



ROK 1948: EMANCIPÁCIA ŽIEN A SLOVENSKÉ DIVADLO. Príspevok k dejinám rodových vzťahov na Slovensku

NADEŽDA LINDOVSKÁ

Ústav divadelnej a filmovej vedy,

Centrum vied o umení Slovenskej akadémie vied, Bratislava

Abstrakt: Z hľadiska kultúry a umenia nebol rok 1948 v Československu iba rokom tzv. Februárového víťazstva pracujúceho ľudu. Pozoruhodným fenoménom tejto doby, ktorý súvisel s povojnovým politickým a spoločenským pohybom, bol fenomén ženskej emancipácie a feminizácie javiskovej tvorby. V priebehu dvoch po sebe nasledujúcich divadelných sezón 1947/1948 a 1948/1949 vznikli na Novej scéne Národného divadla v Bratislave inscenácie, na príprave ktorých sa podieľalo niekoľko žien, vedených režisérkou JUDr. Magdou Husákovou. Po prvýkrát sa v našom scénickom umení objavilo suverénne feminínne spojenectvo, dokazujúce, že koncepčná a premyslená divadelná tvorba nemusí byť iba doménou mužov. Tieto ženy prispeli k dekonštrukcii predstavy o typicky mužských a typicky ženských profesiách, aj k premene tradičného nazerania na úlohu a postavenie oboch pohlaví v spoločnosti a umení. Pri rekapitulácii dopadov prelomových udalostí československej povojnovej politiky štyridsiatych rokov 20. storočia na dianie v kultúre sa pozornosť divadelnej historiografie doteraz sústreďovala predovšetkým na otázky dramaturgie a poetiky, na proces ideologickej transformácie a sovietyzácie umenia v duchu socialistického realizmu. Téma divadla a socialistickej emancipácie sa ocitla na okraji záujmu našej teatrológie. Pred desiatimi rokmi sa úsilím autoriek a autorov kolektívnej monografie o prvej dáme slovenskej divadelnej réžie podarilo vyslobodiť zo zabudnutia osobnosť a tvorbu Magdy Husákovskej-Lokvencovej, vrátiť ju do kontextu dejín slovenského divadla druhej polovice 20. storočia. Stále však ostáva priestor pre ďalší výskum, dopĺňanie poznatkov a reflexiu nástupu žien do sféry divadelnej réžie, dramaturgie a javiskového výtvarníctva ako súčasti dejín rodových vzťahov na Slovensku. Zvýšený záujem o dejiny žien provokuje k novému zamysleniu na margo problematiky „emancipácia a divadlo“.

Kľúčové slová: emancipácia, Február 1948, slovenské divadlo, rodové vzťahy, Magda Husáková-Lokvencová, Ester Martinčeková-Šimerová, Katarína Hrabovská

Február 1948 a ženská otázka

Rok 1948 – jeden z osudových osmičkových rokov československých dejín – nebol iba rokom tzv. Februárového víťazstva¹, ale aj rokom Ústavy 9. mája, ktorá deklaro-

¹ Termíny Víťazný február 1948, resp. Februárové víťazstvo pracujúceho ľudu vznikli z pohľadu komunistov. Z pohľadu nekomunistov ide o februárový prevrat alebo puč, prechod od demokracie k totalite, pripojenie sa k sovietskemu mocenskému bloku. V dôsledku vládnej krízy, demisie nekomunistických ministrov, masových manifestácií a generálneho štrajku došlo 25. 2. 1948 k vymenovaniu tzv. druhej vlády predsedu Komunistickej strany Československa Klementa Gottwalda. Najvyššiu úroveň rozhodovania v štáte ovládli komunisti. 2. 6. 1948 zo zdravotných dôvodov abdikoval prezident Eduard Beneš, 14. 6. 1948 bol za jeho nástupcu zvolený Klement Gottwald. Keď Beneš 3. 9. 1948 zomrel, pohreb bývalého prezidenta sa zmenil na protikomunistickú demonštráciu. Jej účastníci boli súdne stíhaní. V októbri 1948 boli prijaté zákony umožňujúce politické procesy na ochranu ľudovodemokratickej republiky. Národné zhromaždenie schválilo 27. 10. 1948 podľa sovietskeho vzoru 1. päťročný hospodársky plán na roky 1949 – 1953.

vala víťazstvo robotníckej triedy, definovala Československú republiku ako ľudovodemokratický štát a zabezpečovala právny rámec pre prechod od kapitalizmu k socializmu na všetkých úrovniach života krajiny. Tri roky po skončení 2. svetovej vojny a oslobodení od fašistickej totality sa rozprúdil proces sovietizácie štátu a nástupu nového, tentoraz komunistického diktátu. Vzápätí sa začali prijímať zákony, ktoré obmedzovali a dokonca aj negovali občianske práva, ešte nedávno zakotvené v ústave. V mene ochrany ľudovodemokratického zriadenia vznikala právna platforma pre zavedenie represii a elimináciu občianskej spoločnosti.

Vtedajšie dianie v kultúre, tobôž v divadle, zostalo v tieni nosných politických udalostí. Pritom sme popri striktnnej ideologickej premene divadelnej repertoárovej politiky a neskôr aj poetiky divadelnej tvorby zaznamenali v slovenskom divadle ďalší fenomén, úzko zviazaný s dobou. Išlo o vstup ženskej emancipácie do inscenačnej sféry. Mal svoje pozitívne stránky, no priniesol aj viacero paradoxov odrážajúcich peripetie, nezrovnalosti a rozpory medzi propagandou a realitou socialistického oslobodzovania žien.

Hlavnou nositeľkou emancipačného úsilia v divadle štyridsiatych rokov sa stala mladá intelektuálka, doktorka práv Magda Husáková², ktorá sa do dejín slovenskej kultúry zapísala ako prvá profesionálna žena-režisérka. K spolupráci si začala prizývať ďalšie ženy. Snaha etablovať sa v tzv. mužskom povolání, osvojiť si profesiu považovanú v tom čase za „neženskú“, nachádzala oporu v koncepte socialistickej emancipácie žien. Individuálne ambície a aktivity mali víťaný spoločensko-politický presah, reprezentovali víziu aktívnej hrdinky novej éry, éry výdobytkov pracujúceho ľudu. Pritom samotná možnosť rovnocennej sebarealizácie ženy bola súčasťou i dôkazom socialistickej premeny spoločnosti. Patrila medzi spomínané výdobytky, vnímala sa ako svedectvo úplnej rovnoprávnosti mužov a žien, zakotvenej v Ústave Československej republiky z 9. 5. 1948.

Rok 1948 sa stal dôležitým medzníkom našich dejín a súčasne rokom prechodovým, transformačným, rokom vytvárania štartovacích mechanizmov pre ďalšie spoločensko-politické zmeny. Ich skutočný dosah pravdepodobne tušil málokto, z mnohých „víťazov“ sa onedlho stali obeť politických represii. V tejto atmosfére vznikala a postupne naberala na dôraznosti program ženskej emancipácie, ktorá sa mala rozvíjať v prospech povojnovej rekonštrukcie národného hospodárstva a socialistickej výstavby štátu.

Teoretický koncept riešenia ženskej otázky opierali ideológovia komunistickej strany o názory klasikov marxizmu-leninizmu. Nerovnoprávne postavenie ženy vnímali ako dôsledok a súčasť triednej spoločnosti a nerovnoprávneho postavenia v súkromno-vlastníckych vzťahoch. Podriadenosť žien mužom bola teda historicky podmienená, ale aj odstrániteľná. Zárukou zrovnoprávnenia žien malo byť odstránenie triednej nerovnosti cez porážku kapitalizmu, ktorý sa stal zdrojom nespravodlivosti (nielen rodovej, ale aj majetkovej, rasovej, náboženskej a pod.). Za východiskové dielo pre chápanie a riešenie ženskej otázky sa považovala práca Friedricha Engelsa *Pôvod rodiny, súkromného vlastníctva a štátu* (1884). Podľa neho sa žena – ako v istom zmysle súčasť súkromného vlastníctva muža – dostávala v monogamnom manželstve do pozície potláčanej, vykorisťovanej osoby, čo viedlo priam k triednemu antagonizmu

² JUDr. Magda Husáková, za slobodna Lokvencová (1916 – 1966). Pochádzala z českej rodiny, vyrastala, študovala a pracovala na Slovensku.

medzi mužom a ženou a dvojnásobnému vykorisťovaniu žien. Dialo sa tak preto, lebo ženy sa dostávali naraz do dvojnásobnej právnej, ekonomickej a sociálnej závislosti: závislosti od manžela a súčasne aj od kapitalistu, ktorý jej manžela vykorisťoval.³ Ako konštatuje historička umenia Jana Oravcová: „Oproti predchádzajúcim názorom, ktoré sa snažili druhorade postavenie žien vysvetliť stereotypnými názormi o ‚prirodzených‘ či ‚biologických‘ determinantoch zdôrazňujúcich inklinovanie žien k vedeniu domácnosti či starostlivosti o rodinu, Engels otvoril riešenie ženskej otázky prostredníctvom spoločenskej produktivity práce, ktorá sa stala predpokladom vytvorenia programu ženskej emancipácie v budovateľskej stratégii socializmu.“⁴ Zaradenie ženy do pracovného procesu jej malo priniesť zrovnoprávnenie s mužom a zaručiť vlastnú ekonomickú sebestačnosť.⁵ Počítalo sa, samozrejme, s odstránením triednej vykorisťovateľskej spoločnosti spolu s odstránením súkromného vlastníctva výrobných prostriedkov, ktoré sa mali zospoločenštiť. Vladimír Lenin podmieňoval slobodu proletariátu úplným oslobodením žien z pút diskriminácie, o čo sa mali ženy samé aktívne pričniť. Marxisticko-leninská veda napokon spojila ženské hnutie a ženskú otázku s triednym bojom všetkých pracujúcich (mužov aj žien), vedených proletariátom k vybudovaniu socializmu. Oslobodenie od diskriminácie prinášalo rovnocenné právo na vzdelanie, zamestnanie, osobnostný rozvoj, sebarealizáciu a viedlo k požiadavke vstupu žien do sféry spoločensky užitočnej práce a verejného života. Československí komunistickí ideológovia de facto prebrali hotové tézy riešenia ženskej otázky od skúsenejších sovietskych kolegov.⁶

Obdobie rokov 1947 – 1948 bolo vo vzťahu k téme socialistickej emancipácie v istom zmysle slova obdobím rétoricko-romantickým, prípravným, naznačujúcim ďalšie smerovanie. Lavica sa usilovala stabilizovať členskú základňu, rozšíriť svoje rady, posilniť pozície strany v spoločnosti agitáciou a získaním na svoju stranu predstaviteľiek tzv. nežnejšej polovice ľudstva. O tom, akým spôsobom sa na verejnosti konštruoval obraz súčasnej ženy a ženskosti, svedčí dobová tlač v sérii publikácií so svedectiev. Na počudovanie, Ustredný orgán Komunistickej strany Slovenska Pravda venoval ženskej otázke v roku 1947 väčší priestor než v nasledujúcom prelomovom roku 1948. V čase reálneho mocenského zápasu a sústredeného riešenia série politických opatrení ustúpilo koncepčné rozvíjanie dôvery a komunikácie so ženami-čitateľkami do úzadia. S aktívnou spoluúčasťou žien na vládnej politike sa až tak nepočítalo (čo nasledujúce roky plne potvrdili). Agitácia sa viedla skôr smerom ku vstupu žien do sveta spoločensky prospešnej budovateľskej práce. Typickým, ba priam ukázkovým príkladom tejto línie bol sugestívny článok *Žena v dvojročníci*, publikovaný v denníku Pravda ešte v januári 1947 pod značkou –agn–. Priniesol vyslovene budovateľsky klišeovité obrazy plápolajúcich zástav, pracovitých rúk, moderných strojov, jednoty pracujúcich: „Uskutočnil sa spontánny nástup do dvojročníce. – Zástavy zavialy, rukávy sa vysúkali, kolesá sa roztočily a boj o krajšiu a radostnejšiu budúcnosť sa začal. Do boja nastúpil jednotne celý národ

³ VESELSKÁ, Natália. Ženy a profesie v reálnom socializme. In DUDEKOVÁ, Gabriela a kol. *Na ceste k modernej žene*. Bratislava : VEDA, 2011, s. 424. ISBN 978-80-224-1189-9.

⁴ ORAVCOVÁ, Jana. *Mocné ženy alebo ženy moci? Vizualná kultúra, reprezentácia, ideológia*. Selce : Csy, 2014, s. 42. ISBN 978-80-971852-0-6.

⁵ Podrobnejšie pozri VESELSKÁ, Natália. Ženy a profesie v reálnom socializme. In DUDEKOVÁ, Gabriela a kol. *Na ceste k modernej žene*, s. 424.

⁶ ORAVCOVÁ, Jana. *Mocné ženy alebo ženy moci? Vizualná kultúra, reprezentácia, ideológia*, s. 42 – 44.

– muži aj ženy, – aby každý podľa svojich síl prispel k vybudovaniu šťastlivejšieho zajtrajška.“⁷ Článok ponúkol kolektívny portrét nového typu serióznej a uvedomelej ženy-matky, ženy-budovateľky: „V úradoch, v električkách, na uliciach, všade stretávame typ ženy, ktorá si je plne vedomá svojich povinností k národu a štátu. Reč jej je vážna, premyslená, jednanie triezve a predsa radostné, lebo je si vedomá tak ako my všetci, že úspešné dokončenie dvojročnice znamená pre ňu a pre jej deti a pre celú rodinu sporiadaný a šťastný domov.“⁸

Na rozdiel od „tradičnej ženskej“ citovosti, intuitívnosti, politickej pasivity sú v citovanom texte deklarované vážnosť, premyslenosť, triezvosť a uvedomelosť konania ženy, podporujúcej realizáciu celoštátneho dvojročného plánu povojnovej obnovy. Takto komponovaný portrét ju približoval k ideálnym mužským vlastnostiam, najmä rozumnosti konania. Zrovnoprávňoval uvedomelú ženu s uvedomelým mužom, zapojeným do dvojročnice. Ale iba do určitej miery, keďže záverečné tvrdenie článku apelovalo na tradičnú úlohu ženy ako strážkyne rodinného krbu (deti, usporiadaný a šťastný domov) a vracalo ju do prostredia domácnosti.

Príspevok *Žena v dvojročnici* bol súčasťou rubriky Pracujúca žena uverejňovanej v nedeľu.⁹ Denník Pravda venoval rubrike časť strany, ktorú zaplňal kratšími článkami a sériou správ. Názvy príspevkov mali často podobu agitačných sloganov a straníckych direktív: *Idea dvojročnice získala masy*, *Ženy vo veliteľskom sbore našej armády*, *Dozerajte na riadnu distribúciu potravinových článkov*, *Pripravme sa – blíži sa sjazd strany*, *Sovietska žena vždy pripravená*. Popri ideologicky ladených textoch obsahovala rubrika Pracujúca žena aj „malé rady pre domácnosť“, návody typu „vyšívame našim dcérkam“, prípadne ilustrované informácie o móde, často zamerané na praktické riešenie domáceho a pracovného šatníka. Ilustrácie boli kreslené, aj grafické logo rubriky malo podobu jednoduchej kresby: zobrazovalo dve ženské hlavičky tesne vedľa seba, obe mali na hlave šatky, ale zaviazané na rôzny spôsob. To robilo z jednej ženy dedinčanku a z druhej robotníčku, jednoznačne proklamujú ženskú variantu spojenectva robotníckej triedy a roľníctva.

Februárové udalosti 1948 sa rozvíjali medzi 17. a 25. februárom. V nedeľu 22. 2. oslovila Pravda svoje čitateľky článkom Hely Bachratej *Lady sme prebúrali*: „Zdvihlo sa povedomie žien, ako keď sa prerúbu ľady a voda sa začne valiť prúdom. Túto vodu je treba riadiť správnym smerom, aby sa ľady nezastavily, alebo aby sa nevyliala tým smerom, kde by narobila veľa škody. Takto môžeme označiť politický pohyb medzi slovenskými ženami. Nie je to len náhodou, že sa pohly mysle našich žien, roľníckych, robotníckych i úradníckych. Každodenný život dáva toľko možností, aby ženy uvažovali, premýšľali, ako zlepšiť denné potreby života, kam sa obrátiť, čo podniknúť, aby sa rodine lepšie žilo.“¹⁰ Hlavným cieľom Pravdy bolo prostredníctvom tejto výzvy mobilizovať ženy k podpore KSS a k zvýšenej účasti na straníckych konferenciách. Robotníčky, roľníčky, úradníčky sa mali zapojiť do udalostí ako podporná sila, rozširujúca počet spoľahlivých priaznivcov. Očakávala sa účasť žien v podobe opory na ceste k moci, ponuky na spoluúčasť pri vykonávaní moci však nezaznievali. Keď

⁷ – agn. – Žena v dvojročnici. In *Pravda*, roč. 28, č. 4, s. 7, 5. 1. 1947. Citácie z dobových zdrojov uvádzame bez zásahu do pravopisu.

⁸ Tamže.

⁹ V rokoch 1947 a 1948 denník Pravda nedodržiaval pravidelnú periodicitu rubriky Pracujúca žena.

¹⁰ BACHRATÁ, Hela. *Lady sme prebúrali*. In *Pravda*, roč. 29, č. 45, s. 7, 22. 2. 1948.

v nedeľu 29. 2. 1948 uverejnili správu o zložení sľubu reformovanej Gottwaldovej vlády prezidentovi republiky, bola medzi ministrami jediná žena – ministerka výživy Ludmila Jankovcová za Československú sociálnu demokraciu.¹¹ V súvislosti s rubrikou Pracujúca žena je signifikantná ďalšia skutočnosť: nielen v roku 1947 pred februárovými udalosťami, ale ani v roku 1948 krátko po zmene politického kurzu štátu sa v Pravde neobjavila ani zmienka o marcovom Medzinárodnom dni žien.¹² Ten sa oficiálne, pod gesciou strany, začal sláviť až neskôr.

Na rozdiel od tlačového orgánu KSS, denník Revolučného odborového hnutia (skrátene ROH) Práca 8. 3. 1947 uverejnil na svojej titulnej strane text O. Ř. Hroboňovej *Medzinárodný deň žien*, v ktorom autorka pripomenula historické fakty, ktoré viedli k ustanoveniu medzinárodného ženského sviatku. Pripomenula posledné slobodné a zároveň manifestačné oslavy 8. marca v Československu pred okupáciou, skonštatovala, že francúzske ženy si volebné právo vybojovali až po vojne (československé ho mali už za tzv. prvej republiky), že „Košický program zabezpečuje zrovnoprávnenie našich žien na poli politickom, hospodárskom, sociálnom a kultúrnom“ a podčiarkla zodpovednosť „sociálne uvedomelých žien celého sveta“ za zachovanie trvalého mieru a „prínos pri formovaní nového človeka nového spoločenského poriadku“.¹³

Denník Práca, takisto ako denník Pravda, venoval ženám samostatnú rubriku nazvanú Pre naše ženy. Zachoval sa veľkoryso – vyhradil pre ňu raz týždenne kompletnú novinovú stranu. Svoju agitáciu zameral tlačový orgán ROH na presviedčanie žien, aby sa aktivizovali prostredníctvom odborov. Prejavil voči ženám väčšiu empatiu než Pravda, ponúkal im množstvo užitočných poznatkov medicínskych i právnych, tiež obligátne recepty a módné rady. Odborárske noviny zachovali koncepciu rubriky aj počas februárových dní 1948, ba nezabudli pripomenúť verejnosti MDŽ, hoci až 10. marca. Hlas revolučných odborov poukázal na skutočnosť, že sviatok nadobudol novú náplň – nemusí bojovať za práva pracujúcich žien: „Podarilo sa preklenúť a odstrániť staré predsudky o funkcii ženy v ľudskej spoločnosti. Žene sa už neupiera právo na taký istý podiel vo verejnom živote a pri riadení štátu, ako tomu bolo ešte donedávna. Zlomil sa aj zastaralý názor na poslanie ženy-matky. Otázka sa však kladie celkom ináč, ako dosiaľ. Ide o to, nepripútať ženu k vyhraneným miestnostiam v domácnosti, ale dať jej možnosť pracovať na poli kultúrnom, hospodárskom, politickom a sociálnom, aby sa takto pozdvihla úroveň ženy samotnej i celej rodiny.“ Hlavné požiadavky žien boli vyhlásené za splnené. V záujme šťastia detí treba ešte „odstrániť všetky zvyšky reakcie a domácej zrady“ a zo všetkých síl „zapojiť do budovateľského diela“. Príspevok, paradoxne (v čase nástupu novej totality), sľubuje podporu Medzinárodnej demokratickej federácii žien vo veci nastolenia demokracie v celom svete. V závere vzdáva úctu ženám, ktoré preliali krv za slobodu a umožnili

¹¹ Ludmila Jankovcová (1897 – 1990) pôsobila za ČSSD už v prvej vláde Klementa Gottwalda (25. 11. 1947 – 25. 2. 1948) ako ministerka priemyslu. Stala sa vôbec prvou ženou v Československu, ktorú vymenovali do vlády. Po fúzii ČSSD a KSČ (jún 1948) pôsobila dlhé roky vo vysokých vládnych a straníckych funkciách. V čase normalizácie bola vylúčená z KSČ. Podpísala Chartu 77.

¹² V roku 1947 nedeľná rubrika Pracujúca žena zverejnila 9. marca článok Ludmily Oleriny, v ktorom autorka informovala o návšteve delegátok Medzinárodnej federácie demokratických žien v Bratislave. Žiadna zmienka o ženskom sviatku z 8. marca v ženskej rubrike Pravdy nepadla. (OLERINÝ, Ludmila. „Železná opona“ padla. In *Pravda*, roč. 29, č. 58, s. 7, 9. 3. 1947). Deň 8. 3. 1948 pripadol na pondelok, v ten deň bolo celé vydanie denníka venované výlučne športu.

¹³ HROBONOVÁ, O. Ř. Medzinárodný deň žien. In *Práca*, roč. 2, č. 57, s. 1, 2, 8. 3. 1947.

tak svojim nasledovníckam „kráčať v mohutných šíkoch na ceste (...) k širokej a jasnej myšlienke socializmu.“¹⁴

Je nepochybné, že optimizmus denníka *Práca* týkajúci sa oslobodenia ženy od starých predsudkov bol predčasný. Zato volanie autorky článku Jarmily Štítnickej, aby sa ženy zapojili do mohutných šíkov budovateľov socializmu, rázne predznamenovalo smer propagandy v nasledujúcich rokoch. Spriemyselňovanie a urbanizácia hľadali zdroj nových pracovných síl v prostredí slovenských domácností. V roku 1948 predstavoval podiel žien z celkového počtu pracujúcich na Slovensku 39,7 %, z toho najväčšie percento bolo zastúpené v poľnohospodárstve, kde ženy tvorili naozaj významnú zložku pracovných síl.¹⁵ Vznik úspešného a dodnes existujúceho ženského časopisu *Slovenka* pôvodne súvisel práve s faktom prevahy slovenského vidieka nad mestom. *Slovenka* začala vychádzať v roku 1948 ako mutácia vestníka ministerstva pôdohospodárstva Venkovská žena. Prezentovala sa ako ženský a rodinný, politicky nestranný časopis „pre naše dediny“¹⁶. No už v novembri prvého ročníka umiestnila redakcia na obálke obrovský fotografický portrét prezidenta Gottwalda pri príležitosti jeho 52. narodenín.¹⁷ Tak *Slovenka*, ako aj iné tlačové média, a najmä samotná verejnosť preferovali májový Deň matiek. No ten, ako pripomína historička Natália Veselská, po nástupe štátneho socializmu označili v rámci ideologických šablón za „sviatok spojený s buržoáznym spôsobom života. Ako je zrejmé, v roku 1948 sa ešte nadväzovalo na dovtedajšiu tradíciu, čoskoro však oficiálne oslavy tohto sviatku prestali. (...) Nahradil ho komunistickou mocou preferovaný oficiálny sviatok – Medzinárodný deň žien.“¹⁸

V roku 1948 však rituál pripomínania a osláv MDŽ nebol ustálený ani v komunistickej tlači.¹⁹ Neboli dôsledne sformované, ba ani ozvučené viaceré ideologické konštrukty, ktoré v päťdesiatych rokoch určovali život krajiny na všetkých úrovniach. Ešte žila predstava nadväznosti na hodnoty občianskej spoločnosti a umenia prvej Československej republiky i nádeje povojnových rokov na ich rozvoj a pozdvihnutie na novú úroveň. Štátny emancipačný program, ktorý naštartovali februárové udalosti, sa v rokoch 1946 – 1948 nachádzal v stave formovania. Treba však poznamenať, že tendencia smerujúca k zrovnoprávneniu žien sa začala rozvíjať podstatne skôr, než si ju vzala pod patronát komunistická strana – prebudila sa ešte v 19. storočí. Už od roku 1869 pôsobil na Slovensku národne orientovaný ženský spolok Živena. Popri ženskej osvete sa začalo rozvíjať ženské písanie, v roku 1898 vznikol prvý ženský časopis *Dennica*.²⁰ Na konci 19. a začiatku 20. storočia sa k priekopníckam slovenskej ženskej literatúry pridali ďalšie talenty.²¹ V priebehu prvej polovice 20. storočia

¹⁴ ŠTÍTNICKÁ, Jarmila. Medzinárodný deň žien. In *Práca*, roč. 3, č. 66, s. 5, 10. 3. 1948.

¹⁵ VESELSKÁ, Natália. Ženy a profesie v reálnom socializme. In DUDEKOVÁ, Gabriela a kol. *Na ceste k modernej žene*. Bratislava: VEDA, 2011, s. 430 – 431. ISBN 978-80-224-1189-9.

¹⁶ *Pozri Slovenka*, roč. 1, č. 1, 20. 2. 1948.

¹⁷ *Pozri Slovenka*, roč. 1, č. 19, 19. 11. 1948.

¹⁸ VESELSKÁ, Natália. Ženy a profesie v reálnom socializme. In DUDEKOVÁ, Gabriela a kol. *Na ceste k modernej žene*, s. 425.

¹⁹ Oslavy MDŽ boli obnovené v roku 1946, ale v komunistických periodikách ako napr. *Pravda* a *Nové slovo* sa sviatok v rokoch 1946 – 1948 nespomínal.

²⁰ Prvý ženský časopis na Slovensku *Dennica* vychádzal v rokoch 1898 – 1908 a 1910 – 1914. Založila ho a redigovala spisovateľka Terézia Vansová (1857 – 1942).

²¹ Popri Terézii Vansovej a dlhoročnej poprednej funkcionárke Živeny Elene Maróthy-Šoltésovej (1855 – 1939) vstúpili na prelome 19. a 20. storočia do literatúry Božena Slančíková-Timrava (1867 – 1951) a Ludmila Podjavorinská (1872 – 1951), neskôr Hana Gregorová (1885 – 1958).

sa čoraz viac mladých žien vzdelávalo a uchádzalo o netradičné povolania, napr. ako redaktorky, prekladateľky, lekárky, právničky, hudobníčky atď. K tým, ktoré na vlastnom príklade prekonávali predsudky, patrila napr. Darinka Bancíková, prvá slovenská evanjelická farárka (sesternica herečky Slovenského národného divadla Márie Bancíkovej), ktorá v štyridsiatych rokoch 20. storočia vyštudovala Evanjelickú bohosloveckú fakultu, pracovala v prospech cirkvi a v roku 1951 bola ordinovaná.

Od roku 1945, v rámci aktívneho presadzovania vplyvu v spoločnosti, komunistickí politici a političky pod zámienkou politiky národnej jednoty rozvíjali taktiku zlučovania a vtlačania pečate angažovanosti aj apolitickým spolkom. Tým ich postupne reštrukturalizovali, menili, likvidovali, čím v konečnom výsledku úspešne dekonštruovali občiansku spoločnosť. Túto stratégiu uplatnili tiež voči Živene, ktorú už v novembri 1945 prinútili k čiastočnému zlúčeniu so Zväzom slovenských žien. V roku 1948 došlo k úplnému zlúčeniu a z názvu organizácie sa vytratil názov Živena, až napokon v roku 1951 Živena – najstarší a najvplyvnejší ženský spolok – zanikla definitívne.²²

Po skončení 2. svetovej vojny ženy očakávali a žiadali zlepšenie svojej situácie. Mobilizovali sa v medzinárodnom meradle, po zážitkoch vojnovnej hrôzy manifestovali svoju podporu trvalému zachovaniu mieru. V lete roku 1947 sa v Prahe konal zjazd Medzinárodnej demokratickej federácie žien a niekoľko delegátok navštívilo Bratislavu, kde ich prijal predseda slovenského Zboru povereníkov JUDr. Gustáv Husák. Novovzniknutá Organizácia spojených národov zriadila v mene riešenia otázok rovnoprávnosti v roku 1947 Komisiu pre postavenie žien. V roku 1948 bola vyhlásená Všeobecná deklarácia ľudských práv, podporujúca rodovú rovnosť. Všetky tieto skutočnosti spoluvytvárali ovzdušie diskusií o ženskej otázke, ktorá však bola len jednou z mnohých, ďaleko nie hlavných tém politického vývinu v rokoch 1945 – 1948.

Prvá slovenská profesionálna režisérka

Na jeseň roku 1946 vstúpila do slovenského profesionálneho divadelníctva JUDr. Magda Husáková: v októbri začala ako elévka a asistentka réžie bez pracovnej zmluvy spolupracovať s Novou scénou Národného divadla v Bratislave. Išlo o novozaložené dvojsúborové divadlo zložené z činoherného súboru a súboru hudobnej komédie, ktoré malo posilniť rozvoj divadelnej siete na Slovensku a súbežne so SND ako reprezentačnou národnou ustanovizňou rozvinúť koncept divadla s pestrým repertoárom pre široké ľudové vrstvy.²³ Prvá premiéra sa na Novej scéne ND konala 30. 11. 1946. Umeleckým šéfom nového divadla sa stal skúsený režisér Drahoš Želenský, popri ňom sa réžii venovali František Kudláč a Ľubomír Smrčok.

Slovenské divadlo sa v tých rokoch iba postupne profesionalizovalo, počet absolventov dramatického odboru bratislavského konzervatória bol obmedzený. Rozširujúca sa divadelná sieť pociťovala nedostatok školených kádrov, prijímala teda aj skúsených ochotníkov a talentovaných nováčikov ochotných upísať sa javisku. No hoci v amatérskych podmienkach viacero žien úspešne zvládalo vedenie súborov

²² K opätovnému obnoveniu spolku Živena došlo v roku 1990.

²³ Heslo Nová scéna Národného divadla. In *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 1, A – L*. Bratislava: VEDA, 1989, s. 112. ISBN 80-224-0000-9.



Magda Husáková, štyridsiate roky 20. storočia. Foto Slovenská národná knižnica – Literárny archív (Zbierka fotodokumentov osobností), prírástkové číslo 125/1986.

a réžiu inscenácií²⁴, v profesionálnej sfére sa režijná práca vnímala vyslovene ako doména mužov. Napriek dobrým výsledkom, invenčnosti a autorite ochotníckych režisérov bola réžia v rovine „vysokej“ oficiálnej kultúry naďalej prezentovaná ako tzv. neženské povolanie. Tento paradox sa v histórii prieniku žien do sveta tzv. mužských profesií opakuje neraz: činnosť, ktorá je v ženskom prevedení akceptovateľná v amatérskom prostredí, sa v prostredí profesionálnom (platenom a spoločensky prestížnom) vníma ako precedens, často nevítaný, narušajúci mužský monopol. Kým v oblasti ochotníckeho divadla na Slovensku bol tento monopol prelomený už v tridsiatych rokoch 20. storočia, v profesionálnom divadelníctve k tomu došlo s niekoľkoročným sklzom. Treba však poznamenať, že vstup žien do umeleckej tvorby u nás mal razantnejší priebeh v literárnom a výtvarnom umení.²⁵ Pravdepodobne aj preto, že tu vo svojej podstate ide o individuálnu tvorbu, zatiaľ čo divadlo sa opiera o kolektívnu spoluprácu a prináša po viacerých stránkach ná-

ročnejšiu výzvu (rozdelenie kompetencií, organizácia práce všetkých zúčastnených, získanie a udržanie autority, vysoká miera zodpovednosti za iných a zároveň za spoločný výsledok).

V roku 1947 sa Magda Husáková ujala prvej samostatnej réžie: predstavenia pre deti *O rozmaznaní Pamele* podľa hry Mílu Kolára (premiéra 23. 2. 1947). Po úspešne zvládnutom debute dostala mladá režisérka ďalšie, čoraz náročnejšie príležitosti, na ktorých zo začiatku pracovala pod dohľadom Želenského. Už počas svojich prvých divadelných sezón režírovala sériu ambiciózných titulov – novú domácu drámu (hry Ladislava Luknára a Petra Karvaša), svetovú klasiku (Bertolta Brechta, Molièra), aj tzv. západné hry (Agathu Christie, Lillian Hellman). Husákovej vstupom do inscenačnej tvorby sa začal pozvoľný proces feminizácie profesionálnej divadelnej réžie na Slovensku. Rozvíjal sa postupne a pomerne pomaly, zdynamizoval sa až na prelome

²⁴ Napríklad učiteľka Bronislava Kubánková v Liptovských Sliačoch založila a viedla amatérsky divadelný a folklórny súbor, ktorý získal viacero domácich aj medzinárodných ocení, v druhej polovici tridsiatych rokov inovatívne prispela k tradícii inscenovania hier Ferka Urbánka. Výraznou osobnosťou bola aj dcéra dramatika Jozefa Hollého Elena Holéczyová, ktorá s breznianskymi ochotníkmi vytvorila v tridsiatych a štyridsiatych rokoch priekopnícke inscenácie. Bola ovplyvnená českou výtvarnou a divadelnou avantgardou, inšpirovala sa tiež slovenským folklórom. Uplatnila sa aj ako dramatická, choreografka, javisková výtvarníčka. S amatérskymi divadelníkmi v Brezne spolupracovala tiež Viktória Zibrínová, ktorá tam v roku 1941 odvážne naštudovala protifašistickú hru Karla Čapka *Biela nemoc*. Réžii sa venovala vyše dvadsať rokov (1936 – 1958) v rôznych divadelných združeniach.

²⁵ Medzi výraznými výtvarníkmi, ktoré sa etablovali v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia popri Júlii Horovej-Kováčikovej a Ester Šimerovej (o ktorých sa ešte zmienime), môžeme menovať napr. sochárky Alžbetu Čereyovú a Dagamar Rosúlkovú-Kubíkovú, či maliarku Leu Mrázovú.

20. a 21. storočia. V dnešnej dobe tvoria ženy-režisérky bežnú súčasť slovenského divadelného života a Magda Husáková-Lokvencová je vnímaná ako symbolická matka ženskej línie slovenskej profesionálnej réžie, a to nielen v divadle, ale aj v iných dramatických umeniach.²⁶

Priekopníčka ženskej réžie začala spontánne prizývať k spolupráci ďalšie ženy a vytvárať prvé malé ženské divadelné tímy, alebo, inými slovami, prvé ženské inscenačné „minikolektívy“. Nikdy nešlo o rýdzo feminínne projekty, boli to však projekty, ktoré vystihovali ducha svojej doby, vrátane možností emancipačného snaženia. Symptomatické je, že sa objavili práve na sklonku štyridsiatych rokov. V sezónach 1947/1948 a 1948/1949 sa v práci na nových inscenáciách v našom profesionálnom divadelnom prostredí rodili prvé ženské umelecké spojenectvá. Tieto malé tvorivé zoskupenia boli v tom čase pomerne nezvyčajné svojím rodovým zložením. Umelkyne ochotné dať talent do služieb scénického umenia narúšali maskulínny model základných profesií formujúcich javiskové dielo (predovšetkým réžia, dramaturgia, javiskové výtvarníctvo). V scénografickej a kostýmovej tvorbe sa už v minulosti vyskytla jedna výnimočná žena – Ludmila Podobová, ktorá v rokoch 1940 – 1944 pracovala v SND a z pozície výtvarníčky i realizátorky scénických výprav prispela k tvorbe významných inscenácií Jána Borodáča a Jána Jamnického. Podobová však bola v mužskom svete réžie a dramaturgie solitérkou: v čase svojho pôsobenia v SND zostala jedinou ženou-„neherečkou“, ktorá mala možnosť kreovať výsledné javiskové dielo.²⁷ Magda Husáková a jej prvé spolupracovníčky nemali v oblasti profesionálnej réžie a dramaturgie žiadne predchodkyne.

Najvypuklejší a najnezvyčajnejší bol precedens vstupu ženy do sveta réžie, t.j. do riadiacej pozície hlavnej autority pri tvorbe javiskovej výpovede. Teatrológ Zoltán Rampák neskôr spomína: „Fakt, že šlo o ženu, pôsobil prinajmenšom vo vtedajšom prostredí kuriózne (...).“²⁸ Miera dobových predsudkov voči ženám na zodpovedných pracovných pozíciách bola v štyridsiatych rokoch veľká, ich obsah sa však začal vnímať ako nemoderný, hodný prekonania. Publikácia s príznačným názvom *Žena – režisérka* v mienkotvornom dvojtyždenníku Kultúrny život v novembri 1947²⁹ zachytila prežívajúce rodové stereotypy, a zároveň zaznamenala ich porušenie ako sympatický a pozitívny znak povojnového života, prejav začleňovania sa slovenskej divadelnej kultúry do širších svetových súvislostí. Prostredníctvom redakčného rozhovoru s Dr. Magdou Husákovou predstavilo periodikum svojim čitateľom raritu,

²⁶ Viac k téme rozvoja feminizácie divadelnej réžie na Slovenku pozri LINDOVSKÁ, Nadežda. *Divadlo v hľadaní staro/nových identít*. In KNOPOVÁ, Elena (ed.). *Súčasnité slovenské divadlo v dobe spoločenských premen. Pohľady na slovenské divadlo 1989 – 2015*. Bratislava: VEDA, 2017, s. 203 – 257. ISBN 978-80-224-1620-7.

²⁷ Ludmila Podobová, rodená Brozmanová (1912 – 2002) bola prvou ženou v slovenskom profesionálnom divadelníctve, ktorá sa stala rovnocennou členkou inscenačného tímu a svojou tvorbou s veľkou dávkou talentu a vkusu prispievala k výslednej estetickému podobe javiskového diela. V SND pracovala síce krátko, ale zato intenzívne. Po jej odchode, spojenom s materstvom, sa na jej prínos pre rozvoj nášho divadelníctva nezaslúžene pozabudlo. Osobnosť Ludmily Podobovej si slovenská divadelná verejnosť pripomenula v 21. storočí prostredníctvom teatrologickej štúdie Jána Sládečka (pozri SLÁDEČEK, Ján. *Kostýmová výtvarníčka Ludmila Brozmanová-Podobová*. In *Slovenské divadlo*, 2003, roč. 51, č. 1 – 2, s. 57 – 83) a komornej dokumentačno-historickej výstavy, ktorú v roku 2013 pripravil a v priestoroch historickej budovy SND inštaloval bratislavský Divadelný ústav. Kurátorkou výstavy bola výtvarníčka Hana Cigánová, dcéra Ludmily Brozmanovej-Podobovej.

²⁸ RAMPÁK, Zoltán. Podnety z archívu režisérky Magdy Husákovskej-Lokvencovej. In *Slovenské divadlo*, 1978, roč. 26, č. 1, s. 104.

²⁹ Bez uvedenia autora. *Žena – režisérka*. In *Kultúrny život*, roč. 2, č. 18 – 19, s. 7.

doslova „ojedinelosť“, „nezvyčajný úkaz“ – ženu úspešne vykonávajúcu mužskú divadelnú profesiu. Profesiou, ktorá prináša „tvrdú prácu“ a vyžaduje si „železné nervy“ muža, schopného dokonalej prípravy aj „prísnej kritiky nad celým súborom“. K mužskej racionalite a nadhľadu patrila vôľa „nedať sa strhnúť sympatickým výkonom jednotlivca“, čo nepriamo naznačovalo, že predstaviteľky ženského rodu by sa prostredníctvom empatie mohli dostať do emocionálnej pasce, na ktorú by napokon doplatili diváci nekvalitnej inscenácie. Redakcia akcentovala rozšírený názor, že city do réžie nepatria. Začínajúca režisérka sa usilovala v odpovediach na otázky dokázať, že sa vie na tvrdú prácu dôsledne pripraviť, že je dostatočne erudovaná, racionálne uvažujúca, kompetentná, profesionálne pripravená, pretože po absolvovaní štúdia práv navštevovala dramatickú školu a ako mimoriadna poslucháčka dokonca slávnu štátnu univerzitu dramatických vied v Moskve.³⁰ Na požiadanie dôsledne, ako na skúške, opísala obsah a jednotlivé fázy režijnjej práce. Rozhovor obsahoval konštatovanie, že „žena – režisérka je v cudzine veľmi častý zjav“, príklady čoho sa dajú nájsť v Amerike, Anglicku a, samozrejme, v Sovietskom zväze. Celý rozhovor, vrátane záverečných slov, akoby oficiálne legitimizoval ženskú inváziu do mužskej umeleckej profesie. Pozoruhodný je záver, kde Husáková povedala: „U nás úlohou ženy, ktorá má možnosť takto pracovať, malo by byť uplatnenie niečoho špeciálne umelecky-ženského, čím by mohla a mala byť tlmočníkom nového, či iného pohľadu na svet, život, vzťahy atď... To všetko by malo byť. Či bude? Verím, že dostanem na všetko aj ja raz odpoveď.“³¹ Slová o potrebe uplatnenia/tlmočenia „špeciálne umelecky-ženského (...) iného pohľadu na svet, život, vzťahy“ sú svedectvom o tom, že sa režisérka veľmi vážne zamýšľala nad osobitosťami ženskej a mužskej tvorby, ženského a mužského videnia sveta.

Emancipačné úsilie Magdy Husákovvej nebolo náhodné a nečakané. Odvaha stať sa rovnocennou partnerkou mužských kolegov a osvojiť si tzv. neženské povolanie sa nezrodila z rozmaru, ale z presvedčenia. Mladá intelektuálka českého pôvodu vyrastala ako sebedovomá predstaviteľka nového pokolenia vzdelaných žien prvej Československej republiky. Vďaka svojmu zázemiu bola prirodzene oveľa emancipovanejšia než slovenské dievčatá. Mala ctížiadosť študovať, túžila po sebarealizácii vo verejnom priestore (najmä umeleckom), nebála sa zapojiť do diskusie a predstaviť vlastný názor. Nad otázkami rodovej rovnosti sa zamýšľala už počas gymnaziálnych štúdií.³² Jednoznačným dokladom spomínanej skutočnosti je príspevok, ktorý maturantka Magda Lokvencová uverejnila v roku 1935 v študentskom časopise Spolku socialistických akademikov Šíp, redigovanom mladým Gustom Husákom. V článku *Cesta do života*³³ opísala vlastnú, ešte dievčenskú skúsenosť s uplatňovaním dvojitej morálky pri posudzovaní dospievajúcich mužov a žien. Videla v tom odraz spoločenskej nespravodlivosti s ďalekosiahlymi následkami. Ohradila sa proti všeobecnému ponižovaniu žien v rodinách a zamestnaní a vyzvala k protestu ďalšie dievčatá. Dá

³⁰ Mladá režisérka zveličovala, keď tvrdila, že štvrtý ročník svojho divadelného štúdia absolvovala v Moskve. Vzhľadom na životné okolnosti (starostlivosť o batolu atď.) a presun zo ZSSR na oslobodené československé územie v máji 1945, bola pravdepodobne iba príležitostnou mimoriadnou poslucháčkou.

³¹ Žena – režisérka. In *Kultúrny život*, s. 7.

³² V rokoch 1927 – 1935 Magda Lokvencová študovala na Československom štátnom dievčenskom reformnom reálnom gymnáziu Karola Kuzmányho v Banskej Bystrici.

³³ OKTAVÁNKA, jedna z mnohých. *Cesta do života*. In *Šíp*, 1935, roč. 2, č. 8 – 10, s. 6 – 7. Keďže stredoškólači mali zakázané sa politicky angažovať, Lokvencová svoje meno nepriznala, použila pseudonym.

Zápisnica o služobnom
sľube. Nová scéna
Národného divadla,
9. 11. 1949.
Foto archív Divadla
Nová scéna.

Zápisnica o služobnom sľube

podľa nariadenia Slovenskej národnej rady zo dňa 23. augusta 1945, č. 99/1945 Sb. n. SNR.

Pán Dr. Magda Husáková

sošil dnes do rúk podpísaného tento služobný sľub:

„Sľubujem na svoju česť a svedomie, že budem verný a poslušný Československej republike, Slovenskej národnej rade, československej vláde a Sboru povereníkov Slovenskej národnej rady, že budem zachovávať platné zákony a nariadenia a plniť svedomite a nestranné svoje úradné povinnosti, že úradné tajomstvo neprezerám a vo všetkom konaní budem dbať len prospech štátu a národa.“

BRATISLAVA 9. Nov. 1949 194





riaditeľ

S. 1636 — S. 8036. 1946. — 482.

sa predpokladať, že pri písaní postupovala v intenciách redaktora-objednávateľa. Je viac než pravdepodobné, že Husák článok osobne redigoval a že ovplyvnil jeho znenie a závery. Tie nadobudli marxisticko-leninské vyznenie: „Spoločnosť so svojimi zákonmi mravnosti stala sa nám sprvu nepochopiteľnou, potom nenávidenou odporkyňou skutočnej mravnosti a prirodzenosti. Daný spoločenský systém sa nemorálne chová k veľkej väčšine ľudstva: nechá ho hladovať pri plných sýpkach. A žena je dvojnásobnou otrokyňou dnešnej spoločnosti: je zotročená sociálne, existenčne a je spútaná meštiackou ‚morálkou‘, budovanou na háremovom a prostitučnom riešení ženskej otázky. Objavujeme spojitosť otázok hospodárskych, kultúrnych, ženských, politických. Hľadáme cestu z chaosu. A vidíme hrdinný zápas pracujúcich vrstiev o nový, sociálne spravodlivejší spoločenský poriadok. Vidíme boj o zriadenie, v ktorom môže každý uplatniť svoje fyzické i duševné sily, rozvinúť svoj talent, boj o svet, v ktorom není hladu, pretože není vládnucich a vykorisťovaných – to je boj za socializmus. To je tiež jediné dôsledné riešenie ženskej otázky. Aj my musíme celý svoj od-

por k danému stavu, všetky svoje priania a predstavy o dokonalom oslobodení ženy, upínať k boju pracujúcich vrstiev, ktorých víťazstvo sa dnes zvyšuje už veľmi jasne. (...) Naša cesta do života zato však nezačína pesimisticky. (...) Lebo dnes volanie po sociálnej spravodlivosti je tak veľké, že mu hŕstka spoločenských parazitov dlho neodolá. Vidíme svoj cieľ a vidíme tiež cestu k nemu. Je to cesta, značená tisícami obetí a strádanie, je to cesta miliónov pracujúcich, je to víťazná cesta k socializmu.“³⁴

Po maturite a nástupe na štúdium práva v Bratislave sa vysokoškoláčka Lokvencová pod vplyvom svojho priateľa a neskôr manžela Gustáva Husáka zapojila do práce vo viacerých študentských organizáciách a pôsobila doslova ako ženská ľavicová aktivistka. Husák zjavne podporil čerstvú maturantku v jej feministickom cítení. Vďaka nemu sa Lokvencová pripojila k mladšiemu, druhému pokoleniu davistov, k tzv. šípistom, čo ju ovplyvnilo na celý život. Počas štúdia na univerzite³⁵ ju Husák vtiahol do aktivít Zväzu slovenského študentstva, Spolku socialistických akademikov a študentskej organizácie Právnickej fakulty UK Právnik. Už vo februári 1936, ešte ako prváčka, sa Lokvencová stala predsedníčkou ženskej komisie Zväzu slovenského študentstva, vo funkcii úspešne zotrvala dva roky. Zameriavala sa na organizáciu kultúrnych prednášok, exkurzií a tiež debát o postavení žien v spoločnosti, o problémoch absolventiek pri získavaní adekvátneho zamestnania a pod. Zvláštnu pozornosť venovala literárnej a výtvarnej práci žien-umelkýň. Usilovala sa vzbudiť záujem študentiek o spolkovú činnosť a tiež, podľa možnosti, zlepšiť životné podmienky na dievčenských internátoch. Zintenzívnila činnosť ženskej komisie ZŠŠ, dala jej jasný smer a náplň práce.³⁶ Ako funkcionárka bola takmer raritou. V tridsiatych rokoch tvorili študentky v radoch vysokoškolskej mládeže menšinu a až na drobné výnimky (napr. sestry Úlehlové) sa dievčatá zdráhali vstupovať do riadiacich orgánov študentského hnutia.³⁷

Magda Lokvencová sa odvážila vkročiť do zväčša mužského prostredia a presadiť sa v ňom svojou prácou. Paralelne stíhala rozvíjať vlastné umelecké záujmy, na Filozofickej fakulte navštevovala Mukařovského prednášky z estetiky, zoznámila sa s názormi Piotra Bogatyriova, vstúpila do študentského recitačného krúžku inšpirovaného tvorbou českého avantgardného režiséra Emila Františka Buriana a jeho voice-bandom. Ešte za gymnaziálnych čias sa stala obdivovateľkou Voskovca a Wericha, niektoré ich výstupy poznala naspamäť.

Od chvíle, keď nadviazala vzťah s Husákom, sa jej osobný i verejný život začal rozvíjať doslova na pomedzí, na hranici, v priestore medzi politikou a umením. Povestné vzostupy a pády Gustáva Husáka ovplyvňovali až do jej smrti jej osud, aj meno, pod ktorým sa prezentovala. Poznáme ho vo viacerých verziách. Narodila sa ako Magdaléna Lokvencová, pri vstupe do manželstva (1938) prijala priezvisko životného partnera – stala sa Magdou Husákovou. Po uväznení manžela v ére politických represíi siahla po dievčenskom mene a začala sa podpisovať ako Magda H. Lokvencová.

³⁴ Tamže.

³⁵ Na Právnickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave študovala v rokoch 1935 – 1940.

³⁶ ČERNÁK, Tomáš. *HUSÁK. Mladé roky Gustáva Husáka (1913 – 1939)*. Bratislava : Marenčin PT, 2015, s. 235 – 238. ISBN 978-80-8114-525-4.

³⁷ Ako konštatuje Tomáš Černák, XV. valné zhromaždenie Zväzu slovenských študentov v dňoch 27. – 29. 2. 1936 zvolilo do výboru tridsaťjeden mužov a iba dve ženy: Lokvencovú a Úlehlovú. O rok už bola Lokvencová jedinou členkou výboru ZŠŠ. Pozri ČERNÁK, Tomáš. *HUSÁK. Mladé roky Gustáva Husáka (1913 – 1939)*, s. 235 – 236.

Postupne písmeno odkazujúce na manželovo priezvisko vynechávala a po rozvode v šesťdesiatych rokoch vystupovala v umeleckom prostredí ako Magda Lokvencová. Po celý život však zostala verná myšlienkam pokolenia davistov a pravdepodobne aj utópii spravodlivej socialistickej spoločnosti. Po skončení 2. svetovej vojny sa rozhodla navždy opustiť právne vedy a realizovať sny o umeleckej kariére. Jej manžel patrila k tým politickým silám, ktoré kliesnili víťaznú cestu k socializmu. V tejto situácii sa Magda Husáková celkom logicky ujala sľúbenej realizácie ženských práv a zhmotnenia vízií života bez dvojakej morálky. Pod patronátom vplyvného manžela získala šancu uplatniť proklamované právo rodovej rovnosti v tzv. neženskej profesii a vďaka vlastnej usilovnosti, pracovitosti a talentu túto šancu naplnila. S entuziazmom sa pustila do budovania slovenskej profesionálnej divadelnej kultúry, zároveň sa sama profesionalizovala a získavala umelecké skúsenosti. Konečna nastala chvíľa, keď mohla mladá predstaviteľka pracujúcej inteligencie naplňovať svoje ľavicové ideály a spolu s pracujúcim národom bojovať za krajší život pre všetkých.

Divadelné budovateľky

Do divadelnej sezóny 1947/1948 nastúpila Magda Husáková ako stála zamestnankyňa Novej scény ND v Bratislave. Na prvom naštudovaní hry nemeckého dramatika Bertolta Brechta na Slovensku (november 1947) sa podieľali tri ženy: režisérka Husáková, dramaturgička Katarína Hrabovská a hosťujúca kostýmová výtvarníčka Edita Fábry. Pravdepodobne išlo o akt spontánneho ženského spojenectva, z ktorého sa zrodil prvý slovenský ženský inscenačný „minitím“. Emancipačné nálady žičili skutočnosti, aby sa v javiskovej tvorbe vyskytol tvorivý ženský triumvirát. Dnes môžeme povedať, že práve vtedy, počas divadelnej sezóny „Víťazného februára“, sa prvý raz prejavila tendencia, ktorá rok za rokom narastala a prejavila sa vo výraznej feminizácii kostýmového výtvarníctva a následne aj divadelnej dramaturgie.

Žiaľ, o Edite Fábry, ktorá pripravila značne náročnú kostýmovú výpravu k inscenácii *Žobráckej opery* (podľa bulletinu vystupovalo v predstavení vyše tridsať účinkujúcich), nám chýbajú potrebné informácie. Zažiarila na nebi slovenského divadelníctva ako kométa a zmizla bez toho, aby zanechala stopy v odborných encyklopédiách a biografických slovníkoch. Kolekcia jej návrhov kostýmov k Husákovej verzii Bertolta Brechta je uložená v Divadelnom ústave v Bratislave, kresby sú precízne vypracované a nesú pečať istej profesionálnej zručnosti. Akékoľvek údaje o výtvarníčke ale absentujú. Zato mladá dramaturgička Katarína Hrabovská (vlastným menom Klára Helméczyová)³⁸, ktorá spolupracovala na textovej verzii novoscénickej inscenácie, zakotvila v dramatickom umení nadlho, vypracovala sa na uznávanú kultúrne publicistku, divadelnú a filmovú kritičku. Od režisérky bola o necelých sedem rokov mladšia. Podobne ako Husáková, aj ona absolvovala kvalitné stredoškolské vzdelanie, maturovala na jednej zo škôl prestížnej siete štátnych reálnych gymnázií. Do divadla nastúpila vyzbrojená istou dávkou literárnych ambícií, sčítanosťou, citom pre výtvarné umenie³⁹, učiteľskou skúsenosťou i dvoma rokmi novinárskej praxe

³⁸ Klára Helméczyová / Katarína Hrabovská (1923 – 1992) pochádzala z učiteľskej rodiny. Meno Katarína Hrabovská bolo pseudonymom, ktorý Klára Helméczyová používala pri písaní od svojich študentských rokov. V profesionálnom živote bola známa výlučne ako Hrabovská.

³⁹ Katarína Hrabovská mala isté výtvarné danosti, v mladosti zrejme trochu koketovala s myšlienkou



Molière: *Pán z Prasiatka*. Nová scéna Národného divadla, premiéra 23. 11. 1948. Réžia Magda Husáková. Josef Křepela (Oronte), Erika Markovičová (Júlia). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.

v Národnej obrode, pre ktorú po oslobodení pracovala najprv v Bratislave a potom dokonca v pražskej filiálke. Práve vďaka žurnalistike získala prehľad v aktuálnom divadelnom dianí, zorientovala sa v modernom divadle, začala ho písomne reflektovať. V jednom zo svojich stručných životopisov uviedla: „Robila som všetko – od spravodajstva (dokonca i parlamentného či ekonomického, ak bolo treba zastúpiť špecializovaných kolegov), cez reportáže (...) až po divadelné recenzie – tie posledné zase akosi rozhodli o mojom ďalšom osude: Nová scéna (vtedy ešte Národného divadla) ponúkla mi miesto dramaturgičky hudobnej komédie (roku 1947) a po dvoch rokoch uzavrel so mnou pracovnú zmluvu Čs. štátny film.“⁴⁰

Husáková s Hrabovskou, ktoré popri tvorivej spolupráci spojilo aj dlhodobé priateľské puto, vytvorili prvú ženskú režijno-dramaturgickú dvojicu na Slovensku. Dve mladé ženy (režisérka práve prekročila tridsiatku a dramaturgička ešte nedosiahla

venovať sa výtvarníctvu. V jej osobnej pozostalosti uloženej v Divadelnom ústave v Bratislave sa zachovali jej výtvarné práce z obdobia gymnaziálneho štúdia, opatrovala si ich po celý život.

⁴⁰ HELMÉCZYOVÁ, Klára/ HRABOVSKÁ, Katarína. Životopis. (strojopisná kópia bez podpisu, datovanie 16. 1. 1974). Osobná pozostalosť Kataríny Hrabovskej. In Archív Divadelného ústavu v Bratislave.

dvadsaťpäť rokov) predstavovali hlavnú hybnú silu procesu vzniku budúcej inscenácie: interpretovali dramatický text a kreovali koncepciu jeho javiskovej realizácie. Na pôde hudobnej komédie Novej scény formovali svojský koncept zábavného divadla ako syntetického umenia, spájajúceho herecký prejav s tancom, spevom, hudbou, výtvarným umením. Usilovali sa o divadlo elegantné a hravé, myšlienkovito obsažné, spoločensky aktuálne, štýlovo vkusné a vyvážené. Zrovnoprávnili činohernú a hudobnú zložku a podľa slov divadelného kritika Stanislava Vrbku sa im podarilo ponúknuť Bratislave „divácky bestseller“⁴¹. Mladé divadelníčky pripravili inscenačný text spoločne. Ich originálna úprava vychádzala z Brechtovej hry a súčasne z jeho *Trojgrošového románu*, pričom predlohu posunuli smerom k jarmočnej balade. Výsledkom bolo „atraktívne predstavenie. Pred vchodom do divadla a do jeho foyer postávali herci preoblečení za žobrákov, na začiatku predstavenia vpochodovala za zvukov verklíka masa štatistov cez hľadisko na javisko, kde dej otvárala pantomimická scéna. Prvé slovenské uvedenie Žobráckej opery bolo teda najmä prehliadkou vírivej divadelnosti, menej útočným antikapitalistickým pamfletom.“⁴²

Brechtovu *Žobrácku operu* našťudovala režisérka so súborom hudobnej komédie Novej scény ND ešte pred „Víťazným februárom“. S tým istým súborom o rok neskôr, v novembri 1948, premiérovala Molièrovho *Pána z Prasiatka*.⁴³ I tu pokračovala v línii „vírivej divadelnosti“ avantgardy: baletnú frašku zo 17. storočia predviedla na spôsob divadla na divadle ako kvalitnejšiu alternatívu prežívajúcej operetnej tradície. Pre túto inscenáciu plnú smiechu sa Magde Husákovskej podarilo získať k spolupráci svoju priateľku⁴⁴, maliarku s parížskou školou a európskym rozhľadom Ester Martinčekovú-Šimerovú (rodenú Fridrikovú), ktorá sa úspešne zhostila úlohy kostýmovej výtvarníčky.⁴⁵ Maliarka dobre poznala francúzske výtvarné umenie: na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov študovala v Paríži, jej tvorba nasiakla podnety európskej výtvarnej moderny. Môžeme sa domnievať, že Husáková sa s ňou radila už počas prípravy *Žobráckej opery*, keď sa oboznámila s rôznymi našťudovaniami Brechtovej hry, vrátane moskovskej verzie (1930) v réžii slávneho režiséra Alexandra Tairova. Pre Ester M. Šimerovú nebol Tairov vzdialenou autoritou. Vedela o ňom podstatne viac než ktorýkoľvek iný umelec na Slovensku (snáď len s výnimkou režiséra Jána Jamnického). Počas parížskych štúdií bola niekoľko rokov žiačkou Alexandry Exterovej, jednej z povestných amazoniek ruskej avantgardy. Tairov a Exterová spolupracovali na trojici priekopníckych inscenácií Komorného divadla

⁴¹ VRBKA, Stanislav. Magda H. Lokvencová. Pokus o portrét. In *Slovenské divadlo*, 1987, roč. 35, č. 4, s. 530.

⁴² Tamže.

⁴³ Premiéra Brechtovej *Žobráckej opery* na Novej scéne ND sa konala 9. 11. 1947, Molièrov *Pán z Prasiatka* bol uvedený na tej istej scéne 23. 11. 1948.

⁴⁴ Podľa svedectva historičky výtvarného umenia Ludmily Peterajovej, v čase prípravy *Pána z Prasiatka* už boli Šimerová s Husákovou priateľkami. Navyše, manžel režisérky a manžel výtvarníčky sa poznali zo študentských čias, po oslobodení mali pracovné kontakty. Keď sa Martinček dostal po februári 1948 do problémov, Husák použil svoj vplyv, aby mu pomohol.

⁴⁵ Ester Fridriková, neskôr Martinčeková-Šimerová (1909 – 2005) študovala v Paríži v rokoch 1927 – 1932 na viacerých školách. Najprv navštevovala Académie Julian a kurzy kreslenia na Académie de la Grand Chaumière, neskôr sa prihlásila na Académie de l'art moderne pod vedením Fernanda Legéra. Na škole pôsobili tiež Le Courbousier, Louis Marcoussis, Amédée Ozenfant a Alexandra Exter. Posledné obdobie v Paríži strávila ako privátna žiačka Exterovej.



Molière:
Pán z Prasiatka.
 Nová scéna
 Národného divadla,
 premiéra 23. 11. 1948.
 Réžia Magda Husáková.
 Erika Markovičová
 (Júlia), Jindřich
 Láznicka
 (Pán z Prasiatka).
 Foto archív SND.
 Snímka Gejza
 Podhorský.

v Moskve (1916 – 1921).⁴⁶ Neskôr Tairov napísal predslov k Exterovej albumu divadelných návrhov k jeho réžiám (1930). Na príprave unikátnej publikácie sa Šimerová aktívne podieľala so spolužiačkou Nataliou Gončarovou, ďalšou spolupracovníčkou Komorného divadla (a tiež napr. Sergeja Ďagileva).⁴⁷ V svetle týchto skutočností nie je vylúčené, že Husáková sa k informáciám o Tairovovej *Žobráckej opere* dostala cez Šimerovú.⁴⁸ Nevieme presne, kedy sa spriatelili, nedá sa vylúčiť, že sa spoznali ešte za slobodna, keď študentka a ženská aktivistka Lokvencová zaviedla bratislavské vysokoškolské na výstavu *Obrazy a kresby Ester Fridrikovej a plastiky Júlie Horovej*

⁴⁶ Alexandra Exter (1882 – 1949) spolupracovala s Alexandrom Tairovom na inscenáciách *Cytarista Thamyras* (1916, podľa Innokentija Annenského), *Salome* (1917, Oscar Wilde), *Romeo a Júlia* (1921, William Shakespeare).

⁴⁷ Album bol vydaný v náklade 160 kusov v Galerie des Quatres Chemins v Paríži, Šimerová vlastnila exemplár č. 8, ktorý je dnes uložený v Slovenskej národnej galérii v Bratislave.

⁴⁸ Tairovova réžia *Žobráckej opere* nebola až taká známa ako iné inscenácie Komorného divadla. Aj preto kontakt Husákovy s osobou, ktorá mala väzbu na takéto informácie (ako napr. Martinčeková-Šimerová cez Exterovú a jej okruh známych v Paríži), vyznieva veľmi pravdepodobne.

(1937, Bratislavský umelecký kabinet fy. Borový)⁴⁹, aby im ukázala príklad moderného umenia utváraného ženami. Aj keby sa Lokvencová s Fridrikovou vtedy nestretli osobne, veľká milovníčka výtvarného umenia a budúca režisérka už v tridsiatych rokoch získala predstavu o tvorbe mladej maliarky.

Jedenásť rokov, ktoré uplynuli od čias bratislavskej výstavy po prvú divadelnú spoluprácu medzi Husákovou-Lokvencovou a Martinčekovou-Šimerovou, vniesli do ich života množstvo zmien a dramatických udalostí, ovplyvnených 2. svetovou vojnou. Obe sa vydali a prestali používať dievčenské mená. Výtvarníčka v súvislosti s rozpadom Československej republiky nasledovala svojho českého manžela, prof. MUDr. Františka Šimera do Plzne, kde jej v roku 1941 nacisti zavreli výstavu s odôvodnením, že ide o „zvrhlé umenie“. Tragickým sa stal pre Šimerovú rok 1943, keď jej manžela popravili, pretože ako primár plzenskej nemocnice skrýval československých parašutistov. Po vojne sa vrátila z Čiech na Slovensko, stala sa predsedníčkou Bloku slovenských výtvarníkov (1946) a členkou redakčnej rady Umeleckého mesačníka – prvého slovenského časopisu špecializovaného výlučne na výtvarné umenie (1947)⁵⁰. Ako žiačka Alexandry Exterovej nadväzovala na tradíciu ruskej kultúry, pre ktorú autorita ženy-umelkyne (výtvarníčky, poetky, divadelníčky) už na začiatku 20. storočia nie je žiadne nóvum, ani exotika, ani výnimka z pravidla.⁵¹ Napriek dobrým vyhliadkam na kariéru v zahraničí a ponuke od svojej učiteľky, aby sa usadili v Paríži, zostala na Slovensku. V roku 1947 uzavrela manželstvo s JUDr. Martinom Martinčekom. Budúca režisérka Husáková si počas vojnových rokov urobila doktorát a získala titul JUDr., potom pracovala ako úradníčka vo filiálke Moravskej banky. Paralelne študovala herectvo na bratislavskom konzervatóriu, pomáhala manželovi v odboji, počas Slovenského národného povstania v roku 1944 odišla na povstalecké územie, z Banskej Bystrice ju vo vysokom stupni tehotenstva evakovali do ZSSR, kde o pár dní porodila syna. Aj manžel, aj jej blízki zapojení do povstania prežili. V máji 1945 sa vrátila do Československa s odhodlaním venovať sa výlučne umeniu.

Obe ženy podmanilo kúzlo francúzskej kultúry a francúzštiny. Obe boli na Slovensku „iné“ – jedna pre český pôvod, druhá v dôsledku parížskych štúdií. Pritom jedna i druhá sa cítili byť zakorenené v slovenskom prostredí, no ich postavenie bolo poznamenané protichodnou dvojakosťou: patrili k domácim tvorcom, a zároveň akoby prichádzali zvonku, mali v sebe čosi „cudzorodé“.⁵² Vzájomne sa dopĺňali a inšpirovali: výtvarníčka poznala a cenila divadlo, divadelníčka milovala výtvarné

⁴⁹ Magda Lokvencová-Husáková sa priatelila s keramikárkou a sochárkou Júliou Horovou, ktorá v roku 1937 na Svetovej výstave v Paríži získala zlatú medailu.

⁵⁰ Umelecký mesačník bol časopisom Skupiny výtvarných umelcov 29. augusta, vychádzal v rokoch 1947 – 1948. Členmi jeho redakčnej rady boli Štefan Bednár, Ladislav Guderna, Bedrich Hoffstädter, Peter Matejka, Rudolf Pribiš, Ervín Semian, Rudolf Uher.

⁵¹ Ester M. Šimerová na sklonku života priznávala, že za svoju výchovu, pribojnosť a sebavedomie vďačí dvom ženám: Alexandre Exterovej a svojej matke. „Matka, hudobníčka aj výtvarne nadaná viedla ma takmer od detstva k poznaniu veľkého umenia. Predovšetkým v hudbe, ale aj v literatúre (...). Matka ma viedla k jasnej, súvislej formulácii viet a myšlienok, k usilovnému štúdiu cudzích jazykov a k samostatnému úsudku, k jeho nebojácnemu obhajovaniu. Bola to v počiatkových desaťročiach nášho storočia nezvyčajne moderná výchova, najmä v strednej Európe, silne spútanej tradicionalistickým duchom rakúsko-uhorskej monarchie, a dostávalo sa jej za to ostrého odsudzovania. Ona však vytrvala.“ Citované podľa PETERA-JOVÁ, Ľudmila. *Ester Martinčeková Šimerová*. Bratislava : Slovenská národná galéria, 1994, s. 11. ISBN 80-85188-45-7.

⁵² Šimerovú doslova označili za „cudzorodý kvet“ slovenského výtvarného umenia, vzbudzovalo to v nej trpkosť a nevoľu.

umenie. Obe mali vycibrený zmysel pre vysokú dámsku eleganciu, aj módu vnímali ako výtvarnú kategóriu. Vážili si poznanie každého druhu, neustále študovali a dopĺňali si znalosti, kládli na seba vysoké profesionálne nároky. Zostali verné svojej láske k umeleckej avantgarde a celkom prirodzene na ňu nadviazali po roku 1945. S vervou sa vrhli do budovania slovenskej povojnovej kultúry, do rozvíjania nového umenia a vlastného talentu v prospech oslobodenej krajiny. Ako píše v Šimerovej biografii historička umenia Ľudmila Peterajová, napriek materiálnym ťažkostiam tej doby „povojnová eufória trvala ešte nejaký čas. Bola tu značná sloboda umeleckého prejavu a nádeje do budúcnosti. Slovenskí umelci otvárali okná do Európy“. ⁵³

Ester Martinčeková-Šimerová vytvárala určité prepojenie medzi našou prvou divadelnou režisérkou a legendárnymi osobnosťami ruskej a francúzskej avantgardy, vnášala do slovenského umenia špičkové európske skúsenosti. Ich ozvenu môžeme vidieť aj v tairovsky tradicionalistickom, sviatočnom poňatí kostýmov v inscenácii Molièrovho *Pána z Prasiatka*. Výtvarníčka posilnila divadelnosť dobového oblečenia a zachovala jeho spätosť s historickými reáliami. Nenapodobňovala Exterovú a jej kostýmy vyznačujúce sa expresívnou farebnosťou a nepokojom kubistických línii a tvarov, ale zdôraznila elegantné siluety postáv, ktoré sa potom dobre vynímali na pozadí variabilnej náznakovej scény Rudolfa Uhra. Tá, slovami Stanislava Vrbku, „pozostávala z plient a paravánov. Umožnila divákovi všetko vidieť; súčasne zdôraznila, že v prostredí, kde vystupuje všadeprítomný pohotový intrigán, aj steny majú uši.“ ⁵⁴ Jednou z najpôvabnejších zložiek Husákovej syntetického divadla boli kostýmy Šimerovej. Hodnota jej prínosu podľa Peterajovej spočívala „v profesionálnej znalosti samotného odevu. Vo vyjadrení dobových a lokálnych charakteristík, v znalosti strihov a textilných materiálov, a predovšetkým vo výtvarnej kvalite šitej na mieru hercom, čo dokázala s vkusom a pochopením.“ ⁵⁵

Naštudovanie Molièrovej hry sa nieslo v duchu syntetického, antiiluzívneho divadla, nadväzujúceho na odkaz medzivojnovej avantgardy. V tomto zmysle spájalo *Žobrácku operu* a *Pána z Prasiatka* – dve odlišné hry od dvoch rozdielnych autorov – niekoľko spoločných črt. Slovenská teatrológia má k dispozícii kvalitné rekonštrukcie oboch inscenácií. ⁵⁶ Téma vzniku prvých malých ženských divadelných tímov, ktoré boli súčasťami celkového inscenačného kolektívu, však zostala stranou. Len historik Ladislav Čavojský v štúdiu *Prvenstvo prvej režisérky alebo Husákovej husárske kúsky* ⁵⁷ konštatoval fakt ženskej spolupráce v prípade spolupráce Magdy Husákovej s Ester Martinčekovou-Šimerovou. Zdôraznil skutočnosť, že režisérka iniciovala, aby jej priateľka pre inscenáciu *Hlas Ameriky* (1951) vytvorila nielen kostýmy, ale aj scénu. Mýlil sa však, keď tvrdil, že spomedzi žien „prvú scénu v dejinách nášho divadla na-

⁵³ PETERAJOVÁ, Ľudmila. *Ester M. Šimerová*. Bratislava: Petrus, Slovart, 2014, s. 84. ISBN 978-80-89233-67-0 (Petrus), ISBN 978-80-556-0329-2 (Slovart).

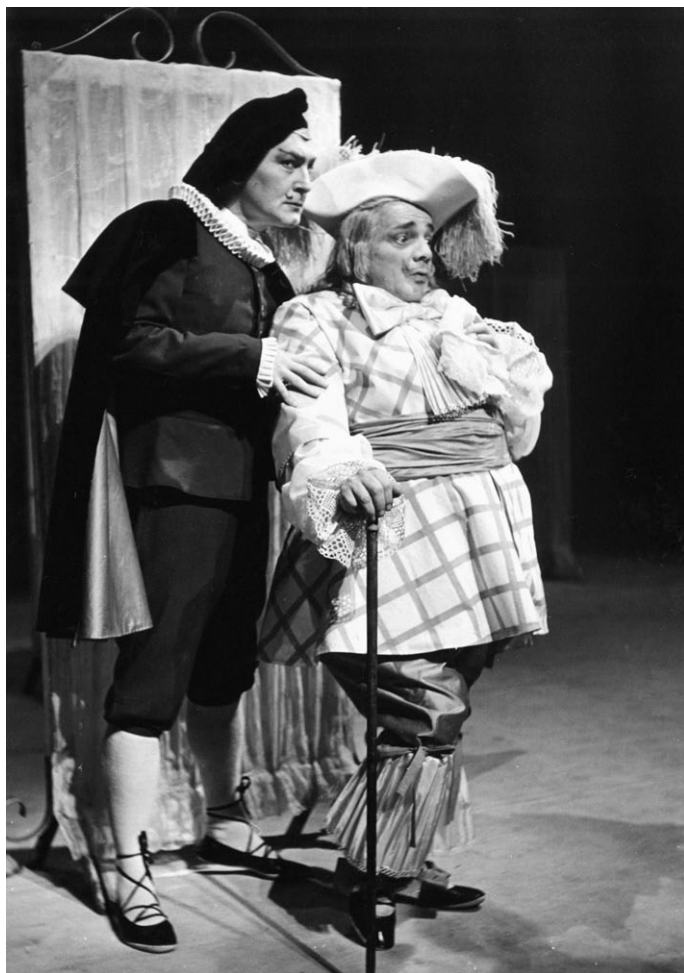
⁵⁴ VRBKA, Stanislav. Magda H. Lokvencová. Pokus o portrét, s. 591.

⁵⁵ PETERAJOVÁ, Ľudmila. *Ester M. Šimerová*, s. 85.

⁵⁶ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku*. Bratislava: Tatran, 1989, s. 211 – 216. ISBN 80-222-0018-2; KAŇUKOVÁ, Jana. Prvá Žobrácka opera na Slovensku. In LINDOVSKÁ, Nadežda a kol. *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*. Bratislava: Divadelný ústav, VŠMU, 2008, s. 207 – 220. ISBN 978-80-88987-79-6.

⁵⁷ ČAVOJSKÝ, Ladislav. Prvenstvo prvej režisérky alebo Husákovej husárske kúsky. In LINDOVSKÁ, Nadežda a kol. *Magda Husáková-Lokvencová. Prvá dáma slovenskej divadelnej réžie*, s. 107 – 112.

Molière: *Pán z Prasiatkova*. Nová scéna Národného divadla, premiéra 23. 11. 1948. Réžia Magda Husáková. František Křištof-Veselý (Sbrigani), Jindřich Láznicka (Pán z Prasiatkova). Foto archív SND. Snímka Gejza Podhorský.



vrhla až pani Šimerová“⁵⁸. Dodatočne sa ukázalo, že o niekoľko rokov skôr sa prvou scénografkou, i keď anonymne, stala Ľudmila Brozmanová-Podobová.

Divadelné bulletiny v štyridsiatych rokoch (podobne ako v predchádzajúcom období) nezriedka vynechávali meno osoby zodpovednej za dramaturgiu. Práve prípad Ľudmily Brozmanovej-Podobovej vypovedá o tom, ako vypadávali z verejných dokumentov mená spolutvorcov. Jej sa to stalo viackrát, preto informácie o jej divadelnej práci boli neúplné a v konečnom dôsledku sa spomienka na ňu vytratila z divadelných dejín. Pri molièrovskej inscenácii *Pána z Prasiatkova* chýba v novoscénickom bulletine meno dramaturga. Popredná odborníčka na francúzske divadlo a drámu Soňa Šimková v monografii *Molière na Slovensku* indikovala ako dramaturgičku Ka-

⁵⁸ Tamže, s. 110.

tarínu Hrabovskú.⁵⁹ Je logické, že sa musela podieľať na príprave dramaturgického plánu súboru hudobnej komédie pre sezónu 1948/1949 a že voľbu molièrovského titulu s Husákovou spoločne koncepcne premysleli. Inscenácie *Žobráckej opery* a *Pána z Prasiatka* mali v istom zmysle podobný štýl a obe dosiahli umelecký i divácky úspech. Do repertoáru Novej scény vnášali žánrovú pestrosť, zvyšovali hereckú úroveň súboru, prezentovali jasný divadelný názor, pokračovali v tendenciách réžii Jána Jamnického, ktoré Husáková počas vojnového obdobia pozorne sledovala. Odrážali povojnovú eufóriu spojenú s vierou v otvorený, slobodný, moderný a sociálne spravodlivejší svet. Obe inscenácie znamenali prísľub do budúcnosti, ktorý sa však nenaplnil. Naštudovaním Molièrovej frašky sa ambiciózny program ženského divadelného tímu uzavrel. Po Februári 1948 sa situácia v krajine, v spoločnosti i v umení rýchlo menila. V roku 1949 už podobný typ inscenácie temer neprichádzal do úvahy. Tvrdá kultúrna politika komunistickej strany vyžadovala nastolenie zásad socialistického realizmu. Namiesto antiiluzívneho divadla malo nastúpiť iluzívne divadlo životnej pravdy pseudomchatovského typu. Herci a režiséri si mali osvojiť Stanislavského psychologický realizmus, ktorý sa nasadzoval do praxe v deformovanej podobe. Učenie veľkého ruského divadelného reformátora sa vlastne zneužívalo a znehodnocovalo; neprezentovalo sa ako výraz hľadačstva, ale ako dogma. Ideologické požiadavky kladené na umelcov sa direktívne stupňovali, pribudla k nim povinnosť optimistickej reflexie procesu socialistickej industrializácie a kolektivizácie. Dedičstvo medzivojrovej avantgardy bolo z večera na ráno prehodnotené ako reakčné, nepriateľské a nezrozumiteľné ľudu. Umelci nadväzujúci na tvorivé dedičstvo moderny, preferujúci namiesto realistického popisu metaforu, sa dostali na pranier. To, čo sa v sovietskom umení odohralo v tridsiatych rokoch, československých tvorcov naplno postihlo v dôsledku februárových udalostí roku 1948. Literárna a filmová vedkyňa Jelená Paštéková v súvislosti so zrodom, charakterom a dôsledkami zavedenia normatívnej estetiky na Slovensku konštatovala: „Širší register slovesných výrazových prostriedkov sa pokladal za formalizmus, prenikanie reálnych životných skutočností do diela za naturalizmus, nadväzovanie dialógu so svetovou literatúrou za kozmopolitizmus a pokus rešpektovať slovenskú národnú identitu sa nazýval buržoázny nacionalizmus. Umelecká tvorba nápadne pripomínala slalom na vopred vytýčenej trase, kde sa rátal čas i trestné body.“⁶⁰

Režisérka Magda Husáková i jej spolupracovníčky a spolupracovníci sa dostali do pasce a, povedané slovami revolučného básnika Vladimíra Majakovského, museli stúpiť na hrdlo vlastnej piesne a umlčať ju v záujme budovania novej spoločnosti a nového umenia. Paradoxne, práve Gustáv Husák bol strojcom Februára 1948 na Slovensku. Ukázalo sa, že viera československých ľavicových umelcov v možnosť nadviazať na predvojnové umelecké prúdy bola veľkou ilúziou. Trvať na nej v nových podmienkach bolo nebezpečné. Prvé slovenské divadelníčky (a súčasne „avantgardistky“) skoro zistili, že sa ich program dostal do rozporu práve s tou mocenskou politikou, do ktorej vkladali svoje nádeje. V novej totalite ich smerovanie opäť nadobudlo punc „zvrhlého umenia“. Katarína Hrabovská v roku 1949 nastúpila ako

⁵⁹ ŠIMKOVÁ, Soňa. *Molière na Slovensku*, s. 71.

⁶⁰ PAŠTEKOVÁ, Jelená. K poetike päťdesiatych rokov. In PAŠTEKOVÁ, Jelená a kol. *Poetika a politika. Umenie a päťdesiate roky*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV – Slovak Academic Press, 2004, s. 43. ISBN 80-88746-14-0.

dramaturgička do Československého štátneho filmu a tam presadzovala ideológiu budovania socialistickej kinematografie. V šesťdesiatych rokoch pôsobila v Kultúrnom živote, od sedemdesiatych rokov v Novom slove, spolupracovala s časopismi Divadlo (Praha), Film a divadlo a ďalšími. Pri recenzovaní divadelných, filmových a televíznych diel uplatňovala špecificky ženský emocionálny prístup k ich reflexii.⁶¹ Magda Husáková sa pokúsila osvojiť princípy socialistického realizmu, no po zatknutí manžela (február 1951) upadla do nemilosti, stratila podporu mocenských štruktúr a v rokoch 1952 – 1955 pracovala mimo divadla. K režijnej profesii sa vrátila v polovici päťdesiatych rokov, v pozmenenej spoločenskej a kultúrnej situácii. Zachovala vernosť ideálom pokolenia davistov a šípistov. Vo svojej javiskovej tvorbe nenásilne, podľa miery možností, zdôrazňovala ženské témy a výpovede. Ester Martinčeková-Šimerová sa začiatkom roka 1949 statočne pokúsila obhájiť svoju umeleckú pravdu v článku *Je tzv. abstraktný toar v umení úpadkovým zjavom?* (vyšiel na pokračovanie v Kultúrnom živote). V roku 1951 odišla z Bratislavy a nasledovala perzekvovaného manžela na Liptov. S Magdou Husákovou-Lokvencovou ďalej udržiavala kontakt a sporadicky, i keď veľmi zriedka, výtvarne spolupracovala s Novou scénou.

Ilúzií a rozporov medzi konceptom socialistickej emancipácie a osobnosťami mladých divadelníčok z Novej scény ND bolo viacero. Vymykali sa z proklamovaných ideologických schém, nepatrili ani k robotníckej triede, ani k roľníctvu, ale k tzv. pracujúcej inteligencii, podľa dobového úzu sa teda mohli v pracovnej sfére uplatniť ako úradníčky. Divadelníčky či vo všeobecnosti umelkyne sa nestali, na rozdiel od žien v priemysle a v poľnohospodárstve, súčasťou mediálnej propagandy počas tzv. zakladateľského obdobia nového systému v rokoch 1948 – 1951. Husáková, Šimerová a Hrabovská neboli „bežné“ ženy-budovateľky. Pohybovali sa v bohémskom prostredí. V domácnosti Magdy Husákovskej sa uskutočňovali spoločenské stretnutia na spôsob salónov. Ako manželka špičkového politika žila v mimoriadnych podmienkach. Aby mohla sklbiť rodinu, materstvo a starostlivosť o dvoch malých synov s prácou, mala k dispozícii pomocnice v domácnosti. Skutočne nešlo o bežnú skúsenosť bežnej slovenskej ženy, prítomnosť služok podrývala predstavu sociálnej rovnosti. Je preto pochopiteľné, že sa o Husákovcoch a im podobných hovorilo ako o tzv. červenej aristokracii. Ešte aj štýl obliekania Husákovskej a Šimerovej – módný, rafinovane elegantný a ženský – bol v rozpore s obrazom budovateľky. Priekopníčky rodovej rovnosti v divadelných (či všeobecne umeleckých) povolaniach neboli v súlade s ikonickou reprezentáciou ženy éry socialistickej industrializácie a kolektivizácie. Uvedomelá občianka, žena-budovateľka, žena-matka, zamestnaná pracujúca žena mala vstupovať do sféry práce v pracovnej uniforme, ktorá často niesla maskulínne znaky (montérky, kombinézy), a tak symbolizovala „dobývanie“ priestoru mužských profesií. Povo-

⁶¹ V tejto súvislosti je zaujímavé napr. svedectvo filmového kritika a teoretika Pavla Branka: „Bol tu Kultúrny život, ktorý, aby som tak povedal, vyskakoval, ako sa dalo, až sa stal terčom mocenských zásahov. My sme tam mnohí veľmi radi písali, tam pracovala Katka Hrabovská, a najmä Agneša Kalinová. To boli veľmi citlivé osobnosti so zmyslom pre umenie a s takým analytickým citom, ktorý má asi niečo spoločné so ženským pohľadom na svet, lebo mužský pohľad nevie do toho natoľko zapojiť emocionalitu. A myslím, že tým sú kritičky v princípe zaujímavejšie než kritici, hoci kritici majú zase niekedy väčší formát, ale taký intelektuálny. Lenže umenie nie je len vec intelektu, a preto som nesmierne rád, že som mal práve naše kritičky Agnešu a Katku a do Filmu a divadla som ako spolupracovníčky z Čiech zapojil Katku Pošovú, Galinu Kopaněvovú – skoro ženský tím.“ Citované podľa HRIVNÁKOVÁ, Vladana. Pavel Branko. Oral History/ FTF VŠMU. In *Online lexikón slovenských filmových tvorcov*, www.ftf.vsmu.sk, s. 7. Dostupné na http://www.art-in-society.de/AS13/Branko/ORALHISTORY_PAVEL_BRANKO.pdf [cit. 30. 4. 2018].

nové socialistické utópie sa pokúsili dištancovať od západnej módy a očakávali, že sa ženy-budovateľky vzdajú svojej modernistickej minulosti, elegancie (termín spätý s buržoáznym svetom) v prospech sexuálne neurčitej androgynnej bytosti, zbavenej sily ženského kúzla.⁶²

Divadelné „budovateľky“ z Novej scény ND bolo ťažké vpísať do budovateľského rámca. Na druhej strane, feminizácia tzv. neženských profesií v zásade nahrávala vládnucej garnitúre a myšlienke presadzovania rodovej rovnoprávnosti podľa modelu socialistickej emancipácie. Historička umenia Jana Oravcová píše: „Konštituovanie subjektu ženy budovateľskej éry sa dialo predovšetkým pod strategickým dohľadom komunistickej ideológie, ktorá rovnoprávnosť medzi mužmi a ženami chápala ako nástroj prerodu kapitalistickej (triednej) a socialistickej (beztriednej) spoločnosti. Preto eliminovanie akýchkoľvek diferencií (medzi mestom a dedinou, robotníkmi a inteligenciou, mužmi a ženami) nebolo individuálnou záležitosťou, ale bolo pridelené zhora v mene štátu a jeho jedinej politickej strany. Ak teda ženy prekonalí svoj pasívny status verejnou aktivitou (konaním), nebolo to len ich vlastným pričinením (...). Paternalistický štát na čele s komunisticou stranou im vytvoril také podmienky, ktoré im spoločenskú rovnosť zaručovali.“⁶³

Režisérka a jej spolupracovníčky sa ocitli vo dvojakej situácii. Ich vstup do „neženských“ profesií reprezentoval aktuálnu snahu o dosiahnutie rovnosti mužov a žien v procese budovania novej pokrokovej a spravodlivej spoločnosti. V tomto zmysle ho systém podporoval. Ale umelecké smerovanie, ktoré divadelníčky demonštrovali v inscenáciách *Žobráckej opery* a *Pána z Prasiatkova*, bolo v rozpore s nastupujúcim sovietskym typom divadla a umenia. Príslušnosť k tvorivej inteligencii a ich životný štýl zase protirečili ideologickej reprezentácii obrazu zamestnanej ženy-budovateľky. Všetky tieto fakty, vrátane tlaku rôznych dobových okolností, mali podiel na rozpade sľubného ženského divadelného spoločenstva, ktoré sa prihlásilo o slovo súbežne s februárovými udalosťami roku 1948. Dve inscenácie, ktoré stihli ženské inscenačné minikolektívy realizovať, započali feminizačné procesy v slovenskom profesionálnom divadelníctve. Anulovali mužskú dominanciu v inscenačnom procese, zmenili pohľad na rodovú segregáciu divadelných profesií. V praxi ukázali kompetentnosť a rovnocennosť žien v divadelnom tvorivom procese. Dialóg, ktorý prebiehal na javisku medzi režiséorskými osobnosťami nášho divadla a sústreďoval sa na konfrontáciu medzi jednotlivými inscenačnými rukopismi a poetikami, rozšírili o nový druh dialógu: o mužsko-ženský rodový dialóg. Až do svojej smrti v roku 1966 bola vedúcou ženskou osobnosťou slovenskej réžie Magda Husáková-Lokvencová. Postupne pribúdali ďalšie režisérky: rozhlasové, televízne, filmové, divadelné. Ich prítomnosť v kultúre sa začala vnímať ako samozrejmosť. V sfére kostýmového výtvarníctva a dramaturgie došlo k výraznej feminizácii, ktorá zasiahla aj scénografiu, drámu, scenáristiku. V novom tisícročí sú ženy plne akceptovanou súčasťou tvorivého procesu v dramatických umeniach a veľmi aktívnou silou znovuzrodenej občianskej spoločnosti. Emancipačný proces pokračuje.

⁶² Koncept vizuálnej podoby „novej“ zamestnanej ženy napokon stroskotal. Viac k danej téme pozri ORAVCOVÁ, Jana. *Mocné ženy alebo ženy moci?*, s. 88 – 101.

⁶³ Tamže, s. 50.

YEAR 1948: EMANCIPATION OF WOMEN AND SLOVAK THEATRE.**Contribution to the History of Gender Relations in Slovakia****Nadežda LINDOVSKÁ**

From the cultural and art point of view, the year 1948 in Czechoslovakia was not just the so-called "Victorious February" of the working people. The remarkable phenomenon of this era, which was related to the post-war political and social movement, was the phenomenon of female emancipation and feminization of the stage production. During the two consecutive theatre seasons 1947/1948 and 1948/1949, at The New Scene Theatre of the National Theatre in Bratislava, several women, led by the director Magda Husaková-Lokvencová created several productions. For the first time, a sovereign feminine alliance had emerged in our performance art, proving that conceptual and thoughtful theatrical production may not be just the domain of men. These women contributed to deconstructing the beliefs of typically male and typically female professions as well as transforming traditional views of the role and position of both sexes in society and the arts. The attention of theatre historiography in the recapitalization of the impacts of the breakthrough events of the Czechoslovak post-war politics of the forty years on cultural events so far focused mainly on the issues of dramaturgy and poetics, the process of ideological transformation and the sovietisation of art in the spirit of socialist realism. The subject of socialist emancipation and theatre was at the edge of the interest of our teatrology. Ten years ago, a collective monograph, dedicated to the first lady of the Slovak theatre directors, Magda Husaková-Lokvencová, managing to free her forgotten personality and work and return her to the context of Slovak theatre history in the second half of the 20th century. There is still room for further research, complementing the knowledge and reflection of the advent of women in the sphere of theatre directory, dramaturgy and scenography artwork, as part of the history of gender relations in Slovakia. Increased interest in the history of women provokes a new reflection on the issue of emancipation and theatre.

Táto práca bola podporená Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV č. 15-0764 – Slovenské divadlo a súčasná európska divadelná kultúra – kontinuita a diskontinuita.

Nadežda Lindovská
Ústav divadelnej a filmovej vedy CVU SAV
Dúbravská cesta 9
84104 Bratislava