by bádatelia – autori dejín rôznych odborov – mali určite zachodiť. Pri nazeraní na históriu slovenského divadla nemožno obísť ani archívy divadiel a systematické čítanie dobovej tlače v Univerzitnej knižnici v Bratislave či v Slovenskej národnej knižnici v Martine.

O vydaní nových dejín slovenského (profesionálneho) divadla sa začalo v Divadelnom ústave uvažovať niekoľko rokov pred tým, ako sa kolektív pod vedením Vladimíra Štefka pribral pracovať na tomto diele. Pôvodný zámer spracovať dejiny nášho profesionálneho divadla k jeho storočnici rozšírili state o starších divadelných aktivitách, ktoré mali vplyv na vývin slovenského divadla dávno pred rokom 1920, keď začalo svoju činnosť naše prvé profesionálne teleso – Slovenské národné divadlo.

Autor koncepcie a odborný garant sa pri naplňaní ambície predložil syntetické dejiny priklonil k rozdeleniu textov do dvoch zväzkov. Prvý sleduje dejinné etapy do roku 1948 a druhý od tohto času do konca roka 2000, pričom niektorí autori časový horizont potiahli do

nového tisícročia. Vladimír Štefko v úvode každého z nich zdôrazňuje, že autormi publikácií sú vo väčšine mladí teatroológovia, ktorí sa pri bádani pozerajú na minulosť bez ideologických obmedzení, prinášajú nové skutočnosti a ich súvislosti, najmä „cítia (...) mravný zákon o pravdivom svedectve“ (I. zv., s. 8 – 9). Týmto slovmi priam nabáda budúceho čitateľa pozeráť sa na nové dejiny očami osobných a dokumentárnych (krížových) historických svedectiev. Zároveň však dodáva, že aj divadelná historiografia by sa mala „čo najbližšie dotýkať úplnej pravdy“, opatrničky pripomínajúcej nedokonalosť ľudskej pamäti (tamže, s. 8).

K DEJINÁM SLOVENSKEHO DIVADLA I.

Zastavme sa najprv pri prvom zväzku *Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948)*, ktorý vyšiel už v roku 2018. Podieľalo sa na ňom dvanásť autorov, mladšiu a strednú generáciu logicky doplnili aj štyria starší kolegovia, ktorí sa im určeným témam venovali či venujú dlhšie. Až na jedného autora ide o historikov, teatroológov, ktorí s Divadelným ústavom spolupracovali aj predtým, takže mali dôveru vydavateľa i garanta.

Publikácia je rozdelená do troch nosných častí: *Slovenské divadlo pred profesionalizáciou* (s. 11 – 129), *Slovenské profesionálne divadlo 1920 – 1948* (s. 131 – 547) a *Vybrané kapitoly z dejín slovenského divadla* (s. 549 – 664). Prvé dve z nich sa ešte členia podľa druhov a rokov. Je to prehľadné a logické, tak ako výber autorov. Výhodou tohto obdobia je skutočnosť, že dané témy sú už z veľkej časti spracované. Prehodnotené sú aj mnohé dejinné fakty a udalosti, ku ktorým sa starší historici vracali od polovice šesťdesiatych rokov, ich nasledovníci na ne aj odkazujú. Každý z autorov však vniesol svoju optiku, neraz s novými poznatkami.

Lukáš Kopas v kapitole *Činoherné divadlo do roku 1830* s podnázvom *Od Štefana I. po Gašpara Fejérpatakyho-Belopotockého* (s. 13 – 47) aj na základe osobného výskumu jasne zhrňuje znalosti o tomto období cez stručnú charakteristiku divadelných prejavov náboženského a svetského divadla v čase stredoveku, renesancie a baroku tak, že zaujmú aj toho čitateľa/študenta, ktorý prejavuje menšiu

poprední českí teatroológovia-historici pod vedením Františka Černého, dôsledného redaktora a strážcu čo najpresnejších korelácií z viacdrojového overovania. Prvý diel tohto ambiciózneho plánu dejín vyšiel v roku 1968, druhý v roku 1969, tretí až v roku 1977.

náklonnosť k starším dejinám. Juliana Beňová na neho nadviazala *Činoherným divadlom v rokoch 1830 – 1920* s podtitulom *Od ochotníckeho k profesionálnemu* (s. 49 – 88), vychádzajúc z prác starších kolegov. Venuje sa prejavom inonárodných divadelných skupín na našom území, aktivitám Slovenského národného divadla nitrianskeho, levočských divadelníkov, rozmachu ochotníckeho divadla po páde Bachovho absolutizmu, trnavským, martinickým ochotníkom (Národný dom), spomenúc aj ďalšie krúžky. Nové poznatky vniesla hlavne do rozšírených informácií o dramatických prvotinách či nevelmi známých divadelných hrách viacerých autorov od štvrtého decénia 19. storočia. Mimo pozornosti autorky ostali divadelné snaženia prvých dvoch decénií 20. storočia, osobitne tvorby Slovenského spevokolu (niektorí národovci uvažovali o tom, že by mohol tvoriť základ budúceho Slovenského národného divadla).

Minikapitola *Hudobné divadlo do roku 1920* (s. 89 – 94) Michaely Mojžišovej priam encyklopedicky prechádza známymi skutočnosťami, od uvedenia niektorých opier na území Slovenska (Bratislava, Košice, ochotnícke súbory v Martine, Tisovci), a to už od 18. storočia, cez informácie o divadelných budovách po slovenskú opernú tvorbu domácich skladateľov, resp. autorov so slovenským pôvodom.⁵ Stať Miklósa Vojteka *Tanečné divadlo do roku 1920* (s. 95 – 129) je výsledkom autorovho dlhoročného výskumu histórie baletu a tanečných prejavov na našom území, počnúc tancom v cirkevných školských divadlách a na súkromných scénach šľachty. Vojtek pripomenie baletnú reformu Jeana-Georgea Noverra, ktorá mala zásadný vplyv na vývin tanečného umenia, a to nielen vnášaním prvkov pantomímy do dejového baletu a zreformovaním kostýmu (s. 107), venuje sa aj baletnej pedagogike a žurnalistike v 18. a 19. storočí, neobchádza ani moderný, v zábavných podnikoch zas revuálny tanec a tanečnú pedagogiku. Podáva dôkaz o tom, že aj do založenia SND sa časť obyvateľstva mohla zoznámiť s európskymi trendmi scénického tanca od baroka až po modernu (s. 124). Tieto informácie však

zbytočne parceluje po storočiach, po odboroch, takže menej pozornému čitateľovi sa čiastočne vytráca kontinuitnosť. No v jeho príspevku treba vyzdvihnúť bohaté odkazy na zahraničnú inojazyčnú literatúru a tlač.

Druhá časť publikácie sa už venuje profesionálnemu divadlu. Kapitoly sú rozčlenené rôzne, podľa vývinu druhov divadla či pôsobnosti autorov. Zdenka Pašuthová v štúdiu *Činoherné divadlo v rokoch 1920 – 1932* (s. 133 – 189) objasňuje politickú situáciu od druhej polovice 19. storočia, cez zložitost začlenenia Prešporoka – Bratislavy⁶ do československého štátu, situáciu v meste po príchode Vavra Šrobára, ministra s plnou mocou pre Slovensko s jeho úradníkmi. Prehľadne rekapituluje vznik SND (úloha Ministerstva školstva a národnej osvety, (MŠaNO), Družstvo SND, prenájom Mestského divadla v Bratislave, spoločnosť Bedřicha Jeřábka), informuje o problémoch s financovaním, o konkurze na doplnenie činoherného súboru slovenskými členmi, spomína Jiráskov fond a iné skutočnosti, ktoré sú zachytené už vo viacerých iných zdrojoch. Píše aj o spoločnosti Otokara Nováka⁷, logicky viac priestoru venuje zájazdovej činohre SND II. známej ako Marška⁸, lebo jej činnosť bola významná z hľadiska posilnenia slovenskej reči skrze divadelné predstavenia po celom Slovensku a začiatkov formovania slovenského

6 Z. Pašuthová mylne informuje, že Prešporok bol dočasne premenovaný na Wilsonovo mesto (s. 139), hoci nikdy sa tak nestalo. Pravdepodobne išlo o aktivity amerických Slovákov, proti ktorým neboli zo strany obyvateľstva zásadné výhrady, no vzhľadom na rýchle zmeny v mladom štáte sa táto iniciatíva nepremietla do oficiálneho rozhodnutia. Pozri napríklad KOVÁČ, D. Cesta z Prešporoka do Bratislavy nebola jednoduchá. In *Historická revue*, 11. 2. 2019. [online]. [cit. 28. 2. 2023]. Dostupné na internete: <https://historickarevue.sme.sk/c/22528844/cesta-z-prešporoka-do-bratislavy-nebola-jednoducha.html>. Zmienku o premenovaní na Wilsonovo mesto nenachádzame ani v Úradných novinách Župy prešporskej z tohto obdobia.

7 Podľa nášho výskumu krstné meno Otokar používal málokedy, sám si písal „Otakar“, preto ho tak uvádza aj česká historiografia.

8 Z. Pašuthová je aj spoluautorkou samostatnej knihy o Marške. PAŠUTHOVÁ, Z. – HUDEC, R. *Marška. Slovenské národné divadlo II.; Denník Karla Baláka*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011.

5 Od dopísania tejto kapitoly už vyšli ďalšie parciálne štúdie historičky-muzikologičky Jany Laslavíkovej.

profesionálneho herectva (Ján Borodáč, Oľga Országhová, Andrej Bagar Gašpar Arbet). Pripomína hostovanie tzv. Kačalovovej skupiny Moskovského umeleckého divadla⁹ (s. 150), ktorá ovplyvnila Jána Borodáča, ale aj iných hercov v Československu.

Autorka stručne charakterizuje českých režisérovo počas vedenia divadla Bedřichom Jeřábkom (do roku 1923) aj Oskarom Nedbalom (do roku 1930 vrátane) a približuje i mnohé inscenácie. Osvetľuje pravidelné hostovanie SND v Košiciach, vznik a činnosť Východoslovenského národného divadla a jeho zakladateľskú generáciu hercov, dramaturgiu a umelecké výsledky. V druhej polovici dvadsiatich rokov vyzdvihuje v SND dramaturgiu Tida J. Gašpara aj Andreja Mráza, práce režiséra Václava Jiřikovského, výtvarníka Ľudovíta Hradského (Hviezdoslavov *Herodes a Herodias*, 1925; Madáchova *Tragédia človeka*, 1926), no aj iné inscenácie. Neobchádza ani úsilie Jána Borodáča pestovať javiskovú reč a rozvíjať herectvo v zmysle realistickej poetiky ruskej školy, jeho zástoj pri uvádzaní slovenskej dramatiky a úspešnejšie pokusy tej inonárodnej (napr. Shakespearovho *Hamleta*, 1931 – po prvý raz v slovenskom jazyku). Zmieňuje sa aj o projekte Ľudového divadla v Živnodome (s. 172), ďalšej scény SND určenej prioritne pre činohru, ktorá pre nezáujem divákov po roku skončila (1930 – 1931).

Karol Mišovic v kapitole *Činoherné divadlo v rokoch 1932 – 1938* s podtitulom *Medzi dvoma vojnami – medzi dvoma činohrami* (s. 191 – 258) opisuje situáciu po nástupe podnikateľa Antonína Drašara na post riaditeľa

(rozdelenie činoherného súboru na český a slovenský, protičeské a protimaďarské náklady spoločnosti, po zrušení VND založenie „pobočky“ SND v Košiciach (1937), aktivity divadla Emílie Wagnerovej a i.). Prímeraný priestor v koncepcii príspevku vymedzil na činnosť českej činohry pod vedením Viktora Šulca. Pripomína jeho divadelné skúsenosti, ktoré nazbieral v Nemecku na škole pri Divadle Maxa Reinhardta spoznávaním súdobého nemeckého divadla, inscenácií predstaviteľov medzivojnovnej sovietskej divadelnej avantgardy z ich hostovania v Berlíne (aj osobnej návštevy v Moskve v roku 1935), no aj snahu o uplatnenie svojho talentu v Národnom divadle v Prahe, čo sa nenaplnilo, a tak prijal Drašarovo pozvanie do Bratislavy a po úspešnom pohostinskom naštudovaní Goetheho *Fausta* (1932) sa ujal vedenia etablovanej českej činohry. Mišovic charakterizuje Šulcov prínos pre slovenské divadlo skrze jeho inscenácie klasiky či súdobej českej predlohy. V mnohých z nich sa tento režisér snažil o aktualizáciu vyznenie príznakov rozmáhajúceho sa nacizmu, nezanedbávajúc filozofický podtext výpovede a divadelného obrazu či motív vlastenectva. Autor neopomína Šulcovu prácu s hercom (uprednostňoval civilný prejav pred štylizovaným či realistickým prežívaním¹⁰), ani významný podiel výtvarníka (František Tröster) ako spoluvorcu koncepcie inscenácie – napríklad pri Molièrovom *Tartuffovi* (1936), no aj pri *Bielej nemoci* Karla Čapka (1937) v hlavnej postave s Jozefom Budským. Spomína aj iné Šulcove réžie v činohre a pripomína jeho významný podiel na inscenovaní opier v Bratislave.

Pri slovenskej činohre Mišovic konštatuje, že jej umelecký šéf Ján Borodáč rovnako ako Šulc nemal k dispozícii dramaturga, pri výbere titulov bol limitovaný menším počtom (kvalitných) prekladov hier do slovenčiny. Usiloval sa o stabilitu a profesionalizmus súboru, o pestrú dramaturgiu, naďalej inklinujúcu k psychologicko-realistickej metóde Stanislavského, ako si to pamätal z jeho moskovských inscenácií a prečítal si v jeho statiach o herectve.

⁹ Pašuthová píše, že jej členovia zostali po októbrovej revolúcii v emigrácii. Táto informácia nie je pravdivá, po roku 1917 boli členmi MCHT, 6. 6. 1919 v čase ruskej občianskej vojny niektorí herci odišli na hostovanie do Charkova, no späť sa už nedostali, pretože im bielogvardejci odrezali cestu. Začali cestovať po juhu Ruska, Gruzínska, odkiaľ prešli do Európy. Hrali pod hlavičkou svojho domovského divadla, v roku 1922 sa na výzvu Vladimíra I. Nemiroviča-Dančenkina vrátili späť a boli súčasťou Moskovského umeleckého akademického divadla. Pozri *Moskovskij chudožestvennyj teatr. Sto let. Moscow Art Theatre: One Hundred Years*. Moskva : Moskovskij chudožestvennyj teatr, 1998.: Imena i dokumenty. Vol. 2. The Names and the Documents, s. 85, 251.

¹⁰ Mišovic sa opiera aj o svedectvo herečky Ruženy Porubskej, publikované ešte v roku 1958 v časopise Slovenské divadlo.

V Borodáčovej dramaturgii dominovala ruská dramatika a slovenská klasika, odmietal ich aktualizácie rovnako ako prejavy medzivojnovy sovietskej moderny (Vsevolod E. Mejerchoľd a i.). Pred vyspelým pražským publikom mal úspech najmä so slovenskými hrami, ktorým sa Mišovíc venuje bližšie, zmieňuje sa aj o prvých prácach Ferdinanda Hoffmanna. V závere zhrnul Borodáčove pozitíva vo vedení a budovaní súboru, presadzovaní jazyka napriek jeho tradicionalistickým názorom na vývin moderného divadla.

Činohru uzatvára Martin Timko so štúdiou *Činoherné divadlo 1938 – 1948* (s. 259 – 302). Napriek nejednoduchým politicko-spoločenským podmienkam (aj po zrušení českej činohry a návrate veľkej časti jej členov do Čiech), vďaka pestrej dramaturgii (Ferdinand Hoffmann, Ján Sedlák, Jozef Felix) a rôznorodosti režisérov (Ján Borodáč, Ferdinand Hoffmann, Ján Jamnický, Ivan Lichard, Andrej Bagar, Jozef Budský) možno hovoriť o kvalitatívnom vzostupe činohry SND. Timko približuje tvorbu režisérov prostredníctvom vybraných inscenácií, väčší priestor venuje Hoffmannovi¹¹.

Text nečlení, plynulo prechádza od SND k informáciám o zájazdovom Slovenskom ľudovom divadle, Slovenskom komornom divadle v Martine a Slovenskom divadle v Prešove a po skončení vojny sa vracia k činohre SND, pričom v jednom úseku pri vymenúvaní inscenácií po roku 1945 píše aj o Novej scéne ND a jej inscenáciách, aby sa zas vrátil k martinskému divadlu. Zmieňuje sa o vzniku Zemplínskeho ľudového divadla (1946), ktoré však nedostalo divadelnú koncesiu, o problémoch a činnosti Východoslovenského národného divadla, ktoré po vojne začal budovať Borodáč. Všetky tieto informácie sa miestami zlievajú, rovnako ako poznámky o pôsobení manželov Borodáčovcov na Hudobnej a dramatickej akadémii, ktorí po odmietnutí vymenovania za profesorov¹²

zo školy odišli, a tak tam začali pôsobiť Ján Jamnický a neskôr Jozef Budský.

Najviac prekvapí informácia v poznámke č. 14 (s. 267) o tom, že intendant Ľudovít Brezinský zmenil názov SND na Národné divadlo (ND) v roku 1941. Tento rok premenovania uvádza v krátkej *Edičnej poznámke* aj Vladimír Štefko (s. 6), čo sme považovali za tlačiarenské škratka, rovnako ako niektoré iné preklepy v dátumoch v tomto zväzku. Je pravda, že doposiaľ sa nenašiel žiadny úradný dokument o tejto Brezinského iniciatíve, resp. iniciatíve nadriadeného orgánu, ale SND používalo ešte v roku 1941 v názve označenie „Slovenské“ (programové plagáty, bulletin), zmenilo to až v marci 1942.¹³ Timkova informácia je natoľko dôležitá, že bolo potrebné uviesť overený zdroj tohto nového poznania.

Blok o hudobnom divadle používa trochu odlišnú periodizáciu. Michaela Mojžišová v príspevku *Hudobné divadlo v rokoch 1920 – 1928* (s. 303 – 338) píše o začiatkoch operného a operetného súboru v SND zdôrazňujúc, že v prvej dekáde existencie závisel úplne od českých umelcov (s. 307). Obdobie výskumu si rozčlenila podľa divadiel a osobností, ktoré mali zásadný vplyv na umelecké smerovanie súboru. Charakterizuje éru Milana Zunu, Oskara Nedbala – pri ňom sa venuje aj neľahkej ekonomickej situácii divadla, nezanedbajúc rozmach orchestrálnej zložky, dramaturgiu, významné tituly a operné či operetné inscenácie, vrátane režisérov a dirigentov. Neobchádza ani Východoslovenské národné divadlo v Košiciach a jeho hudobné produkcie pod viacerými riaditeľmi, na ktoré mal nemalý vplyv aj nedostatok financií.

Hudobné divadlo v rokoch 1928 – 1945 (s. 339 – 430) od Jaroslava Blaha je najobsažnejším príspevkom s hodnotiteľským úsudkom. Vyštudovaný divadelný vedec, kritik, publicista, dramaturg, bývalý riaditeľ dvojsúborového Divadla Jozefa Gregora Tajovského, synovec operného speváka Janka Blaha sa roky zaujímal o dejiny operného divadla na Slovensku, ktoré sledoval od ranej mladosti. Z jeho príspevku

¹¹ M. Timko je spoluautorom publikácie o tejto významnej osobnosti. Pozri ŠTEFKO, V. – FOJTÍKOVÁ FEHÉROVÁ, D. – TIMKO, M. *Ferdinand Hoffmann. Kritik, dramaturg, režisér...* Bratislava : Divadelný ústav, 2015.

¹² Autor mohol objasniť, o aký druh profesúry šlo na tejto strednej škole/neskôr Štátnom konzervatóriu, keďže konzervatórium nemalo štatút vysokej školy.

¹³ Pozri BLAHOVÁ-MARTIŠOVÁ, E. *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010*. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2010, s. 282.

cítiť, že sa popri recenziách, štúdiách či publikovaných spomienkach aktérov doby opiera aj o osobné rozhovory s pamätníkmi. Možno preto nepíše jednoznačne o samovražde riaditeľa SND Oskara Nedbala na Štedrý večer v Záhrebe (s. 346). Blaho člení svoju kapitolu podľa tém: začína neľahkou situáciou dirigenta a umeleckého šéfa Karla Nedbala (synovec Oskara Nedbala), pripomína jeho dramaturgiu a hudobné naštudovania. Najprv opery Bedřicha Smetanu a diela ďalších českých skladateľov (Antonín Dvořák, Leoš Janáček), neskôr zahraničnú tvorbu (Wolfgang Amadeus Mozart, Christoph Willibald Gluck, predstaviteľia verizmu a i.). Ich operné naštudovania dáva do širších súvislostí v rámci vývinu súboru, aj prijatia u publika a kritiky v spoločensko-politických koreláciách. Neobchádza skromnú slovenskú tvorbu (návrat k Bellovmu *Kováčovi Wielandovi*, koncertné uvedenie diel Alexandra Moyzesa a Eugena Suchoňa), z nich zarezoval *Moyzesov Svätopluk* v réžii Viktora Šulca a scénickej výprave Františka Trösterera (1935).

Osobitnú pozornosť venuje režisérom a dirigentom, aj scénografom (napr. Ján Ladvenica, Ľudovít Hradský), najmä dvojici Šulc a Tröster. V podkapitole *Gesamtkunstwerk* stručne analyzuje sedem operných titulov, z nich sa kultúrnou udalosťou širšieho významu stali *Ruská lady Macbeth* (1935) a Beethovenov *Fidelio* (1936), mimo záujmu odbornej verejnosti sa ocitlo naštudovanie *Dibuka* od Lodovica Roccu (1937). Blaho charakterizuje zrelých, no aj niektorých začínajúcich sólistov. Rozsiahlo píše o operete v SND, aj o uvádzaní Dusíkových operiet. Zaujímavé sú informácie o hostovaní v Čechách a vo Viedni, napríklad vo Volkstheater, kam pri známych dielach vystupoval len dirigent so sólistami, prípadne zborom, a orchester hral domáci (s. 399). Roky 1939 – 1945 pripamätáva cez dramaturgiu Štefana Hozu, v ktorej chýbalo bohatšie zastúpenie diel európskej moderny (s. 410). Napriek súťaži MŠaNO sa nepodarilo získať kvalitné pôvodné slovenské opery. Pokladnicu napĺňali predstavenia operetného súboru, ktorý v sezóne 1939/1940 stratil samostatnosť, keďže ho pričlenili k opernému súboru.

Michaele Mojžišovej v kapitole *Hudobné divadlo v rokoch 1945 – 1948* (s. 431 – 453) pripadla

nevdačná úloha dopovedať dejiny tohto obdobia. V týchto rokoch sa podarilo dobudovať orchester a posilniť vokálnu zložku, čím sa zvýšil počet alternácií. Cez tvorbu štyroch režisérov stručne charakterizuje inscenačné snaženia v opere SND, ktoré ukončuje presahom do roku 1949 uvedením Suchoňovej *Krútnavy* (k inscenácii sa obšírne vracia v *Dejinách slovenského divadla II.*).

Pri podkapitole o Východoslovenskom divadle v Košiciach (1945 – obnovená činnosť, 1946 – premenované na Národné divadlo Košice) vychádza pri opise materiálno-finančných podmienok z Borodáčových knižných spomienok. Autorka konštatuje, že riaditeľ Borodáč pri ambícii vybudovať plnohodnotné divadlo narážal na ignoranciu zriaďovateľa, že ich dotácia bola omnoho menšia ako financie pre SND (s. 441). Ako paralelu k vzťahu MŠaNO a Družstva SND pri príspevkoch pre financovanie SND, o čom sa v tomto zväzku píše, by bolo aj pri VND vhodné uviesť, v čom spočíval ten nezaujem Povereníctva pre školstvo a osvetu, keď sa neskôr zistilo, že časť financií spreneveril úradník v divadle, ktorého vyslalo do Košíc samé povereníctvo.¹⁴ Mojžišová píše aj o problémoch s technickým zabezpečením, venuje sa budovaniu umeleckého súboru opery v Košiciach, ktorý uvádzal aj operetné opusy. Pri Novej scéne opätovne pripomína vypudenie operety zo SND¹⁵, ktorá sa neskôr na Novú scénu vrátila. V novom divadle (1946), administratívne ešte prepojenom so SND, na začiatku uprednostňovali hudobné komédie (autorka stručne vysvetľuje rozdiel medzi operetou a hudobnou komédiou). Paralelne s rozvojom hudobného divadla na Novej scéne sa venuje aj obdobným inscenáciám Slovenského ľudového divadla v Prešove a v Ukrajinskom národnom divadle.

Tretí blok tejto časti *Dejín slovenského divadla I.* tvoria príspevky o ďalších dvoch

¹⁴ BORODÁČ, J. *Spomienky*. Bratislava : Národné divadelné centrum, 1997, s. 257. Borodáč priznáva, že umeleckým pracovníkom vyplátili mzdy podľa tabuliek SND s argumentáciou, že divadelníci v Košiciach majú rovnaký nárok na odmenu ako kolegovia v Bratislave. Napokon sa s povereníctvom dohodli na dostačujúcom príspevku.

¹⁵ Niektoré materiály sa odvolávajú na rozhodnutie Andreja Bagara, ktorý bol od júna 1945 do júla 1946 riaditeľom SND (vtedy ND).

divadelných druhoch. Miklós Vojtek sa podujal na sprítomnenie *Tanečného divadla v rokoch 1920 – 1948* (s. 455 – 507). Bývalý sólista baletu SND, dlhoročný pedagóg prehľadne, miestami až detailne opisuje snaženia a umelecké výsledky tanečníkov na scéne SND cez éry baletného majstra Achilla Viscusiho, Elly Fuchsovej, Bohumila Relského, Maximiliána Fromana a ďalších. Venuje sa choreografom, rôznym koncepciám choreografií, popredným tanečníkom, druhom tréningov, väzbe na ruskú baletnú školu a i. Jeho text je plný zaujímavých informácií, spomeňme napr. rozhodnutie choreografa Václava Kalinu vsunúť do partitúry baletu Josepha Bayera *Kráľovná bábik* (1920) maďarský čardáš a tanečníčke priprnúť na kostým maďarskú trikolóru (s. 458), čím si naklonil maďarské publikum, alebo pripomenutie, že pre nedostatok tanečníkov tancovali u Viscusiho aj začínajúci činoherci, napríklad Ján Borodáč a Andrej Bagar (s. 470) a i. Tanečným či baletným skupinám v iných divadlách/súboroch pristupuje autor telegraficky, rovnako tanečnému školstvu a odbornej reflexii scénického tanca, ktoré sú zbytočne rozdrobené.

Časť o profesionálnom divadle po roku 1920 uzatvára kapitola *Bábkové divadlo do roku 1948* (s. 509 – 547) od Juraja Hamara. Osvetľuje rozdiely medzi marionetovým bábkovým divadlom a maňuškovým, ktoré má korene v inonárodnom bábkovom divadle. Charakterizuje jeho podstatu, dialógy a základné postavy, spomína aj ľudové divadlo hrané bábkami. Vracia sa k prvým záznamom o bábkach a bábkaroch (od 14. storočia po rok 1918), známym predstaviteľom kočovných bábkarov v okolitých krajinách aj u nás – generáciám rodov Dubských, Stražanovcov, Anderlovcov a iných, ktorí boli ovplyvnení moravskými a českými bábkami, a k postupnému rozvoju ochotníckeho bábkového divadla pod vplyvom českej kultúrnej a umeleckej inteligencie (spolupráca s časopisom *Loutkář*).¹⁶

Do *Vybraných kapitol z dejín slovenského divadla* včlenil autor koncepcie príspevkov Evy Kyselovej *Slovenské a české divadlo bližšie od seba* (s. 551 – 589), ktorý obsahom pripomína skôr výberovú prednášku či selekciu z prehľadových skriptov než text s novými, slovensko-české a česko-slovenské dejiny obohacujúcimi poznatkami. Autorka opakuje už napísané, v podstate vychádza z rovnakých zdrojov ako autori v úvodných textoch týchto dejín. Mnohé jej tvrdenia sú nepresné: napr. Borodáč a Oľga Országhová neboli absolventmi pražského konzervatória (s. 560), čo si Eva Kyselová mohla overiť v archíve v Prahe, ako to urobil Karol Mišovic a zverejnil vo svojej dizertačnej práci; Magda Husáková-Lokvencová nezačínala ako herečka v činohre SND (s. 583) – členovia Novej scény ND mali zmluvu uzatvorenú s administratívou ND; Nová scéna ND nikdy nepoužívala skratku NS SND (s. 580); Husáková-Lokvencová pred angažmán na NS ND nerežirovala, takže na NS ND nemohlo ísť o jej avantgardné dozvuky – autorka pravdepodobne mala na mysli dozvuky avantgardy v réžiách Husákovskej-Lokvencovej.

Divadlo v kritike, kritika v divadle (s. 591 – 640), takto výstižne nazvala Soňa Šimková svoju kapitolu. Obsahom pripomína prednášky z kritiky s príkladmi myslenia autorov o dobe a divadelných inscenáciách, v ktorých sa logicky odrážali spoločensko-politické súvislosti vývoja spoločnosti (aj podľa toho, do ktorých novín v akej dobe písali). Autorka si všíma obdobie do roku 1948, mnohé jej poznatky sa opakujú či križujú s inými, o ktorých píše autori kapitol o činohre, iné dopovedajú ich tvrdenia (Šimková sa venuje len činohre).

Poslednou vybranou (neveľkou) kapitolou je *Ochotnícke divadlo* (s. 641 – 664). Vladimír Štefko začína rozhraním 19. a 20. storočia, pripomína obnovenie Matice slovenskej, činnosť Ústredia slovenských ochotníckych divadiel (ÚSOD), spomína široký repertoár, problémy s kvalitnými prekladmi dramatických textov do slovenčiny, pokusy etablovať prvky folklóru a ľudového divadla do niektorých inscenácií, rozčlenenie krúžkov do štyroch kategórií podľa vyspelosti (už v roku 1934), vydávanie divadelnej literatúry a ďalšie aktivity spojené s rozvojom ochotníckeho divadelného života.

¹⁶ Paralelne s *Dejinami slovenského divadla I.* vyšla k ľudovému bábkarstvu na našom území pozoruhodná a obsažná publikácia BABIAK, M. – BLECHA, J. – HAMAR, J. *Slovenský Loutkář 1928*. Bratislava : Slovenský ľudový umelecký kolektív, 2018.

V podstate ide o veľmi zhutnený prehľad publikovaných informácií o tomto type divadla, ktoré od počiatkov zohralo významnú úlohu v slovenských kultúrnych dejinách.

Prvý zväzok divadelných dejín je svedectvom dlhej cesty slovenských divadelníkov za ich profesionalizáciou, ktorá sa nezačala len usadením časti Jeřábkovej divadelnej spoločnosti v Mestskom divadle v Bratislave pod hlavičkou SND. Túto, vyše storočnú púť prostredníctvom kapitol dvanástich autorov dokumentuje obrazový čiernobiely (niekde s použitím sépiového filtra) a farebný materiál v kvalitnej tlači, založený priamo do príspevkov, čo by mal byť dnes už štandard. Rovnakým štandardom by mal byť aj menný index nielen z hlavného textu, ale aj z poznámok, čo vydavateľ *Dejín slovenského divadla I.* nerešpektoval. Ide o chybné rozhodnutie najmä preto, že viacerí autori používajú bohatý poznámkový aparát, ktorý dopĺňa zadanú tému a odkazuje aj na širšie spoločensko-kultúrno-politické súvislosti.

V porovnaní s druhým zväzkom cítiť v tomto prvom dôslednejšiu prácu redakcie pri jednotlivých štúdiách. No istú povrchnosť odzrkadľuje napr. nedôslednosť pri rozdielnych odkazoch na knižné publikácie, z veľkej časti neúplnosť bibliografických údajov pri použitej (citovanej) literatúre, ktorá je umiestnená osobitne za každým príspevkom, kde pri dennej a niekde aj odbornej tlači chýbajú ročníky, čísla vydania a strán – pritom v Univerzitetnej knižnici je táto tlač až na málo výnimiek dostupná. Ak by redakcia tieto dáta dopĺňala, zistila by, že napríklad odkaz na *Pressburger Tagblatt*, apríl 1937 (s. 429) je nesprávny,¹⁷ rovnako aj identifikácia autora píšuceho pod značkou -jh (s. 257)¹⁸ a iné

17 Nesprávny údaj pochádza z knihy Mórica Mittelmanna-Dedinského *Viktor Šulc: cesta režiséra*. V roku 1936 noviny vychádzali už pod názvom *Neue Pressburger Zeitung*, článok dr. Maxa Herzfelda vyšiel 16. 4. 1937 (M. M. Dedinský uvádza 17. 4.). Tento údaj je spresnený od jari 2017, keď bola na webovej stránke Ústavu divadelnej a filmovej vedy SAV sprístupnená štúdia Jaroslava Blaha *Operné inscenácie Viktora Šulca 1934 – 1938*.

18 Podľa výskumu Matice slovenskej zverejneného v roku 1974 (Slovenská národná knižnica bola jej súčasťou do roku 2000), články o divadle do *Národného denníka* v rokoch 1931 – 1933 podpisoval iniciálou -jh Jozef Hudec. Július Horváth v tom čase nepísal do týchto novín. Ak vydavateľ

skutočnosti. Nezaradenie mien autorov použitej literatúry do registra mien (napr. Igor Vajda a druhí) je neseriózne voči ich práci, z ktorej autori kapitol čerpali.

K DEJINÁM SLOVENSKEHO DIVADLA II.

Po prijatí koncepcie a skladby príspevkov v prvom zväzku dejín (t. j. ich dvoch častí s treťou v role akéhosi appendixu) vyvstávajú pri druhom, záverečnom zväzku rozpaky. Nie pri členení tém a obsahu, lež pri dôkladnom čítaní všetkých textov, ktoré vykazujú absenciu práce editora a krížového čítania redaktorov a spolupracovníkov pri bibliografii a v mennom registri.

Autor koncepcie a odborný garant sa ani pri *Dejinách slovenského divadla II. (1948 - 2000)* netajú ambíciou komplexného syntetizujúceho diela, do ktorého sa nemôžu vtesnať všetky informácie o osobách a osobnostiach či o všetkých divadlách rovnakým dielom. Možno súhlasí, ale istá proporčnosť odzrkadľujúca dejiny by v takomto diele mala byť dodržaná aj napriek osobnému názoru pisateľa, respektíve jeho záujmu a schopnosti doštudovať si problematiku. Nezovšeobecňujme, lebo väčšina z autorov bez rozdielu veku – predstaviteľia mladšej strednej či strednej generácie i tí, ktorí už majú do osem krížikov a viac – pristúpila k objednávke zodpovedne, vychádzajúc z vlastného výskumu, z domácich materiálov archívnej podoby alebo z vybraných dokumentov prístupných v Divadelnom ústave.

Dejiny sa však skladajú z faktov a mnohých drobností, vzájomne sa odvíjajúcich a súvisiacich, ktoré ukrývajú informácie, ktoré síce autor koncepcie nepovažoval za potrebné ich zachytiť, ale ktoré sú dôležité pre vyvodenie súdov, aj pri politizácii optiky (každého autora).

Druhý zväzok od sedemástich autorov je rozdelený do šiestich častí: činohra, opera, opereta a muzikál, tanec, bábkové divadlo a kritika. Prvá je najobsiahlejšia, tvoria ju štyri štúdie o činohre od roku 1948 po rok 2000, piatou je ochotnícke divadlo od roku 1948 po koniec 20. storočia.

Dária Fojtíková Fehérová skúmala obdobie od februára 1948 do roku 1956 (s. 15 – 54).

Dejín slovenského divadla I. zistil výskumom nové poznatky, mal upozorniť na túto skutočnosť v poznámke.

Začína činnosťou Divadelnej a dramaturgickej rady, výberovo spomína isté mená, prepojenie na dramaturgiu, cenzúru¹⁹, pôvodnú drámu, venuje sa aj vzniku divadelnej siete, divadelnej kritike a umeleckému školstvu. Napriek mnohým informáciám sa vyhla charakteristike doby – priamej úmere príkazov, represii a dôsledkov pre občanov len pre náznak nesúhlasu s oficiálnou politikou, z čoho pramenil strach obyvateľstva, vrátane umelcov, prejavíť svoj názor. Jemne obišla aj premenu viacerých tvorcov, ktorí zastávali isté funkcie spojené s výhodami, no časom stratili vieru v ideály komunizmu a dôveru k štátu, za čo boli perzekvovaní a postupne sa prostredníctvom svojich diel stávali kritikmi spoločnosti.

Redaktori ani recenzenti nezachytili chybný dátum zatknutia Gustáva Husáka (s. 45), ani iné údaje skresľujúce (divadelné) dejiny. V celom zväzku sa veľmi často nesprávne zamieňa dátum prvej premiéry nového divadla s jeho vznikom (napr. Nová scéna ND 30. 11. 1946, s. 34 a i.), pritom by stačilo napísať, kedy divadlo začalo svoju činnosť. To iste platí o premenovaní SND na ND, dátum 11. 3. 1941 nie je oficiálnym, hoci niektorí autori to v týchto dvoch zväzkoch tak interpretujú.

Karol Mišovic sa rozhodol pri rokoch 1956 – 1971 (s. 55 – 130) použiť iný kľúč hodnotenia tvorby na pozadí politických udalostí. Obdobie pätnástich rokov rozdelil na dva úseky: do roku 1962 a po ňom. Po úvodnej charakteristike prvej polovice päťdesiatych rokov si zvolil optiku nazerania na politicko-spoločenské zmeny prostredníctvom inscenácií a postihnútia umeleckého profilu režisérov (Jozef Budský, Tibor Rakovský). Venuje sa Slovenskému národnému divadlu, stručne Novej scéne, divadelnému školstvu, mimobratislavským divadlám (Martin, Košice, telegraficky Prešov – DJZ, UND, Spišská Nová Ves, vracia sa k Zvolenu a Nitre). Obdobne postupuje pri opise zlatých šesťdesiatych rokov (všeobecné pomenovanie tohto decénia). S takýmto vnútorným rozčlenením sa stretávame pri viacerých štúdiách.

Tým sa však informácie zbytočne rozdrobujú, pri menších divadlách sa vytráca tvorivá kontinuita, úvodné politicko-spoločenské opisy strácajú kontext. Táto muštra pripomína pokyny pre veľké encyklopedické heslá, kým pre autorov, ktorí syntetizujú dejinné súvislosti a prestupovanie dramaturgie a sú tvorcami malých dejín vo veľkých dejinách, je limitujúca.

Autor kapitoly sa pri zastávkach po vybraných slovenských divadlách venuje aj iným režisérom, informuje o rušení divadiel z dôvodu krízy návštevnosti, no nespomenie, že toto rozhodnutie prišlo po celoštátnom rokovaní v Prahe, kde sa dohodol počet zostávajúcich divadiel. Pri informovaní o situácii po okupácii možno nájsť aj nepresnosti (Milan Sládek neemigroval v roku 1968 – túto informáciu posúvajú aj iní autori²⁰; pri Divadle na korze by bolo účelné využiť aj archívne fondy SNA a i.).

Citlivé, doteraz ešte nespracované obdobie normalizácie 1971 – 1989 zachytáva Martin Timko (s. 131 – 177). Do nevelkého príspevku v úvode vnáša politikum, ktoré nerozpracúva na podmienky v slovenskom divadelníctve (napríklad postih pre vylúčených, resp. vyškrtnutých členov z KSČ), „konceptiu“ repertoáru začiatkom sedemdesiatych rokov prirovnáva k päťdesiatym rokom. Dopúšťa sa viditeľných chýb pri názvoch súborov i vo faktoch (napr. premiéru Karvašovej *Súkromnej oslavy* na PS NS v roku 1986 neberie na vedomie²¹, lebo uvádza, že „politicky exkomunikovaný“ Karvaš sa vrátil na javisko až v roku 1988 *Nultou hodiinou*, s. 150; do Trnavy v roku 1974 nenastúpil celý herecký ročník, s. 159), no aj iných, oveľa podstatnejších nepresností. Najviac prekvapí neproporčnosť hĺbky a obsahu hodnotenia tvorby SND, Novej scény, trnavského, prešovského a košického divadla, nehovoriac o oboch scénach Maďarského oblastného divadla v pomere k martinskému, nitrianskemu,

²⁰ M. Sládek do apríla 1969 odvádzal z účinkovania v zahraničí československému štátu platby z príjmu, pre štatút emigranta sa rozhodol až po nepredĺžení súhlasu zostať pracovať v zahraničí.

²¹ Pritom pre riaditeľa NS nebolo jednoduché získať od straníckych orgánov v Bratislave súhlas na uvedenie tejto hry. Časť teatrologov maže z dejín tieto „malé víťazstvá“ v časoch normalizácie. Dodajme, že ešte pred *Nultou hodiinou* uviedli Karvaša v DJGT Zvolen a opäť na PS NS.

¹⁹ Viac HUDEC, R. Divadelná a dramaturgická rada v kontexte politického a kultúrneho diania na Slovensku v rokoch 1948 – 1953. In *Pamät národa*, 2015, roč. 11, č. 1, s. 38 – 55.

zvolenskému a Ukrajinskému národnému divadlu, no najmä chýbajúce súvislosti pohľadu na vývin slovenského divadla v jeho celistvosti (inšpiráciou mohli byť slovenské inscenácie na celoštátnych festivaloch a i.). Timko spracoval najzaujímavejšie inscenačné výsledky DSNP Martin a DAB Nitra z kníh Vladimíra Štefka a UND z dostupných materiálov a článkov o Blahoslavovi Uhlárovi a Milošovi Karáskovi. K dispozícii mal aj literatúru o iných divadlách, ak z nej nechcel čerpať, mohol vychádzať z vlastného výskumu. Škoda tiež, že ho redakcia neprimäla doplniť informácie, charakteristiky ďalších tvorcov, pomenovať inscenačnú poetiku mladých divadelníkov na štúdiových scénach, osvetliť mnohé udalosti a fakty, ktoré sa nachádzajú vo fondoch SNA a mali vplyv na tvorbu divadiel.

Ľubica Krénová sa podujala priblížiť roky 1989 – 2000 (s. 179 – 292). Nebolo ľahké v plnej miere naplniť predsavzatia panoramatického záberu politicko-spoločenských a divadelných súvislostí i zmien, venovať sa všetkým divadlám, skupinám, tvorcom, kritike, periodikám a vyhnúť sa pri tom politickému hodnoteniu akoby len z jednej strany. Pravdepodobne preto, že pri triedení množstva podkladového materiálu, štúdií a recenzií, na ktoré bohato odkazuje, nebolo hodnotenie/charakteristika vývinu toho-ktorého súboru v korelácii s inými divadlami pre autorku prioritou. Píše o transformácii divadelnej siete, vzniku kultúrnych regionálnych centier, priamom obsadzovaní miest zriaďovateľom, o štrajku divadelníkov a iných skutočnostiach. Spomína bolestivú transformáciu Zväzu slovenských dramatických umelcov, lež v tom konštatovaní nie je presná, pretože ZSDU nebolo transformované, ale zrušené²², jeho plánovaný rozpočet si rozdelili štyri novovzniknuté subjekty a Združenie divadelníkov Slovenska bolo len jedným z nich.²³

Krénová pripomína rozdielne názory kritiky na ponovembrovú dramaturgiu činohry

SND (národne orientovanej a tých druhých), no nespomína, že pramenili z vytratenia sa pôvodnej slovenskej dramatiky z repertoáru a presadzovania nemeckej dramatiky, ktorá slovenského diváka nezaujala tak ako českého. V súvislosti so vznikom festivalu Divadelná Nitra uvádza nesprávne rok konania poslednej Májovej divadelnej Nitry (festival starého režimu), obdobne nesprávne sú roky vychádzania zväzového časopisu Dialóg (s. 192). V poznámke č. 52 na tej istej strane píše, že časopis Teatro Národného divadelného centra bol označovaný za proročimné periodikum – bolo by potrebné identifikovať, kým, a toto tvrdenie overiť, resp. vyvrátiť.²⁴ Zvláštne vyznieva informácia, že „v roku 1997 bola s posvätením Vladimíra Mečiara založená Akadémia umení v Banskej Bystrici“, ktorá vyvolala vlnu odporu VŠMU (s. 254),²⁵ akoby sa zabudlo na to, že VŠMU vznikla poldruha roka po februárovom nástupe komunistov (1949).

Nechajme bokom ďalšie nepresnosti v tomto bilancovaní, ktoré má popri mapovaní ponovembrových udalostí divadelného života aj pozitívny aspekt v nazeraní na dramaturgiu, režisérov, tvorbu veľkých divadiel a súborov mimo mainstreamu a mnoho podnetov (aj na tému komercializácie), ktoré môžu (mali by) byť predmetom ďalšieho výskumu.

Blok o činohre uzatvára kapitola o ochotníckom činohernom divadle rokov 1948 – 2000 (s. 293 – 323). Vladimír Štefko príspevok nečlení, chronologicky a stručne zhrňa výber svojich poznatkov o súboroch a tvorcoch, súťažiach, o divadle hranom deťmi, malých javiskových formách, pantomíme. Úchytom spomína, že zrekonštruovaná sála na Suchom mýte bola pôvodne plánovaná pre súbor Milana Sládka (s. 320), zatiaľ čo Ľubica Krénová píše, že pre Divadlo na korze (s. 208). Podľa našich doterajších zistení sa rekonštrukcia začala pre aktivity Divadelného štúdia (investorom stavby nebolo MK SSR, ale Mestský dom kultúry a osvetly

22 Pozri zápisnice likvidačnej komisie ZSDU. Ľ. Krénová pravdepodobne pri bolestivých zmenách vychádza zo svojich dvoch článkov z rokovaní nového Združenia divadelníkov Slovenska, ktoré uvádza aj v bibliografii.

23 Rovnako si rozdelili majetok ZSDU, aj pomernú časť majetku federálneho zväzu.

24 Teatro uverejňovalo o. i. hodnotenia divadelných sezón napríklad od Dany Sliukovej, Boženy Čahovej, Miloslava Blahynku a i., ktoré sú aj dnes podnetné, články v Medzičasopise sú doplnkom dejín slovenského divadla.

25 Táto skutočnosť ukazuje na rozpoltenie spoločnosti polovice deväťdesiatych rokov.

v Bratislave), napokon ju od MDKO prevzala Nová scéna ako ďalší hrací priestor.

Druhú časť publikácie tvoria štyri kapitoly o opere, ktoré sú vyrovnané schopnosťou ponúknuť zovšeobecňujúci výklad na základe poznania o dramaturgii, inscenačnej poetike tvorcov, hlasového fondu sólistického ansámblu, využití zboru, práce zbormajstrov, dirigentov a orchestra. Michaela Mojžišová v štúdiu o rokoch 1948 – 1956 (s. 327 – 366) zaujme úvodom o príbehu Suchoňovej *Krútnavy* (1949), pri SND si všíma hudobnú stránku inscenácií, cez vybrané opusy vklad každého režiséra na pozadí estetiky socialistického realizmu. Oceňuje Borodáčov podiel aj pri budovaní operného súboru v košickom divadle, píše o skladbe repertoáru inklinujúceho k českým a ruským operám, neobchádzajúc ani masový vkus obyvateľstva, no zachytáva aj prvé práce Branislava Krišku.

Vladimír Blaho podáva plastický obraz vývoja opery v rokoch 1956 – 1971 (s. 367 – 412) skrze jednotlivé zložky hudobného divadla. Upozorňuje na skutočnosť, že v dobových kritikách je potrebné rozlíšiť oprávnené námietky od povinných vágnych fráž (s. 369), sám sa vyhýba akémukoľvek politizovaniu. Pripamätáva budovanie spevohry DJGT (neskôr operný súbor), výstižne charakterizuje vedúce osobnosti košickej opery, využívajúc aj osobné rozpomínania. Pavel Unger pri období 1971 – 1989 (s. 413 – 460) vystihuje podstatné znaky situácie a vzostupu opery cez charakter repertoáru, umelecké výsledky šéfov v SND, originalitu inscenovaných diel, nezabúda ani na jednotlivých sólistov. Rovnako postupuje pri DJGT a ŠD Košice. Poslednú etapu 1989 – 2000 (s. 461 – 495) sprístupňuje Michaela Mojžišová cez citácie starších kritikov, ale už aj z osobného poznania. Otváranie sa svetu doma i za hranicami kreslí farbisto, všíma si aj výtvarnú stránku inscenácií, prínos prvkov bábkového divadla a pantomímy do opery, pretrvávajúce „režisérskeho divadla“, význam Zámockých hier zvolenských (ZHZ), pozitívne hodnotí pretavenie ambícií opery DJGT do výsledkov a výstižne opisuje i stav v Košiciach.

Aj keď sa určité údaje opakujú a niektoré tvrdenia nie sú doložené, resp. nevychádzajú z textu, táto časť *Dejín slovenského divadla II.*

napĺňa predsavzatie vydavateľa predložiť syntetické dejiny opery na Slovensku od roku 1948 do roku 2000, a to vrátane doplnenej bibliografie.

Tretia časť knihy o operete a muzikáli za celé sledované obdobie (s. 497 – 557) odzrkadľuje do istej miery neznalosť problematiky. Jej autor, Stanislav Bachleda, opakuje fakty a súvislosti z prvého zväzku, aj niektoré nepresnosti (detto s dátumom vzniku Novej scény ND), spomína známe skutočnosti o niektorých inscenáciách z publikovaných prác druhých autorov. Spočiatku vychádza z knihy Terézie Ursínyovej *Cesty operety*, vrátane informácií o konferenciách o hudobno-zábavnom divadle v päťdesiatych rokoch, no závery z odborných seminárov zo sedemdesiatych a osemdesiatych rokov opomína. Autor sa snažil všeličo si doštudovať, ale napriek mnohým podkladom zostal v rovni mapovania bez hodnotiaceho súdu či bližšieho opisu. Pri starších inscenáciách skĺzava do publicistiky („požadovaná dobrá úroveň“ a pod.), tak ako autori, o ktorých sa opiera. Jeho odbornosť sa prejavuje pri hodnotení inštrumentálnej zložky, vrátane dirigentov. Pri Novej scéne spomína zapojenie činohercov do projektov spevohry aj v alternácii rol, no necharakterizuje ich interpretačnú odlišnosť v spevackej a hereckej zložke (napr. *Zorba*, 1970, *Loď komediantov*, 1971 a i.), chýba odborný pohľad na zloženie sólistických ansámblov, zboru.

Stanislav Bachleda mal najťažšiu úlohu zo všetkých autorov, sám písať o polstoročí divadla, ktoré pravidelne nesledoval, preto mohla redakcia nájsť minimálne ešte jedného spolupracovníka na toto obdobie. Naproti tomu, tanečnica rozdelila medzi piatich autorov, takže každý z nich mal dostatok času na štúdium a prípravu.

Miklós Vojtek na začiatku kapitoly *Tanec 1948 – 1971* (s. 561 – 648) priznáva, že bude vychádzať z recenzií, no využíva aj vlastné poznatky výskumu, sčasti opreté o Evu Jaczovú, ktorá spracovala dejiny SND tohto obdobia. Charakterizuje stav baletu, niektorým údajom a tvorivým výsledkom sa venuje podrobnejšie, zhodnocuje prínos umeleckých šéfov, choreografov, odkazuje na premiéry v ruských divadlách (redakcia nesprávne píše ich názvy, nie Kirovskij teatr, no Gosudarstvennyj akademickij teatr opery i baleta, neskôr s prídavkom

„imeni S. M. Kirova“²⁶). Prezrádza, že v baletе použili po prvý raz filmovú projekciu v roku 1960 v Nedbalovej *Rozprávke o Janovi*, spomína i choreografie tanečníčky Magdy Gregorovej-Wiltschekovej²⁷ v Hudobnej komédii NS ND. Všíma si aj budovanie košického baletu, obdobia jeho tvorcov. V tejto stati sa redakcia stotožnila s pojmom „baletné (služobné) súbory“, ktoré sa využívali pri produkciách operných, spevoherných súborov, no často boli rovnocennou zložkou inscenácie (napr. na Novej scéne). Toto označenie vyznieva znevažujúco aj preto, že Vojtek pripomína ich samostatné baletné inscenácie. Autor neobchádza ani Sládkov súbor pantomímy, Tatra revue a i., v závere konštatuje zásadný význam rozvoja slovenského tanečného umenia v sledovanom období, pripomenúc dôležité pôvodné diela.

Na Miklósa Vojteka nadväzuje Peter Maťo rokmi 1971 – 1989 (s. 649 – 694). Oceňuje vyučovanie moderného tanca už od polovice sedemdesiatych rokov, zameriava sa na novú líniu vývinu baletu v SND v ére umeleckých šéfov a choreografov Borisa Slováka a Karola Tótha. Vyzdvihuje prínos moderného tanečného umenia pre slovenský balet cez práce Pavla Šmoka, Miroslava Kúru, Petra Weigla a Ondreja Šotha, pričom veľa a rozsiahlo cituje z recenzií. Pri košickom baletе oceňuje pedagogický a umelecký dosah Marileny Halászovej (predtým Tóthovej), približuje diela viacerých, i hosťujúcich choreografov.

Po rýchlom exkurze do baletných (služobných) súborov v DJGT píše o DJZ a NS len na ôsmich riadkoch, akoby neexistovali. O Novej scéne, kde tanečný zbor dlho budovali Boris Slovák a Jozef Sabovčík, sa nezmieňuje ani on, ani Miklós Vojtek, pritom v muzikáloch v šesťdesiatych rokoch a v spevohre v sedemdesiatych rokoch a neskôr bol dôležitou zložkou inscenačnej výpovede. Rozsiahlejší priestor dostali tanečné (prevažne folklórne) súbory ako SLUK, Lúčnica, Poddukelský ukrajinský ľudový súbor, pri ňom Maťo vymenúva aj tanečníkov, ďalej Mladé srdcia – Ifjú Szivek, dokonca aj Vojenský umelecký súbor kapitána

Jána Nálepku, pri ktorom sa v poznámke podaril „husársky“ preklep (s. 686), keď k názvu VUS pridali „Zväzu sovietskych socialistických republík“ (t. j. ZSSR).

Eva Gajdošová faktami a vystihnutím vývoja tanečného umenia rokov 1989 – 2000 (s. 695 – 743) pripamätáva rôznorodosť dramaturgie, pôsobenie viacerých umeleckých šéfov, príchod silnej mladej generácie tanečníkov. Píše o tvorcach reprezentujúcich súčasný i moderný tanec (Ondrej Šoth, Libor Vaculík, Bruno Genty, Pavel Šmok), nezabúda ani na práce najmladších choreografov (Igor Holováč, Ján Ďurovčík) a vývinový posun počas Mária Radačovského na čele súboru. Všíma si zmeny v dramaturgii a novom smerovaní košického baletu po rekonštrukcii budovy Štátneho divadla, omladenie ansámblu, aj predsavzatie umeleckého šéfa Ondreja Šotha vybudovať baletný súbor, ktorý by uspel v medzinárodnej konfrontácii. Po obmenách v DJGT a príchode Zuzany Hájkovej do Banskej Bystrice mapuje Gajdošová vznik nových telies a rovnako ako Peter Maťo rozsiahle informuje o produkciách SLUK-u s rôznymi štýlmi tanečného umenia, o činnosti Lúčnice, VUS kapitána Jána Nálepku a i. Táto časť má charakter obsažných encyklopedických hesiel.

Maja Hriešik v štúdiu o nezávislej tanečnej scéne tohto obdobia (s. 745 – 781) po úvodnej charakteristike vplyvov zmenenej spoločnosti na tanečnú scénu ponúka prehľadný a obsahom nasýtený text o nových súboroch, problémoch sprevádzajúcich snahy o profesionalizáciu, o prienikoch do zahraničia, kde mnohí jednotlivci zostali pracovať. Svoje názory opiera o konkrétne inscenácie/performance. V závere pri opise situácie na prelome storočí priznáva polarizáciu medzi inštitucionalizovanými a nezávislými – neinštitucionalizovanými scénickými formami (s. 778). Oceníť treba i doplnenú bibliografiu.

V krátkej stati o amatérskom tanci 1948 – 2000 (s. 783 – 803), ktorý Monika Čertezni už v prvej podkapitolke vymedzuje na začiatky novodobých tanečných techník a štýlov, sa autorka vracia k profesionálnemu divadlu po roku 1920, k Tatra revue, k VŠMU. Čitateľa uvádza hneď do sedemdesiatych rokov len v oblasti moderného tanca, opierajúc sa

²⁶ Dnes nesie meno tohto umelca iné ruské divadlo.

²⁷ Manželka činoherca Martina Gregora, ktorá vydala aj dve knihy spomienok.

o informácie z viacerých zdrojov a neskôr z vlastnej skúsenosti tanečníčky. Heslovite predstavuje niekoľko súborov, text pôsobí ako poznámky k zamýšľanej štúdii, vrátane zverejnenia jednoduchého grafu štýlov moderného súčasného tanca v 20. storočí, ktorý prevzala z internetu (s. 802). Kapitola sa mala podľa názvu (s. 781) venovať amatérskemu tancu, ale jeho súčasťou je aj folklórny tanec a jeho bohatá tradícia na Slovensku. Z tohto uhla pohľadu, aj v porovnaní s príspevkami Vladimíra Štefka o ochotníckom divadle, táto stať nenapĺňa obsahom dobové určenie.

Kapitola Vladimíra Predmerského o bábkovom divadle v piatej časti tejto publikácie je ukázkou písania o dejinách. Obraz o rokoch 1948 až 1971 (s. 807 – 875) utvára z množstva informácií v rôznych koreláciách vývoja divadla. Autor osvetľuje pofebruárovú situáciu so sovietskym vzorom, otázku pôsobenia ľudových bábkarov, zrod pojmov maňuška, javajka (mikulka), živáčik, vznik a činnosť viacerých súborov, osobitne prínos Miroslava Fikariho na Vyššej škole umeleckého priemyslu a jeho prvenstvá v spojení bábkya a živého herca (1953), premietanie diapozitívov v prelínaní tieňohry, bábkya a závesov (1960). Opisuje technické a personálne problémy začínajúcich profesionálnych telies (dlhoročnú povinnosť bábkohercov nosiť kulisy, pomáhať v dielňach), nedostatočnú remeselnosť vo vedení javajok, postupné skostnatenie nitrianskej „školy Jána Romanovského“, cenzúru. Sleduje tvorbu bábkových divadiel cez jej divadelné zložky, výrazné osobnosti, techniku (čierne divadlo v spojitosti s luminiscenciou, obohatenie čierneho divadla o prednú projekciu farebných diapozitívov, použitie prvkov animovaného filmu), charakterizuje nástup nových trendov.

Ida Hledíková nazerá na prvé decéniá rokov 1971 – 2000 (s. 877 – 963) skrze politickú normalizáciu (termín I. H., s. 878), aj v čase jej ústupu. V rozsiahlom príspevku zjednodušene opakuje niektoré fakty uvedené predtým, no prináša i mnoho nových poznatkov. Sledovanie súborov prostredníctvom tvorby po desaťročiach však narúša kontinuálny vývin ich smerovania a vzájomného prestupovania. V súvislosti s činnosťou Krajského bábkového divadla v Banskej Bystrici vyzdvihuje dramaturgiu,

hostujúcich tvorcov (napr. Ctibor Turba) i spoluprácu so zahraničím, spojené s aktivitami riaditeľa, umeleckého šéfa a dramaturga Jozefa Mokoša. Jeho odvolanie z postu riaditeľa v lete 1980 však nebolo priamym dôsledkom normalizácie či skutočnosti, že nebol členom KSČ, ako píše Hledíková. Dôvodom bola zmena zriaďovateľa, keď od roku 1980 prešli všetky mimobratislavské bábkové divadlá do pôsobnosti krajských národných výborov. V Banskej Bystrici si uplatnili nárok menovať vlastného riaditeľa, ktorý si s dlhoročným šéfom neporozumel a v marci 1981 ho odvolal,²⁸ čo vyvolalo odchod viacerých členov súboru. Pri reflexii deväťdesiatych rokov autorka pomenovala zmenu v prístupe v tvorbe pre deti a poetiku nitrianskeho (Staré divadlo) a banskobystrického súboru (Bábkové divadlo na Rázcestí), no všíma si aj tvorcov v iných bábkových telesách.

Blok tejto časti uzatvára stať Vladimíra Štefka o ochotníckom bábkovom divadle od roku 1948 do konca storočia (s. 965 – 985). Stručne mapuje situáciu u nás, pripomína funkciu ÚSOD-u, schému repertoáru s odporúčanými titulmi, jadrne píše o činnosti súborov (viaceré spomína aj Vladimír Predmerský), aj o rozširovaní počtu súborov detí a mládeže, ktoré prinášali do tvorby nielen prvky činohry, pantomímy a i., no najmä vlastné videnie sveta.

Kapitolu o kritike, tvoriacu samostatnú šiestu časť týchto dejín (s. 987 – 1094), nazvala Soňa Šimková rovnako ako v prvom zväzku: *Divadlo v kritike, kritika v divadle*, s dôvetkom *1948 – 2000*. Objemom najväčšia štúdia celej knihy systematicky sleduje kultúrne dianie v centre spoločenského pohybu napojeného na politické ruptúry. Informuje o vzťahu ideológie a umenia (optika tejto spojitosti sa vinie do deväťdesiatych rokov vrátane), jasne a vecne približuje úlohu kritiky vo vzťahu k pôvodnej tvorbe v predjarí roku 1968 aj neskôr. Autorka logicky člení svoj text, ku ktorému si našťudovala množstvo materiálov. Vychádza aj z podkladov bibliografie, informácií a sčasti i názorov autorov (najmä pri hudobnom,

²⁸ Podľa osobných poznámok V. Predmerského sa ani predstaviteľovi ZSDU na jar 1981 nepodarilo odvrátiť verdikt odvolania J. Mokoša, keďže osobné vzťahy v KBD boli už silne narušené.

bábkovom divadle, tanci), ktoré opakuje a implementuje do svojej koncepcie kompendia predchádzajúcich stránok a názorov. Dáva im vlastný náhľad na činnosť kritiky/kritikov na sledované obdobie (nevyhnúc sa vecným chybám, ktoré nevedomky prevzala od autorov pred ňou). Pripomína viaceré udalosti v súvislosti s ustanovením umeleckého zväzu divadelníkov, vznik československého zväzu, neskôr na federálnej úrovni, ale neuvedie, že slovenskí divadelníci sa bránili mnohým rozhodnutiam, ktoré prichádzali z Prahy a ktoré sú zachytené v zápisniciach zo zasadnutí rôznych orgánov tejto ustanovizne²⁹. Činnosť zväzu sa v celej knihe hodnotí negatívne, pravdepodobne s ohľadom na jeho celkové odmietnutie z konca novembra 1989, lenže na začiatku 21. storočia je potrebné prehodnocovať jeho aktivity aj na základe dostupných dokumentov v Slovenskom národnom archíve.

Pri kritike a teatroológii sa sústreďuje na úlohu Divadelného ústavu (pod rôznymi názvami), jeho transformácii, zástoju mladej kritiky. Priestor venuje viacerým časopisom, no obchádza rolu Slovenského divadla, ktoré vychádza od roku 1953. Viac-menej aj jeho vydavateľa, keď výskum a aktivity Ústavu divadelnej a filmovej vedy Centra vied o umení SAV (nesprávny názov, s. 1078) zhŕňa popri univerzitných pracoviskách na pár slov, pričom nespomína, že práve tento ústav privolal do projektov APVV a VEGA riešiteľov z VŠMU, ani jeho knižné výstupy³⁰.

ZÁVER

Dejiny slovenského divadla I. (do roku 1948) a *Dejiny slovenského divadla II. (1948 – 2000)* je rozsiahle dielo, a to tak počtom strán a obsahom, ako aj zapojením množstva autorov a spolupracovníkov. Prestupuje rámec storočnice slovenského profesionálneho divadla (o ktorom sa v Divadelnom ústave uvažovalo

na začiatku tejto cesty pred dvadsiatimi rokmi), mapujúc všetky divadelné druhy.

Prvý zväzok sa približuje k naplneniu syntetizujúcich dejín aj vzhľadom na to, že mnohé roky časti sledovaného obdobia boli spracované, vyšli tlačou, takže autori mohli z nich vychádzať, dopĺňať ich, respektíve prehodnocovať. Pri druhom zväzku, napriek snahe editora postupovať podľa danej štruktúry, sa prejavila rozdielna pripravenosť autorského kolektívu zvládnuť široký záber vymedzenej témy a obdobia. Viacerí autori kapitol začleňujú nové poznatky do už poznaného, vytvárajú plastický obraz slovenského divadla, vari aj preto, že sa výskumu slovenského divadla systematicky venujú. Pri niektorých je však cítiť rezignáciu na vlastné bádanie v archívoch mimo Divadelného ústavu, overovanie zdrojov³¹ aj faktov uložených vo vlastnej pamäti, čo sa premietlo do opakovania nepravdivých informácií a nedostatočného odstupu od nedávnych dejinných udalostí. Prejavilo sa to najmä pri informáciách o deväťdesiatych rokoch, údajoch o zmenách pri rôznych organizáciách, občianskych združeniach divadelníkov, kritikov, ktoré nevychádzajú z dostupných dokumentov (overených a podpísaných zápisníc, vyhlásení a pod.), o súčasnosti aj v oblasti teatrologie.

Takmer dvetisíc strán dejín o slovenskom divadle je súčasťou kultúrnych dejín tejto krajiny, učebnicou (jednotlivé kapitoly asociujú štátnicové otázky, vari preto to opakovanie informácií, aby študenti nemuseli čítať celé dejiny), aj podnetom pre ďalší výskum, ktorý sa premietne do vedeckých štúdií či knižných publikácií.

Dagmar Podmaková

Ústav divadelnej

a filmovej vedy CVU SAV, v. v. i.

Dúbravská cesta 9

841 01 Bratislava

Slovakia

e-mail: dagmar.podmakova@savba.sk

²⁹ Niektoré materiály ani neschválili, napríklad súhlas s programovým vyhlásením NF ČSSR, ktorý smeroval k normalizačným krokom a ktorý ani nepoznali (o tomto český historik, pôvodne politický pracovník Karel Kaplan, na ktorého sa autorka viackrát odvoláva, neinformuje).

³⁰ Napr. KNOPOVÁ, E. (ed.). *Súčasná slovenská v dobe spoločenských premien. Pohľady na slovenské divadlo (1989 – 2015)* a iné.

³¹ Nielen faktov, vročenia, no aj písania mien priamo u menovaných, napríklad pri mene Jozef Pražmári či Pavol Uher a i.