

---

## PREŠOVSKÉ DIVADELNÉ TOPOSY V ZRKADLE ČASU (Dialóg s knihou Petra Himiča)

TIBOR FERKO  
divadelný historik

---

Peter Himič v monografii *Divadelný život Prešova. Od počiatkov do polovice 20. storočia*<sup>1</sup> skúma divadlo v premenách času ako fenomén, ktorý ponúka poznanie kultúry v spoločenských kontextoch.

Prvá analytická kapitola, ktorá sa viaže k počiatkom, má názov *Pred prevratom*. Mohlo by sa zdať, že deväť strán textu na skúmanie divadelníctva v rozpätí štyristo rokov nepostačuje na to, aby autor poskytol obligátnu výpoveď o stopách, v ktorých sa neskôr formovali vývinové celky už iného druhu divadelných dejov. Hoci orientačne nechýbajú najdôležitejšie odkazy na toposy prvopočiatkov (autori, názvy, charakteristiky, dátumy), absentujú informácie o vystúpeniach nemeckých divadelných spoločností. Ich „predvojom“ bola na našom území spoločnosť Bonderbrugovej (v Košiciach 1762). O nemeckých spoločnostiach vystupujúcich v Prešove nájdeme záznamy v práci prešovského germanistu Ervína Lazara<sup>2</sup>. U neho čítame, že „prešovské profesionálne divadelníctvo otvára divadelná (kočovná) spoločnosť Barbary Göttersdorfovej roku 1787“<sup>3</sup>. Ďalšie spomínané spoločnosti (Karola Steinharda, Kristiána Kuntza, Filipa Zöllnera) sú známe z ich košického účinkovania v rokoch 1794 – 1802. Dá sa predpokladať, že ak aj nie všetky, aspoň niektoré ďalšie spoločnosti v Prešove účinkovali na čas dovolený samotným mestom.

Zjavne nová je Himičova zmienka o tom, že študenti miestnej školy už v roku 1518 zahrali „po latinsky nešpecifikovanú Plautovu komédiu“. Je to súčasne aj „prvá správa o inscenovaní diela tohto antického dramatika na našom území“ (s. 13). Nadvláda latinskej vzdelanosti rozšírila nielen v Nemecku, ale v celom rakúsko-uhorskom priestore humanizmus, čo potvrdzuje aj Himičova informácia o Plautovi v Prešove. Ďalšie správy o školskom divadle sa časovo zhodujú s podobnými predstaveniami v susedných Košiciach. S nimi nemal Prešov v danom čase žiadne dištinkcie. Prvý údaj o uvedení drámy *Zuzana/Historia von Sussana* bardejovského učiteľa Leonarda v Košiciach nachádzame v roku 1557. Pri prešovskom ani bardejovskom uvedení *Zuzany* Himič rok neuvádza, no nesprávne predikuje, že Stöckel „v Bardejove napísal a zahral prvú školskú drámu v Uhorsku“. V Prešove sa školské hry hrali už v roku 1518.<sup>4</sup> Tvrdeniu o prvom uvedení školskej hry v Uhorsku nezodpovedá ani miesto (Bardejov), keďže v Košiciach sa hra hrala o dva roky skôr: o jej uvedení v roku 1559

---

<sup>1</sup> HIMIČ, Peter. *Divadelný život Prešova. Od počiatkov do polovice 20. storočia*. Text lektorovali Karol Horák a Vladimír Štefko. Bratislava : Divadelný ústav, 2014. 281 strán. ISBN 978-80-89369-77-5.

<sup>2</sup> LAZAR, Ervín. Začiatky meštianskeho divadla v Prešove. In *KROK*, 1967, č. 5, s. 15 – 19.

<sup>3</sup> Tamže, s. 16.

<sup>4</sup> IVÁNYI, Béla. *Eperjes sz. Kir.Város iskolaügye a középkorban*. Budapest, 1911, s. 4.

píšu maďarskí historici Zoltán Ferenczi a L. Jenő Ábel.<sup>5</sup> K tomuto najstaršiemu prameňu podchytenému v archívoch je namieste pripomenúť, že hra bola viac-menej autorským prepisom v Nemecku už skôr inscenovanej hry *Susanna* (1532). Podobne to bolo aj v prípade najstaršej v češtine písanej školskej hry *Judit*, ktorá mala svoju predchodkyňu v nemeckej *Judith* (1533).<sup>6</sup> Oproti tomu, ľudové hry o svätej Dorote a Kataríne majú domáci pôvod a inscenovali ich aj v Prešove. Preto Himič správne poukazuje na to, že „zohrali i neskôr jednu z najvýznamnejších úloh pri rozvíjaní divadla v meste“ (s. 13). Upozorňuje tiež na to, že „za sto rokov (1673 – 1772) odohrali prešovskí jezuiti stodvadsať predstavení“. Keďže v Košiciach do roku 1770 bolo asi sedemdesiat predstavení<sup>7</sup> (prvé pravdepodobne *Príbeh nevinného Izáka*, 1654<sup>8</sup>), možno sa domnievať, že školský divadelný život bol v Prešove čulejší.

Bez interusu o ďalšie komparácie sledujeme v Himičovom registri desiatky iných titulov, ktoré uvádzali nemecké a maďarské kočovné spoločnosti. Medzi inými uvádza autor správu z *Pressburger Zeitung* o hre *Nachtwächter von Sovár* (Hlásnik zo Solivaru) o „istej nemeckej divadelnej spoločnosti, zahranej 10. februára 1798 aj s medzihrou v slovenskom jazyku“ (s. 21). Názov sedí, no pre presnosť uvedme, že Ladislav Čavojský cituje iný zdroj – bratislavské divadelné noviny *Allgemeine deutsche Theaterzeitung*, v ktorých sa uvádza, že hru uviedli „in slowakischer Sprache“ (v slovenskej reči). Súčasne však pripúšťa, že „keďže nemeckí komedianti si frašku podľa dobového zvyku lokalizovali do prešovského okolia či predmestia, pravdepodobne ju preložili do šarištiny“<sup>9</sup>. Z iného zdroja doplníme aj názov producenta, bola to nemecká spoločnosť Franza Nebauera.

Od Čavojského tiež pochádza zistenie zo štyridsiatych rokov 19. storočia, že Teodor Berzeviczy z Brezovice nad Torysou preložil úryvok z Belliniho opery *Norma* podľa vlastnej poznámky z „taliančizny i z nemčizny po šarišski“<sup>10</sup>. Na pokusy o literárnu legitimitu dialektu sa vzťahuje v prvom prípade to, že ak nemeckú frašku hrali v šarištine, v takom prípade „východoslovenský dialekt predbehol v dejinách nášho profesionálneho divadla u nás nielen západnú, ale aj strednú slovenčinu“<sup>11</sup>. Na margo šarišského, ba i spišského dialektu pripustíme i to, že svojim geografickým rozsahom a mierou fonologickej platnosti sú v rámci slovenského národného jazyka jedinečné, rovnako ako záhorácky dialekt, ktorý je podnes literárne využívaný. Dialektu neodzvoni ani v profesionálnom divadle. Prešovský hudobný pedagóg Július Hemerka je autorom prvej slovenskej operety *Hajdamáci* (libreto Emo Bohúň). Skomponoval ju v roku 1920, uvedená však bola až v roku 1925 pod názvom *Ženské rozmary*.<sup>12</sup> Dej sa odohráva na východnom Slovensku, prvé dejstvo na veľkostatku

<sup>5</sup> FERENCZI Zoltán. A kolozsvári színház és színház története. In *Évszázad, I. Fejezet; Az iskolai dráma Németországban*. Kolozsvár 1897; resp. ZEIDLER. Die Schauspielhätig, der Schüller – Studenten Wiens. Progr. Oberhollambrunn 1888.

<sup>6</sup> Česká hra *Judit* z roku 1547 vyšla aj knižne. Je to práca Mikuláša Konáča vytvorená z nemeckej predlohy. In ČERNÝ, František. *Kalendárium českého divadla*. Praha, 1989

<sup>7</sup> RAMPÁK, Zoltán. *Náčrt dejín slovenského divadla*. Bratislava : Slovenská akadémia vied, 1948, s. 13.

<sup>8</sup> Zoltán Ferenczi: *Ibidem* s. 41, 42.

<sup>9</sup> ČAVOJSKÝ, L.: *Divadlo v Prešove*. In *Polstoročie Divadla Jonáša Záborského v Prešove*. Prešov: DJZ, 1994, s. 7.

<sup>10</sup> Tamže.

<sup>11</sup> Tamže.

<sup>12</sup> Premiéra operety vo Východoslovenskom národnom divadle 10. januára 1925, réžia V. Poláček, choreografia E. Fuchsová, účinkoval v nej veľký balet SND s balerínou E. Fuchsovou. Informácia o premiére v *Slovenskom východe*, 8. 1. 1925.

amerického Slováka v Okurcanoch, kde služobníctvo „hutori a špiva po šarišsky“. Napokon spišský dialekt ako živý jazyk v literárnej dikcii Antona Kreta podnes legitimujú niektoré predstavenia Spišského divadla.

Sledované tituly hier sú dokladom toho, že divadlo v Prešove, podobne ako v regióne, cieľavedome prispievalo do kultúrneho a spoločenského života v meste. Záujmom centrálnej moci bolo podporiť nemecké a po revolučnom roku 1848 najmä maďarské divadelné produkcie, ako kultúrny rozvoj existujúcej slovenskej, ba aj rusínskej a ukrajinskej etnicity, pre ktoré chýbali elementárne podmienky. Do publikovaného súpisu unikátnych údajov pridajme informáciu už spomínaného E. Lazara: „Roku 1820 zaznamenali divadelné analý, že v miestnom katolíckom gymnáziu zahrli študenti hru o Márnotratnom synovi a neskoršie o Genovéve po slovensky“<sup>13</sup>. Archív v Spišskej kapitule uchováva záznam o tom, že tu v jezuitami zriadenej škole už v roku 1648 uviedli v archaickej slovenčine hranú veselohru *Apollo, vrátený nebu alebo Sv. Štefan mučeník*. Na to, aby sa dostala k slovu slovenčina a ochotníci boli účinným nástrojom na jazykový prevrat v divadle, sa muselo dospieť k bodu zlomu, roku 1918.

V knihe P. Himiča po letnom nahliadnutí do rokov 1518 – 1918 nasleduje prehľad dejov v časoch, o ktorých historici zvyknú hovoriť ako o období tridsaťročnej vojny. Hoci sa táto premisa vzťahuje na roky 1914 – 1945, aj u Himiča to vychádza na rovnaký časový úsek: pridal päť povojnových rokov, ktoré takisto neboli práve pokojné. Druhá analytická kapitola má názov *Od národno-buditel'skej funkcie k umeleckému výrazu (1918 – 1948)*. Dočítame sa, že za „prvé slovenské divadlo na území mesta považovali obyvatelia aj tlač predstavenia zo začiatku decembra 1919“, keď „Československá beseda pripravila ‚prvé slovenské divadlo‘, a to rovno s domácim dramatikom slovenských ochotníkov z predprevratovej doby – Ferkom Urbánkom“. Navyše „slovenčina z javiska však zaznela skôr, pretože skutočne prvé slovenské divadelné predstavenia, na ktorých sa zúčastnil aj Janko Borodáč, boli záležitosťou náhodne vzniknutého krúžku z príležitosti kurzu učiteľov v Prešove, ktorí ešte cez prázdninové mesiace zahrli Jánošíka a predviedli pásmo Štúrova škola“ (s. 30). Pokiaľ ide o dialekt, autor knihy spomína aj Borodáčov preklad starej maďarskej hry *Starý bakančoš a jeho syn husár* do šarištiny (s. 31). Keďže ide o otváracie akty národnej kultúry v novoutvorenom štáte, pripomeňme, že to nebolo inak ani v Košiciach, kde v inscenácii Urbánkovho *Rozmajrína* zaznelo po prvýkrát v kamennom divadle slovenské slovo. V Košiciach poznáme dátum (29. 12. 1919), osoby a obsadenie tejto hry, no tlač<sup>14</sup> referujúca o udalosti neuviedla názov súboru. V Prešove zase nepoznáme miesto uvedenia: autor verifikoval zdroj ilustračnou snímkou z tlače<sup>15</sup>, odtiaľ vieme o niektorých menách účinkujúcich, no nie je tam žiadna zmienka o tom, kde sa odohrala táto historická udalosť. Ako rýchlo sa len dalo, ochotnícke divadlo v meste sa ujalo upevňovania rozkolísaného jazykového vedomia etnika Slovákov, ktoré v predchádzajúcich desaťročiach trpelo pod knutou ideológie i praxe maďarizácie. „Čo spolok, to divadlo, čo škola, to divadelný krúžok“, konštatuje autor (s. 35).

Na ďalších tridsiatich stranách predložil P. Himič kompendium ochotníckeho divadelného diania. Tak, ako jeden po druhom vznikali divadelné súbory spolkov,

<sup>13</sup> LAZAR, Ervín. Začiatky meštianskeho divadla v Prešove, s. 15.

<sup>14</sup> *Slovenský východ*, 28. 12. 1919.

<sup>15</sup> *Šarišské hlasy*, 7. 12. 1919.

škôl, vojakov, sledujeme v nich kaleidoskop hier, na ktoré sa súbory orientovali prevažne z aspektu ich slovanskej entity. Výber hier bol eklektický. Iné to byť nemohlo, keďže ani profesionálne divadlá, konštituované v danom čase, nemali dramaturgov. Ako časť za celok uvedieme najusilovnejší z nich – Miestny odbor Matice slovenskej, ktorá sa ujala vedúcej úlohy po zrušení Československej besedy. Spolu s Telocvičnou jednotou Sokol na dlhšie obdobie určovali trend v uvádzaní Stroupežnického (*Naši furianti*), Rázusa (*Hana*), Jiráska (*Emigranti*), Mahena (*Jánošík*). V tomto prípade Himič predpokladá, že menovaných autorov mohli hrať v slovenčine, na rozdiel od češtiny košických vojakov o rok skôr (1920). Po rokoch už stagnujúcich stereotypov v MO MS sa roly obnoviteľa ujal spolok Sokol na čele s profesorom Evanjelického gymnázia Dr. Alexandrom Križkom. Nastala razantná zmena kvality. Himič uvádza, že „v priebehu skoro štyroch rokov MO MS pripravil šesť hier slovenských autorov, a nie hocakých: trikrát prehovoril I. Stodola, dvakrát J. G. Tajovský, a jedenkrát J. Palárik“ (s. 41). Na potvrdenie toho, že išlo o dramaturgicko-inscenačný výkon hodný pozornosti, pripomeňme údaj o podobnom úsilí v susedných Košiciach, kde v rokoch 1924 – 1930 uviedlo Východoslovenské národné divadlo 23 hier v slovenčine. S menom A. Križku (spolurežisér Pavol Horký), vedúcej osobnosti prešovského divadelného života, je spojená aj inscenácia Tajovského hry *Smrt Ďurka Langsfelda* (štyri predstavenia pri príležitosti výročia vzniku republiky 25. – 28. októbra 1930). „Prešovský megaprojekt Tajovského bol ojedinelým pokusom koncentrovať ochotnícke sily. Bolo to len v prospech konkrétnej inscenácie, ktorá si vyžadovala veľký počet hercov“ (s. 42). Následne Križka siahol po Stodolovi (*Jožko Púčík a jeho kariéra*, 1931). To však už bola labutia pieseň prešovských matičiarov, ktorí na oblastných závodoch v Prešove nezískali ani jednu cenu: „... predbehli ich dokonca prešovské krúžky Roľníckeho dorastu a Jednoty Orla. Na konci školského roku 1931/1932 A. Križka odchádza z postu gymnaziálneho profesora a s ním aj elán a chuť divadelného krúžku MO MS v Prešove“ (s. 43). Vo fluktuálnom režime A. Križku však nemáme jasno, lebo už v roku 1928, počas svojho druhého cyklu šéfovania vo Východoslovenskom národnom divadle v Košiciach, mu Oto Alferi zveril réžiu pôvodnej slovenskej historickej hry Márie Oravcovej *Synovia Svätoplukovi* (premiéra 20. 1. 1928) a súveká tlač referovala o ňom ako o profesorovi košického gymnázia.

Samostatnú kapitolu venuje P. Himič divadlu prešovských rotmajstrov. Pre tých sa ochotnícke divadlo stalo po roku 1918 nástrojom na presadenie českého národného povedomia, resp. jeho alternatívneho česko-slovenského národniarstva v čase, keď slovenské národné povedomie nezasahovalo ešte širokospektrálne vrstvy obyvateľstva. Popri slovenskom ochotníckom divadle existovalo aj české divadlo so samostatným dramaturgickým zacielením na vlastnú národnú dramatickú tvorbu. Založením dramatického odboru Československých rotmajstrov sa v roku 1924 vytvorila organizačná báza pre tvorbu, ktorá fungovala až do zániku prvej republiky. Česká repertoárová línia rotmajstrov tvorila „raison d’être“ ich činnosti, bola to politicky pridaná aktivita k bojovým úlohám. Podľa titulov uvádzaných hier zisťujeme značnú zhodu s tými, čo z českej proveniencie inscenovali slovenskí ochotníci. Za osobitnú zmienku stojí súvislosť, ktorú Himič neopomenul: „Oslavy Aloisa Jiráska v roku 1921, jeho prejav v prospech Slovenského národného divadla, jeho hry na tejto scéne, ale najmä vyzdvihovanie jeho tvorivého vzťahu k Slovensku pôsobia na prenikanie jeho hier i na ochotnícke javisko“ (s. 47). Pripomeňme iba, že v danom roku (mimochodom, v roku sedemdesiatych narodenín spisovateľa), v zmiene-

nom posolstve „všetkým verným Slovákom a Čechom“ sa o. i. píše, že „oslobodený československý národ svojou obetavosťou a láskou nahradil Slovákom sedemsto trpkých rokov, o ktoré dlhšie Slováci trpeli v cudzom otroctve“<sup>16</sup>. Ktorý iný český spisovateľ či iný dejateľ reflektoval slovenský osud v rakúsko-uhorskom žalári tak jednoznačne, ako Jirásek?

V divadelnej praxi rotmajstrov sa často vyskytuje meno Leopolda Horkého, ktorý ako „hlavná postava“ ich umeleckých snažení „pevne držal v rukách opraty reper-toárovej politiky...“ (s. 54). Dramatické udalosti v závere roku 1938 znamenali koniec rotmajstrovského divadla. Posledná premiéra „Langrova Dvaademesiatka bola symbolicky aj stým predstavením súboru“ (s. 54).

Ďalšia podkapitola knihy *Jednota Orla* je venovaná ochotníckemu súboru Jednota Orla československého, ktorý „vznikol 15. júna 1921 z iniciatívy stredoškolskej mládeže“ ako „prvá organizácia Orla na východnom Slovensku“ (s. 55). Autor o charaktere hier konštatuje, že „nevyšli z tieňa kresťansky zameranej dramatiky“ (s. 56). Bez potreby analyzovať projekty tohto zoskupenia berieme na vedomie, že „bolo to divadlo kresťanské a naivné, aké praktizovalo mnoho spolkov či združení tej doby. Divadlo viac funkcie ideovej ako umeleckej“ (s. 56). Jednako upúta pozornosť, že členovia Orla začiatkom tridsiatych rokov už hrávali v Mestskom divadle, čo sa o iných spolkoch v tejto knihe nedalo zistiť. Keď sa presadila ideologická orientácia spolkového divadla, malo to aj svoju pozitívnu stránku v tom, že napr. „prešovskí orlisti nadviazali na tradície slovenského predprevratového ochotníckeho divadla: na Veľkú noc náboženské hry, na fašiangy, pred adventom...“ (s. 58). Toto podnes funguje napríklad v nemeckom divadelníctve, kde sa biblické hry produkujú ako veľká divadelná slávnosť a organizujú sa na ne návštevy z európskych krajín. V tomto smere dnešným našim profesionálom, ale hlavne ochotníkom, uniká unikátny smer, ktorý má napriek biblickému charakteru nadreligiózny presah.<sup>17</sup> Keďže na samom začiatku divadelných dejov v regióne východu bol spomenutý Bardejov, pripomeňme, že o bardejovskom divadelníctve sa zachoval dokument z roku 1450 – plagát, zoznam účinkujúcich s obsadením úloh v mystériovej hre<sup>18</sup>. V stredoveku neboli naše kontácie vzdialené od trendov v iných európskych kultúrnych centrách.

Divadelné dianie v kapitole *Národnostné menšiny a prímestské oblasti* variuje už predtým poznané úsilie spolkov vyjadrovať sa divadlom. V tomto segmente spomína autor divadelné produkcie Maďarov, Ukrajincov, Židov, Rusov, ba aj Rusínov. Ochotnícky vyjadrovaný ukrajinský a rusínsky element stáli nesporne pri kolíske neskoršieho jadra najprv Ukrajinského národného divadla a po ňom dodnes fungujúceho rusínskeho Divadla Alexandra Duchnoviča. V tejto kategórii miestneho divadla spomína autor robotnícke divadlá, ktoré však nemali taký „mohutný“ rozmer ako v susedných Košiciach. No v Prešove, na rozdiel od Košíc, si nárokovali vystúpiť v roku 1930 v Mestskom divadle, kde uviedli operetu *Gróf Rinaldo* od Alberta Szirmaia. V aktuálnom čase v Prešove účinkujú viaceré spolky, medzi najaktívnejšie patrí

<sup>16</sup> Denník Slovenský východ dňa 14. augusta 1921 publikoval toto posolstvo na celej titulnej strane novín aj s rukopisom spisovateľa. Ako dôvetok: Spisovateľ v románe *Bratrství* spomína aj „Horní zemi uherskou“ v dobe Jana Jiskru a Aksamita. Jeho aktuálne konotácie nie sú improvizáciou.

<sup>17</sup> Životnosť tejto dramaturgickej línie už štyristo rokov udržiava Oberammergan v Hornom Bavorsku. Tu sa od roku 1614 sa uvádzajú pašiové hry vo voľnej prírode, na predstavenia sa organizujú zázjazy z celej Európy.

<sup>18</sup> LAZAR, Ervín. Začiatky meštianskeho divadla v Prešove, s. 15.



prímestský spolok Solivarčanov, ktorý na divadelných závodoch zachraňuje prestíž prešovských ochotníkov.

V knihe nie je enumeratívne zaznamenaný repertoár, dovezený do Prešova súbormi VND a SND. Nechýbajú však cykly ich predstavení a v nich tituly, prostredníctvom ktorých sa mohli Prešovčania zoznamovať s ďalšou dimenziou súvekeho divadla, aktuálnym kaleidoskopom českej a slovenskej divadelnej tvorby. Marginálna pozornosť autora má logiku v ústrednej téme o zrode, rode a tvorbe divadla domácimi umeleckými silami. Kalendárium dvadsaťročného hostovania obidvoch hosťujúcich telies by si nárokovalo i väčší rozsah knihy.

Po roku 1939, keď juhovýchodnú zemepisnú oblasť zahalilo temno predtrianonského stavu, eviduje P. Himič aj príklon k pôvodným slovenským hrám Jozefa Holleho (*Černová*) či Emila Ruska a Antona Prídavka (*Idú nové časy*). V časoch vojnového slovenského štátu je počuť tiež o aktivitách z iných prímestských oblastí, ktoré autor úchytom zaznamenal.

Na báze *Umeleckých a mimoumeleckých determinantov* prezentuje autor súhrn sledovaných udalostí, rozptýl aj integritu divadelného života, ktorý živili ochotníci. P. Himič v tejto kapitole poskytuje obraz o nepoľavujúcom úsilí organizovať divadelný život. Odvoláva sa na iniciatívy A. Križku „usporiadať divadelné závody spolu s režisérskymi kurzami“ (s. 70), informuje o prednášateľoch (Viktor Blahník, Andrej Mráz, Henrich Bartek), ale aj o profesijne zdatnom mužovi v maskovaní (Alois Šléger), zaznamená počet 150 frekventantov prvého divadelného kurzu v Prešove (10. – 15. augusta 1930). V nepokojnej dobe nebola ani na tomto poli núdza o hektické dianie. „Ku koncu existencie prvej republiky už v spolkovom divadelnom živote dochádzalo k roztržkám, živeným politickým napätím a istou únavou režimu. Smrť prezidenta Masaryka v septembri 1937 ešte viac utlmila kultúrnu a divadelnú činnosť“ (s. 76). Prešov nesporne inklinoval k politickej ideológii T. G. Masaryka, dokonca mu tu postavili sochu.<sup>19</sup> Bol to z jednej strany príklon k čechoslovakistickej orientácii štátnej politiky, ktorá nevoňala slovenským národniarom, ale súčasne aj bezvýhradná oddanosť k mužovi, ktorý spolu so Štefánikom vytvoril československý štát<sup>20</sup>. Ani v profesionálnom divadle to neostalo bez odozvy. Divadlo nebolo veľkým beneficentom štátu, dostalo však slobodu na rozvíjanie národnej divadelnej kultúry, na ktorú sme čakali takmer sto rokov.

O charaktere niektorých inscenácií, o ich divadelnom výraze píše autor v kapitole *Estetické devízy a rezervy*. Sledujeme, akú disparitu nachádza v javiskovej reči ochotníkov, v ktorej prevláda prízvuk dialektu. Cituje články, v ktorých sa ozývajú aj námietky, že predneseným textom v Mestskom divadle nie je rozumieť, ide im teda o čistejšiu artikuláciu. Z recenzií, ako to poznáme aj z iných prameňov, rešeršér (ani súveký čitateľ) nezmúdre, keď často číta úsudky typu „úlohy priliehavo zvládli“, „postavy boli presne vykreslené“. Na divadelné referencie tých čias nemožno nazerať z dnešného pohľadu ako na odbornú kritiku. Podobne ako herectvo a diva-

<sup>19</sup> Socha T. G. Masaryka stála v Prešove pred parkom a kostolom. Na podstavci bol nápis: *Salus rei publicae supremema lex esto!* (Blaho štátu nech je najvyšší zákon!) Je to vlastne parafráza Cicerovho textu *Zákon. Pomník odhalili* 4. 5. 1931, Masaryk zomrel 14. 9. 1937.

<sup>20</sup> V Košiciach na počesť spoluzakladateľa nového štátu stála socha M. R. Štefánika. Zašli tu ešte ďalej, keď pred Urbanovu vežu postavili sochu Sv. Václava a priestor pred Východoslovenským múzeom premenovali na Námestie Jana Husa. Podobný príklon k vernosti štátu a jeho predhistórii vyjadrovali aj divadlá obligátnymi inscenáciami pri výročiach Masaryka a Sv. Václava.

delná réžia, aj kritika stála na štartovacej čiare. Od meurôsmych rokov sa o divadle v slovenskej reči písalo na vzdelanostnej úrovni autorov a ich rozhl'adu. Ako o tom píše P. Himič, „režisérmi boli vlastne najlepší herci, ktorí na seba brali aj organizačné a technické bremeno“ (s. 77). Našli sa výnimky: „typ vzdelaného a umelecky ambiciózneho režiséra reprezentuje predovšetkým A. Križka. Jeho snahy sú korunované prvými úspechmi prešovských ochotníkov aj za hranicami mesta“ (s. 78). Rovnako odhodlanú, ale zrejme už menej odborne fundovanú osobu nachádza autor knihy v Leopoldovi Horkom, štábnom rotmajstrovi odevníctva 12. horského práporu v Prešove.

V sekcii *Školské divadlo* sa autor vracia k prvotným zdrojom prešovského divadelníctva, „do obdobia vzniku evanjelického gymnázia, keď po príchode jezuitov do Prešova vzniklo 18. 3. 1673 dvojročné gymnázium“ (s. 81, 82). Hoci vývoj školy nebol plynulý, v jezuitskej škole „pestovali bohatú divadelnú činnosť“ (s. 82). Tu je na mieste znova pripomenúť záznam E. Lazara o divadle hranom v slovenskej reči z roku 1820. Poprevratovú bilanciu školského divadla spolu s kapitolou *Študenti* zaznamenáva autor na dvadsiatich stranách textu knihy a postihuje pestrú paletu aktivít konštatovaním (spolu s Vladimírom Štefkom), že „divadelný život bol medzi dvoma vojnami mimoriadne bohatý“ (s. 101). Charakteristike tejto činnosti pristane Himičom prevzatý citát článku Ferdinanda Hoffmana<sup>21</sup> v Našom divadle z roku 1932: „Naše ochotnícke divadlo nestratilo prevratom charakter buditeľský a tým aj poslanie, ale práve naopak, vtedy ho až nadobudlo“.

Prvorepublikové osudy divadla v Prešove završuje autor kapitolou *Profesionálne divadlá*. Až na malé výnimky sa udalosti v Prešove zhodujú s udalosťami v susedných Košiciach. Prvú zastávku tu nemal profesionálny súbor SND, ale kočovný súbor Novákovej spoločnosti, ktorý v košickej miestnej tlači neoprávnene nazývali Slovenským národným divadlom. Ohlas účinkovania Novákovej spoločnosti v Prešove bol podobný ako v Košiciach, kde svoje účinkovanie mimo divadelnej budovy<sup>22</sup> musel pre nezáujem po každý raz predčasne ukončiť. Väčšinu predstavení hrala spoločnosť v českej reči. Už o rok neskôr sa Prešov dočkal nádejného začatia slovenskej činohry, keď práve tu začína svoju existenciu Vidiecky súbor SND, populárne nazývaný Marška. Táto prestížna prezentácia v meste však prinášala aj problémy, ktoré priznal vtedajší riaditeľ SND Bedřich Jeřábek: „Venkovská naše spoločnosť, ktorá má počítí 1. ríjнем v Prešově, nemá krom členů nic. Nemá nábytek, nemá rekvisit, dekorací ani kostýmů a jen abych umožnil hry tomuto ensemblu, dávám dočasně k dispozici fundus...“ (s. 104).

Trvalým východiskom aj pre Prešov sa stalo založenie Východoslovenského národného divadla (1924), ktoré však takisto začínalo v ekonomickej núdzi, keď spočiatku disponovalo len finančnými prostriedkami upisovanými akcionármi. Činnosť VND sa začala predstavením Chalupkovho *Kocúrкова* 23. septembra 1924. No aj v tomto prípade sa P. Himič odvoláva na problém apostrofovaný Milanom Polákom: „Uvedenie Chalupkovej veselohry akoby chcelo predznamenaf, že divadlo si bude plniť povinnosť aj voči uvádzaniu hier v slovenskom jazyku, a to aj napriek tomu, že

<sup>21</sup> Ferdinand Hoffmann viedol od marca 1933 do jesene 1938 Ústredie slovenských ochotníckych divadiel v Martine, kde z javiska Slovenského spevokolu urobil pokusnú scénu Ústredia. Na začiatku sezóny 1938/1939 sa stal šéfom činohry Východoslovenského národného divadla.

<sup>22</sup> Novákova spoločnosť vystupovala v sále Kresfiansko-sociálneho domu na Rákocziho okružnej č. 62.

takmer celý ansámbl tvorili českí herci“ (s. 106). Pretrvávala nielen tlačou často kritizovaná absencia slovenčiny, ale i problémy s návštevnosťou: „Keď v roku 1926 prišla spevohra VND do Prešova, na plagát zaradila aj Smetanovu Hubičku. Návštevnosť na predstavení bola zahanbujúco nízka. Opereta Čardášová princezná a komédia Veľkokňažná a čašník sa, naopak, tešili veľkému záujmu publika“ (s. 106). Týmto konštatovaním vyjadril autor knihy podstatné črty fungovania v divadle v medzi-vojnovom období. Personálne rošády v košickom VND registrovali v Prešove rovnako pozorne ako v domácom prostredí, malo to však vplyv na umelecké smerovanie súborov, no nie divákov, pre ktorých boli pútačmi veselohry, frašky a operety. Neznamená to celkom rezignáciu na iné žánre. Apríl 1930 priniesol zánik VND, potom znova až roku 1937 (2. septembra) v obnovenom formáte znova účinkuje v Prešove s hrou Oskara Wildea *Bezvýznamná žena*. V medziobdobí hosťuje v Prešove Stredoslovenské divadlo Márie Novákovej-Rosenkranzovej, ktoré sa v Košiciach nikdy nezastavilo. Súbor hral väčšinou operety, no ako sa v knihe píše „v roku 1936 a v máji 1937 hrali po slovensky, napriek tomu pred prázdny hľadiskom.“ Hoci „repertoár volený pre Prešov obsahoval predovšetkým ľahší žánr a predstavenia pre deti“ (s. 110), z účinkovania súboru v roku 1933 zaznamenal autor Čechovov *Višňový sad* a niekoľko českých inscenácií v danom čase aj inde frekventovaných titulov. Záznam hovorí tiež o hosťujúcich inonárodných súboroch, ako bolo židovské divadlo Habimah. Pri ňom autor zisťuje, že „hosťovanie vilniuského židovského divadla patrilo v roku 1930 k najväčším kultúrnym udalostiam v meste“ (s. 113). Bolo tu aj americké židovské divadlo Borisa Tomashefského z New Yorku (trojčlenná herecká skupina), nemecké divadlo (z Württenbergu s hrou *Mária Magdaléna* od F. Hebbela) ako aj Pražské ruské divadlo s repertoárom prevažne ruských hier. Kým v roku 1936 vyvolalo sklamanie zatvorenie budovy divadla, o dva roky bolo sklamanie o to väčšie, že už nešlo len o divadlo, ale o koniec prvej povojnovej republiky.

Prvá Československá republika bola etapou zrodov a zánikov, závrtných spoločenských zmien a turbulencií na každom úseku spoločenského, kultúrneho i politického života. Historikmi postulovaných tridsať vojnových rokov (1914 – 1945) nie je zveličenie, znamenajú stav bojov o holé bytie. Himičom mapovaný stav duchovného života mesta sa nelíši od pocitov v iných mestách Slovenska. Divadlo je seizmografom doby. Nielen v tom, ako zobrazuje život v umeleckom vide, ale aj jeho reálne stránky v podobe reakcie na aktuálne ponuky z divadelnej scény. Prešov patril aj patrí do inej kategórie miest než Košice, kde maďarský živel bol do roku 1918 prevládajúci a aj po tomto roku zápasili etnicky rozdielne súbory o miesto pod reflektormi v jedinej budove. Hoci v Prešove bolo slovenské podložie priaznivejšie, neprejavila sa tu veľká spontánna eufória pri možnosti vidieť slovenské divadlo.<sup>23</sup> Dejiny poznačili život aj v tomto meste úbytkom národného vedomia a jeho pomalým opätovným nadobúdaním. Po uhorskom vyprázdňovaní iného etnického života než bol maďarský, muselo divadlo ako duchovné ohnisko prejsť obnovou s pomocou češtiny, ktorá, keď vykonala svoje historické poslanie, vrátila v Prešove skôr než v Košiciach domáce divadelné úlohy na ich splnenie slovenskej reči. Počas maďarského interregna sa Košice

<sup>23</sup> Paradoxne to v tomto ohľade neplatí práve o Košiciach, kde prvé české predstavenia triumfovali. Česká činohra z Hradca Králového, ktorá uviedla hru Vrchlického, zaznamenala triumf aj s *Predanou nevestou*: „Opona padla. Obecenstvo vstalo hore, srdcia prudko bili, z prs vydrel sa mohutný výkrik. Nazdar!“ Pozri Triumf Predanej nevesty, *Slovenský východ*, 1. 8. 1919.



ocitli v predtrianonskom formáte štátu (t. j. v uhorskom) a slovenčina sa už na javisku Mestského divadla neozvala ani raz. Slovenský štátny novotvar pojal na svoju mapu Prešov, kde slovenské divadlo už malo mať pokojnú existenciu. O tom je ďalší posun v našich dejinách i v tejto knihe.

S dobrou znalosťou všeobecných dejín načrtnol P. Himič aktuálny stav spoločnosti v celoslovenskom i lokálnom rozsahu. „V roku 1938 malo mesto 22 433 obyvateľov. K 15. augustu 1940 ich národnostná štruktúra vyzerala nasledovne: Slovákov bolo bezmála šesťnásťtisíc, Maďarov vyše sedemsto, Židov vyše štyritisíc (...) avšak na konci roka 1940, keď sa konalo celoštátne sčítanie obyvateľstva, sa Prešov priblížil k hranici dvadsaťpäťtisíc“ (s. 122). Keď sa pokúsime douvažovať tento Himičom uvádzaný nárast, zistíme, že sa o nezanedbateľný prírastok zaslúžili aj migranti z Košíc, odkiaľ odišli takmer všetci Česi, ktorých prevaha bola v meste nielen v úradoch a armádných postoch. Najvýznamnejších slovenských kultúrnych dejateľov, dovtedy pôsobiacich v Košiciach, nachádzame po ich anexii práve v Prešove. Do Prešova sa presťahoval literárny mozog z košického štúdia Slovenského rozhlasu. P. Himič eviduje „spolu dvestodevätnásť relácií rôznych žánrov“ (s. 126), mnohé z nich pripravili členovia Dramatického krúžku Záborský, ktorý vznikol koncom októbra 1940. Podobne ako v Košiciach bol ústrednou postavou slovenského kultúrneho života Anton Prídavok, literárne vzdelaný a prekladateľsky aktívny. Ako riaditeľ prešovského štúdia rozhlasu sa stal aj predsedom krúžku, Ondrej Jariabek zas šéfrežisérom, napokon krúžok aj zakladal s ďalšími poprednými ochotníkmi – Alexandrom Kautnikom, Martinom Brezinom a Františkom Kmecom. Všetci menovaní stáli po vojne pri kolíske profesionálneho divadla v Prešove aj Košiciach. Divadelný súbor Záborský už pri prvej účasti na Celoštátnych divadelných pretekoch v Turčianskom sv. Martine skončil v kategórii A na treťom mieste a O. Jariabek získal za postavu Ivana Jelizejeviča v Čechovovej hre *Konské priezvisko* (preklad, úprava, réžia A. Prídavok) cenu za najlepšie herecký výkon.

Predpoklady na úspešný začiatok boli viac než sľubné. Ale aj tu sa stretáme s protirečieniami, pokiaľ ide o divácku odozvu. Kým O. Jariabek vo fejtóne v miestnej tlači<sup>24</sup> horekuje nad nezaujmom publika (oproti Banskej Bystrici) „kde-tu človek“, autor knihy cituje zo spomienok Františka Rella inú skúsenosť: „Všetky naše predstavenia v divadle boli vždy vypredané“ (s. 127). Divadelný historik sa musí vyrovnáť aj s takouto disparitou tvrdení ľudí z rovnakého košiara aspoň tak, že ich zaznamená. V dikcii autora poznávame, že krúžok saturoval stálu divadelnú scénu v Prešove. Kvalitný súbor prichádzal do mesta z Banskej Bystrice, ale aj to bolo iba provizóriom nahradzujúcim stálu scénu. „Pri príležitosti 2. výročia vzniku Slovenského štátu uviedli 13. marca 1941 Prídavkovu historickú drámu Pribina. V tlači sa jej dostalo veľkej publicity, časť hry bola publikovaná. (...) Réžiu mal O. Jariabek, ktorý sa už pár dní predtým angažoval na oslavách Miestneho veliteľstva Hlinkovej gardy ako režisér vlastnej 'gardistickej' hry Verní sebe – svorne napred“ (s.128).

Kapitola *Od ochotníctva k profesionalizácii (1939 – 1944)* má dve časti: *Divadelný súbor Záborský* a *Zápas o stálu scénu*. V oboch subordinovaných textoch sa latentne spomína inak závažná skutočnosť zaháľajúceho priestoru Mestského divadla. Autor ani priebežne v ďalších etapách nereflektuje využívanie tejto scény, na to určil v závere

<sup>24</sup> *Slovenská sloboda*, 1941, roč. 4, č. 21, s. 6, 26. 1. 1941.

knihy samostatnú kapitolu. Teraz, po roku 1939, však už sporadicky oznamujú interes o divadlo záborskovci a po nich zakladatelia stáleho divadelného súboru. Sú to záborskovci, kto budove po jej renovácii vracia divadelný život. „Dramaturgickej práce sa ujal A. Prídavok, ktorý určoval tituly i plán premiér a po diskusii s režisérom zasahoval aj do obsadenia. Tempo, ktoré nasadil, bolo však pre 'civilistov' neúnosné. Prvé rozpory sa prejavili na prelome rokov 1942 – 1943“ (s. 133). Autor síce píše o „eufórii po otvorení Mestského divadla“ a že po premiére *Bielych chryzantém* prišla pre súbor skúška ohňom, ale explicitne nenapísal, čo bolo otváracím predstavením (!?).

Sledujeme repertoárové tituly: v ich skladbe je vidieť, že nerezignovali na európsku drámu (Molière, O'Neill, Ibsen, Lennox a i.) a že trvalým dramaturgickým podložením zostáva slovenská proveniencia (Záborský, Stodola). Nechýba kabaret a obraz divadelného diania v meste dopĺňujú aktivity Divadelného odboru pri Mestskej hudbe (o. i. *Pašiové hry* v rokoch 1941 a 1942). Autor do komplexu aktivít dodáva, že „divadlo hrávali naďalej aj školy, rôzne spolky a náboženské združenia, zvlášť katolíci. Bohatú aktivitu vyvíjal bábkový odbor Hlinkovej mládeže“ (s. 136). Čo je však príznačné a pre kvalitu divadelnej tvorby u záborskovcov mimoriadne dôležité, objavujú sa mená nových aktérov, ktoré sa uchovávajú v pamäti slovenského divadelníctva. K O. Jariabkovi, A. Kautnikovi a F. Rellovi sa pridávajú herci František Kmec, Lujza Grossová, František Dadej – všetci uspeli na profesionálnych scénach. Nachádzame prvú zmienku o neskoršom dlhoročnom dramaturgovi košického divadla Julovi Zborovjanovi. Hoci „hodnotenie výsledkov“ súboru Záborský „nevyznieva jednoznačne“ a autor knihy ich eviduje „od nevydarených pokusov až po prvé úspechy na celoslovenskom ochotníckom poli“, pripomenie súčasne, že „len neznalosť prešovských divadelných pomerov dovoľovala Jánovi Martákovi vysloviť tieto slová: 'Po Jonášovi Záborskom pomenúva sa ochotnícky krúžok v Prešove, no inscenácii jeho hier je tak málo, že neznamenajú v ochotníckej činnosti nič'" (s. 137).

Roky 1918 – 1938 zhrnul Peter Himič v kapitole *Od národno-buditeľskej funkcie divadla k umeleckému výrazu*. Podobne sa vymedzuje voči minulosti aj Peter Karvaš: „Na Slovensku stretol sa profesionálny divadelník – z hľadiska kultivovanosti – s úhorom, pretože všetky doterajšie ochotnícke predstavenia boli chápané predovšetkým ako skutky národné a politické a nie umelecké“<sup>25</sup>. O tom, že od meruôsmych rokov po rok 1919 dominujú národno-buditeľské tendencie, nie je žiadna pochybnosť. Príklad za všetky: ak Pavol Dobšinský už v roku 1850 prekladá (aj iní sa o to predtým pokúšali) Shakespearovho *Hamleta* a pravdepodobne v jeho preklade hrali v roku 1864 v Liptovskom Mikuláši Shakespearove *Omyly*, neprotirečí to buditeľskej misii divadla, ale pripúšťa aj niečo viac. Nemožno totiž implementovať „in abstracto“ všetko do národnobuditeľských záujmov bez umeleckých ambícií. I keď v prípade Himičom prezentovaných miestnych dejín by sme škriepky v tomto ohľade radšej vzdali, aj v ním akceptovaných pomeroch znesú divadelné rukopisy Križku, Prídavka a Rella prísnejšie kritériá, než sú iba buditeľské záujmy – v prípade záborskovcov je to európsky orientovaná dramaturgia. Vice versa: aj v produktoch profesionálnych súborov po roku 1919 by sme našli inscenácie, ktoré nemali národné ani buditeľské poslanie, ale umelecky boli poklesnutejšie než niektoré predstavenia ochotníkov.

<sup>25</sup> KARVAŠ, Peter. *K základným otázkam súčasného divadla*. Bratislava : Obroda, 1948, s. 13.

„Základ budúceho profesionálneho divadla v Prešove položili 21. júna 1943 v malej sále Čierneho orla, keď založili Družstvo so správnym a dozorným orgánom“ (s. 141), dočítame sa v kapitole *Zápas o stálu scénu*. Nasledovali ďalšie rokovania a na stole bola aj otázka, kto divadlo povedie. Hoci už na prvom zasadnutí Družstva A. Kautník favorizoval F. Rella, prišli na pretras ďalšie mená: Ivan Lichard, Štefan Figura, Andrej Chmelko. A. Prídavok, ktorý bol poverený vedením rokovania o budúcom šéfovi, „... sa obrátil na Borodáča, aby poradil riaditeľa... Prídavok navrhol aj seba, potom Borodáča, neskôr Jariabka“ (s. 144). Zvolenie A. Chmelka (po jeho odchode zo SND) bolo napokon „viac otázkou jeho individuálneho umeleckého problému ako výsledkom koncepčného uvažovania o charaktere a ideovom smerovaní nového divadla“ (s. 144). Po priehadach a zádrhoch, zásluhou príklonu J. Borodáča, schválila správa Družstva Slovenského divadla A. Chmelka za riaditeľa. Dátum otvorenia divadla bol stanovený na 23. január 1944.

Keď v súvislosti s Košicami pripomenieme podobné okolnosti v personálnych otázkach a vývinových peripetiách, vyjavia sa nám aj rovnaké osudové zhody v existenčných otázkach oboch divadiel. Posledná a súčasne i prvá sezóna po reštarte Východoslovenského národného divadla trvala jednu celú sezónu a necelé tri mesiace (september 1937 – november 1938), prešovské Slovenské divadlo vo vojnovom štátnom útvare existovalo poldruha sezóny, do roku 1945. V tomto období sa položili základy budúceho divadla v Prešove už v obnovennej Československej republike, súčasne to bol čas prípravy pre divadlo v povojnových Košiciach. Taká bola aj vízia A. Prídavka: „... že by sa mal v Prešove pripraviť súbor pre povojnové Košice“ (s. 145). Jadro zakladajúcich členov Slovenského divadla konštituovalo o rok divadlo v Košiciach. V Prešove vo vopred načrtnutých intenciách J. Borodáča sa formoval dramaturgický profil prvého obdobia (1944 – 1945). Otváracím predstavením bol Urbánkov *Škriatok*. Pre prvú úplnú sezónu stanovilo vedenie SD pätnásť titulov. Kým v prvej sezóne bolo navrhnutých sedem hier slovenských autorov a šesť cudzích (inscenovalo sa len deväť hier), v druhej sezóne to malo byť pätnásť titulov – štyri slovenské, medzi ostatnými hry Ostrovského, Gorlova, Vazova, Vojnoviča, von Kleista, Shakespeara a Laveryho. Ako sa v knihe píše, „hoci vlastenectvo tej doby nemožno merať dnešnými kritériami, repertoár určovali aj mimoumelecké kritériá výberu ...“ a „jednou zo zásad bolo teda ‘uplatniť vlastenecký cit na javisku, lebo odtiaľ najvýraznejšie prenikne do srdca každého Slováka’. Aj na takýchto ideových základoch vyrastala budúca vízia herca A. Chmelka ako riaditeľa, režiséra a dramaturga“ (s. 166).

Nie je ambíciou, ba nie je ani potrebné v tejto rekapitulácii Himičovej knihy prepisovať tituly hier a problémy s ich uvádzaním. Stojí však za pozornosť, s akým nadhľadom sa divadlo prenieslo ponad úskalia doby. Politické krytie jeho vzniku prišlo zo strany HSLS, po „požehnanie“ išli organizátori do Bratislavy priamo k Alexandrovi Machovi. Ale na rozdiel od spomínaného Jariabkovho úletu u ochotníkov smerom ku gardistickej ideológii, zostala v profesionálnom divadle ideológia fašistického štátu na dištanc. To je pozoruhodné aj v porovnaní s dramaturgickými príklonmi k režimu v Slovenskom národnom divadle. V záverečnom období vojnovjej republiky prichádzajú do Chmelkovej hereckej družiny ďalšie posily: Milan Dudáš, Ctibor Kováč, Pavel Rímsky, Mikuláš Gojda, Peter Macko, Božena Muchová, Ján Bzdúch, Valéria Driečna, riaditeľ mal k dispozícii aj svoju manželku Gizelu Chmelkovú. Bol to súbor schopný uniesť umelecky náročnejšie úlohy. Posledné predstavenie sa uskutočnilo 17. decembra 1944. Vláda vyhlásila evakuáciu mesta na 21. december. Po

vypuknutí Povstania odišli niektorí herci do povstaleckej Banskej Bystrice, režiséra Dezidera Serna-Stránskeho a F. Rella odviekli ako Židov do koncentračného tábora. Do budovy Mestského divadla sa v októbri „nasťahovalo nemecké frontové divadlo Panzer Scala a SD mohlo hrať len dvakrát do týždňa“ (s. 168).

Popri týchto dramatických dejoch zaznamenajme tragickú trhlinu v demografickej skladbe obyvateľstva, keď za štyri roky bolo do koncentračných táborov odvečených vyše štyritisíc Židov. Pri predčasnom konci druhej sezóny Mestského divadla, ktoré sa presunulo do Ružomberka, asistovalo bombardovanie mesta, počas ktorého bol poškodený zadný trakt budovy. Nič sa však už nemohlo zmeniť na tom, že sa divadlo v Prešove profesionálne sformovalo. No hoci po vojne bolo popri Bratislave a Martina pripravené pokračovať, mestu a jeho divadelníkom sa neušlo potrebnej pozornosti z Bratislavy.

Jedným z prvých dokumentov, vydaných po oslobodení, bolo Nariadenie Slovenskej národnej rady č. 65045 z 3. júla 1945 o poštátnení divadla. Ním sa poštátnili existujúce Slovenské národné divadlo v Bratislave, Slovenské komorné divadlo v Martine a súčasne sa obnovila činnosť Východoslovenského národného divadla v Košiciach. P. Himič má pravdu v tom, že na tomto rozhodnutí mal rozhodujúci podiel štátny intendant Andrej Bagar, ktorý pre SNR vypracoval Himičom nespomínaný *Stručný návrh na riešenie divadelnej otázky povojnového Slovenska*. No neudialo sa všetko podľa tohto návrhu, a tak ani nebol jediný vinník za proklamovaný stav. Áno, píše sa v ňom o košickom divadle, že „umelecký súbor tohto divadla zostaví sa čiastočne z členov bývalého divadla v Prešove, čiastočne z osvedčených členov bývalého 'Ludového divadla' v Nitre a z talentovaných ochotníkov“<sup>26</sup>, ale direktívne v ňom nefiguruje presun bývalých prešovských divadelníkov z Ružomberka do Košíc. I tak išlo len o formálnu stránku, návrh a ďalšia prax sa líšili. Kým podľa Bagara mala byť v Košiciach iba činohra, povereník Ladislav Novomeský poveril novovymenovaného riaditeľa Východoslovenského národného divadla J. Borodáča, bývalého šéfa činohry SND, vybudovaním druhého národného divadla so všetkými súbormi – činohrou, operou a baletom<sup>27</sup>. Aj preto sa v roku 1946 zmenil názov Východoslovenské národné divadlo na Národné divadlo.

Hoci zo šiestich divadiel malo byť len jedno na východnom Slovensku, už v marci 1946 vzniká v Prešove Ukrajinské národné divadlo. Ďalší priebeh dejov sa zhoduje s tým, čo píše P. Himič: Ignorovanie nárokov Prešova na vlastné divadlo sa nezaobišlo bez energického ohlasu. V Prešove zostali skúsení herci F. Dadej, manželia Latečkovci, Andrej Vandlík, z Nitry prišli František Kabrheľ, Alfred Croitor, Frída Bachletová a Juraj Paška – a „prešovské Slovenské divadlo prežilo. Síce nie ako štátne, ale naďalej na družstevnej báze“ (s. 173). 1. augusta sa vedenia divadla ujal F. Rell, k dispozícii mal jediného režiséra Juraja Šeregija, ktorý sa stal aj umeleckým šéfom SD. Autor knihy upriamuje pozornosť na umelecký vývin SD, venuje sa dramaturgickej línii, v ktorej – ako to bolo po vojne priam módou – prevažovali predtým zakázané tituly a hry z ruskej proveniencie. Za osobitnú zmienku stála a stále stojí „nová česká dramatická vlna“ reprezentovaná o. i. Olgou Scheinpflugovou, ktorej hry sa v medzivojnovom období hrali v Košiciach dokonca za jej účasti. Inscenáciou hry tejto autorky *Guayana* bolo poctené 1. výročie oslobodenia Prešova 19. 1. 1946.

<sup>26</sup> Naše divadlo, 1945, roč. 9, č. 17, s. 6 – 9.

<sup>27</sup> CHMELKO, Andrej. In *Divadlo na východnom Slovensku*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1971, s. 138.

Do roku 1950 – potiaľ siahajú časová os Himičom písaných dejín – tiahne sa dlhá dramaturgicko-režijná niť: autori, hry, osoby a obsadenia, režiséri. Jedni odchádzajú, druhí sa objavujú. F. Dadej a F. Kabrheľ, ktorí preukázali v Prešove mimoriadne schopnosti v komických rolách, odchádzajú začiatkom sezóny spolu s A. Vandlíkom do Košíc, Latečkovci do SND. Ako celkom nová tvár prichádza Júlia Čunderlíková, ktorá okamžite zaujala a neskôr v Košiciach mala výsadné postavenia v dramatických ženských rolách. Činohra SD fungovala bez dramaturga (tak to bývalo aj inde), túto funkciu saturovali riaditeľ a šéf súboru. Niektoré náročné texty (Ibsen: *Heda Gablerová*, Králik: *Posledná prekážka*) vyžadovali režisérov zodpovedajúcich ich nárokom – F. Rell takým nesporne bol. V Králikovej hre hosfoval dokonca Mikuláš Huba zo SND. Povinnosť inscenovať ideologicky vyhranené hry kompenzovali iné, preferujúce ľudské osudy, neproklamatívne prezentujúce etické hodnoty. P. Himičovi sa v kapitole, ktorej dal názov *Roky záchrany*, darí selektovať vo výbere také i onaké hry, venuje sa ich obsahu a reflektuje názory z niektorých recenzií. Medzi najúspešnejšími titulmi podliehajúcimi kritériám socialistického realizmu registruje osudy textu *Kozie mlieko*, ktorého autorom bol dramaturg košického štúdia rozhlasu Ján Skalka. Do svojho odchodu do Martina zvládal náročnejšie režisérke výkony Dezider Janda, ale i jemu bolo súdené popasovať sa s inscenáciou schematického textu Konstantina Simonova *Ruská otázka*, v ktorej si aj zahral.

Himič urobil dobre, že k ideologicky frekventovaným hrám neprikladal lupu s dnešnou optikou, aj keď ich mimoestetickú normu pomenoval. V prípade „prvoplánového schematického textu“ *Ruskej otázky* aplikuje citát iného postsocialistického kritika<sup>28</sup>, hoci by vystačil s vlastným vyjadrením sa o veci. Vracaf sa v dejinách k problematickým obdobiam (vlastne, ktoré nie sú problematické?) nesie vždy riziko, že budeme múdrosťou oneskoreného poznania utlkať hriechy a hriešnikov minulosti. V divadle to nebolo a ani nie je inak. Obraz obdobia 1945 – 1950 poskytol P. Himič bez priebežne frekventovaného politického pozadia a netreba to reklamovať, lebo politikum dostatočne vyjadruje samostatná úvodná kapitola *Všeobecná politická situácia*. Každý si ju môže dokoňponovať po časovej osi divadelného diania. Himič tiež separátne referuje o operete v povojnovom SD. Osobitne sa vracia k žánrovej skladbe repertoáru a k úlohe režisérov pri jeho inscenovaní. Píše aj o vplyve existencie druhej profesionálnej scény, Ukrajinského národného divadla, na tvorbu dramaturgických plánov. Autor neprojektoval svoju knihu o miestnom divadelníctve vo všeobecnosti, zameral sa na vývin a tvorbu slovenského divadla. Úplné dejiny inonárodných divadiel v meste zostali uložené v pozostalostiach na ďalší výskum.

Povojnové úsilie o stálu scénu v meste zavrášilo uznesenie Krajského národného výboru v Prešove č. 18/1950, ktorým sa rozhodol prevziať Slovenské divadlo do svojho vlastníctva a správy s účinnosťou od 1. januára 1950 (s. 194). Slovenské divadlo ďalej existovalo už ako Krajské slovenské divadlo, do jeho správy pribudol Súbor pre deti a mládež v Spišskej Novej Vsi. S prihliadnutím na ostré zmeny v politických a spoločenských pomeroch v ČSR nebol tento vývoj prekvapujúci: poštatňovalo a znárodňovalo sa všetko, družstevné divadlo nemohlo zostať mimo totálneho krupobitia spusteného na nešťatne majetky. Divadlu to prospelo tak, že sa už o svoju existenciu nemuselo starať samo, postarala sa o ňu štátna dotácia.

<sup>28</sup> Ide o citát z textu Jindřicha Černého *Osudy českého divadla po druhé světové válce: divadlo a společnost 1945 – 1955*. Praha : Academia, 2007, s. 131.



Poslednú kapitolu knihy venuje P. Himič príbehu podnes existujúcej samotnej budovy (1881) i tej staršej, na dvore hostinca u Čierneho orla (1834). Účinkovaním nemeckých ochotníkov v Klobošického paláci a školského divadla v budove evanjelického kolégia pripomína najstaršie zachované údaje o divadelnom živote v meste. Nie je známe miesto predstavení spoločnosti Franza Neubauera na konci 18. storočia, či to bola upravená sála alebo drevená budova, ktorú si divadelník postavil sám. Podobne to bolo aj v Košiciach, kde údajne Hilfering s pomocou magnátov dal v roku 1780 zbudovať drevenú stavbu, ale nič viac o tom nevieme. V súvislosti s budovou z roku 1834 pripomeňme, že na dnešnom území východného Slovenska boli staršími len stavba trojdomu s divadlom v Košiciach (1789) a palatínske divadlo v Smolníku (približne 1806), zatiaľ čo mestské divadlo v Levoči vzniklo až v roku 1854. Vývojom divadelného priestoru sa P. Himič opakovane dostal do už predtým letmo načrtnutých dejín nemeckého divadla, no podstatná časť obsahu kapitoly spočíva v rozvíjaní osudov podnes funkčne obnovenej budovy Divadla Jonáša Záborského. Bohatý poznámkový aparát, súpis a zdroje obrazovej dokumentácie predstavujú záver prvých knižne publikovaných dejín prešovského divadla; pokiaľ ide o slovenskú etnickú kultúru, sú to prvé kompletne dejiny do roku 1950.

Himičom rekonštruované dejiny metodologicky sledujú divadelné dianie v osobitých sekciách, v nich lineárne nasledujú deje, dejatelia, tituly hier, niekde aj výklad a reakcie na ich uvedenie. Pri takomto postupe nebolo autorovým cieľom osobitne zvýrazniť dominantné fakty ani hierarchiu hodnôt, čím kladie na čitateľa väčšie nároky pri orientácii v množstve údajov. Keďže kniha vyšla pod editorskou egidou Divadelného ústavu, redakcia zúčastnená na jej vydaní mohla v grafike upozorniť v každej podskupine na markantné údaje a udalosti. Štúdiu dejín prostredníctvom tejto knihy by bolo nesporne prospelo, keby poznámkový aparát nebol na konci, ale priebežne pod čiarami.

#### PREŠOV THEATRE TOPOI IN THE MIRROR OF TIME (A dialogue with Peter Himič's book)

**Tibor FERKO**

Knowledgeable about a broader theatre context, the author of this paper interprets the text of Peter Himič's book *Divadelný život Prešova. Od počiatkov do polovice 20. storočia* [*The Theatre Life of Prešov. From the Beginnings to the Mid-Twentieth Century*]. Despite the fact that the author's comments are rather reflexive and fragmentary in nature, he attempts to capture the dominant features of theatre life in the given coordinates. Examining artistic and non-artistic determinants, he focuses on the main movements in the town's theatre life. Until the first professional theatre company was founded, the theatre life had been in the hands of amateur actors and their troupes (for example, Jednota Orla, the local subsidiary of Matica slovenská, a theatre of company sergeants major stationed in Prešov). At the time of the wartime Slovak state, the Záborský theatre ensemble dominated the struggle for a permanent stage. The tumult of war times and post-war changes also marked the beginnings of professional theatre in Prešov. A fully professional theatre was finally established in 1950. The author concludes his research with looking into the theatre seasons until 1955.